

Construcciones poéticas del cine en situaciones extremas

El cine de lo real de F. Deligny

Derek Humphreys*

Psicoanalista, Profesor titular de psicopatología clínica. Université Paris Cité

Recibido: 16/12/2024; aprobado 14/02/2025

Resumen

Este texto resume la presentación del autor en el simposio de cine en el XVI Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología, que tuvo lugar en la Universidad de Buenos Aires entre el 27-29 de noviembre de 2024. Se propone y analiza una dimensión del cine que se sustrae a la narrativa tradicional, para dar cuenta del amplio abanico de la exclusión social contemporánea. Como ejemplo paradigmático de este cine no narrativo, se presenta la obra de Fernand Deligny, quien desarrolló un cine de estructura poética, en la que las escenas sucesivas no presentan un relato diáfano y organizado, sino que nos obligan a buscar alguna orientación ante una secuencia de imágenes de intensidad extrema y sin continuidad aparente.

Palabras Clave: Precariedad | Errancia | Discontinuidad | Ilusión | Trauma | Narratividad | Real | Cine

Poetic constructions of cinema in extreme situations

The cinema of the real by F. Deligny

Abstract

This text summarises the author's presentation at the film symposium at the 16th International Congress of Research and Professional Practice in Psychology, which took place at the University of Buenos Aires between 27-29 November 2024. A dimension of cinema that is beyond traditional narrative is proposed and analysed to account for the wide range of contemporary social exclusion. As a paradigmatic example of this non-narrative cinema, the work of Fernand Deligny is presented, who developed a cinema of poetic structure, in which the successive scenes do not present a diaphanous and organised story, but rather force us to seek some sense of direction in the face of a sequence of images of extreme intensity and without apparent continuity.

Keywords: Precariousness | Wandering | Discontinuity | Illusion | Trauma | Narrativity | Real | Cinema

Conociendo bien el trabajo que propone el programa de “psicología, ética y derechos humanos”, me permito imaginar que la reflexión que muchos de los participantes a este encuentro desarrollan se organiza en torno a la narratividad que propone el cine cuando la continuidad diáfana de las imágenes cuenta una historia. Esta narratividad es la que organiza la imagen especular gracias a la mirada de un otro en lo que llamamos, con Lacan, el “momento de concluir”, y es de gran utilidad en la aproximación de las neurosis.

Mis investigaciones clínicas exploran, sin embargo, algunas situaciones extremas, a menudo marcadas por el trauma, la vulnerabilidad, y sobre todo la exclusión por el Otro (Humphreys 2023). Se trata sobre todo de la acogida y el acompañamiento, muchas veces en la calle, de personas que viven en una gran precariedad social y psí-

quica, en la errancia. Se trata de muchas situaciones diferentes, que no pueden resumirse en una categoría psicopatológica, siendo a veces la consecuencia del exilio y la espera de un reconocimiento del estatuto de refugiado, pero también movimientos migratorios debidos a guerras, persecuciones religiosas o catástrofes naturales... se trata a veces de rupturas que resultan de dificultades económicas, y en algunos casos rupturas identitarias o familiares. En algunos casos se trata también de sufrimientos de orden psicótico que no son seguidos ni tratados por los servicios psiquiátricos, o personas que se ven excluidas debido a una adicción grave a sustancias. En todos estos casos, a pesar de la importante heterogeneidad psicopatológica, se trata siempre de encuentros que se sostienen muy escasamente sobre la palabra, y cuando esto se hace posible es siempre después de un contacto

derek.humphreys@gmail.com

establecido a un nivel infra-lingüístico: gestos, onomatopeyas, muecas, ruidos, miradas. En este tipo de prácticas, en las que buscamos activamente entrar en contacto con el otro a partir de la diferencia, nos vemos llevados a buscar otras formas de relación a la imagen, que escapan de la narratividad.

En todas estas situaciones extremas la mayor preocupación cotidiana de estas personas es la inmediatez de la sobrevivencia en la calle. Podemos reconocer en esta exacerbada atención sobre lo presente, sobre la inmediatez del medio material en el que nos encontramos y que nos permite sobrevivir, que se trata siempre de situaciones marcadas por la discontinuidad y el ensimismamiento. La sobre-investigación de lo actual que los caracteriza resulta en una importante actividad motriz (es necesario siempre “hacer” aunque la finalidad de lo que se hace no sea clara, seguir caminando aunque no se sepa hacia donde, hablar aunque no se tenga un interlocutor) pero también de la sensorialidad, y se trata de personas extremadamente atentas a la luz, a la organización del espacio, a los ruidos, a los elementos que “hacen” paisaje y que son sin embargo borrados detrás de nuestros hábitos ciudadanos ordinarios (Humphreys, Lamadrid 2022). Este anclaje al entorno material inmediato y actual, sin pasado ni futuro, sin temporalidad, produce una ausencia de ilusión y de ensoñación. Si aceptamos la importancia de la ilusión en la construcción de un vínculo y de una cohesión sociales, podemos entender por qué este último aspecto es el que más afecta los procesos de exclusión: sin ilusión, sin un mañana ni un devenir, estas personas no se ven solamente limitadas a la sobre-vivencia sino que son deshumanizadas, excluidas de la comunidad que constituyen los humanos en su capacidad de crear formas colectivas de ilusión (Humphreys 2024).

Deligny viene en nuestra ayuda cuando nos recuerda que el lenguaje, como herramienta orgánica, se ha desarrollado en detrimento de lo tácito - que sigue siendo necesario para comprender el lenguaje. El desarrollo del lenguaje ha dado mayor cabida a un registro tácito que no sabemos utilizar ni poner a trabajar. Lo que Deligny dice poéticamente: “...si haces significativo lo tácito, cedes a la saturación simbólica, y al hacerlo destruyes lo tácito, que es fértil en indicios. El signo *se hace*, el índice, la pista, no se hace... sino que aparece como hallazgo.”¹

Tomando en consideración la discontinuidad que impone esta forma de sobrevivencia en la calle respecto de la continuidad imaginaria sobre la que se organiza el YO neurótico, y esperando poder intervenir respecto de esta

ausencia de ilusión y de ensoñación a la que son llevadas las personas que caen progresivamente en la invisibilidad de la exclusión, cuando ya ni mendigar ni errar en el espacio público parece posible, la reflexión teórico-clínica que he intentado construir durante los últimos 15 años (Humphreys 2018) me ha llevado a interesarme por la manera en la que Freud nos invita a trabajar en la “interpretación de los sueños”. Ante todo, considerando el material sobre el que trabajamos como “imágenes icónicas” discontinuas que permiten presentificar/figurar/actualizar los pensamientos inconscientes en la situación contingente del encuentro (y en este caso, en la sesión). Pero también siguiendo el principio de funcionamiento del aparato psíquico, a partir de la alternancia entre percepción y conciencia (*Wahrnehmung / Bewußtsein*), y que permite a Freud proponer que la continuidad dentro de la que creemos vivir no es más que el efecto de una alucinación del mundo exterior. Nuestra experiencia de lo real es, en cambio, necesariamente siempre discontinua. Tal como lo hace el aparato psíquico, el trabajo del sueño construye una continuidad a partir de esta discontinuidad de percepciones y pensamientos, y el trabajo de interpretación requiere que toda nuestra atención se focalice sobre la discontinuidad.

Esta exploración de la discontinuidad me ha llevado a interesarme por un cine no narrativo, un cine de estructura poética, en la que las escenas sucesivas no presentan un relato diáfano y organizado, sino que nos obligan a buscar alguna orientación ante una secuencia de imágenes, cada una extremadamente intensa y sin continuidad aparente (Humphreys 2020). Cada imagen vibra, resuena con las otras, como en lo que recordamos del sueño (no en lo que contamos de lo que hemos soñado). Se trata, típicamente, de lo que nos hace vivir el cine de Luis Buñuel, de David Lynch, de Jim Jarmusch, de Michael Haneke, de Raúl Ruiz, de Steve McQueen, de Larry Clark, de Peter Greenaway...

Es siguiendo esta misma pista, y tratando de desarrollar dispositivos específicos para la acogida y el acompañamiento en situaciones de errancia y de calle, que desde hace unos 6 años, me he interesado por lo que Fernand Deligny llama “*caméerer*”. La introducción de este neologismo que podríamos traducir como “camarear”, para el cual Deligny utiliza siempre el infinitivo, pretende marcar una diferencia respecto de lo que sería “filmar”: Deligny se opone así a la idea de un relato totalmente construido por un director o “realizador”, en lo que será finalmente el “film”, la película de tal director, de una persona. Lo que busca Deligny es otra cosa.

Habiendo trabajado con jóvenes delincuentes y psicóticos en tanto director de una estructura asilar, Deligny interroga la función del asilo, primero a través de una ficción narrativa literaria, pero también a través de su relación a los cine-club, que consideraba una situación excepcional capaz de favorecer encuentros en espacios colectivos en los que se comparten algunos destellos de emoción ante la sorpresa de la imagen. Deligny creía en la fuerza de las imágenes y en su capacidad de comunicar intensidades de afecto, de crear momentos de cohesión en colectividad. Creía también en la capacidad de educar, y de estimular la ilusión y una ensoñación positiva, y trabajó activamente con Chris Marker en el desarrollo de cine-clubs en lugares alejados de las grandes aglomeraciones.

Para Deligny, “camarear” es lo que queda como recuerdo, 20 años después de haber visto el film, y que es un instante del film que produjo un destello de emoción. Una emoción que resurge, 20 años después, con la misma intensidad. Camarear es la capacidad de poner en un aparato estos destellos de intensidad que nos sorprenden.

Una de las imágenes comentadas por Deligny, y que nos permite entender el tipo de relación a la imagen-movimiento que él mismo trata de poner a trabajar, es “*Starfish*”, de Man Ray (Francia, 1928). Justamente, se trata de una secuencia en la que se pierde la nitidez de la imagen, produciendo movimientos de sorpresa que nos obligan a crear formas individuales de continuidad a partir de la “enigmaticidad” de una serie de imágenes asociadas y que parecen extremadamente intensas.

Para Deligny, CAMAREAR no es hacer una película.

Se trata de recoger *rastros*.

De hacerlos aparecer.

En el fondo del sujeto.

Como un reflejo que se agita en el techo mientras... nadie lo ve (el reflejo no se ve) y la cámara puede captarlo, recogerlo.

Este reflejo es real, un REAL no se puede ver, que no se VE porque no nos mira ni nos concierne.

Lo que no se *ve* (por nosotros)

Porque ELLO no es el «sujeto»².

En desacuerdo, por otra parte, con la política de encerrar a los niños considerados “desadaptados”, Deligny consideraba que es la sociedad la que no logra adaptarse a las necesidades y las dificultades de estos chicos llamados delincuentes, enfermos, perversos, intratables,

desadaptados (Perret, 2024). Esta idea lo llevó a abandonar su cargo de director de un establecimiento de encierro de jóvenes delincuentes en el norte de Francia y a desarrollar nuevas técnicas de trabajo. Muchas de estas nuevas técnicas fueron exploradas en los espacios que Félix Guattari pudo comenzar a abrir durante los años 60. Pensando que la dificultad de los chicos con los que trabajaba se debía en gran medida a la dificultad con la que la diversidad, la diferencia, es acogida por quienes se reconocen como humanos, Deligny se asocia a Guattari en la exploración de nuevas maneras de construir la grupalidad. Es con esta idea que explora la utilización de la cámara, primero en espacios de vida con jóvenes delincuentes y luego con niños autistas profundos y psicóticos que se mostraban completamente refractarios al tratamiento psiquiátrico o psicoanalítico (Perret, 2021).

Explorando maneras de entrar en contacto con estos chicos y jóvenes, Deligny desarrolló primero un trabajo cartográfico gracias a la ayuda de varias personas que se encontraban sin trabajo, y que comienzan a interesarse por la tentativa que él desarrolla. Las cartas estaban destinadas a trazar y a “alfilerar” los puntos en los que las trayectorias cotidianas de los niños se cruzan con las trayectorias en las que los adultos (que Deligny, en su propia epistemología, llama “presencias cercanas”) se ocupan, “hacen” cosas de la vida cotidiana. Esta idea del “hacer” es muy importante para Deligny (1979): los encuentros no se producen en torno a una finalidad, a algo que se organiza individualmente, sino en lo que implica el gesto en el que SE HACE, como haceR el aseo, haceR pan, haceR la cama o haceR (lavar) la vajilla. El haceR se organiza en torno a gestos que no son simbólicos, sino que se transmiten de manera contingente, en torno a un gesto puramente actual, sin pasado ni finalidad precisa determinada por una convención, por lo convencional, lo que socialmente reconocemos. Es respecto de este movimiento totalmente contingente, presente, actual, que Deligny (1985) utiliza siempre la forma infinitiva del verbo, como en trazar, camarear, hacer...

Cientos de bobinas, especialmente de Super 8, fueron rodadas durante estos años de exploración de la función de la cámara, principalmente en los espacios de vida creados en Monoblet, en las Cevennes (al sur de Francia). Un trabajo titanezco de archivaje ha sido lanzado por Sandra Alvarez de Toledo, y efectuado en los últimos años por Marina Vidal-Naquet, Noelle Resende y Marlon Miguel, primero del material escrito, y luego del material visual. Este último ha sido digitalizado y montado por Martin Molina Gola y Marina

Vidal-Naquet, muchas veces siguiendo la lógica de “cámara bizca” que proponía Deligny (1978): dos secuencias paralelas que entran en diálogo, mostrando el que-hacer cotidiano de los chicos y de los adultos que los acompañan. Un hacer que parece inicialmente sin sentido, automático o inhumano, que parece simplemente girar en torno a sí mismo, pero que nos hace descubrir de pronto un destello de humanidad, un sentido propio, una atención particular sobre un elemento del paisaje que se nos había escapado hasta entonces.

Estas bobinas, pero también las películas que Deligny quiso hacer y mostrar, como “*Le moindre geste*”, o “*Ce gamín-là*”, toman sentido a partir de la idea que un niño autista es aquel que no percibe un signo, si entendemos un signo como un movimiento voluntario, *convencional*, destinado a comunicar con alguien. Deligny (1985) afirma que “algunos niños no son tocados inmediatamente por la gracia de la convención”. Lejos de esta convención, se trata para él de encontrar aquello que organiza la mirada, la presencia de estos chicos que no se interesan por lo que nosotros aceptamos e incorporamos bajo la denominación de lo simbólico.

Es a partir de esta misma idea que Deligny sostiene que el USO ES LENGUAJE en estos casos. Un uso que nos permite reconocer, situar, “alfilerar”, por ejemplo (Deligny, 1975),

Los objetos que quedan en medio de un lugar de paso
y que encontramos sin cesar

Y que me dicen en qué medida el otro no existe, o
existe demasiado

Todas esas ramas que han sido dejadas ahí porque
formaban parte del juego de encerrarse de un niño,
juego (luego abandonado) marcado por el robo de
objetos a su uso habitual.

Porque TRAZAR es más antiguo que hablar o que hacer signos (Deligny, 1981). Y los trayectos cotidianos, al ser trazados, hacen aparecer un árbol, cuyas hojas intentamos escribir. Deligny dice así explorar las raíces de este árbol, que no son palabra y que nos permiten entender que el *papamama* ambiente es menos natural de lo que parece.

Para Deligny, CAMAREAR es una manera de trazar, como lo hace con las cartas, como lo hacen los chicos... Al trazar con la mano, aparece a veces lo que persiste en la memoria arcaica de la humanidad, que no es una memoria cultural sino una memoria de especie... Lo que está en juego en el uso de la cámara es exactamente lo

mismo. Está lo que todo el mundo puede ver y, a través de este ver que ha implicado un esfuerzo por camarear, aparece algo más que sorprende (Deligny, 1985).

Es del mismo modo que Deligny se interesaba por la fuerza poética de Rimbaud, que no vio el mar antes de escribir “*El barco ebrio*” (1871). Si es así, ¿cómo entender que estas estrofas, que nos hacen ver el océano como no lo hemos visto nunca, han podido marcar la poesía de manera tan decisiva? ¿Qué es lo que escribe o describe Rimbaud?

Para Deligny (1985), se trata de una mirada de otra a través de la cual Rimbaud está en contacto con lo más originario, lo más animal de la especie humana... El agua y la sal que nos constituyen. En esta conexión con la memoria primordial, Rimbaud logra alejarnos de las convenciones culturales, haciéndonos tomar contacto con esta experiencia primordial humana.

Le geste moindre

Del mismo modo, Deligny (1982b) intenta hacer aparecer, como vibración entre las escenas, aquello originariamente humano que nos sorprende y que nos permite olvidar las convenciones que pretendemos caracterizar como humanas. Las convenciones sociales no son lo que determina lo humano. Lo humano ocupa un espacio indeterminable... es como percibir el aire, que reconocemos sólo en el momento en el que comienza a faltarnos.

El YO no es lo humano. Es el simple efecto de un NOS que es necesario a la consciencia (Deligny, 1985).

Y justamente, los niños autistas se ven cortados de ese NOS, y es por ello que resulta necesario reconocer ese otro punto que compartimos, que no es el NOS social de la conciencia, de la continuidad, sino lo que compartimos en tanto especie humana (Deligny, 1985). Y Deligny sostiene que la cámara hace aparecer, como en filigrana del NOS ambiente, lo que es humano de especie... nuestra relación inmediata y discontinua al medio, a lo real (Deligny, 1982).

Porque lo humano, no SE ve... porque este SE tiene siempre los ojos de un NOS.

Se puede filmar solamente lo que se ve (Deligny, 1982).

Es de esta manera que en “*Le moindre geste*” el esfuerzo de Josée Manenti y de Fernand Deligny es el de mostrar dos manos que no saben hacer un nudo está destinado a decepcionar, por lo que hay que deshacerse de cualquier intención de “tener éxito”. Esas dos manos que

juguetean con los dos extremos de la cuerda no significan gran cosa. Y es eso lo que hay que evitar, la intención con la que suplementamos la imagen cuando se trata de creer en esta reproducción de la imagen desmaterializada del hombre, reproducida al infinito. Deligny insiste al respecto, cuando afirma que "...hubiera sido necesario seguir rodando sin fin la cámara, para permitir que el momento inesperado del encuentro se produzca... un rodaje tan largo que lograrse hacer palpable la ausencia... al menos aquella de la mirada." (Deligny, 1979b).

Inspirados por esta tentativa de Deligny, un grupo de clínicos y artistas visuales trabaja desde hace algunos

años en torno a la posibilidad de decodificar lo que está entre las imágenes, lo que produce vibraciones inesperadas que favorecen el encuentro y la acogida del sufrimiento que produce la exclusión y la diferencia, en torno a esta exploración de la utilización de la cámara en situaciones extremas (Humphreys, Schwalbe y Saavedra 2024). Es este el sentido que tiene para nosotros la utilización de la cámara, en este hacer infinitivo que crea una temporalidad y que nos permite reconocer un registro común y hasta una posibilidad de ensoñación allí donde había solo rechazo, exclusión y una exacerbación deshumanizante de la diferencia.

Referencias

- Deligny, F. (1975). "Nous et l'Innocent", EN: *Œuvres*, p.673-796, L'Arachnéen, Paris, 2017.
- Deligny, F. (1978). "Camérier no.1", EN: Alvarez de Toledo S., Miguel M. y Vidal-Naquet M. (editores), *Camérier, A propos d'images*, p. 16-21. L'Arachnéen, Paris, 2021.
- Deligny, F. (1979). "Les Détours de l'agir ou le Mondre geste", EN: *Œuvres*, p.1237-1348, L'Arachnéen, Paris, 2017.
- Deligny, F. (1979b). "Mécréer", EN: Alvarez de Toledo S., Miguel M. y Vidal-Naquet M. (editores), *Camérier, A propos d'images*, p. 76-95. L'Arachnéen, Paris, 2021.
- Deligny, F. (1981). "L'Arachnéen". EN: *L'Arachnéen et autres textes*, p. 9-96. L'Arachnéen, Paris, 2008.
- Deligny, F. (1982). "Camérier no.5", EN: Alvarez de Toledo S., Miguel M. y Vidal-Naquet M. (editores), *Camérier, A propos d'images*, p. 36-43. L'Arachnéen, Paris, 2021.
- Deligny, F. (1982b). "Acheminement vers l'image", EN: *Œuvres*, p.1653-1741, L'Arachnéen, Paris, 2017
- Deligny, F. (1985). *Lettres à un travailleur social*. L'Arachnéen, Paris, 2017.
- Humphreys, D. (2018). Figurabilidad filmica: el estatuto pictografico del cinema. *Ética y cine journal*, vol. 8 (2), p.79-87.
- Humphreys, D. (2020). La batalla de Chile: imagen, poesía, memoria. *Ética y cine journal*, vol. 10 (1), p. 45-51.
- Humphreys, D., Lamadrid, M. (2022). Arpenter le milieu pour faire paysage. L'émotion esthétique dans l'avènement de l'image dans la clinique de l'exclusion. *Psychologie Clinique*, n° 54(2), p. 57-69.
- Humphreys, D. (2023). *En rue. Trajectoires psychiques et dispositifs cliniques de l'exclusion*. Ithaque, Paris.
- Humphreys, D. (2024). Présences proches dans l'exclusion: cliniques hors langage, pratiques dans les marges. *Psychologie Clinique*, n° 57(1), p. 35-44.
- Humphreys, D., Schwalbe, N., Saavedra, F. (2024). Cliniques de l'exclusion: penser les marges du social avec Deligny. *Cliniques méditerranéennes*, n° 109(1), p. 49-61.
- Perret, C. (2021). *Le tacite, l'humain. Anthropologie politique de Fernand Deligny*. Seuil, Paris.
- Perret, C. (2024). "Inclure/exclure, comment sortir de l'impasse institutionnel?" EN: Humphreys D., Robert N. (editores), *L'exclusion, aux frontières de l'humain?* Hermann, Paris, p. 59-72.
- Rimbaud, A. (1871). *Le bateau ivre*. EN: *Poésies*, Genonceaux, Paris, 1891.

¹ F. Deligny. Citação inédita, extraída por el autor del archivo de « Fragmentos », 40/4, Fondo *Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine*, IMEC, Abbaye d'Ardenne, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, Normandía, Francia. Todas las traducciones del francés son del autor.

² Fernand Deligny. *Camérier no.5* (enero de 1982), EN: Miguel M. y Vidal-Naquet M. (editores), *Camérier, A propos d'images*. L'Arachnéen, Paris, 2021. La traducción es del autor.