

Los placeres de la pobreza. Sobre *Lulu*, de Luis Ortega

por Mercedes Alonso*



Pobres pero felices. Ludmila y Lucas viven en una casilla que por dentro (donde aparece Ludmila en el primer cuadro, acostada en la cama) es igual a cualquier casilla. Desde afuera (donde aparece él en el segundo cuadro, disparándole a la escultura de Botero), la casa es todo lo contrario, porque no está en un espacio compartido por otras casillas sino en un borde de las plazas de Recoleta que vulgarmente llamamos por el nombre de una, Plaza Francia, y enfrente del parque Thays donde está la escultura-blanco de

las balas. La casa es el único enclave de pobreza en uno de los barrios más elegantes de Buenos Aires –léase bien, elegantes, lo que supone dinero y tradición a la vez, no un barrio de moda–; ni está unos metros más allá, del otro lado del parque de la escultura y la reja que viene después y las vías, etc., ni aparece aglomerada con otras viviendas idénticas en una loca cuadrícula de pasillos (esto es, la villa en el cine argentino reciente).

Ese fuera de lugar inicial está por todas partes en la última película de Luis Ortega. Lucas y Ludmila (Lu-Lu) no son pobres pero honrados. Tampoco son maleantes. No hay “cine de la marginalidad”; ni piedad ni denuncia. Roban, con gracia y simpatía en una farmacia, pero no para comer. Es más, apenas si comen. Y capaz por eso son tan flacos y se mueven con esos movimientos desgreñados que recuerdan al padre de *Caja negra* (Luis Ortega, 2001), sobre

todo él cuando canta y ella cuando camina después de dejar la silla de ruedas en la que se mueve al principio aunque ya no la necesite. La dupla de Ailín Salas y Nahuel Pérez Biscayart –un descubrimiento de *La sangre brota* (2008, Pablo Fendrik)– parece ideal para esa desarticulación frágil de los cuerpos.

Solo una vez Ludmila come un asado con el Muerto después de pasar el día pidiéndole plata a los autos. El Muerto es un mendigo, una figura que también desordena el espacio urbano de clase alta al que le interpone pobreza y desamparo. El cine lo ha frecuentado menos que a otras formas de la marginalidad. Quizás porque es más inasible o porque queda también al margen de las consideraciones políticas, suele estar relegado a telón de fondo, signo de la miseria en las calles o límite y espejo para personajes en descenso. Pienso, por ejemplo, en el hombre sin piernas de *Pizza, birra, faso* (Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, 1997). En el otro extremo hay que pensar en la genial *La mujer de los perros* (2015, Laura Citarella y Verónica Llinás), en la que no hay mendicidad como actividad económica pero sí un sistema de vida similar cuya extrañeza se resuelve en el silencio. El Muerto tampoco habla pero Ludmila puede establecer con él una amistad, una alianza que lo posiciona en el reducido sistema de personajes de una película que se puede ocupar de esa figura justamente porque goza en lo inasible y en la posibilidad de enfocar la marginalidad desde otro lugar; no la despolitización pero sí la ruptura de la unidad del grupo, que es otra forma de invisibilizar: los pobres como masa indiferenciada.

La carne ocupa el primer plano cuando los dos la comen con las manos, antes de compartirla con una avalancha de chicos que se deslizan por el monumento de lo que ahora sí es propiamente Plaza Francia. Otra invasión de pobres en territorio ajeno que se asoma peligrosamente a la caridad al estilo Robin Hood pero que se resuelve con una sensibilidad particular en los primeros planos de bocas y rostros masticando según las instrucciones de Lucas –masticar tirando

besos—. Conmueven, pero sin golpes bajos, como un descanso de ternura para palear otras emociones.



La carne: economía de los restos.

La carne, pero cruda, vuelve al primer plano en el camión sebero en el que trabaja Lucas. La filmación del trabajo produce otras vueltas sobre los lugares comunes. Lucas y Ludmila roban, mendigan, pero también forman parte del sistema, cubren todas las variantes de las ocupaciones que permiten la supervivencia aunque más que nada se filme el ocio. No se asocian, tampoco, al *hippismo* del pasado de Plaza Francia, del que la película no muestra ni los vestigios. Es verdad que el sebero vive de desperdicios, como un *hippie*, como un mendigo, pero la segunda torsión está en cómo se hace, cómo se filma, ese trabajo. Si el que maneja el camión, Hueso, encarnado por Daniel Melingo, toca la flauta mientras trabaja (y también en su tiempo libre, los trabajadores

también viven su vida), Lucas juega con los restos que van cayendo al camión (y se encara con un cráneo en una escena entrañable por lo delirante). Pobres, pero no sórdidos. No hay miserabilismo en las condiciones de trabajo. De nuevo es casi inevitable invitar a confrontar a este sebero con otro muy distinto del cine argentino reciente, el de *El Patrón* (2013) de Sebastian Schindel. Tampoco hay miserabilismo en los espacios urbanos. Si la pulcritud del hospital público en el que se atiende Ludmila es casi ofensiva, basta confrontarla con el subte, mucho más oscuro, sucio y vacío de lo que es para constatar que la mirada tampoco es complaciente y para confirmar lo que debería ser obvio: que el espacio de la película remite pero no repite a la realidad y que todo lo que se ve es el resultado, y no el objeto, de una mirada, como esa lluvia que nunca subraya el drama ni el desamparo, sino que acompaña el baile enfrente de la casilla y sirve para lavarse el pelo. La pobreza no siempre se filma con los códigos del realismo.

Si se puede seguir el eje de la carne también se puede seguir el de los cuerpos (que es una de sus acepciones, diferente de la anterior) desde la radiografía de ella al principio, con una bala alojada en el tórax. Huesos que se repiten en el torso desnudo de Lucas, en el que se marcan las costillas con idéntica claridad y que se opone al torso de la escultura de Botero a la que le dispara. Se oponen volúmenes y materiales. El torso de bronce es descomunal por su tamaño como escultura y por la elección estética que privilegia lo voluminoso donde Ortega elige lo enclenque. Pero también es bronce impenetrable para las balas. Lucas no dispara para matar, es pobre pero no peligroso. Sus tiros son más de festejo que de agresión, “bochinche” y no violencia, como dice en algún momento. Por eso Ludmila le dice al médico que la bala que tiene alojada “se le escapó” a un amigo. Aunque no registre agresión, su cuerpo es diferente del bronce de Botero y la bala se convierte en enemigo interno. Que no baile, que no corra muy fuerte, le aconseja el médico. Y ella no corre, pero sí baila en dos de las escenas más bellas de la película: con Lucas afuera de la

casa con un fondo de tormenta y con el bebé de la amiga de Lucas en los pasillos del supermercado (para sorpresa de la que vigila la cámara de seguridad porque sospecha, el baile desplaza al ilícito, la desmarca de lo que se espera de la pobreza). Bailar es, también, una forma del vínculo con los otros: el riesgo del movimiento de la bala es el mismo que está latente en cualquier lazo afectivo. Y sobre todo en esa pareja de Lu y Lu, un amor sin besos ni, casi, gestos físicos convencionales que lo delaten, como tampoco hay en la película señales de que se trate, centralmente, de una historia de amor más allá de una trama que hilvana engaños, pelea y reconciliación.



Ludmila y Lucas: ocupación del espacio.

Lulu, el cine de Ortega, es sobre los vínculos raros o sobre las formas raras de tejer los vínculos: desde Dorotea, su abuela y su padre en *Caja negra* hasta la chica interpretada por la misma Ailín Salas y su cerdo en *Dromómanos* (Luis Ortega, 2012). Formas a contrapelo. “Buena gente, pero no de bien”, la frase

que Ludmila usa para identificarse y que se ha elegido como parte de la promoción de la película, recoge la misma dualidad que recorre toda la película. Gente de bien es la familia que deja, en una periferia propia de los sueños de progreso y con la buena voluntad de sostener a un padre enfermo. Gente bien hubiera sido la que rodea la casa de Recoleta, si aparecieran en algún momento, o la chica a la que conoce Lucas y que abre la puerta a una casa que sirve, sobre todo, para establecer la comparación con la casilla y con la casa de la familia de Ludmila, ricos, pobres y desclasados con sus hábitats particulares. El cine de Ortega, y esta película es un claro ejemplo, también trata del espacio geográfico –barrios, referencias nunca explícitas y en general deformantes pero cargadas de significado– y del espacio vital –más que nada el pequeño espacio que cubre el cuarto de pensión, el monoambiente, la casilla–. En *Lulu* las casas son tres pero los barrios son dos, la cámara se mueve entre Recoleta, donde viven Ludmila y Lucas y por donde circulan la mayor parte del tiempo, y Lugano, donde está la casa de la familia que ella abandona y donde no se registran más que las torres, además de algunas estaciones intermedias por el centro. “Buena gente”, en cambio, es otra cosa que hay que definir porque no está prefijada. Tal vez Ludmila Vieytes, o no, hay que verla y decidir.

* Mercedes Alonso es Profesora y Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Escribe sobre literatura latinoamericana, literaturas comparadas y cine latinoamericano contemporáneo. Ha participado de los volúmenes colectivos *Historia comparada de las literaturas Argentina y Brasileña* (Eduvim, 2016), *Latinoamericanismo: una utopía intelectual* (Simurg, 2011) y *Latinoamericanismo: canon, crítica y géneros discursivos* (Corregidor, 2014). Ejerce la docencia y actualmente realiza sus estudios de doctorado en la UBA con el proyecto “Literatura del mar en el Río de la Plata”. Correo: meralonsa@gmail.com