

# Fuga de cerebros: de Barracas al Norte

Alberto Chamorro  
The University of Arizona

“El terror, pues, que empezaba a apoderarse de todos los espíritus, no podía dejar de ejercer su influencia eficaz en el ánimo de esos hombres que caminaban en silencio por la costa del río, en dirección a Barracas, a las once de la noche, y con el designio de emigrar de la patria, crimen de lesa tiranía que se castigaba irremediabilmente con la muerte.”

-José Mármol, *Amalia*, 36

Para comenzar este trabajo elegimos esta cita de José Mármol, escrita hace casi ciento cincuenta años, debido a que contiene varios elementos comunes con la película *Fuga de cerebros*, escrita y dirigida por el joven Fernando Musa en 1998. Efectivamente, al igual que en *Amalia*, gran parte de la historia se desarrolla en la zona sur de la ciudad de Buenos Aires, el deseo de los protagonistas es dejar el país y ese deseo terminará llevándolos a la muerte. También, al igual que en la novela de Mármol, el imaginario de los protagonistas encuentra fuera del país la respuesta a las carencias locales, dejando traslucir la idea de que adentro todo es corrupción y afuera del país es donde reside lo importante.

Sin olvidar los paralelismos con *Amalia*, que nos <sup>1</sup>dicen que poco ha cambiado en un siglo y medio, y concentrándonos en la película de Musa, digamos que es nuestro intento en el presente ensayo analizar en forma crítica la temática desarrollada en el film en función de la dinámica de la perspectiva urbana planteada por el director. Para ello comenzaremos resumiendo muy brevemente la trama de la película, sus personajes y su ubicación en el tiempo y en el espacio.<sup>2</sup>

En un barrio de Buenos Aires, que podemos localizar en la zona sur, probablemente en el área de Barracas, San Telmo, La Boca y Puente Alsina, Fideo, un adolescente integrante de una familia disfuncional, sueña con viajar a los Estados Unidos. Allí supuestamente es el lugar de su nacimiento y donde

reside su padre, a quien no conoce y con quien no tiene contacto. Planea realizar el viaje con su amigo Panta, un chico de la calle cuyo sueño es tener dinero y una motocicleta para conquistar el amor de una hermosa modelo publicitaria. Para concretar el viaje los jóvenes piensan conseguir un automóvil y manejar por la ruta Panamericana hasta los EEUU. Complementan esta historia, por un lado personajes como Diana, el Rengo, Tito y Coco, entre otros, que representan sentimientos positivos, como el amor, la amistad y la complicidad; y por el otro, la policía, imagen de un estado corrupto y de doble discurso, que representa el egoísmo y el odio. En este escenario los jóvenes y sus proyectos serán derrotados, aunque el desenlace de la película nos mostrará cómo en el mundo de los sueños todo es posible.

En este punto es sumamente importante señalar, para situar los sucesos de la película en un contexto apropiado, que las aventuras de estos muchachos transcurren en un medio ambiente donde la pobreza y la corrupción juegan un papel preponderante. Mientras se narra la historia, el espectador sabe que en esos mismos momentos, el gobierno de la Argentina no escatima esfuerzos en proclamar que el país ya forma parte del primer mundo, cuando la realidad muestra una caída libre (que desembocará en la crisis del 2000) y en las embajadas extranjeras en Buenos Aires hay largas colas de ciudadanos soñando, como Fideo, en dejar la patria. Vienen al caso las palabras de Raúl Beceyro, quien refiriéndose a una

producción fílmica de la época decía que ésta era representativa porque “concreta el sueño de Menem de integrarse al Primer mundo y porque el mundo que muestra, ese mundo empobrecido, febril, desquiciado, violento, es, en alguna medida, el rostro de la Argentina de hoy” (97).

Esa pretensión de mostrar algo diferente a la realidad nos hace recordar aquello que señala Laura Podalsky en *Specular City*. Citando a David Harvey, la escritora afirma que no hace falta comprender cómo los lugares adquieren sus cualidades, sino que la ubicación jerárquica de esos lugares ocurre mayormente a través de actividades de representación. A lo que luego agrega, refiriéndose a la ciudad de nuestro estudio: “After all, to examine the transformation of Buenos Aires without addressing both its discursive representation and its materiality is to ignore vital aspects of this social conflict” (11). Representación discursiva y materialidad puestas de manifiesto por Fernando Musa y que nosotros intentamos ahora comprender.

Desde el punto de vista de la ubicación espacial dentro de la ciudad, Musa presenta a la audiencia una imagen que se encuentra dentro de límites que, sin ser explícitos, son más o menos reconocibles. Siguiendo algunas pistas que el director deja en las imágenes podemos imaginar esos límites de la siguiente manera: por el lado este, el Río de la Plata; al oeste, la estación Puente Alsina (de la línea de ferrocarril ex Roca con terminal en Constitución) y en el

límite sur Avellaneda (el Riachuelo). Dentro de estos límites podemos reconocer el estadio del recital del inicio de la película (la cancha de Boca), la comisaría (seccional 14 de la calle Bolívar al 1400), la autopista 9 de Julio, el Parque Lezama y la costanera de Buenos Aires. Corroborando estas suposiciones vemos que los protagonistas utilizan dos líneas de colectivos que tienen recorridos consistentes con la ubicación geográfica propuesta: la 28 con un recorrido de Retiro a Puente Uruburu (Puente Alsina); y la 56, que va de Retiro a Ciudad Evita (cruzando la autopista 25 de Mayo).

La mayor parte del tiempo las escenas se desarrollan en espacios abiertos y públicos. Incluso, en las contadas ocasiones en que se desarrollan en interiores, también son públicas: el estadio, la comisaría, el bar, la estación de tren y los colectivos. Sólo tres veces las imágenes se filman en interiores privados: la casa que están robando, la casa de Fideo y la casa de Coco. En la primera, la privacidad es violada por el acto del robo; en la segunda, es ficticia, ya que cohabitan en un espacio asfixiante donde la privacidad no existe, cosa que comprobamos al ver que no sólo Fideo comparte el comedor a modo de dormitorio con Oveja y su novia, sino que también comparte su diminuta cama con Panta; y la tercera, es base de operaciones y depósito de las actividades ilegales de Coco.

Fernando Musa muestra a los chicos atravesando en reiteradas oportunidades espacios urbanos simbólicos que representan el cruce de fronteras económicas. Si nos

atenemos a las palabras de Harvey en *The Urban Experience*, cuando dice: “I argue that the very existence of money as a mediator of commodity exchange radically transforms and fixes the meaning of space and time in social life and defines limits and imposes necessities upon the shape and form of urbanization” (165), entendemos el por qué de la farsa a que los chicos se aferran para poder transitar esos espacios y ganar control sobre ellos. Recordemos que Panta le dice a Fideo que además de vestirse bien, ellos llevan raquetas de tenis para aparentar que tienen dinero. Aunque, en definitiva, para los jóvenes la apariencia no es suficiente y Panta sueña, de día y de noche, con un mundo ideal, mientras se repite a sí mismo “si tuviera dinero...”

Si bien es cierto que ni Fideo ni Panta viven en la villa miseria (éste último sin una dirección conocida, salvo los espacios públicos como los bancos de las estaciones), tampoco pertenecen a la clase media. Observamos que el departamento de Fideo alguna vez sí perteneció a la clase media de Buenos Aires, pero luego de la gestión del intendente de Buenos Aires, brigadier Osvaldo Cacciatore, (última dictadura militar de 1976 a 1983) pasó a formar parte de aquellos edificios que, aunque se salvaron de la demolición, se convirtieron en monumentos a la falta de planificación urbana y últimamente a la corrupción. A través de la ventana podemos ver la escasa distancia que separa al edificio de los carriles de la autopista, convirtiéndolo en algo poco

deseable y despojándolo de la privacidad a la que supuestamente sus ocupantes deberían tener derecho.

Por su parte el espacio intermedio entre la ciudad y la villa miseria es una tierra de nadie, en la que ejercen su oficio las prostitutas, bandas de chicos juegan sin aparente supervisión y sugestivas fogatas de altas llamas se intercalan en la escena. Al llegar a la villa, el paisaje se transforma en uno de viviendas precarias, calles de tierra y ventanas enrejadas que ponen límites dramáticos a los espacios de dentro y de fuera. Allí los amigos de Fideo, alrededor de un fueguito, lo invitan a compartir un vaso de vino mientras reafirman su pertenencia a ese espacio cantando estrofas de una murga urbana, algunas de las cuales que se logran entender dicen así:

Yo nací en una villa  
que es de chapas y cartón,  
soy del barrio de Barracas,  
de comparsas y de alcohol.  
Yo le digo a usted señora  
y a usted señor también  
ser villero no es delito...

Es significativo el hecho de que Musa prefiera, teniéndola muy cerca, no mostrar la “otra” cara de la ciudad de Buenos Aires, esa que en el imaginario del gobierno pertenece al primer mundo. En las tomas de exteriores en la costanera el director evita mostrar tres vistas emblemáticas de la propaganda oficial: el renovado Aeroparque, el Casino Flotante de Buenos Aires y Puerto

Madero. Todos ellos ubicados a pocas cuadras de donde transcurre la acción y mostrados al mundo en otras películas, como lo hace por ejemplo Fabián Bielinsky en *Nueve Reinas*, producida en el año 2000. Claro que de haberlo hecho se notaría la similitud con las transformaciones realizadas en los viejos “docks” de Nueva York, Baltimore o Londres, llevadas a cabo por poderosas empresas privadas y con el beneplácito de los gobiernos neoliberales tal cual afirma Ghirardo en *Architecture After Modernism*.

Sin embargo, Musa elige mostrarle a los espectadores, desde la perspectiva de los protagonistas, dos tipos de ciudades diferentes. En un caso, la villa, y desde esta perspectiva, como telón de fondo y a gran distancia, los grandes complejos habitacionales (los monobloques); en el otro, mirando desde el río, solamente el perfil de una ciudad moderna con grandes edificios, indistinguible y anónima que, en el sueño de Fideo, se transforma en Nueva York. De esta manera los lugares que transitan, de día y de noche, sólo reflejan de acuerdo a la manera dispuesta por el director, las carencias y necesidades inmediatas de los protagonistas.

Esta decisión del director está estrechamente ligada a los cinco factores que nombra Harvey al analizar la urbanización de la conciencia a través de la urbanización del capital y que son los siguientes: individuo, familia, comunidad, estado y clase. Factores que podemos rever a continuación en forma individual.

En el caso del individuo Fideo, eje de la narrativa de Musa, sueña con hacer “cosas grandes”. Transforma una predicción que una vez le hiciera una gitana en una forma de vida. Desafía la realidad al estar convencido que su futuro ya está escrito y es tan permanente como las líneas de sus manos. Compensa las carencias afectivas con un círculo de amigos y conocidos; aunque, como él reconoce, a veces traiciona las lealtades. A modo de excusa sólo esgrime un “Nadie es perfecto”. Él les miente a los demás y se miente a sí mismo, haciéndose de esta manera incapaz de distinguir las mentiras que a él le dicen.

Si pensamos en Panta, el otro protagonista, no tiene nada, excepto a Fideo, a quien inclusive cela de los demás amigos. Está dispuesto, por esa amistad incondicional, a embarcarse en una aventura que no comprende en su totalidad. Sin embargo su sueño es más cercano y más mundano. Él quiere tener dinero, una motocicleta y a la chica de la publicidad. Musa no deja claro, tal vez intencionalmente, en qué momento se producen cambios entre la realidad y la fantasía. Por ejemplo cuando Panta ve por primera vez a la chica a través de la ventanilla del colectivo no sabemos si es real o parte de uno de sus sueños.

Pasando a la familia, ya dijimos antes que la de Fideo es una de características disfuncionales. La madre es carterista, vive su propia vida y aparece más como compañera de cuarto que como figura materna. Tanto es así que Fideo

frecuentemente se pregunta dónde estará ella y expresa en voz alta el deseo de que se encuentre bien y no haya caído presa. Cuando por fin se reúnen, luego de varios días de ausencia, ni siquiera le dirige la mirada. Ella sólo se preocupa por su hijo cuando ya es demasiado tarde y nada puede hacer por él. Dentro de la misma familia, Oveja, su hermano, tampoco llega a estar cerca de Fideo. Termina, primero, robándole el dinero y destruyendo la posibilidad de concreción de su sueño y, luego, dándole a la policía la información que llevará a su hermano a la muerte, convirtiéndose así en una mezcla de Judas y Caín.

La comunidad, por su parte, está representada por grupos antagónicos y el director la hace evidente al espectador más por su ausencia que por su presencia. Efectivamente, cada uno de los grupos que vemos representados forma una comunidad imaginaria en sí mismo y sólo interactúa con los demás no con intenciones integradoras, sino con algún propósito de rédito personal. Es irónico y sugestivo a la vez el cartel que puede verse en la pared de la comisaría cuya leyenda dice “Al servicio de la comunidad”. De alguna manera esta policía, en el borde de la legalidad y sospechada de atrocidades, la podríamos asociar con la que Smith nos relata en *The Revanchist City*.

Esta policía de la que estamos hablando es justamente la cara visible del poder público que lamentablemente se muestra desde su lado corrupto y represivo. Por más que quisiéramos creer que las

barbaridades que se ven en el film son simplemente una exageración artística por parte del director, esta película describe con crudeza una triste realidad. Producida en el año 1998, la película transmite una idea que en ese momento es la generalizada entre los habitantes de la ciudad, quienes veían por entonces en los uniformados a los cómplices de los ladrones y agentes de la corrupción. También observamos la presencia (o ausencia) del estado, aunque en forma menos directa, en la relación espacial entre las autopistas y el medio ambiente, y el impactante contraste entre la villa y la ciudad que se ve al fondo. Hay, sin embargo, una visión rescatable, y ésta es la sensación de abundancia de medios de transportes accesibles con que cuentan los protagonistas. Vemos la presencia de trenes y colectivos a toda hora y en todo momento a lo largo del film.

Justamente, la utilización de medios masivos de transporte es un indicador de la clase de los protagonistas, ya que el automóvil particular es un medio reservado para una clase con recursos. En nuestro caso acceden a los mismos solamente a través de mecanismos ilegales (el robo o la frustrada compra de “un auto con papeles”). Otro indicador de clase es la vivienda. Ya mencionamos el departamento de Fideo, antiguo lugar de clase media, ahora venido a menos por los cambios urbanísticos en la ciudad. Poco apetecible para los que cuentan con cierto nivel de poder adquisitivo, éste le resulta efectivo a sus ocupantes, no sólo para

vivir, sino para sustentar ese juego de apariencias de clase, hecho que les permite entremezclarse con miembros de una clase más alta sin que sean sospechadas sus verdaderas actividades.

Otros que viven en la apariencia son Coco y la policía: Coco, según Fideo, para no delatar sus conexiones con gente importante; y la policía, para aparentar su “servicio a la comunidad” mientras se aprovechan de la misma. Tito, Diana y los otros habitantes de la villa asumen, sin conflicto, su ubicación social. Tito, con fe en el país y tal vez montado en sus zancos para distanciarse de la realidad, invita a todos a una cena de despedida antes de su gira por la Patagonia. Contrastando su amor por lo telúrico y auténtico con la búsqueda de lo foráneo por parte de Fideo, baila el tango con su madre en la pista de tierra del patio de su casa. Diana, por su lado, cuando Fideo le pregunta si quiere que le enseñe inglés, responde con un tajante “No, ¿para qué?”, dándole también un golpe de realidad a Fideo quien responde turbado “No sé, para tener cultura general”. El grupo de la villa, como ya mencionamos, no solamente asume su clase, sino que canta con alegría las estrofas de una comparsa que reafirma, ante los oyentes, su orgullo de pertenencia.

Con respecto a la estructura fílmica de la película, podemos decir que quizás Fernando Musa exagera con los primeros planos. No cabe duda que de esta manera pone énfasis en Fideo, Panta y los demás personajes. Pero el abuso de estas tomas

produce una dilución del medio ambiente, quedando la imagen del mismo librado totalmente a la imaginación del espectador. En general sólo se ven acercamientos del estadio, de los puentes, de la autopista y de los trenes. Incluso parecería que Musa dejó olvidado el gran angular, ya que los paisajes los logra simplemente alejando la cámara.

Otro elemento del film que tal vez no desarrolló al mismo nivel que el resto de la película fue el de los sueños de Fideo y Panta. Los cambios son abruptos y la relación entre ellos y la realidad la trata en forma inconsistente. En algunas ocasiones introduce efectos de superposición gráfica rudimentarios, como un cielo dibujado con una estrella fugaz; mientras que, en otros casos, utiliza sobreimpresión de imágenes digitalizadas, como la estatua de la Libertad en la costanera; o simplemente elige métodos estándar de rodaje en los que no se percibe el cambio a la fantasía como por ejemplo cuando la modelo cobija a Panta en el banco de la estación.

Tal vez la falla más grande de la película se encuentre en los últimos dos o tres minutos. Posiblemente para demostrar que la perdición de los chicos fue abandonar su ámbito natural, la zona urbana, Musa presenta una persecución en un camino rural, donde perseguidos y perseguidores se encuentran totalmente fuera de su medio ambiente, (recordemos que no hay caminos rurales en la Capital Federal, área de incumbencia de la Policía Federal). El policía corrupto, el gordo Sosa, persigue a los chicos

saliendo de su jurisdicción (y también paga con su vida). Incluso, el jefe de la seccional, claramente identificado como perteneciente a la Policía Federal (uniforme y placa fuera de la comisaría), utiliza un helicóptero con la inscripción “Policía Bonaerense”, es decir de la provincia de Buenos Aires.

Si bien la película podría haber terminado ahí, con el triunfo aparente de “los malos”, no es así. Como para aligerar la tensión y carga emotiva creada en el público por las múltiples ejecuciones a sangre fría, tanto de los policías como de los ladrones, Musa hace un “jump cut” y de repente oímos las voces de los personajes recién fallecidos en “off”, mientras observamos imágenes de Nueva York. Pareciera que ellos, como lo hicieran anteriormente en Buenos Aires, observan la ciudad desde el río y la cámara enfatiza la imagen de la estatua de la Libertad y de un puente mediante una toma aérea que, ahora sí, tiene perspectiva. Allí Fideo y Panta se encuentran con el anteriormente asesinado Rengo, cumpliendo la promesa que se hicieran y concretando su sueño.

A modo de epígrafe en su artículo “City Future in City Past”, Harvey utiliza una cita de T. S. Elliot referida a la relatividad del tiempo y luego agrega, esta vez citándolo a Gramsci “...when political questions are disguised as cultural ones they became insoluble” (23). Creemos que esto es exactamente lo que sucede en la película de Musa. Más allá de la entretenida historia de Fideo y Panta hay críticas, en diferentes escalas, al capitalismo global, al gobierno

nacional y su política, así como a la ciudad. Observando que hoy las cosas no han cambiado demasiado en Buenos Aires, podemos entonces razonar, como dice Elliot, que el pasado de *Amalia* se junta con el presente de *Fuga de cerebros* para desembocar en el futuro que es el presente de hoy. Más aún, al igual que hace 150 años, hoy nos cuesta diferenciar los motivos políticos de los culturales. Son la estatua y el puente en Nueva York el verdadero camino hacia la libertad, o simplemente un recurso simbólico de Musa para desmitificar la centenaria predicción que hiciera Mármol en *Amalia* de que aquellos que dejan Barracas para emigrar serán irremediabilmente castigados con la muerte. Cualquiera que sea la respuesta, no queda duda de que para el director estos personajes vivirán para siempre en la gran ciudad del Norte. A nosotros nos queda la opción de llamarlo Cielo o Infierno.

## Notas

<sup>1</sup>Nótese que no hablamos del “discurso” de la película, porque como dice Zavala (47), la polisemia del vocablo lo ha transformado en algo prácticamente inutilizable.

## Obras citadas

- Beceyro, Raúl. *Cine y política: Ensayos sobre cine argentino*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 1997.
- Ghirardo, Diane. *Architecture After Modernism*. New York: Thames and Hudson, 1996.
- Musa, Fernando, dir. *Fuga de cerebros*. Perf. Nicolás Cabré, Luis Quiroz, Jimena Anganuzzi y Enrique Liporace. Fernando Musa, 1998.
- Harvey, David. “City Future in City Past: Balzac’s Cartographic Imagination”. *After-Images of the City*. Eds. Joan Ramon Resina and Dieter Ingenschay. London: Cornell UP, 2003. 23-47
- . *The Urban Experience*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1989.
- Mármol, José. *Amalia*. Vol. 1. Buenos Aires: El elefante blanco, 1997.
- Podalsky, Laura. *Specular City: Transforming Culture, Consumption, and Space in Buenos Aires, 1955-1973*. Philadelphia: Temple UP, 2004.
- Smith, Neil. *The New Urban Frontier: Gentrification and the Revanchist City*. London: Routledge, 1996.
- Zavala, Lauro. *Permanencia voluntaria: El cine y su espectador*. Veracruz: Universidad Veracruzana, 1997.