



Fernand Deligny

ELOGIO DEL ASILO

18.11.2023 – 14.04.2024

La exposición escenifica las tentativas colectivas y experimentales llevadas a cabo por Fernand Deligny (Bergues, 1913 – Monoblet, 1996) para permitir que los chicos «inadaptados» puedan vivir escapando del diagnóstico, del encierro, de la readaptación. Para Deligny, la escritura –asilo por excelencia– fue el laboratorio indispensable de su práctica como educador.

CRAIC OCCITANIE

[LA VIRREINA]
CENTRE
DE LA IMATGE

Ajuntament de
Barcelona



Las líneas errantes de Cornemuse en Le Serret, septiembre de 1973,
65 x 50 cm. Mapa y capas superpuestas; trazos a carboncillo, lápiz
y tinta china de Jacques Lin. Fotografía: Anaïs Masson.
Archivos: Gisèle Durand-Ruiz.

Para Fernand Deligny (1913-1996) la escritura fue una actividad constante, existencial, el laboratorio de su práctica de educador. Entre los aforismos de *Graine de crapule* (Semilla de crápula, 1945), panfleto contra el paternalismo reeducativo, y *L'Enfant de citadelle* (El chico de la ciudadela), la autobiografía sin fin redactada al final de su vida, publicó una veintena de libros. Su obra es indisociable de sus *tentativas* para lograr que los chicos y adolescentes «inadaptados» puedan vivir escapando del diagnóstico, el encierro o la reeducación. Deligny llevó a cabo esas *tentativas*, primero, dentro de instituciones y, después, *fuera*, allí donde las condiciones –el espacio, ante todo– son adecuadas para inventar entornos de vida, para producir inteligencia común. Así se cuestiona muy pronto las fronteras entre naturaleza y cultura, humano y no-humano.

En los años 1980, en pleno debate sobre el cierre de los hospitales psiquiátricos, Deligny escribe *Éloge de l'asile* (Elogio del asilo). Propone entender la palabra «asilo» en su primer sentido, como «refugio». Lanza así una consigna de acción común: dar asilo, asilar.

Sala 1

Una de las paradojas del gobierno de orden moral de Vichy, en Francia durante la Segunda Guerra Mundial, había sido la sustitución de una política represiva –en vigor para la gestión de los jóvenes delincuentes– por una política educativa. La acción de Deligny se inscribe en ese contexto, pero manifiesta de inmediato desconfianza respecto al paternalismo filantrópico que acompaña a la nueva administración. Dirigiendo los aforismos de *Graine de crapule* a los educadores «que querrían cultivar» esa semilla, Deligny los pone en guardia contra la idea misma de reeducación, contra los métodos psicopedagógicos y contra el profesionalismo, sospechando que la sociedad produce delincuencia y pretende, luego, redimirla. Deligny toma partido por el «disparate», el juego, la experimentación a cualquier precio. Escribe: «El educador no existe. Lo que existe es la actividad.» Deligny adopta el punto de vista del chico, de su fragilidad y su perversidad.

Su defensa del asilo es del mismo orden. Deligny conoce perfectamente la historia del Gran Encierro. Pero su descubrimiento del asilo coincide con su vocación de escritor y su gusto por la epopeya. Cuando es institutor y luego educador en el asilo de Armentières, en el norte de Lille, entre 1938 y 1943, la guerra sigue su curso: las bombas destripan los pabellones, se moviliza a los médicos, la jerarquía no existe. Aprovecha entonces para hacer, del asilo, un *entorno de vida*: suprime las sanciones, improvisa talleres, organiza partidos de fútbol y salidas, transforma a los guardianes en educadores. Lo despiden.

Amaba el asilo. Que se tome como se quiera: lo amaba, como es muy probable que muchas personas amen a alguien y decidan vivir juntos. Se trataba sin duda de una presencia vasta, innumerable, pero su unidad era evidente. Un solo cuerpo.

Fernand Deligny, *Le Croire et le Craindre*, 1978

En 1944, funda los primeros hogares de prevención de la delincuencia, en Lille. Un año más tarde, asume la dirección del primer Centro de Observación y Triaje (COT), también en Lille, la ciudad de su infancia: hace del centro un lugar abierto, procediendo de la misma manera que en Armentières. Lo despiden. En 1947, Deligny publica *Les Vagabonds efficaces* (Los vagabundos eficaces), crónica de su experiencia en el COT. Escribe: «Lo que queremos para los niños es enseñarles a vivir, no a morir. Ayudarlos, no amarlos.»

Las marionetas –fabricadas más tarde en la red de las Cevenas– nos miran: son como los chicos –semillas de crápula–, como los vagabundos eficaces –los educadores–, como tú o nosotros.

No obtendrás nada de la imposición. Podrás como máximo imponerles la inmovilidad y el silencio; y ese resultado obtenido duramente será tu gran avance.

Cuando hayas pasado treinta años de tu vida perfeccionando sutiles métodos psicopediátricos, medicopedagógicos, psicoanalopedotécnicos, en la vigilia de tu jubilación, cogerás una buena carga de dinamita e irás discretamente a hacer explotar unos cuantos bloques de casas en una barriada. Y, en un segundo, habrás hecho más trabajo que en treinta años

Cuando todo funciona bien, ha llegado la hora de empezar otra cosa.

Fernand Deligny, *Graine de crapule*, 1945

Sala 2

En 1947, Deligny funda en París una asociación que se hace cargo de chicos «en libre cura», La Grande Cordée, con Hugette Dumoulin y miembros del partido comunista. Recibe a los adolescentes –delincuentes, temperamentales, psicóticos– en los bastidores de un teatro y los envía a realizar estancias de

prueba en albergues de juventud o con familias obreras. Deligny cuenta con el apoyo de las redes de educación popular, cuyos métodos no comparte. No le gusta que le consideren el Anton Makàrenko francés. Dos años más tarde, La Grande Cordée, con dificultades económicas, abandona París.

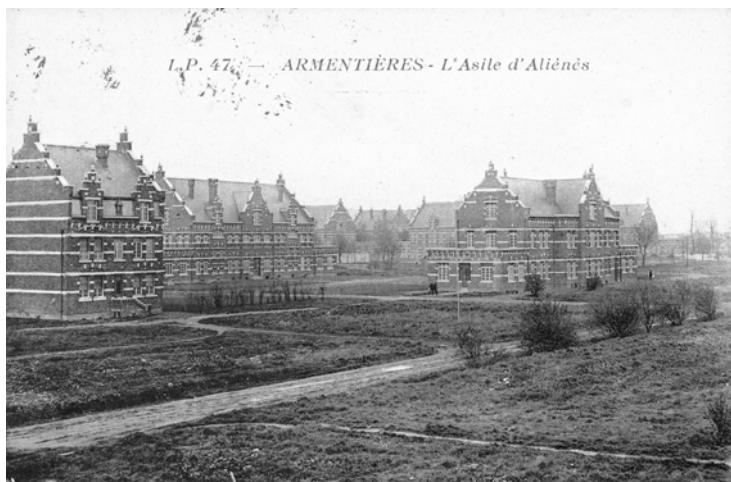
El interés de Deligny por el cine data de sus años de juventud en Lille. En 1955, publica «La caméra outil pédagogique» (La cámara herramienta pedagógica), donde propone confiar cámaras a los adolescentes de La Grande Cordée para que graben «lo que ven de la vida que viven».

Tuvimos que pirarnos y, por decirlo así, echarnos al monte como maquis porque era en el macizo de Vercors. Diecisiete inadaptados sociales, con algunos casos muy especiales, partieron, una tarde, en el tren nocturno, con una gran tienda blanca y nada más. [...] El grupo pequeño, el nuestro, se instaló mucho más abajo, en el valle. Ellos, como enjambre, se quedaron allá arriba. No había riesgo de encontrarnos. Yo estaba decidido a escribir una novela que aparecería dos años más tarde. Con un grupo reducido, iban a proyectar Tempestad sobre Asia en los puebluchos más pequeños de Vercors...

Fernand Deligny, «Le groupe et la demande: à propos de La Grande Cordée», 1967

La «película por hacer», tal y como escribe más tarde, sería «la conciencia colectiva de La Grande Cordée». Después de varias tentativas, empero, esa película no llega a realizarse. Solicita la ayuda de François Truffaut –que le había pedido consejo para el guion de *Les quatre cents coups* (Los 400 golpes, 1959)–, pero el éxito del mismo Truffaut lo hace ahora inaccesible.

Cuando Yves Guignard se une a La Grande Cordée, en 1957, Deligny le hace dibujar y dibuja con él. Esta experiencia marca sus primeras reflexiones sobre la diferencia entre el gesto de *trazar* (en infinitivo) y la representación mediante el dibujo.



El manicomio de Armentières, años 1930. Postal antigua. Todos los derechos reservados.

Yves Guignard, *Sin título*, 6 de febrero de 1958. Dibujo a carboncillo, 23 x 30 cm. Archivos: Caroline Deligny y Bruno de Coninck.



Yves Guignard en *Le Moindre geste*, una película de Fernand Deligny, José Manenti y Jean-Pierre Daniel, 1962-1965. Producción: ISKRA.

En el rodaje de *Le Moindre geste*, 1962-1965: Yves Guignard, José Manenti (oculto tras la cámara), Guy Aubert, Fernand Deligny. Fotografía y archivos: Any Durand.

Durante su estancia en la clínica de La Borde –donde trabajó invitado por Félix Guattari y Jean Oury–, tiene el proyecto de rodar una película de animación, de la que habla con Truffaut en una carta. En 1967, se instala en Monoblet, en la propiedad de Guattari –llamada «Gourgas»–, habitada por militantes de extrema izquierda antes del Mayo del 68. Se mantiene a cierta distancia, con Janmari –el chico autista y mudo de doce años que le han confiado–, Yves Guignard y un grupo de jóvenes sin cualificación, a excepción de Jacques Lin, electricista de formación: Gisèle y Any Durand, Guy y Marie-Rose Aubert, Michel Creusot. Juntos, ilustran los textos de los *Cahiers de la Fgéri* (Federación de los Grupos de Estudio e Investigación Institucionales), en los que Deligny comparte su búsqueda de un «lenguaje no verbal». En esa misma época, se libra a un juego: pide a sus acólitos que imaginen su avenir y traza en hojas grandes sus retratos y sus trayectos de vida. La factura evoca los dibujos de Yves y, al mismo tiempo, las futuras *líneas de errar* (*lignes d'erre*).

Sala 3

En 1962, Huguette Dumoulin abandona La Grande Cordée. La asociación deja de existir. El grupo, o lo que queda de él, se instala en Thoiras, en las Cevenas. Deligny está desocupado. Imagina una película en la que Yves Guignard, «retrasado profundo», sería el personaje principal. La idea se resume en pocas líneas: Yves se escapa del asilo con Richard; mientras están jugando en las ruinas de un aprisco, Richard cae en un hoyo; Yves va errando por las colinas de las Cevenas, intenta sacarlo del hoyo, se encuentra con Any, la hija de un cantero que, de una cosa a otra, lo lleva al asilo.

El rodaje se improvisa cada día en los alrededores de Anduze, sin guion ni producción profesional. José Manenti filma, Deligny dirige a Yves y las tomas, Any Durand interpreta el papel de Any y el de la guionista, Guy Albert participa como ayudante de cámara. La cámara, una Paillard 16 mm, es muda; cada tarde, en un magnetófono comprado –como la cámara– por José Manenti, Deligny graba a Yves, a quien le pide que explique la jornada. El rodaje se acaba en 1965, cuando el grupo se muda a La Borde.

Después de algunas tentativas de montaje, las bobinas llegan en Marsella a manos de Jean-Pierre Daniel, joven operador de cámara y militante de la educación popular. En dos años, sin conocer nada de las condiciones del rodaje, monta lo que se convirtió en *Le Moindre geste* (El mínimo gesto, 1962-65). Con la ayuda de Jean-Pierre Ruh y Aimé Agnel, se inventa una banda sonora que acompaña el monólogo de Yves y cuya sincronización se separa de la imagen, progresivamente, hasta ganar una total autonomía. El montaje del sonido y la mezcla se realiza en los locales de SLON, la sociedad de producción fundada por Chris Marker, gracias al cual la película queda seleccionada en la Semana de la Crítica del Festival de Cannes, en mayo de 1971.

Esa película, El mínimo gesto, de la que me han comunicado “que ha sido escogida por el comité de selección de la Semana de la Crítica y que será, pues, programada en Cannes”, estuvo a punto de quedarse enrollada en esas grandes latas de hierro blanco que podrían confundirse con latas de conservas tal y como sucede las más de las veces con esos niños “anormales” cuyo destino se queda enrollado en los lugares previstos. ¿Y qué hacer frente a eso? [...] Que Yves, “retrasado profundo”, haya escapado a su destino, que era permanecer permanentemente como un idiota en una casa para idiotas, y que esa extraña película no se haya quedado autística para siempre como lo son los objetos abandonados, enrollada en sus cajas: estos dos acontecimientos no son sino uno.

Fernand Deligny, «Quand même il est des nôtres», 1971

Le Moindre geste capta el interés de los cineastas y críticos de *Cahiers du Cinéma*, y se proyecta con las películas de Jean-Luc Godard y Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, antes de desaparecer hasta su redescubrimiento en los años 1990. Deligny publica «Quand même il est des nôtres» (Sin embargo es de los nuestros, 1971) en la revista *Jeune Cinéma*: anuncia ahí un proyecto de película cuyo protagonista ya no sería un indivi-

duo, sino un NOSOTROS que se preguntaría sobre «cómo ser humano en relación con los chicos gravemente psicóticos». En una entrevista publicada en *La Nouvelle Critique* en 1973, el cineasta Jacques Rivette saludaba *Le Moindre geste* como una de «esas películas que tienden hacia el ritual, hacia lo ceremonial, el oratorio, lo teatral, lo mágico...».

Sala 4

El encuentro de Deligny con Janmari, un chico autista de doce años, había sido determinante. Su mutismo, la agilidad de sus gestos, su sentido del espacio, su búsqueda del mínimo punto de agua, su memoria absoluta, el enigma de su ausencia de relación con el otro le confirman, a Deligny, su interés por las manifestaciones «no verbales», reafirman su decisión de profundizar en la investigación y de acoger a otros chicos autistas, al margen de toda configuración institucional. Así empieza la «red de las Cevenas». Deligny vive, desde ese momento, en la aldea de Graniers, en Monoblet, con Any y Gisèle Durand, y Janmari. Jacques Lin, con veinte años, asume la responsabilidad de la primera área de estancia (*aire de séjour*), llamada L'Île d'en bas (La isla de abajo).

Françoise Dolto y Maud Mannoni, psiquiatras y psicoanalistas, así como Émile Monnerot, psiquiatra en Marsella, envían los primeros chicos a la red. Estamos en el verano de 1969. Un amigo zahorí, Henri Cassanas, les proporciona una bomba de agua y cubetas de madera; toma algunas fotografías. Las imágenes dan cuenta de la precariedad del campamento, situado entre muretes de piedra seca y refugios en ruinas, junto a un río casi seco. El suelo está cubierto de objetos cotidianos y de *objetos manipulables*, fabricados por Jacques Lin. Janmari se mantiene ocupado, «casi como un chimpancé» –escribe Deligny en una carta a Truffaut–, o manipula una pequeña bola de arcilla suspendida de un hilo. Cornemuse, afectado por una grave deformación de la columna vertebral, se desplaza lentamente o se queda inmóvil, sin dejar el garrote que le ha fabricado Jacques Lin.

Deligny y Jacques Lin se comunican mediante notas. Las consignas son estrictas: «el otro» –el chico mudo– no debe «ser hablado».

La guerrilla que hemos formado exige unir esta área de resistencia a TODO lo que puede lograr que un chico presuntamente loco se vea obligado no solo a seguir loco sino, a menudo, a volverse loco. / ahora bien, son los “efectos del habla” lo que lo encierran. El plancton del que “esos chicos ahí” podrían alimentarse se enrarece en extremo / por el uso del habla (que representa cierto “orden”, cierto modo de pensamiento que les es ajeno). / Decir “él” de un chico-sin-habla es bautizarlo de oficio. La vida en los territorios solo obtendrá su razón de ser profunda cuando suceda / esto: / que surjan signos de ese entente-entre que sean de una naturaleza diferente que el habla.

Nota de Fernand Deligny a Jacques Lin,
1 de diciembre de 1969

El área de estancia es un asilo, los chicos están a salvo del habla. Se trata de encontrar un «modo de entente» alternativo al habla. Se trata de identificar los objetos percibidos por los chicos. La idea es un «museo-taller». El lenguaje no-verbal se va elaborando y adopta rápidamente la forma de los primeros mapas: Deligny le sugiere a Jacques Lin que trace mapas cuando, un día, este le comunica su angustia y su incomprensión frente al comportamiento de los chicos.

Sala 5

El encuentro con Janmari en 1966 le sugiere a Deligny una operación de inversión: más que lo que *le* falta a Janmari, propone ver su *modo de ser* como una manera de repensar el nuestro y de pensar lo que *nos* falta; ver sus rodeos y sus balanceos como otra relación con el espacio y el tiempo; ver sus estereotipias como el inicio de una coreografía –lo que llama *lo adornado (l'orné)*–,

sus gestos intempestivos como un *actuar* refractario al *hacer*, su silencio como una potencia. Para hacer caso omiso del lenguaje –que domestica al hombre según Deligny, lo enfeuda al otro y lo encierra en la órbita de la comprensión–, sugiere a las *presencias cercanas* –los adultos que se encargan de los chicos– que transcriban los desplazamientos y los gestos de los chicos, sus *líneas de errar*, así como sus propios trayectos y gestos, en grandes hojas de dibujo y en calcos. La práctica, que describe lo *acostumbrado* de las áreas de estancia, se extiende rápidamente al conjunto del entramado. Esta práctica dura diez años, desde 1969 hasta finales de los años 1970, y se acompaña de un vocabulario específico: Deligny escoge las palabras –él no traza mapas ni se desplaza en los territorios– fuera del lenguaje de la psiquiatría; las escoge del léxico de la etología, de los oficios artesanales, de la navegación: *errar* (*erre*), *forjado* (*chevêtre*), *referencia* (*repère*), *simulacro* (*simulacre*), *adornado* (*orné*).

Las leyendas de los mapas han sido redactadas a partir de las descripciones que hicieron, retrospectivamente, las personas que los trazaron.

Las fotografías han sido realizadas por la red de miembros o, excepcionalmente, por un fotógrafo de paso, Thierry Boccon-Gibod. Esas fotografías describen el área de estancia de Le Serret, en la pendiente de la colina: un mundo de refugios, de objetos rudimentarios, de instrumentos y de gestos ritualizados; una *balsa*, cuya fragilidad y resistencia se oponen a la gran embarcación institucional sobre la que llueven las «preguntas» –la concertación, según Deligny, reproduce lo institucional–.

Una balsa, ya sabe cómo está hecha: hay troncos de madera ligados entre ellos pero bastante sueltos, de modo que, cuando caen encima montañas de agua, el agua pasa a través de los troncos separados. (...) Ya ve entonces la importancia primordial de los lazos y del modo de atar, y de la distancia misma que los troncos pueden dejar entre ellos. Es necesario que el lazo esté suficientemente suelto y que no se suelte.

Fernand Deligny, *Le Croire et le Craindre*, 1978

En 1975, Deligny publica *Nous et l'Innocent* (Nosotros y el Inocente), editado por un joven filósofo, Isaac Joseph. En el centro del libro, un montaje de fotografías y de leyendas manuscritas que asocian pensamiento especulativo y poesía. La última doble página trata sobre el papel del azar: un viejo fregadero de las Cevenas está apoyado en un roble colocado, a su vez, en uno de los trayectos acostumbrados de Janmari; de ese roble, está colgada una bolsa que contiene un gran dado de madera sin ninguna cifra inscrita; junto al árbol, Janmari coge el dado y lo lanza varias veces en el fregadero... del «resultado» ficticio del juego de dados dependería que él tomara o no una nueva trayectoria...

el dado

el dado de decidir

hallazgo

el mármol

el zinc

la mesa

es piedra de pila

puesta a los pies de un árbol

un golpe de dado

y es la opción

para ese chico ahí

diagnosticado incurable

la opción entre las cosas que están ahí

por hacer

nada inscrito en ese dado ahí

lo que nos permite buscar lo que decide

y lo que me digo, tranquilamente, es

que no lo encontraremos jamás.

Fernand Deligny, *Nous et l'Innocent*, 1975

Sala 6

Gisèle Durand vive en la aldea de Graniers con su hermana Any, Deligny y Janmari, cuando empieza a practicar la cartografía en L'Île d'en bas. Mientras la red se va desarrollando, Gisèle Durand visita las áreas de estancia y transcribe sobre el terreno los desplazamientos y los gestos de los chicos y de los adultos. Durante diez años, ella enlaza, en ciclomotor, los diferentes territorios, recolecta los mapas para transmitirlos a Deligny, con quien comparte su reflexión sobre el *trazar*. Se ocupa asimismo de las transcripciones «retrospectivas», que conceptualizan el alcance de un acontecimiento o ilustran los textos de Deligny, como es el caso en los tres números de los *Cahiers de l'Immuable*, publicados en 1975 y 1976. Deligny la llama «la guardiana de los mapas». Le encarga también ilustrar sus libros, la reedición de *Les Enfants ont des oreilles* (Los chicos tienen orejas, 1976), *Les Détours de l'agir ou le Moindre geste* (Los rodeos del actuar o el Mínimo gesto, 1979), *Singulière ethnologie* (Singular etnia, 1980).

El dibujo y la pintura se convirtieron en una actividad regular y cotidiana de Gisèle Durand-Ruiz —ella añade entonces, al apellido protestante de su padre, Durand, el apellido de su madre, Ruiz, republicana española exiliada—. Empieza a pintar a finales de los años 1970, fecha que coincide con el final de los mapas. Los cuadros exploran principalmente dos registros: los retratos —de Janmari, de Deligny y de los autistas ahora ya adultos—, en los que su experiencia del baile —ella practica el flamenco profesionalmente— es visible —expresiones de las posturas—; pinta también casas de «fachadas cortadas», que toman su principio de estudios de arquitectura y cuyo sótano está, en algunos casos, al descubierto.

Sala 7

La reedición del informe del doctor Itard sobre Victor de l'Aveyron, «el pequeño salvaje» descubierto en 1797 cuando

tenía doce años, se publica en Francia en 1964. El informe describe la tentativa de Itard de civilizar al chico, y su fracaso. Al parecer, Deligny lo habría leído durante su estancia en la clínica de La Borde, en el momento de su encuentro con Janmari. Desde su llegada a las Cevenas, Deligny se plantea filmar una película sobre Janmari. En el mismo momento, le comunica la existencia del chico a François Truffaut, que prepara justamente la adaptación del informe de Itard.

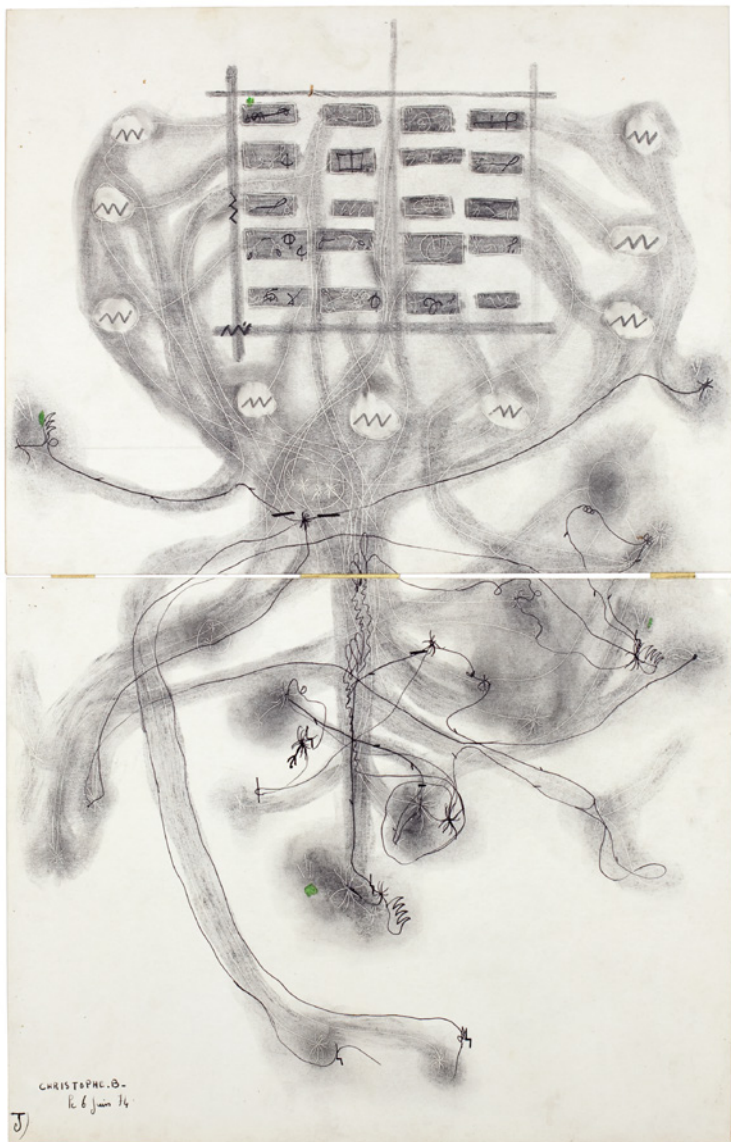
Madame SCHIFFMAN pasó aquí todo el día de ayer y me dejó el guion de EL PEQUEÑO SALVAJE que ilustra las memorias de ITARD. Ese es, de hecho, el objetivo de la película: seguir lo más fielmente posible las notas de Itard.

Respecto al Pequeño... Sus actitudes, sus reacciones, sus gestos menudos son los de Jean-Marie J. que, con todos los sentidos intactos y agudizados pero privado del habla, es más o menos el «hermano en situación» del Salvaje privado de los otros: ahora bien, los gestos que hacen ambos no son los nuestros: sus gestos hablan otro lenguaje, no son complementarios de las palabras y eso es algo que se ve, están más cerca de los gestos de un chimpancé que de los de un chico. No se trata ni de una deformación ni de una ralentización: son otros gestos porque aquello que los guía no es un pensamiento verbal.

Carta de Fernand Deligny a François Truffaut,
22 de noviembre de 1968

L'Enfant sauvage (El pequeño salvaje), la película de Truffaut –en la que el mismo Truffaut interpreta el papel de Itard– se estrena en 1970 en los cines.

En una carta de marzo de 1972, Deligny escribe sobre Janmari: «Desde su nacimiento, el chico existe “fuera del habla”, esa habla soberana en nuestro mundo, el nuestro propio, y que nos convierte de entrada en sus sujetos. Queda por saber si acaso no seríamos sus esclavos.» Si Janmari es el gemelo de Victor, Deligny no es el de Itard-Truffaut. Más



Las líneas errantes de Christophe en Le Serret, 6 de junio de 1974,
63 x 40 cm. Mapa a carboncillo y tinta china de Jean Lin.
Fotografía: Anaïs Masson. Archivos: Gisèle Durand-Ruiz.



Gisèle Durand-Ruiz, *Janmari à la fontaine*, óleo sobre lienzo, 81 x 63 cm, 1983. Colección Sandra Alvarez de Toledo.

Gisèle Durand-Ruiz y Janmari en *Projet N*, dirigido por Alain Cazuc. Producción: Institut National de l'Audiovisuel (INA).

que enseñar al chico a hablar, leer o comer con una cuchara, Deligny quiere extraer una enseñanza de su silencio, de su manera de encontrar referencias en el espacio, o de su relación con el tiempo y con la imagen. Los análisis de los etólogos –Konrad Lorenz, especialmente– le parecen más útiles que los análisis de los psicólogos para descifrar los trayectos de Janmari. Viéndolo lavar los platos o cortar leña, Deligny se muestra, empero, preocupado por su inevitable «domesticación» y por las fronteras entre el *hacer* y el *actuar*. Renaud Victor, cineasta autodidacta, llega a la red en el momento justo: se encarga de la realización de *Ce gamin, là* (Ese chico, ahí, 1975), producida por François Truffaut. Durante el montaje, molesto por la construcción errática de la película, Truffaut exige la presencia de Deligny en las imágenes y un comentario. Rechazando toda explicitación, Deligny entrega entonces un texto poético, con una sintaxis y un vocabulario herméticos, que lee ante la cámara y con voz en off en *Ce gamin, là*. El enigma se mantiene intacto.

La confrontación de esas dos películas, incluso en el plano formal, pone en perspectiva el debate actual sobre las fronteras entre naturaleza y cultura, humano y no-humano.

Sala 8

Entre 1979 y 1983, Deligny publica tres libros en la editorial Flammarion, en la colección «L'Échappée belle» dirigida por su amigo editor, Émile Copfermann: *Les Détours de l'agir ou le Moindre geste*, *Singulière ethnologie* y *Traces d'être et bâtisse d'ombre* (Trazas de ser y construcción de sombra). Con *Les Enfants et le silence* (Los chicos y el silencio, 1980) y un ensayo titulado «L'Arachnéen» («Lo arácnido»), esos textos constituyen la parte más teórica de su obra. Una teoría singular: los conceptos que inventa y maneja –en la mayoría de los casos sin dar referencias– provienen de la filosofía, la antropología, la etología y la literatura; sus desarrollos son cortos, a veces cercanos al aforismo, e intercalados con anécdotas autobiográficas o vinculadas a la vida de la red.

Arácnido, la palabra me encanta y qué lástima que, sobre el planisferio, no se encuentren las islas Arácnidas, ni islas ni cadenas montañosas. Aparte de las arañas, nada arácnido; quizá algunas veces, y por alusión furtiva, un bordado o un detalle de arquitectura, aunque es evidente que debería existir una lengua que fuera arácnida y, al menos, un pueblo, si no una civilización.

Fernand Deligny, «L'Arachnéen», 1983

Singulière ethnie es una respuesta explícita a *La Société contre l'État* (La sociedad contra el Estado, 1974) del antropólogo Pierre Clastres. Ahí donde este ve, en la tiranía del poder, el resurgimiento del estado natural, Deligny reconsidera la idea de *humana naturaleza*. Se pregunta, como Étienne de La Boétie en el *Discurso de la servidumbre voluntaria*, sobre el motivo y el momento del sometimiento al UNO y al Estado. A la pregunta de La Boétie «Pero ¿qué es lo que ha podido sucederles, y cuándo, para que se giren las cosas, y, contra uno mismo también, hasta tal punto?», Deligny responde parafraseando a Jacques Lacan: «el querer del otro», que asocia a la «conciencia de ser» —que los autistas no tienen, afortunadamente según él—, al lenguaje, pues, y al contrato social.

Deligny proporcionó una lengua a la red, un léxico, y un lenguaje no verbal, los mapas. Algunos de esos mapas —ya no trazados, sino pintados por Gisèle Durand-Ruiz— describen las tareas de lo acostumbrado tal y como son realizadas, sin fricciones y según un ritmo reflexivo, por los adultos y el conjunto de los chicos autistas del área de estancia. En «L'Arachnéen», Deligny asocia las pistas de las pinturas aborígenes a las *líneas de errar* —tanto las unas como las otras se refieren a un espacio *común*—. La «singular etnia» de Monoblet combina bien con el comunismo primitivo, y la cuestión del NOSOTROS le permite a Deligny evitar los debates de los años 1980 sobre la «comunidad». Después de *Ce gamin, là*, la película *Projet N* (la “N” de NOSOTROS) —de cuya realización se ocupó Alain Cazuc, que vivía en la

red— intenta cartografiar una vez más el *cuerpo común* de la red, en búsqueda permanente.

Para nosotros, el lenguaje no es como el sol, nunca se pone.

Fernand Deligny, *Projet N*, 1979

Sala 9

Desde los años 1970, la red se dota de cámaras Súper 8 mm y, luego, de cámaras de vídeo. Las *presencias cercanas*—Jacques Lin, Alain Cazuc, Rose Marie Ursenbacher— filman en las áreas de estancia; Caroline Deligny —la segunda hija de Deligny— utiliza la cámara pequeña llamada «La Paluche» («La Pezuña»), cuyo objetivo cabe en una mano, como un micro. Las grabaciones se llevan a cabo para mostrarlas a los progenitores de los chicos autistas o para ser archivadas como diarios de a bordo, al estilo del cine experimental. Jacques Lin, ayudado por Janmari, realiza pequeñas películas de animación a partir de objetos y de marionetas fabricadas por las *presencias cercanas*. Para definir esa actividad casi permanente, sin tener en mente un proyecto de película, Deligny inventa una palabra, *camérer* (*camarear*), que evoca las posibilidades de la herramienta: la cámara, y ya no el objeto acabado, a saber, la película. Escribe entonces varios textos sobre *camarear* y, luego, orienta su investigación hacia la imagen. La imagen sería del orden del trozo, de las sobras, del «resto» eliminado en el montaje o, al contrario, del orden de la permanencia. Y también, como escribe en *Cahiers du Cinéma*, «del reino animal». Su meditación está en el origen de un montaje simultáneo de esos archivos filmados —a los que se asocian extractos de *rushes* no montados de *Le Moindre geste* y de *Ce gamin, là*.

El uso del infinitivo —el *balancear*, el *referenciar*, el *hacer* y el *actuar*, el *querer*, etc.— se inspira en la condición «fuera del sujeto» de Janmari, lo cual lo convierte en un individuo inasimilable y toma la forma de cercos o de líneas onduladas que el mismo Janmari traza, indefinidamente, en grandes hojas o en

un cuaderno para su uso exclusivo. A partir de los años 1980, Deligny empieza a escribir una autobiografía soñada, *L'Enfant de citadelle*, a mano, en hojas A3. Ese manuscrito sin fin, como él mismo lo llama, queda efectivamente inacabado después de 6.000 páginas y casi cien versiones, la mayoría de las cuales empieza con la misma frase: «El 7 de noviembre de ese año, no salió el sol en Flandres». Esa fecha coincide con el cumpleaños de sus siete años, asociada al recuerdo traumático de unos pequeños monos encerrados en una jaula, que Deligny vio ese mismo día en una feria de Lille. El artista en asilos tiene una coartada: «narra su error». Está en otro lugar, *fuera*.

-¿Qué es lo que hace? ¿Reinserción social?

-Bueno, es decir... no exactamente.

-Usted es médico.

-No.

-¿Es cura?

-No.

-¿Y entonces qué es?

La peor pena —en la que se puede caer—, para un hombre, es no tener coartada.

-«¿Es usted artista?

-Es más bien eso...

-¿Artista en qué?

-En asilos.

-¿En qué?

-En asilos... Narro mi error.

-¿Cómo?

-Escribo libros...

-¡Ah, bueno!

¿Coartada?

Razón de ser, lo cual es casi lo mismo.

Hay absolutamente que tener una coartada.

Fernand Deligny, Carta a Jean-Michel Chaumont,
febrero de 1983



Janmari, dibujado con rotulador negro, 2000-2001.
Reproducido en *Journal de Janmari*, publicado en ediciones
L'Arachnéen, 2013.

Comisariado:

Sandra Alvarez de Toledo, Anaïs Masson y Martín Molina Gola,
con la ayuda de Gisèle Durand Ruiz y Jacques Lin

Texto: Sandra Alvarez de Toledo

Agradecimientos

Thierry Boccon-Gibod, Sophie Borthwick, Alain Cazuc, Bruno de Coninck, Richard Copans, Jean-Pierre Daniel, Caroline Deligny, Gilbert y Dominique Diatkine, Any Durand, Gisèle Durand-Ruiz, Marie-Dominique Guibal, Philippe Guilvard, Montse Ingla, Jacques Lin, Mauricio Molina, Mariya Nikiforova, Céline Païni, Pierre Pilatte, Maxence Rifflet, Isabelle Toche, Laura Truffaut, Rose-Marie Ursenbacher, Marina Vidal-Naquet, Bruno Weiss

La Virreina Centre de la Imatge
Palau de la Virreina
La Rambla, 99. 08002 Barcelona

Horario: de martes a domingo
y festivos, de 11 a 20 h
Entrada gratuita



#FernandDeligny

@lavrreinaci

barcelona.cat/lavirreina