

*Mise-en-politique* de los *sin techo* de la ciudad

Una lectura social de la calle desde el despliegue de escrituras y prácticas  
que «resisten a la manera en que se presenta la situación»

Teresa Villarroya Bronchal

Tutora: Cristina Garde Cano

Trabajo final de máster

Fecha de entrega: 24 de junio de 2024

Máster en Filosofía para los retos contemporáneos

Universitat Oberta de Catalunya (UOC)

## Resumen

*Sin techo*, vagabundos, indigentes, trabajadores migrantes en itinerancia, refugiados y desempleados de larga duración hacen uso de la ciudad e instauran prácticas cotidianas sobre las cuales se desvía la mirada del resto de practicantes de la vía pública. En la arquitectura material y social de este espacio interesa el modo en que aquellos que carecen de *albergue* se presentan en la calle como cuerpos reales instituidores igualmente de una experiencia del espacio público. Desde una mirada situada se indaga en las formas que adquiere la presencia de un hipotético nosotros, sujeto privilegiado, laborante, que utiliza la calle como tránsito, y otro sujeto, despojado, no laborante, que se apropia transitoriamente de ella *manifestándose* en su condición de vulnerabilidad y necesidad. El *idiota dostoievskiano* y *deleuziano*, *Bartleby el escribiente* o el *subalterno* de Spivak son figuras utilizadas en la filosofía cómo los que no pueden hablar, no quieren hablar o paran el mundo. En esta dirección se pretende indagar en la posibilidad de una figura del que no tiene albergue en su condición de anomalía, pero no como signo de lo peyorativo, sino como posibilidad otra capaz de intervenir sobre el texto social. A partir de las nuevas figuras de la ciudad —el *Penner* y el *hobo*— en las que George Simmel y Nels Anderson ponen la atención a principios del siglo XX se cotejan una serie de representaciones y nuevas figuras de los *sin techo* en textos, narrativas filmicas y prácticas artísticas que asistan a la reflexión sobre las imágenes que conforman los cuerpos reales de la calle en el presente. Importa esa parte de escenificación vinculada a los que habitan la calle en cuanto cuerpo sensible. Esta investigación se sustenta en un trabajo de campo que ha consistido en recolectar imágenes de las calles de dos ciudades europeas durante dieciocho meses.

*Palabras clave:*

*Sin techo*, mirada, ciudad, inclinaciones, escenificación

## Índice

	Introducción: Hipótesis y método de trabajo	4
I.	Figuras (1): el «penner», el «hobo» y la categoría imposible femenina	6
II.	Figuras (2): Filoctetes, la mendicidad muda y las categorías impensables	10
III.	Estos cuerpos. Descripción de materiales	
	1. El hombre de <i>old town</i> y el hombre de Apple	16
	2. Las tiendas de campaña en las cercanías de Alexander Platz	18
	3. Los hombres que se instalan por un tiempo	20
	4. La mujer que pide en Kudamm	21
	5. «Mover la casa»	26
	6. Recolectores ambulantes y la nueva figura de los <i>Pfandsammler</i>	29
IV.	La mirada, la cámara y la fotografía	
	7. La fábrica	31
	8. La salina	31
	9. La legión	32
	10. La ciudad	33
	11. Auschwitz/Oświęcim	35
V.	Conclusiones: De una <i>mise-en-scène</i> a una <i>mise mise-en-politique</i>	
	12. La calle como escenificación de la inclinación	36
	13. Otras inclinaciones	38
	14. ¿Podría ser(nos) de utilidad un concepto de <i>mise-en-scène</i> ?	38
	15. El rostro en el «cara a cara»	40
	16. Salirse del marco	41
	Referencias bibliográficas	44
	Anexo	47

## Introducción

El modo en que determinadas vidas amenazadas por la falta de «albergue» y una precarización e indignancia persistentes se *nos* aparecen a simple vista en el espacio urbano es a través de corporalidades marcadas socialmente, no hegemónicas, y sin privilegios, que se exponen a la mirada e instauran otros usos y tipos de presencia en la ciudad. El ejercicio al que invita esta investigación desde una perspectiva situada pretende consecuentemente ser, en primer lugar, una lectura de la calle entendida como infraestructura material y epistémica; en segundo lugar, una operación de escritura descriptiva que indaga desde qué tipo de autoridad/autoría puede legitimarse escribir sobre los otros marginales; y, en tercer lugar, un registro de la experiencia del acto de mirar la calle. El modo de registrar esa experiencia, si tenemos en cuenta que este proyecto es el resultado de una experiencia propia con la ciudad y con aquello que interpela a quien decide colocarse en ella como observador, ha sido registrar imágenes de las dos ciudades de residencia habitual mediante el uso de un dispositivo móvil y durante los desplazamientos rutinarios de quien con una intención de llegar a un sitio B desde un sitio A se mueve por la ciudad.

En octubre de 2022 dio comienzo lo que haciendo uso de la terminología utilizada en *La invención de lo Cotidiano* (De Certeau, 2000) podría ser una práctica del espacio que en el caso que nos ocupa consistió en recorrer la ciudad y atender a determinadas conjunciones de lo social. Es en la lectura eventual de un pasaje de esta obra donde quizá se halle una imagen que bien puede dar cuenta de en qué consiste figurativamente el modo de hacer en esta investigación. Una *voz en off* —viajero sentado en un vagón— explica desde esa posición concreta de un sujeto que mira el mundo desde una ventana dentro de una maquina que aquello que le permite ver es la ventanilla. Y lo que que le permite «atravesar», el riel:

Uno crea la distancia del espectador: no tocarás; mientras más ves, menos tienes: desposeimiento de la mano en favor de un mayor recorrido del ojo. El otro traza, indefinidamente, el mandamiento de pasar; es su orden escrito, con una sola línea, pero sin término: vete, parte, éste no es tu país, tampoco aquél; imperativo del desprendimiento que obliga a pagar un abstracto dominio ocular del espacio al dejar todo lugar propio, al perder pie. (de Certeau, 1996, p. 124)

En lo que concierne con relación al lugar y a la ocupación que nos hemos asignado en esta propuesta podríamos aventurarnos a decir que la lente de la cámara, no el ojo, o el sujeto, es



quien mira la ciudad y sus cuerpos, es distancia que permite ver; por su parte, el caminar es lo que permite atravesar el espacio. Uno marca la distancia entre quién registra y lo registrado y prioriza la dimensión ocular; el otro, el caminar, obliga a pasar aunque invita a no quedarse y da preferencia a un tipo de movimiento específico —siempre a través de—.

Una vez expuesto nuestro modo de hacer que es al mismo tiempo parte de la metodología empleada —caminar, observar, juntar imágenes—, las preguntas que nos han importado plantear principalmente han concernido a la urgencia de atender al cuerpo como el referente de esa posible lectura de lo social. Es desde aquí que nos atreveremos a contestar cuestiones relacionadas con los usos del espacio urbano de los diferentes sujetos que lo transitan y ocupan, pero, fundamentalmente, someter a examen la pregunta sobre cómo y qué sostiene la mirada sobre las corporalidades menospreciadas así como si puede darse un yo como responsable del ser ajeno sin la existencia de un acto individual de mirar.

Un segundo conjunto de preguntas vendrían a reflexionar sobre qué convocan las corporalidades *menospreciadas* si es que convocan algo, así como las posibilidades de relación política que abren sus diferentes presencias. El acto de escribir, en este caso, se instaura pues sobre un tipo de diferencia y se plantea la duda de cómo nombrar esa clase de diferencia.

El tercer conjunto de preguntas finalmente tendría que ver con la lectura de las propias imágenes en sí. Andrea Soto señala en *La performatividad de las imágenes* (2020) el problema que supone tratar las imágenes únicamente a partir de las imágenes. Este tipo concreto de análisis, afirma, «difícilmente puede transformar el encanto o espanto que estas producen en la experiencia». Si se opta —añade— por tratar a las imágenes como dispositivos de visibilidad e invisibilidad, se abre la posibilidad de «operar bajo el supuesto de que es necesario que en *la manera de ver* sea incluida la modalidad que precede a su establecimiento como artefactos de potencia especulativa, poética y política». Al hilo de su argumentación Soto plantea una serie de preguntas que pueden resultar conveniente hacernos: «¿Cómo pueden entonces las imágenes mostrar algo distinto de lo que ya se sabe? ¿Cómo pueden ser las imágenes algo más que una verificación científica o un testimonio? ¿Cómo pueden abrir un mundo sensible?». (Soto, 2020, p.112)

Este estudio es propiamente un trabajo de campo que indaga sobre los modos de una mirada situada y los modos de una presencia de un hipotético nosotros, *sujeto privilegiado*, productivo y en circulación, que utiliza la calle como tránsito, y otro sujeto, *des-privilegiado*

y *des-armado*, no laborante, que se apropia transitoriamente de un lugar de la vía pública *apareciendo* en su condición de abandono e indefensión. Es por ello que importa a efectos de esta investigación esa parte de *escenificación* vinculada a los que habitan la calle en cuanto disponen su cuerpo sensible a la mirada de un público. El que así se presenta —en su vulnerabilidad y necesidad— pasa de ser lo expuesto pasivo a una mirada esquiva a convertirse en un sujeto actante y constituidor de lo público y no mero objeto de la mirada. Así pues la cuestión que se quiere priorizar en esta investigación es qué formas y figuras sociales se generan allí donde la transferencia de bienes sociales se ha detenido. Allí donde una vez que, junto con el abandono de la casa, el que ya no tiene techo, ha dejado atrás toda identificación y se abre, pues, a lo «político» en el sentido de que cuestiona un «algo» sobre los *otros*. Es el paso de cierta *mise-en-scène* a esa otra *mise* que Isabelle Stengers (2014) denomina «*mise-en-politique* de saberes positivos o prácticas relativas a cosas» lo que interesa a efectos de nuestra mirada, aquel o aquello que, al dejar todo lugar, «resiste a la manera en que se presenta la situación».

Cada una de las partes en las que se ha dividido la investigación trabaja con textos que desde la filosofía, la sociología, la narración fílmica y la práctica artística, refieren a cuestiones relacionadas con el cuerpo, la performatividad, y la mirada. Su redacción es pues en sí mismo un proyecto de escritura en búsqueda de un marco crítico de reflexión que desde los textos propuestos e imágenes registradas permita otras lecturas.

### **I. Figuras (1): el *penner*, el *hobo* y la categoría imposible femenina**

En su obra *Sociología* (1908) Georg Simmel señala al extranjero, enemigo, delincuente y pobre como figuras sociológicas. Pero «¿A qué círculo pertenece el pobre? Pero si no es más que pobre, ¿a qué círculo pertenece?» —se interroga. Los motivos de la ley alemana de 1871 sobre el socorro domiciliario se presentarían como una plausible respuesta: «El pobre pertenece a aquella comunidad —es decir, está obligado a socorrerle aquella comunidad— que ha utilizado su fuerza económica antes de su empobrecimiento. [...]. El pobre pertenece al círculo máximo. No una parte de la totalidad, sino la totalidad misma, en cuanto unidad es el lugar o potencia a que el pobre pertenece como pobre (Simmel, 2016, p. 740). Por consiguiente, continúa Simmel: «El hecho de que la prestación de la comunidad en favor del pobre se limite a un *mínimum* es absolutamente conforme a la naturaleza típica de las

acciones colectivas». El socorro (o lo que se necesita para salvar a un hombre de la miseria física), concluye, si está limitado al *mínimum* tendría además carácter *objetivo*. Con respecto a «lo que exceda de este *mínimum*», o sea, «todo socorro encaminado a una positiva elevación de nivel», entraría para Simmel dentro de la categoría de estimaciones subjetivas pues precisaría de criterios menos claros (pp. 740-755). La figura-ejemplo que llevaría consigo en el texto simmeliano un contenido positivo del pobre es la del *Penner* pues refiere al que carece de albergue y ello es común a todo un grupo:

Entre ellos se encuentra una especie de organización incipiente, por cuanto los *Penner* de cada distrito tienen un jefe que señala a los miembros del distrito sus puestos en el albergue nocturno y dirige sus querellas. Los *Penner* velan escrupulosamente para que no se deslice entre ellos ningún criminal [...]. Los jefes [...] son personas conocidas y las autoridades saben dónde encontrarlas cuando necesitan algún informe sobre cualquier existencia oscura. Es precisa una especificación de la pobreza como la falta de albergue, para que hoy día sea eficaz aún el elemento asociativo. (p. 773)

En el texto simmeliano la pobreza se erige como una constelación sociológica *única* en el sentido de que «un número de individuos, por un destino puramente individual, ocupan un puesto orgánico específico dentro del todo». Matiza, pero, que este puesto no está determinado por un destino y manera de ser propios, sino por el hecho de que otros, sean individuos, asociaciones o comunidades, pretendan corregir esta manera de ser. Lo que hace al pobre, sostiene, no es la falta de recursos. «El pobre, sociológicamente, es el individuo que recibe socorro a causa de esa falta de recursos» (p. 775).

El primer estudio de Nels Anderson sobre la vida del *hobo* aparece en 1923. La suya es, como la de Simmel, una narración sociológica de la figura de un tipo específico de hombre sin techo, el *hobo*, a partir de la cual levanta una constelación de otras figuras marginadas y marginales del país. En el primer capítulo del estudio se describe un lugar llamado *hobohemia* situado en la calle West Madison y vías adyacentes de la ciudad de Chicago de principios del siglo XX:

An investigation of 1.000 dependent homeless men made in Chicago in 1911 indicated that 254, or more than one-fourth of the 1.000 examined, were either temporarily crippled or maimed. Some 89 of this 1,000, or 9 per cent, were manifestly either insane, feeble-minded, or epileptic. This did not include those large numbers of

border-line cases in which vice or an overwhelming desire to wander had assumed the character of a mania. Homeless men are largely single men. (Anderson, p. 4)

Clasificaciones de hombres «*homeless*» que atienden a diferentes tipologías ocupan todo un capítulo. Si el rasgo definitorio del *hombre sin techo* es la movilidad: «*The hobo works and wanders, the tramp dreams and wanders and the bum drinks and wanders*». Si lo es el trabajo: «*A hobo is a migratory worker. A tramp is a migratory non-worker. A bum is a stationary non-worker*». Frente al tipo móvil, el «*beggar*» es el que permanece en un único lugar: «*He supplicates help by appealing to the pity of the passers-by*». El migrante en tránsito es, pero, el *hobo*. Su rasgo positivo es el trabajo —manos encallecidas y aspecto de un trabajador (pp. 92-102). Ocupa además un lugar en la *gran* historia americana como figura pionera:

They have played an important role in reclaiming the desert and in subduing the trackless forests. They have contributed more to the open, frank, and adventurous spirit of the Old West than we are always willing to admit. They are, as it were, belated frontiersmen. Their presence in the migrant group has been the chief factor in making the American vagabond class different from that of any other country. (p. 102)

Marcadamente individualistas, Anderson describe las vidas *hobo* como formas modernas que se resisten a encajar en rutinas convencionales. Al tratar al *hobo* en su carácter de individuos, la sociedad, puntualiza, tiene que tratar en la misma medida con las fuerzas económicas que han moldeado su comportamiento (p. 121).

Dentro de esta constelación de figuras masculinas marginales de la movilidad de la América finisecular, la mujer vagabunda y *hobo* —«*the female tramp*»— parecería haber constituido la categoría imposible. Tim Cresswell, a partir de un estudio en el que utilizó documentación hallada en la prensa y otros testimonios directos como las memorias de Ethel Lynn publicadas en 1917 sobre su vida *hobo*, constata que, de hecho, un número significativo de mujeres «*took the road*» en el periodo que siguió al año 1873: «*But the fact is that not all the riders of rails were men*» (Cresswell, 1999, p. 184). Según las fuentes que consulta para su estudio entre un 5% y 10% y un 25% del conjunto de la población *homeless* habrían sido mujeres. Frente a las figuras femeninas de origen europeo como la *flâneuse* y la *imperial lady traveller*, podrían cotejarse las otras figuras propiamente americanas como la heroína *hobo* —de modo más bien excepcional—, pero también la de la prostituta y lesbiana nómadas o

como se las describía puntualmente, las «*sexual outlets*» del hombre *hobo*. Drogadictas, alcohólicas o mentalmente enfermas —así se las describía—. Una figura positiva de la *female tramp* no podía encajar en estas narraciones de nomadismo masculino, fluido y con poder, sino por una doble marginalidad excluyente: «a community of double outsiders —a neither/nor group on the margins of a margin» (Cresswell, 1999, p. 190). Traigamos a colación que la figura masculina del *flâneur*, a diferencia de la *flâneuse* y la *imperial lady traveller*, es una figura literaria vinculada a la ciudad europea, la modernidad y al poeta francés Charles Baudelaire y que, en los escritos de Walter Benjamin, llegará a ostentar la figura de «detective».

---

«La ONG Hollaback llevó a cabo en el año 2014 un experimento sociológico: una mujer caminó durante diez horas por la ciudad de Nueva York, llevando una cámara oculta ante ella que grababa su paseo (véase Ramírez, 2014; Rob Bliss Creative 2014). Vestida con una discreta camiseta negra y vaqueros, evitando con ello todo prejuicio posible que aludiese a la provocación femenina, la actriz recibió, no obstante, más de cien muestras de acoso callejero a lo largo del trayecto. Con ello, este video ponía en duda las tesis de Benjamin sobre el soñado anonimato de la *flâneurie*: el video mostraba que, para una mujer joven, resultaba imposible pasear sin llamar la atención, es decir, pasando desapercibida en la multitud, por lo que una mujer no podría llevar a cabo la supuesta condición necesaria de la *flâneurie* en la que el sujeto errante mira sin ser mirado.»

(Mateos, 2019, p. 187)

## II. Figuras (2): Filoctetes, la mendicidad muda y algunas categorías impensables

*Lemnos en Berlín* es el título de una intervención artística de Emilio García Wehbi del año 2004. La pieza forma parte del Proyecto Filoctetes que se despliega en otras tres ciudades — Viena, Buenos Aires y Cracovia—. Hay una intención declarada de Wehbi con este proyecto que es la indagación en «cierto tipo de normalidad sospechosa imperante en las ciudades de fines del siglo XX y comienzos del XXI ante el surgimiento de un *nuevo paisaje social* en el que se expone y al mismo tiempo se oculta el cuerpo de los que han quedado al margen».

La pieza comienza a desarrollarse durante la madrugada con el traslado y colocación de 25 cuerpos de látex ataviados como personas sin techo en 25 diferentes localizaciones de la ciudad. Al comienzo de la jornada laboral los muñecos debían ser descubiertos «postrados en la calle, durmiendo en la entrada de un museo, sentados, arrodillados, o simulando un accidente». Cada cuerpo, se lee en el archivo, fue supervisado con el objeto de documentar las reacciones: «La intervención transformaba a la ciudad en un inmenso espacio escénico cuando los muñecos hiperrealistas irrumpían en diferentes puntos de la misma. Los cuerpos de los muñecos confluían así en el escenario de lo real-social-cotidiano y, a la vez, de lo poético-ficcional». En Berlín la intervención llegó a ser interrumpida por la policía pese a contar con los permisos oficiales (Archivo Filoctetes, s.f.).

El mito de origen griego nos cuenta que Filoctetes era un arquero «especialmente diestro, al frente de siete navíos, al que sus compañeros abandonan en la isla de Lemnos debido al hedor insoportable que desprende su pie, herido por una serpiente durante un sacrificio en Crisa». Oportunamente para nuestra investigación Sánchez nos cuenta que «en las antípodas de la protección paterna con la que comenzaba la vida de todo hombre libre en la antigua Grecia [...], se congregan determinaciones de la cueva donde se refugia Filoctetes como la de un contra-modelo del hogar» que es «antro» y es «habitación vacía» y en esta no se advertiría «la presencia de un lecho, sino más bien “muchacha apelmazada”, que sirve de improvisado catre, y unos “harapos”» (Sánchez, 2014, pp. 14-15).

García Wehbi descarta que *Filoctetes* sea una experiencia sociológica. Pero se pregunta: «¿Y entonces de qué se trata?». En la página web puede verse un vídeo de la puesta en escena de la pieza en Cracovia en el que puede seguirse una conversación entre una *espectadora* y una artista a cargo de la puesta en escena:

— ¿Qué me quiere mostrar?

- Queremos mostrar la indiferencia de la gente, ¿entiende?
- Disculpe, yo he ayudado toda mi vida a la gente sin techo. Pero no sintiendo lástima. [...]. Esto que hacen ustedes no tiene sentido, porque las personas cuando se hacen este tipo de cosas no se acercan a los sin techo.
- Pero tal vez las personas sí pueden reflexionar sobre el tema.
- Usted es quien tendría que pensar y no las personas porque las personas ayudan.
- En realidad no son muchas personas las que ayudan hoy en día.
- ¿Y usted ayuda? ¿Algunos de ustedes ayudó? [...].
- Sí. Nosotros queremos visibilizar a la persona que necesita ayuda. Por ejemplo, esta posición sugiere claramente que hay que ayudarla, ¿entiende? Hay que levantarlo, darle primeros auxilios. Sí, el objetivo es mostrar que alguien que se encuentra en esa posición necesita ayuda. Así como usted, por ejemplo. Usted reaccionó, no importa cómo. Eso cuenta y muestra que no le resulta indiferente. [...].

En este archivo Salvioli Marcelo se pregunta sobre el lugar desde el que actúa *Filoctetes* para generar tan complejas reacciones: «Aun cuando puede ser considerado como performance, su acto parece desarrollarse en el campo de la ficción porque usa la realidad reorganizada como estímulo, pero lo hace en los ámbitos propios del transeúnte/espectador, precisamente allí donde este no espera ser impactado por un espectáculo». Se pregunta entonces si *Filoctetes* es un espectáculo: «¿Acaso propone visualmente algo imposible de encontrar en las calles de ciudades donde desarrolla su acto?». Y responde que en absoluto su acto trata de visibilizar, sino de evocar. «La evocación de lo real hace posible una reflexión que lo real en sí no permite. Incluso lo hace en este caso en que el uso de un recurso hiperrealista debería moderar el impacto de la evocación en el transeúnte/espectador, porque lo real y su evocación son casi idénticos» (Archivo *Filoctetes*, s.f.).

Una de las imágenes con fecha de septiembre del 2023 que forma parte del archivo de esta investigación es un plano general de una avenida en la que a lo lejos se distingue un coche de policía y una ambulancia. Hay varias figuras de pie y un *bulto* a sus pies. La imagen cierra una situación que ha empezado a desarrollarse cuarenta minutos antes: sobre una acera junto a un parque un indigente se arrastra por el suelo con la ayuda de sus nalgas. La gente que pasa junto a él intenta evitarlo. Una persona se acerca por su espalda, para y le presta atención. La persona le habla, pero este, aunque lo mira, no emite ninguna palabra. En un

primer momento podría suponerse que estuviera ebrio. Un minuto después dice que es argelino y no habla español. Ahora una pareja que se detiene ante un semáforo próximo se acerca. El cuerpo del indigente está excesivamente delgado y magullado. Gesticula con gestos de dolor y señala con las manos su vientre y sus nalgas que están manchadas de resto de excrementos. Se le dice que un médico llegará pronto. Da las gracias. Ahora el tráfico en la acera se ha intensificado. Una chica joven se acerca y afirma que el hombre tirado en la acera solo quiere llamar la atención. Desaparece cuando el semáforo se pone en verde. Interviene entonces una pareja joven con un bebé. El hombre se acerca. Le toca la cabeza y lo acaricia. Su mujer se acerca y coloca unas monedas en el suelo frente a él. El hombre sin techo le sonrío y le pide al marido un cigarrillo. El hombre saca una cigarrera y le ofrece un cigarro liado en un papel marrón claro. Le da también fuego. Su mujer lleva un pañuelo que le cubre la cabeza. La pareja son turistas iraníes. El hombre sin techo sigue sentado y las monedas que le ha dejado la mujer joven siguen en el suelo. Dobla entonces su abdomen con las piernas abiertas hacia adelante con una sorprendente flexibilidad, parece agarrar el dinero con la boca y hace el ademán de tragárselas. Una mujer pregunta estupefacta si realmente se ha tragado las monedas. En esos momentos el hombre sin techo realiza un giro con su cuerpo y ejecuta un *spagat* lateral perfecto. Mira a sus espectadoras y, como si de un número de circo se tratara, pide el aplauso. Otra pareja se vuelve a acercar interesada. El hombre le toca el pecho como dándole ánimos. Ahora yace de nuevo en el suelo y se queja. Pide agua. Es el hombre recién llegado quien ahora rebusca en una papelera, encuentra una botella vacía y busca una fuente para llenarla. Ayuda al indigente a beber. Finalmente llega un furgón policial. Solo queda del público un vecino del barrio y la persona que llamó al principio de todo a la ambulancia. Esta se agacha para despedirse del hombre que ahora yace en el suelo tumbado de lado y este le dirige un «As-Salaam-Alaikum». El hombre tirado en el suelo extiende entonces su mano para ofrecérsela: «Gracias, Madam». El policía ofrece a la mujer desinfectante para limpiarse.





Marc Augé da forma escrita a una práctica etnológica en el metro de París en *El viajero subterráneo* (1987). Dedicada dos páginas al «nuevo mendigo»:

Algunos mendigos (como se decía antes, pues este término va desapareciendo) parecen haber comprendido algo de esto, y ya no mendigan en el estricto sentido del término, pues sustituyen la demanda oral salmodiada por un trozo de cartulina o una pizarra que da algunas informaciones sobre su suerte y su situación, con lo cual se instaure una especie de mendicidad “muda”, como se decía del primer comercio con los pueblos “primitivos”, pero mendicidad confiada a la escritura. (p. 37)

Cita un ejemplo: «Acabo de salir de la cárcel, estoy sin trabajo». Más allá de la veracidad o falsedad de lo escrito, puntualiza Augé, el mensaje se instaure como un modo de seducción a los lectores de la prensa de izquierdas pues el nuevo pobre —«con la cabeza metida entre los brazos replegados, yoga un poco fatigado»— «muestra, y no ofrece más que a sí mismo, presencia bruta, ausencia masiva; muestra y no mira a nadie»:

No es un ciego, pero es un hombre sin ojos evidentemente, pasividad pura, apelación sin voz que sólo interpela a aquellos que quieren ser “interpelados” y que, sintiéndose interpelados le dan limosna por alguna oscura razón, tal vez porque lo consideran inconscientemente uno de esos hombres de los cuales Mauss nos dice que son, a los ojos de los demás, los “representantes de los dioses y de los muertos”. (p. 37)

Esos mendigos, concreta Augé, «son lo que nosotros no somos, son la prueba de que compartimos con otros por lo menos esta negatividad». «Sin otro vínculo con el mundo que el texto poco situado a sus pies [...] simbolizan por la negación y hasta el vértigo la totalidad de lo social, agujeros negros terriblemente concretos en nuestra galaxia cotidiana». Finaliza su texto sobre la mendicidad con Mauss al que continúa citando: «Los mendigos son una frontera, representan lo infranqueable, como si ya estuvieran un poco muertos».

Una figura de lo impensable la localiza Michel de Certeau en el moribundo pues este lleva con él «la muerte en suspenso» y esto «cae fuera de lo pensable» porque este «fuera» se identifica con lo que se puede hacer y señala que incluso más que la figura del ocioso, el moribundo resultaría inmoral: «uno, sujeto que no trabaja; el otro, objeto que ya no se ofrece a un trabajo; ambos intolerables en una sociedad donde la desaparición de los sujetos en todas partes se compensa y se disfraza por la multiplicación de las tareas»:

El moribundo lleva la cuestión del sujeto a la frontera extrema de la inacción, allí donde es la más impertinente y la menos tolerable. Entre nosotros, la ausencia del trabajo es el sinsentido; hay que eliminarlo para que se continúe el discurso que incansablemente articula tareas y que construye el relato occidental del «siempre hay algo que hacer». El moribundo es el lapsus de este discurso. Es y sólo puede ser obsceno. (De Certeau, 2000, pp. 207-208)

Junto a la categoría impensable del moribundo, las figuras diversas del no trabajo enumeradas por De Certeau son el salvaje, el local, el niño, y la mujer. Entre la obscenidad y amoralidad del moribundo y el ocioso, ¿dónde situar a estas otras figuras objetos de nuestra indagación a las que el texto de De Certeau no atiende explícitamente? (De Certeau, 2000, p. 40).

Entre el material fotográfico recogido se encuentra la imagen de un cartel que cuelga en el escaparate de una biblioteca pública de Szczecin. La temperatura es de 7 grados. Dos cafés y dos pasteles en una cafetería vintage cuestan 80 złoty que equivalen a más de 20 euros. Todo el centro está en obras y la imagen que más se repite al atravesar sus calles es la de los obreros a cargo de las máquinas que levantan calzadas y rehacen calles. La plaza que antes se llamaba *Lenina* se llama ahora Plaza de la Gloria. No hay gente pidiendo en la calle. Pero al pasar junto a una biblioteca pública puede leerse un cartel. En este, hay una imagen del rostro de un indigente duplicada. En la parte superior donde el rostro tiene contraste se lee: «No es nadie». En la imagen inferior el rostro del indigente pierde sus contornos porque está pixelado y se lee: «Es alguien».

---

«A lo largo de un periodo de varios años que comenzó en la década de los cuarenta, Louise Bourgeois produjo muchas obras con el título genérico *Femme-Maison*. Genérico, pero no serial. Estas obras constituyen un género (y no una serie) que explora la ambivalente relación entre las mujeres y (sus) casas mediante una gran diversidad de soportes y estilos. A veces la mujer pierde la cabeza, atrapada como se encuentra en su vida como *femme sans/cent tête*, por decirlo surrealísticamente. Otras veces se cae del tejado. Otras se escapa de la casa, y al carecer de cabeza, consigue comunicarse a través de ella, la utiliza como prótesis. ¿Cómo sabremos si la casa es un beneficio o una pérdida, una pertenencia o una prisión? En otras ocasiones, la mujer incluso consigue trepar al tejado y proclamar su libertad, pero poniéndose en peligro.» (Bal, 2009, p. 100)



### III. Estos cuerpos. Descripción de materiales

#### 1. El hombre de *old Town* y el hombre de Apple

Lonnie Elwood es un *homeless man* en el *old town* de Miami. A primera vista Elwood parecería poder funcionar como ejemplo de esa «mendacidad confiada a la escritura» en la que ponía la atención Augé. Su texto de presentación, pero, lo instala en un lugar fuera del anonimato— nos da su nombre— y en un lugar además mediado por la tecnología y las redes sociales: ¡búscame en YouTube, Instagram y aporta en Cash App! *Bird's are trying to get my food* es el título de uno de sus videos colgados en la plataforma on line. Puede distinguirse un improvisado «catre» hecho de toallas y mantas mientras da los buenos días y habla de la «*homeless life*». Otro de sus videos es *We are really homeless and trying so hard too get off the streets! so please help us and share/like*. La cámara de su móvil apunta con un plano fijo a la cama de un albergue y a su perro y nos dice: «Youtube is a new form for us. A plateau. Do you know how many people are there in Instagram? Y en tono burlón añade: —“Oh! I am homeless! Please send me money!”. And people send them all this money. And they are just living in a big house». Más adelante y manteniendo siempre el mismo tipo de plano añade: «And we are real. Really homeless». «And this is one of the best streams you can watch because we are real». La circunstancia del hombre sin techo —explica— es: «Sitting on my knees. You know. It is homeless life».

El 12 de diciembre de 2022 un hombre se sienta en la calle con su espalda pegada a la vidriera de un local de Apple en la calle Colón de Valencia. Alto, barba y corte de pelo a 1, usa vaqueros y tiene tatuajes en el cuello y en el dorso de la mano. Se sienta, coloca su mochila, un bote de bebida y un vaso de papel de café para llevar. Lo siguiente que hace es liarse un cigarrillo de la marca Pueblo. Fuma, se acaba el café y entonces coloca su cuerpo en la postura ya descrita por Augé con relación al mendigo del metro, «cabeza metida entre los brazos replegados» y «yoga un poco fatigado».





Victoria Pérez Royo en su libro *Cuerpos fuera de sí* utiliza como herramienta de trabajo la figura de la inclinación. Desde la línea de investigación abierta por Adriana Cavarero sobre la figura del hombre erecto y su contraparte la figura inclinada —la madre—, Pérez propone trabajar no ya sobre la postura políticamente inclinada de Cavarero, sino sobre el movimiento que requiere esta postura. El foco de Pérez está en las prácticas de artistas y activistas y su propuesta reside en observar los mecanismos que los sujetos despliegan para mover a otros a la inclinación. En *Filoctetes* teníamos un ejemplo que quería agitar las conciencias mediante la creación de un dispositivo escénico que moviera a los sujetos de pie a practicar una inclinación, pero ¿qué tipo de movimiento es el que un sujeto de pie puede efectuar hacia otro ya inclinado? ¿Y qué tipo de movimiento es el practicado por el sujeto postrado? Si tal como sostiene Pérez Royo el poder figural del cuerpo puede tener una potencia política (Pérez, 2022, pp. 21-23), ¿qué tipo de potencia despliega un sujeto que se inclina? ¿Puede un sujeto ya postrado impugnar algo?

---

*La criada*: La mujer, derecha.

*Zámpano*: ¿Como de pie como los caballos?

*La criada*: Siempre como de pie. ¿Quién haría andar la casa derecha si no? Me he casado dos veces y las dos enviudé. Hace tres noches que empiezo a cocinar a la una. ¿Se creé que estoy cansada? Aun soy capaz de estarme bailando toda la noche. Somos más fuertes que las chicas de hoy.

*Zámpano*: ¿Por qué no se vuelve a casar?

*La criada*: ¿Qué? ¿Otro marido más? Me basto yo para mandar aquí.

*Zámpano*: ¿Es que un marido solo sirve para mandar? ¿Solo para eso?

*La criada*: Yo también soy de carne y hueso. Soy como todo el mundo.

(*La Strada*, 1954, Fellini)

## 2. Las tiendas de campaña en las cercanías de Alexander Platz

Bajo un puente en Dirksenstraße —antiguo Berlín oriental en dirección a Alexanderplatz— hay instaladas varias tiendas de campaña. Junto a estas hay un carro de supermercado, una silla de ruedas y patinetes eléctricos. Detrás de las tiendas pueden verse varios soportes con publicidad. En uno de ellos se lee: «*Wasser kommt nicht aus dem Hahn. Verschwende es nicht*» que podríamos traducir por «El agua no procede del grifo. No la malgastes». En otro cartel se ofrecen *gigas* gratis. Algunos de sus ocupantes, sentados, observan la calle. Uno de ellos se lía un cigarrillo. La segunda imagen que se toma ese mismo día se encuentra unas manzanas después. En la entrada a una estación de metro un hombre rebusca en una papelera, en la mano un vaso desechable de café y, colgado al hombro, un bolso y una bolsa de compra reutilizable. Pide dinero a un transeúnte que habla por su móvil. El recorrido de los viandantes dibuja líneas rectas y previsibles; la del hombre indigente zigzaguea y su mirada, al igual que la de su trayectoria, es imprevisible. Dentro de la estación otro indigente se apoya en un pequeño mostrador en el centro de un paso subterráneo y manipula un móvil. Las tres imágenes descritas fueron las primeras tomas que captamos con nuestra cámara al inicio de la investigación.

La historiadora de arte Kaja Silverman describe en *El umbral del mundo visible* (2009) una anécdota personal. Pero antes de iniciar su propio relato Silverman parece hallar un mecanismo psicológico a través del cual extenderíamos la simpatía a alguien menos afortunado que nosotros sin poner en peligro lo que ella denomina «nuestro *moi*» o el principio de «la igualdad-a-sí». La fórmula dice: «Me puedo imaginar en su lugar». Pues bien, Silverman nos cuenta que durante la semana atraviesa varias veces la Telegraph Avenue de Berkeley donde se concentran personas sin techo. Durante un tiempo intentó racionalizar el pánico que le producía atravesar esa calle y lo hizo en términos económicos que resumió en la ansiedad generada por la tensión de obedecer a un imperativo —la obligación de dar—; y lo que realmente sucedía que era la imposibilidad de su incumplimiento —dar a *todos*—. Su reacción fue evitar su mirada y entonces es cuando dice haber entendido la naturaleza real de su pánico. Este era especular, no económico:

Lo que siento que se me pide que haga y a lo que me resisto con todas las fibras de mi ser es a situarme dentro de cuerpos que, dicho con toda sencillez, serían una ruina para mi *sí* de clase media: dentro de cuerpos callosos a fuer de dormir en la acera,

agrietados a fuer de estar expuestos al sol y a la lluvia, y mugrientos tras semanas sin una ducha, y que no pueden en consecuencia aspirar a lo que, en nuestra cultura, pasa por «idealidad» (p. 34).

Los indigentes le muestran que si ella fuera uno de ellos, «ya no sería yo». «Y en lugar de acceder a este autoextrañamiento imperativo, aparto automáticamente los ojos». Silverman finaliza su relato con una revelación que es la dificultad que experimenta a identificarse con la posición estructural de la carencia de hogar (p. 34).

A la imagen de los hombres de las tiendas de campaña mirando el mundo de la ciudad en marcha podríamos sumar la un hombre sin techo en Kudamm que habiendo improvisado un jergón en la fachada de una zapatería fuera de horario comercial, observa cómo se apresuran a retirarse los últimos empleados de la ocupada avenida comercial de 3,5 kilómetros en el antiguo Berlín occidental. Pero también podemos traer a colación la imagen de un hombre de origen sirio de pie en un pasaje en Mitte, rodeado de cartones y mantas, y que se protege del frío con un gran anorak de color amarillo que le viene grande, de pie, también mirando al mundo.

Junto a la dirección de las miradas de los cuerpos sentados, postrados o tumbados cuyas presencias Augé nos decía que muestran y no miran a nadie, nuestro archivo de imágenes nos enseña la dirección de las otras miradas, las miradas furtivas con el rabillo del ojo de los cuerpos de pie que atraviesan, como Silverman, una multitud de *sin techos* en Telegraph Avenue. La mirada de Silverman es, no obstante, una mirada que se implica con su propia subjetividad y se debate con la ficción corporal que ella llama «yo». Sobre las miradas que ha captado nuestra cámara no sabemos nada.

---

«The Great Recession has been dubbed a mancession. Men have borne the vast majority of job losses, as the core of (industrial working class) jobs have disappeared. [...]. Ironically women's increased 'public' involvement in the economy has been accompanied by a rising fear of failure due to multiple forms of precariousness. This has gone under a chilling name- 'bag lady syndrome' -a fear of being out it in streets due to job failure. In 2006, a life insurance survey found that 90 per cent of American women felt financially insecure and nearly half said they had 'tremendous fear of becoming a bag lady'. [...]. As one women put it: 'the inner bag lady, wrinkled face and unkempt, is no joke. She is the worst-case-scenario-future'.» (Standing, 2021, p. 76)

### 3. Los hombres que se instalan por un tiempo

En Mainzer Straße se sienta de manera periódica un hombre sin techo frente a una tienda de alimentación de la cadena Edeka en un barrio tranquilo alejado de las grandes avenidas comerciales y los barrios de acogida de población inmigrante. Su edad aproximada es difícil de calcular debido a la barba y el deterioro físico, pero es un hombre joven. «Bitte, eine kleine spende für Essen u.s.w.» —se lee en el cartel con el que se presenta. (Por favor, una pequeña donación para comer y otras cosas). Siempre tiene un libro en las manos y lleva unos años ocupando regularmente ese mismo lugar. En Friedrichstrasse hay también un hombre que lee por la mañana al despertarse. La librería más grande de Berlín —Dussman— que ocupa un local de cuatro plantas se encuentra unos metros más adelante. Entre esta y la estación de tren metropolitano transcurre su día. Apoyado sobre la pared de la misma estación puede verse el colchón donde duerme. En una repisa de la pared coloca sus libros, la taza de café, el vaso de agua, un termo y algunas botellas de zumo. Suele pedir unos metros más adelante. El colchón y el orden de los objetos —siempre del mismo tipo— no han cambiado durante casi dos años. Sus ocupantes, en cambio, no son siempre los mismos.

Hay un hombre sin techo en Senenfeldeplatz. Lleva ahí al menos dos años en el punto intermedio entre la estación de metro y la entrada a un supermercado de la cadena REWE. Siempre tiene la radio puesta. Algunos vecinos suelen parar a hablar con él. Permanece la mayor parte del tiempo sentado o en cuclillas junto a un carro de supermercado que parece contener todas sus pertenencias. Mantiene ordenados en el bordillo *tappers*, bebidas de zumo, un vaso, y a la vista y funcionando está siempre el aparato de radio.

Ocasional es la escena en el centro de Nürnberg en una imagen apenas apreciable por la distancia a la que se ha tomado la fotografía: en una calle peatonal un hombre sin techo ha dispuesto frente a sí varios vasos de plástico etiquetados dando la opción a los transeúntes a que decidan cómo quieren ayudarlo. Solo se consigue leer la etiqueta de unos de esos vasos en el que se ha escrito ESSEN (comida). También puntual es la escena en la calle Colón de Valencia donde un chico apoyado en la vidriera de unos grandes almacenes se acompaña de dos carteles. En uno pide comida; en el otro dice necesitar una vacuna y un microchip.



#### 4. La mujer que pide en Kudamm

La joven protagonista *homeless* del filme *Sant Toit ni Joi* de Agnes Varda se llama Mona Berjeron. A lo largo del filme Mona irá transgrediendo una serie de espacios simbólicos, productivos, masculinos, en la invernal campiña francesa. Se niega al trabajo. Aunque la cámara nos la muestra limpiando un coche, apilando cajas o podando una viña, prefiere recostarse y fumarse un cigarrillo. Se prostituye, es violada, mantiene relaciones sexuales con hombres sin techo. Dona sangre para no estar sola. Flirtea. Se alimenta de latas. Se le infringe una violencia tras otra y sabotea cualquier posible vínculo afectivo antes de ser abandonada porque nadie será capaz de hacerse cargo de aquello que ella representa. Un hombre dice: «Estoy preocupado por ella. Tan sola. Debería haber hecho algo. Ni siquiera sé su nombre». El intelectual que se dedica a la crianza de cabras dice: «Pasó como un golpe de viento. Sin proyectos, sin metas, sin deseos, sin anhelos. Le propusimos cosas y nada. Ninguna gana de hacer nada. No es errar de errancia sino de error. Demostrando que ella es inútil le hace el juego a un sistema que rechaza». El obrero dice: «La vi llegar de no sé donde. Llegó y se acercó al fuego. Parecía tener frío. No me atreví a hablar. No sabía si dirigirle la palabra o no. Chicas que vagabundeen así es raro. Es muy raro. Que esté sola. Tan sola. Debería haberle hablado». Las mujeres, pero, sienten pena o envidian su libertad.

En la acera de la intersección de las grandes avenidas de Kurfürstendamm y Uhlandstraße donde se encuentran algunas de las tiendas de lujo de Berlín se sienta una mujer sola. Esta intersección coincide además con la última estación de la línea de metro U1. Es un día festivo. Apenas hay tráfico. Lleva un anorak con capucha que le cubre la cabeza y vaqueros y frente a ella ha colocado un vaso de café desechable vacío. El ancho de esta acera es especialmente amplio. Dos mujeres con tres niños atraviesan la acera y la fotografía capta el momento en que sus miradas se dirigen hacia donde está sentada la mujer que pide. Otros viandantes, un hombre solo y una pareja, ni siquiera levantan la mirada, pues están ocupados con sus móviles. La pregunta que aquí nos formulamos es con qué otras imágenes encajar a esta figura femenina. ¿Su corporalidad sobreexpuesta abandonada a cielo raso a qué apela?

Victoria Pérez Royo recoge en su libro una experiencia de invisibilidad de una protesta en Belgrado del año 1991 relatada por Slavica Stanovic. En la protesta de *Las mujeres de negro* estas sostenían pancartas en las que se podía leer «Somos desleales» o «Hacemos duelo por las víctimas»:

Recuerdo la sensación de aislamiento, como si no existiéramos, nos ignoraban. La gente pasaba y pasaba de largo. Era una sensación horrible de no existir, de ser borradas [...]. No entendían qué hacíamos en silencio y de negro. Nadie nos veía, quizá nos miraban, pero no nos veían. (Pérez Royo, p. 70)

Pérez Royo en el contexto de las protestas sociales se pregunta si quizá las identidades visibles como las de las mujeres no permiten corporeizar tan fácilmente como a los hombres la figura de pie asociada a los valores de heroicidad y arrojo con una gran potencia de movilización (p. 77). Si indagamos en la figura de la mujer de nuestra fotografía, una mujer blanca europea, ¿qué tipo de gesto constituiría el suyo? ¿Cuál es su potencia?

---

«En 1960, I was performing my military service in Algeria. The French army had decided that the natives should have a French identity card to better regulate their transfer to “reagroupment villages”. Since there was no civilian photographer, I was asked to photograph all the people of the neighboring villages: Ain Terzine, Bordj Okkiriss, le Mezdour, le Meglinie, Souk el Khremis. I thus photographed close to 2000 people, primarily women, at the rate of 200 per day. In each village the inhabitants were summoned by the company commander. It was the faces of the women that really affected me. They had no choice. They were forced to move their veils and let themselves to be photographed. They had to sit on a stool, outdoors, in front of the white wall of a village. I received their gaze at a close range, first witness of their mute, violent protest. I want to testify, on their behalf. —Mark Garanger».

(Phillips, 1998)











## 5. «Mover la casa»

*Esquinas Gordas* (2000) es el título de un proyecto *site-specific* de la escultora Rosario López que consistió en fotografiar las esquinas «expropiadas» a los *sin techo* de La Candelaria en Bogotá, hacer reproducciones de esas fotografías y llevar al museo las fotografías y las reproducciones para presentarlas como nuevas piezas escultóricas (López, 2024). Con el término «expropiación»—en el texto original en inglés, «seized»— la artista hace referencia al fenómeno extendido por La Candelaria de rellenar las esquinas para impedir que sean utilizadas por los *sin techo*. La operación de relleno consiste en eliminar el vacío que crea el ángulo en la unión entre las paredes. López explica que cambiar el modo de trabajo fue la estrategia que utilizó para cambiar la manera en que «miramos» al espacio público: fotografiarlo, reproducirlo y exponerlo. En la página web donde referencia su obra la diferencia entre fotografía y reproducción es un marco blanco que hace de marco de la copia.

Las esquinas apenas aparecen fotografiadas en nuestro archivo. Los colchones se colocan apoyados en las paredes de los edificios y en las entradas a locales. Pero cuando encontramos esquinas usadas por los *sin techo* estas se encuentran en calles menos expuestas al tráfico de peatones. Junto a la cama-habitación suelen estar ordenados diversos objetos de tipo doméstico y las bolsas con el resto de pertenencias. A veces, la casa entera.

La *performer* María Teresa Hincapié también de origen colombiano creó una pieza titulada *Punto de Fuga* (1990) que consistía en el traslado de cada uno de los objetos de su casa —«desde la olla a la estufa»— a la sala de exposición. La pieza duraba varios días. En *Vitrina* (1989) Hincapié realiza una intervención en el escaparate de un local comercial:

Vestida con una bata azul, asumió el rol de quien se dedica a las tareas del hogar y durante ocho horas consecutivas, a lo largo de tres días, [...], ejecut[ó] tareas como barrer, limpiar, peinarse o maquillarse, ante la mirada asombrada de los peatones. Mientras deambulaba por el interior del espacio, utilizó el vidrio del ventanal como soporte para escribir frases con un pintalabios rojo [...]. Separado por el cristal, el público podía leer preguntas que la artista se hacía en torno al mundo de la dramaturgia: «¿Ustedes creen que esto es teatro? (Pallier, 2023)

Calle, casa, museo, escaparate, los objetos con los que trabajan López e Hincapié se van resignificando en cada uno de estos espacios. En el caso de López la conversión de lo que es de dominio público (una esquina) en algo privado (su uso por el *sin techo*), su devolución a lo

público (el *sin techo* lo abandona) para volver a lo privado (el propietario lo rellena con hormigón armado) y de nuevo a lo público como un objeto artístico en el museo. En la calle objeto de reflexión de nuestra investigación, ¿qué es un colchón vacío? ¿Y muchos colchones tomando la ciudad? ¿Y las habitaciones-cama y un cuerpo en la intimidad de la intemperie? En *Vitrina* María Teresa Hincapié se metía en un escaparate. Su texto decía: «Soy una mujer isla. Soy una mujer caja. Soy un puñado de cosas apiladas en un metro apilado».

Franco Bifo Berardi narra en *Héroes* los sucesos ocurridos en 1983 en la ciudad japonesa de Yokohama donde un grupo de estudiantes asesinaron a varios hombres indigentes que dormían en un parque. La explicación de los jóvenes era que aquellos a los que habían matado eran *obutsu* —cosas sucias e impuras—. Bifo recuerda que en los años 70 cuando se popularizó la lectura de los cómic manga la figura del enemigo se construía con respecto a lo sucio y no a lo malvado. La limpieza y la liberación del mundo de la basura y los deshechos estarían preparando para el filósofo el advenimiento de la anhelada superficie digital, plana y limpia (Bifo, 2016, pp. 186-187).

---

«There is another growing body of evidence that suggests that women’s housing situations, meanings of home, and routes into and experiences of homelessness are different from men’s. Domestic abuse and violence suffered in women’s emotional and sexual relationships is a far more common cause of homelessness amongst women (Cameron et al, 2015). [...] This paper adds another layer of complexity to the definition of homelessness: it suggests that one can feel home-less before (or without) becoming ‘homeless’ in the official sense of the term.» (Mccarthy, 2015, p. 3)









## 6. Recolectores ambulantes y la *nueva* figura del *Pfandsammler*

El 7 de agosto de 2023 desde un banco próximo a una papelería en Hackesche Markt puede verse durante el intervalo de una hora una serie de personas que rebuscan en la basura cascotes de vidrio vacíos, latas de aluminio o botellas de plástico. El sistema automatizado de depósito de envases usados funciona en Berlín desde el año 2003. Cada supermercado dispone de máquinas llamadas *Pfandautomat* que son máquinas que pesan, escanean botellas y emiten un vale intercambiable por dinero. Por cada envase de plástico no reutilizable se pagan 25 céntimos; por las botellas de cristal, 8 y 10 céntimos. Los viandantes además colocan los cascotes ordenados y a la vista bajo las papelerías de la ciudad para que sean reconocidos fácilmente. El término con que se designa a esta nueva figura social es *Pfandsammler* (recogedor de dinero por envase).

Es sin embargo en las multitudinarias *parade* de los movimientos LGBTQ+, la *Loveparade* o carnavales de la cultura donde la fiesta se transforma en un lugar *inclusivo* de la precariedad. Los carros de los recolectores de envases ambulantes se unen a las masas de gente que celebra la fiesta junto a los carros de vendedores de cerveza, agua y refrescos. Las cifras de los asistentes al Christopher Street Day de Berlín durante el año 2022 ascendieron a 600.000 de acuerdo con los datos de los organizadores del evento; los unidades de cuerpos de policía y bomberos a 1.000 (Rbb 24, 2023).

Las imágenes de un hombre que recoge en su carro los cascotes de cerveza en la larga cola de entrada a un famoso club hedonista de Berlín datan de marzo de 2024. La cola es silenciosa y las personas que han acabado sus bebidas le pasan los cascotes vacíos al *Pfandsammler* sin apenas un cruce de miradas; o los colocan directamente en el carro. En Valencia hombres migrantes conducen los carros de supermercado o de improvisada fabricación y rebuscan entre los contenedores de basura y de obras. Utilizan los bancos públicos para descansar.



## Parte VI. La mirada, la cámara y la imagen

### 7. La fábrica

La primera película de la historia del cine que se exhibió ante un público es una secuencia del año 1895 de 45 segundos que muestra la salida de los obreros de la fábrica Lumière. La película *Arbeiten verlassen die Fabrik* (1995) de Harun Farocki y de 32 minutos de duración se inicia con la secuencia referida. «Only here, in departing, are the workers visible as a social group» (Gronenborn, 2024). Farocki pone la atención en un espacio —el umbral de la fábrica—; y en un movimiento —la salida del obrero y la obrera—. La voz en off que hace de comentarista de lo que las imágenes muestran dice de esos cuerpos que «no son», sino que «*hacen* de trabajadores y trabajadoras obreros». Casi todas las películas de ficción sobre los obreros —cuenta la voz en off— dan comienzo tras la jornada laboral, pues siempre que ha sido posible, el cine se ha apresurado a alejarse de los edificios de las fábricas: «Si se montara una tras otra las secuencias de las salidas de la fábrica rodadas en cien años daría la impresión de que en cien años una y otra vez se ha filmado la misma imagen. Como si un niño repitiera a lo largo de cien años la primera palabra que supo decir para eternizar el placer de su primera palabra» (Farocki, 1995):

Apenas los trabajadores atraviesan el portal, se dispersan y se convierten en individuos, y es este el lado de su existencia que la mayoría de las películas narrativas rescatan. Si los trabajadores no concurren juntos a una manifestación luego de salir de la fábrica, su existencia como tales se desintegra. El cine podría integrarla haciéndolos bailar en las calles, por ejemplo» (Farocki, 2003, p. 37).

A propósito de la escena de los Lumière le sorprende a Farocki que este primer filme contenga ya algo difícil de agregar si tenemos en cuenta que el cine ha realizado el gesto de repetir una y otra vez la misma escena:

Como la imagen comunitaria se desvanece apenas se transpone el umbral del lugar de trabajo, la figura retórica de la salida de la fábrica aparece a menudo al principio o al final de una película -como si fuera un slogan-, allí donde es posible dejarla sin compromiso alguno como un prefacio o un epílogo (Farocki, 2003, p. 37).

### 8. La salina

«Todo allí era desolación, viento y sol. Y la vida toda venía del mar». La voz narradora crea el paisaje que la cámara ya nos ha mostrado. «Nada crece en Araya», enuncia la voz y

performa la cámara. Todo está ritualizado en este lugar llamado *Araya*, el filme de Marguerite Benacerraf sobre el salinero —fuerza, palo, pala y cesto— y una antigua parte de mar *disecada*. Los hombres arrancan la sal a la salina, la cortan y la lavan. Por cada mara, una ficha; por cada ficha, 50 centavos. El salinero puede llegar a cargar la sal 70 veces al día. «Asalariado es el hombre que por su trabajo gana su sal». *Araya* crea la épica del trabajo en un escenario que anuncia su propia desaparición. La cámara registra poéticamente las coreografías de cuerpos en su trabajo sobre las pirámides blancas de sal. El trabajo de extracción de la sal depende de la fuerza muscular y de que cada cuerpo se mantenga en sincronía con el resto de sol a sol. Los golpes sobre el suelo, sobre la sal, sobre los matorrales, el traslado de la sal en barcas en una laguna mansa, el cosido de las redes de pesca, los juegos de los niños, el trabajo de las mujeres. En los minutos finales del filme la cámara nos muestra la explotación mecanizada de una mina al aire libre: «Las máquinas podrán reemplazar los brazos. ¿Es este el fin de la ronda de la sal?». Las jerarquías subyacentes a la explotación extrema no son visibilizadas pues lo que domina en el relato es la repetición de los mismos gestos y los mismos ciclos diarios. ¿Cuál es la pérdida que se anuncia? A diferencia del obrero cuya «imagen comunitaria se desvanecía apenas transponer el umbral del lugar de trabajo (Harocky, 2003, p. 37), el salinero no tiene umbral que transponer. ¿Acordaríamos con Flórez (2013) en que estos «son una única unidad, interdependiente y simbiótica, que se sustenta, replica y continúa en el tiempo, olvidada ya de su principio, incapaz de imaginar su final?».

## 9. La legión

Otra lente ocupada en el registro de coreografías es la de la cámara bajo la dirección de Claire Denis en *Beau Travail* (1999). La representación de la figura del legionario en el desierto de Djibouti es como en el salinero en *Araya* igualmente poética y dramática. *Beau Travail* es un filme que mira cuerpos, en su belleza y erotismo. Y como en *Araya* el lugar de la colonia es también nombrado. Comparte además con el filme de Benacerraf un elemento conductor: la detención en la descripción minuciosa de lo doméstico aunque aquí se pone la atención en las rutinas del cuidado del cuerpo masculino. Cuando lo femenino emerge está contenido en el sujeto mujer de la colonia. No cabe la existencia de un legionario individuo, sino que existe en cuanto parte de un cuerpo mayor de huérfanos. La legión es madre, padre y patria, ejército de reserva que se sostiene como comunidad artificial de cuerpos disciplinados y obedientes.



Paradójicamente, el final que Farocki hubiera imaginado para el sujeto obrero —más allá del umbral de la fábrica o la huelga— y que hubiera sido «bailar juntos la calle», se cumple, no obstante, para el legionario protagonista de *Beau Travail* que tendrá que rendir cuentas a un tribunal militar. Erika Balsom escribió acerca de la secuencia final como quizá el mejor final que se le haya dado nunca antes a ningún filme. El final es una coreografía improvisada del legionario en el interior de una discoteca vacía: «Galoup finds a rhythm of life that follows none of the patterns of colonial patriarchal power the film so skilfully traces and complicates... he inhabits a utopia of movement without rules». En ese momento, refiere Balsom, el escenario es únicamente el propio Galoup:

Clad in black, he smokes, cruises, poses. He begins to dance with grace and force, precision and abandon, first as if in communion with an invisible partner, then determinedly alone. He builds to explosive, spasmodic movements that propel him up against the wall and down to the floor, rolling frenetically until he exits the frame (Balsom, 2019).

*La salida de los obreros de la fábrica* y *Beau Travail* realizan un gesto similar. Los obreros y obreras, en el primero caso, y el legionario, en el segundo, se alejan del marco de la cámara hasta salir completamente de él.

## 10. La ciudad

David Harvey en *Rebel cities* (2019) se pregunta por la identidad de los trabajadores que *producen* (la) ciudad. «So who are the workers who produce the city? The city builders, the construction workers in particular, are the most obvious candidates even as they are not the only not the larger force involved»:

There is a seamless connection between those who mine the iron ore or that goes into the steel that goes into the construction of the bridges across with the trucks carrying commodities travel to their final destinations of factories and homes for consumption. All of these activities (including spacial movement) are productive of value and of surplus value. If capitalism often recovers from crisis, as we saw earlier, by building houses and filling them with things, then clearly everyone engaged in that urbanizing activity has a central role to play in the macroeconomic dynamics of capital accumulation. (Harvey, 2019, p. 130)

En Nueva York, nos dice Harvey, miles de trabajadores se dedican exclusivamente a montar y desmontar andamios. Este movimiento, afirma, basta para producir valor. La ciudad siempre está en obras. Junto al obrero montador de andamios y el *sin techo*, el *rider* podría pensarse como otra nueva figura de la ciudad, parada, detenida, obstaculizando la acera —solo o junto a otros *rider*— hasta que llega la orden de entrega de la plataforma digital que lo emplea.

Soto Calderón escribe que *pensar* en la performatividad de una imagen es *pensar* cómo dan forma las imágenes y ello conlleva una implicación que es la reubicación de su dimensión figurativa y detenerse en la misma fábrica de las imágenes, sus prácticas y sus *poiesis* (Soto, 2020, pp. 71-72):

*Performar* es una práctica de levantar formas respetando las singularidades, dejar margen para que en tanto que proceso creativo esas imágenes puedan engendrar otras imágenes, que a su vez se van transformando en su proceso. La forma —no como la comprende la representación, esto es, como una forma previa— entendida en tanto que formación de situaciones. En ese sentido la figura es un umbral de variación, siempre comporta elementos que desbordan su identidad. (p. 75)

De Rancière, al que Soto recurre en diferentes momentos de su escritura, cita que la particularidad del sujeto obrero es que «debe hacer *como si* el escenario existiese, *como si* hubiera un mundo común de argumentación, lo que es eminentemente razonable y eminentemente irracional, eminentemente sensato y resueltamente subversivo, porque ese mundo no existe». El «aparecer» en Rancière, nos dice Soto, tiene la necesidad de una producción. «Los sin-parte no acceden a una escena pública ya existente: el sitio sobre el cual van a aparecer deben ellos mismos hacerlo surgir». «El conflicto se expone creando la escena de esa exposición. Por ello, es también una alteración, una interrupción en el orden de la cultura entendida como «formación por medio de la imaginación» (pp. 126-127). De lo que se trataría es de hacer que las imágenes se muevan —y Soto cita de nuevo a Rancière— «para que otras figuras se compongan y descompongan con ellas» (p. 135).

«¿Qué capacidad se abre con las imágenes?», pregunta. «¿Qué posibilidades abre que aquellos que no tienen derecho a ocupar el mismo lugar pueden ocupar la misma imagen?». Responde a esta pregunta afirmando que las imágenes tienen una capacidad que es la de la alteración de los repartos de la luz que son los que asignan «los lugares de exclusión, anonimato o estereotipo a unas determinadas formas de vida y que ponen brillo sobre otras».

Y la estabilidad de la línea del horizonte desde la que se mira, depende, para Soto —y esto resulta de gran interés en nuestra reflexión— «de la estabilidad de un espectador situado en algún tipo de base, una costa, un barco: un fundamento que pueda imaginarse como estable». Aunque, en realidad, esa base estable nunca haya existido (p. 136).

### **11. Auschwitz/Oświęcim**

«Una imagen del álbum: Una mujer ha llegado a Auschwitz.» El álbum mencionado por Harun Farocki es el libro de fotografías que halló Lili Jacob cuando buscaba algo con qué abrigarse en la barraca de los guardias de Dora-Nordhauen. En las fotos pudo reconocer imágenes de ella misma y sus familiares quienes nunca saldrían de Auschwitz. El álbum contenía 206 fotografías (Farocki, 2003, p. 29).

En Auschwitz estaba prohibido sacar fotos, pero dos soldados de las SS recibieron la orden de documentar la llegada de prisioneros. La mujer fotografiada con la que Farocki inicia su propio relato sobre esta imagen es sorprendida por la cámara en el momento en que esta gira la cabeza mientras camina:

A su izquierda se ve un hombre de la SS aferrando con la mano derecha la solapa de una chaqueta de un hombre mayor, también recién llegado a Auschwitz: un gesto de clasificación. En el centro de la imagen está la mujer: los fotógrafos siempre dirigen la cámara a una bella mujer. Y si su cámara se encuentra en un lugar fijo, la disparan cuando pasa una joven que les parece atractiva. Aquí, en la «rampa» de Auschwitz, fotografían a la mujer como si le echaran una mirada en la calle. (p. 29)

Farocki escribe que la mujer —tal como se aprecia en la foto— llega a captar esa mirada que se le dirige y dirige la suya hacia el costado del observador donde se halla la cámara. Si esa mujer hubiera estado en una avenida —continúa Farocki— «miraría del mismo modo a una vidriera para evitar los ojos del hombre que la observa». «En suma, la mujer no responde a la mirada pero es consciente de ella y le permite trasladarse a otro lugar» (p. 29).

El 4 de agosto de 1944 varios aviones norteamericanos se dirigían hacia Silesia a las fábricas destinadas a la producción de gasolina con caucho sintético. «Al acercarse a la planta de LG. Farben, que aún se encontraba en construcción, el piloto hizo una serie de veintidós tomas aéreas» (p. 24). Sin embargo, cuando las fotos llegaron al centro de análisis de Medmenham ningún informe mencionó la existencia del campo de concentración en ese momento, ni en 1945 cuando se volvió a fotografiar. «Los analistas no tenían instrucciones

relativas a localizar campos de exterminio y, en consecuencia, tampoco los encontraban.» Auschwitz fue reconocido en esas imágenes 33 años después al trabajar con coordenadas de todos los campos que se encontraban cerca de los blancos de bombardeo. La diferencia entre Auschwitz y otros sitios —nos dirá Farocki— no se concluye directamente de las imágenes pues en estas únicamente podemos ver lo que nos dicen los testigos que son los que físicamente se hallaban en el lugar. «Otra vez aparece en la historiografía la conjunción entre imagen y texto: textos que deben revelar imágenes e imágenes que deben tornar imaginables los textos» (Farocki, p. 25).

## V. Conclusión: de una *mise-en-scène* a una *mise-en-politique*

### 12. La calle como escenificación de la inclinación

En nuestra introducción adelantábamos que nuestra propuesta de trabajo era un ejercicio de lectura de la calle en su condición de infraestructura material y epistémica. Pero ¿qué es una calle? Bertolt Brecht en un breve texto sobre la dramaturgia no aristotélica se preguntaba: ¿Para qué necesitamos una calle? Su respuesta era la siguiente: «La necesitamos porque nuestros personajes actú[a]n de otra manera no estando en la calle» (Brecht, 2004: p. 213). Como productor de escenas el teatro podría además mostrar lo que la calle real en sí no mostraba:

La calle es el resultado de procesos sociales (de la construcción de edificios, del tráfico, del comercio, de vivir en viviendas). Sus características también son características de estos procesos. Somos libres de añadir en nuestras imágenes a las características de la calle real (características de determinados procesos sociales) otras características de procesos sociales que la calle real no muestra, pero que son características de procesos sociales que la hacen posible (por ejemplo, precios de las casas o estadísticas de la mortalidad). (p. 212)

En las calles de Berlín Simmel daba con esa primera figura con la que iniciábamos nuestro ensayo la cual erigía como figura sociológica y singularizaba en el *Penner* el cual permitía al sociólogo hacer una especificación de pobreza como «falta de albergue». Sociológicamente, el pobre, sin embargo, puntualizaba Simmel, estaría caracterizado por el hecho de recibir «socorro». La pobreza sería narrada por el sociólogo como una «constelación única» porque

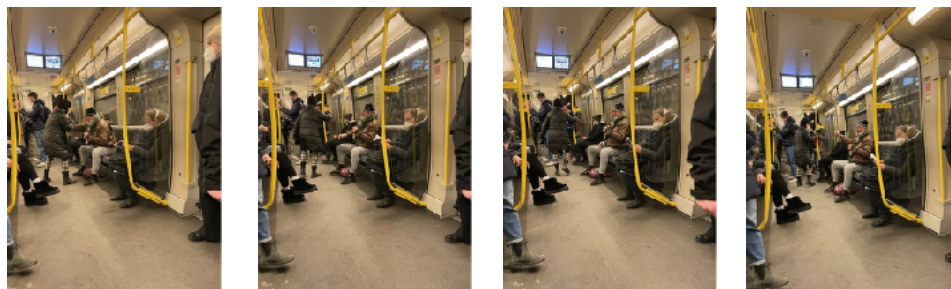


un número de individuos ocuparían un puesto orgánico en el todo —una manera de ser— que otros pretenderían corregir.

En el interior de un vagón del metro de Berlín en hora punta un indigente —apenas se sostiene y ocupa un asiento— pide ayuda para poder abrir una botella de cerveza. Un hombre de pie junto a una de las puertas decide sentirse interpelado, se acerca y abre la botella. Bromean. Todo el vagón permanece en silencio. El hombre se retira y una mujer mayor se levanta y abraza al indigente segundos antes de que el tren abra sus puertas. El indigente mira al resto de pasajeros y sonrío. Está sorprendido y parece buscar una mirada cómplice con algún pasajero con respecto a lo que acaba de ocurrir. Una posible lectura de esta escena es que el pasajero que se sintió apelado por la petición de abrir la botella atrajo al resto momentáneamente hacia el «lugar» del indigente. Ilustrativo para ese hilo del que estamos intentando tirar resulta sugerente el relato de la experiencia de Mieke Bal (2009) como espectadora de una obra de Michel Huisman:

De hecho, el deseo de ver fue producido, provocado, en el cuerpo de forma irresistible. Esta identificación fuera de mí misma, la que Kaja Silverman ha llamado heteropática, es lo que constituye, en mi opinión, la subjetividad. Esta identificación puede ser y a menudo es socialmente productiva al arrojar al sujeto fuera de sí misma, atrayéndolo para que salga y se encuentre con el otro en su terreno. (p. 168)

Este «salir fuera de sí misma» lo sitúa Bal en un deseo que se produce desde el cuerpo. Y este es el momento en el que para Bal «la subjetividad emerge dentro de la interacción social», en ese preciso momento en el que el sujeto es arrojado fuera de sí. En un barrio popular de Valencia, en diciembre de 2023, dos mujeres están sentadas en una pizzeria. Un indigente se acerca a la mesa y pide una limosna. Una de ellas le dice que no lleva dinero en metálico. El hombre hace el gesto de rebuscar en sus bolsillos y dice llevar un datáfono con él. Después ríe y dice estar bromeando.



### 13. Otras inclinaciones

*Paradox of Praxis I* ((*Sometimes making something leads to nothing*) (1995) de 5 minutos de duración es un video que registra al propio artista —Francis Alÿs— empujando un bloque de hielo por las calles de Ciudad de México. La acción real se prolongó 9 horas. El artista de origen belga cruzaba con el cuerpo doblado hacia el bloque calles y pasos peatonales, bajaba escaleras, salvaba bordes, hasta que el bloque adquiriría una forma redondeada que podía ser impulsada por el pié, perdía su volumen y era reducido a una mancha de agua. En lo que a nuestra reflexión concierne interesa lo que la cámara nos muestra, además de un hombre atravesando una ciudad, y que es la propia materialidad de la calle —asfalto, hormigón y cemento—, así como estos otros elementos que producen ciudad y que suelen pasarse por alto como sus sonidos —el paso del tranvía y los coches, las voces—, y el ruido de la propia fricción del bloque arrastrado sobre la superficie. La acción de andar la calle supone pisar una superficie muy concreta, la realización de un acto físico que se ejercerá sobre ciertos materiales sobre los que se inscribirá un movimiento que no dejará restos, como el ruido y la voz. La pieza de Alÿs muestra que andar la calle es más que un ejercicio ocular centrado en la mirada y que también puede ser una cuestión de tactilidad y de sonoridad; también de ausencias. Se ha insistido en que la figura ausente pero que se inserta metonímicamente en la pieza de Alÿs sería el vendedor ambulante de hielo de la metrópoli mexicana. Otro de sus trabajos, la serie *Sleepers* (1999-2001), consiste en fotografías de personas sin techo durmiendo en la calle y para cuya ejecución el artista toma la decisión de colocar la cámara a la altura de los ojos de los sujetos fotografiados. «Alÿs desciende (...). Evita así una mirada desde la vertical, poderosa frente al frágil, asociada a la posibilidad de no verse implicado con ese cuerpo y que se arroga el poder de objetivizar y cosificar los cuerpos de las personas sin techo con una mirada deshumanizante» (Pérez, 2022, p. 122). Cavarero (2022) señala la raíz etimológica que es puesta al descubierto en cierto tipo de inclinaciones artísticas al que Platón llegó a lanzar algún reproche: «Inclinarse es plegarse, pender hacia abajo, rebajarse (Kline es, en griego, el nombre de la cama)».

### 14. ¿Podría ser(nos) de utilidad un concepto de *mise-en-scène*?

Otro origen etimológico al que consideramos puede resultar conveniente recurrir es el del término «precarity»:

The latin root of precarity is “to obtain by prayer”. This is the use of the third dimension, relations to the state. Those in the precariat are supplicants, and probably feel that way. Instead of having rights, they must rely on discretionary favours by relatives, friends, bureaucrats, landlords, employers and others (Standing, 2021, p. X)

La caracterización de la pobreza para Lonnie Elwood —él mismo un *homeless*— era sentarse sobre las rodillas. El indigente con la espalda apoyada en la tienda de Apple extendía el tiempo anterior a la colocación de su cuerpo en la pose del «suplicante» fumando un cigarrillo que él mismo liaba mientras acababa de beber un café. Otro indigente escribe que necesita un nuevo cargador de móvil o pilas para su audífono u ofrece a los viandantes la posibilidad de que elijan a cuál de sus necesidades quieren *contribuir*. ¿Calificarían las «nuevas necesidades» como ese «mínimum» objetivo al que de acuerdo a Simmel podría proveerse al pobre? ¿O bien entrarían estas dentro de la categoría de estimaciones subjetivas pues estas precisarían de criterios menos claros que el de la comida y el dormir bajo un techo? ¿A qué círculo pertenece el *pobre*?

La pose, constata Silverman, genera una *mise-en-scène*. «La pose siempre implica el posicionamiento de un cuerpo representacionalmente sesgado en el espacio, y la consecuente conversión de ese espacio en un *lugar*». La pose se incluiría asimismo en la categoría de «atuendo», pues se la «pone» o «asume» el cuerpo, el cual a su vez transforma en atuendos otras cosas puestas o asumidas. «Cuando se incluye en la pose, hasta un práctico abrigo de invierno deja de ser una fuente de protección contra el frío y se convierte en parte de un “arreglo” más amplio». La transformación —escribe Silverman— es activa, pues «instantáneamente me hago otro cuerpo para mí mismo, me transformo por adelantado en una imagen». Y añade que el sujeto *especularizado* podría tener tan solo un pequeño grado de control sobre el modo en que es aprehendido por la cámara/mirada. «Cuando un cuerpo posa —el marco, la *mise-en-scène*, el atuendo, la iluminación— tampoco conspiran siempre con ese cuerpo para formar el “cuadro” deseado» (Silverman, 2009: pp. 275-276).

El primer uso del término «sin techo» Fay Bound lo encuentra en un texto de 1613 perteneciente a un poeta inglés y con este se refiere a los soldados que regresaban de los campos de batalla. El término *sin techo* no empezará sin embargo a ser ampliamente utilizado hasta 1985 (Bound, 2019, p. 265). Ervin Goffman hace una mención explícita a la figura del *beggar* en *The presentation of the self in everyday life* en 1959 —todavía no es habitual el uso

del término *sin techo*— y de cómo este se presenta a sí mismo: « ... *for if the performer to be successful he must offer the kind of scene that realizes the observer's extreme stereotypes of hapless poverty*» (Goffman, 2022, p. 24). Y añade, unas líneas después: «Incidentally, the scenes presented by beggars have been variously called, in English, grifts, dodges, lays, rackets, lurks, pitches, and cappers— providing us with terms well suited to describe performances that have greater legality than art». El «poverty show» goffmaniano —la metáfora teatral— emergería como timo, artimaña, trampa, chanchullo, remate o guinda.

### **15. El rostro en el *cara a cara***

Nos preguntábamos al inicio de nuestra reflexión cómo se sostiene la mirada sobre las corporalidades menospreciadas así como si puede darse un yo como responsable del ser ajeno sin la existencia de un acto individual de mirar. El riel del tren en la imagen de Certeau trazaba el mandamiento de pasar y no parar que ligábamos a nuestro movimiento de caminar la ciudad el cual invitaba a no quedarse. La cámara nos daba la distancia que nos permitía «mirar» y llevar a cabo la operación de proporcionar un marco a la imagen de la calle real. Por otra parte, Silverman hablaba de su resistencia a situarse dentro de cuerpos que supondrían una ruina para su sí de clase media. La mirada se tornaba insostenible.

En los textos de Lévinas —escribe Cavarero (2022)— el término «rectitud» emerge «en referencia al encuentro “cara a cara” con el otro, o sea, en un contexto ético en el cual la “rectitud extrema del rostro del prójimo”, “rectitud de una exposición a la muerte, sin defensa”, me interpela personalmente y me llama a responder» (p. 213). Con Lévinas, continúa, nos encontraríamos «más allá del modo de una relacionalidad entendida simplemente en términos de dependencia»:

El rostro del otro no es el arquetipo de una vulnerabilidad originaria que marca a los hombres con un estatuto de dependencia e implica un estatuto de cuidado. Es más bien [...] el rostro de un perseguido que se transforma en persecutor sin que aquél que él persigue haya cometido una injusticia en contra suya o lo persiga. (pp. 239-240)

La obligación del otro de recurrir a mí —o sea, su condición— me incumbiría. Sin embargo, el rostro del otro que en el encuentro cara a cara instaura la relación ética —nos recuerda Cavarero— es siempre humano, abstracto —su autosignificación se abstrae del mundo—, sin atributos:

Si, para simplificar el argumento, podemos traducir el léxico de Levinas en el de Arendt, diremos que el rostro significa la unicidad del otro implicada por la pregunta «¿Quién es?», mientras la cuestión del qué es él, en cuanto ligada al contexto, a sus cualidades o atributos, permanece fuera de escena y para la ética no cuenta. (p. 260)

La viuda, el huérfano —figuras a las que habitualmente recurre Lévinas— además del extranjero, el pobre y el apátrida —señala Cavarero— constituirían «interferencias indebidas» que empañarían «la desnudez y la abstracción de la significación propia del rostro». «Desnudez y abstracción en el rostro del otro coinciden justamente por prescindir de las circunstancias del encuentro». El altruismo total en Lévinas provendría pues de una abstracción (p. 261). No obstante, corrige, la propia escritura del filósofo desmentiría la importancia de esta tesis, pues este pondría en escena continuamente estas «figuras sugerentes» que en lo que a nuestra investigación afecta nombran al pobre, al indigente y al hambriento (Cavarero, p. 262).

El nexo entre ética y política, sugiere Cavarero, es un cuestión compleja en estos textos y una «preocupación urgente» y «tormentosa» en su meditación más tardía. El nexo, lo resume Cavarero brevemente en la categoría de «tercero». «Se trata justamente de registrar que, más allá del dúo —yo y el otro— hay también un “tercero” y, en consecuencia, por multiplicación innumerables otros». En Lévinas este nexo se configuraría pues como «pasaje de la dualidad a la pluralidad y, más precisamente, desde la relación ética y subjetivamente entre dos que se enfrentan, a la relación social de muchos que no se miran la cara» (p. 268). La tarea de la política, con Lévinas, «más allá de la subjetividad de los únicos» —yo y tú—, sería la de «limitar la postura ética al infinito». Hace entonces uso de una fórmula, «la política sería la continuación de la prohibición de matar por otros medios» porque desde la ética el *tercero* no puede tener cabida.

## 16. Salirse del marco

Los obreros de la fábrica Lumière traspassedo el umbral de la puerta se dispersaban y salían del encuadre de la cámara que los presentaba como un sujeto colectivo. Farocki documentaba la repetición de ese escena una y otra vez a lo largo de la historia del cine. Mientras dura ese movimiento, ese sujeto obrero parecería sobrevivir a su propia representación (y desaparición). En *Beau Travail*, Galoup —fuera ya del cuerpo de la legión— se aleja del plano fijo de la cámara-mirada que ha grabado su baile hasta que sale completamente de su

marco. En su último filme *Fallen Leaves* (2023), Aki Kaurismaki arregla un final en el que sus dos protagonistas —arrojados definitivamente a la mera existencia— caminan en dirección al horizonte dando la espalda a la cámara que los graba. Ansa, a la cabeza con su perro; Holappa, detrás, intentando alcanzarla empujándose con las muletas. El nombre del perro es Chaplin. Casi cuarenta años antes en *Trilogía del Proletariado* Kaurismaki ya habría cerrado sus historias con escenas similares. Un plano fijo de un barco alejándose hacia el horizonte dentro del cual se encuentran sus dos protagonistas en *Sombras en el Paraiso* (1986). También encontramos un plano fijo en la escena final de *La chica de la fábrica de cerillas* (1990). Su protagonista se aleja dando la espalda igualmente a la cámara pero aquí es escoltada por dos policías —sus protagonistas siempre cometen un hurto o un crimen—. Iris sale caminando de la fábrica junto a los dos hombres y lo que queda frente a la cámara es el lugar de la fábrica cuyas máquinas siguen produciendo. La imagen de una mujer judía en Auschwitz —también en el umbral de una entrada— capturaba accidentalmente el propio acto de la mirada hacia fuera del propio marco de la fotografía. Podríamos pensar además en esta imagen como una evidencia de la imposibilidad del sujeto femenino de mirar sin ser mirado que hemos llegado a sugerir en páginas anteriores.

¿Cómo dar el salto de los cuerpos de la ficción a los cuerpos reales de la calle? ¿No serían las figuras presentadas hasta el momento umbrales que varían al salirse de los marcos que quieren acotarlas y condenarlas a repetir siempre los mismos movimientos? Soto utilizaba en su argumentación la figura umbral como la que levanta formas respetando las singularidades y comportando elementos que desbordan su identidad. Salir del encuadre que dicta la cámara, pero también ofrecerse uno mismo como imagen preexistente, instalarse como categoría performativa, hacerse bulto, parecer muerto, asaltar la calle para convertirla en lecho y dejarse la cama hecha porque esta cama pertenece a un sin techo que no tardará en volver, hacerse «mirón», impugnar la no identificación del sin techo como consumidor de una no-identidad —los objetos que acompañan su soledad están constituidos de materialidad—. Pero también disponer la calle; disponer el escenario; jugar a presentarse uno mismo como una forma previa para figurar vías de escape a la representación; «hacer como si...» en el que el aparecer necesitaría siempre producirse para crear un escenario que no existe y, es más, producirse como nueva subjetividad; amplificar semánticamente las poses del «*poverty show*» goffmaniano para exponer su violencia sobre los sujetos. ¿No serían estos indicios del

paso de una *mise-en-scene* a una *mise-en-politique*? ¿no sería este la evidencia de un repertorio performativo y productor de una *mise-en-politique*?

El idiota, que Deleuze toma de Dostoievski, y Stengers de Deleuze, es el que se resiste a la manera en que se presenta la situación porque siempre hay algo más importante. La propuesta de Stengers en *Cosmopolítica* —a la que citábamos en la introducción— es conferir «eficacia» al murmullo del idiota. Stengers escribe no acerca del propio Bartleby, del que dice que «nunca conoceremos el sentido de una indiferencia que lo lleva a la muerte», sino acerca del «trayecto» del abogado —el hombre con sentido común que contrata a Bartleby—:

«No llega a no sentirse responsable pero tampoco puede abandonar las reglas del juego social que Bartleby desarticula. No puede imaginar más salida que el retorno de Bartleby al mundo común. Cuando los clientes se ofuscan por el rechazo de este escribiente flojo [*désouvrée*] que prefiere no hacerles los servicios que piden, no considera compartir con ellos su “idiocia”, y es esto sin duda lo que lo condena a la ruindad: mudarse, para poder lavarse las manos ante la suerte de este irresponsable, sabiendo que otros van a arreglar el asunto en su lugar. (p. 23)

Probablemente la pregunta que sigue a este párrafo y que en el texto de Stengers hace referencia a su particular propuesta cosmopolítica sea nuestra manera, por el momento, de concluir:

Conferirle una dimensión «cosmopolítica» a problemas que pensamos políticamente, no remite al registro de las respuestas, sino que plantea una pregunta sobre cómo habrán de ser susceptibles de entenderse «colectivamente», en el agenciamiento [*agencement*] en el cual se propone una cuestión política, el grito de miedo o el murmullo del idiota. (p. 23)

## Referencias bibliográficas

- Alÿs, F. (1997). *Paradox of practice I*. [Video]. <https://francisalys.com/sometimes-making-something-leads-to-nothing/>
- Alÿs, F. (1999). *Sleepers*. [Fotografía]. <https://www.lissongallery.com/about/sleepers>
- Anderson, N. (ed.). (1923). *The hobo. The sociology of the homeless man*. The University of Chicago Press.
- Archivo Filoctetes. (s.f.). <https://archivofiloctetes.com.ar>
- Augé, M. (2000). *El viajero subterráneo. Un etnólogo en el metro*. Al fin liebre ediciones digitales. [www.latrampademirabilia.blogspot.com](http://www.latrampademirabilia.blogspot.com).
- Bal, M. (2009). *Conceptos viajeros en las humanidades*. Cendeac.
- Balsom, E. (2019). The closing sequence of Claire Denis's *Beau Travail*. *Frieze*, 200. <https://www.frieze.com/article/closing-sequence-claire-deniss-beau-travail>
- Benacerraf, M. (Directora). (1959). *Araya*. [Película]. Caroni Films C.A., Films de l'Archer. [https://www.youtube.com/watch?v=aGxd\\_BehMKI](https://www.youtube.com/watch?v=aGxd_BehMKI)
- Berardi, F. [Bifo]. (2016). *Helden*. MSB Matthes & Seitz Berlin.
- Brecht, B. (2004). *Bertol Brecht. Escritos sobre teatro*. Alba.
- Bound, Fay. (2021). *A biography of loneliness. The history of an emotion*. Oxford University.
- Cavarero, A. (2022). *Inclinaciones. Crítica de la rectitud*. Fragmenta.
- Cresswell, T. (1999). Embodiment, Power and the Politics of Mobility: The Case of Female Tramps and Hobos. *Transactions of the Institute of British Geographers*, 24 (2), 175–192. <http://www.jstor.org/stable/623295>
- Denis, C. (Directora). (1999). *Beau Travail*. [Película]. La Sept-Arte.
- De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. Universidad Iberoamericana.
- Elwood, L. (2024). *we are really homeless and trying so hard too get off the streets! so please help us and share/like*. [https://www.youtube.com/watch?v=Liug\\_Wc\\_fdM](https://www.youtube.com/watch?v=Liug_Wc_fdM)
- Elwood, L. (2024). *bird's are trying to get my food*. <https://www.youtube.com/watch?v=vcyRSRQOGZM&t=2s>
- Farocki, H. (Director). (1995). *Arbeiten verlassen die Fabrik*. <https://vimeo.com/59338090#>
- Farocki, H. (2003). *Crítica de la mirada*. Altamira.



- Fellini, F. (Director). (1954). *La Strada*. Ponti-De Laurentiis Cinematografica.
- Florez, D. (2013). Araya entre dos mundos. *Détour*, 4. <https://detour.es/paisajes/david-florez-araya-margot-benacerraf.htm>
- Goffman, E. (1990). *The presentation of self in everyday life*. Penguin.
- Gronenborn, K. (2024). (15 de mayo de 2024). *Harun Farocki*. [Película-ensayo]. <https://www.harunfarocki.de/films/1990s/1995/workers-leaving-the-factory.html>
- Harvey, D. (2019). *Rebel cities. From the right to the city to the urban revolution*. Verso.
- Hannes, A. (2023, 23 julio). Hunderttausende ziehen am Christopher Street Day durch Berlin. *Rbb 24*. <https://www.rbb24.de/panorama/beitrag/2023/07/berlin-christopher-street-day-csd-queere-community-verkehr-sperrungen-route.html>
- Hincapié, M.T. (1989). *Vitrina*. [Grabación audiovisual]. MACBA. <https://www.macba.cat/es/obra/r5955-vitrina/>
- Kaurismäki, A. (Director). (1986). *Sombras en el Paraíso*. Mika Kaurismäki.
- Kaurismäki, A. (Director). (1990). *La chica de la fábrica de cerillas*. Aki Kaurismäki.
- Kaurismäki, A. (Director). (2023). *Fallen Leaves*. Sputnik Oy.
- López, R. (2000). *Esquinas Gordas*. [Proyecto en sitio]. <https://rosariolopez.info/projects-1/esquinas-gordas>
- Mateos de Manuel, V. (2019). La flaneuse imposible: el acto de callejear desde una lectura feminista. En Ana Mejón, Farshad Zahedi y David Conte Imbert (Eds.), *Congreso Internacional Interdisciplinar: La ciudad: imágenes e imaginarios, Getafe (2018)* (pp. 194-202). Universidad Carlos III de Madrid. <https://e-archivo.uc3m.es/entities/publication/11f23552-c302-4550-b08d-bdeb5c32f4e4>
- Mccarthy, L. (2015). The unhomely home: women, homelessness and the unheimlich. *Housing Studies Association Conference, York*, (8-10). <http://shura.shu.ac.uk/10371/>
- Pallier, M. (Directora). (2023). *María Teresa Hincapié*. [Documental]. RTVE.
- Peréz Royo, V. (2022). *Cuerpos fuera de sí. Figuras de la inclinación en las artes vivas y las protestas sociales*. Ediciones Documenta.
- Sánchez, N. (2014). Acción y arrepentimiento en el Filoctetes de Sófocles. *Devenires*, XV, 29: 13-39
- Stengers, I. (2014). Cosmopolíticas. *Pléyade*, 14, pp. 17-41.
- Silverman, K. (2009). *El umbral del mundo visible*. Akal.

Simmel, G. (2015). *Sociología: Estudios sobre las Formas de Socialización*. Fondo de Cultura Económica.

Soto Calderón, A. (2020). *La performatividad de las imágenes*. Metales Pesados.  
<https://www.jstor.org/stable/j.ctv18dvtv9.1>

Standing, G. (2021). *The Precariat. The New Dangerous Class*. Bloomsbury.

Varda, A. (Directora). (1985). *Sans toit ni loi*. Film A2, Cine Tamaris, Film 4, Centre Méditerranéen de Création Cinématographique y Ministère de la Culture.

ANEXO

