

Rivera García, Antonio, *La crueldad de las imágenes*, Madrid: Guillermo Escolar Editor, 2022

En el monólogo que cierra *La imagen perdida*, de Rithy Panh, la voz en off exhorta a una búsqueda ambigua, paradójica, que posee tanto de búsqueda como de creación.

Hay muchas cosas que un hombre no debería ver ni conocer, y si las viera le sería mejor morir. Pero si alguno de nosotros las ve o las conoce debe vivir para contarlas. Cada mañana trabajaba en la fosa, mi pala chocando con huesos y cráneos. No hay bastante tierra. Soy yo al que matarán o al que ya mataron. Por supuesto, no he encontrado la imagen perdida. La he buscado en vano. Un filme político debe descubrir lo que ha inventado. Por eso creo esta imagen, la miro, la acaricio. Le tiendo mis manos como al rostro amado. Ahora os doy esa imagen perdida para que no dejemos de buscarla.

La búsqueda habría de ser, inicialmente, la de la imagen perdida. Aquella imagen que el filme político debe tanto inventar como descubrir, en un gesto que cancela la posibilidad de distinguir completamente entre ambos registros. El motivo es que, en el caso del régimen de los jemeres rojos sobre el que vuelve Rithy Panh en este documental, como en tantos otros, aquello que se ha perdido no es solo la imagen de lo ocurrido, sino lo ocurrido mismo, la compleja, abyecta y cotidiana realidad de Camboya entre 1975 y 1979. La imagen que falta, la imagen que se exige, es la única y precaria vía de acceso a la realidad perdida.

La reciente publicación del libro de Antonio Rivera, *La crueldad de las imágenes*, en el que el autor reivindica el carácter tan realista como precario de las imágenes, supone la posibilidad para el lector de comprender ese potencial mnémico y político de las imágenes. Culmen de una larga investigación que ya había ido ofreciendo sus frutos en numerosos seminarios y publicaciones, la obra compone, en primer lugar, un estado de la cuestión actualizado de la querrela contra las imágenes cine-fotográficas, siempre sospechosas de ejercer su sugestión más allá de todo límite ético, sospechosas de haber cortado completamente toda conexión con la realidad. Sin embargo, Antonio Rivera despliega las condiciones adecuadas para que aquella desconfianza, que en un principio podríamos considerar iconófoba o iconoclasta, adquiera una función estética y política positiva, constructiva, al integrarse en el marco de la esperanza iconófila del autor, tan deudora tanto en su aparato deconstructivo como en su carácter propositivo del crítico francés Serge Daney.

En este sentido, la amplitud del estudio contrasta con (y, sin embargo, responde a) la sencilla concreción de su propuesta: una estética de la crueldad sostenida sobre una comprensión precaria y democrática de la imagen. En efecto, el autor ha querido en su obra apropiarse de la distinción clásica de Daney entre la imagen y lo visual, y en concreto entre la imagen y los simulacros, para mostrar tanto la potencia política, mnémica y estética de aquel arte cine-fotográfico consciente de su carácter precario, esto es, de su relación tan real como limitada, tan potente como frágil, con el afuera de la propia imagen. Así, la sistematización teórica de las características propias de la estética de la crueldad se combina y entreteteje con un enorme abanico de análisis y desarrollos en torno a diversas producciones filmicas (David Lynch, Pier Paolo Pasolini, Guy Debord, Jean-Luc Godard, Rithy Panh, Harun Farocki, Kenji Mizoguchi, Pedro Costa, Fritz Lang, Christopher Nolan, Cecilia Mangini...) y discusiones con la mayoría de las grandes voces teóricas y críticas en torno a la imagen cine-fotográfica (Antonin Artaud, Walter Benjamin, Mario Perniola, André Bazin, Mark Fisher, Jean-Louis Comolli, Gilles Deleuze, Jacques Ranciere...), a las que se suma un fructífero e inesperado desvío teológico que, a través de un estudio de autores como el bizantino Nicéforo, posibilitan al autor la indagación paralela en el aspecto cognitivo-ontológico de las imágenes (en torno a la relación entre imagen y realidad, ser o mundo de la vida), y en el aspecto político, esto es, tanto el potencial performativo de la imagen, como la economía activa de la mirada que aquella requiere para su completa operatividad. Y es que, afirma Rivera, “la imagen misma no hace nada: no daña, no cura, no enseña, no inmoviliza” (p.81), pero se halla siempre inserta en un cierto plexo de relaciones pragmáticas y hermenéuticas que igual que pueden esconder la distancia entre espectador, imagen y mundo de la vida, pueden enfatizarla, abrir el espacio crítico.

Será aquella idea guía –que cabe una economía de la mirada para la cual la sugestión no constituye una anulación de la actividad crítica del espectador– la que permita a Rivera hacerse eco en su propuesta de la reinterpretación de la obra estética benjaminiana y brechtiana de Kaja Silverman, para la cual es posible una “identificación excorporativa o heteropática” con la imagen externa, afín a una política emancipadora (p.529)<sup>1</sup>. En la identificación heteropática, el espectador experimenta la alteridad sin cancelar por ello la distancia que le separa de aquella.

<sup>1</sup> Se trata de una propuesta estética y política que el autor acoge con prudencia, pues considera que en los términos en los que Kaja Silverman la

Esta identificación paradójica sería característica de aquella “crueldad” que reivindica Antonio Rivera. Por supuesto, aquí “crueldad” es un concepto técnico cuya tematización despliega en diálogo estrecho con Antonin Artaud y su voluntad de liberar al cine de todo principio soberano, de la veneración del ídolo de la obra escrita y, por supuesto, de todo blindaje frente a la vida:

El cine como arte de la crueldad se empeña en desdramatizar las imágenes. (...) Crueldad significa entonces denunciar la subordinación de las imágenes y planos –los órganos del filme– al principio soberano –y siempre que nos referimos a un soberano hablamos de dioses– de contar una historia, de narrar eso que suele contener el guion o el texto elaborado antes del rodaje, antes del encuentro del dispositivo fílmico con el mundo real. Significa, por tanto, negarse a que las imágenes tengan la exclusiva misión –aunque también pueden y deben hacerlo– de traducir el pensamiento, el logos, o incluso lo expresado por otro arte, en el caso de que el filme sea el resultado de la adaptación de un texto literario (p.378).

La imagen así descrita es cruel porque no nos permite evadirnos del absolutismo de lo real: la imagen es la puerta de entrada a lo imprevisible e irrenunciable; herramienta abierta al uso, pero también factor de riesgo indeterminado, que nos recuerda ante todo que no somos libres y que no podemos escapar al efecto de lo real en nuestras vidas<sup>2</sup>. Y así, “en la época de lo visual –afirma Rivera– en nuestra época, cruel es mostrar que vivimos en un mundo de pseudoimágenes sin conexión con la realidad” (p.379).

La obra combina la descripción ontológica de la imagen –la descripción de aquello que la imagen no puede sino ser, esto es, de su *precariedad* y su *performatividad*– con la opción ética en torno a la imagen –el margen de acción de artistas y espectadores en relación con la imagen, la *crueldad* como disposición emancipadora. En ese sentido, *La crueldad de las imágenes* está imbuida de un tono propedéutico: la cuestión no es sólo que toda imagen posea una cierta indeterminación, la cuestión es si estamos a la altura

de elaborar imágenes desde la conciencia crítica de dicha indeterminación, si asumiremos el riesgo democrático de instrumentalizar la indeterminación<sup>3</sup>.

En el polo opuesto a esta ética democrática y cruel de la imagen, Antonio Rivera localiza una serie de producciones visuales caracterizadas por su cancelación asintótica de la relación con el afuera y, con ella, de la dimensión utópica de la imagen (p.40). Simulacros e imágenes técnicas – especialmente las imágenes operativas trabajadas por Harun Farocki – encabezan esta serie. Ambos constituyen el núcleo doble de la política visual neoliberal: simulacro de libertad y cancelación de la realidad por un lado (en la publicidad, en el cine espectacular, en las imágenes de archivo con que son narradas las guerras en los medios, en las imágenes de síntesis que acompañan las propias campañas bélicas...), hipervigilancia y control (bio)métrico por el otro (cámaras de seguridad, imágenes satelitales...)<sup>4</sup>.

Si “la fuerza estética del arte autónomo reside precisamente en su desfuncionalización e indeterminación” que la abre a usos y apropiaciones más allá de su fin político explícito o implícito, el régimen visual del neoliberalismo pretende exorcizar las imágenes sometiéndolas a una función clara, tratando de producir y contener todas sus posibilidades de uso desde y en su interior. Así, recuperando el comentario que Mark Fisher hiciera a *Inception* en 2019, Rivera reconoce en el filme de Christopher Nolan el paradigma del universo paranoide propio del neoliberalismo, en el que sueño y realidad son indistinguibles (p.384)<sup>5</sup>.

Sin embargo, para Antonio Rivera una teoría que se limita a sospechar de la imagen tiene importantes inconvenientes, que ocupan al autor en los últimos capítulos: “[e]n primer lugar, descarta radicalmente que la imagen cine-fotográfica pueda dar un testimonio fiable del pasado. (...) En segundo lugar (...) ignora el valioso papel que la imagen-vestigio puede desempeñar contra las prácticas políticas que desean borrar y hacer olvidar los crímenes” (p.393). Los filmes e instalaciones de Harun Farocki, por ejemplo, muestran la posibilidad y la exigencia para artistas y espectadores de enfrentar la forma en que las imágenes operativas comparecen ante nosotros. Las

plantea, llevaría a un cine en el que sólo aquellos que están ya en una posición privilegiada o hegemónica podrían disfrutar de la identificación heteropática.

<sup>2</sup> Este diálogo crítico con Artaud, pero también con Bazin, ofrece también al autor un concepto ampliado de realidad, apropiado para valorar la propuesta estética de un director como David Lynch, capaz de mostrar también la psique, “incluida la patológica ‘segunda realidad’ en la que están encerrados muchos de sus personajes” (p.362).

<sup>3</sup> Así, Rivera afirma que la estética de la crueldad “debería, en resumidas cuentas, reconocer primero el carácter precario de la imagen. Esta es como mucho un vestigio, un fragmento de la realidad registrado por el dispositivo técnico, que no puede contener nunca la vida en su plenitud. Pero, en segundo lugar, debería multiplicar las estrategias de puesta en escena dirigidas contra la estructura teológica a la que se ajustan las historias o dramas narrados, siempre con el objeto de restaurar el vínculo precario, insuficiente, con el invisible mundo de la vida, con la presencia” (p.381). En este sentido, Rivera valora positivamente las distintas formas en que directores como Renoir, Huillet o Straub han logrado romper con esa estructura orgánica y teológica (p.380).

<sup>4</sup> La propuesta de una estética de la crueldad incide entonces en su carácter político: “La estética realista que presentamos en este libro es, además, política porque la lucha o resistencia contra la hegemonía de lo visual constituye una forma de resistencia contra el statu quo del presente, que está marcado por la hegemonía del neoliberalismo” (p.69).

<sup>5</sup> Y, sin embargo, *Inception* nos confunde como espectadores, pues “asume que es muy difícil implantar una idea en la mente de alguien. La razón principal de esta dificultad se debe a que la víctima debe pensar que la idea implantada es suya. Pero esto no es algo difícil ni raro: se trata del mecanismo que permite explicar el funcionamiento de cualquier ideología. El éxito del neoliberalismo depende de la ‘producción’ de sujetos convencidos de que la extensión, por todas partes, por todas las esferas no económicas, del principio mercantil de la competencia les hace más libres, y de que el endeudamiento para lograr la victoria en el mercado de capitales es voluntario” (p.385).

imágenes – como aquellas fotografías tomadas por los bombarderos en la Segunda Guerra Mundial que tenían por finalidad comprobar la adecuada destrucción del objetivo y que sirvieron posteriormente para localizar bombas sin detonar – no son neutras, sino ambivalentes: dependen de una economía de la mirada susceptible de modificación y entrenamiento. La mirada que la estética de la crueldad propugna exige una desconfianza relativa, no absoluta, que se permita, afirma Rivera citando a Farocki, desviar las imágenes de su misión, reapropiárselas y reorientarlas<sup>6</sup>.

De igual modo, la imagen cine-fotográfica tiene el potencial de dinamizar la memoria, especialmente allí donde aquella se ha tratado de enterrar y erradicar, como en el caso del régimen de los jemeres rojos. El autor es consciente, como los propios Rithy Panh o Patricio Guzmán, que ocupan algunas de las páginas más bellas del libro, de aquello que ya Aby Warburg, Walter Benjamin o Giorgio Agamben avisaban: la memoria posee una temporalidad y una operatividad propias, y supone una acción del sujeto sobre los restos, una cierta labor de recepción y reelaboración en la que el propio pasado está en riesgo. Es así que Rivera cita en la página que cierra *La crueldad de las imágenes* a Benjamin, para recordar que “toda imagen del pasado que no sea reconocida por el presente como uno de sus motivos de preocupación corre el riesgo de desaparecer” (p.684), y, con ellas, la propia realidad de la que son vestigio. El cine documental de Rithy Panh y Patricio Guzmán opera en este espacio

de la memoria en el que los restos – incluso los restos del archivo criminal – aún pueden inventar – y, con ello, descubrir – la imagen perdida. La memoria, dirá Rivera, “tiene un carácter relacional, federal: separa el presente del pasado y luego relaciona este último con el futuro. Frente al archivo inmóvil, detenido en los hechos pretéritos, dejado a su propia lógica mortuoria e historicista, la memoria también tiene como origen y destino el ‘futuro del pasado’” (p.658). Se trata así, en la obra de estos cineastas, de una política estética de la memoria que requiere de una conciencia precisa de la precariedad de la imagen y que pone todos los recursos al servicio de ese gesto cruel que supone despertar la conciencia reflexiva, la imaginación crítica y la voluntad utópica, ante un pasado cuya lejanía, cuya alteridad, no puede suprimirse<sup>7</sup>.

Ante este reto – recurrir a todas las herramientas de la estética para salvar la realidad en la imagen – Antonio Rivera se mantiene optimista, y esto signa su distancia con Serge Daney: no es aún el momento de entonar canto fúnebre alguno al cine. Se trata de una realidad viva aún por entender, de un arte a proteger, y de una herramienta política al servicio de la emancipación cuyo potencial aún no hemos explotado del todo.

Luis Perriáñez Llorente  
 Universidad Complutense de Madrid  
[luisperi@ucm.es](mailto:luisperi@ucm.es)  
<https://orcid.org/0000-0002-2071-4401>

<sup>6</sup> Para Farocki las imágenes operativas, en la medida en que surgen de un contacto entre el dispositivo de registro cine-fotográfico y la realidad que se presenta ante él, poseen una resistencia mayor a la cancelación de la indeterminación (tanto mayor a menor sea la distancia entre la cámara y los sujetos). En una toma suficientemente cercana, uno siempre podrá encontrar la resistencia del sujeto fotografiado, como en los *mug shots* tomados en 1960 a las mujeres argelinas bereberes, a quienes la autoridad obligó a retirarse el velo para hacerles un carnet de identidad (p.534).

<sup>7</sup> Esta misma conciencia se reconoce en la obra de Lanzmann, si bien no en algunos de sus discursos. Así, Rivera celebra que, donde el director “roza la idolatría” hablando de suprimir la distancia entre pasado y presente, *Shoah* ofrezca una distancia radical e insalvable “con ese pasado del que no ha quedado ninguna huella material, fuera de las piedras y objetos mudos o de las palabras de los testigos” (p.406).