

Artículos



En torno a Deligny: las *Líneas de errancia* como esbozo de un límite animal de la imagen

Sandra Pinardi
Departamento de Filosofía
Universidad Simón Bolívar
Correo electrónico: sandrapinardi@gmail.com

Resumen:

El objetivo de este artículo es indagar y reflexionar en torno a una posible “dimensión animal” de la imagen, propuesta por diversos pensadores contemporáneos. La idea de una dimensión animal de la imagen tiene que ver con la posibilidad de comprender la “imagen” como un modo actuante y no intencional del lenguaje, en el que el decir es lo propiamente dicho; entender la imagen como un *acontecimiento* en el que el lenguaje mismo se hace manifiesto. La imagen así pensada no es una figura o un signo, tampoco una expresión o una estampa ni una efigie, sino que es más bien una suerte de “fotograma”, un “corte móvil”, una “instantánea”, es lo que queda (el resto) de un actuar que ya no se puede ver, pero al que no sólo pertenece como remanente, sino al que potencialmente contiene y retiene. Para realizar esta indagación partimos de las *Líneas de errancia* elaboradas por Fernand Deligny, y de sus propias reflexiones acerca de la imagen.

Palabras clave: Fernand Deligny, Líneas de errancia, imagen, animalidad, testimonio.

Abstract:

The aim of this paper is to investigate and reflect about a possible “animal dimension” of the image, proposed by many contemporary thinkers. The idea of an animal dimension of the image has to do with the possibility of comprehending the “image” as a performer and unintentional language mode, in which the speech itself is what is properly said; to understanding the image as an *event* in which

language itself becomes manifest. The image thought in these terms is not a figure or a sign, not an expression or a picture or effigy, but rather a sort of “frame” , “mobile court” , or “snapshot”, it’s what remains (the rest) of an act that can no longer be seen, but not only as a remnant, but as something that contains or retains it. To perform this inquiry we start from the “Wandering Lines” developed by Fernand Deligny, and his own reflections on the image.

Key words: Fernand Deligny, Wandering Lines, Image, Animality, Testimony.

Algunas obras del arte contemporáneo, algunos textos inquietantes de la literatura, así como muchas buenas películas, me sugieren que la idea de “imagen” es mucho más compleja —heterogénea e inapropiable— que lo que la mayor parte de los discursos teóricos —y críticos— parecen apuntar; en definitiva, me sugieren que hay muchos “modos” posibles de la imagen. Este trabajo, que forma parte de una investigación más extensa, busca “dar” con alguno de esos “otros modos” de comprender o concebir la “imagen”, para comenzar a indagar acerca de otras relaciones que pudieran establecerse entre ese modo particular de *ser-lenguaje* que es la imagen y los diversos discursos en los que convivimos contemporáneamente. Para dar con el “tono” que subyace a esta búsqueda, me parece conveniente comenzar con la siguiente afirmación de G. Agamben, en su artículo *Ninfas*:

La historia de la humanidad es siempre historia, historia de fantasmas y de imágenes, porque es en la imaginación donde tiene lugar la fractura entre lo individual y lo impersonal, lo múltiple y lo único, lo sensible y lo inteligible y, a la vez, la tarea de su dialéctica recomposición. Las imágenes son el resto, la huella de todo lo que los hombres que nos han precedido, han esperado y desechado, temido y desterrado. Y puesto que es en la imaginación donde algo como la historia se ha hecho posible, es en la imaginación donde esta debe decidirse de nuevo una y otra vez (Agamben, 2010: 52).

Hay muchos borrosos e inasibles espectros tras las *mil mesetas* con las que muchos pensadores contemporáneos han perseguido diseminar —y dispersar, esparcir o extender— la topografía del

pensamiento filosófico, sus lógicas y modos, sus inscripciones. Uno de estos espectros es Fernand Deligny¹ quien, entre muchas otras propuestas, y hablando específicamente acerca de la imagen cinematográfica, sugirió que las imágenes, al menos un cierto tipo de ellas, poseían un índice de animalidad, a saber, operaban como medios –o modos- gracias a los que el hombre es capaz de construir corporalmente el mundo y sus habitáculos, sus territorios y su cotidianidad (Deligny citado por Serge Le Péron y Renaud Victor, 1990: 50-51). Para Deligny la imagen del cine pertenece a este tipo de imágenes que colindan con el cuerpo y dan lugar a una cierta restitución de la animalidad propia de todo ser viviente. Nos dice:

LA IMAGEN, LOS ANIMALES. O bien, podría ser que la imagen está en el reino animal... es sin duda muy cierto: ella incumbe profundamente a la memoria de la especie, y la memoria de la especie es de algún modo común entre todas las especies, y comprende a la especie humana... La imagen es aquello por lo que la especie a pesar de todo persiste... es un rastro... una huella que espera, al acecho... (Ibíd: 50).

Sugirió, en este sentido, que la imagen tenía una función que la vinculaba al reino “animal”, que poseía un momento en el que, más allá de sus significados específicos, de sus contenidos e informaciones ideales, operaba como un marco –un rastro, una huella-, un lugar de cuidado y custodia, de “cura” (Ibíd.) en el que se juega y resguarda la prosecución del hombre como *forma-de-vida*², como especie. La idea de este vínculo con lo animal surge al intentar aprehender o inteligibilizar la elusiva “imagen cinematográfica”: ese tipo particular de imagen que irrumpe y se convierte en un fenómeno irresistible es pensada por Deligny como un “artificio” que está destinado a inscribirse y operar en modos radicalmente distintos a los del lenguaje verbal y la lógica. Esta “animalidad” —nunca una condición animal sino un acercamiento limítrofe, fronterizo— de la imagen es, para Deligny, según leemos, algo que tiene que ver o construye un cierto “modo de la memoria”, una memoria “corporal” que, a la vez, proviene y se condensa en las huellas o rastros dejados por la cotidianidad de la existencia: en sus desplazamientos y sus acontecimientos, y que se abre siempre al porvenir. Esa memoria en la que se construye la

forma-de-vida propia de lo humano, de cada hombre, y en la que lo humano juega su “sobre-vivencia” y la posibilidad misma de existir.

Una vida que no puede separarse de su forma es una vida que, en su modo de vivir, se juega el vivir mismo y a la que, en su vivir, le va sobre todo su modo de vivir. ¿Qué significa esta expresión? Define una vida —la vida humana en que los modos, actos y procesos singulares del vivir no son nunca simplemente *hechos*, sino siempre y sobre todo *posibilidad* de vivir, siempre y sobre todo potencia. Los comportamientos y las formas del vivir humano no son prescritos en ningún caso por una vocación biológica específica ni impuestos por una u otra necesidad; sino que, aunque sean habituales, repetidos y socialmente obligatorios, conservan en todo momento el carácter de una posibilidad, es decir ponen siempre en juego el vivir mismo... —es decir en cuanto es un ser de potencia, que puede hacer y no hacer, triunfar o fracasar, perderse o encontrarse— (Agamben, 2001: 18).

Lo primero que hay que preguntarse es ¿a qué apunta Deligny cuando se aventura a pensar o, al menos, a designar este momento animal de la imagen, cuando instala la imagen cinematográfica en los espacios de la corporalidad, en algo diametralmente opuesto al lenguaje verbal, cuando conecta intrínsecamente imagen y animalidad?, preguntarse también por ese modo fundamental de la “memoria” que se sirve de la imagen como su rastro y como el “repositorio” de su supervivencia. Para intentar responder estas preguntas, será necesario intentar describir cómo concibe y piensa Deligny esta imagen, cómo la caracteriza.

A diferencia del lenguaje verbal (que entiende siempre como prisionero de su condición simbólica³ y de la “voz” del sujeto), la imagen cinematográfica es una pura “medialidad”, nos dice: “...en una película, las imágenes... no están en la película, no se encuentran allí; ellas se producen entre quienes filman y quienes ven. Este es un fenómeno que se da ‘entre’ y que no se puede controlar” (Deligny, 1990: 50). La idea de medialidad refiere, como sugiere Agamben⁴, a un modo particular de estar o ser en el lenguaje, aquel “sin palabras” (o antes y después de las palabras) en el que lo que se comunica es la comunicabilidad misma, el actuar comunicativo, es decir, la

pura potencia de *poder decir*, entendida como solicitud y deseo. La imagen, al menos la cinematográfica, permitiría entonces a los hombres experimentar “su propia esencia lingüística; no de este o aquel contenido de lenguaje, de esta o aquella proposición verdadera, sino del hecho mismo de que se hable” (Agamben, 2001: 49). Y lo permite porque esta imagen es emblema y modelo de la potencia misma que es el lenguaje, es decir, del acontecer de una marca, un rastro o una huella que se hace autónoma, que testimonia y revela, y que es simultáneamente vestigio y advenimiento. Se da allí, entonces, una experiencia de pensamiento que “no significa sólo ser afectados por esta o aquella cosa, por este o aquel contenido de pensamiento en acto, sino ser a la vez afectados por la propia receptividad” (Ibíd: 51). Y continúa:

La experiencia de que se trata en este caso no tiene ningún contenido objetivo, no es formidable en proposiciones sobre un estado de cosas o sobre una situación histórica. Conciérne no a un *estado*, sino a un *acontecimiento* de lenguaje; no hace referencia a esta o a aquella gramática, sino, por así decirlo, al *factum loquendi* como tal (Ibíd.).

Para Deligny, esta imagen —y también en algún grado toda imagen— se inscribe en el mundo, entre los hombres, como un “lugar” de comparecencia, de articulación, común a todos, diferenciándose tanto del “lenguaje” de signos abstractos (lenguaje simbólico que acarrea contenidos e ideas), como de las representaciones u operaciones miméticas que allí puedan producirse, acercándose a los “modos de ser”, a los hábitos: refiriéndolos, expresándolos. Un “lugar” de comparecencia entonces en el que los “rasgos y modos de comportamiento que conforman la identidad” se hacen visibles, aparecen, se revelan, de la misma forma como un “gesto” evidencia lo que “en un sujeto tiene la forma de una especie, de un uso” (Ibíd.: 51). Por ello, para Deligny es en este tipo de imagen que la “especie” humana persiste, justamente porque lo que ellas concretan y exponen es la “vida en tanto que indisociable de su forma”, en tanto que experiencia inseparable de la materialidad de sus procesos corporales, de sus modos de su circulación entre las cosas del mundo.

Más adelante, en el mismo texto, Deligny afirma: “EL MUNDO DE LAS IMÁGENES. Allí está la diferencia entre actuar y hacer. Nosotros, nosotros hacemos alguna cosa, esa es la intencionalidad, ese es el lenguaje: hacemos la sopa, lavamos los platos. Un niño autista no hace nada: ese es el actuar... Del mismo modo sucede con la imagen: una imagen no se puede “hacer”... Una imagen llega, es sólo coincidencia” (Deligny, 1990: 50). La imagen escapa a la intencionalidad del lenguaje, no es algo que se haga intencionalmente o se produzca técnicamente, sino que es la marca —la señal o el testimonio— dejado por un actuar o una acción en el mundo, es una indicación, una llamada, un residuo o un vestigio que acontece, que aparece, y que nos asalta y requiere. Si la imagen opera como un modo no-intencional del lenguaje (el advenimiento de su momento de pura comunicabilidad) nunca refiere a algo que pueda enunciarse en proposiciones, tampoco es una producción subjetiva, no puede elaborarse o determinarse perceptiva ni racionalmente, sino que, por el contrario, es la aparición, al interior de las coordenadas del lenguaje, del momento de su “ausencia”: cuando no es posible dar con las palabras, cuando el lenguaje se fuga. En este sentido, la imagen se distancia de la esfera de los puros significados y de las idealidades justamente porque se da como secuela o corolario de un actuar, a saber, comparecencia y participación, exposición de sí: de sus propios procedimientos y ejecuciones.

Este modo actuante y no intencional del lenguaje que es la imagen es, entonces, uno en el que el decir es lo propiamente dicho, es uno en que el *acontecimiento* mismo que es el lenguaje se hace manifiesto. La imagen así pensada no es una figura o un signo, tampoco una expresión o una estampa ni una efigie, sino que es más bien una suerte de “fotograma”, el “corte móvil”, la “instantánea”, lo que queda (el resto) de un actuar que ya no se puede ver, pero al que no sólo pertenece como remanente, sino al que potencialmente contiene y retiene. En efecto, este tipo de imagen abandona los espacios de lo simbólico y se inscribe en el mundo como una detención, una estación en un tránsito o una secuencia, el detalle alusivo de una pluralidad, un fragmento que no posee realidad autónoma pero que, sin embargo, es capaz de grabar —tallar, asentar, registrar— la actuación cotidiana

—cualquier deambular— transformándola en un modo de “encuentro y comparecencia”, y también es capaz de incorporar ese deambular a la esfera de la acción, a la esfera del *ethos*, de lo más propiamente humano. La imagen sólo cobra sentido entre otras, con otras, desde otras: una imagen heterónoma, que es a la vez, subordinada y libre (o que es libre porque es subordinada). Por ello, Deligny apunta que “Una imagen no se puede tomar, es decir, tomar en sí misma” (Deligny, 1990: 51) y en otro momento afirma:

Las imágenes no se realizan... ellas llegan y están allí en la pantalla, y en la pantalla aparecen liberadas. No se toman de ningún lado, aparecen libres de algo otro, son libres, es formidable la cámara: la imagen crece y aparece liberada sobre la pantalla (Ibíd.)

Para hacer evidente que la imagen —al menos este tipo de imagen, la cinematográfica— se sustrae a los significados, a la representación, a la idea misma de unidad, y crece sobre sí, sobre el soporte mismo que es —*se gesta*— a la manera de un uso⁵, una aproximación: señalando, transcurriendo, intentando, inventando, conectando, al margen de cualquier significado o proposición. En efecto, de esta forma la imagen abandona completamente su condición referencial y se convierte en una pura circunstancia de comparecencia, en el que nada está de antemano indicado o expresado, en el que no hay más que “potencia” de aparición: “en términos absolutos, podríamos decir que la imagen se produce cuando se ha evacuado. En ese momento, hay ciertamente una imagen.” (Ibíd.: 50).

Debido a que es “libre” de cualquier otro (que es no-intencional), la imagen es un modo de ser del lenguaje en el que éste opera desde una “voz pasiva”, y acontece para un sujeto paciente, tiene transitividad, así lo propone Deligny cuando dice: “UN MUNDO SIN INTENCIÓN. Todo el mundo se esfuerza para mitigar el riesgo. De lo que la civilización nos protege, a través de sus múltiples instituciones, es del azar... Habría que ‘des-intencionalizar’, quitar la intención... Percibir las coincidencias, tener un espíritu libre, liberado de cualquier proyecto, y de la más mínima convicción. La imagen cinematográfica restablece, por su propia condición, un decir sin intencionalidad, un actuar sin hacer, en el que se “recupera” una dimensión “anónima”

del decir, en la que unos distintos —unos y otros siempre concretos— coinciden. Y coinciden en dos sentidos, por una parte, se ajustan u ocurren a un mismo tiempo, y por la otra, a la vez, se afectan. En este sentido, se distingue de la representación, y se instala en el mundo con la misma riqueza y la misma fuerza, la misma “exterioridad” que las cosas, y paradójicamente, a pesar de exhibirse, de estar a la mano, dada para todos, es siempre inapropiable. La imagen acontece como una situación de extrañamiento, de distanciamiento, que no sólo implica un rechazo al realismo ilusionista y al naturalista, o un cuestionamiento de los procedimientos normados del narrar y del representar, sino que fundamentalmente disputa y objeta el funcionamiento mismo de la imagen. De modo tal, que en relación a este tipo de imagen el “espectador” se construye a partir del distanciamiento, del hiato que se genera entre él y las imágenes. Parafraseando a Agamben, esta imagen es una *res gesta* y, por ello mismo, es “des-presentación”, evacuación y también expansión “póstuma”.

Entendiendo la imagen de esta manera, podemos volver a las preguntas iniciales acerca de su “animalidad” y de la particular idea de memoria que este tipo de imagen implementa. Como decíamos, en la imagen se inscribe algo que “incumbe profundamente la memoria de la especie”, ya que le permite su “persistencia”. No es demasiado aventurado conectar esta forma de comprender la imagen como aquello que sobre-vive⁶ (o en lo que se sobre-vive), con eso que Benjamin llamaba una *imagen dialéctica*, a saber, una imagen no está elaborada simbólicamente ni es plena en su construcción ni domina en ella la condición representativa, sino que, por el contrario, es básicamente inaprehensible, tanto porque desvía, tergiversa o corrompe las lógicas referenciales, como porque posee una condición inconclusa y ruinoso que, como dice Didi-Huberman, es un medio

...fundamental para levantar acta, visualmente, de estos intervalos gestuales que se deslizan como fantasmas entre todas las historias contables y hacen surgir todo lo que la historia no sabe de sí misma, es decir, su propio destino, un destino que se extiende entre la memoria (inmemorial) y el deseo (no formulado) (Didi-Huberman, 2008: 284).

La imagen dialéctica es, a decir de Benjamin, “*vida segunda*” y *detención*, es decir, posee una fuerza anacrónica que permite a lo ya sido “ser aún”, de alguna forma en el presente, desarmando el tiempo cronológico y recomponer las coordenadas espacio temporales así como el establecimiento de nombres. De allí que Agamben, al referirse a la fotografía, afirme que “La imagen fotográfica es siempre más que una imagen: es el lugar de un descarte, de una laceración sublime entre lo sensible y lo inteligible, entre la copia y la realidad, entre el recuerdo y la esperanza” (Agamben, 2005: 33).

Esta imagen particular se da en un movimiento dialéctico que es aprehendido en el acto de su suspensión, justamente cuando está más cargado de tensiones y es incierto temporalmente; una “dialéctica suspendida” en la que se manifiesta la oscilación no resuelta entre un extrañamiento y un siempre diferente acontecimiento de sentido. Para Benjamin, la *imagen dialéctica* es histórica y testimonial, póstuma, ya que en ella lo sido —lo acontecido— se muestra como sobrevivencia, por ello, no se observa ni se entiende, sino que desencaja, desajusta, pregunta, solicita, inquieta, reclama. Al igual que para Deligny, para este pensador lo que propiamente llamamos *imagen* no se posee (ni se elabora) sino en la que se hace presente, comparece, produciendo un despertar. El despertar es una confrontación con lo inédito (“lo aún no sido de lo sido”) en la que lo mundano —lo cotidiano— se hace “citable”, sobre-vive a su presencia y a su acontecer, para reinscribirse en la transitoriedad del mundo siendo otro de sí, transponiéndose como *por-venir*. En este sentido, la imagen viene a ser un modo de *ser-lenguaje* fuera del “lenguaje” —fuera de la estructura simbólica—, un modo de *ser-lenguaje* antes y más allá del lenguaje; es una suerte de signo bastardo (híbrido) que reúne no sólo materia y forma en un solo actuar, sino también elaboración y performance, inicio y reiteración, a la manera de la *fórmula de Pathos* (Deligny, 1990: 51) con que describe Warburg la vida cambiante de las imágenes en la historia, esa peculiar “fórmula de representación” que es básicamente dinámica, es decir, que se da en un movimiento virtual, y que es capaz de contener los “gestos de la humanidad”. Esta *fórmula de Pathos* implica, en el caso del atlas warburgiano, que las imágenes individuales no pueden pensarse como realidades

o signos autónomos, sino más bien a la manera de los fotogramas de una película, en el que el elemento fundamental es ese gesto que se constituye y adquiere sentido únicamente en una secuencia de imágenes que se exhiben juntas y a una velocidad constante.

Para Deligny (al igual que para Benjamin o Agamben) la imagen, entendida en su modo de ser más propio, es una suerte de “grado cero del lenguaje”, un actuar originario⁷ o esencial del lenguaje, en el que éste pierde su intencionalidad, así como su condición simbólica, técnica e instrumental, su finalidad discursiva, para situarse o aparecer como un “registro” —una súbita detención— cargada de dinamismo y tensiones, de temporalidad, de una performatividad intensiva y dispuesta necesariamente al *por-venir*. Por ello “el cine es eso, eso que no se ve... que no tiene ninguna expresión verbal ... que no finalizará nunca.” (Deligny, 1990: 50).

En este sentido, la animalidad de la imagen, su pertenencia al “reino animal”, tiene que ver con este actuar originario, gracias al que la imagen se inscribe como fragmento, fragmentando el “yo” en una desobjetivación que desarma la ilusión de la identidad instalada en los procesos de subjetivación, pierde su “aura”, su plenitud, y se captura como gesto, trozo, de un todo fracturado. La imagen anuncia —y enuncia— el acontecer de un modo del lenguaje que no está completa y connaturalmente ligado al significado, sino que es en alguna medida algo expropiado. Una imagen, entonces, que se hace “elemental”, quebrando límites y categorías, constituyéndose como oportunidad y evacuación. En otras palabras, cuando una “imagen” se realiza como lenguaje, desde un sujeto, cuando se “toma” o se “hace”, es una herramienta: “El captador de imágenes, en tanto que es un sujeto del lenguaje, está sujeto al lenguaje fatalmente, él no recoge la imagen. En tanto que no ha salido de sí mismo, allí no hay imágenes...” (Deligny, 1990: 51), por el contrario, en el caso del cine, por ejemplo, allí donde la imagen se da y el sujeto es paciente, la “imagen” no es un “mecanismo para imaginar” sino “un ver” en el que “algo se deja ver”. Esa “animalidad” de la imagen tiene que ver con el hecho de que secuestra al sujeto, afectándolo y entusiasmándolo más allá —antes o después— de cualquier intencionalidad, de toda palabra. En efecto, la imagen pertenece al “reino animal” porque

despierta, porque da lugar a un ver ligado al actuar, un ver que se realiza en la forma de un registro capaz de revivir la fuerza de las cosas que no se ven, el accidente, lo inesperado, la imagen se hace mundo en lugar de dominarlo.

Como corolario de sus “propósitos”, Deligny propone una tarea para el cine (para esta imagen), que tiene que ver justamente con esa potencia de ver que es la imagen, y dice: “Eso es el cine: venir a rescatar a todos esos idiotas que piensan que ven, cuando... no ven nada... la tarea del cine está allí, la urgencia del cine es esa: revivir lo que está adormecido, embrutecido, templado.” (Ibíd.). Tiene, además, una alegoría para esta tarea: la película *Film* de S. Beckett⁸ (un película muda):

Lo que llama la atención, en el momento en que nos encontramos, es que el dramaturgo emerge... no dice nada: Samuel Beckett, no dice nada en absoluto y eso es notable. Lo sorprendente es que marca el tiempo en este punto... Samuel Beckett es el mejor de una época dedicada al lenguaje, eso es maravilloso (Ibíd.).

En otras palabras, la tarea del cine (de esta imagen particular) no es narrar historias o plantear problemas, sino engarzar pensamientos, en el sentido que Agamben le otorga a ese término:

Llamamos *pensamiento* al nexa que constituye las formas de vida en un contexto inseparable, en forma-de-vida. No nos referimos con esto al ejercicio individual de un órgano o de una facultad psíquica, sino a una experiencia, un *experimentum* que tiene por objeto el carácter potencial de la vida y de la inteligencia humanas (Agamben, 2001: 17).

Su tarea, entonces, abre un lugar distinto al de cualquier otro medio —al igual que esta imagen se diferencia, por ello, radicalmente de cualquier otro tipo de imagen—. En ambos casos se da un hecho, lo que ya ha sido, respecto del cual el sujeto no tiene posibilidad de apropiación, sino que por el contrario, se haya impotente, gracias a lo que se instala una “zona de indecibilidad” que desarticula las relaciones convencionales entre el lenguaje y el sentido, así como entre lo real y lo posible.

Antes de continuar habría que aclarar que Fernand Deligny fue un “educador libertario”, un representante de las corrientes

alternativas en la psiquiatría clásica, también fue escritor y cineasta. A partir de 1967 creó una red autónoma que se hacía cargo de niños autistas en el sur de Francia. Publicó, a lo largo de su vida, varias obras sobre la “ausencia de lenguaje” (el autismo), que veía como una forma de resistencia a la “domesticación simbólica”, sobre este mismo tema realizó algunos “documentales” y dibujos en los que registra los recorridos cotidianos de los niños autistas y que se conocen como *Líneas de errancia* (*lignes d’erre*). Estos dibujos o “mapas de desplazamientos” recogen los rituales personales de cada uno de los niños que Deligny acompañaba, durante un lapso prolongado de tiempo. En esos registros, esos recorridos particulares de los niños, así como sus estaciones y desvíos, se van superponiendo y cubriendo unos con otros.

Como hemos visto, para Deligny la imagen pareciera pertenecer al “reino animal”, el reino de lo mudo, y por ello es como las piedras o los paisajes, un modo radicalmente distinto (exterior) al de la palabra: mientras la imagen es un actuar (una acción), la palabra es un hacer (una producción), por ello dirá que en la imagen se da “un ver lo que no se ve”, un despertar, más que una construcción, un acontecer más que una elaboración intencional. Instalado en este modo de comprender la imagen, Deligny recurre al cine intentando establecer modos de conexión —o de comunión— con esos niños sin acceso al lenguaje (autistas) a los que acompaña, en el supuesto de que ese reino de imágenes le permitirá superar la barrera que impone la ausencia de palabra. Realiza varias películas, entre las que se encuentra *El gesto menor* (1971) y *Este chico, ahí* (1972), que no son documentales ni obras de ficción, que no tienen autor (ya que son el producto de un ejercicio compartido, comunitario) y tampoco tienen narración ya que sólo atrapan los gestos de unos adolescentes autistas. En ambas películas nos enteramos de un mundo, de unos cuerpos, de unas formas de vida particulares con sus luchas, sus paisajes y compartimos unas acciones y unos modos de sentir. Lo fundamental de estas películas es que contienen la misma ausencia narrativa y el mismo apego a las cosas y al paisaje que esos adolescentes autistas que las “actúan”. Registran ese existir actuando en el que no hay un “hacer” o un “tener”, debido a ello, ambas nos

enfrentan o nos entregan un momento de “autismo” (entendido como disidencia del sistema simbólico del lenguaje intencional) que *da lugar* a ese “grado cero”, a esa impotencia del lenguaje, a esa peculiar detención cargada de tensión gracias a que las narraciones y los discursos constantemente se interrumpen, se rompen, se sustraen, se eliminan a sí mismos.

Los “propósitos” de Deligny a los que hicimos mención anteriormente están vinculados específicamente a la “imagen cinematográfica”, de allí podría deducirse que este modo de entender la imagen está circunscrito al cine. Sin embargo, las *Líneas de errancia*, a pesar de que son unos “mapas dibujados”, están realizadas por Deligny a la manera del cine, registrando anónimamente (sin intencionalidad) los recorridos y relaciones territoriales habituales de los niños autistas. En efecto, las *Líneas de errancia*, son unas “cartas de recorridos” o unos “mapas de movimientos”, unas “huellas cartografiadas”, en las que Deligny recupera paciente y obstinadamente las costumbres cotidianas de esos niños con los que convive, y en las que persigue anotar —o marcar— silenciosamente el modo y el curso de su modo de vivir, de los acontecimientos a partir de los cuales los niños entran en vibración con el mundo. En este sentido, las *Líneas de errancia* registran, en sus intrincados y caóticos diseños, datos acerca de una forma de vida particular (pre-simbólica) y con ello interrogan acerca de la conexión entre existencia y desplazamiento, y cómo allí se establece un modo de estar siendo moviente (o movedizo) que se juega con el territorio, con lo otro, fuera de la palabra. Una movilidad pensada ontológicamente que es un modo de ser “tan viejo como humano” (animal, quizás), y que adviene en vagabundeos rituales, como un territorio de actuaciones, Deligny afirma que estos “...mapas no son instrumentos de observación. Son instrumentos de evacuación. Evacuación del lenguaje...”.

Las *Líneas de errancia* trazan —registran— en una sola imagen —temporalmente dilatada— múltiples trayectos y diversas acciones cotidianas, reiteradas todos los días, y que en su conjunto “dan a ver”, en su sinuosidad y sus meandros —su deriva y su deambular— un “cuerpo común” de desplazamientos y acciones, que no puede ser reducido ni a deseos inconscientes —como lo haría el psicoanálisis- ni

a disposiciones innatas, sino que es más bien “algo que se escapa a lo conjugable”. Algo que Deligny define como el “fondo mutuo autista que todos somos constantemente” (Deligny, 1990: 51). No hay en ellos alguna dirección determinada, nada que pudiera insinuar la presencia de un orden simbólico, por el contrario, sólo un “conjunto de momentos en los que la emoción es por nada” (Deligny, 1990: 50), y un diseño en el que “las estaciones, devoluciones, cambios y bucles obedecen por igual a lo real y lo imaginario...constelaciones abiertas y no cerradas en el sistema” (Deligny, 1990: 50). Las *Líneas de errancia* exploran los vínculos entre el transitar y el decir —un decir existencial que recuerda un decir fundador, del poeta quizás.

Ambos registros, tanto las películas, como los dibujos (mapas y rutas) son resistentes a la categoría moderna de “arte”, sin embargo, se relacionan con las pretensiones y búsquedas de ciertos momentos de la imagen en el arte contemporáneo, especialmente en su deseo —en su anhelo— por incidir políticamente en la realidad, en la medida en que generan pensamientos y emociones, dejar ver lo que no se ve y proceden a la manera humilde de un testimonio: esa acción puramente indicativa, que no es estructura ni discurso, sino mero gesto de recuperación. El testimonio es siempre un *decir*, pero un decir vicario, un *decir* en el que se habla por otro, un *decir* de otro, por ello, se da —no se crea ni se elabora—. Registro y testimonio, las *Líneas de errancia* son una acción “política” en tanto que exhiben —o revelan— una imprevista sustitución del significado (de la identidad) por una topografía y una topología de lo usual (de lo habitual), del espacio vital de estos “exiliados de los órdenes simbólicos”, en la que (o desde la que) se expone un modo de articulación, de conexión, con el mundo que difiere por igual del “rumiante o del dominante” (del animal o del hombre) y que *da lugar* a que una comunidad real pueda surgir en esos lugares, a medio camino entre las cosas —el mundo— y ese orden simbólico que amenaza constantemente con reconstruir su poder. Es la construcción de un paisaje innovador (exactamente lo contrario de una utopía) en el que una pausada coreografía actúa con el fin de detallar —o dibujar— una divergente “comunidad de experiencia”.

Notas

- ¹ Citado por Deleuze y Guattari, Deligny aparece recurrentemente como una figura importante en la crítica y el desmontaje del logocentrismo lingüístico en el pensamiento contemporáneo en Francia.
- ² Entendida la idea de forma-de-vida, como la expone Agamben en su texto “Forma-de-vida”: “Con el término *forma-de-vida* entendemos, por el contrario, una vida que no puede separarse nunca de su forma, una vida en la que no es nunca posible aislar algo como una vida” (Agamben, 2001: 14).
- ³ Para Deligny, el lenguaje verbal está siempre destinado al significado, en este sentido, funciona simbólicamente en la medida en que se da como presentación plena y encarnación de una idea que se expone total e instantáneamente.
- ⁴ En el artículo “Notas sobre el gesto”, publicado en *Medios sin Fin*, Agamben nos dice: “El gesto es la exhibición de una pura medialidad: es el proceso de hacer visible un medio como tal...permite el advenimiento del estar-en-un-medio del ser humano y abre así el espacio de la dimensión ética (...). El gesto es la comunicación de una comunicabilidad. Precisamente, no tiene nada que decir, porque lo que se muestra es el ser-en-el-lenguaje de los seres humanos como pura medialidad...” (Agamben, 2001: 52).
- ⁵ Entendemos “uso” en el sentido que le da Agamben, como algo que se refiere al ámbito de la propiedad pero en un sentido opuesto, como lo inapropiable, y que por ello mismo es una forma superior de relación justa con el mundo.
- ⁶ Sobre-vivir comprendido como la posibilidad de desprenderse de su inmediatez, de su condena a la mera presencia, de existir más allá de sí, extendiéndose, propagándose.
- ⁷ “Originario” lo entendemos en el sentido que le da Heidegger en *El origen de la obra de arte*: “Origen significa aquí aquello a partir de donde y por lo que una cosa es lo que es y tal como es. Qué es algo y cómo es, es lo que llamamos su esencia. El origen de algo es la fuente de su esencia.”
- ⁸ *Film* es una película muda escrita por Samuel Beckett y dirigida por Alan Schneider, filmada en Nueva York en 1964 y actuada por Buster Keaton.

Referencias Bibliográficas

- Agamben, Giorgio (2001). *Medios sin Fin*. Barcelona: Pre-textos.
- _____ (2010). *Ninfas*. Barcelona: Pre-textos.
- _____ (2005). *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Álvarez de Toledo, Sandra (2013). *Maps And Wander Lines - Fernand Deligny*. Paris: L'arachneen; Edition bilingue français/anglais edition.
- Deligny, Fernand (2009). *Permitir, trazar, ver*. Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA).
- Didi-Huberman, George (2008). "El gesto fantasma". *Acto: revista de pensamiento artístico contemporáneo* (España) (4): 280-291.
- Le Péron, Serge y Renaud Victor (1990). "Deligny et les enfants sauvages". *Cahiers du cinema* (París) (428): febrero: 48-54.