

Sobre el anticine¹

Apócope y prefijo

Érik Bullot²

Formado como apócope a partir de la palabra cinematógrafo, el sustantivo cine se ve frecuentemente precedido por un prefijo. Si el precine designa la arqueología del medio antes de su relativa estabilidad tecnológica e institucional, el postcine considera su devenir o su metamorfosis después de su desaparición, real o simbólica. Recientemente, hemos visto cómo el término excine exploró los diferentes significados del epígrafe, al mismo tiempo fuera del texto, umbral de la vida, cine del pasado, pero igualmente medio fantasma, fuera de sí mismo, experimental (Lippit, 2012, pp. 1-14). El filósofo Jean-François Lyotard forjó la expresión acine para calificar una economía del gasto en vistas de las dos potencias del medio: el exceso de movimiento (la velocidad) y la inmovilidad (el cuadro vivo) (Lyotard, 1981, pp. 51-65). Atribuido al cineasta experimental estadounidense Ken Jacobs, el término paracine tuvo un gran éxito. Denomina los modos de presentación fílmicos liberados del dispositivo tradicional, cercanos al cine expandido (*expanded cinema*). Propuesto en el manifiesto de Fernando Solanas y Octavio Getino "Hacia un tercer cine" (1969), este ha designado un cine diferente, herramienta de una liberación popular en el contexto de las luchas políticas en Sudamérica. El prefijo altera el significado por extensión o aporta una contradicción. Es curioso notar cuánto del principio de negación u oposición se encuentra en las nociones de excine, acine o, de forma más sutil en Hélio Oiticica, de cuasicine (Basualdo, 2001). Por ello, si algunos de estos términos han irrigado

¹ Texto publicado en el libro *Fotogenias y paradojas. Escritos sobre el cine*, publicado en el marco de la Bienal de la Imagen en Movimiento (BIM), EDUNTREF, 2018. Traducción del francés: Alejo Magariños. Corrección: Alicia Di Stasio y Mario Valledor.

² erikbullot@hotmail.com

Cineasta y teórico, estudió en la École nationale supérieure de la photographie y en el IDHEC de París. Sus películas han sido proyectadas en numerosos festivales y museos (París, Ginebra, Barcelona, Buenos Aires, Santiago, Nueva York). Ha publicado numerosos libros sobre cine. Además, ha enseñado en distintas universidades y escuelas de arte (Nueva York, Buenos Aires, Belgrado, Donostia) y se desempeña actualmente como profesor de cine en la École nationale supérieure d'art de Bourges, en Francia. Parte de su obra escrita ha sido publicada en español y se encuentra reunida en los volúmenes: *El cine es una invención post-mortem* (2015), *Fotogenias y paradojas* (2018), *Salir del cine. Historia virtual de las relaciones entre el arte y el cine* (2020), *Cine de lo posible* (2021), *Raymond Roussel, cineasta* (2024) y *El film y su doble* (2024).

CÓMO CITAR: Érik BULLOT (2024). "Sobre el anticine. Apócope y prefijo", en: *Revista Estudios Curatoriales*, nº 19, primavera, ISSN 2314-2022, pp. 17-24.

la teoría del cine (precine, postcine, paracine), el concepto de anticine ha permanecido, de forma sobreentendida, oblicuo e intermitente. Su presencia ausente atormenta la historia de las vanguardias cinematográficas de forma discreta y paradójica. Sin duda, la ambivalencia propia del concepto invalida el establecimiento de un género o de una categoría.

Difícil proponer una definición de anticine. El término no adquirió jamás la dignidad de un concepto. La expresión es frecuentemente utilizada en forma despectiva para calificar films no naturalistas, rebeldes ante el credo realista, privados de las virtudes espectaculares teóricamente inherentes al medio, caracterizadas por un cierto hieratismo, una ausencia de psicología, una desorientación narrativa. Citemos las películas de Marguerite Duras, Marcel Hanoun o Danièle Huillet y Jean-Marie Straub, calificadas regularmente como antifilms. El reproche no atañe únicamente al juicio estético, sino que además involucra una concepción moral del arte. El antifilm da fe, en efecto, del rechazo a jugar el juego del espectáculo y de no buscar captar al espectador, o incluso de alejarlo o rechazarlo. Realizado en 1977 por Marguerite Duras y presentado en la selección oficial del Festival de Cannes, *El camión* será vivido por los profesionales y por la crítica como un crimen de lesa majestad, ya que atenta contra la salud del cine francés.



Figura 1. Marguerite Duras, *El camión* (1977).

Sabemos bien cuánto reivindicó siempre Duras la destrucción capital y el trabajo de lo negativo. “Alguien, no sé quién, un hombre enfadado, ha dicho últimamente, por televisión: ‘Dar dinero a Duras para filmar *El camión* significa hastiar a los espectadores del cine durante seis meses’. ¡Qué elogio!”, escribe, llena de júbilo (Duras, 1990, p. 28). Recordemos la fórmula sorprendente de la cineasta

para acompañar el lanzamiento de su película: “Que el cine vaya hacia su ruina, es el único cine” (Duras, 2006, p. 74). A partir de allí, es posible percibir el concepto de anticine cuando la sala vacía de espectadores ya no es vista como un defecto o un fracaso, sino como una promesa o una liberación. El anticine es a la vez, según la ambivalencia del *pharmakon* analizado por Derrida, el veneno que arruina el medio y el remedio a su estado de corrupción. “El fármaco sería una sustancia, con todo lo que esa palabra puede connotar, en realidad de materia de virtudes ocultas, de profundidad criptada que niega su ambivalencia al análisis, preparando ya el espacio de la alquimia, si no debiésemos llegar más adelante a reconocerla como la antisustancia misma: lo que resiste a todo filosofema, lo que excede indefinidamente como no-identidad, no-esencia, no-sustancia, y proporcionándole de esa manera la inagotable adversidad de su fondo y de su ausencia de fondo” (Derrida, 1997, pp. 102-104). Carente de un carácter propio, ambiguo, la ausencia de identidad estable del concepto de anticine explica su moderación.

Presentemos una breve genealogía del concepto. Por su espíritu de negación, el movimiento dadaísta fue testigo de una ruptura insolente e impertinente con las convenciones del cine, perceptible en films de Man Ray como *El retorno a la razón* (1923) o *Emak Bakia* (1926), que privilegian el azar, el sinsentido y la sorpresa. “Es salvaje encerrar a alguien dos o tres horas para ver un film”, declara el artista (Man Ray, 1965, p. 45)³. No obstante, a excepción del caso dadaísta, el cine de vanguardia parece privilegiar la diferencia sin marcar la oposición o la negación. Se trata de actualizar las potencias del medio entorpecidas por el comercio, la industria, el teatro y el estrellato con la invención de un cine puro, absoluto, integral, radical, rítmico, diferente, de vanguardia, maldito y, más tardíamente, experimental (Noguez, 1979, pp. 13-14). Encontramos, sin embargo, la expresión antiartístico a propósito del cine en un artículo de Salvador Dalí que data de 1927, “Film-arte, film antiartístico” (Dalí, 2005, pp. 53-59). Dalí opone lo artístico, sentimental y psicológico, a lo antiartístico, caracterizado por su dimensión mecánica y su calidad documental. Si la definición del cine de vanguardia deseada por Dalí concuerda con la idea de lo moderno, el uso del término antiarte expresa una voluntad polémica. El cine será un arte que renuncia al arte. El enunciado dialéctico prefigura el anticine.

Hubo que esperar al fin de las vanguardias históricas y a la llegada del letrismo, al término de la Segunda Guerra Mundial, para ver el concepto de anticine delineado de forma razonada y sistemática. Su definición supone rechazar de hecho promesas del medio para encarar su negación o destrucción. La lección letrista responde a una clausura histórica del cine por la “destrucción de los conjuntos y el desgranamiento de las partículas”. “Yo creo en primer lugar que el cine es de-

³ El artista dadaísta Hans Richter publica en 1964 su libro de memorias *Dada: Kunst und Anti-Kunst* [Dada: arte y antiarte]. Es también autor, en 1957, de un film, *Dadascope*, que califica de antifilm.

masiado rico. Es obeso. Alcanzó sus límites, su máximo. Al primer movimiento de expansión que esboce, ¡el cine explotará!”, enuncia Daniel, el héroe del *Traité de bave et d'éternité*, realizado por Isidore Isou en 1950. En su *Estética del cine*, publicada en 1952, Isou plantea la inversión del cine. “Hemos visto que Lumière introduce *la animación*, elemento secundario en la invención de Niépce, y crea *el cinematógrafo*. Con el fin de lograr *la partícula primaria* hay que frenar el impulso *cinético* e invertir el ‘movimiento’ hacia (y para) *la foto*. Se trata entonces, antes que nada, de provocar el *anticine*” (Isou, [1952] 1999, p. 88). El anticine opone e invierte, hace pasar el uno dentro del otro, actúa por efracción operando un corte, un freno, seguidos de una inversión. Es sin duda la primera ocurrencia del anticine como método y teoría. “El cine pasa, sin embargo, de una fase móvil a una fase inmóvil. Cesa entonces de moverse y llega incluso a fijarse. En un momento dado, el cine tomará completamente la dirección contraria a sus viejas agitacione-s. Se diría que el cine se ha convertido en el *antimovimiento del cinematógrafo*” (Isou, [1952] 1999, p. 54). De allí las estrategias de inversión recomendadas por Isou: primacía de la palabra por sobre lo visual, cincelado de la imagen, montaje “discrepante” (el sonido y la imagen son independientes).

En 1952 el artista letrista Wolman realiza *L'Anti-concept*, film constituido por círculos blancos sobre película de 35 mm, destinado a ser proyectado sobre un globo sonda, acompañado de una banda sonora poética y vehemente. A este dispositivo singular responde la radicalidad de la propuesta. “La negación es el término transitorio a un nuevo período. La negación del concepto, intrínseca, inmutable, *a priori*, proyecta ese concepto hacia fuera de la materia, resulta ser *a posteriori* una reacción extrínseca que se vuelve mutable por tal reacción” (Wolman, 1994, p. 14). La prohibición de la película por parte de la Comisión de Control de Films revela su profunda dimensión destructiva. Provocando la exasperación o desorientación del espectador, transformando el protocolo de la función en foro o debate, el cine letrista anticipa los desafíos de la crítica institucional⁴. Existen otras formas de anticine letrista que responden al programa de la “politanasia estética” propuesta por Isou, que define las modalidades sistemáticas de destrucción y de negación de la obra. “Sobre todo en la cultura, y más precisamente en el arte, una fase de *asesinato*, para ser válida, significativa, eterna, debe marcar el resquebrajamiento de un *cierto* sistema formal, si no de un sector formal *cierto*, estructura archiconocida y banalizada de elementos dados” (Isou, 1963, p. 8). El artista letrista Roland Sabatier desarrolló particularmente dicho programa: la destrucción, la supresión, la resta y la sustracción se convirtieron en modalidades de existencia paradójicas del film, reducidas a veces a un simple enunciado lingüístico. *Je veux faire ne pas faire un film* [Quiero hacer no hacer un film] (1976) se presenta bajo la forma de su título, acompañado por una fórmula: “contradicción que sobreentiende la existencia de un film

⁴ Es la tesis reciente propuesta por Kairi M. Cabañas en su ensayo *Off-Screen Cinema. Isidore Isou and the Lettrist Avant-garde*, Chicago, University of Chicago Press, 2015.

'polythanasé' [destruido varias veces] o de un antifilm que es porque no es, y que no es porque es". Frecuentemente reivindicada por el artista en sus escritos, la expresión antifilm traduce las ambivalencias, aporéticas o dialécticas, de la negación (Sabatier, 2009).

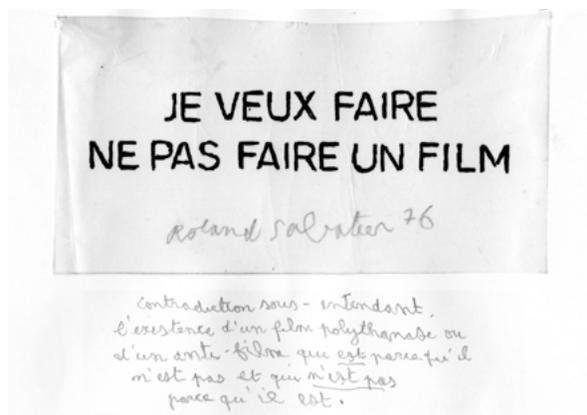


Figura 2. Roland Sabatier, *Je veux faire ne pas faire un film* (1976), tinta sobre papel de calco, grafito.

La primera película de Guy Debord, *Hurléments en faveur de Sade* [Aullidos en favor de Sade] (1952), alternancia de pantallas blancas y negras, caracterizada por el tono de insulto y de ironía, se inscribe también en la historia del cine letrista. En la edición de los guiones de sus tres primeros films, publicada en 1964 bajo el título *Contre le cinéma* [Contra el cine], la expresión antifilm está muy presente: "Antifilm de arte sobre la obra no realizada de la época" (*Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* [Sobre el pasaje de algunas personas a través de una unidad de tiempo bastante corta, 1959]), "¡Uno de los mejores antifilms de todos los tiempos!" (*Critique de la séparation* [Crítica de la separación, 1961]). Sin embargo, los films subsiguientes reivindican una abolición del cine que ya no se inscribe en la dialéctica del anticine. El cine está del lado de la representación (del espectáculo). Conviene abolirlo. "El espectáculo en general, como inversión concreta de la vida, es el movimiento autónomo de lo no-viviente", se puede escuchar en el film *La sociedad del espectáculo* (1973). La detención, el freno, la interrupción, fieles a la estrategia preconizada por Isou, no son seguidos por ninguna inversión, sino por una estrategia de recuperación o de cita que permite al medio reflexionar sobre sí mismo (Agamben, 1998, pp. 65-76). El anticine ha perdido su eficacia como remedio o transición de una fase a la otra. Tiende, por el contrario, a una eliminación del arte.

Si el letrismo inscribe sus obras en una historia canónica del cine que pasa por Méliès, Griffith, Eisenstein y Buñuel, y encara el anticine como su antídoto, el arte conoce desde 1960 su condición posmedio, para retomar el término de

Rosalind Krauss (2000). Los gestos de negación o destrucción artística no pretenden más un remplazo crítico del medio, sino que, por el contrario, exploran los intersticios entre film y performance, teatro y poesía, danza y música, según el concepto de *intermedia* propuesto por Dick Higgins (febrero de 1966). Pensemos en los films Fluxus reunidos por George Maciunas, multiplicando experiencias radicales entre gag y concepto. La inversión del medio se sustituye por su atomización, su dispersión e incluso su diseminación. El anticine no pretende ya curar al medio, susceptible de migraciones y entrecruzamientos. Curiosamente, es de nuevo en España donde el término resurge de forma literal en un ensayo del cineasta Javier Aguirre, *Anticine*, publicado en 1971, que acompaña una serie de ocho films de naturaleza experimental, en el cruce entre performance, geometría y sinestesia⁵. El anticine, para el autor, define una forma de obra abierta, aleatoria, situada entre los medios, que favorece la participación del espectador. “El cine puede ser música, y viceversa”, escribe. Estimulantes y generosas, las proposiciones se dedican a inscribir al cine en el campo más general del arte contemporáneo, subrayando hibridaciones y entrecruzamientos.

Sin dudas, el ala del anticine, cruel y destructiva, está aún presente en ciertas obras incandescentes de los años 1970 como los films del grupo Zanzíbar, que pregonan la abolición del arte, o en los de Carmelo Bene. ¿Hay que interpretar las *no movies* del grupo Asco a comienzos de los años 1980 como avatares del anticine en la era del posmedio? Preocupado por denunciar la ausencia de representación de la comunidad chicana en el cine hollywoodense, este grupo de artistas chicanos de Los Ángeles realiza *no movies*, performances urbanas, cercanas a la farsa y al *happening*, que dan lugar a una única fotografía difundida posteriormente bajo la forma de póster o imagen de prensa (James, 2011, pp. 179-191). La publicación del documento actualiza un film virtual. Si el término anticine no es convocado, la expresión *no movie* manifiesta una estrategia negativa que cruza sustracción del film e inversión performática de la ofensa. Lo performático, ¿es acaso una modalidad contemporánea del anticine, o el enunciado sustituye al film?

Destaquemos el hecho de que el anticine se ve acompañado sistemáticamente de una expresión editorial en forma de declaraciones teóricas o manifiestos. Reflexiona sobre el cine como una óptica que invierte la imagen. ¿Y qué fue del término original: cinematógrafo? Fue reivindicado por el cineasta francés Robert Bresson para definir la concepción de su arte. El cinematógrafo es un antídoto contra los venenos que corrompen el cine, como el teatro o el simulacro. De donde su virtud moral expresada desde el primer aforismo de sus *Notas sobre el cinematógrafo*: “Desembarazarme de errores y falsedades acumulados. Conocer mis recursos, estar seguro de ellos” (Bresson, 1979, p. 9). Bresson persigue una verdad del cine por vía de la afirmación de una escritura propia, original,

⁵ Citemos especialmente los films *Espectro siete*, *Uts Cero* o *Múltiples*, número indeterminado.

siguiendo estrategias negativas o sustractivas: moderación de la expresión, aplanamiento de las imágenes, búsqueda de lo neutro, recurso al automatismo. “Producción de la emoción obtenida por una resistencia a la emoción”, “No se trata de representar ‘simplemente’, ni de representar ‘interiormente’, sino de no interpretar en absoluto”, “Vaciar el estanque para procurarse los pescados”, escribe (1979, pp. 91, 94, 118). Cinematografía y anticine aparecen los dos como antídotos. El cinematógrafo es sin duda la cuerda más tensa del anticine.

2017

Referencias bibliográficas

- AGAMBEN, G. (1998). *Le cinéma de Guy Debord. Image et Mémoire*. París: Hoëbeke.
- AGUIRRE, J. (1971). *Anticine*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- BASUALDO, C. (2001). *Hélio Oiticica, Quasi-Cinemas*. Colonia (Kölner Kunstverein), Nueva York (New Museum of Contemporary Art), Columbus, Ohio (Wexner Center for the Arts): Hatje Cantz.
- BRESSON, R. (1979). *Notas sobre el cinematógrafo* (trad. Saúl Yurkiévich). México: Ediciones Era.
- DALÍ, S. [15 de diciembre de 1927] (2005). Film-arte, film antiartístico. En *La Gaceta Literaria*, nº 24. En *Obra completa*, vol. IV, Ensayos 1, Artículos. Barcelona: Destino / Fundació Gala-Salvador Dalí / Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- DERRIDA, J. (1997). *La farmacia de Platón. La diseminación* (trad. José Martín Arancibia). Madrid: Editorial Fundamentos.
- DURAS, M. (1990). *Hacer cine. Los ojos verdes* (trad. Chantal Delmas). Barcelona: Plaza & Janés Editores.
- (2006). *Le Camion*. París: Minuit.
- GETINO, O. y Solanas, F. (1969). Hacia un tercer cine. *Revista Tricontinental*, nº 13, OSPAAAL.
- HIGGINS, D. (febrero de 1966). *Intermedia. Something Else Press Newsletter*, vol. 1, nº 1, Nueva York.
- ISOU, I. [1952] (1999). Esthétique du cinéma. *Ion*, nº 1, París. Reedición de Jean-Paul Rocher Éditeur.
- (1963). Manifiesto de la polythanasie esthétique. Prefacio de *La Loi des purs*. Pantin, editado por el autor.
- JAMES, D. E. (2011). No Movies: Projecting the Real by Rejecting the Reel. En C. Ondine Chavoya y Rita Gonzalez (dirs.), *ASCO: Elite of the Obscure, A Retrospective, 1972-1987*. Ostfildern: Hatje Cantz.
- KRAUSS, R. (2000). *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. Londres: Thames & Hudson.
- LIPPIT, A. M. (2012). *Ex-Cinema. From a Theory of Experimental Film and Video*. Oakland: University of California Press.
- LYOTARD, J.-F. (1981). *El acinema. Dispositivos pulsionales* (trad. José Martín Arancibia). Madrid: Editorial Fundamentos.

MAN RAY (1965). *Témoignages: Man Ray. Études cinématographiques*, "Surréalisme et cinéma", nº 38-39, p. 45.

NOGUEZ, D. (1979). *Éloge du cinéma expérimental*. París: Éditions Centre Pompidou.

SABATIER, R. (2009). L'anti-cinéma lettriste: le cinéma sans le cinéma. En *L'anti-cinéma lettriste 1952-2009*, catálogo. Sordevolo: Zero Gravità.

WOLMAN, G. J. (1994). *L'Anticoncept*. París: Allia.