

El pasado reimaginado: figuración de temporalidades artificiales en la era de la IA generativa

*Isaura Eugenia Sánchez Hernández**

Resumen

La inteligencia artificial generativa representa un desafío ético-político para la memoria histórica, al poder crear instantáneamente “documentos históricos” audiovisuales sin correlato empírico. Esta tecnología amenaza con transformar nuestra relación con el pasado, generando una hiperrealidad que oculta violencias y exclusiones históricas bajo una perfección técnica.

A diferencia del *Angelus Novus* de Benjamin, que testimoniaba la catástrofe, las imágenes de IA producen simulacros que desconectan los eventos de sus contextos originales. Este proceso erosiona la memoria crítica, llevando la aceleración moderna a un extremo donde la instantaneidad tecnológica diluye la comprensión histórica.

La cuestión fundamental es cómo preservar la dimensión crítica y testimonial de la memoria en una era donde la tecnología puede generar archivos de pasados alternativos que ocultan más que revelan las verdaderas complejidades históricas.

Palabras clave: inteligencia artificial generativa, cultura visual, retroficciones, archivo, memoria colectiva.

* Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco. Correo electrónico: [e.san.2501@gmail.com] / ORCID: [https://orcid.org/0009-0000-7231-7590].

Abstract

Generative Artificial Intelligence represents an ethical-political challenge for historical memory by being able to instantly create audiovisual “historical documents” without empirical correlation. This technology threatens to transform our relationship with the past, generating a hyperreality that conceals historical violence and exclusions under technical perfection.

Unlike Benjamin’s *Angelus Novus*, which testified to catastrophe, AI images produce simulacra that disconnect events from their original contexts. This process erodes critical memory, taking modern acceleration to an extreme where technological instantaneity dilutes historical understanding.

The fundamental question is how to preserve the critical and testimonial dimension of memory in an era where technology can generate alternative past archives that hide more than they reveal of the true historical complexities.

Keywords: generative artificial intelligence, visual culture, retrofictions, archive, collective memory.

Introducción: La aceleración, el *Angelus Novus* y las temporalidades artificiales

Las herramientas de Inteligencia Artificial Generativa (IAG), especialmente las destinadas a la creación de imágenes a partir de texto, se encuentran en auge desde noviembre de 2022, ya que sus interfaces simplificadas y accesibles han posibilitado el uso masivo, intuitivo y generalizado por parte de millones de usuarios no expertos,¹ que por primera vez tienen al alcance la posibilidad de ver representadas

¹ Si bien se han desarrollado reflexiones en torno a experiencias artísticas que hacen uso de estas tecnologías y otras tecnologías digitales de generación de imágenes de manera crítica y experimental, interesan a este trabajo las prácticas vernáculas, es decir, cotidianas e informales de los millones de usuarios no especializados ni profesionales.

gráficamente, de manera casi instantánea, ideas que de otra manera serían difíciles de plasmar con relativa exactitud y calidad, lo cual es visto como una “socialización de la producción artística visual digital” (Parra, 2024: 3). Esta inusitada practicidad favorece periódicamente oleadas de imágenes –de alcance global o regional–, las cuales siguiendo la tendencia en boga y estimulando recursivamente la imaginación y el ingenio popular, inundan las redes y se entremezclan con el inagotable caudal de imágenes e informaciones de todo tipo que marcan la pauta de nuestra cotidianeidad.

Esta nueva disponibilidad de herramientas está reconfigurando radicalmente nuestra relación con los imaginarios sobre *el pasado* y con la configuración de la memoria histórica, entendida como el proceso social, cultural y político mediante el cual una comunidad recuerda, interpreta y resignifica hechos del pasado que afectan y dan forma a su presente, tanto a nivel individual, como colectivo.² No se trata simplemente de cómo se recuerda el pasado, como si fuese algo fijo y dado, sino de cómo se construyen sentidos sobre ese pasado desde el presente, con las implicaciones éticas, políticas y afectivas que ello conlleva.

Herramientas como Midjourney y otras semejantes³ capaces de generar imágenes sintéticas en una variedad de estilos –incluso fotorealismo cada vez más preciso–, a partir de simples *prompts* de

² Particularmente, se prestan a disputas políticas e ideológicas, aquellos eventos marcados por el conflicto, la violencia, la injusticia o el trauma colectivo (como dictaduras, guerras, genocidios, colonización, desplazamientos, etcétera), ya que las narrativas sostenidas por los diversos agentes involucrados establecen las coordenadas de lectura e interpretación de los “hechos”, siempre desde el presente.

³ La mayoría de las herramientas para generar imágenes o videos a partir de texto cuentan con acceso a versiones limitadas gratuitas, las funcionalidades más sofisticadas suelen estar disponibles en las versiones de paga. Al momento de redactar este texto los generadores de imagen más populares son Midjourney, DALL-E 3 (integrado en ChatGPT Plus de Open AI), Stable Diffusion (de Stability AI), Adobe Firefly, Leonardo AI (Leonardo Interactive), y Grok (de X), en su mayoría vinculados a sistemas de inteligencia artificial multimodal. La inteligencia artificial multimodal es un sistema capaz de integrar y procesar diversos tipos de datos, como texto, audio, video, imágenes y otros formatos. A diferencia de otros modelos, permite a los usuarios introducir múltiples modalidades de información y obtener resultados también en distintas formas. Por ejemplo, si se le proporciona texto e imágenes, el sistema puede analizarlos de manera conjunta y generar salidas que incluyan ambos tipos de contenido.

texto, nos compelen a repensar la naturaleza misma de la representación histórica y los discursos sobre el pasado, ya que las estampas de otros tiempos, con fines didácticos o de entretenimiento, son un motivo frecuente recreado mediante las tecnologías de IA generativa, que en las condiciones actuales se presta fácilmente a inexactitudes y licencias interpretativas, ya sea ficción intencionada o confusión desinformada, sumados a los sesgos de entrenamiento de los modelos, que pre establecen los límites de lo representable.

Mientras que, al circular descontextualizadas, se integran gradualmente al repositorio digital global imágenes artificiales verosímiles y difíciles de distinguir de registros visuales y audiovisuales auténticos para la mirada no entrenada, lo cual favorece la duda y erosiona gradualmente la confianza en el valor indicial atribuido largo tiempo a la fotografía –y más tarde al registro filmico y al video– como evidencia y documento social,⁴ recelo extensivo a las imágenes noticiosas de “actualidad”, que ante la celeridad de acontecimientos, se difumina en un pretérito instantáneo. Este horizonte de sospecha hace impostergable el examen de las convenciones vigentes acerca de la verosimilitud de las imágenes, sus condiciones y umbrales en determinados contextos, en los que muchas veces se impone en primer plano el impacto emocional y estético.

En este sentido, podemos mencionar la producción de imágenes con fines experimentales, lúdicos y recreativos, realizada por Tim Soret⁵ en 2022, utilizando Midjourney y publicada en X, que nos sumerge en las batallas de la Revolución Francesa o en los instantes álgidos de la caída del muro de Berlín en primera persona a través de una lente GoPro anacrónica. Del mismo modo, los recientes videos en primera persona al estilo “*influencer*” y narrados en voz de sus protagonistas, que reportan eventos como el alumbramiento de Je-

⁴ Paradójicamente, ante una imagen sorprendente o fuera de lo común, lo habitual es preguntar ¿está hecha con IA?

⁵ Para visualizar otros ejemplos de recreaciones de eventos y batallas históricas, realizados “por diversión” –en palabras del autor–, véase: [<https://x.com/timsoret/status/1560339610588282880?lang=es>].

sucrismo⁶ o la fundación de Tenochtitlan,⁷ incluso presentados como entrevistas periodísticas situadas en el siglo XVI,⁸ constituyen ejemplos elocuentes de cómo la IAG puede contribuir a reescribir visualmente los imaginarios colectivos sobre el pasado, creando narrativas históricas alternativas y visualmente impactantes, con o sin pretensiones de verosimilitud o precisión histórica.

Frente a estos ejemplos, podemos contrastar las abundantes y populares imágenes –fotos y videos, por ahora precariamente ejecutados– que se presentan como si fuesen “evidencia” de escenas imposibles, como la construcción de las pirámides de Egipto a manos de supuestos gigantes, seres fantásticos o entidades extraterrestres. Este tipo de representaciones configura un *continuum* problemático, en el que ya ni siquiera las imágenes bastan para sostener una creencia, pues se insertan en una lógica donde lo visual deja de remitir a una realidad externa para devenir simulacro. En este sentido, la noción de “precesión de los simulacros”, propuesta por Jean Baudrillard, resulta clave para comprender cómo estas imágenes no representan una realidad, sino que se anticipan a ella, instaurando una verdad visual que se impone por su propia espectacularidad, incluso cuando carece de fundamento empírico o histórico. Ya no hay una referencia original que pueda verificarse, porque la simulación ha reemplazado al referente: la imagen produce la realidad en lugar de derivar de ella.

Baudrillard advierte que, en este régimen de hiperrealidad, la distinción entre lo verdadero y lo falso, lo real y lo imaginario, se vuelve irrelevante, y esto es precisamente lo que ocurre con muchas de estas imágenes que circulan en redes digitales. No importa si son técnicamente verosímiles o si han sido generadas por inteligencia artificial; su eficacia reside en su poder de circulación, en la intensidad emocional que despiertan y en su capacidad para reforzar creencias previas. A esto se suma lo que Guy Debord identificó como “la sociedad

⁶ [<https://www.instagram.com/p/DKfNrPWpsfv/>].

⁷ [<https://www.instagram.com/reel/DKdURMURGVv/>].

⁸ [<https://www.tiktok.com/@impossibleaicinema/video/7511666193502096662?q=tudor%20interview&t=1749280112577>].

del espectáculo”, en la cual la experiencia directa ha sido sustituida por una representación mediada y espectacularizada que se presenta como más real que la propia realidad. En este contexto, la imagen ya no informa: seduce, captura, construye una apariencia de verdad desligada del acontecimiento. Así, tanto el simulacro como el espectáculo operan juntos en una economía de signos donde lo importante no es lo que pasó, sino lo que puede ser creído,⁹ compartido y viralizado.

Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4



Fuente: Tim Soret (2022), Midourney, [<https://x.com/timsoret/status/1560339610588282880>].

⁹ Estos límites son difusos y en permanente desplazamiento, lo que ahora parece aceptable y suficientemente creíble, más adelante puede dejar de serlo, ya que se desarrolla “resistencia”, debido al acostumbramiento al rápido progreso de los gráficos digitales, como lo atestigua el desarrollo de los videojuegos, la percepción y la expectativa de realismo entre los jugadores.

Este desplazamiento de la imagen como testimonio hacia la imagen como simulacro afecta profundamente las formas en que entendemos la historia, la evidencia y la verdad en el presente. Ante ello, se vuelve urgente revisar no sólo las tecnologías de producción de imágenes, sino también las condiciones sociales, políticas y culturales que permiten su credibilidad y eficacia simbólica.

En las imágenes anteriores (figuras 1 a la 4) Tim Soret presenta una recreación digital de escenas de la toma de la Bastilla en 1789 evocando los convencionalismos vigentes y naturalizados actualmente de las secuencias capturadas con cámaras de acción en primera persona, evocando algunos de los rasgos de imágenes periodísticas capturadas en medio de manifestaciones y movilizaciones sociales contemporáneas, pero con evocación de elementos contextuales del siglo XVIII.

Figura 5



Figura 6



Figura 7



Figura 8



Fuente: Tim Soret (2022), Midjourney, [<https://x.com/timsoret/status/1560392143453257728>].

Rasgos semejantes se encuentran en las imágenes alusivas a la caída del muro de Berlín (figuras 5 a la 8) ya que recrean con “suficiente” verosimilitud el punto de vista de una toma en primera persona, aunque una mirada más cercana y minuciosa revela la extrañeza casi onírica de los trazos imprecisos y la ausencia de rostros y detalles identificables. En ambos casos, pueden detectarse en la composición algunos elementos semejantes al realismo pictórico del siglo XIX, como las multitudes de Jules Bretón, los edificios al estilo de Gustave Caillebotte, las multitudes en exteriores al estilo de Jean Béraud, las batallas de Neuville Alphonse o los trazos y usos de la luz característicos de la Escuela de Barbizon.

Figura 9



Figura 10



Figura 11



Fuente: Fotogramas de un video viral difundido a partir de agosto de 2024 en varias plataformas, [<https://fb.watch/vWH8ryonU7/>].

Esta transformación sociotécnica debe entenderse en el contexto de lo que Reinhart Koselleck (2003), el historiador alemán del siglo XX, denomina “aceleración”, un proceso característico de la modernidad donde la distancia entre el espacio de experiencia y el horizonte de expectativa se amplía constantemente.

Aceleración y temporalidades artificiales

La emergencia de la inteligencia artificial generativa (IAG) representa un punto de inflexión en nuestra relación con el tiempo histórico, amplificando y complejizando las tensiones temporales que tanto Reinhart Koselleck como Walter Benjamin identificaron como características fundamentales de la modernidad. Mientras Koselleck señalaba la brecha creciente entre el espacio de experiencia y el horizonte de expectativa como una marca distintiva del tiempo moderno, y Benjamin alertaba sobre la pérdida de aura y la reproducibilidad técnica como condiciones de posibilidad de una nueva sensibilidad histórica, la IAG intensifica estas problemáticas al operar en un régimen temporal radicalmente nuevo: el de la actualización algorítmica constante y la generación de imágenes, textos y sonidos en tiempo real.

Koselleck, en *Futuro pasado* (1993), desarrolló una elaborada teoría sobre la aceleración del tiempo histórico y la creciente separación entre el *espacio de experiencia* y el *horizonte de expectativa*. El *espacio de experiencia* hace referencia al conjunto de conocimientos, recuerdos y vivencias acumuladas a partir de experiencias pasadas. Este espacio no se limita a las experiencias individuales, sino que también abarca las memorias colectivas y los saberes históricos que las comunidades han heredado. Se compone de los eventos y procesos históricos que una sociedad considera significativos y que forman la base para interpretar el presente.

Por su parte, el *horizonte de expectativa* se refiere a la proyección que una sociedad realiza hacia el futuro, basándose en sus deseos, aspiraciones, miedos y visiones del porvenir. Este horizonte está constituido por las ideas y esperanzas que una comunidad tiene sobre lo que podría suceder, pero no necesariamente está determinado por el pasado. Al contrario, en la modernidad, se va despegando progresivamente del espacio de experiencia. El horizonte de expectativa es dinámico, mutable e imaginativo. Representa el ámbito de lo posible, de lo que aún no ha ocurrido pero que se desea, teme o anticipa. Un ejemplo claro de este horizonte es el concepto moderno de

“progreso”, una idea profundamente arraigada en el siglo XVIII, que establece un futuro ideal al cual las sociedades deben aspirar.

En términos simples, el espacio de experiencia puede pensarse como un archivo del pasado: aquello que hemos vivido, documentado y recordado. Para las sociedades premodernas, este espacio tenía un peso determinante, ya que su visión del futuro estaba profundamente anclada en las tradiciones y en las experiencias acumuladas, generalmente materializadas en artefactos y objetos que actualizaban la dimensión patrimonial y monumental del archivo como lugar de conservación y autoridad epistémica. Siguiendo a Jacques Derrida (1997), este poder archivonómico implica una doble operación: la consignación —el acto de registrar— y el ejercicio del poder sobre la memoria y el olvido.

Sin embargo, la emergencia de imágenes generadas algorítmicamente desafía de forma radical esta concepción del archivo como espacio estable de inscripción y del documento como huella indexical del acontecimiento. En el contexto contemporáneo, el documento ya no necesariamente remite a un referente material o histórico, sino que puede ser una producción sin anclaje experiencial directo, una imagen sintética generada por redes neuronales que reorganizan fragmentos de un pasado entrenado y promediado, no vivido. Este desplazamiento implica una crisis del estatuto del documento como testigo presencial, como garantía ontológica de lo que “ha sido” en el sentido barthesiano.

Desde los estudios del archivo y la arqueología de los medios, se impone entonces una problematización del archivo digital como espacio no sólo de almacenamiento, sino de producción algorítmica. Las IAG no archivan el pasado; lo reconfiguran, lo modelan estadísticamente y lo reimaginan mediante procesos de interpolación y simulación. En este nuevo régimen visual, el archivo deja de ser un repositorio de la memoria cultural para convertirse en una infraestructura dinámica, donde la documentación es sustituida por la sintetización y la lógica de la verosimilitud por la de la probabilidad.

Así, lo que está en juego no sólo es una transformación técnica, sino una mutación epistémica y política en nuestra relación con la

historia, la evidencia y la autoridad documental. El documento histórico, en su función testimonial certificada por un poder arcóntico, es reemplazado por artefactos visuales que simulan haber pertenecido a un tiempo que nunca existió. La imagen algorítmica, en este sentido, no documenta, sino que documentaliza; no consigna un pasado vivido, sino que produce un pasado posible, lo que plantea desafíos críticos a las nociones de archivo, memoria y verdad en la cultura visual contemporánea.

Reinhart Koselleck sostiene que la modernidad trajo consigo una aceleración del tiempo histórico, es decir, una percepción creciente de que los cambios sociales, tecnológicos, políticos y culturales se suceden a una velocidad sin precedentes. Esta aceleración provocó una ruptura progresiva entre el espacio de experiencia—aquello que una comunidad ha vivido y recuerda colectivamente— y el horizonte de expectativa, es decir, las proyecciones hacia el futuro. Mientras que en las sociedades tradicionales ambos conceptos estaban estrechamente vinculados—el futuro se concebía como una prolongación del pasado y las expectativas se fundaban en experiencias previas—, la modernidad introdujo una discontinuidad. A partir de la Ilustración y las revoluciones política e industrial, el horizonte de expectativa comenzó a alejarse del espacio de experiencia, impulsado por la idea de progreso, el avance de la ciencia y la técnica, y los procesos de secularización.

Este distanciamiento genera profundas tensiones culturales, sociales y políticas. Por un lado, el espacio de experiencia se vuelve insuficiente para interpretar un mundo en transformación constante; por otro, el horizonte de expectativa continúa expandiéndose, abriendo posibilidades inéditas, pero también incrementando la incertidumbre y la ansiedad frente al porvenir. En este marco, el pasado deja de ser una guía fiable, mientras el futuro aparece como una promesa abierta y, a la vez, como una amenaza potencial. La modernidad, así, no sólo transforma la relación con el tiempo, sino que modifica las formas en que las sociedades narran su historia, proyectan su destino y se orientan en el presente.

La IAG lleva esta dinámica a un nuevo nivel: ya no sólo experimentamos la aceleración del tiempo histórico, sino que podemos generar

instantáneamente representaciones de cualquier momento del pasado, creando lo que podríamos denominar “temporalidades sintéticas”. Ya no es sólo que el tiempo se acelere, sino que se vuelve maleable, manipulable y reproducible, estamos ante una reconceptualización colectiva de tiempo que trasciende la mera aceleración para constituir nuevos regímenes temporales coexistentes; ciclicidades, tiempos líquidos e intermitencias de un presente atomizado, simultáneamente incesante y disperso. La historia deja de ser vista como un ciclo repetitivo y se concibe cada vez más como una línea abierta hacia lo desconocido, lo que lleva a una sensación de “futuro expandido” que caracteriza la modernidad, especialmente en su etapa tardía.

Las imágenes digitales sintetizadas por herramientas de IAG no sólo representan el pasado, sino que lo reconfiguran de manera performativa y algorítmica en función de parámetros, sesgos y omisiones recogidos en el *prompt*, como instrucción verbal que establece el marco de posibilidades combinatorias, y producen una especie de “presente eterno” donde todas las épocas coexisten en un estado de disponibilidad permanente y latente.

Esta capacidad de generar de forma instantánea imágenes históricas “creíbles” —a partir de antecedentes que moldean los criterios socialmente vigentes de verosimilitud— modifica de manera radical lo que Koselleck denomina “estratos del tiempo”. Si tradicionalmente estos estratos se sedimentaban a través de la experiencia histórica vivenciada y acumulada, la inteligencia artificial generativa (IAG) introduce una capa de temporalidad sintética que se superpone, interfiere y reconfigura los tiempos históricos. Desde la perspectiva de Lev Manovich, esto no sólo implica una transformación tecnológica, sino una mutación en las formas culturales de organizar el conocimiento visual: la imagen deja de operar bajo un régimen lineal de narración o representación histórica y pasa a estar gobernada por una lógica de base de datos, en la que diferentes estilos, épocas, referencias y convenciones visuales pueden combinarse, mezclarse y recombinarse sin jerarquía ni continuidad cronológica.

El ejercicio de Tim Soret, que recrea escenas de la Revolución Francesa con una estética GoPro, ejemplifica claramente esta super-

posición temporal: no se limita a representar el pasado, sino que lo remedia mediante una estética contemporánea —ojo de pez, punto de vista en primera persona, encuadre digital— creando un cortocircuito visual y temporal que socava la cronología lineal y favorece una experiencia de lo histórico como presente estético. Para Manovich (2013), esta estética algorítmica no es neutra: es el resultado de un nuevo régimen de producción cultural donde el *software* y sus *presets* modelan lo que es visible, imaginable y narrable. Así, lo que Koselleck entendía como capas de tiempo histórico sedimentadas es sustituido por una lógica de superposición instantánea y manipulable, que afecta no sólo la manera en que se construye el pasado, sino la forma en que el presente lo percibe y consume, cada vez más mediado por imágenes generadas artificialmente bajo parámetros preconfigurados de estilo y emoción.

Las tecnologías contemporáneas de generación de imágenes, especialmente aquellas basadas en inteligencia artificial y algoritmos generativos, intensifican de forma exponencial la aceleración del tiempo histórico descrita por Koselleck, pero lo hacen desde un régimen técnico y perceptivo que transforma radicalmente la experiencia del pasado. Ya no se trata únicamente de una velocidad creciente en la sucesión de acontecimientos, sino de la posibilidad de producir de manera instantánea representaciones visuales del pasado que nunca existieron, borrando las distinciones entre el registro documental y la recreación especulativa. Esta capacidad, propia del medio digital y de su lógica algorítmica, introduce una temporalidad artificial —anacrónica o ucrónica— que desafía la linealidad narrativa de la historia tradicional y reconfigura las formas culturales de relacionarse con la memoria y el archivo.

En este nuevo régimen de la imagen, la producción visual deja de estar sujeta a la lógica indicial del registro fotográfico o cinematográfico (basada en la huella física de un referente) y pasa a depender de sistemas computacionales entrenados para generar imágenes “verosímiles” a partir de patrones estadísticos y corpus visuales preexistentes. Los algoritmos no distinguen entre lo ocurrido y lo imaginado; lo que generan son síntesis plausibles de lo visual, guiadas

por convenciones estéticas dominantes, datos de entrenamiento y criterios de coherencia formal aprendidos. Este funcionamiento borra las fronteras entre evidencia y especulación, lo cual plantea importantes desafíos epistemológicos y políticos.

En este contexto, la noción de *ucronía*, tal como la formula Daniel Lumbreras desde una perspectiva literaria, se vuelve especialmente útil para pensar estas imágenes. A diferencia de la historia contrafactual o del revisionismo, la ucronía “no pretende reescribir los acontecimientos ni destapar cosas ocultas: es una ficción de lo que se toma consensualmente en una sociedad, en un momento concreto, auténtica como su pasado” (Lumbreras, 2023: 22). Así entendida, la ucronía generada por algoritmos visuales no falsifica el pasado, sino que ficcionaliza lo que una sociedad está dispuesta a considerar “posible” o “realista” en un momento determinado, articulando no tanto una memoria como una estética de la memoria.

Lo problemático no reside sólo en la existencia de estas imágenes, sino en su modo de funcionamiento y circulación: algoritmos de recomendación, filtros de viralidad y plataformas de redes sociales actúan como sistemas de validación y amplificación de ciertas visualidades, reforzando las ficciones dominantes del pasado a través de una apariencia de documentalidad. Así, lo que Koselleck llamó “estratos del tiempo” ya no se sedimenta a través de la experiencia histórica acumulada, sino que se reconfigura constantemente mediante imágenes digitales recombinadas y dislocadas, en las que la estética de lo plausible sustituye a la lógica de la evidencia. La imagen digital, gobernada por el código y el pulso eléctrico, no por la luz, deja de ser huella para convertirse en posibilidad calculada. En este marco, se hace necesaria la vigilancia crítica colectiva sobre el estatuto de estas representaciones: no sólo qué muestran, sino cómo fueron posibles, quién las genera y con qué fines se hacen circular, en otras palabras, la parresía del *prompt*.

Verosimilitud técnica, ficción histórica y memoria colectiva

Como el *Angelus Novus* de Paul Klee, interpretado magistralmente por Walter Benjamin (2008),¹⁰ nos encontramos impulsados centrífugamente hacia un futuro tecnológico mientras contemplamos, ya no con horror, sino con fascinación, las ruinas del pasado en capas superpuestas. Sin embargo, las imágenes sintéticas del pasado, como ruinas sin resto, introducen una variación significativa en esta alegoría: ya no miramos simplemente hacia atrás, sino que reconstruimos y reinventamos activamente ese pasado mediante algoritmos. El “ángel de la historia” contemporáneo no sólo observa la catástrofe, sino que la representa, la modifica y, potencialmente, la enmascara bajo una capa de hiperrealismo digital.

La metáfora del *Angelus Novus* de Benjamin adquiere nuevas resonancias en este contexto, si el ángel de la historia benjaminiano es arrastrado hacia el futuro mientras contempla las ruinas del pasado, los registros históricos ficcionales introducen una variación significativa: ahora podemos no sólo contemplar esas ruinas, sino reconstruirlas y reimaginarlas instantáneamente. Esta capacidad de “regeneración” del pasado plantea preguntas fundamentales sobre la naturaleza de la experiencia histórica y la memoria colectiva indisociables de los discursos y los entramados de poder.

La *reproductibilidad técnica* que Benjamin (2003) analizó en relación con la fotografía y el cine encuentra en la IAG, en la era de su *apropiabilidad digital* su última y más radical expresión. Ya no se trata sólo de reproducir de forma mecánica la realidad desde el punto de vista humano, sino de producirla algorítmicamente desde la mira-

¹⁰ En su *Tesis sobre la filosofía de la historia* de 1940, Benjamin describe el *Angelus Novus* como un ángel que parece a punto de alejarse de algo que mira fijamente. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca dilatada y las alas tendidas. El ángel de la historia, según Benjamin, debe tener ese aspecto. Su rostro está vuelto hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que acumula sin cesar ruina sobre ruina y se las arroja a sus pies (Benjamin, 2008).

Esta interpretación, formulada en el contexto de la Segunda Guerra Mundial, reflejaba la crisis de la modernidad y la manera en que el progreso tecnológico parecía arrastrarnos inexorablemente hacia un futuro incierto, mientras dejaba tras de sí una estela de destrucción.

da maquina (Ernst, 2021), que no se pliega a los parámetros de sensación y cognición “tradicionales”. La *pérdida del aura* que Benjamin identificó se transforma en algo más complejo: las imágenes generadas por IAG poseen una especie de “aura sintética”, una apariencia de autenticidad suplementaria que, paradójicamente, nace de su perfecta artificialidad, que roza con los bordes del “valle inquietante”.¹¹

Estas representaciones de pretéritos ficcionados o *retroficciones* podrían verse como una forma paradójica de imagen dialéctica: son encuentros entre pasado y presente mediados algorítmicamente, pero cabe preguntarse si conservan el potencial para producir una “iluminación crítica” que Benjamin identificaba en estos entrecruces temporales.

La crisis del documento histórico, que Benjamin ya anticipaba, alcanza con estas imágenes un nuevo nivel de complejidad. Para la gran mayoría de las personas no especialistas, la distinción entre documento auténtico y simulacro se difumina no sólo por la manipulación de imágenes existentes, sino por la capacidad de generar *ex nihilo* documentos visuales que nunca existieron, conforme a la información disponible del acontecimiento, acorde con una narrativa histórica dominante. Este fenómeno plantea desafíos fundamentales para la historiografía: ¿cómo establecer la autenticidad en una era donde la perfección técnica del simulacro supera a la del documento original? La IAG no sólo transforma nuestra relación con el pasado histórico, sino que también nos obliga a repensar conceptos fundamentales como autenticidad, memoria y verdad histórica.

Además, este fenómeno intensifica lo que Benjamin denominó la “estetización de la política”. La capacidad de generar imágenes históricas visualmente impactantes puede contribuir a una espectacu-

¹¹ El *valle inquietante o siniestro* (*uncanny valley*) es un concepto originado en el campo de la robótica y la estética, desarrollado por Masahiro Mori en la década de 1970 para describir la inquietud o rechazo que provoca una figura artificial (robot, avatar, imagen generada digitalmente) cuando se asemeja mucho, pero no completamente, a un ser humano (Villalobos, 2024). En ese punto de cercanía ambigua, surgen respuestas afectivas negativas, relacionadas con lo extraño, lo inanimado que simula vida. El concepto de valle siniestro revela tensiones ontológicas en nuestra relación con lo artificial, lo corpóreo y lo inhumano, desestabilizando los límites entre lo humano y sus simulacros técnicos.

larización del pasado como objeto de entretenimiento y consumo que privilegie el divertimento visual sobre la comprensión histórica crítica. El peligro aquí no es sólo la falsificación deliberada, sino la creación de un régimen de visualidad histórica donde la aparente verosimilitud técnica sustituye a la precisión histórica. La capacidad de generar imágenes casi “perfectas” del pasado puede servir tanto para la preservación de la memoria histórica, como para su manipulación ideológica, de allí la necesidad de una aproximación crítica a las tecnologías de la imagen.

La temporalidad fragmentada y acelerada que tanto Koselleck como Benjamin identificaron como característica de la modernidad encuentra en las herramientas generativas disponibles su expresión más radical. Ya no sólo experimentamos la aceleración del tiempo histórico, sino que podemos manipularlo y reconfigurarlo algorítmicamente. Este fenómeno abre nuevas posibilidades para la investigación histórica y la creación artística, pero también plantea desafíos fundamentales para nuestra comprensión de los procesos históricos y la memoria colectiva. La pregunta que emerge es si estas “temporalidades sintéticas” pueden contribuir a una comprensión más rica del pasado o si, por el contrario, amenazan con disolver la experiencia histórica en un simulacro perpetuo.

Esta capacidad de generar imágenes históricas sintéticas dialoga directamente con el concepto de *Nachleben* (supervivencia) de Aby Warburg. Las fórmulas patéticas (*Pathosformeln*) que Warburg identificó como supervivencias del pasado en el arte son ahora reproducidas y recombinadas algorítmicamente, integrándose al archivo visual digital infinito donde las temporalidades se superponen y entremezclan. Como señala Georges Didi-Huberman (2011), toda imagen auténtica emerge de una pérdida, pero ¿qué sucede cuando las herramientas digitales pueden generar imágenes que simulan perfectamente la suplementación de esa pérdida?

Si la fotografía análoga tradicional ya planteaba por sí sola interrogantes sobre la autenticidad y la manipulación de la realidad histórica, las imágenes digitales de síntesis amplifican estas preocupaciones de manera exponencial. La capacidad de generar imágenes

históricamente verosímiles, pero ficticias, plantea desafíos fundamentales para la historiografía y la memoria colectiva. La fotografía, como argumenta Gisèle Freund (2011), transformó radicalmente nuestra relación con la memoria histórica al proporcionar un registro mecánico del pasado. Las imágenes de síntesis representan una segunda revolución en este sentido: ya no sólo podemos registrar el presente para el futuro, sino generar de forma retroactiva “registros” de un pasado que nunca existió. Este fenómeno, que Joan Fontcuberta (2010) caracterizaría como una nueva forma de “posfotografía”, plantea desafíos fundamentales para nuestra comprensión de la autenticidad documental.

Susan Sontag (2013) nos advirtió sobre cómo la saturación de imágenes puede anestesiar nuestra capacidad de respuesta ética y emocional. La circulación de registros ficcionales profundiza esta preocupación: ¿qué sucede cuando las imágenes históricas no sólo son abundantes, sino potencialmente infinitas? La verosimilitud técnica de estas representaciones generadas algorítmicamente puede conducir a lo que Jean Baudrillard denominaría una hiperrealidad histórica, donde la distinción entre documento auténtico y simulacro se vuelve cada vez más borrosa.

Estas nuevas formas de representar el pasado tienen implicaciones culturales, epistemológicas y estéticas, ya que no sólo transforman nuestra relación con la historia, sino que resuenan con un nuevo régimen de temporalidad donde pasado, presente y futuro se entrelazan de maneras inéditas, marcadas por la fusión indiferenciada de un bloque temporal que comprende vagamente “todo antes de mi tiempo”. De esta forma, se borran los matices y las especificidades de cada época y proceso, los cuales permitirían una conexión más vívida y una comprensión de los eventos. Por ejemplo, para muchas personas se siente tan lejana y emocionalmente distante la invención de la escritura como la Revolución Mexicana, especialmente en aquellos procesos que involucran lapsos mayores a una generación de referencia. Dicha actitud ante el pasado se encuentra extendida entre amplias capas de la población y no sólo entre los más jóvenes, como podría pensarse.

En este sentido, las imágenes generadas por IAG funcionan como “ruinas sin ruina”: producciones que en lo estético remiten de forma vaga al pasado, pero que carecen de la textura física y del tiempo acumulado que define las ruinas reales. Estas imágenes hiperreales pueden suscitar una doble reacción: por un lado, fascinación por su precisión técnica; por otro, una inquietud latente ante la posibilidad de que estas simulaciones reemplacen nuestra relación con los vestigios tangibles del pasado. Este desplazamiento no es inocente, pues, al borrar las marcas del tiempo, también se borran las huellas de las luchas, violencias y desigualdades que moldearon esos fragmentos históricos.

Este fenómeno plantea preguntas fundamentales que, si bien no pueden responderse de manera definitiva, orientan nuestra reflexión: ¿cómo afecta la generación algorítmica de imágenes históricas a nuestra comprensión del pasado? ¿Qué sucede con la autenticidad documental en la era de la IAG? ¿Podemos hablar de una “memoria sintética” colectiva?

Potencialidades, riesgos y preguntas abiertas

La capacidad de la IAG para recrear momentos históricos brinda oportunidades relevantes para campos como la educación, la investigación y el arte. Dichas tecnologías tienen el potencial de sintetizar y reconstruir imágenes de épocas de las que existen pocos o ningún registro visual, facilitando así un acceso imaginativo, curioso, renovado y profundo al pasado. Desde una perspectiva teórica, podemos entender este proceso de reconstrucción en términos de “supervivencia” o *Überleben*, como lo conceptualiza Aby Warburg: las imágenes tienen una vida que trasciende su contexto original y pueden ser resignificadas en cada época, sirviendo como puentes entre tiempos y espacios distantes. En este sentido, la IAG no sólo reactualiza momentos históricos, sino que también permite ver en ellos aspectos inexplorados, movilizandolos afectos y sentidos colectivos que pueden revivir y transformar las imágenes en su resignificación contemporánea.

Además, este tipo de representación —dependiendo de los elementos incluidos o excluidos en el *prompt*— podría contribuir a mitigar barreras de acceso. La IAG permite que se generen narrativas visuales inclusivas, donde figuras históricas olvidadas o reprimidas pueden ser representadas, ampliando el espectro de la memoria colectiva. Esta tecnología facilita que una historia antes restringida a archivos físicos se difunda ampliamente, democratizando así el acceso al pasado. Sin embargo, esta democratización plantea un dilema de control y autenticidad: al facilitar que cualquiera pueda crear y difundir imágenes del pasado, se corre el riesgo de alterar el registro histórico en favor de versiones más sensacionalistas o ideológicamente cargadas, lo cual puede producir una fractura en la percepción de la autenticidad y una consiguiente actitud de desconfianza y sospecha generalizada.

El aspecto más problemático de estos sucedáneos digitales de registros audiovisuales en el contexto histórico es su capacidad para distorsionar la verdad. Los *deepfakes* y las imágenes generadas por IA que parecen fotografías auténticas pueden ser percibidos por una gran cantidad de personas como documentos históricos fidedignos. Este fenómeno evoca nuevamente la reflexión de Walter Benjamin sobre el *Angelus Novus*, quien ve el pasado no como algo que podamos capturar con precisión, sino como una serie de fragmentos y ruinas que el ángel de la historia contempla mientras es arrastrado hacia el futuro. Benjamin nos advierte que el pasado no es una verdad estática y recuperable, sino una construcción que necesita ser interpretada críticamente. Las herramientas digitales, con su capacidad de crear representaciones hiperrealistas del pasado, pueden dar la ilusión de un acceso total y veraz, pero en realidad generan nuevos desafíos en torno a los mecanismos para verificar la precisión de la información, una vez que se asume, sin denostarlo, el carácter *artificial* de las imágenes y videos generados.

Desde la teoría de Reinhart Koselleck sobre el tiempo histórico, la IAG introduce una aceleración que distorsiona la percepción del pasado, borrando las diferencias entre los registros documentales y las recreaciones modernas. Esto amenaza con destruir la “distancia

crítica” entre el pasado y el presente, diluyendo los límites que separan lo real de lo imaginado. Como señala Gisèle Freund (2011), a la fotografía desde su presentación en sociedad se le ha otorgado un rol fundamental en la construcción de la memoria colectiva; sin embargo, su actual manipulación digital e incluso su completa creación artificial hace que surjan cuestionamientos sobre la veracidad de estos testimonios visuales. En la medida en que la IAG permite una recreación sin precedentes, los espectadores pueden perder la capacidad de discernir entre una imagen genuina y una generada, y la confianza en la representación visual del pasado se deteriora.

Además, esto abre la puerta a la manipulación deliberada. La facilidad con la que las herramientas de IAG pueden crear y difundir imágenes permite que actores malintencionados produzcan propaganda visual. En un mundo de posverdad, donde las narrativas ideológicas polarizan a las sociedades, la IAG podría ser utilizada para reescribir la historia en favor de ciertos intereses políticos o económicos. La desinformación visual representa un riesgo concreto en la forma en que los individuos y las sociedades comprenden su pasado, lo cual influye directamente en sus identidades y valores presentes.

El uso de IAG en la representación histórica abre múltiples interrogantes éticas y legales. ¿Quién posee los derechos de autor de una imagen generada por IA que utiliza materiales históricos como base? Las leyes actuales de *copyright* no logran abarcar plenamente las nuevas prácticas de creación digital, y esto deja un vacío en la regulación de contenidos generados por IA. Más aún, este vacío jurídico plantea preguntas sobre la responsabilidad ética: ¿de quién es la responsabilidad de asegurarse de que la representación del pasado mediante IA sea precisa y respetuosa de los contextos históricos originales?

Pese al papel de prueba documental irrefutable largo tiempo atribuido a la imagen fotográfica predigital, ésta posee intrínsecamente una naturaleza ficcional que lleva a interrogar el papel de la ética en la representación visual. Según Joan Fontcuberta (1997), la fotografía puede operar como un espacio de exploración narrativa y de construcción de realidades alternativas, lo que, en el caso de la IAG, adquiere alcances inesperados. Esta tecnología, lejos de actuar

simplemente como una herramienta documental, se convierte en un mecanismo de construcción de “ficciones verosímiles” que pueden confundirse con la realidad histórica. Ante esto, los educadores, medios de comunicación y legisladores tienen la responsabilidad de promover una alfabetización visual que prepare a la sociedad para navegar estas nuevas representaciones.

Por último, emerge una cuestión crucial sobre el impacto cultural de la IAG en nuestra percepción del pasado, ya que las fotografías no sólo capturan el momento, sino que configuran la forma en que vemos y recordamos eventos históricos o épocas completas. En el caso de la IAG, la naturaleza reconstruida y manipulable de las imágenes puede influir en cómo las generaciones futuras interpretarán su historia *ad hoc*. Esta tecnología puede convertirse en un medio poderoso de apropiación histórica, capaz de reinterpretar los eventos y las personas en función de los valores y preocupaciones contemporáneas. Sin embargo, la cuestión de hasta qué punto esto puede llegar a cambiar la memoria histórica permanece abierta.

Consideraciones finales: desafíos para la historia y la cultura visual

Aunque las herramientas de IAG en el ámbito de la representación histórica presentan un abanico de posibilidades para la investigación, la educación y la creación artística, también acarrear un dilema fundamental en la representación del pasado: mientras que ofrecen un potencial sin precedentes para visualizar y democratizar el acceso a la historia, también introducen riesgos éticos y epistemológicos que no pueden ignorarse. En tanto tienen capacidad para reescribir el pasado, las imágenes generadas por IA no son neutras; tienen la capacidad de influir en la construcción de identidades colectivas, en los relatos nacionales y en la percepción individual de la realidad.

Para abordar estos riesgos, se requiere una alfabetización visual y una ética sólida que permita distinguir entre lo que es un documento auténtico y lo que es una reconstrucción moderna. Además, necesitamos un marco legal que regule el uso de la IAG en la representación

histórica, estableciendo criterios para proteger la memoria y evitar la desinformación. La IAG puede contribuir a preservar y revitalizar el pasado, pero sólo si se usa de manera responsable y consciente de su poder de transformar la realidad histórica.

En última instancia, el uso de la IAG en la historia plantea más preguntas que respuestas, cuestionando nuestras propias nociones de verdad, memoria y autenticidad: ¿es la IAG un avance hacia un conocimiento más profundo del pasado o, por el contrario, nos acerca a una era de confusión y manipulación? Al utilizar estas tecnologías, es imprescindible reflexionar continuamente sobre estas cuestiones y cultivar una ética de la memoria que resguarde la complejidad del pasado, para no convertir la historia en una mera ficción generada al gusto de los algoritmos.

Las imágenes generadas por IAG tienen la capacidad de replicar y reinterpretar el pasado con un hiperrealismo que puede ser engañosamente persuasivo. Este fenómeno tiene profundas implicaciones en la construcción de las narrativas históricas como un relato cultural y social mutable y adaptable. Pese a la fantasía de objetividad y las pasiones del positivismo, la historia nunca ha sido un simple registro objetivo de hechos; es una narrativa en disputa, moldeada por los intereses y valores de quienes la escriben y deciden qué y cómo se incluye y, por contraparte, qué queda afuera. La IAG, al crear ficciones verosímiles que circulan viralmente en la red, introduce una nueva capa de complejidad: permite alterar o construir momentos históricos que, si no son abordados con mirada crítica, pueden ser consumidos como verdades absolutas, tal como ha ocurrido con las representaciones cinematográficas de hechos históricos, principalmente hollywoodenses, que han nutrido de manera hegemónica los imaginarios colectivos de varias generaciones alrededor del globo, no sólo en cuanto a los eventos recreados, sino en las expectativas generalizadas respecto a dichas recreaciones. Esto plantea una amenaza significativa para la memoria colectiva y para las comunidades que luchan por visibilizar sus historias frente a los discursos hegemónicos.

En este sentido, la educación visual crítica debe enseñar a las personas a leer las imágenes como textos culturales, prestando atención

a lo que representan, a cómo se producen y a qué intereses subyacen en su creación. Esto implica analizar los contextos de producción, las tecnologías utilizadas y los posibles sesgos de los algoritmos que generan estas visualidades. Las imágenes no son neutras ni inocuas; plasman ideologías, reproducen jerarquías y participan en disputas de poder. Por ejemplo, un modelo de IAG entrenado con datos sesgados puede perpetuar la infrarrepresentación, representaciones excluyentes o distorsionadas de grupos históricamente marginados o vulnerados.

Además, la educación visual crítica debe fomentar una actitud de escepticismo informado ante las imágenes digitales. Esto significa equipar a las personas con herramientas para cuestionar la autenticidad y la intención de las imágenes, reconociendo que muchas de ellas son productos de manipulación tecnológica diseñados para persuadir, influir o confundir, acorde con determinados posicionamientos políticos e ideológicos. Este escepticismo no debe conducir a un rechazo absoluto de las imágenes, sino a una comprensión matizada de su naturaleza como construcciones culturales sujetas a negociación, e incluso disputa permanente por el establecimiento de su significado.

Fortalecer la conciencia histórica ante las ficciones verosímiles generadas por IAG no significa rechazar automáticamente estas tecnologías, sino integrarlas de manera reflexiva en proyectos que prioricen la pluralidad y la justicia social. La educación visual crítica puede actuar como un puente entre la tecnología y la ética, ayudando a garantizar que las imágenes del pasado –y las que construimos en el presente– sean representaciones respetuosas de las complejidades y diversidades humanas. Sólo mediante una alfabetización visual sólida, crítica e interseccional, podemos empoderar a las personas para navegar un entorno mediático en el que las visualidades digitales no sólo informan, sino que también transforman las formas en que imaginamos y experimentamos el mundo.

Referencias

- Benjamin, Walter (1989), *Discursos interrumpidos: Filosofía del arte y de la historia / prólogo, trad. y notas de Jesús Aguirre, Volumen 1*, Taurus, Madrid.
- Benjamin, Walter (2003), *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, Itaca, México.
- Benjamin, Walter (2008), *Tesis sobre filosofía de la historia y otros fragmentos*, Itaca, México.
- Derrida, Jacques (1997), *Mal de archivo, una impresión freudiana*, Trotta, Madrid.
- Didi-Huberman, Georges (2011), *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, TF Editores/Museo Reina Sofía, Madrid.
- Ernst, Wolfgang (2021), “Response to the ‘Questionnaire on the Changing Ontology of the Image’”, *The Nordic Journal of Aesthetics*, núms. 61-62, pp. 84-93.
- Fontcuberta, Joan (1997), *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Gustavo Gili, Barcelona.
- Fontcuberta, Joan (2010), *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona.
- Freund, Giselle (2011), *La fotografía como documento social*, Gustavo Gili, Barcelona.
- Koselleck, Reinhart (1993), *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Paidós, Barcelona.
- Koselleck, Reinhart (2003), *Aceleración, prognosis y secularización*, Pretextos, Valencia.
- Lumbreras Martínez, Daniel (2023), “Los mundos posibles de la ucronía una proposición de subgéneros”, *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, núm. 25, pp. 19-31, [<https://doi.org/10.30827/impossibilia.252023.27118>].
- Manovich, Lev (2013), *Software Takes Command*, Bloomsbury Academic, Nueva York.
- Parra, Juan Martín (2024), “La creación artística visual frente a los retos de la Inteligencia Artificial”, *Revista Eikon/Imago*, núm. 13, pp. 1-14, [<http://hdl.handle.net/10498/31531>].

Sontag, Susan (2013), *Sobre la fotografía*, Random House Mondadori, México.

Villalobos, Samantha (2024), “Espacios liminales: El valle inquietante reflejado en la arquitectura”, *Bitácora Arquitectura*, vol. 1, núm. 54, pp. 46-55, [<https://repositorio.unam.mx/contenidos/4158872>].

Fecha de recepción: 18/11/24

Fecha de aceptación: 11/03/25

DOI: 10.24275/tramas/uamx/202563319-344