

A falta de nuestros sentidos

Las virtualidades del cine de Fernand Deligny

Marina Vidal-Naquet *

Universidad Paris Nanterre

Recibido: 6/7/2024 – Aprobado: 13/8/2024

Resumen:

La red para niños autistas creada en las Cévennes a finales de los años 70 bajo los auspicios de Fernand Deligny ofrecía un enfoque innovador y radical de la atención a los niños autistas. Con el objetivo primordial de proporcionar un espacio de vida vivible a los niños que acoge, la red se basa en un desarrollo territorial específico, lo más cercano posible al modo de ser de los niños autistas mudos y carentes de lenguaje. Deligny utiliza el cine como herramienta esencial en este proceso de inversión. Siguiendo los pasos de las vanguardias de los años veinte, ve en la cámara una herramienta de exploración con capacidad propia de análisis, capaz de recomponer el mundo. Con el infinitivo «camérer», da voz a estas potencialidades del cine, e imagina una práctica cinematográfica que apoye esta aprehensión renovada de lo que puede existir fuera del lenguaje para estos niños: nuevas formas de conexión, una atención particular a las cosas y a los elementos, o la existencia de una corporeidad primordial. Nuestro artículo, basado en el estudio de numerosos textos e imágenes filmadas, examina el pensamiento de Deligny sobre el cine y las formas cinematográficas del «cuerpo común» que surge de esta red de recepción.

Palabras clave: cámara, imagen, cine experimental, fuera del lenguaje, autismo, espacios vitales, Deligny.

Abstract:

In the absence of our senses.

The network for autistic children set up in the Cévennes at the end of the 1970s under the auspices of Fernand Deligny offered an innovative and radical approach to the care of autistic children. With the primary aim of providing a livable space in which to live for the children it cares for, the network is based on a specific territorial development, as close as possible to the way of being of autistic children who are mute and lack language. Deligny uses cinema as an essential tool in this process of transformation. Following in the footsteps of the avant-gardes of the 1920s, he sees the camera as a tool for exploration with its own capacity for analysis, capable of recomposing the world. With the infinitive 'camérer', he gives voice to these potentialities of cinema, and imagines a practice of cinema that supports this renewed apprehension of what can exist outside language for these children: new forms of connection, a particular attention to things and elements, or the existence of a primordial corporeity. Through a study of numerous texts and filmed images, our article examines Deligny's thinking on cinema and the cinematographic forms of the 'common body' that emerges from this network of reception.

Keywords: camerer, camera, image, experimental cinema, out-of-language, autism, life spaces, Deligny.

A principios de los años 70, en los primeros años de la red de los Cévennes organizada en torno a los niños autistas con Jacques Lin, Gisèle y Any Durand y Guy y Marie-Rose Aubert, Deligny pensaba en un uso de la cámara específico a esta red de espacios de vida (*aires de séjour*), capaz de aprovechar las cualidades particulares de estas últimas. A Jean-Pierre Daniel, editor del *Moindre geste*ⁱ, le escribe en octubre de 1970:

*marina.vidal-naquet@live.fr

“En los territorios, lo que está siendo buscado es [...] por ejemplo: - a través de los gestos (de un niño psicótico) ¿qué o cuál ‘raíz común’ con los gestos de los demás? La lupa con la que podemos ver algo de esto es la cámara lenta. ‘Todo eso’ debe ser filmado.”ⁱⁱ

Más tarde, en enero de 1972, pide a la psicoanalista José Manenti que les ayude a conseguir material (una cámara, un objetivo super gran-angular y un objetivo para filmar a muy corta distancia). La idea no era tanto hacer una película como, mediante el visionado de las imágenes filmadas, descubrir cómo los niños se integraban en el espacio y participaban en la actividad en función de lo que él considera, ahí, como un “hito”ⁱⁱⁱ y que por lo general permanece no-visto: “[la película] nos lo muestra a nosotros mismos y las imágenes vistas y repasadas, ralentizadas, encuadradas en las manos, etc... pueden mostrar(nos) lo que el ojo no ve (de esta mirada primaria que se dirige a... y lo que es dirigido es, en efecto, esta especie de pequeños; la cámara, en este sentido, está menos preocupada que un ‘alguien’ lo estaría por su propia identidad...)”, escribe Deligny^{iv}. La cámara parece ser una herramienta de prospección que posee sus propias facultades analíticas: una herramienta óptica que recorta dentro de lo real que filma (encuadre sobre las manos), que puede hacer variar el transcurrir del tiempo (mediante el uso de la cámara lenta), que enriquece y modifica la observación proponiendo otra forma de mirar, una que no esté unilateralmente sujeta a la subjetividad del ojo del espectador.

Unos diez años más tarde, Deligny empezó a escribir más asiduamente sobre cine y acuñó el neologismo “*camérer*”^v para designar una práctica que se distancia del cine como objeto acabado para centrarse en el potencial de la cámara. El infinitivo da título a una serie de textos breves. En uno de ellos, mientras se interroga sobre la naturaleza del arte cinematográfico^{vi} – en la encrucijada de lo poético y lo político– y piensa en cierta emoción estética como manifestación de lo que queda de nuestra naturaleza animal (de lo humano de la especie), Deligny acompaña sus reflexiones de varias citas de Jean Epstein^{vii}. No hay ninguna otra mención directa del cineasta en el resto de su obra (conocida), pero es al que cita más extensamente, y le concede un lugar de honor al situarlo en una constelación familiar, entre Rimbaud, *Le bateau ivre* y *Le Chemin de la vie*^{viii}, poeta y película a los que se refiere con frecuencia. Seguiremos aquí trabajando con el pensamiento de Epstein cuando consideremos que arroja luz sobre el acercamiento de Deligny al cine.

El cine es un “...instrumento privilegiado que, como el telescopio o el microscopio, revela aspectos del universo hasta ahora desconocidos...” escribe Epstein, citado por Deligny. El instrumento óptico se destaca y, según Epstein, la cámara y el cine provocaron una renovación revolucionaria de nuestro conocimiento del mundo. La exaltación de las virtudes del cinematógrafo, de este ojo sobrehumano que multiplica las capacidades del ojo humano, es un motivo frecuentemente desplegado por los cineastas de vanguardia de los años veinte. Esta fascinación se basaba a menudo en la reconocida ubicuidad de la cámara, que no estaba físicamente sujeta a los límites del cuerpo o la mirada humanos. Puede colarse en cualquier parte, lo más cerca posible de las cosas, o al contrario, puede abarcar grandes grupos y moverse a cualquier velocidad, y el propio montaje recompone el mundo de una manera nueva a partir de esta multiplicidad de puntos de vista. Epstein insistió también más concretamente en la nueva relación con el tiempo que establecía el cine, y en su carácter animista. Mediante el uso de la cámara lenta, la aceleración o la marcha atrás, el cine piensa el tiempo siguiendo modalidades infinitamente variadas, que nos es permitido así descubrir. El tiempo aparece como la “cuarta dimensión” del espacio, relativo, maleable y múltiple. El cine amplía el campo de los sentidos: “al extender el alcance de nuestros sentidos y jugar con la perspectiva temporal,

el cinematógrafo hace perceptibles, a través de la vista y el oído, a individuos que antes considerábamos invisibles e inaudibles...”^{ix}.

Diez años separan, pues, este “*camérier*”, en el que Deligny introduce a Epstein y la idea de una “realidad secreta” revelada por el cine, y las cartas de su correspondencia en las que imagina utilizar la cámara para hacer visible lo que el ojo no puede ver. Lo que emerge en ambos casos es la limitación de nuestros sentidos, y la posible ampliación del ámbito de lo sensible gracias a la mediación técnica de la cámara. Esta preocupación por “suplir” las “carencias de nuestros sentidos”^x ocupa un lugar central en las investigaciones del proyecto desarrollado en la región de *Cévennes*. En parte, está vinculada a la experiencia de Deligny con los niños autistas, para quienes ver y oír son diferentes. Para Deligny, esta limitación y esta diferencia son ante todo un efecto del lenguaje, que influye en nuestra forma de percibir. Trabajando con niños autistas, en su mayoría privados de lenguaje, en esta región de *Cévennes* desde 1967, Deligny centró gran parte de su reflexión en el lenguaje. Según él, “el-hombre-que-somos”^{xi} se define ante todo como un ser de lenguaje, un sujeto consciente de sí mismo que busca así distinguirse de todos los otros animales. Esta forma de definirse por lo que le distingue excluye de hecho cualquier otra forma posible de estructuración del individuo, en particular el infralenguaje o el a-lenguaje. En el caso de los niños autistas profundos, esto nos impide pensar su situación en términos que no sean desviaciones de la norma, leer sus síntomas en términos que no sean patológicos. Sólo vemos lo que creemos que les falta, mientras que Deligny busca lo que nos falta a nosotros. Deligny se pregunta con ellos por su propio “modo de ser”, que vincula a lo que queda de la especie animal humana: ¿No hay, en los márgenes del habla, ‘otra cosa’ que revelaría algo sobre ese animal inacabado que somos y que el habla especifica? Descubre en ellos formas de ser particulares, más que síntomas o estereotipias, y parte de la hipótesis de que ocultan todo un mundo que nos es en gran medida inaccesible, donde nuestros hábitos lingüísticos dirigen nuestras interpretaciones y nos ciegan ante lo que va más allá de ellos. El objetivo del proyecto de *Cévennes* es explorar y dar cabida a estas formas de vida que se encuentran más allá del alcance del lenguaje para cuestionar las maneras en que estos niños perciben, sienten y están en el mundo, mediante una determinada organización de los espacios y las herramientas y prácticas relacionadas con ellos: cartografiar, “*camérier*”, escribir. La propuesta de “*camérier*” sería la de “ver, en la filigrana del NOS ambiental, lo humano”^{xii} y utilizar la cámara para intentar influir en nuestra forma de percibir. Se trataría de acercarse tangencialmente a lo que Deligny denomina el “punto de ver” de los niños autistas, donde lo percibido ya no depende o no depende aún de la mirada (pre)construida de un sujeto singular: “se trata de que la cámara esté tan presente que sea el camarógrafo y sus intenciones y su punto de vista los que se desvaneczan en el punto de ver”^{xiii}. Del mismo modo, el asiduo trazado de mapas y líneas errantes tenía como objetivo “crear un ver que atravesara la mortaja lingüística que nuestra mirada ha heredado”^{xiv}. El motivo del instrumento óptico, presente en numerosos textos, rebasa metafóricamente la mera cuestión del cine e informa el trabajo de la tentativa de un modo más genérico. Hablando de mapas, Deligny contrapone la lupa al espejo que el lenguaje nos tiende incesantemente: “Sólo funcionamos con espejos que siempre nos señalan a nosotros mismos. Por tanto, debemos abandonarlos y coger una lupa, la más neutra que existe”^{xv}.

“Ver” es un infinitivo fundamental en la lengua de Deligny. Nombra el trabajo de “tentativa” y, al mismo tiempo, descarta muchos otros términos: ver en lugar de comprender o de cuidar, ver también en lugar de mirar, observar, que son demasiado directivos y frontales. Ver es intentar deslizarse al lado de los niños autistas, dar un paso al lado, situarse a su lado, en su periferia, en lugar de frente a ellos (en el cara a cara, el eco del espejo que vuelve). Ver,

es ver a través de ellos. En una carta de 1970 a Jacques Lin^{xvi}, en la que Deligny dice querer preparar el rodaje de una película mediante “descripciones [que] deben guiar la cámara”, éste propone reescribir una escena descrita por Lin. Tomando una frase de Lin, Deligny la divide en dos: mientras que Lin escribe “Se oye la cuchara de madera remover la masa y golpear”, Deligny le propone escribir “X ... remueve la cuchara de madera en la masa. La cuchara da golpecitos en los lados de la cazuela de barro...”. Y añade: “en otras palabras, aprender a describir, a contar un momento consiste en precisar (en la descripción) lo que parece percibir Cornemuse^{xvii} (por ejemplo)”. Deligny realiza así un corte de escena (en el sentido cinematográfico) e introduce el enfoque interno del niño en la descripción: a la escena vista desde el exterior (en un plano general) debe seguir un primer plano del objeto percibido por el niño. “...Se ‘magnífica’ lo que (sin duda) se percibe...”: el primer plano resultante podría ser tanto visual como auditivo (o incluso a cámara lenta)^{xviii}. En la segunda frase, vemos cómo la cuchara se convierte en sujeto del verbo, adquiere individualidad propia, cobra vida. La cualidad de vida que parecen adquirir ciertas cosas y gestos para los niños autistas evoca el animismo del cine planteado por Epstein. El cine no sólo tiene la capacidad de dar vida a cosas aparentemente inanimadas, sino que también sabe hacer que los detalles existan por sí mismos, cortando la realidad para encontrar fragmentos de vida que individualiza: “Para nosotros, el todo es el individuo y la parte no tiene vida propia. El hombre es el individuo, su mano es una fracción sin personalidad. El cinematógrafo representa a los seres de otro modo: para él, la mano es a menudo un individuo más caracterizado que el hombre al que decimos que pertenece...”^{xix}

En una nota manuscrita sobre la película que Deligny tenía en mente a principios de los años setenta (cuyo título previsto era *Repères*), Deligny se preguntaba: “...Y en su palma abierta, ¿el niño loco ve qué? ¿valles / un agujero? ...” Para explorarlo, hace falta “...un ojo + cerca + cerca / ya no se sabe lo que es / nos perdemos / o sea / este ‘nos’ que coloniza / a cada uno de nosotros / y nos impide ver, inventar, adivinar / porque conoce el nombre de todas las cosas...”^{xx}. En un intento de ver cómo ve el que no tiene palabras para acomodar su visión, el cine puede aplicarse a perturbar el reconocimiento de las cosas y su captación por el intelecto. Según Epstein, el cine es el más indicado para presentarnos las cosas en su singularidad concreta: “Cuanto más pensamos en palabras, más nos abstraemos de ellas. El cine es la única respuesta a este rechazo de la abstracción y a este gusto por lo concreto, para detener el progreso de la abstracción [...] La imagen por sí sola puede ser particular y un poco concreta”^{xxi}. Se ha subrayado la influencia de Paul Valéry en Epstein, y en *Variété* hay un pasaje que también resuena con la investigación de Deligny: “La mayoría de la gente ve a través del intelecto mucho más a menudo que a través de los ojos. En lugar de espacios coloreados, ven conceptos. Una forma cúbica, blanquecina alta y atravesada por reflejos de cristal es inmediatamente una casa para ellos: ¡la Casa! [...] Perciben más según un léxico que según su retina...”^{xxii}

Esta cuestión de los límites figurativos que el lenguaje impone a nuestra visión ha obsesionado a Deligny durante mucho tiempo, y estuvo en el centro de sus proyectos cinematográficos, así como de la práctica del dibujo que desarrolló con los chicos de *La Grande Cordée* a mediados de la década de 1950. En 1966, durante su estancia en La Borde, Deligny relató algunas de estas sesiones de dibujo en medio de otros recuerdos en un texto titulado “*Le moindre geste. Chronique sans fin*”, publicado en la revista *Recherches*. Una de ellas tuvo lugar en febrero de 1958, con Yves G., el futuro héroe de *Le moindre geste*. Mientras Yves dibujaba una valla que habían levantado con otros durante el día, añadió “...justo en medio de la valla, cuyo realismo aprecio, un rectángulo alto, trazado cerrado”, y luego dijo

“Para pasar... la puerta”. Deligny vio en esto “...la prueba de que los trazados de Yves son dictados” y se preguntó cómo hacer para cercenarle la palabra al borde del trazado, para que su trazado sea una huella de gesto y no el residuo de una enumeración verbal^{xxiii}. Deligny tuvo la idea con los chicos de trabajar con trozos de carboncillo, que aplastaba con la punta de los dedos y a partir de los cuales era posible crear una forma sin pasar por el contorno. Relata una sesión en mayo de 1959 con Roger T.:

“...Hay una hoja de papel de dibujo sobre la mesa y un poco de carboncillo. Rompo un trozo de carboncillo, lo aplasto, froto el pulgar en la ceniza negra, hago, sobre el papel blanco, una mancha, una mancha que empujo hasta encontrar la forma de la alfarería en la mancha gris y el dedo meñique que está limpio, hago la luz, el reflejo de la ventana en el cuerpo esmaltado / quito la hoja, pongo otra, limpia, blanca, aplasto el carboncillo. Roger tose [...] De momento, Roger empuja la mancha sobre el papel blanco, gris plomo, gris plata, nubes del norte. Digo: - Mira... La jarra está sobre el papel, vasta, generosa, extendida pero redonda, luminosa en el hombro y Roger, que ha cogido lo que quedaba de la rama de carboncillo, hace un contorno ridículo, estrecho, un mapa de una jarra, la jarra de una vez por todas, como la imagen de Francia en los libros de geografía. No vio la mancha [...] Y me abstengo de ir a las palabras. Dejo el momento tal como es, una mancha incierta que se extiende hasta las colinas, cubiertas de pequeños robles grandes como enredaderas que nunca pierden sus hojas, robles verdes...”^{xxiv}

Abstenerse de acudir a las palabras, abstraer, ver tareas, reflejos y colores, no circunscribir, no definir, confundir la mirada. Paradójicamente, donde el motivo del instrumento óptico (como la lupa) remite regularmente al imperativo de Deligny de ver de nuevo, ver mejor significa también ver mal, como se diría de un miope, ver dos veces, con los ojos empañados^{xxv}. En uno de los *Caméras*, Deligny escribe que “habría que inventar la cámara bizca”^{xxvi} mientras que en las notas para “*Repères*”, la cámara es un ojo entrecerrado^{xxvii}. En *Les fossiles ont la vie dure*, toma un aforismo de las *Notes sur le cinématographe* de Bresson (sin nombrarlo ni citarlo) en el que Bresson presenta el ojo como superficial y el oído como inventivo^{xxviii}. Deligny tergiversa y da la vuelta a la propuesta, convirtiendo la necedad en una forma de inventiva:

“Lo que dice otro cineasta es que el oído -oir- inventa mucho más que el ojo -ver-, que parece ser un órgano algo retardado. Oír tiene mucha más imaginación, un infinitivo más libre. Es muy posible. Oír tiene mucha más imaginación, un infinitivo más libre. Es muy posible. Podemos dirigir la mirada, mientras que el oído está abierto a cualquier ruido. A primera vista, el agujero de una oreja parece más tonto que el de un ojo. [...] Eso es lo que le digo al tomador de imágenes: ‘un agujero en la oreja, vale la pena tomarlo’ ...”^{xxix}

Si “*caméras*” no es propiamente un método en términos prácticos (dejar que el azar suceda, dejar las cosas al tiempo, dar cabida a las coincidencias, suspender las intenciones, etc.), también se debe en gran medida a que en los propios textos, el significado de la palabra, de la noción, nunca deja de ser flotante, siempre en cuestión en cada ocurrencia, y muy a menudo inasimilable en términos puramente prácticos o teóricos. Y es justamente por ello que “*caméras*” es un asunto cinematográfico, si estamos dispuestos a convenir con Epstein en que la consecuencia del cuestionamiento de la captación del mundo por el intelecto es una aprehensión poética del mundo por el cinematógrafo: “...Así, hoy, la realidad del espacio y del tiempo, del determinismo o de la libertad, (...) pierde su precisión, su consistencia, su

necesidad, y va camino de convertirse en una realidad condicional, flotante, alegórica, intermitente: la poesía, al fin y al cabo.”^{xxx}

El primer tramo de *Camérier*, en el que Deligny cita a Epstein, está dominado por la presencia de Rimbaud y el mar. Deligny entrelaza de manera desconcertante las cuestiones de la poesía y de la especie. Su objetivo no es volver a las palabras del poema de Rimbaud, sino utilizar el propio cuerpo de Rimbaud como motivo metafórico de este entrelazamiento. Si Rimbaud pudo escribir *Le bateau ivre* sin haber visto el mar (como Deligny dice haber escuchado), fue porque llevaba el mar dentro de sí, en el líquido intersticial en el que se bañan sus células: “...Arthur, escribiendo, escribía sobre el mar sin haberlo visto nunca, pero ¿a quién le importa? Ochenta por ciento de agua constituye a este personaje despeinado...”^{xxxi}. Deligny adopta aquí la teoría del naturalista René Quinton, quien a principios del siglo XX postuló que la vida animal ha mantenido células en agua cuya salinidad es equivalente a la de los mares en el momento en que la vida apareció allí, en el estado de células. Es fácil comprender por qué este motivo puede interesarle, ya que apunta a una invariabilidad fisiológica que devuelve al hombre a su condición animal original, del mismo modo que a todas las especies. Por lo general, Deligny no fuerza la explicitación de las relaciones que crea, sino que opera más bien a través de desplazamientos semánticos que suspenden poéticamente su sentido, haciéndolas derivar hacia dominios distintos de aquellos de los que las extrajo inicialmente. El agua de mar en la que se bañan las células de Rimbaud. El agua de mar en la que se bañan las células de Rimbaud reviene entonces en los ojos del poeta (los que tiene para poder ver). Entonces la “mirada de viejo borracho” vuelve a ser animal, “la mirada de una ostra”, y Deligny llega a esta enigmática fórmula de claridad poética: “Que un ser humano pueda tener un ojo que sea ostra, al punto que la imagen, en la pantalla, proponga a ver algo real de lo que UNO puede decirse: ‘¿Pero es el mar o qué?’, es sin duda lo más claro de *camérier*.”^{xxxii} Repasemos: material brillante, flácido, resbaladizo (es difícil imaginar a una ostra dirigiendo la mirada), concha rugosa (tan cercana al mineral como al animal), la ostra evoca sensaciones táctiles o gustativas tanto como visuales. La perturbación de la visión se desplaza a las manos y la boca. Ver perturbado, como un «viejo borracho», es también perturbar los sentidos, relativizar su separación, apelar al cuerpo en su conjunto (el ojo ostra es un ojo-cuerpo).

“*Camérier*” sería, pues, tomar el camino de un cierto trastorno de nuestros sentidos, inclinarse, “bizquear” hacia las manifestaciones sensoriales y poéticas del cuerpo humano en tanto cuerpo de especie.

Si, como hemos visto, ver se refiere a un determinado modo de percepción que es el de los niños autistas, para ellos ver implica todo el cuerpo y no sólo la vista: “...muy a menudo, es el agua lo que van a ver. Y allí, sus ojos se despiertan, y sus cuerpos...”^{xxxiii}. Si el punto de ver no es un punto de vista, ello se debe en parte a que no es asunto del sujeto (del lenguaje), pero también a que no se limita únicamente al sentido de la vista. Es una cualidad de la percepción, una manera de percibir, de reaccionar, que concierne potencialmente a la totalidad de los sentidos.

Allí donde la sintomatología ve manifestaciones patológicas (y simbólicamente, como mínimo, mórbidas), Deligny, en su lectura de ciertas manifestaciones autistas, opone la idea de alegría: “...El estallido de alegría debido a la masa vertida en la sartén caliente es muy común a muchos de ellos. Sería necesario poder decir hasta dónde llega esta alegría. Algunos de ellos vibran con ella...”^{xxxiv}. Esta alegría es una manifestación de lo que Deligny llama “exultación”, que es específica y distinta de la emoción. Ante la masa que se vierte, el agua del río o la gota de agua que cae, el niño privado de lenguaje exulta, vibra; hay un

desbordamiento, una agitación, una exuberancia del cuerpo. En ausencia del lenguaje y de nuestros sentidos, es el cuerpo el que resurge con su manera de sentir, sus sentidos y sus emociones, y este “genio de la especie” que demuestran estos niños “se muestra capaz de exultar a cada instante.”^{xxxv} Estos cuerpos sin lenguaje que se mueven, tomados por la corriente vivaz de la especie (lo que es posible debido a la forma en que están organizados los espacios de vida), deben ser seguidos como los agentes poéticos de una confrontación emocionada de las cosas y del mundo. La elección del término “exultación” no es inocente: no está reservado a los humanos, y también se habla de esta manera de la agitación de las abejas, de las hojas, del hormiguero, o del alboroto de los gorriones. Según Deligny, esta exultación es provocada por la imagen. Y la imagen, tal como él la concibe, concierne a todos los sentidos. La imagen surge de un encuentro sensorial (una coincidencia, como diría Deligny); es una invitación, de todo tipo posible, y se deja sentir (como una vibración o un eco) en el cuerpo. La imagen sería, por tanto, la cosa en sí, pero también la manera de reaccionar ante ella, reacción que señala la inscripción de la imagen en el cuerpo. Esta imagen en el cuerpo siempre está ahí (la inscripción ya ha tenido lugar), al mismo tiempo que se reactiva, se reinscribe, en el momento del encuentro. Este movimiento del que brota la imagen es mucho más visible en los niños que no pueden hablar, pero el cine puede, en breves momentos, reactivarlo en nosotros, seres de lenguaje.

El cine, como parte del proyecto *Cévennes* entra aquí en juego y puede tomarse el tiempo de exponer y transmitir esta exultación, de estas emociones, la especificidad de estos movimientos visibles, gestos, actitudes, posturas, atenciones, reacciones, maneras de moverse de los niños presentes. La cartografía permitió registrar estos gestos (este gesto emocionado), trabajar el territorio para apoyar su emergencia, la escritura poética (y la nomenclatura de los mapas) para hacerlos existir en el lenguaje de otro modo que como síntomas, mientras que la imagen cinematográfica puede hacerlos visibles, siempre que logre transmitir su coeficiente emotivo. Hay que mirar estas imágenes, ver estos gestos, a la vez familiares y extraños, siempre ligeramente desfasados de nuestras costumbres, y sin embargo a menudo increíblemente precisos, para comprender lo que hay de indescriptible en ellos y, al mismo tiempo, lo que ya es indispensable en la imagen cinematográfica. La danza o la mímica de los cuerpos, el tiempo que lleva, los desvíos insólitos en el espacio, el cuidado o la atención que se presta a detalles que podríamos considerar insignificantes, la calidad tan singular de ciertos ritmos, la lógica misteriosa que preside estas desviaciones, tienen en algunos casos algo bastante burlesco. Es el caso, por ejemplo, de una de las secuencias rodadas en *Super 8* por Jacques Lin a principios de los años 80, en la que Janmari y Christophe lavan los platos. La coreografía que realizan codo con codo detrás de su mesa es deliciosa. El espacio es estrecho, cada uno frente a una palangana. Uno lava los platos con gran meticulosidad luego, tras varias pasadas, se la entrega al segundo, que, mucho más rápido, la sumerge en el agua y la pone a secar a su izquierda. Mientras el primero lava y examina platos, cuencos, etc., el otro, a la espera y aparentemente impaciente, golpea la superficie del agua con las manos en el borde de la palangana, se balancea, mira a su camarada, hunde las palmas de las manos en el fondo de la palangana, la vuelca, inclina rápidamente la cara hacia la superficie, levanta una vasija previamente enjuagada, vuelve a dejar la vasija en el suelo, y así sucesivamente. El agua fluye a su izquierda. Se queda mirando el agua derramada, se da la vuelta, se inclina y vuelve a inclinarse en ángulo recto, se limpia las gotas con la mano, se levanta de nuevo, y así sucesivamente. Su atención parece desviada, pero la secuencia no se interrumpe y, de espaldas, alarga el brazo derecho para recoger la cuchara de madera que Janmari está a punto de dejar caer en la segunda palangana. La desproporción entre los ritmos de uno y otro, la especie de

indiferencia mezclada con precisión que habita la escena, la tensión entre la tarea en cuestión y las peculiaridades de su forma de hacer las cosas que retrasan su finalización son elementos que le confieren tintes burlescos. En otra bobina de Super 8, cuando un niño corta patatas, sus manos, aplicadas a la tarea, dibujan simultáneamente una multitud de micro-movimientos, arabescos de los dedos, momentos de suspensión, que desvían y aplazan constantemente la realización del proyecto. Cada gesto o micro-gesto de la secuencia está como escindido entre la acción que realiza (cortar, coger, poner en el escurridor, etc.) y una densidad fugaz compuesta por una multitud de arabescos que se adhieren a la acción. La imagen se hace eco de la distinción que hace Deligny entre el «hacer» y el «actuar», que para él carece de finalidad o intención. Esta acción, que puede ser liminal en cada uno de nuestros gestos, se ofrece aquí a la mirada del espectador con mayor claridad, y las secuencias parecen no tener fin:

“...Las manos siempre / siempre las manos / lidiando / pelando / ¿para qué? / para nada / ésta es la tragedia / pelando sin cesar / el gesto está en infinitivo / como si fuera / una obra para nada / y no un guiso / que se prepara / por arte...”^{xxxvi}

En este sentido, cuando Janmari, en otra película de Super 8, barre la harina de las tablas sobre las que se han colocado las tortas de pan antes de hornearlas, la mecánica aparentemente implacable de la secuencia de sus gestos (barrer a pequeños tirones, de arriba abajo, de derecha a izquierda, dando un pequeño golpe lateral extra e inútil a cada línea barrida, repitiendo tabla tras tabla) escapa a la lógica lineal o causal de una secuencia de acciones: el exceso de precisión del que hace gala se convierte en un exceso sin fin, y la secuencia quizá se interrumpe porque no hay más tablas que barrer.

Si nos interesa lo que perciben y hacen los niños autistas, también nos interesa lo que tocan, sienten, escuchan, huelen y detectan. Lo que emerge es una hipersensibilidad no sentimental, una hipersensibilidad de especie, una hipersensibilidad sinestésica para la que a veces es difícil delimitar a qué dominio sensorial se está recurriendo antes que a otro. Si observamos a un niño agachado frente al agua, ¿quién puede decir si puede verla, olerla, escucharla o sentirla en la piel de la cara? ¿Es la frescura que emana de ella, el movimiento de la corriente, o es algo más que proviene de ese sexto sentido que Deligny llamaba “detectar”? Y la precisión de su postura, tumbados o agachados, con la cara a menudo lo más cerca posible del agua: ¿qué extraña perfección perceptiva persigue (por a-consciente que sea)? Esta efervescencia del cuerpo “percibidor” se manifiesta claramente en muchas de las escenas filmadas. En una secuencia de *Ce gamin, là* (1975), una niña, Isabelle, se apodera del martillo que el adulto acaba de utilizar a su lado, golpea con él a su vez, coge la lima que tiene delante, se la lleva a la boca, la apunta contra la palma de la mano, vuelve a coger el martillo sin dejar de sujetar la lima: escucha, toca, saborea, mira, ríe, tal vez provoque una vibración real en el resto de su cuerpo al golpear con el martillo, etcétera. Los distintos dominios sensoriales están claramente implicados, tanto pasiva como activamente (como diría Deligny), ya que en parte son provocados por los propios gestos del niño. Esta hipersensibilidad sinestésica también podría referirse a una forma particular de desplazar una sensación de un dominio sensorial a otro. En otra secuencia de *Ce gamin, là*, un adulto prepara una piel de animal frotándola de derecha a izquierda con un movimiento pendular contra una cuchilla semicircular colgada de un poste. A su lado, un niño, François, se apoya en un poste similar (sin cuchillo). Observa la escena, probablemente escuchándola, y a su vez se balancea a lo largo de la columna de madera, balanceando la cabeza contra el poste. Al hacerlo, parece incorporar literalmente lo que se percibió por primera vez. Las sensibilidades externa y propioceptiva se unen, una sensación externa (del orden de la vista y el oído en este caso) se transcribe en la postura adoptada por el niño, reincorporada por sus

movimientos kinestésicos. “Ver” pasa a través del cuerpo. En otro lugar, en imágenes Super 8, un niño observa a una mujer que lava la ropa. Está fregando la ropa con un cepillo sobre una gran tabla de madera. Él la observa, luego se levanta y tira de su manga para poder jugar con la parte ahora vacía de su manga. También en este caso, lo que se observa es reproducido por el propio niño, lo incorpora a su gestualidad.

Esta atención a los gestos, a las manifestaciones sensibles y corporales de estos niños tiene el efecto de socavar otro paradigma esencial de la sintomatología clásica, el de hacer hincapié en el aislamiento en el que están confinados los niños autistas. Por el contrario, revela una cierta apertura al mundo exterior, una disposición que forma un vínculo, insólito ciertamente puesto que no opera en el encuentro cara a cara entre dos sujetos, pero bastante perceptible para quien esté dispuesto a verlo. Deligny hace hincapié en la imbricación de los niños en un territorio que denomina “*Cuerpo Común*”, un espacio-tiempo en el que conviven niños y adultos, gestos, ritmos, sonidos, objetos, elementos naturales, animales, etc. y en el que, gracias a diversos “hitos detectados” o *repères*, los niños pueden orientarse y vivir decentemente. Por tanto, la emotividad también señala el vínculo, el momento de encuentro entre los diferentes elementos del territorio. Corresponde al cine dar vida en la pantalla a todos estos elementos en toda su materialidad, mostrando cómo emocionan a los niños tejen una especie de trama vibrante.

En *À propos d’un film à faire*, Deligny toma nota y hace suya una cita de Malraux en la que éste presenta el cine como “...el medio de vincular al hombre con el mundo por un medio distinto del lenguaje...”^{xxxvii}. El cine, al menos virtualmente, puede redibujar otro cuerpo común del mundo, a partir de una exploración minuciosa del mismo, recomponiéndolo, a campo completo. Lejos del plano-contraplano, que tendería a vaciar el plano, a cuadrarlo en torno al cara-a-cara establecido como centro y motor, el cine que se imagina en la escritura de Deligny devuelve todo su espesor físico y temporal al plano. Este cine imagina también la posibilidad de transmisión al espectador, la extensión de este cuerpo común a la sala de cine, al lugar de proyección, espacio compartido, atravesado, en el que el espectador puede transformarse, si la emoción lo toca.

La noción de “*camérier*” señala así el poder latente del cine. Deligny nunca es quien hace películas (como tampoco hacía mapas). Una película, desde su posición, está siempre por hacerse, y las múltiples virtualidades del cine forman una expectativa hacia la que tiende su escritura: “...Espero que el cine se convierta en lo que podría ser: un arte...”^{xxxviii}

Traducción: Derek Humphreys

ⁱ Film documental francés dirigido por Fernand Deligny, Josée Manenti y Jean-Pierre Daniel, presentado en el festival de Cannes en 1971.

ⁱⁱ Fernand Deligny, carta a Jean-Pierre Daniel, [4 octubre 1970], *Correspondance des Cévennes*, éd. Sandra Alvarez de Toledo, Paris, L’Arachnéen, 2018, p.90.

ⁱⁱⁱ Deligny utiliza aquí la palabra *repère*, que constituye un elemento importante de su glosario conceptual, y que define como “...un conjunto heterogéneo (de objetos, señales, hábitos, carencias, etc.) que permite al niño [psicótico] orientarse en el proyecto que le ocupa... etc...” [« ...un ensemble disparate (d’objets, de signaux, d’habitudes, de manques, etc...) qui permet à l’enfant [psychotique] de s’y retrouver aux prises avec le projet en cours... etc... »], Carta à Josée Manenti, 15 enero [1972], *Correspondance*, p. 151.

^{iv} «... [le film] nous le montre à nous-mêmes et des images vues et revues, passées au ralenti, cadrées sur les mains, etc... peuvent (nous) montrer ce que l'œil ne voit pas (de cette vue première qui s'adresse à... et ce qui s'adresse, c'est bien cette espèce de petit s ; la caméra, à ce sujet, étant moins préoccupée que "quelqu'un" de sa propre identité)... », *Ibid.*, *Correspondance*, op. cit., p.152.

^v La primera aparición conocida de la palabra es en una carta a Isaac Joseph de marzo de 1977. Cf. *Correspondance*, op. cit. p.648.

^{vi} Fernand Deligny, « Camérier #5 » (1982), IN *Camérier. À propos d'images*, éd. Sandra Alvarez de Toledo, Anaïs Masson, Marlon Miguel, Marina Vidal-Naquet, Paris, L'Arachnéen, 2021, p. 36.

^{vii} Fernand Deligny, « Camérier #5 » (1982), IN *Camérier. À propos d'images*, éd. Sandra Alvarez de Toledo, Anaïs Masson, Marlon Miguel, Marina Vidal-Naquet, Paris, L'Arachnéen, 2021, p. 36.

^{viii} Película de Nikolai Ekk (1931). Resueltamente soviética, la película cuenta cómo, a principios de los años veinte, niños de la calle sumidos en la delincuencia se transforman gracias a su participación en un campo de trabajo autogestionado creado por iniciativa de un educador inspirado en la pedagogía de Makarenko. Alistados en la construcción de una línea de ferrocarril, los antiguos delincuentes se convierten en obreros, ayudan a construir la Rusia revolucionaria y se convierten en héroes soviéticos.

^{ix} Jean Epstein, « Photogénie de l'impondérable » (1955), *Écrits sur le cinéma*, tome 2, Paris, Seghers, 1975, p. 13.

^x Fernand Deligny, "Les détours de l'agir" (1979), *Œuvres*, Paris, L'Arachnéen, 2007, p. 1322 - Aquí Deligny destaca la importancia y la necesidad de los instrumentos ópticos en el "cuestionamiento de lo que parece (...)", ya que permiten " paliar " las " carencias de nuestros sentidos, en la medida en que nos apoyamos en ellos para pensar y reflexionar, aunque ello implique que lo reflejado influya en nuestra manera de percibir".

^{xi} Deligny, utiliza la expresión "l'homme-que-nous-sommes" para referirse al hombre histórico, social y cultural, considerado como una autoridad normativa y autoritaria, en oposición a lo humano de especie, que se refiere a la animalidad del hombre, lo que comparte con otros vivientes. «El hombre-que-somos», al igual que la referencia a la partícula "ON" (comparable a 'nos' en español), se refiere a la forma en que el hombre se piensa, se representa y se cuenta a sí mismo, la forma en que distribuye e instituye funciones y valores, centros y márgenes.

^{xii} « ...voir, en filigrane dans le ON ambiant, l'humain... », « Camérier #5 », op. cit., p. 40.

^{xiii} « ...il s'agit que la caméra soit tellement là que c'est le caméreur et ses intentions et son point de vue qui s'estompent au point de voir... ». « Mécréer » (1979), IN *Camérier. À propos d'images*, op. cit., p. 95.

^{xiv} Cahiers de l'immuable n°1 (1975), IN *Œuvres*, op. cit., p.812

^{xv} Entrevista con Fernand Deligny, *Calades* n°16, febrero 1981, p. 8.

^{xvi} Se trata en realidad de intercambios en torno al "diario" del territorio (del espacio de vida) que Deligny sugirió a Jacques Lin que escribiera. Fernand Deligny, *Correspondance des Cévennes*, op. cit., p.68.

^{xvii} Sobrenombre utilizado para referirse a uno de los niños autistas del espacio de vida.

^{xviii} Como señala Sandra Álvarez de Toledo en la nota al pie, surge aquí lo que Deligny llamaría el "punto de ver" de los niños autistas. También señala que la noción de "camérier" encuentra aquí su primera formulación. Hay que añadir que esta noción se asocia a menudo, como aquí, a la idea de una doble mirada, de una cámara bifocal, que haría posible la coexistencia del punto de vista y del punto de ver. *Ibid.*, p.68.

^{xix} « L'objectif lui-même », (1926), IN *Écrits sur le cinéma*, tome 1, Paris, Seghers, 1974, p. 129.

^{xx} *Camérier. À propos d'images*, op. cit., p.232. Pensamos aquí obviamente en el cine experimental, y en uno de sus exponentes más eminentes, Stan Brakhage, que abrió su libro *Metaphors on*

vision de la siguiente manera: “Imaginemos un ojo que no se rija por las leyes artificiales de la perspectiva, un ojo que no se preocupe por la lógica de la composición, un ojo que no responda instintivamente a cada nombre, sino que deba reconocer cada objeto de la vida a través de una aventura de la percepción [...] Imaginemos un mundo vivo poblado de objetos incomprensibles, resplandeciente con una gama infinita de movimientos e innumerables gradaciones de color. Imaginemos un mundo ‘antes del principio, antes de que el verbo fuese’...”

^{xxi} Jean Epstein : *Actualité et postérités*, dir. Roxane Hamery et Eric Thouvenel, Rennes, PUR, 2016.

^{xxii} Paul Valéry, *Variété*, Gallimard, 1924, p. 220-221.

^{xxiii} « Le moindre geste. Chronique sans fin » IN *Recherches*, n°3-4, 1966, p.197.

^{xxiv} *Ibid.*, p.209.

^{xxv} ¿Es casualidad que la película de Man Ray *L'étoile de mer* (1928), de la que sabemos que ejerció una fuerte influencia sobre Deligny en los años treinta, concentre varios de los motivos desarrollados en estos textos: la lupa que permite ver las estrellas de mar bajo el agua (las imágenes son las de Jean Painlevé), el desenfoque (Man Ray había imaginado un sistema de gelatina sobre el objetivo) y las líneas de la mano?

^{xxvi} *Camérez. À propos d'images*, *op. cit.*, p.21.

^{xxvii} *Op. cit.*

^{xxviii} El aforismo es el siguiente: El ojo (generalmente) superficial, el oído profundo e inventivo. El silbido de una locomotora imprime en nosotros la visión de toda una estación. *Notes sur le cinéma-tographe*, Paris, Gallimard, Folio, 1975 (1988), p.81-82.

^{xxix} « Les fossiles ont la vie dure » (1982), IN *Camérez. À propos d'images*, *op. cit.*, p.148.

^{xxx} Jean Epstein, « L'Intelligence d'une machine », IN *L'Intelligence d'une machine, Le Cinéma du Diable et autres écrits, Ecrits complets, Volume V, 1945-1951*, dir. Brenez, Daire & Neyrat, Paris, Independencia éditions, 2014, p.63.

^{xxxi} « Camérez #5 », *op. cit.*, p.38.

^{xxxii} *Ibid.*, p. 39.

^{xxxiii} « Camérez #1 » *op. cit.*, p.21.

^{xxxiv} « Cahiers de l'immuable » n°1, dans *Œuvres*, *op. cit.*, p. 816.

^{xxxv} « Le Croire et le Craindre » (1978), IN *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1169.

^{xxxvi} « Nous et l'innocent » (1975), dans *Œuvres*, *op. cit.*, p. 743.

^{xxxvii} *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1768.

^{xxxviii} « Camérez #5 », *op. cit.*, p. 38.