

## FORUM

**ANTONIO RIVERA GARCÍA**  
(Universidad Complutense de Madrid)

*La crueldad de las imágenes  
Estética y política del cine*

Madrid, Guillermo Escolar Editor 2022

Contributi di:

DANIELA ANGELUCCI  
RUBÉN CARMINE FASOLINO  
LUIS PERIÁÑEZ LLORENTE  
NICOLÁS RIED SOTO  
PAULA SÁNCHEZ MAYOR

A cura di Francesca Perotto



**Introduzione**  
**FRANCESCA PEROTTO**  
(Università degli Studi di Genova/FINO)

Nel suo ultimo libro, *La残酷 de las imágenes*, Antonio Rivera García si propone di indagare gli aspetti estetici e politici della principale arte di massa del ventesimo secolo: il cinema. Il suo punto di partenza è la distinzione, formulata da Serge Daney all'inizio degli anni Novanta, tra immagine e visuale. Se Daney riteneva che il contemporaneo affermarsi del visuale, sintomo di una cultura asservita ad esigenze economiche, decretasse la morte del cinema, Rivera García non crede tuttavia che la settima arte sia giunta al suo epilogo. Tale distinzione gli serve piuttosto per discernere tra le derive di un cinema che facilita «l'omogeneità sociale, il narcisismo e la mancanza di riconoscimento dell'alterità»<sup>1</sup>, tipiche delle società neoliberali, e uno che le combatta opponendovi la sua potenza creativa e liberatrice. Per separare le immagini vere del secondo dal visuale infantilizzante e ipnotico del primo, Rivera García propone un'estetica che definisce, con riferimento ad Antonin Artaud, della crudeltà. Il tema artaudiano della crudeltà, insieme all'intuizione di Daney, gli permette infatti di sostenere che le immagini si caratterizzano da una mancanza, da una precarietà che fa sì che non possano essere esperite come assolute, ma esclusivamente in relazione ad altro. Se le immagini sono costitutivamente fragili, necessitano infatti di una comunità di autori, fruitori e teorici che contribuisca alla creazione del loro senso – il che favorisce una pratica intimamente democratica e dunque un cinema politicamente orientato. Concepire l'immagine in questo modo permette inoltre di smascherare l'illusione di completezza dei simulacri neoliberali, che si reclamano assoluti. A differenza dell'immagine, essi appartengono a quello che l'autore definisce paradigma della «teologia estetica», ossia il risultato «dell'applicazione del pensiero politico della sovranità in ambito artistico»<sup>2</sup>, che produce un cinema identitario e ingannevole, il quale pretende di sostituirsi al reale. Immagine e simulacro, o immagine e visuale, si distinguono dunque anche per la maniera in cui si costituiscono,

---

<sup>1</sup> Rivera García, A. (2025), *Respuesta a los comentarios*, in Perotto, F. (a cura di), *Forum. La残酷 de las imágenes*, «Lebenswelt», p. 151. Traduzione dell'autrice.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 154.

peirceanamente, come segni. Se l'immagine si comporta come indice, ed è caratterizzata da una relazione rappresentativa nei confronti del reale, il visuale assume le vesti dell'icona, pretendendo di coincidere con il reale stesso. Rivera García si serve di questa distinzione, qui appena abbozzata, per rivolgersi a molte delle problematiche estetico-politiche che riguardano la produzione cinematografica contemporanea, in un'opera di oltre seicento pagine ricca di esempi tratti dalla storia del cinema e di riferimenti a diverse discipline: dalla filosofia alla teologia politica, passando per la psicanalisi e altro ancora. Il presente forum, grazie ai commenti di Daniela Angelucci, Rubén Carmine Fasolino, Luis Períañez Llorente, Nicolás Ried Soto e Paula Sánchez Mayor, ne discute i tratti principali.

Una delle questioni che emerge dal dibattito, sollevata sia da Carmine Fasolino sia da Angelucci, riguarda ad esempio il tema della rappresentazione e, quindi, del rapporto tra immagine e realtà. Se Rivera García sostiene che solo l'immagine intrattiene una relazione rappresentativa con il reale, distinguendosi così dai simulacri, Angelucci si chiede se sia possibile tracciare una tale distinzione «senza ricadere in una posizione purista che condurrebbe all'affermazione della morte del cinema», ma anche – ammesso che l'immagine debba effettivamente essere pensata come rappresentativa – che cosa ne sia di quel desiderio di ritrovare il reale nell'arte, del tentativo di colmare la distanza tra l'immagine e il reale che è proprio «ciò che si cerca nell'esperienza estetica». Dal canto suo, Carmine Fasolino argomenta come la tensione tra produzione fantasmagorica e svelamento del reale caratterizzi l'intera produzione artistica e non soltanto l'opposizione tra un cinema politicamente impegnato e la proliferazione neoliberale dei simulacri e che, con Jacques Derrida, la natura di un'immagine sia in fondo «indecidibile», mai esclusivamente indice o icona.

Un altro argomento di dibattito riguarda la digitalizzazione del cinema e, più in generale, il rapporto tra la produzione di immagini e i nuovi sviluppi tecnologici. Infatti, se Daney associava il diffondersi dei simulacri all'avvento della tecnica, Períañez Llorente sollecita Rivera García ad esprimersi sulle immagini digitali, prodotte ad esempio nel cinema d'animazione, in cui non vi è un rapporto indiziale nei confronti del reale, senza che questo implichi necessariamente una produzione sottomessa ai dettami del sistema politico ed economico dominante. Períañez Llorente,

insieme a Ried Soto, porta inoltre l'attenzione su alcuni aspetti della produzione cinematografica che non si riducono all'immagine, ma che contribuiscono al suo impatto estetico e politico. Si tratta, ad esempio, dell'apparato tecnico e umano con cui il cinema viene prodotto o del gesto del montaggio. Períañez Llorente, ad esempio, invita Rivera García a confrontarsi con gli studi di Ariella Azoulay sulla materialità della macchina da presa, mentre Ried Soto mette in rapporto l'estetica della crudeltà e il modello aristotelico del dramma, per insistere sugli effetti che le diverse maniere di produrre le immagini hanno sul cinema. Sanchez Mayor, invece, concentra la sua analisi sul concetto di crudeltà e su quello che ritiene costituire il percepito morale della proposta di Rivera García: «fidatevi delle immagini e diffidate del visuale». A queste e altre questioni esplorate nel dibattito, segue infine una risposta dell'autore. Prima di lasciare il lettore alla loro scoperta, colgo l'occasione per ringraziare i partecipanti del forum per i loro preziosi contributi.

**RUBÉN CARMINE FASOLINO**  
 (Universidad Complutense, Madrid)

Quest'opera monumentale per ricchezza di fonti e contenuti percorre le dimensioni estetiche e politiche della principale arte di massa del XX secolo: il cinema. Si tratta quindi di un libro che riflette sull'arte che più di ogni altra ha modificato le capacità di percezione e di pensiero, un'arte che si pone al tempo stesso come registrazione e cattura del reale – la ‘macchina da presa’ che apprende, cattura, fagocita la realtà – e come fabbrica di illusioni con le sue possibilità pressoché illimitate di trasformare lo ‘spazio’ e il ‘tempo’ – le condizioni dell’esperienza. In mezzo, fra una possibilità e l’altra, *La crueldad de las imágenes. Estética y política del cine* forse riferisce anche della crudezza delle immagini, di una loro riserva al di là o al di qua della smania di manipolazione delle stesse, di una strana – e anche perturbante – ‘autonomia’ a cui faremo di nuovo riferimento. Oggi tali questioni sono ‘all’ordine del giorno’ e più che mai ci rendiamo conto che la pretesa di cattura del reale che avvolge – o che ha avvolto – il cinema e le logiche annesse (televisione e internet) non poteva che generare il proprio opposto: la proliferazione di simulacri e l’impossibilità di poter individuare ciò che è reale da ciò che non lo è. Ed è probabile che la settima arte ci ricongiunga con ciò che Platone presentiva della scrittura (ma forse anche dell’arte in generale) in quanto *pharmakon*: il non poter stabilire se ci troviamo di fronte ad un rimedio o ad un veleno, l’impossibilità di decidere, una volta presi dalla tendenza ingovernabile della manipolazione, lo spostamento di quella sottile linea che definisce dove inizi e dove finisce il simulacro, l’impossibilità di parlare di realtà e finzione e il potere di governare tale impossibilità.

Nonostante la questione platonica attraversi diversi momenti dell’opera, *La crueldad de las imágenes* non è governata da una logica del *pharmakon* in cui le immagini cinematografiche portano in sé, a seconda della dose, il rimedio o il veleno. La logica, anche se affine, è un’altra: l’immagine cinematografica è «precaria» (Rivera García 2022, 68) nel senso di «transitoria»: si situa tra il referente che viene registrato e l’artificiosità del simulacro prodotto dall’immagine visuale che sogna di essere altro dal referente. È quindi un’estetica ‘democratica’ che si pone tra il cinema come registro della realtà e il cinema come macchina creatrice di sogni e illusioni, poiché l’immagine precaria è sì provvisoria, ma perché

dipende da ciò che la precede anche se non si riduce ad esso. La sua provvisorietà dipende soprattutto dal non poter eliminar o controllare l'evento, l'imprevedibile, così come accade nelle immagini standardizzate prodotte dall'egemonia neoliberale che serializza il tempo e predisponde le possibilità dell'immaginazione e, in un certo senso, della critica. Quest'ultima è l'immagine audiovisuale che pretende di poter mostrare le cose per come esse sono, un'idea – o forse un ideale – che fa parte della storia dell'arte e di quella del cinema. Si ricorderà che anche uno dei maestri di quest'arte, Roberto Rossellini, cadde nell'illusione di mostrare le cose per come esse sono – e non di dimostrarle – attraverso il filtro della macchina da presa. È probabile che non si uscirà mai da questa doppia tendenza che vede nel cinema la possibilità di avvicinarsi alle cose per come sono, al tempo stesso in cui si sospetta l'opposto: la presenza dell'arte in tutte le sue dimensioni è la dimostrazione della lontananza che permea l'essere umano da sé stesso e dal 'mondo' in cui abita – nel senso di uno spaesamento costitutivo.

Con questo gesto l'opera di Rivera riprende le tensioni che fanno parte della storia dell'arte in generale e della più breve storia del cinema: da una parte, l'idea che l'arte sia uno strumento per lenire una mancanza radicale che accompagna quell'essere che più di ogni altro produce strumenti – e quindi la dimostrazione che l'arte supplisce una radicale estraneità con e del mondo, avvicinando e svelando nel loro reale aspetto le cose. Dall'altra, al contrario, l'idea che l'arte ci renda possibile abitare fantasmagoricamente lo spaesamento da noi stessi e dal mondo. Queste tensioni sono note fin dall'inizio della storia del cinema – la più 'compressa' delle storie delle arti: se esso registri e riproduca il reale o se sia in grado di distorcerlo e generare una realtà altra, fantasmagorica.

È probabile che la questione stia nel mezzo, in ciò che è riassunto mirabilmente nel paragrafo nono del secondo capitolo intitolato *Estetica delle ceneri. Ciò che rimane dopo la scomparsa* (142-148). L'immagine fotografica e quindi il cinema mostrano la presenza di una scomparsa, immagine forse fedele della memoria attraversata da interruzioni e punti ciechi che, sebbene incompleta e assediata dal mal d'archivio, è ciò che permette l'operatività e la presenza. Contro questa mancanza radicale si pone l'immagine audiovisuale che crede di contenere tutto il visibile, mentre l'immagine precaria è più vicina, come ricorda l'autore, a ciò che Derrida, pensatore della traccia, propone nel celebre testo *Feu la cendre*: la cenere,

segno della scomparsa totale dell'altro o, come ricorda Ferraris citando un caso della logica di Port-Royal: «La cenere, per esempio, è il segno della brace, che rivela la brace nello stesso momento in cui la occulta» (Ferraris 1990, 21). Un doppio movimento in cui la cenere è l'indizio della (quasi) totale scomparsa dell'altro e, per contro, è anche la traccia che (si) perde nello stesso momento in cui rivela la presenza-assenza del referente. Ed è questo, più di ogni altro, il significato dell'immagine precaria come uno dei perni principali su cui ruota il testo di Rivera. Per contro, l'idolatria dell'immagine come possibilità di rappresentazione della totalità, un qualcosa che abiterà sempre il cinema e la presenza stessa di questa tecnica, di questo saper-fare-con, è il sintomo di quella pulsione di vedere, del desiderio feroce di poter apprendere attraverso l'immagine che finisce per rivelare che questo desiderio non è altro che il desiderio dello sguardo (Rivera García 2022, 184). L'immagine precaria è quel resto inassimilabile che evidenzierà la zona non apprensibile, di cecità, di altro che è proprio ciò che permette la visione e la pulsione di catturare il proprio sguardo, un'immagine che resta e mostra allo stesso tempo, con la sua presenza evanescente, l'imprevedibile. In questo senso il testo di Rivera si affianca a elementi presenti in un saggio che si pubblica nello stesso anno: *L'irrealizzabile. Per una politica dell'ontologia* (Agamben 2022). L'immagine precaria, la sua dimensione politica – come Rivera ricorda durante tutto il saggio come motivo trasversale – gioca con una indecidibilità che viene espressa in maniera mirabile nel testo di Agamben, anche se in rapporto ad una politica dell'ontologia: a differenza dell'immagine audiovisuale, l'immagine precaria sarebbe il non ancora reale perché non coincide, né potrebbe farlo mai, con il referente, e quindi la sua transitorietà, il suo essere sempre in pericolo implica anche che essa non è mai necessaria<sup>3</sup>. Si situerebbe nel mezzo, tra il reale e il simulacro (Rivera García 2022, 382-387) per mostrare l'oltre, ciò che, partendo dall'immagine, non si riduce ad essa – come accade nell'immagine demiurgica audiovisuale – e indica appunto ciò che si situa al di là, un fuori, un'apertura (probabilmente, anche se non compare in maniera esplicita nel testo di Rivera, nel senso kantiano di *Eröffnung*).

---

<sup>3</sup> Questi aspetti nel saggio di Agamben sono trattati – anche se in rapporto ad una possibile politica dell'ontologia che dovrebbe ricordare ciò di cui pare sempre dimenticarsi: la dimensione estetica – in particolare nel terzo capitolo (Agamben 2022, 65-86).

In questo senso, nell'immagine precaria verrebbe a realizzarsi il progetto estetico-politico di Pasolini che Rivera ripercorre nel paragrafo settimo del quarto capitolo: *Elogio dell'immagine incompleta*. Ne *La sospensione della dialettica in Pasolini* l'autore si fa eco dell'immagine 'dopostoria' che compare nella famosa poesia *Un solo rudere* che lo stesso Pasolini farà intonare a Orson Wells in quello che può definirsi il suo testamento, il mediometraggio *La ricotta*. Nella celebre poesia è il poeta, come il più moderno dei moderni, colui che può evocare il sogno della forza del Passato e l'incubo come controparte dello stesso sogno che si incarna nella tardo-modernità. I due inizi della poesia<sup>4</sup> non costituiscono una sintesi dialettica, un'assunzione, bensì una scissione dove può presentarsi l'immagine della *dopostoria* che riprende Rivera nel suo saggio: «Dopostoria significa allora vivere con lo scandalo della contingenza ed opporsi all'unicità della moderna storia universale che dissolve tutte le singolarità» (Rivera García 2022, 233). In questo senso le immagini precarie sono la storia come un susseguirsi di scissioni, come assenze di sintesi, come la dimostrazione che l'*Aufhebung* hegeliana, più che una soppressione senza resto, è proprio una neutralizzazione che nasconde la cattiva coscienza, la compensazione – probabilmente fittizia – tra la sintesi che esprimerebbe la totalità degli opposti finalmente riconciliati a patto di neutralizzare qualsiasi resto, e l'assedio che questi resti assumono nelle fissazioni, nei simulacri, nei feticci, negli idoli delle immagini audiovisuali che sempre ritornano. La propria immagine precaria, con la sua transitorietà, è ciò che eccede e resta, ciò che rende improbabile la sintesi, che la pospone sempre di là da venire proprio come la democrazia. In fondo 'l'immagine precaria' è la memoria, il resto inassimilabile della contraddizione che attraversa ogni immagine: l'idea di una completezza perduta, il desiderio di un potere sul reale che registra e rappresenta – e quindi modifica. Per questo, in più riprese, Rivera sottolinea che l'immagine precaria è in sé politica e che la politica non può che sottolineare la provvisorietà e l'impossibilità – forse oggi molto evidenti – che attraversa, dalla sua nascita, la volontà di poter dire ciò che è comune e che fonda la comunità: la temporaneità. In questo, l'immagine precaria è spogliata e crudele nel senso che ri-vela la nostra nudità e il nostro spaesamento di fronte all'avvenimento, all'inaspettato, in una società che attende sempre il nuovo ma che

---

<sup>4</sup> Nel mediometraggio il personaggio interpretato da O. Wells reciterà solo la seconda parte.

si accontenta di novità che assomigliano a qualunque prodotto già predisposto dal sistema, un semplice *prêt-à-porter*. In fondo ciò che si brama è la sicurezza dell'immagine completa, quella che componiamo di noi stessi e in cui vogliamo che gli altri si rispecchino nella miriade di *selfies* che vengono inviati con l'illusione dell'identità che nasconde la malattia dell'identificazione, il rispondersi anticipatamente su ciò che significa essere *questo* o *quello* e che l'immagine deve sancire ad ogni costo: ed è questo il fine dell'immagine visuale. Ma l'immagine precaria, come ogni archivio, è un sintomo che è portatore del suo male<sup>5</sup> non solo nel senso già conosciuto – e spesso rimosso – di un'immagine che contiene ben altro rispetto all'intenzione del suo 'autore' e, anche, di un'immagine di cui è impossibile decidere *a priori* se semplicemente registra ciò che succede o lo fa avvenire e produce (aspetti che nell'economia del visuale non sono neanche presentiti come un qualcosa di sintomatico che implica un'etica). Lo scandalo vero e proprio è che l'immagine precaria come la *nostra* traccia che dovrebbe avere una corrispondenza con la *nostra* storia è un qualcosa che può non appartenerci, ma che comunque ci sopravviverà: *ça se survit*, sopravvive, lei, l'immagine che, anche se precaria, ci ricorda che lo è molto meno di noi, suoi ipotetici creatori.

Abbiamo indicato, al principio, che il cinema è l'arte che ha modificato più di ogni altra le capacità di percezione e di pensiero. In questo senso è l'arte più 'politica' proprio perché la *pólis* è quell'ambito dell'essere che non ha il proprio movimento indotto (come la *phýsis*): è, si presenta, appare, c'è da sempre, è lì ad aspettarci quando precipitiamo in questo mondo, ma il suo essere non è una generazione che porta in sé la propria potenza in vista di un fine determinato che può essere interrotto solo dall'esterno per altre cause. Il suo apparire è pro-dotto, portato alla visibilità, condotto là fuori da una causa che non è spontanea, ma indotta. Il prodotto artistico si è sempre posto fra questi due modi d'essere ed è sempre apparso – nelle sue manifestazioni più riuscite – come un qualcosa di spontaneo nella sua artificialità sempre indotta. Nel prodotto artistico – e ci riferiamo com'è ovvio alle belle arti – l'induzione è come se fosse spontanea, come se portasse in sé la propria legge, la propria causa. Ma sappiamo, proprio perché

---

<sup>5</sup> E in questo senso il testo di J. Derrida *Mal d'archive. Une impression freudienne*, a nostro avviso rimane un riferimento ancora oggi imprescindibile per le questioni che sono invocate nel testo di Rivera.

artificiale e non una generazione spontanea, che potrebbe avere diverse cause. Ciò che nell'ambito della *phýsis* è necessario, in quello della *pólis*, dove regna appunto l'arte come saper-fare-con, è l'ambito del possibile, di un possibile che non è sempre inevitabile, già predisposto, ma, come l'apertura all'avvenimento, è libertà. Il cinema – e tutte le logiche che derivano da esso – è l'arte che più di ogni altra gioca con il poter essere proprio per la sua capacità di trasformazione del reale. Per queste sue possibilità ha sempre fatto credere di poter disporre dello sguardo onnisciente che tutto può vedere e far vedere, recuperando il mito del Demiurgo e della possibilità di una manipolazione totale dell'ente, di una determinabilità che implica anche un'autodeterminazione<sup>6</sup>. È quest'ipnotismo implicito nell'arte e soprattutto nel cinema che Rivera percorre nel decimo capitolo: *Il cinema come dispositivo ipnotico: analisi della suggestione dello spettatore a partire dai tre Mabuse di Lang* (Rivera García 2022, 489-529), forse uno dei più decisivi dell'opera.

Il cinema è in grado di modificare la percezione dello spazio-tempo, rendendo difficile distinguere tra elementi reali e irreali. Analogamente, può intervenire sulla dimensione sonora e vocale, aspetto che evidenzia la natura dell'immagine audiovisiva quale corpo integrale. Questa *iconofilia* veicola un effetto suggestivo, talvolta di grande impatto, nonché una componente ipnotica riscontrabile sin dalle origini del cinema (e, più in generale, delle altre arti figurative – come evidenziato da Rivera García 2022, 513-516). Tale tendenza alla suggestione e all'ipnosi, che il cinema si limita forse a rivelare con maggior forza rispetto alle altre arti, rappresenta una delle inclinazioni inconsce più radicate nell'essere umano.

«*More human than humans*», come ricorda Tyrell nel film *Blade Runner* tratto dal romanzo di Philip K. Dick *Do Androids Dream of Electric Sheep?*. In questo caso l'immagine (replicante in quanto transitoria) che racchiuderebbe il meglio dell'originale (referente) è anche ciò che l'originale vuole dimenticare d'essere e di fare nel momento in cui si ri-produce. E si rivela precaria per mostrare ciò che l'umanità rimuove e dimentica della sua condizione: i replicanti, nella loro transitorietà (effettiva: 'vivono' pochi anni) si dimostrano più umani dei loro creatori e modelli perché portatori

---

<sup>6</sup> Questo, ancora una volta, è visibile nelle logiche che hanno seguito al cinema: televisione e internet. Si pensi, ad esempio, al film di B. Levinson *Wag the Dog* (1997).

della fragilità che si vuole rimuovere<sup>7</sup>: l'immagine audiovisuale è la dimenticanza del 'male' che l'ha in un certo senso promossa, la memoria come illusione della registrazione, dell'archiviazione che s'illude di pietrificare l'avvenimento, ma che altro non fa se non rispondere al desiderio assoluto di catturare la presenza come il male radicale nel e dell'archiviazione, catturare e dominare l'origine (Rivera García 2022, 643). Anche in quest'ultimo capitolo del libro, *La critica dell'archivio della barbarie*, l'autore mantiene un dialogo – tra i molti presenti – con le posizioni derridiane raccolte nel testo *Mal d'archive. Une impression freudienne*, testo che sottende gran parte de *La crueldad de las imágenes*, forse il testo più importante dell'estesissima bibliografia.

Un grande spettro sembra percorrere il nostro tempo, un tempo in cui, come scrisse Pasolini, poeta caro all'autore del libro,

guarda le loro fotografie ormai ingiallite. Erano popolo. Erano gioventù. Erano classe operaia. Questi qui invece hanno fatto della loro condizione di uguaglianza e di mancanza di singolarità una fede e una ragione di vita: sono stati i moralisti del dovere di essere come tutti. (Pasolini 1998, 1095)

Nel tentativo di catturare la realtà, l'immagine si rivela in ultima analisi come simulacro: mai chiusa, sempre aperta e performativa. La sua natura non è quella di un documento statico, bensì di un processo in divenire, capace di produrre nuovi significati e di interrogare continuamente la relazione tra memoria, realtà e rappresentazione. L'immagine, dunque, non si limita a testimoniare ciò che è stato, ma partecipa attivamente alla costruzione del senso, svelando sia il bisogno di fissare l'esperienza sia l'impossibilità di raggiungere una memoria compiuta e definitiva. In questo senso, essa si pone come una presenza inquieta e instabile, sospesa tra la fedeltà al reale e la proliferazione di

---

<sup>7</sup> I 'replicanti' hanno maggiore forza fisica, più resistenza, ma sono più instabili perché non hanno un supporto che si stratifica grazie al trascorso temporale, alle esperienze che servono da base. La soluzione – che agisce come *pharmakon* – è quella di innestare dei ricordi, memorie che sono al tempo stesso simulacri e realtà. Ciò non permette di capire quanto della 'realta' è sempre ricostruito nel tempo, soggetto a modificazioni che non permettono di comprendere se ciò che è avvenuto sia un registro o se esso stesso fa parte della ricostruzione propria dell'archivio, del ricordo. È ovvio che questa comprensione della temporalità ha che vedere con la *Nachträglichkeit* freudiana, argomento su cui non potremo soffermarci.

simulacri, tra l'archiviazione del passato e la creazione incessante di nuove possibilità di senso.

Le due alternative, analizzate in profondità da Rivera, si sintetizzano in, da una parte, un'appartenenza cieca all'epoca – e quindi in preda alla pulsione di catturare il reale: l'immagine audiovisuale in tutte le sue alternanze in cui sempre possiamo precipitare<sup>8</sup>. Dall'altra, un'assunzione di quest'epoca attraverso l'etica e la politica dell'immagine precaria: attraversare i simulacri senza nessuna garanzia.

### Bibliografia

- Agamben G., 2022: *L'irrealizzabile. Per una politica dell'ontologia*, Torino, Einaudi.
- Derrida J., 1995: *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris, Éditions Galilée.
- Pasolini P.P., 1998: *Romanzi e racconti, volume II (1962-1975)*, Milano, Mondadori.
- Rivera García A., 2022: *La残酷 de las imágenes. Estética y política del cine*, Madrid, Guillermo Escolar Editor.

**DANIELA ANGELUCCI**  
(Università Roma Tre)

Il punto di partenza dell'importante e poderoso libro di Rivera García *La残酷 de las imágenes. Estética y política del cine* è evidente nel titolo del prologo *La supervivencia del cine*, che pone la domanda iniziale: le enormi trasformazioni tecnologiche della nostra contemporaneità – relative alla produzione delle immagini, ma anche alle nuove circostanze della fruizione – hanno ucciso il cinema? L'audiovisivo che pervade le nostre vite oggi non è più cinema, come affermano studiosi quali Aumont o Bellor, oppure è possibile considerarlo un nuovo tipo di cinema, un cinema espanso? Insieme a molti autori che frequentano la storia del

---

<sup>8</sup> Le reti sociali ci sembrano uno specchio adatto per comprendere questo modo d'essere: l'immagine modificata, filtrata è quella che più 'mi' rappresenta.

cinema e delle sue teorie, e quindi sanno che la morte del cinema è stata decretata molte volte nel corso del tempo, la risposta di Rivera García è netta: l'esperienza cinematografica è ancora possibile oggi, sebbene sia migrata in nuove forme di visione. L'autore propone dunque, in modo convincente, una estetica "neoiconofila", con tutto ciò che comporta dal punto di vista artistico e politico: "La experiencia cinematográfica fuera de la sala, en soledad, no implica la desaparición del "ver juntos" o de la comunidad de espectadores" (Rivera García 2022, 18).

Sono molto d'accordo con Rivera García su questo aspetto, e vorrei aggiungere ai molti importanti autori citati l'analisi portata avanti dallo studioso italiano Francesco Casetti nel suo *L'occhio del Novecento* (2005), libro nel quale per indicare una nuova fase del cinema contemporaneo a partire dai nuovi mezzi tecnologici aggiunge al termine cinema il numero 'due'. Tuttavia, come si può notare, non rinuncia al nome consueto, ancora di cinema si tratta. Le immagini filmiche digitali – il cosiddetto Cinema due – sono ancora in grado di mettere a punto problemi fortemente significativi, sono ancora portatrici di racconto, facendosi carico del bisogno di storie, e si assicurano in tal modo l'attenzione sociale e mediatica. Insomma, si trasformano le modalità di produzione, si rinnova il modo della visione così come il panorama in cui il cinema si inserisce, e dunque cambia anche il nome; eppure permane il suo ruolo e il suo significato, la sua rilevanza. Il cinema, in altri termini, potrebbe dirsi scomparso se fosse concepibile una sua definizione essenzialista a partire unicamente dalla sua base materiale, sebbene ovviamente quest'ultima sia il vincolo che ne condiziona fortemente le possibilità espressive. Il fenomeno cinematografico però è rappresentato non soltanto dalla macchina, che detta i limiti e l'apertura più o meno ampia di potenzialità, ma anche dall'esperienza, dalla pratica, intesa sia dal punto di vista dell'autore sia dello spettatore. Tanto più che una purezza dei materiali nel mezzo cinematografico non c'è mai stata: il cinema è nato infatti venendo a scombinare il sistema delle arti così come era stato sistematizzato a partire da Lessing, proponendosi come arte insieme spaziale e temporale, e si è evoluto poi con l'aggiunta del sonoro, del colore eccetera, con una instabilità e mutabilità che fa quanto meno sorgere il forte sospetto che la sua specificità, se c'è, sia altrove.

In questa prospettiva, il titolo del libro che stiamo discutendo, facendo riferimento ad Antonin Artaud, si riferisce alla

consapevolezza di una precarietà e di una incompletezza costitutiva della immagine fotografica e cinematografica, quella stessa precarietà che tante volte ha fatto gridare alla sua scomparsa. Tale statuto fragile, insufficiente, emerge in primo luogo dal rapporto ambiguo tra il reale e la sua registrazione che vediamo sullo schermo, la presenza di un'assenza, l'apparizione di qualcosa che non è realmente davanti a noi, come non mancano di notare vari studiosi. Questa precarietà viene descritta e analizzata nella prima parte del libro, con l'aiuto di un numero impressionante di autori, filosofi, registi, così come seguendo la linea teologica della incarnazione. Molto interessante, nel capitolo 6, la questione centrale della lotta tra narrazione e visione, e l'individuazione della crudeltà delle immagini nella soppressione del principio narrativo: «La crueldad del cine se corresponde, por tanto, con el desgarramiento del organismo filmico y la revelación del film como cuerpo sin órganos sin montaje duro, sin esa férrea estructura que convierte a las imágenes o planos en elementos de un organismo» (Rivera García 2022, 86). Da ciò discendono i principi che permettono a Rivera García di abbozzare una estetica cinematografica della crudeltà elencandone vari elementi: il riconoscimento della precarietà dell'immagine; la contrapposizione rispetto a una idea prevalentemente narrativa e organica di cinema; la posizione democratica rispetto a una gerarchia dei generi o dei diversi elementi del film; il riconoscimento della distanza tra film e vita; la contrapposizione nei confronti di quelle che Rivera García chiama pseudo-immagini. Mentre infatti l'immagine cinematografica ha come sua caratteristica quella imperfezione e precarietà al centro di questo libro, come scrive l'autore sulla scorta di Serge Daney, il visuale imperante nella società contemporanea ha la pretesa della perfezione, di sostituirsi alla vita reale, senza differenza, senza resto. Chiedo però qui all'autore – e lo chiedo anche a me stessa, perché non ho una risposta in merito – come è possibile mantenere questa distinzione senza ricadere in una posizione purista che condurrebbe all'affermazione della morte del cinema. Tutta la seconda parte del testo analizza questa distinzione, soprattutto in riferimento al realismo, che rischia di divenire un alleato delle pseudo-immagini nel momento in cui afferma la coincidenza tra immagine e realtà. Rivera García propone di servirsi «de las precarias imágenes, de los vestigios de lo real, para denunciar una sociedad donde prolifera una multiplicidad de pseudoimágenes (lo

visual) que carecen de referencia en el mundo y que prometen saciar todos nuestros deseos» (Rivera García 2022, 403). La iconofilia è insomma possibile solo quando vede nell'immagine qualcosa che mostra e nasconde nello stesso tempo.

Uso le parole di Didi-Huberman, autore anch'esso presente nel libro qui in questione, per dire la mia opinione su questo punto, una opinione che non differisce da quella dell'autore. Possiamo salvare le immagini se accogliamo il loro doppio regime di verità, se accettiamo che esse sono 'né tutto, né niente': se chiediamo troppo all'immagine, cioè 'tutta la verità', saremo delusi; se chiediamo troppo poco all'immagine e ne facciamo un mero simulacro, rinunciamo a priori a ciò che può dirci. Bisogna allora tenere insieme la verità e l'oscurità dell'immagine o, ancora meglio, tenere sempre presente il fatto che le immagini possono dirci qualcosa, possono essere un 'momento di verità', proprio a patto di non dissolvere completamente la loro oscurità e la loro lacunosità, ciò che in questo testo Rivera García chiama precarietà, imperfezione, crudeltà.

Vorrei aggiungere ora un altro elemento che ha a che fare con la questione della precaria ontologia del cinema, al centro del mio libro *Filosofia del cinema* (2013), e su cui chiedo a Rivera García un parere. Si tratta del riconoscimento di un'altra fragilità del mezzo cinematografico che a mio avviso si è trasformata in una enorme ricchezza. Rispetto alle altre arti, che possiamo immaginare sorte nella 'notte dei tempi' per rispondere a un bisogno espressivo innato, immediato, dell'uomo, il cinema fa la sua comparsa nel mondo con una precisa data di nascita, e per di più grazie a un'invenzione tecnica che sembra votarlo alla semplice riproduttività. Ebbene, l'urgenza di giustificare, di legittimare l'ampliamento del campo di azione di un dispositivo che presenta questo difetto originario rispetto alle altre forme artistiche, ha prodotto negli anni immediatamente successivi alla sua comparsa, da parte degli intellettuali e degli artisti che ne intuivano le potenzialità espressive, una grande quantità di discorsi volti a una sua legittimazione. Tali discorsi sul nuovo mezzo, inizialmente scritti d'occasione, perorazioni apparse sui quotidiani, articoli di costume pubblicati su riviste, si sono trasformati con il passare degli anni in riflessioni sempre più articolate e strutturate, il cui obiettivo era quello di favorire il suo ingresso sia nel novero delle arti sia nella discussione teorica. Se dunque accettiamo come ipotesi plausibile il fatto che proprio la 'tara' iniziale del

cinematografo – la sua natura tecnica, l'essere stato inteso ai suoi inizi più come invenzione scientifica o fenomeno da fiera che come forma artistica o espressiva – abbia determinato la nascita di un esteso complesso di interventi critici, commenti e teorie, l'altro versante di questa esigenza di una valorizzazione è costituito dal potente effetto di ritorno di tali discorsi. Questi hanno fin da subito nutrito, cambiato e arricchito il cinema, preso a oggetto come dispositivo, come insieme di operazioni o di film, nello stesso modo in cui quest'ultimo li ha a sua volta alimentati, in modo tale che si può affermare che il rapporto tra teoria e pratica cinematografica si sia immediatamente caratterizzato come un intreccio, una mescolanza di questi due piani.

Infine, un'ultima sollecitazione, rispetto alla quale chiedo all'autore un confronto consapevole della sua complessità. A causa della necessità di distinguere il cinema dal visuale che vuole sostituirsi alla realtà, in questo libro si insiste molto sulla distanza tra immagine e ciò che viene raffigurato, riproponendo un paradigma nettamente rappresentativo. Sono d'accordo nella esigenza di partire dall'affermazione della artificialità dell'immagine, del suo essere prodotto di un lavoro appunto artistico, ma credo anche che alla fine ciò che si cerca nella esperienza estetica è proprio di colmare questa distanza. Ancora con Didi-Huberman, potremmo dire che quello che Rivera García chiama «pantalla velada», lo schermo velato, è uno schermo, un velo che a tratti sentiamo però il desiderio di strappare. Mi chiedo quindi – e chiedo all'autore – se in questa ottica occorrerebbe non enfatizzare troppo il tema della distanza. L'immagine cinematografica è un velo che non si può eliminare, poiché significherebbe rinunciare al dispositivo, e tuttavia desideriamo attraversarlo, lacerarlo per avere un contatto più diretto sebbene certamente effimero con ciò che ci mostra.

## Bibliografia

- Angelucci D., 2013: *Filosofia del cinema*, Roma, Carocci.
- Casetti F., 2005: *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Milano, Bompiani.
- Didi-Huberman G., 2005: *Immagini malgrado tutto*, Milano, Raffaello Cortina.

Rivera García A., 2022: *La crueldad de las imágenes: Estética y política del cine*, Madrid, Guillermo Escolar Editor.

### LUIS PERIÁÑEZ LLORENTE

(Universidad Tecnológica Atlántico Mediterráneo, Madrid)

La representación visual ha ocupado un lugar central en las reflexiones estéticas y filosóficas contemporáneas, especialmente en un mundo donde las imágenes saturan nuestra experiencia cotidiana y la distinción entre lo real y lo virtual se vuelve cada vez más difusa. Antonio Rivera, en su ensayo *La crueldad de las imágenes* (2022), aborda esta problemática desde una perspectiva que busca reconciliar la desconfianza hacia las imágenes con una esperanza iconófila que reconoce su potencial emancipador.

El ensayo de Rivera se presenta como una confrontación entre la imagen y lo visual, retomando la distinción clásica propuesta por Serge Daney. Mientras que la imagen mantiene una relación precaria pero auténtica con la realidad, lo visual se caracteriza por la producción de simulacros que cortan todo vínculo con el mundo exterior. Rivera sostiene que la hegemonía de estos simulacros en la cultura contemporánea es una manifestación del neoliberalismo visual, donde las imágenes se convierten en herramientas de control y manipulación, perpetuando un estado de pasividad y conformismo en el espectador.

Sin embargo, *La crueldad de las imágenes* no se limita a una crítica pesimista de la cultura visual actual. Al contrario, Rivera propone una estética de la crueldad que reconoce la precariedad de la imagen cine-fotográfica y explora su potencial para resistir al olvido y a la manipulación histórica. Esta estética se basa en una comprensión democrática y realista de la imagen, donde su indeterminación y ambivalencia se convierten en oportunidades para una implicación ética y política por parte del espectador.

En este sentido, Rivera recupera la idea de que la imagen no es simplemente una representación pasiva o una copia de la realidad, sino un vestigio que nos conecta con el mundo de una manera precaria pero significativa. Como él mismo afirma, «la imagen cinematográfica no es esa realidad segunda e inferior que la teoría de la imitación o de la mimesis suele identificar con la copia. Se trata de una imagen autónoma, independiente y separada de un

original o de un modelo que le dé sentido» (Rivera García 2022, 37). Esta autonomía de la imagen abre la posibilidad de un espacio crítico donde el espectador puede ejercer su juicio y reflexionar sobre la relación entre la imagen y el mundo, una relación densa en componentes históricos y políticos.

Este foro en torno a la obra de Antonio Rivera es, por suerte, una ocasión única para dar la palabra al autor en relación con algunos límites y posibilidades que *La crueldad de las imágenes* deja entrever, pero no desarrolla plenamente, y que volverían a situarla, apenas un par de años después, en el centro de algunos de los desafíos contemporáneos más recientes. En particular, me interesa abordar dos aspectos:

1) La inscripción de la cámara como objeto en el mundo y sus efectos más allá de la producción efectiva de imágenes. Aquí, la ontología política de la fotografía propuesta por Ariella Azoulay (2008; 2015) ofrece una perspectiva que complementa y enriquece la propuesta de Rivera. Azoulay enfatiza el carácter colectivo y relacional del acto fotográfico, destacando cómo la presencia de la cámara y el fotógrafo en contextos sociales y políticos específicos tiene implicaciones éticas y políticas que van más allá de la imagen final: la posibilidad de la imagen tiene un efecto sobre la realidad independientemente de si la imagen acaba por materializarse, y viceversa, algunas imágenes cuya existencia material suponemos o conocemos tienen un efecto sobre la realidad en la medida en que se nos ocultan o modula el acceso a ellas.

2) La intensa crítica de Rivera hacia la animación y los videojuegos en su ensayo. Rivera parece establecer una distinción tajante entre la imagen cine-fotográfica y la imagen de síntesis, asociando esta última con el simulacro y la pérdida de conexión con lo real. Creo que esta crítica, en la que incide a menudo en *La crueldad de las imágenes*, no es del todo consistente con algunos de los argumentos más interesantes del libro. Y sin embargo, también creo que se trata de una crítica que puede ser actualizada y reforzada en el contexto de las tecnologías emergentes de IA. Considerando que fue en 2022 cuando OpenAI abrió las puertas de ChatGPT al gran público, es un libro casi profético, que anticipa y ofrece herramientas potentísimas para la reflexión sobre la imagen y la cultura visual del futuro próximo. Creo que, a este respecto, *La crueldad de las imágenes* envejecerá especialmente bien.

Al abordar estos puntos, aprovecho la oportunidad que este foro ofrece para dialogar con Rivera por motivos primero y ante todo

egoístas, pues son sencillamente cuestiones que tenía en la cabeza mientras lo leía por primera vez. En última instancia, se trata de reflexionar sobre cómo las imágenes, en todas sus formas, pueden seguir siendo herramientas para la emancipación y la construcción de una conciencia crítica en una época marcada por la saturación visual y la proliferación de tecnologías digitales.

### 1.

Casi por casualidad, llegué a la obra de Azoulay al mismo tiempo que se publicaba *La crueldad de las imágenes* y ambas perspectivas me atraparon. En ocasiones me ocurre – creo que es una patología común – que las lecturas me atrapan y me hacen pensar como sus autorxs, incluso cuando sus planteamientos parecen en principio opuestos. Por suerte esta fue una de esas ocasiones en las que propuestas en apariencia opuestas aparecen como compatibles y complementarias. En la obra de Rivera encontré una ontología política de la imagen cinefotográfica que hacía énfasis en cómo la imagen guardaba siempre un fondo de indeterminación y precariedad, la huella de un pasado real, pero también de una potencia. En este aspecto, se trataba de una postura abiertamente benjaminiana: el contacto de la cámara con el mundo hace que la imagen absorba mucho más de lo que el sujeto puede controlar: la imagen se nutre del mundo y del sujeto. Extrañamente, la imagen cinefotográfica es siempre producto de un éxito y un fracaso: el éxito del ejercicio artístico, de la imposición de una perspectiva exclusiva por parte del sujeto artístico; el fracaso simultáneo de una actividad orientada a plasmar el marco o la perspectiva específica del sujeto consciente. En ella encontramos siempre todo lo que el sujeto no vio en el mundo y en sí mismo: esa perspectiva exclusiva que compone la imagen desborda siempre la idea, contiene una complejidad imprevisible y siempre diferida, que alude al inconsciente del artista y de su público, a la temporalidad compleja del mundo de la que hablaba Didi-Huberman a razón de Aby Warburg, y a un sinfín de relaciones semióticas y políticas. Este carácter precario y cruel de las imágenes está detrás, por otro lado, de su capacidad para resistir al olvido y a la manipulación histórica (que no será infinita, bien lo sabe Benjamin, pero sí más difícil de erradicar de lo que le gustaría al opresor).

Azoulay, por su lado, profundiza precisamente en las condiciones políticas e institucionales que configuran el acto fotográfico, enfatizando su carácter colectivo y relacional. Su

ontología política de la fotografía no tiene por objeto el producto real, efectivo, de la fotografía, sino el ‘acto fotográfico’ como un acontecimiento colectivo que involucra a múltiples actores: el fotógrafo, el sujeto fotografiado y el espectador, y que ocurre allí donde se halla una cámara.

En el análisis de Rivera, el cineasta y el fotógrafo reciben un primer golpe: su trabajo es esencial – importa su visión artística, su capacidad técnica, su trabajo periodístico o narrativo –, tanto como importa una cierta pedagogía del espectador: tenemos que asegurarnos de que el espectador pueda participar en la interpretación y cuestionar aquello que se le muestra. Sin embargo, su hegemonía se tambalea: lo esencial es que hubo un contacto registrado con lo real, que escapa a la hegemonía del autor de ese contacto. El enfoque de Azoulay acaba por desplazar totalmente la primacía del fotógrafo y sitúa el acto fotográfico en el ámbito de lo político: hay que investigar qué ocurre allí donde hay una cámara, cómo se modifica el comportamiento de los sujetos que comparten espacio con la cámara, qué relaciones de poder se instauran, qué posibilidades políticas se inauguran y cuáles se clausuran, cómo irrumpen el control sobre la imagen, sobre su producción y custodia en la agenda política, qué esperamos de las imágenes, etcétera. «La presunta presencia de una cámara» – afirma Azoulay – «basta para crear un acto fotográfico» (Azoulay 2019).

Esta ontología política de la fotografía es especialmente relevante cuando consideramos las condiciones positivas que hacen posible que la fotografía ocurra y sirva efectivamente como testimonio. Es aquí, sobre este sustrato benjamíniano, donde ambxs autorxs se encuentran. Dice Benjamin que un pasado que no esté en condiciones de ser leído en el presente puede perderse definitivamente, y eso hace del control de las posibilidades de legibilidad de las imágenes un objetivo central del opresor. La propuesta de Azoulay resuena con la idea de Rivera de que la imagen posee una ambivalencia inherente y que su función no depende únicamente de lo real registrado por la cámara, sino de «la mirada del sujeto espectador» (Rivera García 2022, 400). Ambxs reconocen que la imagen es un punto de encuentro entre múltiples agentes y que su significado se construye en esa interacción.

Tras desmentir la hegemonía del autor, creo que encontramos en ambas propuestas un ataque a la ‘neutralidad’ de la imagen. La imagen *per se* no sana, no daña, no explica, no expone, no culpa, no hace nada (Rivera García 2022, 81). Pero claro, la imagen *per se*

tampoco *es*. La imagen está siempre en relación con las personas, está siempre frente a la mirada. Incluso, como recuerda Rithy Panh con la imagen perdida y como insiste Azoulay con su trabajo, la imagen está en relación con un contexto humano concreto incluso cuando no está, nos interpela y exige incluso cuando se la custodia, cuando se la esconde o cuando se la destruye: «La función desempeñada por la imagen cine-fotográfica no depende tanto de lo real registrado por la cámara, cuanto de la mirada del sujeto espectador. Es, como sabemos, un asunto político de gestión o de economía de la mirada» (Rivera García 2022, 532-533). En su interpelación y en su potencial testimonial y pedagógico reside su valor democrático.

Azoulay ilustra estas cuestiones a través de su investigación sobre las fotografías tomadas en Palestina entre 1947 y 1950, custodiadas en el archivo del Comité Internacional de la Cruz Roja (CICR). Al solicitar acceso a estas imágenes, se enfrentó a restricciones que impedían su libre difusión y análisis. Los encargados del archivo argumentaron que la ‘neutralidad’ de la organización justificaba estas limitaciones. Al respecto, escribe: «Los centinelas del archivo parecen estar autorizados para denegar a los ciudadanos el derecho de leer libremente su historia, mostrarla a los demás, reinterpretarla, compartirla e imaginar un futuro distinto» (Azoulay 2019). Resulta interesante, desde La crueldad de las imágenes, pensar la respuesta de Azoulay a este desafío: dibujar ella misma las fotografías y renombrarlas, extraer las imágenes del archivo sin extraerlas, desafiar su narrativa volviendo su custodia y su rotulación contra el poder que las custodia y rotula. Al renombrar y reinterpretar las imágenes, Azoulay realiza un acto de resistencia que desafía las limitaciones impuestas y reivindica el derecho a la representación. Este gesto se alinea con la estética de la crueldad de Rivera, que promueve una conciencia crítica y una disposición ética para interactuar con las imágenes más allá de su consumo pasivo. En ambas propuestas queda algo claro: la imagen nos exige, sí, pero es importante que los espectadores exijan (a) las imágenes.

La integración de estas perspectivas permite enriquecer la comprensión de la ética de la representación visual en la contemporaneidad. Al reconocer que las imágenes son espacios de negociación y construcción de significado, se abre la posibilidad de incluir múltiples voces y perspectivas en la construcción de narrativas históricas. Esto es esencial para resistir a las prácticas

políticas que desean borrar y hacer olvidar los crímenes, y para fomentar una memoria colectiva más inclusiva y plural.

Como es evidente, la propuesta política que articula ambas perspectivas coincide en sus objetivos y en sus medios: en el corazón de ambas está el carácter democrático de la fotografía. Ahora bien, afirma Azoulay que la fotografía refiere siempre a una cierta forma de estar con los demás que surge por mediación de la cámara, no de la toma fotográfica, y que presupone el reconocimiento de un derecho de participación en igualdad (Azoulay 2008, 2015). Querría conocer la opinión del profesor Antonio Rivera de una ontología de la fotografía que no se resuelve en una ontología de la imagen, sino más bien en una ontología del conjunto de fenómenos que orbitan en torno a la existencia de cámaras y, en especial, de ese reconocimiento presupuestado de un derecho de participación en igualdad en el acto fotográfico.

## 2.

En *La crueldad de las imágenes*, Antonio Rivera dirige una crítica contundente hacia la animación y las imágenes de síntesis, considerándolas como simulacros que cortan todo vínculo con lo real. Según Rivera, estas formas de representación carecen de la precariedad e indeterminación propias de la imagen cine-fotográfica, ya que no implican una confrontación directa entre el dispositivo y el mundo físico: en los videojuegos y en los dibujos animados no se corre el riesgo de que en la imagen se introduzca lo imprevisible, lo aleatorio de las sorpresas de realidad de las que hablaba la gran documentarista Cecilia Mangini.

Sin embargo, considero que esta crítica es desproporcionada y subestima el potencial artístico y crítico de la animación. Si aceptamos, como propone Rivera, que «el cine no puede limitarse a exaltar la materia, la realidad externa, como hace el documental y la concepción más simplificada, naturalista, del realismo, sino que también debe ser capaz de mostrar la vida interior del cerebro» (Rivera García 2022, 382), entonces la animación emerge como un medio tan bueno como cualquier otro para explorar esa vida interior y representar realidades que trascienden lo puramente físico.

Creo que hay aquí una confusión entre ontología y afinidad política. Por un lado está la ontología de la imagen, que describe su vínculo con el mundo. Ese vínculo está en toda obra humana, está en los utensilios de cocina y está en las más altas obras artísticas.

Todo constituye una huella, todo tiene un potencial de testimonio, todo ofrece una resistencia a su inscripción en una narrativa única, todo ofrece una resistencia al tiempo y al poder, todo implica unas relaciones hermenéuticas y pragmáticas. La imagen cinefotográfica es un ejemplo de producto humano que es especialmente resistente a que se le niegue este valor (y por eso el poder pone más énfasis en controlarlo que a otros vestigios del pasado reciente o arcaico). La cámara posee una afinidad política especialmente democrática.

En *La crueldad de las imágenes* a veces parece negársele ontológicamente a la imagen de síntesis una potencia democrática, un carácter de vestigio de lo real, cuando en realidad simplemente es capaz de ofrecer menos resistencia por sí misma a su manipulación y, por ende, exige más esfuerzo a autorxs y espectadorxs<sup>9</sup>. La imagen de síntesis no es ontológicamente antidemocrática, pero sí tiene una peligrosa afinidad política neoliberal y antidemocrática. Ahora bien, su hegemonía es difícilmente discutible: quizá hemos de entrenar a artistas y espectadores para generar imágenes de síntesis imbuidas de una cultura democrática<sup>10</sup>.

La animación y los videojuegos, al igual que el cine tradicional, son producto del trabajo activo de sujetos que enfrentan su propia realidad psíquica y social. Los creadores de animación no están exentos de la precariedad y la indeterminación que caracterizan la experiencia humana. Sus obras reflejan un mundo de valores, ideas y arquetipos que son tan reales y autónomos como el cuerpo que se resiste a ser fotografiado. En este sentido, la animación puede ser

<sup>9</sup> En el punto de cruce entre estas cuestiones y las comentadas en la primera mitad de esta intervención, cabe reflexionar sobre las implicaciones del modelo de streaming por suscripción como forma de acceso hegemónica a la cultura audiovisual. Al no poseer y custodiar nuestros productos audiovisuales, están siempre a disposición del poder para modificaciones, censuras, restricción de acceso, etcétera. Un ejemplo aparecía recientemente comentado en un tiktok, en el que una usuaria comparaba su copia física de *Futurama* de un episodio, con ese mismo episodio en una plataforma de streaming: en la plataforma habían eliminado escenas en las que se tocaban cuestiones políticamente complejas como las diferencias salariales por género. Referencia: <https://vm.tiktok.com/ZGdjaDuVU/>.

<sup>10</sup> En parte, el ensayo de Antonio Rivera pretende constituir algo más que una pedagogía y una ética del trato con las imágenes en tanto espectadores: muestra a los autores que encontrarán una riqueza especial en su obra si aceptan que el mundo, ni siquiera su mundo interno, no es 'omnivisible', si aceptan ese fracaso del que hablé más arriba. El reconocimiento de la precariedad del arte refuerza el potencial político de su creación.

tan ‘cruel’ como la imagen cine-fotográfica, en el sentido de confrontar al espectador con la complejidad y ambivalencia de la realidad.

La afirmación de que la animación carece de lo imprevisible y de las ‘sorpresa de realidad’ choca con el reclamo de un concepto ampliado y profundo de realidad que Rivera mismo defiende. Si la realidad no es simplemente la realidad física, entonces la inclusión de lo imprevisible en la imagen no puede depender únicamente de una confrontación física entre el dispositivo y el mundo material. La animación, al explorar la vida interior, las emociones y las estructuras sociales, también puede introducir elementos imprevisibles y abrir espacios para la reflexión crítica<sup>11</sup>.

Ahora bien, considero que la crítica que Rivera dirige a la animación es más aplicable a las tecnologías emergentes de inteligencia artificial (IA) generativa. Las producciones de IA no suponen el trabajo activo de un sujeto que tiene un margen de elección o de reflexión. Si bien detrás de la IA hay intervención humana, esta se limita a la programación y entrenamiento de algoritmos que luego operan de manera autónoma, reproduciendo patrones y sesgos preexistentes sin una conciencia crítica. Es difícil reconocer en la IA la ontología de la obra humana de la que vengo hablando, y si se la concedemos, encontramos en ella un margen ínfimo de resistencia. Las producciones de IA no suponen el trabajo activo de un sujeto que tiene un cierto margen de elección o de reflexión, que, si bien carga con todo un mundo de presupuestos, sesgos y prejuicios, siempre tiene, por decirlo con Butler, la posibilidad de volver sobre su marco, de hacer un trabajo sobre las condiciones de presentabilidad de aquello que se muestra o presenta. Las producciones de IA tienen, por supuesto, detrás al humano (quizá incluso podríamos decir que es, por primera vez, ‘la humanidad’ la que escribe, aunque especialmente aquí este concepto exalta su fundación racista, clasista y sexista: un concepto que expulsa más que acoge, que elimina voces y pule su tono

---

<sup>11</sup> Un ejemplo ilustrativo es la serie de animación Arcane (Netflix 2021), que desafía los arquetipos tradicionales de género y presenta personajes con identidades complejas y no hegemónicas. Esta representación permite la inscripción en la imagen de un ‘fuera de campo’ que refleja las formas de vida cotidianas que desbordan los estereotipos convencionales. La serie demuestra cómo la animación puede abordar temas profundos y generar un impacto significativo en la percepción del espectador.

manejando por igual una perfecta educación y una no menos perfecta violencia hermenéutica<sup>12</sup>).

Las imágenes generadas por IA tienden a consolidar el *status quo*, ya que se basan en datos masivos que reflejan las tendencias dominantes y los prejuicios presentes en la sociedad. Como resultado, su movimiento es intrínsecamente conservador. En este sentido, la crítica de Rivera al simulacro encuentra en la IA generativa un campo de aplicación más pertinente y urgente: no cabe una pedagogía del autor para la IA, y la pedagogía del espectador se complica enormemente.

A este respecto, Dan McQuillan argumenta que la IA, como tecnología profundamente política, actúa como un 'aparato' que no solo refleja, sino que amplifica, las estructuras de poder existentes. Según McQuillan, la IA tiene la capacidad de consolidar divisiones sociales y producir soluciones inherentemente conservadoras, al operar con una lógica que naturaliza las exclusiones estructurales y perpetúa la violencia simbólica inherente a sus patrones de datos y optimizaciones (McQuillan 2022). Estas dinámicas son mucho más cercanas al simulacro que denuncia Rivera, ya que las producciones de IA tienden a cancelar el espacio crítico de la imagen al subordinarla completamente a un conjunto de algoritmos que funcionan como «operaciones estadísticas opacas», desligadas de cualquier contexto humano. McQuillan describe esta dinámica como una *supercharged bureaucracy* (McQuillan 2022, 4), capaz de intensificar las cruidades cotidianas mediante sistemas que convierten aspectos complejos de la vida en datos reductivos. Este proceso es visible en la construcción de bases de datos masivas como ImageNet, que clasifica imágenes sin considerar la historia, el poder o el significado cultural de las mismas, eliminando cualquier perspectiva contextual o situada. La IA realiza en este sentido un trabajo extra, asociado no sólo a la producción masiva y a ritmo acelerado de imágenes con voluntad de simulacro, sino al acceso material y hermenéutico a las propias imágenes con las que ya contamos. Las tecnologías de IA apuntan a sustituir desde hace más

---

<sup>12</sup> En *Artificial Whiteness* (Katz 2020) se ofrece un marco crítico para comprender cómo las tecnologías de IA no solo reflejan los proyectos imperialistas y capitalistas, sino que también encarnan estructuras ideológicas basadas en la supremacía blanca. Katz describe cómo la IA se ha construido como una «tecnología de blancura», articulada por una «nebulosidad estructural» que permite su reconfiguración continua en función de intereses dominantes, sin necesidad de coherencia epistemológica o veracidad. Esta característica, como señala el autor, es «una funcionalidad, no un defecto» (Katz 2020, 10).

de una década ese trabajo de archivo y clasificación tan esencial a la construcción de (contra)narrativas, atentando contra la función mnémica y testimonial de las imágenes.

Como afirmaba al inicio de esta intervención, creo que *La残酷 de las imágenes*, quizás sin pretenderlo, nos ha aportado herramientas de la mayor actualidad y utilidad para pensar el futuro próximo.

### Referencias bibliográficas

Azoulay A., 2008: *The civil contract of photography*, New York, Zone Books.

Azoulay A., 2015: *Civil imagination: A political ontology of photography*, London, Verso.

Azoulay A., 2019: *Fotografías de lo inmostrable*, Barcelona, Fundación Antoni Tàpies. <https://museutapies.org/wp-content/uploads/2019/09/Fotografias-de-lo-inmostrable.pdf>

Katz Y., 2020: *Artificial whiteness: Politics and ideology in artificial intelligence*, New York, Columbia University Press.

McQuillan D., 2022: *Resisting AI: An anti-fascist approach to artificial intelligence*, Bristol, Bristol University Press.

Rivera García A., 2022: *La残酷 de las imágenes: Estética y política del cine*, Madrid, Guillermo Escolar Editor.

### NICOLÁS RIED SOTO

(Universidad Diego Portales - Universidad Complutense Madrid)

#### 1.

La *estética de la残酷* – defendida por Antonio Rivera García – instituye una comprensión de las imágenes que las emancipa de la forma imperial, propia del modelo mítico o dramático. En sus palabras:

El cine como arte de la crueldad se empeña ante todo en ‘des-dramatizar’ las imágenes. Se opone a la primacía del drama, el texto o la palabra, es decir, a todo aquello que Artaud asociaba con la estructura orgánica o teológica de las instituciones. 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 filmico con el mundo real. (Rivera García 2022, 378)

De este modo, la crueldad como criterio de interpretación de las imágenes (o de lo que las imágenes *hacen*) supone una lectura del cine que da lugar a una política en sus formas: más allá del contenido u objeto filmado, la crueldad se expresa en el modo de organización de los elementos con los que se constituye la imagen cinematográfica. Esta política de las formas a que da lugar la crueldad busca cuestionar el modelo organizativo imperial o teológico que supone una relación estructural entre los conceptos políticos y los conceptos artísticos<sup>13</sup>. Contrario a las tesis demiúrgicas, que suponen un principio soberano desde el cual se organizan las imágenes de manera vertical, la tesis de la crueldad supone un modo crítico de organización formal de las imágenes que da cuenta de una horizontalidad no dramatizada, que Rivera García caracteriza como ‘democrática’. Por tanto, ‘des-dramatizar’ las imágenes significa liberarlas del orden dispuesto por arco dramático aristotélico.

A este respecto, una defensa de la estética de la crueldad implica algunos supuestos relativos a lo que una imagen *es*, es decir: supone una cierta *ontología de la imagen*. ‘Ontología’ porque, entendida como una crítica del modelo teológico-imperial, la crueldad es un modo de creación de imágenes (esto es, un sistema formal de producción que transforma elementos reales en imagen) y una inteligencia de las imágenes (es decir, un criterio de lectura que hace existir una imagen como estéticamente ‘cruel’). Esto segundo, en la propuesta de Rivera García, es un asunto a debatir, ya que si bien las imágenes son producidas con una cierta intención por parte de su autor o autora, la estética de la crueldad cinematográfica «exige la constitución de una comunidad de autores y espectadores críticos, juiciosos» (Rivera García 2022, 20).

---

<sup>13</sup> Esta relación estructural entre los conceptos políticos y los estéticos ha sido defendida en Juárez-Sánchez Domínguez (2024).

¿Es, acaso, la imagen la que exige una comunidad a su altura? Entonces, ¿la imagen preexiste a esa comunidad? ¿Hay un espacio donde la imagen es propiamente cruel, con independencia de quienes la experimenten? Hay en ese juicio de exigencia una filtración políticamente moderna que establece una cierta relación entre ‘estética’ e ‘intención’ autoral. Visto así, el asunto se torna dilemático, en el sentido de la pregunta por la ontología de la imagen: ¿La crueldad está determinada por el modo de producción, por la formalización de las intenciones subjetivas del autor? O bien, ¿la crueldad, es decir la dimensión emancipadora de la imagen, estará determinada por las lecturas que esa comunidad haga sobre ella y le otorgue derecho de existencia? En el sentido que lo presenta David Lapoujade en *Las existencias menores*:

¿Cómo un ser, en el límite de la inexistencia, puede conquistar una existencia más ‘real’, más consistente? ¿Mediante qué gesto? ¿Cuál es el ‘arte’ que permite a las existencias acrecentar su realidad? (Lapoujade 2017, 34)

El problema ontológico de las imágenes emancipadas puede sintetizarse en la pregunta por aquella decisión que les otorga existencia. ¿Qué hace existir una estética cruel? ¿Qué gesto hace inteligible una estética de la残酷? ¿Hay una dimensión ontológica que instituya una estética de la残酷?

## 2.

El fundamento filosófico profundo del modelo demiúrgico se encuentra en la tradición práctica, cuyo elemento central es el concepto de ‘acción’ (del griego *praxis*, del latín *agere*). Desde Aristóteles, tanto en la *Poética* como en la *Ética* y en *De Anima*, el elemento central es el movimiento voluntario que tiene un fin o un propósito<sup>14</sup>. Este concepto, como ha argumentado Giorgio Agamben, articula un cierto dispositivo ontológico según el cual los movimientos humanos toman existencia en la medida en que tengan la forma de una voluntad que se expresa inteligentemente en función de un fin (Agamben 2010; 2018). Los movimientos del cuerpo que no se subordinan al modelo agencial quedan por debajo del plano ontológico, se tornan inexistentes, ininteligibles. En ese

<sup>14</sup> Aristóteles establece una relación constitutiva entre la *praxis* y lo humano en lugares variados de su obra: Aristóteles (2008, 306); Aristóteles (2004, 38-41); Aristóteles (2006 167-169); Aristóteles (1985, 51 ss.).

plano, los movimientos que no tienen como principio la voluntad (causa) ni un propósito como finalidad (teleología) quedan fuera del concepto de acción. Sin embargo, que un movimiento no sea en tanto que acción no significa que sea nada en absoluto, o que sea ‘inacción’<sup>15</sup>. Hay una tradición filosófica en la que se reconoce otro modo de los movimientos ‘pre-ontológicos’, que se condensa en el concepto de ‘gesto’.

Puede elaborarse una tradición filosófica del gesto que va desde Marco Terencio Varrón hasta Giorgio Agamben, pasando por las obras de Walter Benjamin, Bertolt Brecht, Pier Paolo Pasolini, Gilles Deleuze, Michel Foucault, Roland Barthes y Georges Didi-Huberman (Ried 2023). A esta tradición ha aportado también el propio Antonio Rivera García. En un texto dedicado al gesto de la *pietà*, Rivera García sostiene una crítica del concepto agambeniano de ‘gesto’, entendido como un medio puro o una comunicación de comunicabilidad libre de fines, desarrollando una lectura basada en Vilém Flusser, quien aboga por una noción de gestos expresiva de una *Stimmung* (Rivera García 2024, 11-44). Siguiendo esta idea, Rivera García sostiene que el elemento particular del cine no es el gesto, sino la imagen y que, en tanto gesto, el que constituye la práctica cinematográfica es el gesto de filmar. Uno de los presupuestos de estas afirmaciones es que el cine establece un vínculo con la realidad, sin conformar una esfera autónoma o una ‘realidad en sí misma’. Entonces, la decisión constitutiva del cine se radica en la determinación de aquello que será filmado. Son las decisiones que señala Flusser: decidir el punto de vista, manipular la situación real, establecer una distancia crítica con lo filmado y, finalmente, grabar con la cámara (Flusser 1994, 99-115). Esta concepción fenomenológica de los gestos supone el acercamiento a un objeto ya instituido, como es la realidad. ¿Es ese encuentro, entre el dispositivo técnico que filma y la realidad, lo que hace existir el cine? Desde una perspectiva formal, un candidato a ser el gesto particular del cine es el *montaje*. Recordando la tesis de Sergéi Eisenstein, Gilles Deleuze sostiene en su *La imagen-movimiento* que el montaje es «la determinación del Todo», negando un vínculo entre una realidad y su captura por parte del dispositivo técnico de filmación (Deleuze 2013, 51). Que el montaje cumpla esa función está definido, a decir de Deleuze, porque el *gestus* es la expresión de una decisión común o colectiva que exhibe las estructuras del

---

<sup>15</sup> Esta lectura ha sido sostenida a propósito de Agamben por Villacañas (2024).

Todo: el gesto del montaje expresa la forma del mundo contenida en cualquier obra cinematográfica.

Siguiendo esa fórmula, Deleuze presenta el problema filosófico del cine a partir de la noción de *relación*:

Si hubiera que definir el todo, se definiría por la Relación. Pues la relación no es una propiedad de los objetos, sino que siempre es exterior a sus términos. Además, es inseparable de lo abierto, y presenta una existencia espiritual o mental. Las relaciones no pertenecen a los objetos, sino al todo, a condición de no confundirlo con un conjunto cerrado de objetos. (Deleuze 2013, 24)

La relación no expresa algo exterior, sino algo ‘interior’ de los objetos, como es su vínculo con el Todo: interior al Todo abierto de los objetos. De esa manera, la imagen cinematográfica da cuenta de la apertura del Todo, expresando a su vez su condición de singularidad. Esta operación filosófica, según Deleuze, está dada por la operación cinematográfica por excelencia: el *montaje*.

El único carácter general del montaje es que pone la imagen cinematográfica en relación con el todo, es decir, con el tiempo concebido como lo Abierto. (Deleuze 2013, 86)

El gesto del montaje, entonces, articula al cine como un asunto propiamente político: es la decisión determinante de las relaciones sociales, de los movimientos posibles y de los modos de existencia estética. En este sentido, Deleuze abre la posibilidad de una constitución del tiempo por medio de los gestos (y ya no de las imágenes):

Lo que llamamos *gestus* en general es el vínculo o el nudo de las actitudes entre sí, su coordinación recíproca pero en cuanto no depende de una historia previa, de una intriga preexistente o de una imagen-acción. Por el contrario, el *gestus* es el desarrollo de las actitudes mismas y, con este carácter, opera una teatralización directa de los cuerpos, a menudo muy discreta, pues se efectúa independientemente de cualquier rol. (Deleuze 2014, 255)<sup>16</sup>

De este modo, ¿cuál es el lugar del montaje en una estética de la残酷? El gesto de montar y el gesto de filmar suponen concepciones diferentes del cine y, del mismo modo, concepciones

---

<sup>16</sup> Argumento extendido en: Deleuze (2023, 374-384).

diferentes de la política a queda lugar el cine. ¿Cuál es la posibilidad de una política del gesto, en este sentido?

### Referencias bibliográficas

- Agamben G., 2010: *Medios sin fin. Notas sobre la política*, Valencia, Pre-textos.
- Agamben G., 2018: *Karman. Breve tratado sobre la acción, la culpa y el gesto*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Aristóteles, 1985: *Ética Nicomaquea. Ética Eudemia*, Madrid, Gredos.
- Aristóteles, 2008: *Partes de los animales. Marcha de los animales. Movimiento de los animales*, Madrid, Gredos.
- Aristóteles, 2004: *Poética*, Madrid, Alianza Editorial.
- Aristóteles, 2006: *Acerca del alma*, Madrid, Gredos.
- Deleuze G., 2013: *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Buenos Aires, Paidós.
- Deleuze G., 2014: *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Buenos Aires, Paidós.
- Deleuze G., 2023: *Cine IV. Las imágenes del pensamiento*, Buenos Aires, Cactus.
- Flusser V., 1994: *Los gestos. Fenomenología y comunicación*, Barcelona, Herder.
- Juárez J. - Sánchez Domínguez A., 2024: *Consideraciones estético-políticas en torno a una lectura filmica de la metáfora 'ojos de Dios'*, «Revista Latina de Comunicación Social» 85, pp. 1-22.
- Lapoujade D., 2017: *Las existencias menores*, Buenos Aires, Cactus.
- Ried N., 2023: *Gestus. El lugar del gesto en el pensamiento filosófico contemporáneo*, «Revista Aporía» 24, pp. 86-101.  
<https://ojs.uc.cl/index.php/aporia/article/view/64461>.
- Rivera García A., 2022: *La crueldad de las imágenes. Estética y política del cine*, Madrid, Guillermo Escolar Editor.

Rivera García A., 2024: *La pietà como gesto de filmar y como gesto filmado*, «Revista Pensamiento Político» 11, pp. 11-44.

Villacañas J.L., 2024: *Giorgio Agamben. Justicia viva*, Madrid, Trotta.

**PAULA SÁNCHEZ MAYOR**  
(Universidad Complutense, Madrid)

¿Qué lugar ocupa el cine en la reflexión social, económica y política? ¿Qué relación tiene con los medios de producción, comunicación y relación? Estas son algunas de las preguntas que plantea y responde Antonio Rivera en su libro *La crueldad de las imágenes*. Si las preguntas pueden formularse así es porque el autor parte ya de unas respuestas: que el cine ocupa un lugar en la reflexión social, económica y política y que el cine guarda relación con los medios de producción, comunicación y relación. Estos son, por así decirlo, los presupuestos que son asumidos y que no se cuestionan. El propio título del libro da cuenta de este punto de partida al atribuir a las imágenes algo tan humano como la crueldad; es decir, al situar a las imágenes del lado de lo humano, lo relacional, lo racional y lo sentimental al mismo tiempo, en otras palabras, al situar a las imágenes en el mundo con capacidad de agencia y padecimiento y por tanto con capacidad para intervenir en la sociedad y para dejarse intervenir por ella en una relación recíproca, aunque no necesariamente equilibrada o equivalente. Esto no significa que la obra proponga una teoría de la imagen autónoma e independiente, con algo así como una capacidad de decisión y acción propia, cuestiones que sin duda serían pertinentes si nos adentramos en las teorías de las inteligencias artificiales, más bien se trata de pensar la imagen en relación al ser humano: como su producto y su medio de comunicación, de acción y de conmoción.

Uno de los ejes en torno a los cuales se vertebría el libro es la distinción aportada por Daney entre lo visual y la imagen. Se trata de una distinción que, para Daney, entraña un juicio moral puesto que lamenta una en beneficio de otra. De tal distinción lo más atractivo es la asociación de la imagen con la falta y el resto dado que guarda su concepción de ‘índice’, es decir, de jugar a estar en el lugar de lo ausente. La imagen mantiene el vínculo con lo otro y se atisba así también la proximidad con la oscuridad y lo desconocido

que podría conducir a la crueldad. Además, la imagen genera movimiento, lo cual es posible gracias a la distancia del espectador con la pantalla dando lugar a los movimientos progresivos y regresivos, esta dicotomía apunta también al lugar indeterminado en el que se encuentra la imagen, a medio camino entre dos opuestos, entre una cosa y la otra. Esto permite también pensar la imagen bajo el prisma de la insumisión – al contrario de lo visual que queda del lado de la docilidad, la alienación y la unidimensionalidad – ya que al pertenecer al reino del *entre* está dispuesta a lo imprevisto. Con esta distinción se establece un precepto moral: confiad en las imágenes y desconfiad de lo visual.

### **1. Adentrémonos en el reino del «entre»**

Como el propio autor indica en el prólogo, la obra se articula a través del concepto de crueldad, por ello no resulta extraño que la obra comience con la lúgubre muerte del cine. Pero este comienzo cambia rápidamente el tono al verse seguido de una reivindicación de la vitalidad del séptimo arte y del convencimiento de que la imagen cinematográfica cuenta con vigencia para seguir siendo pensada. Pese a que la postura del libro queda clara es necesario hacerse eco de lo sintomático que resulta que el cine haya recibido a lo largo de su historia varios pronósticos negativos. Existe pues un temor permanente a que algo esté en peligro de desaparecer. A su vez, este temor atestigua que el arte es concebido como un arte en permanente contacto con el mundo por lo que sus muertes y posteriores resurrecciones son en cierto modo también las del mundo y las construcciones sociales que nos sustentan.

A propósito de la crueldad sería interesante dar un pequeño rodeo por el título de la obra y no solo atender a la crueldad de las imágenes sino también a la crueldad para con las imágenes. La crueldad se erige en la obra como concepto en torno al que se articula la condición ontológica de la imagen cine-fotográfica y su lugar socio-político-económico. Como condición ontológica, la crueldad es pluridireccional, pertenece a las imágenes y es agenciada por ellas y, también, es algo que padecen. Las imágenes generan crueldad, la irradian y al mismo tiempo son tratadas cruelmente.

Rivera, tomando como referencia la producción audiovisual de David Lynch y de la mano de Thiellement, define la crueldad apelando a la ruptura del esquema narrativo clásico, aquel que brevemente podríamos resumir como ‘planteamiento-nudo-

'desenlace', aquel en el que tratamos de encorsetar las historias. Lo que ocurre en la producción de Lynch, en el cine de la残酷, es que no hay desenlace, conclusión o resolución. En palabras más propias de una moral teológica cristiana diríamos que no hay redención. La consecuencia es la frustración que se genera en los espectadores, la interrupción del clímax puesto en el anticipo de un consuelo próximo. De ahí que la primera parte del libro de Rivera se titule «Confiar en la imagen», casi como si se tratara de un imperativo que nos lanza el autor, «hay que confiar en la imagen», o más bien, «confiad en la imagen a pesar de su残酷». Y es que, ante el desconsuelo del arte de la残酷, que «asesina la estructura orgánica del filme», la confianza en las imágenes se convierte en un asunto a ganar con esfuerzo. Por ello, no deja de resultar paradójica la elección del término *crueldad*, ¿por qué recurrir a un término en el que resuenan el ensañamiento, un cierto código moral y el exceso de maldad? Precisamente este exceso es fundamental para entender la残酷 de las imágenes y su potencia emancipadora. La残酷 rompe el esquema y para ello es necesario, de un lado, la ilusión de que existe tal esquema, de otro lado, el exceso, eso que desborda, que no es necesario y que hace de su gratuidad el recurso para despertar, como si de una pesadilla se tratara, ésta ha de ser terrorífica para llevarnos a ese punto en el que el cuerpo, en un gesto de supervivencia, de ser llevado al límite de lo soportable, opta por la única salida: despertarnos y sacarnos de golpe de la ilusión. «Crueldad significa despertar del sueño».

No me resisto a una pulsión poética que me hace preguntar con Calderón: «¿Qué es la vida? Un frenesí. ¿Qué es la vida? Una ilusión, una sombra, una ficción; y el mayor bien es pequeño; que toda la vida es sueño, y los sueños, sueños son». De nuevo las imágenes nos conducen a la ambigüedad, entre el sueño y la vigilia. No quisiera con esto desatender la capacidad política de las imágenes dejándolas varadas en el misticismo o la fantasía inoperantes (habría que ver si esos lugares son tan inoperantes como parece), de hecho, es en ese lugar intermedio donde radica la potencialidad emancipatoria de las imágenes junto con su残酷.

Saber decir qué hay de sueño en la vida y qué de realidad, qué de simulacro y qué de imagen, es también poder decirlo ante otros. Segismundo habla en soliloquios pero lo hace ante un público, en cierta manera lo hace en comunidad. Poder decir que la vida es

sueño es también decirlo junto con otros. Aquí radica una de las tesis más fuertes de *La crueldad de las imágenes*:

La estética de la crueldad enseña a distinguir entre imágenes y pseudoimágenes, entre la realidad y su simulacro. Afirma a la vez el antagonismo entre la imagen y lo visual y la oposición real entre narrar y mostrar. Es preciso superar los antagonismos, pero debemos aprender a vivir con las oposiciones reales. Esto es lo que nos enseña la estética de la crueldad para que volvamos a confiar en el mundo, para que no triunfe el cosmos del paranoico, el de la sospecha infinita, el de la desconfianza absoluta en las apariencias. Ese cosmos paranoide se extiende cada vez más en la época de la hegemonía de lo visual, en la época en la que se impone en todas las esferas el principio de la competencia entre capitales humanos, y, por tanto, triunfa la más completa soledad. En tales circunstancias, ni es posible la comunidad de espectadores, ni el 'ver juntos' – que no supone ver lo mismo [...].

El arte de la crueldad resulta compatible con la confianza en las apariencias, con la fe en las imágenes que permiten la existencia de un mundo común. Solo así, el ciudadano-spectador se halla en condiciones de elaborar un juicio que pueda ser compartido. (Rivera García, 382-383)

El espacio que abre el arte de la crueldad debido al exceso que supone, es el espacio del discernimiento, el 'entre' del que venimos hablando, que permite la reunión y la confianza.

La desconfianza deberíamos dirigirla entonces a lo visual porque es, precisamente, lo que no permite un resquicio de duda, de imprevisibilidad, de apertura y de margen para el exceso. De ahí que la segunda parte del libro se titule «Desconfiar de lo visual». La imagen y lo visual comparten la violencia, en ello radica su confusión. Rivera pone su empeño en clarificar la diferencia que existe entre la violencia de la crueldad de la imagen y la violencia simplemente mortífera de lo visual. Resulta útil recurrir aquí a la reflexión de Jean-Luc Nancy acerca de la violencia de la imagen: «Si no hay imagen sin desgarro de una intimidad cerrada o de una inmanencia hermética, y si no hay imagen que no esté sumergida en una profunda ceguera, entonces hay que admitir también que no solo la violencia, sino la violencia extrema de la crueldad acecha en el borde de la imagen, de toda imagen» (Nancy 2003, 52). El dilema no se plantea entre una imagen violenta y otra que no lo fuera, sino entre dos tipos de violencias: la que abre y la que cierra. La violencia compartida en el desgarro propio de la imagen que se

separa y apunta a lo ausente, o la violencia que encierra y no da lugar a un otro.

La obra de Rivera se esfuerza por reivindicar un arte de la残酷 que permita todavía la relación con el presente, un cine que mantenga abierto el diálogo. Al mismo tiempo, encara el peligro de lo visual, peligro intrínseco a la propia condición ontológica de la imagen, pero que se concreta o no, dependiendo del uso que de ella se haga. Durante más de seiscientas páginas, el autor argumenta y dirime sin dejar de recurrir a términos como ‘confianza’ e incluso ‘fe’, inyectando, en su propia obra, una cierta残酷: la de dejar al lector el trabajo de confiar y desconfiar, la de admitir que no hay páginas suficientes para habitar el mundo de las imágenes sin correr el riesgo de violentarnos por ellas, de caer en ellas, de alienarnos en ellas. Nos queda ahora a nosotras y nosotros la tarea de lidiar con la残酷 de las imágenes.

### Referencias bibliográficas

- Nancy, J.-L., 2003: *Au fond des images*. Paris, Paris, Éditions Galilée.  
Rivera García A., 2022: *La残酷 de las imágenes. Estética y política del cine*, Madrid, Guillermo Escolar Editor.

### Respuesta a los comentarios ANTONIO RIVERA GARCÍA

#### 1. La precariedad de la imagen cinematográfica y su condición de signo indicial

Quisiera comenzar agradeciendo las generosas y agudas reflexiones de la profesora Angelucci, los profesores Ruben C. Fasolino y Nicolás Ried, la doctora Paula Sánchez y el doctor Luis Periáñez. Todas estas contribuciones son muy valiosas y sacan a la luz aspectos centrales del libro *La残酷 de las imágenes*, que parte de la distinción o del antagonismo que estableció Serge Daney (1991, 2004), a comienzos de los años noventa, entre la imagen y lo ‘visual’, o, como dice el profesor Fasolino, entre la precariedad de la imagen y el simulacro. Lo ‘visual’ está relacionado con el simulacro, tal como aparece en la obra de Baudrillard (1981), porque se trata de una pseudoimagen que no precisa que exista

algo antes y fuera de ella. Ahora bien, no hemos querido decir que haya un antagonismo entre la imagen como el resultado del registro de la realidad y la misma imagen como el resultado de la máquina creadora de sueños e ilusiones. Esta última oposición tiene que ver más bien con la diferencia entre ‘mostrar’ y ‘narrar’. El cine es un extraordinario medio para lograr ambas cosas a la vez. A ello nos hemos referido en nuestro libro con el término, extraído de Kant, de ‘oposición real’, pero también podríamos decirlo a la manera del profesor Fasolino y señalar que el cine se encuentra ‘entre’ una cosa, el registro de lo real, y la otra, la creación de ficciones, fantasías o relatos. El mismo Fasolino habla – en términos derridianos – de ‘indecidibilidad’ entre ambos elementos, y señala con acierto que la imagen, en la medida que se parece a una huella, «resta e mostra» al mismo tiempo: no es la realidad porque no coincide con el referente, pero tampoco constituye un simulacro.

Comprendo la pregunta de la profesora Angelucci, la de cómo mantener la distinción entre la imagen y lo ‘visual’ sin caer en una posición purista que conduzca a la muerte del cine, porque el propio creador de esos conceptos, Serge Daney, pensaba, cuando reflexionaba sobre lo ‘visual’ en el contexto de la Primera guerra del Golfo (1990-1991), que estaba asistiendo al ocaso de este arte. Pero en contraste con el crítico y teórico francés, hemos argumentado que el cine sobrevivirá a la revolución tecnológica de nuestro tiempo, así como al capitalismo de la atención que lleva hasta sus últimas consecuencias la ideología neoliberal que cuantifica y, finalmente, monetariza todas las experiencias, si se cumplen dos condiciones: primero, si la imagen sigue siendo el resultado del encuentro del dispositivo técnico – y no importan que ahora sea digital – con lo real; y, segundo, si no desaparece una comunidad de autores y espectadores que sea capaz de relacionar unas imágenes con otras, y estas con el mundo real que está fuera de ellas y las precede.

Comparto completamente con la profesora Angelucci la tesis de que podemos salvar las imágenes, y evitar las patologías de lo ‘visual’, si acogemos su doble régimen de verdad, y reconocemos que no son «ni todo, ni nada». Es cierto que, si buscamos todo en las imágenes, solo obtenemos desilusión; y que, si nos conformamos con demasiado poco, corremos el riesgo de convertirlas en algo insignificante o, aún peor, en un simulacro que renuncia a mantener una relación con lo real. Por tanto, coincido en que las imágenes pueden decir algo, pero sin disolver su oscuridad o

*lacunosità.* Por esta última razón – y con ello pretendo responder a otra de las preguntas que formula Daniela Angelucci – no creo que hayamos enfatizado demasiado la distancia de la imagen con respecto a su referente real. El cine existirá mientras no desaparezca el deseo de contacto más directo con la realidad o con la vida, deseo que suscita la imagen por su condición de huella o registro de lo real. Pero desaparecerá – y solo quedará lo ‘visual’ – cuando se pretenda saciar ese deseo, o cuando desaparezca su oscuridad y dejen de ser imágenes precarias.

El deseo de lo real, el de descorrer – como comenta Daniela Angelucci – el velo que oculta lo real, siempre permanece abierto, nunca satisfecho. Ello se debe a que las imágenes cinematográficas pertenecen al campo del signo indicial, es decir, se tratan de algo parecido a una huella dejada por seres u objetos reales. En relación con esta temática es muy relevante el conocido estudio de Carlo Ginzburg sobre el paradigma indicial. Nuestra teoría iconófila y realista del cine, aun reconociendo que resulta imposible la fusión de la imagen con lo real, que la imagen del cine no puede sustituir al referente o hacerlo presente, afirma que contamos al menos con esos vestigios o índices, las imágenes, para acceder de alguna manera al mundo situado afuera. El paradigma indicial alude a un «método interpretativo basado en lo secundario, en los datos marginales», en lo superficial (Ginzburg 2008, 192). Todo ello coincide con la importancia que tienen todas las cosas, por minúsculas o insignificantes que sean, para la imagen cinematográfica. Se podría decir que el séptimo arte comparte con Warburg la opinión de que Dios está en los detalles. Aquello que puede parecer una nimiedad para otras artes, el cine lo ha exaltado de una forma natural, no forzada.

El paradigma indicial atiende a lo singular o particular en cuanto singular, y no puede incluirse dentro del paradigma galileano de la ciencia moderna, la cual se expresa en lenguaje matemático y reduce los fenómenos estudiados a cantidades o cifras. El paradigma indicial, dentro del cual debemos incluir el signo de la imagen cinematográfica, resulta apropiado para comprender el tipo de conocimiento que proporciona la estética, una modalidad de conocimiento que no suprime la singularidad o unicidad de los objetos naturales y sociales representados. La importancia decisiva de las cosas ‘individuales en cuanto individuales’, el rechazo de las fórmulas, leyes o conceptos abstractos y preexistentes, explica también que el saber indicial no pueda ser un método de

conocimiento sistemático. Más bien debe ser, como decía Glissant (2009, 45-53), un método de conocimiento ‘archipiolar’, capaz de establecer relaciones entre cosas diferentes y únicas, y no ese método ‘continental’ que disuelve las diferencias entre las cosas individuales dentro de un conjunto. Precisamente, el montaje cinematográfico se caracteriza por establecer estas relaciones. La estética cinematográfica de la残酷, la propuesta en nuestro libro, entraña con esa tradición moderna cuando establece la ausencia de poéticas, o de criterios, reglas y conceptos generales o universales, capaces de determinar la actividad del cineasta y la recepción crítica del espectador.

## 2. Lo «visual» en la época de la tecnología digital

En *Filosofía del cinema*, Angelucci (2014, 114) se ha opuesto tanto a la postura extremadamente positiva como a la extremadamente negativa hacia la imagen digital. Pero de las dos considera aún peor la que exagera la cesura entre lo analógico y lo digital, y, en particular, Angelucci (2014, 115-116) critica la posición apocalíptica de Baudrillard, Virilio, Debray o Žižek. Comparto la necesidad de mantener una posición equilibrada, lo cual no impide que sea necesario mantener una posición crítica contra las patologías que puedan derivarse de lo digital. Lo cierto es que hoy la imagen digital está facilitando la homogeneidad social, el narcisismo y la falta de reconocimiento de la alteridad, que son propias de nuestro tiempo de hegemonía neoliberal. La razón de ello radica en su indiferencia referencial, en su facultad técnica para prescindir de la operación de registro del mundo exterior a la imagen o, en definitiva, en su capacidad para convertirse en un símbolo o en un simulacro que elimina toda relación material con el mundo. Entre otros muchos autores, Farocki (2013, 296-297) demostró que la digitalización de la imagen, por permitir – como siempre se pretendió con la imagen policial y la imagen técnica de la guerra (la ‘operativa’) – la reducción del mundo a medida, a cifra, favorece el triunfo de una ideología capaz de extender la economía y la monetarización por todas las esferas humanas, incluida la estética.

Con el concepto de lo ‘visual’, Serge Daney pretendía responder a la pregunta sobre los efectos perversos de la televisión, la publicidad, los videojuegos y demás medios de producción audiovisual que en los años ochenta y comienzos de los noventa competían con el cine. La sustitución de la imagen analógica por la

digital solo ha aumentado la gravedad de esas patologías, principalmente el déficit de alteridad, que, no obstante, ya podía apreciarse en los tiempos en que imperaban las imágenes analógicas. Lo 'visual' impone una visualidad autosuficiente y sin verdadera referencia al mundo real. Es más, el triunfo de lo 'visual' supone el establecimiento de una especie de 'grado cero de la alteridad', debido a esa falta de referencia a lo otro, a lo que está fuera de la imagen. Pensamos que la subjetividad que favorece el capitalismo tardío, en la medida que tiende a ver en el otro un competidor y a desarrollar visiones paranoicas y gnósticas del mundo, favorece que hoy la imagen estándar sea aquella pseudoimagen que Daney incluía dentro de lo 'visual'.

En los años ochenta, la tendencia a eliminar la alteridad ya había sido llevada a su máxima expresión por la publicidad, la cual casi siempre se ha caracterizado por cortar el 'cordón umbilical' que liga el signo visual o lingüístico con el mundo real. La nueva tecnología ha contribuido a perfeccionar esta tendencia. Se comprende que siga siendo necesaria una profunda revisión y crítica de la hegemonía de la estética publicitaria. Se trata de una estética que conduce al triunfo de la 'imagen sustitutiva' porque impone una imagen completa o autosuficiente que nos ahorra volver la mirada hacia fuera, hacia la realidad y hacia el otro. Al igual que los filósofos y demás intelectuales, los artistas contemporáneos, empezando por los cineastas, están preocupados por los efectos éticos y políticos de la 'imagen sustitutiva', y tratan de dar respuesta a los déficits de alteridad y excesos de narcisismo que ello provoca. Las reflexiones y las prácticas artísticas que denuncian los efectos indeseables de lo 'visual' nos ayudan a comprender mejor la sociedad contemporánea que se caracteriza por la hegemonía del solitario *homo œconomicus*, del sujeto competitivo y narcisista, y por la crisis de la política y de las relaciones sociales que implican una responsabilidad compartida.

En sus escritos sobre la desaparición de la imagen precaria o de la imagen convertida en índice del mundo real, Serge Daney explicaba que la nueva pseudoimagen, perteneciente al campo de lo 'visual', se parecía a la imagen de los dibujos animados porque podía prescindir de la operación técnica de registro, y, por tanto, no era el resultado del 'encuentro real' del dispositivo técnico con el mundo que está fuera. Por supuesto, este encuentro no es necesario que tenga lugar en otras artes como la pintura, lo cual no impide que determinados artistas, como Antonio López, se impongan el

deber de pintar mientras acompañan al objeto o sujeto retratado. Pero ese 'estar juntos' no es algo inherente a la operación técnica de pintar. El interés de Víctor Erice por hacer un film, *El sol del membrillo* (1992), sobre este pintor se debe precisamente a que aquello que el artista plástico se impone a sí mismo como un deber ético, lo puede realizar la cámara de cine de modo automático. Antes de la última revolución tecnológica, la misma tecnología del cine se caracterizaba por registrar algo que estaba fuera de la imaginación del creador.

Ciertamente, Daney era poco sensible al cine de animación, pero no he pretendido criticar los films de dibujos animados. Luis Periáñez defiende la animación – incluso utiliza la metáfora de la huella para ello – y piensa que la crítica a este tipo de cine se puede aplicar mejor a la inteligencia artificial generativa. Comparto esta opinión. En nuestro libro, desde el principio, hemos sostenido que el arte cinematográfico debe hacer frente a algunos efectos perversos derivados de la revolución tecnológica de nuestro tiempo, la digital. La tecnología, en sí misma, responde a un tipo de racionalidad que no puede ayudarnos a resolver los principales problemas prácticos, comenzando por el de crear una comunidad de singulares, un 'estar juntos' que no suprime la alteridad. El objetivo de nuestro libro ha sido en todo momento pensar la dimensión estética de la imagen cinematográfica en relación con su dimensión política.

No nos preocupa en sí que la tecnología digital sea capaz de crear imágenes *ex nihilo*, ni que esté en condiciones de mimetizar la realidad sin necesidad de que se produzca el encuentro del dispositivo técnico de la cámara con el mundo situado afuera, sino las consecuencias prácticas que esta tecnología hiperrealista tiene cuando presenta esa imagen como la más real o perfecta, cuando – de acuerdo con la semiología de Peirce – se presenta como un ícono que simula ser un índice. Estamos ante una tecnología capaz de prescindir de ese afuera, que es el mundo real, y de proporcionarnos imágenes – simulacros – que ya no podemos distinguir de otras imágenes obtenidas con métodos analógicos o incluso producidas con la misma tecnología digital, pero que han sido el resultado del encuentro con dicho afuera. Si no pensamos en antídotos y mecanismos de resistencia, la nueva tecnología hiperrealista, al prescindir del citado encuentro, puede ser utilizada en beneficio de la sociedad de la posverdad. Asimismo, puede ser empleada para acabar con aquello que, según Artaud

(2004, 383), formaba parte de la poesía del cine: el surgimiento de lo imprevisible, lo azaroso, lo inesperado, todo aquello que para Vertov – y su ‘cine ojo’ – y para Benjamin – y su inconsciente óptico – permitía pensar en una máquina que no fuera hostil a la libertad, y en un arte, el cine, que no pudiera ser determinado, previsto, como las mismas revoluciones, como los acontecimientos que hasta que no suceden no pueden ser explicados. Es preciso tener en cuenta que esa imposibilidad del autor de controlar completamente la imagen producida puede ponerse al servicio de una experiencia colectiva no autoritaria, pues permite que los espectadores no vean forzosamente aquello que impone el autor soberano.

### **3. Azoulay, estética y política**

El doctor Luis Periáñez elogia la ontología política de la fotografía elaborada por Ariella Azoulay, un pensamiento con el que nos sentimos muy identificados. Ciertamente, la obra de esta teórica de la fotografía puede ser una aliada en nuestra reivindicación principal, contenida en el mismo subtítulo de *La crueldad de las imágenes*: la comprensión del cine solo puede hacerse desde la estética y la política. En el libro hemos explicado que ‘crueldad’ es – en negativo – lo contrario de la ‘teología estética’ que resulta de la aplicación del pensamiento político de la soberanía al ámbito artístico. Y, en positivo, es sinónimo de ‘democracia estética’, de defensa de la igualdad de todos los elementos que forman parte del fenómeno cinematográfico, algo que los Straub han llevado hasta sus últimas consecuencias. El film solo se ilumina a partir de la dimensión relacional – federal o política – entre imágenes, sujetos y demás elementos implicados en el acontecimiento o fenómeno cinematográfico. No podemos estar más de acuerdo con Azoulay (2018, 35-37) cuando, tras sostener que la ontología de la fotografía (y del cine) es política, cuestiona «la oposición hegemónica entre estética y política». Sin duda, lo estético y lo político no son esferas antagónicas, sino complementarias o, aún mejor, mantienen una relación de ‘oposición real’.

Azoulay (2018, 23) piensa que la ontología de la fotografía es fundamentalmente política porque, entre otras cosas, constituye un error considerar, como establece el ‘paradigma del arte’, que el acontecimiento fotográfico – y algo parecido podría decirse del cinematográfico – está al servicio de dos padres soberanos, el fotógrafo y la foto, mientras todo lo demás viene excluido del

proceso final. Desde luego coincido con Azoulay (2018, 57) en que supone algo absurdo pensar que una foto es el resultado exclusivo de las elecciones hechas por el autor, el fotógrafo, ya que no se puede afirmar la exacta correspondencia entre lo que se ve o interpreta en una foto y las intenciones de su autor (2018, 66). La ontología de la fotografía, o el ‘paradigma de la cultura visual’ que elabora Azoulay (2018, 25), constituye una verdadera ontología política, una ontología de la pluralidad, ligada al modo de existir, mirar, hablar, actuar, de los seres humanos en relación unos con otros y en relación con los objetos fotografiados (o filmados). Entiende así esa ontología como una cierta forma de ‘estar-con-el-otro’. Todo ello coincide con nuestra teoría sobre el cine, que ve en la imagen cinematográfica la exaltación de ese afuera que es el otro y, por el contrario, considera que lo «visual» constituye una manera de llegar al grado cero de la alteridad.

Azoulay (2018, 28) sostiene con razón que no todos los participantes en el evento fotografiado participan del mismo modo: muchos son inconscientes del mismo acto de fotografiar (o filmar), como suele suceder con los individuos filmados por las cámaras de videovigilancia, una temática que hemos abordado en el capítulo dedicado a las imágenes técnicas. Estamos de acuerdo con Azoulay (2018, 30-33) cuando se niega a identificar la foto con el fotógrafo (o el film con el director, el guionista, etc.). La foto es, ciertamente, una huella del encuentro del dispositivo con lo que está presente en el espacio-tiempo fotografiado, con independencia de que los seres u objetos estén presentes libremente o por fuerza, consciente o inconscientemente. Pero la foto solo es el origen. Por este motivo, Azoulay sostiene que la teoría fotográfica (o cinematográfica) debe pensar la relación entre fotógrafo, máquina, persona fotografiada y espectador. El acontecimiento fotográfico depende de la relación que la máquina, el dispositivo técnico, mantiene con una determinada realidad, pero también de la existencia de la foto posterior al momento del registro. Ello significa que son distintos – pero ambos necesarios para comprender la fotografía en su integridad, y algo parecido podríamos decir del cine – el tiempo de la producción (el encuentro del dispositivo con la realidad y, en el caso del cine, el tiempo del montaje) y el tiempo de la visión, lectura o interpretación de la foto (o del film). En relación con este último aspecto, la incorporación del espectador significa que el acontecimiento fotográfico (o cinematográfico), a diferencia del objeto material que denominamos foto (o film), nunca puede darse

por concluido, pues depende de su circulación y de sus interpretaciones y efectos sociales y políticos.

#### **4. El «gesto» de filmar**

Nicolás Ried se refiere al uso metafórico que hago del gesto de piedad para explicar el gesto de filmar, el cual permite desenterrar o sacar las cosas y sujetos del fondo oscuro del olvido y de la insignificancia. Kracauer (2010, 169), uno de los teóricos estudiados por Angelucci en el capítulo de su libro *Filosofía del cinema* dedicado a la íntima relación del cine con lo real, decía a este respecto que no solo se debía pensar en la imagen como huella o vestigio de un mundo infinito que se vive como algo disperso y roto. También es preciso que el autor-pectador manifieste, a semejanza de la actitud del historiador, cierta ‘piedad’ por esas imágenes – al igual que la sentimos hacia los muertos o desaparecidos – y busque ‘resucitarlas’, redimirlas, despertarlas, llenándolas de sentido. Este tema lo hemos desarrollado posteriormente en un monográfico que ha coordinado el propio Ried. En el artículo posterior al libro (Rivera 2024), hemos partido de la fenomenología del gesto de Flusser (2001, 99-122), y concluido que el gesto de filmar se corresponde en realidad con la suma de dos gestos abordados por el checo: el de fotografiar y el de filmar, el de encuadrar o recortar la infinita realidad y el de montar. Desde luego, coincido con Ried en rechazar un pensamiento que diga que la decisión constitutiva del cine radica en la determinación de aquello que será filmado. Esto último quizá tiene que ver con lo que Flusser entiende como gesto de fotografiar. Es verdad que el fotógrafo y el cineasta se encuentran ante un mundo preexistente y deben seleccionar, determinar, la parte de la realidad fotografiada o filmada, pero todo esto resulta insuficiente, como muy bien expresa Azoulay a propósito de la fotografía, para entender el cine. Debe pensarse tanto los gestos implicados en las operaciones de ‘registro’ y de montaje como los gestos requeridos por todas las demás actividades ‘relacionales’ del fenómeno cinematográfico. Ciertamente, Deleuze centra exclusivamente el problema filosófico del cine en la temática de la ‘relación’, que es algo que no pertenece a los mismos objetos reales registrados, filmados, y que forma parte del gesto de montar. Esta dimensión la hemos abordado en el capítulo dedicado al montaje, a la relación entre imágenes o planos, para lo cual nos hemos servido del pensamiento del propio Deleuze

y de deleuzianos, o autores muy influenciados por el filósofo francés, como Édouard Glissant.

Nicolás Ried sostiene que el *gestus* no depende de una historia previa, de una historia preexistente, de una imagen de acción. La estética de la残酷 no dice otra cosa. Es verdad que el montaje ‘cruel’ podría ser concebido como un conjunto de gestos, como uno de esos collages que son tan importantes para el surrealismo. El collage, cuando se traslada a artes como el cine, sirve para cuestionar la soberanía del drama, de la historia, que se basa sobre todo en el arte de la elipsis. El collage, en contraste con el clásico montaje cinematográfico, permite una relación entre los planos que no está determinada por los habituales efectos dramáticos. Privilegia, por el contrario, los elementos de contigüidad sobre la jerarquía de los motivos dramáticos. *Le chien andalou* (1929) de Luis Buñuel o *Méditerranée* (1963) de Jean-Daniel Pollet serían magníficos ejemplos de ello. La continuidad secuencial del collage es parecida a la de ese ‘cuerpo lacunar’ que es el straubfilm. Se trata de películas concebidas como un conjunto de cristales amontonados que muestran la discontinuidad de la obra filmica y que, a diferencia del puzzle, no encajan perfectamente y no producen la ilusión de un objeto completo y continuo.

Tanto el collage como el cuerpo lacunar nos permiten comprender ese realismo ‘desdramatizado’ que caracteriza al cine de la残酷. La unidad, el ‘Todo’ de este cine, coincide con la sucesión – o ‘federación’ – de los instantes concretos de la vida, ninguno de los cuales es más importante que otro. En el límite, en los casos más radicales, ello puede desembocar en la ‘igualdad ontológica’ de todos los instantes filmados, y, por tanto, puede implicar la destrucción de las categorías dramáticas y del principio jerárquico sobre el que se sustenta la noción clásica del drama o de la historia. Tal principio jerárquico exige la elipsis o, para decirlo con claridad, la supresión de aquellos momentos de la vida que no hacen avanzar el relato filmico. Ello no significa que el cine de la残酷 se oponga a ‘narrar’, sino que ya no tiene un estatuto privilegiado con respecto al ‘mostrar’. Pensamos que tiene razón Angelucci (2014, 11) cuando en su *Filosofía del cinema* señala que el arte cinematográfico es el resultado de la complementariedad y tensión – de la ‘oposición real’, diríamos nosotros – entre el régimen visible del cine (‘mostrar’) y el régimen de la narración, es decir, entre el régimen relacionado, entre otras cosas, con la fotogenia del rostro y la potencia del encuadre (Stroheim) y el

relacionado, entre otros aspectos, con el ritmo de la historia contada y con la centralidad del montaje (Griffith). El arte de la残酷 impide que se hable de la superioridad de uno de los dos regímenes sobre el otro.

### 5. La política «estética» de la残酷

Pensar en la política del cine es pensar en el concepto de 'relación' en múltiples sentidos. Empecemos con los tres primeros: en primer lugar, tiene razón Godard cuando le decía a Daney que la imagen nunca está sola (Aidelman – Lucas 2010, 280-281). El montaje es esencial para pensar el cine porque este arte se basa en la relación entre imágenes. En segundo lugar, la relación, hace referencia a esa operación del espectador que consiste en poner en relación – *skhèsis* – la imagen con algo que no es ella misma para dotarla de significado, pues de otra manera apenas dice nada (Mondzain 1996, 114). En tercer lugar, es preciso atender a la relación que se da entre los múltiples intérpretes de las imágenes, todos los cuales configuran una comunidad de espectadores o de autores-spectadores.

Este tercer sentido de la relación se encuentra también en el magnífico libro de Daniela Angelucci (2014, 9-10), *Filosofía del cinema*, que tan próximo lo encontramos a *La残酷 de las imágenes*. Esta autora ha desarrollado la tesis del «carattere ibrido del fenómeno cinematográfico», dado que une elementos y objetivos científicos, lúdicos (espectaculares) y expresivos (artísticos). Desde este enfoque, el cine, debido a su origen técnico, solo alcanzó legitimidad artística gracias a «los infinitos discursos, teorías, reflexiones, realizadas por parte de intelectuales que comprendieron enseguida la potencialidad expresiva» de este medio. Los discursos que justificaban el carácter artístico del cine influyeron después decisivamente sobre las mismas prácticas cinematográficas, que a su vez alimentaron nuevos discursos estéticos. La hipótesis de que la «máquina discursiva» forma parte del fenómeno cinematográfico, del mismo modo que lo forma la máquina industrial y la máquina del público, nos parece convergente con la hipótesis que acabamos de exponer: la de que el cine es el resultado de una comunidad de autores y espectadores (que incluye toda esa gama de intérpretes que son los críticos y teóricos del cine), cuyos juicios influyen sobre el origen y el destino de las obras, sobre su producción e interpretación. Angelucci (2014, 10) tiene razón cuando agrega que el cine es el arte más

filosófico, no solo por la analogía entre el objetivo de la cámara y la percepción natural, entre el dispositivo cinematográfico y el funcionamiento del pensamiento, entre – como diría Deleuze – la invención de conceptos y la de imágenes, sino sobre todo porque para ser considerado un arte ha tenido necesidad del trabajo de la teoría.

La relación entre imágenes, y entre estas y la comunidad de autores y espectadores, no es una relación antagónica. No estamos ante lo político en el sentido al que se refiere Rancière (1995). El cine precisa de esa política relacional – o federativa – que expresa el concepto kantiano, al que hemos prestado tanta importancia en el libro, de «oposición real». El cine exige el encuentro o la relación entre cosas distintas, heterogéneas u opuestas. No se trata de una relación negativa o antagónica, ya que una parte no niega a la otra. Se afirma a la vez cosas distintas. Así sucede cuando se afirma tanto el registro o encuentro del dispositivo con el afuera como el montaje o relación entre imágenes (encuadres y planos). *La crueldad de las imágenes* contiene un gran antagonismo, el que existe entre la imagen y lo ‘visual’, que es comparable con los antagonismos de clase, con los antagonismos destinados al triunfo de una de las partes en conflicto. Pero sobre todo contiene muchas oposiciones reales: las que se dan entre registrar y montar, mostrar y narrar, imagen óptica e imagen sonora, estética y política, etc.

El joven profesor Nicolás Ried, autor de una brillante investigación sobre el gesto en el cine a partir de los escritos de Deleuze, centra sus comentarios acerca del libro *La crueldad de las imágenes* en la cuestión del gesto deleuziano. Seguramente, los escritos de Deleuze son insuficientes para pensar el cine. En realidad, el filósofo no engaña a nadie y declara explícitamente que sus dos libros sobre la imagen-movimiento y la imagen-tiempo no proporcionan una teoría ‘sobre’ el cine ni una historia de este arte, sino que ofrecen una taxonomía de imágenes cinematográficas, así como una teoría de los conceptos que el cine suscita con el objetivo de pensar el mundo (Deleuze 1985, 365). Quizá sea esta la razón por la que Nicolás Ried solo se interesa, en buena línea deleuziana, por el momento del montaje, por la ‘relación’ del encuadre y el plano con el Todo, y no atiende al momento del registro, al encuentro del dispositivo técnico con la realidad, con el afuera. Es más, no hay un afuera en las reflexiones deleuzianas sobre el cine.

Ried cuestiona que el cine de la crueldad exija «la constitución de una comunidad de autores y espectadores críticos, juiciosos».

Seguidamente se pregunta si la imagen preexiste a ese conjunto, y si hay un espacio donde la imagen es cruel con independencia de quienes la experimenten. La respuesta a la pregunta no puede ser otra que el film no preexiste a esa comunidad, ni la comunidad preexiste a la obra filmica. Se constituyen al mismo tiempo, al igual que sucede con la mejor teoría literaria y filosofía política contemporáneas: el lector y la escritura, el sujeto político y el genuino conflicto político, se constituyen a la vez.

En realidad, creo que hay un malentendido o confusión de base. En el capítulo titulado *Estética de las cenizas*, en el que reflexionamos sobre la ontología del registro, sí afirmamos que el afuera, la realidad, preexiste a la imagen, pero todo esto es insuficiente para pensar en el film, pues nos encontramos ante una imagen sumamente precaria, sin apenas significación. En cambio, la estética de la残酷 que proponemos niega que algún principio, regla o concepto preexista y determine la creación del film y el juicio sobre esta obra. En cuanto afirmamos esa preexistencia, restauramos jerarquías, dependencias, determinaciones, sumisiones, que caen dentro de lo que hemos denominado, en analogía con la teología política, 'teología estética'.

La ontología de Bazin y Kracauer comete el error de pensar que la confianza en el realismo de la imagen cinematográfica tiene más que ver con la ética, con la restauración de premodernos principios y reglas, que con la política. Así lo hacen cuando – para decirlo en los términos de Kracauer (1996, 64) – sostienen que se debe impedir que la tendencia formativa, la relativa a la intervención consciente o intencional del artista, se imponga sobre la realista, sobre el mismo acontecimiento real mostrado en imágenes. En contraste con Bazin, Kracauer y otros teóricos, insistimos en la insuficiencia de la ontología del registro para comprender el arte cinematográfico. Tenemos así necesidad de una política – 'economía' la llama Mondzain – del cine porque este arte no se entiende sin la 'relación', entendida en el amplio sentido antes expuesto. Por eso coincidimos con Deleuze, que tiene un papel importante en el libro, en otorgar un papel central al montaje. Pero, al igual que sucede en la escritura y en lo político, la relación depende de sujetos *en train de se faire*, esto es, que no preexisten porque se constituyen en la experiencia cinematográfica. Al igual que el sujeto de lo político, el sujeto estético no existe antes del acontecimiento artístico, antes de la relación. No es un sujeto preconstituido.

El cine de la残酷 se parece a la escritura barthesiana porque constituye una actividad contra-teológica, contraria a la ‘teología estética’ o, lo que es lo mismo, contraria a la soberanía del autor, del ‘dios’ del cine (sea el director, el guionista o cualquier otro), que impone un sentido último o un único sentido. Se dirige contra la idea de que el autor, o cualquiera de sus hipóstasis, proporciona la cifra, más o menos secreta, que ilumina, desvela, el sentido del texto. La función que el soberano desempeña en el orden político, lo desempeña el autor – o su sustituto – en el orden cinematográfico, artístico, discursivo o literario. En cambio, el cine de la残酷 critica la extensión del modelo de la teología política, el de la soberanía, al cine. La operación de la ‘残酷’ es una operación emancipadora, revolucionaria: niega la soberanía del autor y afirma la democracia estética, la apertura al juicio, lectura y escritura múltiples. Afirma, en suma, que no es posible detener, fijar, inmovilizar el sentido debido a la multiplicidad de interpretaciones y juicios.

Barthes (1994) identificaba toda esa multiplicidad con el lugar del ‘lector’. En nuestro libro preferimos hablar de la comunidad de creador y lector, de autor y espectador, de una comunidad en la que se disuelven las fronteras – como deseaba el Benjamin de *El autor como productor* – entre creador y lector o espectador. Damos la espalda a una aproximación al film – como lo hacían Barthes, Foucault y otros autores que se centraban en el texto y en el discurso, y no en el autor – desde ese origen que es el creador, y preferimos una aproximación en la que lo importante sea el destino: el espectador o lector. Barthes (1994, 71) decía a este respecto que la unidad del texto no está en su origen sino en su destino, y que el nacimiento del lector se paga con la muerte del autor. Todo ello podría traducirse también en estos términos: el nacimiento de la democracia – tanto la política como la estética, la que impone el arte de la残酷 – se paga con la muerte del principio soberano, principio que unas veces aparece encarnado en Dios, otras en el monarca, otras en la sociedad, otras en el autor, en el director, el guionista, etc.

Nicolás Ried pregunta qué hace existir una estética cruel. En concreto, plantea la cuestión de si la残酷 está determinada por el modo de producción, esto es, por las intenciones subjetivas del autor, o más bien por las lecturas que haga la ‘comunidad’ de la残酷. Dicho de otra manera, pregunta si el efecto desdramatizador de la残酷 ‘depende’ del autor o de la lectura. El

modelo de la crueldad que proponemos se opone a cualquier dependencia. No depende ni de la función-autor ni de la función-espectador (o función-lector), si se entienden en el sentido ‘teológico’, es decir, si se identifica a esa función del sujeto con la instancia que proporciona la interpretación o el sentido único y verdadero. En cuanto, afirmamos la dependencia con respecto a esas figuras volvemos al modelo orgánico, al principio soberano de la teología política. Todo ello explica que la ‘lectura’ del cine, al igual que sucede con la escritura barthesiana, no esté predeterminada: solo existe en el presente del juicio y es forzosamente singular y múltiple.

La imagen ‘cruel’ no es, como sabían los surrealistas, una imagen autoritaria. Se caracteriza por dejar un espacio de libertad al espectador, de modo que emborrona la frontera jerárquica entre creador y espectador. La democracia estética – como la política – consiste en disolver esa frontera radical que trazó la modernidad entre autor-creador y espectador-lector. Nos parece que en esta línea se movía Benjamin, en su célebre escrito *El autor como productor*, y hoy se mueve el artista contemporáneo Alfredo Jaar cuando habla de sus obras de arte como simples ‘proyectos’ que han de ser completados por el espectador. La estética de la crueldad se relaciona, por un lado, con el proyecto de la ‘educación estética’, que en la versión contemporánea se propone construir subjetividades fluidas y abiertas a la alteridad, todo lo cual contrasta con la época de la hegemonía – anterioridad – de la conciencia sobre la realidad (Schürmann 1996); y, por otro lado, con la antropología contemporánea que subraya los déficits del ser humano y la necesidad de relación – montaje – con el otro.

## 6. El arte de la crueldad

Paula Sánchez ha centrado su reflexión en el concepto de ‘crueldad’, y matiza que no solo se debe hablar de crueldad ‘de’ las imágenes, sino también ‘para’ con las imágenes: «las imágenes generan crueldad y al mismo tiempo son tratadas cruelmente». La crueldad hacia las imágenes tiene que ver con las operaciones iconoclastas que abordamos en el capítulo 13 y, en general, con las actitudes de desconfianza hacia lo ‘visual’. Se extiende seguidamente sobre mi tesis de la crueldad como ruptura del paradigma narrativo. Aunque esta ruptura es algo más compleja que la simple disolución de la clásica estructura de planteamiento, nudo y desenlace, es verdad que, como señala Paula Sánchez, la estética de la crueldad cuestiona

todo «desenlace, conclusión o resolución». Quizá sería más preciso decir, como lo hacen los críticos de la función sujeto o función autor (Foucault 1969), que no hay una interpretación, lectura o sentido último. Lo decisivo es que la relación entre las imágenes, sin la cual resulta inconcebible narrar algo, no se subordina a un principio, norma, concepto o idea que sea anterior a la propia obra.

Paula Sánchez considera paradójico utilizar el término ‘crueldad’ porque resuena «el ensañamiento, un cierto código moral y el exceso de maldad». Añade que es algo propio de los afectos humanos. En realidad, lo usamos en el sentido que le da Antonin Artaud, y siempre con el propósito de cuestionar la consoladora ‘teología estética’, la reducción de la poesía del cine a lo determinado por principios ‘soberanos’ cuya existencia es anterior a las imágenes. La crueldad, a la que se refiere Artaud (2004, 552), nos enseña sobre todo que «no somos libres» en ninguna esfera, y, en particular, en la política y en la estética. Pero esta enseñanza tiene un efecto positivo porque no es posible la emancipación si antes no reconocemos nuestra servidumbre. A lo largo del libro tenemos en cuenta la ambivalencia de las palabras: no solo la de aquellas que, como violencia y crueldad, suelen tener habitualmente connotaciones negativas, sino también la de aquellas a las que se suele atribuir características positivas, como es el caso de la *Aufklärung* – término filosófico y policial – criticada por Farocki en su film *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (1988). De Artaud a Derrida, ya no se puede asociar simplemente la crueldad con un exceso de maldad. Paula Sánchez, una extraordinaria especialista en la filosofía de Jean-Luc Nancy, conoce muy bien cómo este mismo filósofo francés ha abordado uno de esos fenómenos ambivalentes: la violencia.

Es verdad que en *La crueldad de las imágenes* nos esforzamos en distinguir entre la violencia de las imágenes y la violencia de lo ‘visual’. Solo a la primera reservamos en parte la significación de ‘crueldad’ que nos ha legado Artaud. Al igual que Nancy (2007) distingue dos tipos de violencia, una liberadora y otra esclavizadora, distinguimos dos tipos de crueldad. El problema del libro póstumo de Nancy, *Cruor*, radica en que no ha sabido apreciar que hay dos cruidades como hay dos violencias: se ha limitado a reflexionar sobre el aspecto negativo de la cruidad. Nos parece, sin embargo, que acerca de la cruidad se puede decir algo parecido a lo que el propio filósofo francés – que en varias partes del libro lo

hemos citado como un aliado para pensar en la imagen abierta a la alteridad – ha escrito acerca de la violencia, la verdad y la imagen.

En contraste con *sanguis*, la sangre que siempre circula y nutre la vida, la impulsada por el corazón y que permite hablar del pulso de la vida, y con *menstruum*, la que tiene que ver con la fecundidad, la que da la vida o la retiene, Nancy (2021, 20-23) reserva el término *cruor* para referirse a la sangre que quita la vida, la que se derrama fuera y se coagula. Con todo ello se opone al sentido sacrificial de la historia y del mundo occidental que ha empezado, precisamente, con el sacrificio de dos hombres, Sócrates y Cristo. Este pensamiento parece cercano al de María Zambrano (1988), pues resulta contrario al modelo de la teología política y al de la filosofía de la historia, al de una historia universal en la que la humanidad, como si fuera un instrumento, un objeto, un órgano, se halla al servicio de un gobernante o de la comunidad perfecta que está por venir. En el sacrificio sangriento – nos recuerda Nancy (2021, 64) – la sangre circula fuera del cuerpo, *sanguis* deviene *cruor*. La sangre deja de ser pulsación porque brota fuera. La dominación capitalista también se ajusta al modelo del sacrificio, al sentido negativo de *cruor*, el único sentido de la残酷 que indaga el libro del filósofo francés. En el mundo contemporáneo, el aparato o dispositivo capitalista y neoliberal, cuya dominación es cada vez más anónima, conserva la exigencia de verter sangre y la transforma en energía productiva y dominadora. Tal dispositivo se legitima porque se presenta como una máquina necesaria para que la masa pueda vivir, o mejor, sobrevivir.

Pero la残酷 a la que se refiere el autor de *El teatro y su doble* no coincide con el *cruor* de Nancy. El mito gnóstico que elabora Artaud (2004, 1588-1589) se dirige contra el Demiurgo, el dios furtivo, que aliena todo lo que sale del individuo. Este último no solo es productor de objetos para el otro, sino que se convierte él mismo en un objeto de dominación. Como dice Derrida (1979, 270-271) en su interpretación de Artaud, el dios usurpador – y en nuestros días ese dios adopta ropajes neoliberales y neocoloniales – vive de la materia abyecta. Necesita que la creatura abyecte, arroje, algo desde su interior. Con las palabras de Nancy podríamos decir que el demiurgo necesita el sacrificio, que la sangre se vierta fuera. A esa materia expulsada se le puede llamar desechos, excrementos, pero también ‘obras’ u objetos. Con dicha abyección se consuma el triunfo del Demiurgo y la propia desposesión de la creatura, la cual, como todo lo abyecto, queda en un estado informe.

El mito gnóstico sirvió a Artaud para explicar la necesidad de que la obra no fuera expulsada, sino retenida dentro de uno mismo. Es preciso ‘retener’, no expulsar. Que el mal sea la separación y el bien la retención puede recordar tanto a la crítica del fetichismo de la mercancía, del animismo que humaniza las cosas y cosifica a los seres humanos, como a la crítica de la sociedad del espectáculo. En cierto modo, el marxismo alude al bien de la retención con el objeto de denunciar la plusvalía obtenida por quien roba la obra del proletariado. Que la obra sea inseparable del cuerpo, de la carne viva que la produce (o interpreta), que no se derrame fuera como la sangre (*sanguis*) que circula por nuestro interior, es el secreto de ese arte de la vida misma en que se convierte el arte de la残酷, un arte que no solo rechaza el principio soberano y usurpador, sino que también se abre a la multiplicidad de una comunidad democrática de autores-spectadores.

La estética de la残酷, que podemos extraer a partir de Artaud, es igualmente una política de la estética que cuestiona jerarquías, clasificaciones, divisiones. A la sospecha de la doctora Sánchez Mayor, la de que partimos de un precepto moral ('confiar en las imágenes y desconfiar de lo visual'), respondemos que la estética democrática, an-árquica, de la残酷 es lo contrario de lo que Rancière (2005) denomina como 'viraje ético' de la estética. La confianza en la imagen cinematográfica, expuesta en la primera parte del libro, puede parecer paradójica porque confiamos en algo por su precariedad, porque la operación técnica de registro proporciona un conocimiento muy modesto y nos obliga a un trabajo relacional, que en su base ya es político. La producción de imágenes en las que podamos confiar resulta fundamental para combatir la paranoia, la pluralidad de mundos o de cosmovisiones, aún más cuando en nuestro tiempo se imponen ideologías que, como la neoliberal, resultan hostiles a lo común o a lo político. En los tiempos de posverdad, en los que la alteridad se identifica con un mal potencial como es la competencia, resulta muy complicado construir un mundo común.

En este contexto, no se puede confiar en las imágenes si no desconfiamos al mismo tiempo de lo 'visual', y, por tanto, ejercemos esa actitud crítica que constituye la esencia del célebre libro de Harun Farocki (2013). El acto de desconfiar de las pseudoimágenes de nuestro tiempo, de lo 'visual', no implica una moral, del mismo modo que no lo implica la desconfianza del marxismo hacia la sociedad política y del situacionismo hacia el espectáculo. Ahora

bien, sí contiene el germen de una política democrática, que, como sucede con la estética moderna, no cuenta con preceptos preexistentes a la acción y al juicio. Pensamos que la actitud de desconfianza hacia las apariencias, hacia lo que percibimos a través de nuestros sentidos, constituye una actitud crítica y política. Tal actitud es asumida metodológicamente por autores y espectadores que aspiran a la producción de imágenes en las que podamos confiar y, por esta razón, permitan constituir un ‘nosotros’. Así que político es tanto confiar (en la imagen) como desconfiar (de lo ‘visual’).

Por lo demás, me parece muy acertado lo que Paula Sánchez señala al final de su comentario. Sostiene que inyectó en *La crueldad de las imágenes* «una cierta igualdad: la de dejar al lector el trabajo de confiar y desconfiar, la de admitir que no hay páginas suficientes para habitar el mundo de las imágenes sin correr el riesgo de violentarnos por ellas, de caer en ellas, de alienarnos en ellas». Ese riesgo, esa tensión, entre la confianza y la desconfianza es lo propio de las imágenes – de la estética – de la crueldad.

### Referencias bibliográficas

- Aidelman N. - De Lucas G., 2010: *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes. Conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos*, Barcelona, Intermedio.
- Angelucci D., 2014: *Filosofía del cinema*, Roma, Carocci.
- Azoulay A., 2018: *Civil Imagination. Ontologia politica della fotografia*, Milano, Postmedia.
- Artaud A., 2004: *Oeuvres*, Paris, Gallimard.
- Barthes R., 1994: «La muerte del autor», in Id., *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, trad. C. Fernández Medrano, Barcelona, Paidós, pp. 65-71.
- Benjamin W., 1998: «El autor como productor», in Id., *Tentativas sobre Brecht*, trad. J. Aguirre, Madrid, Taurus, pp. 115-134.
- Baudrillard J., 1981: *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée.
- Daney S., 1991: *Après la guerre du Golfe. Montage obligé*, «Cahiers du cinéma» 442, pp. 50-54.

- Daney S., 2004: *La guerre, le visuel, l'image*, «Trafic» 50, pp. 439-444.
- Deleuze G., 1985: *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Les éditions de Minuit.
- Derrida J., 1979: *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil.
- Farocki H., 2013: *Desconfiar de las imágenes*, Buenos Aires, Caja Negra.
- Flusser V., 2001: *Una filosofía de la fotografía*, Madrid, Síntesis.
- Foucault M., 1969: *Qu'est-ce qu'un auteur?*, «Bulletin de la Société française de philosophie» 63/3, pp. 73-104.
- Ginzburg C., 2008: *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*, Barcelona, Gedisa.
- Glissant E., 2009: *Philosophie de la Relation*, Paris, Gallimard.
- Kracauer S., 2010: *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas*, Buenos Aires, Las Cuarenta.
- Mondzain M.-J., 1996: *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Seuil.
- Nancy J.-L., 2007: «Immagine e violenza», in Id., *Tre saggi sull'immagine*, trad. it. A. Moscati, Napoli, Cronopio, pp. 7-28.
- Nancy J.-L., 2021: *Cruor*, Paris, Galilée.
- Rancière J., 1995: *La mésentente. Politique et philosophie*, Paris, Galilée.
- Rancière J., 2005: *El viraje ético de la estética y la política*, Santiago de Chile, Palinodia.
- Rivera García A., 2022: *La crueldad de las imágenes. Estética y política del cine*, Madrid, Guillermo Escolar.
- Rivera García A., 2024: *La «pietà» como gesto de filmar y como gesto filmado*, «Revista Pensamiento Político» 11, pp. 11-44.
- Schürmann R., 1996: *Des hégémonies brisées*, Mauvezin, Trans-Europ-Repress.

Zambrano M., 1988: *Persona y democracia. La historia sacrificial*,  
Barcelona, Anthropos.