

La postmemoria artificial: imágenes generadas por IA y los límites de lo imaginable

Ignacio Rullansky¹

Resumen

Este artículo analiza el impacto de las imágenes generadas por inteligencia artificial (IA) en la configuración de la memoria visual contemporánea en contextos de violencia y duelo. A partir de un marco teórico que considera los aportes de Walter Benjamin, Georges Didi-Huberman y Hannah Arendt, se examinan los modos en que estas imágenes operan como dispositivos de juicio moral y político, más allá de su fidelidad documental. En especial, se analiza el caso de la imagen viral “Todos los ojos en Rafah”, y su posterior reapropiación en múltiples conflictos globales. Se argumenta que estas imágenes, carentes de un referente real directo, desplazan la lógica testimonial hacia una estética de la solidaridad, marcada por la performatividad del compartir. La circulación masiva y acrítica de estas imágenes promueve una memoria pública fragmentada y competitiva, en la que el duelo se atomiza y se disocia del acontecimiento histórico concreto. Este fenómeno, más que generar justicia, evidencia las tensiones contemporáneas entre visibilidad, verdad y posicionamiento político en la esfera digital.

Palabras clave

Imágenes generadas por IA, Memoria visual, Duelo colectivo, Israel-Palestina.

Abstract

This article examines the impact of AI-generated images on the construction of contemporary visual memory in contexts of violence and mourning. Drawing on the theoretical contributions by authors such as Walter Benjamin, Georges Didi-Huberman, and Hannah Arendt, it explores how these images function as devices of moral and political judgment, beyond their documentary fidelity. Focusing on the viral image “All Eyes on Rafah” and its subsequent appropriation in diverse global conflicts, the article argues that such visuals, devoid of a direct real-world referent, shift testimonial logic toward an aesthetic of solidarity rooted in the performativity of sharing. The massive and often uncritical circulation of these images fosters a fragmented and competitive public memory in which mourning becomes atomized and detached from concrete historical events. Rather than promoting justice, this phenomenon highlights contemporary tensions between visibility, truth, and political positioning in the digital sphere.

¹ Universidad Torcuato Di Tella. Argentina. Dirección de correo electrónico: ignacio.rullansky@utdt.edu

Keywords

AI-generated images, Visual memory, Collective mourning, Israel-Palestine.

Introducción

Uno de los hitos más relevantes de la década de 2020 es la diseminación de tecnología de inteligencia artificial (IA) accesible para un público cada vez más amplio. Las plataformas digitales adquieren a través de estas aplicaciones un impacto significativo en las percepciones socialmente construidas sobre acontecimientos complejos como la guerra, el duelo, la violencia. En particular, la proliferación de imágenes de IA altera las formas contemporáneas de construir una memoria visual sobre los acontecimientos del presente.

La saturación de imágenes creadas por IA circula de manera inusitada a partir del uso extendido, a escala global, de las redes sociales. Estas plataformas basan su acumulación de capital en la permanencia de usuarios en sus sitios web. Las interacciones en redes tienen amplios potenciales, entre ellos, el de fomentar la movilización social y política, conectando a diferentes audiencias y difundiendo contenidos didácticos, informativos y opiniones, también, a nivel transnacional.

Teóricamente, la hiper-reproductibilidad que caracteriza la difusión actual de imágenes de IA, entre otros contenidos, entraña algunas características que conviene subrayar a partir de algunos legados de la Escuela de Frankfurt. En este sentido, me apoyaré en algunas de las principales dimensiones del argumento de Walter Benjamin (1989) en su ensayo, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Siguiendo al autor, en el siglo XX nos enfrentamos a un salto cualitativo en el proceso histórico que él caracterizó por la disolución del aura de la obra de arte, en virtud del auge de la fotografía y el cine.

La transformación de la imagen en la era de la reproducción técnica, según Benjamin, implica su desvinculación de un contexto específico que antes garantizaba su unicidad y profundidad. En su estado aurático, la imagen estaba arraigada en espacios que exigían contemplación: el muro familiar, la galería de arte, el mural público. Con la proliferación de su reproducción masiva, esta pierde su unicidad y se integra en un flujo inagotable de imágenes disponibles para el consumo inmediato, facilitando su conversión en objeto de entretenimiento. Sin embargo, esta ruptura con la singularidad no es del todo inédita, ya que incluso el arte aurático, bajo la lógica del “arte por el arte”, ya había introducido una forma de escisión: desconectada de su función cultural original, la obra se trasladó a un espacio de apreciación estética autónomo, donde era valorada por su belleza antes que por su inserción en un contexto social o político.

Esta pérdida de arraigo alcanza una nueva dimensión con la proliferación de imágenes de IA que, además de competir con vastos reservorios de fotografías en sitios web, carecen de un anclaje material en la realidad. No solo están desprovistas del contexto cultural o social que caracterizaba a la obra tradicional, sino que su función es aún más volátil y susceptible a la manipulación, ya que están diseñadas para insertarse en discursos efímeros y reconfigurables. A diferencia de la obra de arte cultural, cuya función servía a un contexto religioso-social, o de la capacidad de la imagen reproducible de asumir un papel político, las imágenes de IA operan en un territorio donde la frontera entre documento y ficción es borrosa. Se insertan en una circulación de representaciones y, aunque no poseen una relación indexical con la realidad, logran generar efectos de verdad y memoria que compiten con registros documentales. La expectación sin profundidad a la que refería Benjamin se intensifica, pues no solo se desmaterializa la obra, sino que se diluye el propio referente de lo representado, disolviendo la noción de autenticidad en la vastedad de una colección visual inconmensurable.

La curaduría responsable para la selección y potencial viralización de las imágenes de IA recae en los usuarios de las redes y en el refuerzo algorítmico, agencias que pueden ser interpretadas actualizando el argumento de Benjamin acerca de la estetización de la política y de Theodor Adorno y Max Horkheimer (2007) sobre la lógica de la industria cultural. Es decir, estas imágenes son seleccionadas colectivamente en su difusión y los significados que se les atribuyen y afirman se basan en interacciones incentivadas por las compañías desarrolladoras de redes sociales, a partir del análisis y refuerzo de patrones de consumo. Estos dos últimos factores participan del ensamblaje de agencias que intervienen en el proceso de curaduría: se estimula compartir aquello que ya fue compartido antes, generándose así un efecto de bola de nieve.

La originalidad con que la IA arroja estas dinámicas a una nueva escala consiste en que la afirmación de prejuicios y convicciones ideológicas se ve reforzada por una simulación de autenticidad eficiente en provocar el impacto emocional de una fotografía. Entre la habituación y el agotamiento, la hiperabundancia de imágenes, reales o artificialmente generadas, puede desensibilizar a las audiencias respecto a acontecimientos tales como crisis humanitarias y guerras.

También, estas imágenes pueden fomentar discursos cada vez menos reflexivos y más intensa y radicalmente enfrentados, derivados de la excitación que producen estas representaciones visuales de realidad y sesgos: de la misma manera en que, en las cámaras de eco, se concentran audiencias menos dispuestas a dialogar entre sí y más propensas a permanecer expuestas a contenidos que alimenten su propia inclinación ideológica.

El modo de producción de contenidos a través de herramientas de IA está, hoy en día, disponible a amplias audiencias de usuarios capaces de recurrir a ella desde su pantalla, en cualquier parte del mundo, sin conocimientos plásticos e ignorando la alquimia de los datos. El

consumo de estos servicios de IA conlleva una reproductibilidad ilimitada e instantánea. El usuario ordena a una aplicación hacer realidad un deseo.

Imágenes a pesar de todo, e imágenes porque sí

En abril de 2023, Boris Eldagsen, fotógrafo alemán, ganó el *Sony World Photography Award* por una pieza titulada *Pseudomnesia: The Electrician*. Se trata de un experimento donde el artista explora la creación de materiales que evoquen recuerdos de un pasado inexistente. De ahí el uso del término pseudomnesia, para hablar de una pseudomemoria. La obra no era una fotografía; al decir del autor, era una “promptografía”, articulación de la palabra inglesa *prompt*, consigna, y fotografía. Eldagsen rechazó el premio y reveló que la pieza había sido generada por inteligencia artificial (IA), manifestando que no es posible identificar simplemente qué es realmente una fotografía y qué no en un concurso evaluado por expertos.

Antes que ver la IA como ominosa la valora por su potencia, clasificando su novedad como una liberación para el arte. El autor explicó que el proceso detrás de *Pseudomnesia: The Electrician* conjugó su abordaje filosófico y psicológico al arte y su oficio como fotógrafo para hacer más que ingresar palabras en una aplicación (Meier, 2024). Sin embargo, éste no es necesariamente el caso de los innumerables usuarios legos en la materia. Quizás por eso el propio Eldagsen comentó que “La amenaza (...) es para la democracia y para el fotoperiodismo; tenemos tantas imágenes falsas que necesitamos idear una forma de mostrarle a la gente qué es qué.” (Williams, 2023).

En noviembre de 2023, la advertencia de Eldagsen sobre los riesgos de la IA para el fotoperiodismo se actualizaron cuando Javier Bauluz, un destacado profesor y multipremiado fotoperiodista español, ganador del Premio Pulitzer junto al equipo de Associated Press (de aquí en más, AP) por su cobertura en Ruanda en 1994, retwitteó una foto acompañada de un texto que rezaba “Esta foto vale más que 1.000.000 de palabras. #Palestina contra Goliath. #Fotoperiodismo #Periodismo #Gaza”. Estamos en condiciones de aventurar que no era una fotografía, sino una imagen de IA.

Es significativo considerar esta elaboración de materiales producidos por IA abordando la tensión entre memoria, lenguaje y política. En *Imágenes a pesar de todo*, Georges Didi-Huberman (2008) estableció que las imágenes entrañan más que una potencia evocadora o una cualidad especial para narrar episodios que conjugan una violencia inimaginable, y sin embargo, una violencia perpetrada entre semejantes. Estos registros visuales son fragmentarios y difíciles de mirar. El autor expone el caso de cuatro fotografías tomadas clandestinamente en Auschwitz por el Sonderkommando del crematorio V: son capturas de una cremación de cadáveres en fogatas al aire libre. Un empleado civil fue quien ingresó la cámara al campo de concentración. Oculta en un balde, pasó de mano en mano hasta que, en minutos de audacia, sigilo y urgencia, los miembros

del Sonderkommando se organizaron para cumplir su labor y retornar el rollo, que llegó a manos de la resistencia polaca.

Se trata de imágenes “arrebataadas” por un pequeño grupo de hombres que enfrentaron un riesgo de pavorosas consecuencias en una situación de vulnerabilidad extrema. La existencia de estas fotografías, tomadas *pese a todo* obstáculo y dificultad, inaugura la posibilidad misma de refutar los crímenes y aberraciones inimaginables de la Shoá para hacerlos, en cambio, documentables, cognoscibles, abordables. Es decir, estas imágenes nos permiten aproximarnos al carácter inimaginable de aquello que los nazis sistemáticamente propugnaron ocultar y de lo cual fueron responsables. Asimismo, permiten elaborar un régimen de lo decible sobre los hechos: palabras que, basadas en esas imágenes, se plasmen en la memoria y en la demanda de justicia.

La relevancia de las imágenes fraudulentas de IA que circularon como testimonio del conflicto en Gaza no radica solamente en la desinformación que promueven, sino en la manera específica en que alteran el horizonte de lo imaginable, pero de un modo diferente a las imágenes obtenidas clandestinamente por el Sonderkommando en Auschwitz. En registros completamente distintos, ambas situaciones interrogan la tensión entre representación y ocultamiento, entre lo que la imagen permite ver y lo que impide comprender.

Aquí, las imágenes generadas por IA se presentan como sustitutos del testimonio, pero no como su prueba. Al contrario, estos objetos visuales digitales insertan un tipo de obliteración: la del acontecimiento real en favor de una ficción emotiva que moviliza pero no documenta.

Didi-Huberman (2005) identifica dos modos simétricos del discurso sobre lo inimaginable: el que surge de un esteticismo que ignora la singularidad histórica y el que proviene de un historicismo que desatiende la especificidad formal de la imagen. Las “fotografías” de IA encajan en ambos extremos. Por un lado, su impacto estético pretende producir una empatía inmediata prescindiendo de anclaje histórico o contextualización. Por otro, la insistencia en presentarla como documento veraz desconoce la dimensión formal de la imagen y su artificialidad. La clave, entonces, es interrogar las imágenes no solo en su contenido, sino en su condición de posibilidad, en su estructura y en su capacidad de inscribirse en una genealogía de la memoria visual.

Si, como sugiere Didi-Huberman, debemos hacer con las imágenes lo que Foucault nos enseñó a hacer con el lenguaje, entonces la tarea crítica es doble: no solo reconocer cómo se usan para hablar, sino también comprender cómo pueden ser instrumentalizadas para silenciar. En este sentido, la imagen de IA no es solo un error técnico o una anécdota de desinformación: es un síntoma del testimonio visual en la era digital y una señal de la urgencia de construir un enfoque histórico-crítico capaz de leer las imágenes en su densidad política, formal y testimonial. No es una imagen, a pesar de todo, sino una *imagen porque sí*.

Contrariamente a lo que ocurre con las imágenes de Auschwitz, elementos de inexpugnable valor para refutar el imaginario de la negación de los nazis, y en su insuficiencia

para capturar la totalidad del horror, con las imágenes de IA no podemos refutar tergiversaciones sobre los hechos por parte de sus actores intervinientes: sólo adentrarnos en lo que es o no es verdad para quienes participan, en algún modo, en su circulación, ya sea divulgándolas o comentándolas en redes sociales.

Las "*imágenes porque sí*" no surgen de un acontecimiento, ni buscan documentar un hecho, sino que existen por el acto mismo de ser compartidas, insertándose en un flujo discursivo que prescinde de verificación para sostenerse. Si Benjamin alertaba sobre la pérdida del aura, con las imágenes de IA esta lógica se exagera: no solo desaparece la unicidad del objeto original, sino que se anula incluso la relación con lo real. No hay aquí un instante capturado por un testigo ni una huella material del pasado, sino una imagen diseñada para provocar una reacción y alimentar una cierta narrativa.

Desde la perspectiva de Didi-Huberman, el problema no reside únicamente en lo que la imagen muestra, sino en su estructura y en el lugar que ocupa en la memoria visual. A diferencia de las fotografías clandestinas de Auschwitz, cuya precariedad misma las inscribe en una tradición de testimonio y resistencia, las imágenes de IA operan en un régimen donde la credibilidad no se juega en la prueba documental, sino en la adhesión ideológica. No se evalúan por su veracidad, sino por su capacidad de transmitir una verdad subjetiva, moldeada por el contexto en el que circulan. De este modo, estas imágenes no buscan tanto representar un evento como sostener una posición. En la lógica de las "*imágenes porque sí*", su importancia no radica en lo que muestran, sino en el hecho de que existen, se comparten y se convierten en parte de una conversación pública donde la prueba es secundaria frente a la fuerza del enunciado.

Todos los ojos en Rafah

Las imágenes de IA, en tanto *imágenes porque sí*, funcionan menos como vestigios de la memoria que como inscripciones de posicionamientos morales en el espacio público, instaurando no un recuerdo, sino una afirmación de identidad colectiva amparada en lo visual.

Podemos analizar este argumento describiendo los modos en que la campaña *Todos los ojos en Rafah* operó como dispositivo visual en la elaboración y juicio de memoria. Antes que nada, repondré algunas nociones teóricas para encarar este ejercicio, entre ellas, la centralidad que Arendt asignó a la capacidad de desasirse de prejuicios, trascender intereses personales y los límites de opiniones infundadas para situarse en la perspectiva del otro. Parafraseando la lectura que la autora (2006) hizo de Kant, Sócrates, Platón, y más concretamente, Aristóteles, es el intercambio juicioso de una multiplicidad de opiniones sobre el orden de cosas públicas, es decir, comunes, lo que enriquece la elucidación de términos para instituir qué tipo de acciones han de realizarse en esa esfera donde la vida, precisamente pública, tiene lugar.

El reconocimiento de la conformación de un juicio crítico sobre los hechos demanda un proceso deliberativo donde esos otros muchos y diversos estados de opinión son contemplados para pulirse hasta alcanzar una opinión genuinamente formada y propia. Es importante advertir que esta opinión “pulida” no es equivalente a la distinción de una verdad sobre los hechos, sino a un modo de acercarse a ellos prospectivamente desinteresado e imparcial, por encima de un juicio pobre, limitado y falto de imaginación.

Observaré que estas controversias no son sólo indicativas de una lucha por la representación visual del conflicto. Aquí las entenderé, también, como emblemas para dar una batalla por la hegemonía del duelo. Si, siguiendo a Arendt, la esfera pública es el espacio donde se determina qué memorias y qué experiencias se consideran dignas de reconocimiento, la viralización de imágenes de IA es relevante para nosotros, en tanto redefine qué acontecimientos son visibles y cómo deben ser interpretados.

Las imágenes de IA, al insertarse en dinámicas de polarización social y formación de comunidades cerradas, no solo representan eventos, sino que participan como actos performativos de juicio, pues su creación, como los actos de compartir o rechazarlas públicamente se convierte en una declaración moral y política. Cabe, pues, interrogar qué clase de testimonio y de memoria se construye a partir de ellas. A propósito de ello, recurriré a la potencia reflexiva de la noción de postmemoria de Marianne Hirsch (2012, 2001, 1997) para preguntarnos a qué paisaje visual pertenecen las imágenes de IA sobre el 7 de octubre y la guerra entre Israel y Hamas.

La postmemoria describe la particular descontextualización entre los eventos históricos capturados por fotografías y el recuerdo, de segundo orden, de las generaciones subsiguientes a los sobrevivientes de la Shoá. En pocas palabras, el trauma de los sobrevivientes y testigos no es el mismo que para sus descendientes: aún cuando los paisajes visuales puedan ser los mismos o similares, la relación con ellos, en virtud de la experiencia biográfica, es indefectiblemente distinta.

Hirsch reseña las impresiones de Susan Sontag y Alice Kaplan al testimoniar fotografías de la Shoá, encontrando como rasgo común para ambas la misma sensación: después de encontrarse con ellas, el mundo se había quebrado y no podía volver a ser como era antes. Nunca más estaría completo. Los nazis intentaron tanto ocultar sus atrocidades como, a la vez, documentarlas. En el intersticio de estas conductas se montan las fotografías fugitivas, clandestinas, las *imágenes a pesar de todo*, como las que mencioné con Didi-Huberman (2008), las que fueron tomadas por prisioneros de los campos, por sobrevivientes, por la resistencia. También, como es sabido, las que tomaron los soldados y funcionarios de los ejércitos Aliados.

Cómo es posible, se pregunta Hirsch citando a Geoffrey Hartman y a Sybil Milton, que el paisaje visual de uno de los eventos históricos más marcados por una plenitud documental, de más de dos millones de fotografías en archivos públicos de más de veinte Estados, se reduzca a la repetición insistente de unos pocos ejemplares.

Todas estas imágenes repetidas de la Shoá, sugiere Hirsch, deben ser leídas desde el discurso del trauma, no por lo que revelan, sino por cómo lo hacen o fallan en hacerlo. Estas pueden ser vistas como “figuras” para la memoria y el olvido: siguiendo a Cathy Caruth, Hirsch caracteriza el trauma como un encuentro con otro, como un acto de decir y escuchar, de escuchar la herida del otro, reconocible en la relación intersubjetiva. Y es así que frente a la imposibilidad de “haber estado ahí”, la postmemoria es formulación e intento de reparación a partir de esas imágenes, no sólo repetidas, sino que no pueden decirnos todo sobre la experiencia directa de quienes son retratados en ellas.

No es sencillo determinar si los usuarios de redes que hacen circular las imágenes de IA son eminentemente judíos, descendientes de sobrevivientes de la Shoá, de la diáspora palestina, descendientes de desplazados y exiliados durante la Nakba, pero en función de la masividad con que estas fueron compartidas podemos trabajar con la hipótesis de que, en general, no tienen porqué serlo. Esto no es condición exclusiva, como se dijo, para la postmemoria. Sin embargo, en el caso de las imágenes de IA, la experiencia es inversa porque no introducen una herida en la memoria colectiva, sino que producen una homogeneización visual de los traumas, donde el acto de compartir se vuelve potencialmente más relevante que la singularidad de los hechos evocados.

Idealizada, imaginada, materializada por la IA, satisfecha por la presión social y la sensación de que es moralmente necesario “decir algo”, la imagen cobra vida, al decir de Mitchell, en tanto deviene un dispositivo discursivo, aportando una “voz” para la tarea. Ver y compartir *Todos los ojos en Rafah* es “como si” uno estuviera viendo Gaza, cuando su geografía no es esa. Es “como si” mostrar la imagen fuese indicativo de conocimiento, de solidaridad y de compromiso genuinos: “como si” no hiciera falta evidencia documental del tipo que fuere, para hablar de la realidad, y dispensáramos de ella.

La irrupción de *Todos los ojos en Rafah* pone de manifiesto que la discusión sobre la autoría, la circulación de la imagen, los sentidos que se producen alrededor suyo, su institución como modo de interpelación, resultan quizás más importantes que el acontecimiento que evocan: surgen como temas que compiten con la información sobre la población desplazada en Gaza.

La mirada en tiempos de imágenes de IA

La imagen de *Todos los ojos en Rafah* se erige como un caso paradigmático de lo que aquí hemos denominado una *imagen porque sí*: un objeto visual cuyo impacto y circulación no dependen de su precisión documental ni de su fidelidad al referente que invoca, sino de su capacidad para condensar un sentimiento colectivo y traducirlo en una consigna viral. La imagen no informa ni documenta los sucesos en Rafah; no presenta pruebas verificables ni ofrece datos concretos sobre la crisis humanitaria.

Su eficacia radica, más bien, en su maleabilidad semántica, en su capacidad de significar sin necesidad de sostenerse en una referencia material verificable. La ausencia de rigor geográfico o testimonial, lejos de disminuir su impacto, lo potencia: la imagen de IA permite un *como si* visual que prescinde de la mediación periodística o institucional para volverse, en sí misma, un emblema de posicionamiento moral. Así, la representación de Rafah como un campamento de refugiados sobrecogedor —con montañas nevadas que distorsionan su contexto geográfico real— no es un error accidental, sino la manifestación de una nueva lógica de producción y circulación de imágenes en la esfera pública digital.

En este sentido, *Todos los ojos en Rafah* no solo desplaza la centralidad de informes técnicos y reportes de organismos internacionales, sino que inaugura un modelo de activismo visual donde la reproducción y viralización del material pesan más que su contenido.

Es por ello que la imagen no se agota en su referencia a Gaza, sino que, como detallaré en lo que resta del capítulo, se convierte en una plantilla disponible para otros conflictos, siendo adaptada a distintas causas mediante la sustitución del nombre de la localidad. Su propósito ya no es solo narrar un hecho o visibilizar una crisis, sino validar un compromiso subjetivo: compartirla equivale a asumir una postura pública, sin necesidad de contrastar la imagen con la realidad que pretende retratar. De este modo, *Todos los ojos en Rafah* es menos un documento sobre Gaza que un emblema de una estética política de la solidaridad, donde lo que importa no es la exactitud de la representación, sino la afirmación de una identidad moral a través de su difusión.

Si las imágenes y los enunciados no son enteramente ominosos por aquello que representan, sino por los sentidos que reponen, al preguntarnos por la vida de las imágenes y aquello que quieren, podemos responder con dos preguntas. La primera refiere al “terror clónico” que Mitchell (2017) señala cuando, socialmente, se le adjudica a una imagen la representación de valores, creencias o una personalidad abstracta (Occidente, el capitalismo, la democracia): un ejemplo de ello es el Wall Street Center como “clon”, es decir, como “encarnación” simbólica (arquitectónica) del liderazgo geopolítico de Estados Unidos. Cuando una imagen de IA introduce una ficción de la realidad (algo que parece una fotografía), pero además, nos “habla” a partir de una leyenda explícita (es decir, involucra imagen y texto al mismo tiempo), ¿qué nos quiere decir?.

La segunda pregunta refiere a los juegos de revelación y ausencia que repone este tipo de imagen de IA “que habla” cuando lo que podemos decir sobre la relación entre arte y autoría se aleja de *Las meninas* de Velázquez. En principio porque esta información, en un régimen de exceso de datos, suele ser incognoscible. Además, porque la pincelada, el encuadre y la decisión estética, más allá de la consigna escrita por el usuario, es responsabilidad de la tecnología desarrollada por programadores con los que no se tiene relación directa, y la capacidad computarizada para recurrir a un acervo de imágenes disponibles (a esta altura, reales como de IA).

En este material producido, la imagen de IA, no hay rastro alguno de la pericia, técnica, gusto y emotividad individual de un autor, con biografía y oficio, ni modo subjetivo de referirse, como en el caso de *Las Meninas*, donde el autor se inserta a sí mismo en el cuadro, mientras pinta a los soberanos de España, en el ejercicio de retratar la realidad: es decir, estas imágenes no nos dicen cómo se sitúa un autor reconocible respecto del orden político del que forma parte, pero tal vez nos dicen algo sobre cómo quienes las comparten intentan decir ellos, algo, sobre las consecuencias de la institución de relaciones de fuerza entre grupos desigualmente representados y comprendidos, en el presente. Para asistirnos a responder, recorreré una peculiar itinerancia.

La vida de las imágenes parece inmortal, pues siempre habrá algo nuevo que se querrá decir a través suyo. Y así como las réplicas entre *Todos los ojos en Rafah* compone una “neolengua” tosca en tanto léxico propio del registro digital, su tendencia a la institución de fórmulas copiadas, a la visualización gráfica de simulaciones clónicas de lo real, a configurar juegos ambiguos entre cómo estas representaciones pueden resituar lo humano en el centro de la escena, o bien, resultar ominosas, existe una riqueza que merece atención.

La infodemia que atraviesa la frenética circulación de datos configura una convivencia entre materiales con los cuales distintos actores ensayan modos de exponer tanto una verdad fáctica como una verdad narrativa: modos de hacer hablar la evidencia de los hechos y la evidencia de la posición moral en respuesta a ellos.

Esta convivencia instituye, a partir de los usos, hábitos, preferencias y consumos de usuarios del mundo virtual, la instrumentalización privilegiada de ciertos modos de narrar la historia y de contar cuál es el lugar que uno ocupa en ella. Esta “neolengua” que nos lleva a hablar formulaicamente no carece de sentido: se orienta a batallar justas donde la reposición de la verdad de cada uno nunca logra ser fiel ni absoluta, pero que a veces, aspira a serlo, y que se blande en el encuentro con los ensayos de las verdades de los demás, sujetos a las mismas ambigüedades.

La disputa por el duelo, la justicia, y la atención del sentido de la vista tomó, a partir de la frase de Peeperkorn, un vuelo que su emisor original nunca pudo haber adivinado: fue usada para hablar de la localidad drusa de Majdal Shams, en los Altos del Golán, cuando fue bombardeada por Hezbolá desde Líbano en julio de 2024. Es decir que los doce niños israelíes muertos en la cancha de fútbol alcanzada por el letal proyectil encontraron un reclamo de vindicación a partir de una frase inaugurada y establecida para hablar de la verdad del dolor de los palestinos. ´

En el caso de Majdal Shams, los juegos de desinformación llevaron a un pedido de disculpas por parte de The Washington Post por su portada del 29 de julio, donde se apreciaba una fotografía de familiares de una víctima del ataque de Hezbollah en Majdal Shams, acompañada por un titular que mencionaba los ataques de Israel en el Líbano, descontextualizando la escena del reportaje (Fink, 2024). La humanidad de unos y otros se entrelaza en el dolor que impulsa las respectivas demandas de justicia, incluso cuando la

representación de lo humano resulta "ominosa". ¿Por qué este término? Porque el medio a través del cual se expresa ese dolor, la imagen de IA, altera drásticamente la realidad interponiendo figuras y escenarios ficticios a actores con biografías humanas.

Sin claridad de autoría ni monopolio sobre su uso, la fórmula "Todos los ojos en", la perspectiva aérea y los *hashtags* que la acompañan, se afianzaron como repertorios para hacer visibles distintas situaciones humanitarias enmarcadas por la violencia política, étnica, religiosa, entre otras manifestaciones. Su impacto y conveniencia se ofrecen para proyectar la noción que existe una humanidad desatendida, y que su reconocimiento, a partir de la vista, puede conseguirse empapelando los muros virtuales. Quien coloca la "estampita" en su muro "transparenta", presuntamente, hacia qué coordenadas morales apunta su sentido de la justicia; comunica al resto qué vidas le resultan ineludibles pero que escapan a la vista de los demás. Lenguaje e imagen establecen un campo de lo visible novedoso tanto en términos de representación simbólica, textual y gráfica, dada la tecnología y sus usos, como en virtud de su sentido netamente político.

La frase "Todos los ojos en" preexiste al informe de Peeperkorn y no nació para expresar el duelo *por* los palestinos aunque sí se afirmó en esta clave. Al hacerlo, dio lugar a una suerte de género discursivo para enunciar, por ejemplo, el duelo por los niños drusos israelíes, o por los miles de desplazados del norte. En tanto género, su uso trasciende marcos identitarios para ser empleado en contextos ajenos al conflicto palestino-israelí. Su circulación –la "vida" de esta imagen-texto– no responde a una lógica de identidad fija ni a una pertenencia exclusiva. No se trata de un emblema privativo a "una sociedad", como si acaso hubiese usos "legítimos" y "propios" de la verdad subyacente a una cultura. Es en cambio un significante producido incluso de manera geográficamente remota al sitio donde tienen lugar los acontecimientos, como ocurre con *Todos los ojos en Rafah* y sus presuntos autores de origen malayo.

Esta circulación evidencia la apertura de esta imagen-texto, "Todos los ojos en", como un dispositivo de enunciación y visualización en constante resignificación, disponible para quienes encuentran en él un vehículo de expresión. Sin embargo, aunque ésta "se desplace" y se reactive en nuevos escenarios, su origen nunca se borra del todo. La persistencia del conflicto palestino-israelí opera como un fondo latente, un referente silencioso pero ineludible, que permanece tanto en la representación exagerada e incorrecta, tanto de la geografía, como de los hechos, y en la sustitución de retratos de las víctimas reales por figuras que las evocan indirectamente. Así, cada iteración no es solo un acto de apropiación, sino un eslabón más en una serie de clamores visuales que se ensamblan, inconscientemente, en una memoria digital del duelo.

Las diversas manifestaciones de la frase *Todos los ojos en*, en distintos contextos reflejan una variedad de situaciones de violencia y conflicto en todo el mundo. Un primer caso fue el de las elecciones del 28 de julio en Venezuela. En un clima de irregularidades tales como la proscripción e inhabilitación de partidos y candidatos –destacándose el caso de la líder opositora

María Corina Machado– denuncias de fraude y falta de transparencia, Nicolás Maduro fue reinstituído presidente por seis años más, con el 51,95% de los votos contra el candidato Edmundo González Urrutia. Esta situación profundizó una larga crisis política e intensificó el aislamiento internacional del país, despertando objeciones de gobiernos, de organismos internacionales, del propio Secretario General de Naciones Unidas, Antonio Guterres, y suscitando protestas de venezolanos dentro y fuera del país. El gobierno respondió reprimiendo las manifestaciones (OEA, 2024; Castrellón, 2024).

Todos los ojos en Venezuela circuló acompañando imágenes de IA y fotografías en *flyers*, a veces de manera literal y, otras, como un *hashtag*. Estas expresiones de descontento se hicieron virales en redes sociales exponiendo el repudio a las elecciones (Frade, 2024; Maidana, 2024). A continuación se presentan tres ejemplos. Las Imágenes N° 17 y 18 remiten directamente al lenguaje visual de *Todos los ojos en Rafah* empleando el picado y multiplicando infinitamente a los manifestantes. Así como en otras imágenes de IA la estrella de David de la bandera israelí queda deformada: igualmente, la bandera venezolana presenta irregularidades en su diseño y en la cantidad de estrellas.

Todos los ojos en Venezuela, *Venezuela libre* u *Ojos en Venezuela* fueron mayormente escritos en inglés, a tono con la lengua en que se expresa la frase original, pero se agrega un subtítulo que permite apropiarse de ella e introducir un slogan propio: *repostear esto, no nos dejes morir*. En otras palabras, se alienta a inundar visualmente las redes de esta convocatoria que es tanto una denuncia contra el fraude como un modo de conminar a quien observa a participar como testigo. Pero la respuesta, en términos de acción política, ¿se traduce en otras formas de apoyo con los manifestantes venezolanos, o se reduce a la portación temporaria de una *historia* en redes sociales? La pregunta no apunta a desmerecer la capacidad de movilización del uso de estos dispositivos visuales, por el contrario, propugna estimular una conversación respecto a qué tipo de prácticas promueven.

El género discursivo estudiado destaca la disputa por la centralidad en un contexto de globalización donde la expansión tecnológica permite la consolidación de nuevos lenguajes políticos. Estas formas de expresión emergen y se legitiman en la medida en que visibilizan causas y traumas de grupos con distintos niveles de reconocimiento, algunos más integrados y otros relegados a los márgenes de la atención internacional.

La República Democrática del Congo también fue un escenario de enfrentamientos entre rebeldes y el gobierno central, especialmente en la ciudad de Goma, provincia de Kivu del Norte, donde el grupo rebelde M23, apoyado por fuerzas ruandesas, intensificó la violencia exacerbando una dramática crisis humanitaria (Bos, 2024). Para febrero de 2025, el control de M23 sobre el este del Congo es prácticamente total, habiendo conquistado Kivu del Norte y Kivu del Sur, provincias colindantes con Ruanda.

Según la Matriz de Seguimiento de Desplazamientos (DTM) de la Organización Internacional para las Migraciones (OIM), entre octubre de 2024 y el 20 de enero de 2025, aproximadamente seiscientos sesenta mil personas han sido desplazadas en Kivu del Norte y Kivu del Sur (ACNUR, 2025a) y casi siete millones entre estas y otras provincias (ACNUR, 2025b). Saqueos de bienes personales y de insumos para la asistencia humanitaria se suman a torturas, muerte y violencia de género, en un contexto de hambre, rebrote de enfermedades, pérdida del hogar, en suma, de vulnerabilidad extrema (Human Rights Watch, 2025; De Groof et al 2024; Reuters, 2024c).

Murray (2024) sintetizó en un artículo en *Forbes* que la frase *Todos los ojos en Congo*, pese a haber sido usada en redes anteriormente, citando un post de 2021 (@HornLeftists, 2021), ganó especial tracción como una herramienta de sensibilización sobre el conflicto en la República Democrática del Congo, impulsando la circulación de imágenes y videos virales sobre la violencia en el país. Un collage de fotografías de niños apoyada por el texto *Todos los ojos en Congo* fue compartida más de ochocientas mil veces en Instagram.

Organizaciones como Amigos del Congo han retomado el mensaje para visibilizar tanto la violencia de los grupos rebeldes como M23 respecto de las condiciones de explotación en las minas de coltán, donde miles de trabajadores, incluidos niños, trabajan en condiciones precarias, como en la ciudad ocupada de Rubaya, extrayendo recursos valiosos que son exportados, por ejemplo, a Ruanda (Consejo de Seguridad de Naciones Unidas, 2024; Bos, 2024; Hale, 2024). En la plataforma X/Twitter, las publicaciones con esta consigna han sido replicadas decenas de miles de veces, reflejando un creciente llamado a la comunidad internacional para atender la crisis.

En la imagen, la leyenda *Todos los ojos en Congo* está escrito sobre las fotografías. La letra o de la palabra *on*, la preposición *en*, en idioma inglés, presenta un ojo teñido de rojo, ensangrentado. Dicho recurso refuerza la retroalimentación entre representación discursiva y figurativa. Esta no es la primera vez que se utiliza la frase para hacer visible una situación humanitaria y despertar respuestas en solidaridad con ella, pero tampoco es inédita la difusión de imágenes que hagan de la relación entre expectación y demanda de atención un ícono.

En un post de noviembre de 2021, a días de iniciado el golpe militar que depuso al primer ministro Abdalla Hamdok, Amnistía Internacional (2021) publicó en su cuenta de X/Twitter una placa azul con la leyenda *Mantén tus ojos en Sudán* seguido del *hashtag* #OjosenSudán. El texto está escrito en color blanco, salvo la palabra *ojos*, resaltada en negro; encima, las siluetas de dos ojos se montan sobre la frase. ¿Son estos los ojos de quien vigila nuestra conducta –nuestros ejercicios de transparencia en público, y la moralidad resultante de la posición que confesamos–, o los de quien debería prestar testimonio de la violencia étnica desatada en la región de Jazira, que involucra masacres, abusos sexuales y desplazamientos forzados? La formulación de esta pregunta apunta a subrayar cierta circularidad entre ambas posibilidades.

La cuestión no radica en desmerecer la brevedad de la expresión ni el hecho de que su difusión ocurra en medios digitales. Su carácter problemático estriba en las limitaciones inherentes a compartir un contenido de forma aislada y episódica, que acredite su ubicación dentro de coordenadas morales consideradas deseables. Lo novedoso, en todo caso, es que ello se entienda como un gesto de implicancia política. Asimismo, y más importante tal vez, la circulación de la frase *Todos los ojos en* también es arrancada de su contexto: la realidad en Gaza, el informe de Peeperkorn, las imágenes disputadas por los dos artistas malayos. Esta desvinculación es, en efecto, problemática, en tanto la circulación de la frase como significante no permanece, sin embargo, atada a una tradición de configuración de sistema de derechos y de justicia. Un ejemplo notable de una expresión que sí lo hizo es, en cambio, la de Nunca Más.

Independientemente de la marcada heterogeneidad de los contextos sociohistóricos y culturales en que se halla el uso de la frase para fundar una tradición política, todas esas circunstancias pueden filosófica y jurídicamente retrotraerse, sin embargo, a la constitución de los derechos humanos, los crímenes de lesa humanidad y delitos de genocidio como elementos centrales para el derecho doméstico como para el derecho internacional. Mientras expertos en estos terrenos discuten sobre la pertinencia de nociones jurídicas y jurisprudencia surgidas luego de la Segunda Guerra Mundial para interpretar los hechos del presente, y hasta proponen introducir términos nuevos, la frase *Todos los ojos en* circula con mayor velocidad que ellos.

En su camino, *Todos los ojos en* ha facilitado que usuarios de redes sociales y organizaciones de la sociedad civil tejieran puentes entre diferentes banderas: la palestina, la sudanesa, la congoleña. O también se aprecia la formulación de cadenas equivalenciales entre países como Yemen y Líbano, y Gaza, como región geográfica de un eventual Estado soberano palestino, haciendo en realidad alusión a la alianza militar y política transnacional que asocia a grupos armados privados que disputan el poder político en dichos países: los hutíes, Hezbolá, Hamas, respectivamente. Las tres organizaciones, que implican, cada cual a su manera, el establecimiento de brazos políticos y armados, se asocian entre sí y con el régimen de la República Islámica de Irán. En suma, el empleo de *Todos los ojos en* puede referir de manera más directa u opaca a aquello con lo que se expresa solidaridad, pero no necesariamente esto es auto-evidente para quien comparte un meme que contiene listados semejantes de “causas” reificadas en la mera enunciación del nombre de un país, una ciudad, o una región.

Los mensajes en redes sociales compartidos en esta clave son vagos respecto a qué significa el componer listados de todos los sitios del planeta que merecen y deberían ser vistos. Asimismo, cada enumeración, por dramática y exhaustiva que pretenda ser, soslayará irremediablemente a alguna sociedad, arrojándola a una periferia del duelo más remota y, por consiguiente, injusta. Para ahondar en ello, examinaré qué otros recursos, herramientas, estrategias y modos de organización son asociados a la praxis de colectivos que se referencian empleando la leyenda *Todos los ojos en*, en nuevos contextos.

Si en el conflicto palestino-israelí *Todos los ojos en* se emplea para visibilizar el duelo de dos pueblos que disputan un mismo territorio, dentro de un mismo Estado-nación, en India, la fórmula ha sido utilizada para atraer la mirada internacional sobre distintos conflictos entre colectivos enfrentados, evidenciando su integración desigual y precaria en el *demos*. Las elecciones generales de 2024, celebradas entre abril y junio, fueron un contexto particular para el recrudecimiento de la violencia entre las comunidades kuki-zo (predominantemente cristianos) y meitei (eminentemente hindúes). El conflicto entre ambos colectivos, derivado de disputas sobre el acceso a la propiedad de la tierra y derechos políticos derivados del status de casta, se prolongaba desde el año anterior. En 2023, las protestas contra la recomendación de la Corte Suprema de Manipur al gobierno central de reconocer a los meitei como tribu programada, condición que ampliaría el ejercicio de los derechos antes mencionados, decantaron en hostigamiento, abusos y crímenes de todo tipo en su contra.

La campaña *Todos los ojos en Manipur* o *Pero no hay ojos en Manipur* critica el silencio global ante esta situación, fomentando, a su vez, cierta conversación sobre la selectividad en las campañas humanitarias y la cobertura mediática. *Todos los ojos en Manipur* alerta sobre dicha desatención remitiéndose al género estético de *Todos los ojos en Rafah*. En lugar de carpas de refugiados, se aprecian los sarcófagos de los muertos. La inscripción no se forma a partir de estas figuras, como las carpas que escriben la frase *Todos los ojos en Rafah*, sino que de hecho, en parte, el texto tapa los cajones.

Más impactante aún fue el uso de una placa negra para postular *Pero no hay ojos en Manipur* (*ahora por más de un año*), sugiriendo que la inmensidad de todo lo que hay para mostrar no puede ser del todo representada visualmente. Aunque la frase corta el fondo negro y esto la vuelve cualitativamente distinta a la placa negra empleada el martes 2 de junio de 2020 durante el llamado “Martes de apagón”.

Esta iniciativa anterior surgió primero desde la industria musical para protestar contra la violencia institucional indiscriminada contra la población afroamericana en Estados Unidos; en particular, como reacción inmediata a los asesinatos de George Floyd, Ahmaud Arbery y Breonna Taylor. El “Martes de apagón” involucró decisiones corporativas de multimedios que suspendieron por segundos o minutos su programación en formatos televisivos, radiales y de streaming en redes sociales.

En su momento, la circulación de dicha propuesta, generó críticas: por introducir silencio, en lugar de amplificar voces de protesta, por proponer *hashtags* considerados inapropiados, por imponer un cuadro negro en lugar de rostros, por alegar preocupación despertando recelo ante un gesto sencillo de realizar y, por ello, tal vez oportunista y poco sincero (Ho, 2020; Framke, 2020; Clarke, 2020), derivando en la “memificación” de la justicia social (Wellman, 2022).

Pero no hay ojos en Manipur (*ahora por más de un año*), en cierto modo, conjuga estas dos referencias: la de Rafah y la del Black Lives Matter. La placa no muestra elemento alguno

que acerque a audiencias no familiarizadas con la situación local un modo de comprender por qué hechos se reclama atención, ni quién es el autor de esta demanda. La reprobación al oportunismo “slacktivista” o “clicktivista” de compartir contenidos en forma no siempre reflexiva y con consecuencias prospectivamente negativas para una causa, se reactualizan pese a la potencia del activismo digital (Ginzburg, 2023; George & Leidner, 2019; Kozinets, 2019; Halupka, 2014). Aquello que se reprochó al caso de Black Lives Matters, cobra otro tenor aquí pues se suma el agravante de que este duelo no es capaz de concitar la misma trascendencia mediática que el trauma de una minoría en un país como Estados Unidos.

Pero la leyenda disputa no sólo situaciones dispersas globalmente, sino que compiten desde las mismas geografías. En Reasi, también India, un ataque terrorista inspiró la creación de *Todos los ojos en Reasi* (The Economic Times, 2024). El incidente ocurrió el 9 de junio de 2024. Un autobús de peregrinos hindúes viajaba desde el templo Shiv Khori hacia el santuario de Mata Vaishno Devi en Katra. Tras un tiroteo, el vehículo cayó por un barranco: murieron nueve personas y hubo cuarenta y un heridos.

Entre las víctimas mortales se encontraba un niño de dos años, lo que provocó una fuerte condena a nivel nacional, conminando la condena de numerosas celebridades y políticos, pero también, convocó la solidaridad de ciudadanos pakistaníes, destacándose el jugador de cricket Hasan Ali, quien publicó en *Instagram* una imagen alusiva (Banerjee, 2024, Singh A., 2024). En ella se representa el santuario en llamas: parte del edificio se desmorona mientras una multitud reacciona ante la catástrofe. En el centro, la frase que se viralizó reza *Todos los ojos en el ataque a Vaishno Devi*.

Todos los ojos en Kurdistán fue implementada para visibilizar el círculo de persecuciones políticas, ataques y represalias de Turquía contra el Partido de los Trabajadores de Kurdistán, bombardeando a lo largo del año tanto el Kurdistán iraquí y sirio (Ford, 2024; Reuters, 2024a, 2024b; Khoshnaw, Giles, & Smith, 2024). En ese marco y durante el proceso de las elecciones parlamentarias en la Región del Kurdistán iraquí, en las que obtuvo la victoria el Partido Democrático del Kurdistán, la misma estética de Rafah se implementó en la elaboración de las siguientes imágenes.

Es decir que como significante, la estética de *Todos los ojos en Rafah* puede usarse en solidaridad con reclamos desde arriba y desde abajo, y desde afuera y desde adentro de una sociedad. El mayor ejemplo de esta ambigüedad surge con otro caso donde se produce una falsa equivalencia entre los simpatizantes realistas de Reza Pahlavi y el repudio a los ayatolás iraníes. La imagen *Todos los ojos en Rafah*, apenas modificada y con fotografías incorporadas del exiliado príncipe heredero encima del fondo original, y con la leyenda *Todos los ojos en el rey* o en *Irán*, resuenan entre colectivos de la diáspora iraní emigrada tras la Revolución de 1979. Es así que el uso de “Todos los ojos en” para manifestar el rechazo contra el carácter islámico de Irán tiende a

vincular como coherentes entre sí la aspiración realista de Pahlavi con la oposición popular, republicana e intersectorial, que enfrenta la cruenta represión y proscripción del régimen².

Más tarde, a principios de noviembre de 2024, Ámsterdam se convirtió en el centro de un incidente que trascendió el ámbito deportivo para poner de manifiesto, por un lado, el alcance transnacional de las ramificaciones del conflicto palestino-israelí; por otro, destacando el problema de la convivencia intercultural e interreligiosa en Europa y ciudades de occidente. Tras un partido entre los equipos Maccabi Tel Aviv y Ajax, grupos de aficionados israelíes que participaron de provocaciones e incidentes violentos menores, y en su conjunto, la mayoría que no, fueron luego perseguidos, atacados y heridos en las calles de la capital neerlandesa.

Las grabaciones y los testimonios expusieron que los atacantes actuaron de manera coordinada. A la organización de emboscadas se sumó el racconto de consignas de odio contra sus víctimas, conjugando la identidad israelí con la judía y la responsabilidad de ambas por el malestar de los palestinos. La violencia perpetrada se habría legitimado en calidad de resarcimiento o ajuste de cuentas por crímenes atribuidos a la inmoralidad adjudicada a la pertenencia identitaria. Los hechos suscitaron fuertes debates debido al carácter controvertido de la cobertura mediática de la secuencia de los eventos, a la elaboración de reflexiones sobre la responsabilidad de los ataques –quien provocó, y por lo tanto, quién empezó– y si se trató de un caso de antisemitismo o bien de violencia exacerbada pero legítimamente inspirada por tratarse de un gesto de solidaridad con los palestinos. El caso también motivó la circulación de imágenes de IA con la leyenda *Todos los ojos en Amsterdam*.

Conclusiones

Las imágenes de IA y aquellos collages que replican sus lógicas comunicativas flotan sobre crisis locales que, agrupadas, componen un contexto global de violencias desparramadas, abiertas y escasamente orientadas a algún tipo de resolución cercana. La proliferación de estos materiales es una evidencia de un estado de situación alarmante, en el que la comunidad internacional parece inerte e incapacitada para abordar los incendios dispersos que la convocan. Tal dificultad no estriba en la cantidad de conflictos abiertos, ni en la competencia simultánea por aplicar un curso de acción consabidamente logrado y que demandara recursos onerosos –bien sabemos que tal remedio no existe– aunque todo esfuerzo de construcción de paz, estatalidad y reconciliación, los requiere.

Probablemente, estos materiales reflejan tanto nuestra relación con la información como los límites de nuestra capacidad de conseguir justicia. Generamos herramientas para visibilizar y

² Las movilizaciones de miles de iraníes que colman espacios públicos demandando la caída del régimen e incluso la muerte del ayatolá asumen riesgos significativos desde el reciente y pronunciado giro conservador que siguió al fin de la era Rouhani y al asesinato de la ilegalmente detenida Masha Amini por parte de la policía de la moral en 2022.

disputar miradas, pero mientras algunas causas hallan un espacio común de reconocimiento, otras son relegadas a los márgenes, e inscritas de manera desigual en los marcos normativos y ético-políticos que regulan la atención global.

En otras palabras, estos materiales surgen de circunstancias violentas y son recibidos, también, violentamente: sus potenciales éxitos mediáticos constituyen tan sólo una cara de la moneda. Unos aplauden, lloran y comparten. Otros denostan e insultan. Un tercer grupo diseña campañas para contestar. Como resultado, se profundiza el proceso de tribalización del espacio público como ámbito para la discusión y elaboración del juicio: de tanto ver, nuestra sociedad, atiborrada de estímulos, se atora.

Aún cuando las imágenes de IA no nos muestran directamente los eventos a los que refieren y pese a que su circulación no garantice una modificación de la situación, estas operan como actos performativos de juicio, pues el compartir o rechazar una imagen implica aquí una declaración moral y política. Arendt enfatiza que la esfera pública es el espacio donde se determina qué memorias son válidas y qué experiencias son dignas de reconocimiento. La viralización de estas imágenes redefine qué acontecimientos son visibles y cómo deben ser interpretados. Por un lado, no constituyen postmemoria en sentido estricto; por otro, tampoco "emanan" del evento que representan ni establecen una relación directa con testigos reales: sólo en tanto simulación del testimonio —el campo de refugiados que no se vio, los cuerpos junto a un autobús descarrilado, la cancha de fútbol y los niños muertos— pero sí se alzan como confesión de una posición moral personal.

El régimen de enunciación actual está atravesado por la formulación repetida de imágenes-texto que refieren respectivamente unas a otras. Estas portan en su semblante los rasgos derivados de las condiciones técnicas de su reproducción: una exageración de la realidad. El tipo de memoria pública que establecen es fragmentaria, plagada de confrontaciones, y compuesta a partir de indicios artificiales de la factual. En suma, estas imágenes serán emblemas de disputas por el duelo colectivo, cada vez más atomizado en grupos separados entre sí: constituirán el retrato de una memoria desanclada de la historia.

En cuanto a su instrumentalización, la memoria pública configurada a partir de estos documentos elaborados pro IA sobresale como un campo en permanente disputa: fragmentado por múltiples narrativas en competencia y alimentado por representaciones que, aunque evocan lo factual, a menudo se sostienen en indicios artificiales de la realidad.

La mirada es ubicua. Los hechos pueden ser apreciados desde cualquier rincón del planeta y casi en simultáneo a su ocurrencia. Pueden ser difundidos por *stream* y en vivo, como hacían los ucranianos refugiados en subterráneos al comienzo de la guerra con Rusia en 2022, o como hizo Hamas durante la masacre del 7 de octubre de 2023. Cualquiera puede acceder a una impresión de la situación como si estuviera allí.

No obstante, la acumulación de testigos virtuales no necesariamente implica que se impartirá justicia en los términos que los productores de esas imágenes y los usuarios que las comparten esperan. Tampoco que se prevendrán hechos semejantes a futuro. Si “Todos los ojos en” constituye una suerte de género en el régimen de lo decible inaugurado a partir del 7 de octubre, es palmaria su incapacidad para reunir a todas esas demandas. En cambio, las disgrega para que compitan entre sí, integrando listados selectivos según las afinidades ideológicas de los usuarios, pero fundamentalmente, desde la soledad. La fórmula no instituye una memoria de reconocimientos sino que ensaya voces que los piden.

Bibliografía

ACNUR. (30/01/2025). *Regional External Update #1. Southern Africa Region. Eastern DRC situation*. (2025a).

ACNUR. (2025, febrero). *Emergencia en la República Democrática del Congo*. Recuperado de <https://www.acnur.org/emergencias/emergencia-en-republica-democratica-del-congo> (2025b)

Adorno, T. & Horkheimer, M. (2007). *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Obra completa, 3. (Chamorro Mielke, J.; traductor) Madrid: Akal. (1981)

Amnistía Internacional (1/11/2021) Sudanese authorities must stop security. Publicación de X/Twitter. Recuperado de: <https://x.com/amnesty/status/1455139249959972870>

Banerjee, A. (12/06/2024). “Hasan Ali’s ‘All Eyes on Vaishno Devi’ Instagram Post Goes VIRAL Amid Reasi Terror Attack” *India.com*.

Benjamin, W. (1989). *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. (Aguirre, J.; traductor). Buenos Aires: Taurus. (1972)

Bos, J-M. (11/08/2024). “Congo's M23 rebels on the trail of mineral resources”. *Deutsche Welle*. Recuperado de: <https://www.dw.com/en/congos-m23-rebels-on-the-trail-of-mineral-resources/a-70715387>

Castrellón, N. R. (17/08/2024). El atentado contra la voluntad popular y la democracia en Venezuela. *El País*. Recuperado de <https://elpais.com/america/2024-08-17/el-atentado-contra-la-voluntad-popular-y-la-democracia-en-venezuela.html>

Clarke, C. (2/06/2020). “Social media is going dark for Blackout Tuesday. Here's why the wrong hashtag can hurt Black Lives Matter”. *CBS*. Recuperado de: <https://www.cbsnews.com/news/blackout-tuesday-social-media-dark-why/>

Consejo de Seguridad de Naciones Unidas. (11/03/2024). *Reasonable grounds to believe conflict-related sexual violence occurred in Israel during 7 October attacks, senior UN official tells Security Council (SC/15621, 9572nd meeting, PM)*. United Nations. <https://press.un.org/en/2024/sc15621.doc.htm>

De Groof, M. et al (27/12/2024). "Midterm report of the Group of Experts on the Democratic Republic of the Congo". *Consejo de Seguridad de Naciones Unidas*. Recuperado de: <https://documents.un.org/doc/undoc/gen/n24/373/37/pdf/n2437337.pdf>

Didi-Huberman, G. (2005). *Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art*. (Goodman, J.; traductor) University Park: Pennsylvania State University Press. (1990)

Didi-Huberman, G. (2008). *Images in spite of all: four photographs from Auschwitz*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press.

Fink, R. (31/07/2024). "Washington Post Editors Admit Front Page Lacked 'Adequate Context' in Reporting on Israeli Strikes". *Haaretz*. Recuperado de: <https://www.haaretz.com/us-news/2024-07-31/ty-article/.premium/washington-post-editors-admit-front-page-lacked-context-in-reporting-on-israeli-strikes/00000191-0870-d130-a5bf-b8fa30df0000>

Ford, A. (13/01/2024). "Turkey bombs Kurdish militants in Syria and Iraq". *Politico*. Recuperado de: <https://www.politico.eu/article/turkey-bombs-kurdish-militants-in-syria-and-iraq-pkk-ypg/>

Frade, J. (30/07/2024). "Qué significa 'Eyes on Venezuela', el movimiento que se ha hecho viral en redes sociales". *El Independiente*. Recuperado de: <https://www.elindependiente.com/internacional/2024/07/30/eyes-on-venezuela-viral-elecciones-maduro/>

Framke, C. (2/06/2020). "Why Posting Black Boxes for #BlackoutTuesday, or Hashtags Without Action, Is Useless". *Variety*. Recuperado de: <https://variety.com/2020/tv/columns/blackout-tuesday-instagram-blacklivesmatter-1234623358/>

George, J. J. & Leidner, D. E. (2019). "From clicktivism to hacktivism: Understanding digital activism". *Information and Organization*, 29. <https://doi.org/10.1016/j.infoandorg.2019.04.001>

Ginzburg, B. (2023). "Slacktivism". *Journal of Theoretical Politics*. Vol. 35(2) 126–143. DOI: 10.1177/09516298231162039

Ho, S. (13/06/2020). "A social media 'blackout' enthralled Instagram. But did it do anything?". *NBC*. Recuperado de: <https://www.nbcnews.com/tech/social-media/social-media-blackout-enthralled-instagram-did-it-do-anything-n1230181>

Hale, J. (30/09/2024). "Rebel group in Congo generates \$300,000 monthly in seized mining area, UN official says". *AP News*. Recuperado de: <https://apnews.com/article/b11207ba887b352d702c3e4603d0c891>

Halupka, M. (2014). "Clicktivism: A Systematic Heuristic". *Policy & Internet*, 6:2, 115-132.

Hirsch, M. (1997). *Family frames: photography, narrative, and postmemory*. Cambridge: Harvard University Press

Hirsch, M. (2001). "Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory". En B. Zelizer (Ed.) *Visual Culture and the Holocaust* (pp. 215-246). Londres: The Athlone Press.

Hirsch, M. (2012). *The Generation of postmemory: writing and visual culture after the Holocaust*. Nueva York: Columbia University Press

Human Rights Watch (2025) Democratic Republic of Congo. Events of 2024. *Human Rights Watch*. Recuperado de: <https://www.hrw.org/world-report/2025/country-chapters/democratic-republic-congo>

Khoshnaw, N., Giles, C. & Smith, S. (19/11/2024). "Turkish strikes in Syria cut water to one million people". *BBC*. Recuperado de: <https://www.bbc.com/news/articles/c79zj7rz3l4o>

Kozinets, R. V. (2019). "YouTube utopianism: Social media profanation and the clicktivism of capitalist critique". *Journal of Business Research*, 98, 65–81

Maidana, R. A. (31/07/2024). "Qué es "Eyes on Venezuela", el nuevo desafío para Nicolás Maduro". *A24*. Recuperado de: <https://www.a24.com/mundo/que-es-eyes-on-venezuela-el-nuevo-desafio-nicolas-maduro-n1339387>

Meier, A. (18/06/2024). "Boris Eldagsen: "The Photography of the Future is What AI Leaves Behind" AI and Promptography.". *Expanded Art*. Recuperado de: <https://www.expanded.art/articles/boris-eldagsen-the-photography-of-the-future-is-what-ai-leaves-behind>

Mitchell, W. J. T. (2017). *¿Qué quieren las imágenes?* (Mellén, I.; traductora) Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones. (2005)

Murray, C. (29/05/2024). "All Eyes On Congo' Surges On Social Media: Here's What To Know". *Forbes*. Recuperado de: <https://www.forbes.com/sites/conormurray/2024/05/29/all-eyes-on-congo-surges-on-social-media-heres-what-to-know/>

Organización de los Estados Americanos. (30/07/2024). "Venezuela vote results unreliable, says OAS body". *Reuters*. Recuperado de <https://www.reuters.com/world/americas/oas-department-says-results-announced-by-venezuela-cannot-be-recognized-2024-07-30/>

Reuters. (14/01/2024). "Turkish air strikes hit 24 Kurdish militant targets in northern Iraq, Syria, ministry says". *Reuters*. Recuperado de: <https://www.reuters.com/world/middle-east/turkish-air-strikes-hit-24-kurdish-militant-targets-northern-iraq-syria-ministry-2024-01-14/> (2024a)

Reuters. (12/08/2024) "Turkish airstrikes kill 17 Kurdish militants in northern Iraq, ministry says". *Reuters*. Recuperado de: <https://www.reuters.com/world/middle-east/turkish-airstrikes-kill-17-kurdish-militants-northern-iraq-ministry-says-2024-08-12/> (2024b)

Reuters. (30/09/2024). “UN says Congo rebels generating \$300,000 monthly in seized mining area”. *Reuters*. Recuperado de: <https://www.reuters.com/world/africa/un-says-congo-rebels-generating-300000-monthly-seized-mining-area-2024-09-30/> (2024c)

Rullansky, I. (2024). Imaginación, representación y juicio: Las imágenes de IA y la disputa por la verdad en la guerra del 7 de octubre entre Israel y Hamas. *Laboratoria. Revista de Ciencias Humanas*, (1)1, 109-138.

Rullansky, I. (2025, en prensa). *El arrastre del 7 de octubre: verdad, duelo y juicio, de la calle a la inteligencia artificial*. San Martín: UNSAM Edita.

Singh, A. (12/06/2024). “‘All Eyes On Vaishno Devi’: Pakistan’s Hassan Ali Condemns Terrorist Attack On Hindu Pilgrims In J&K’s Reasi”. *The Free Press Journal*. Recuperado de: <https://www.freepressjournal.in/sports/all-eyes-on-vaishno-devi-pakistans-hassan-ali-condemns-terrorist-attack-on-hindu-pilgrims-in-jks-reasi>

The Economic Times (10/06/2024) “All Eyes On Reasi trends on social media as outrage grows over terrorist attack on Vaishno Devi pilgrims”. *The Economic Times*.

Recuperado de: https://economictimes.indiatimes.com/news/india/all-eyes-on-reasi-trends-on-social-media-as-outrage-grows-over-terrorist-attack-on-vaishno-devi-pilgrims/articleshow/110868396.cms?utm_source=contentofinterest&utm_medium=text&utm_campaign=cppst

Wellman, M. L. (2022). Black Squares for Black Lives? Performative Allyship as Credibility Maintenance for Social Media Influencers on Instagram. *Social Media + Society*, 8 (1). <https://doi.org/10.1177/20563051221080473>

Williams, Z. (18/04/2023) “‘AI isn’t a threat’ – Boris Eldagsen, whose fake photo duped the Sony judges, hits back”. *The Guardian*. Recuperado de: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2023/apr/18/ai-threat-boris-eldagsen-fake-photo-duped-sony-judges-hits-back>