laFuga

Las potencias de lo falso

Documentar en tiempos de posverdad

Por Luis Ignacio García

Tags | **Cine documental | post documental | Cultura visual- visualidad | Estética y política | Estética - Filosofía | Filosofía de los medios | Filosofía política | Argentina**

Docente y ensayista. Doctor en filosofía, profesor de la Universidad Nacional de Córdoba e investigador del CONICET. Trabaja en las zonas fronterizas entre estética, teoría política y filosofía contemporánea, siempre en relación a debates del presente. Ha publicado sobre arte y memoria, sobre duelo y pandemia, y más recientemente sobre discursos de odio y ascenso de las ultraderechas. Se cuenta en la generación que usa su desconcierto ante el siglo XXI para infiltrar noticias falsas del siglo XX. Su más reciente libro es: Fascismo cosplay. Crónicas del desconcierto en el laboratorio argentino, Bs. As., Caja Negra, 2026. Este texto fue leído en el marco de las II Jornadas de estudios sobre cine documental latinoamericano, desarrolladas los días 18 y 19 de junio del 2025, en las sedes Campus El Claustro Universidad Mayor y sede Condell, Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Agradecemos al autor por la autorización a publicar el texto

Documental porque la realidad se organiza en una explicación de sí misma.

Trinh T. Minh Ha, Reassamblage, 1982

Posverdad y posdocumental

Vengo de un país convertido en un masivo laboratorio a cielo abierto de nuevas formas de la política, de la palabra y de la imagen. Vengo de un país en el que la política está llevando a cabo el experimento de una mutación general del estatuto mismo de lo real. La política, después de todo, siempre fue eso: la fuerza delimitadora y configuradora de lo que en cada caso llamamos realidad.

En los días en que recibí la invitación a participar de este evento, se ponía en circulación, en plena veda electoral previa a las elecciones legislativas de Buenos Aires, un deepfake, esto es, un fake hecho con deep learning de inteligencia artificial, en el que Mauricio Macri llamaba a votar al candidato de Javier Milei, quien en ese momento se le oponía. El video era este:

El video oscila entre dos formas de eficacia, ambas determinantes para los desafíos del presente: por un lado, anticipa, amenazante, todo lo que con las nuevas tecnologías de producción sintética de imágenes y sonidos podrá explorarse en términos de manipulación política de la realidad; por otro lado, el video no se preocupa demasiado por no parecer fake, y demuestra con ello que su amenaza no aminora sino que agrava sus efectos cuando el artificio se deja ver, pues sugiere que hoy el fake ni siquiera necesita ya ocultar su condición fraudulenta para tener efectos de realidad: de ese modo logra mejor el objetivo que no es tanto instalar una mentira como verdad sino más bien descomponer el tejido de lo real en cuanto textura de lo común sobre la cual poder ponernos de acuerdo o, incluso, disentir. Por su ontología sintética, este video erosiona la confianza en las imágenes y en las palabras, atacando la distinción entre verdad y falsedad; por su desparpajo troll, el video deteriora el sentido de realidad, neutralizando la distinción entre lo real y la ficción.

Este es el mundo de la posverdad: uno en el que no sólo merma la relevancia de la distinción entre lo verdadero y lo falso sino también entre realidad y ficción. En este mundo, extraño y cada vez más cotidiano, la dominación se instala en un terreno en el que el objetivo del discurso, lingüístico o visual, es la confusión general y su efecto anestesiante. Esto viene implicando una reestructuración a gran escala de nuestra percepción y de nuestro vínculo con las imágenes y con lo real. El video no

desea sólo engañarnos sobre la realidad: el video anticipa un tiempo en el que el poder aspira sencillamente a remplazar la realidad a través de la imagen: anticiparla, producirla, pre-programarla. En los años '90, las "hipersticiones" de Nick Land y el CCRU anticipaban este nuevo estado de representaciones post-representacionales, de alucinaciones consensuadas o delirios performativos (2021). Hoy, el algoritmo vino a garantizar las condiciones técnicas para la consumación de este universo de realidad hype.

Qué difícil hablar de un tiempo que se empeña en impedirnos hablar de él, un tiempo en cuyo núcleo parece habitar una fuerza que nos despoja de las potencias comunicativas con las que ponernos de acuerdo o disentir sobre él, un tiempo que quiere enunciarse a sí mismo en el tautológico movimiento recursivo del deep learning, un tiempo cuya pulsión desrealizante corroe el suelo común de la comprensión, y, por tanto, de la acción. Qué pertinente, en semejante contexto, plantear la pregunta por el documental: un infiltrado del siglo XX en pleno siglo XXI, dispuesto a aprovechar el desconcierto general para filtrar noticias falsas sobre un real irreductible a la síntesis algorítmica; un discurso que no sólo mantiene el deseo de comunicación en medio de todo este ruido, sino además la promesa de una pasión de lo real en medio de tanta prepotencia desrealizante. Qué es lo real, cuál es su verdad, cómo se la comunica: preguntas políticas urgentes sin las cuales será imposible recuperar un sentido de lo común en tiempos como los que vivimos.

En este mundo enloquecido, las imágenes reformulan radicalmente su vínculo con la realidad, y la aceleración técnica parece augurar un mundo pos-real en el que hablar, escribir, filmar, todo tendrá un sentido nuevo. Por ahora, vivimos tiempos de transformación donde todo es confusión, y ustedes ni siquiera tienen criterios claros para discernir si esto que les estoy leyendo es real o fake, si es producto de mi esfuerzo intelectual o de las operaciones de una inteligencia artificial. El documental también está mutando al calor de estos cataclismos. Y si la singularidad del documental fue siempre la de ser portador de una inquietud por lo real en cada momento histórico, sus mutaciones pueden ser tomadas como sismógrafo privilegiado de la transformación de lo real a la que estamos asistiendo.

Porque de hecho el documental no se ha quedado quieto en su historia reciente, y notamos en él transformaciones que resultan convergentes con las mutaciones contemporáneas de lo real. El movimiento del documental en las últimas décadas, y muy especialmente el del documental latinoamericano (tal como se pudo escuchar a lo largo de toda esta productiva jornada de hoy), viene siendo el de cuestionar los supuestos objetivistas, positivistas e incluso representativos de las formas tradicionales del documental audiovisual entendido como reflejo de la realidad, para adentrarse en la espesura de una serie de desplazamientos que expanden su sentido y su alcance, en una autorreflexividad que ha vuelto sobre la opacidad de sus medios y ha tornado las fronteras con la ficción porosas y estratégicas. Esta orientación general del documental contemporáneo lo convierte en un terreno especialmente fértil para plantear la pregunta política por este tiempo de posverdad. Si su pasión por lo real lo opone a la manipulación discrecional y sintética de la imagen, su actualidad post-objetivista lo sitúa en las coordenadas de una visualidad afectada ya por los efectos de la imaginación artificial. Ingresar a este mundo fake con el documental expandido del presente nos previene de una doble tentación de esta actualidad perturbadora: o bien la del retorno reactivo al positivismo de una supuesta verdad perdida, o bien la de la aceptación acrítica del mundo hipersticional actual, de esta suerte de psicosis consensuada. El documental contemporáneo nos permite sostener la viva inquietud por lo real sin por ello recaer en la pendiente nihilista del objetivismo moderno, explorar la crisis de la objetividad promovida por la ontología de lo digital, sin por ello perder un criterio de verdad, que nunca dejó de ser el nervio vital de la promesa documental.

Esta posición doble, que oscila entre lo real y su virtualización, entre la verdad y su necesaria opacidad, claramente se opone a la descomposición delirante de los "ingenieros del caos" del neofascismo contemporáneo. El contraste con la pos-realidad de hechos alternativos e hiperrealidad fake es bastante evidente. Menos evidente, pero más interesante para nuestra discusión, es la oposición con aquellos que critican la ingeniería nihilista del caos algorítmicamente acelerado desde posturas reactivas de una izquierda que, ante la barbarie fake, nos conmina a un retorno a la verdad enfática de los modernos. Un amplio espectro del pensamiento y de la militancia de izquierdas, aturdida ante la impensada emergencia neofascista y su efecto paralizante, está llamando a desandar lo explorado y experimentado en las últimas décadas, y buscando refugio al amparo de aquella objetividad que hasta hace poco buscábamos deconstruir, y denuncia al pensamiento y las estéticas de las izquierdas de las últimas décadas por haber sido cómplices de esta deflación de realidad que hoy

carcome las condiciones mismas de la crítica. Esta posición, formulada desde distintos ángulos, asocia la posverdad con lo que, de manera difusa, se vuelve a llamar "posmodernidad", de manera que ese conjunto de críticas que el pensamiento heredero del mayo francés realizó a las nociones de verdad, de objetividad, de racionalidad es leído hoy, retroactivamente, como el huevo de la serpiente fake, como el caldo nihilista de cultivo del fin de la verdad que hoy instrumenta el fascismo. Así, por ejemplo, un filósofo del llamado "nuevo realismo", justamente, como Maurizio Ferraris (y habría que pensar el carácter reactivo de los distintos neorealismos contemporáneos), lo plantea literalmente, y lo denuncia, en su libro **Posverdad y otros enigmas** (2017): de Nietzsche a Foucault, la crítica izquierdista de la verdad preparó la marea neofascista de la posverdad. Así, literal, lineal y directo.

El problema es que estos diagnósticos no son meramente teóricos, sino que un conjunto demasiado amplio de herramientas analíticas, políticas e incluso militantes de las últimas décadas parecen caer bajo este precipitado diagnóstico: giro afectivo, feminismos de la cuarta ola, giros decoloniales, ecocrítica, etc., todos discursos que surgen del estallido de las nociones modernas de razón y de objetividad (y que están a la base de todos los "giros" que han determinado las innovaciones del documental actual), son explícita o implícitamente denunciados por quienes interpretan el ecosistema protofascista de fake news y hechos alternativos como la consecuencia natural de haber negado la objetividad de la realidad por medio siglo, desde el mayo francés hasta el ascenso de Trump. Lo curioso es que esta crítica de una izquierda neoiluminista, una izquierda orgullosamente "moderna" (como la que expresa el best seller de Susan Neiman, **La izquierda no es woke**, 2024), coincide con la crítica que el oscurantismo neofascista hace de la cultura llamada "woke": el relativismo de lo que ellos denominan las "políticas de la identidad" de las izquierdas post-socialistas habría llevado a esta "crisis de occidente" que la reacción ultraconservadora vendría a redimir.

Es en este contexto tan singular de polarización no sólo ideológica sino también teórica, que hemos podido llegar a este punto insólito, a saber, que en la actualidad asistamos al diagnóstico, si no mayoritario sin dudas difundido, según el cual la culpa de que el fascismo ascienda es del feminismo, es del poscolonialismo, es del ecologismo, es de aquellas perspectivas que habrían pavimentado, con sus críticas a la racionalidad moderna, el terreno de esta realidad sin racionalidad, sin verdad, sin objetividad.

Adivinarán, por el título de mi presentación, cuál es mi postura al respecto. Creo que a la pérdida de mundo a la que nos lleva la convergencia de capitalismo post-neoliberal y tecnologías de inteligencia artificial no nos debería llevar a posturas reactivas que busquen en la vieja objetividad masculinista, occidental y ecocida las bases para combatir la descomposición masculinista, occidental y ecocida de los fakes contemporáneos. La desintegración del tejido de lo real comenzó con la reducción de la realidad a objetividad, representación y recurso disponible para su explotación por el capitalismo industrial y la ciencia moderna, y continúa hoy con la reducción de realidad a dato manipulable en plataformas del capitalismo tecnofinanciero y la ontología hipersticional de la ilustración oscura.

De modo que entre el fanatismo fake de la ultraderecha oscurantista y el objetivismo de la izquierda neoilustrada, pierde legitimidad hoy la verdad como arduo proceso de formación colectiva y situada de sentido. Lo que resta ocluido entre tanto ruido es la potencia creativa de los desposeídos, la fuerza fabuladora del mundo oprimido. Para recuperar la cita determinante de Deleuze (1987) :

> "Lo que se opone a la ficción no es lo real, no es la verdad, que siempre es la de los amos o los colonizadores, sino la función fabuladora de los pobres, que da a lo falso la potencia que lo convierte en una memoria, una leyenda, un monstruo." (202).

Deleuze, uno de los imputados por la neorreacción realista contemporánea, no buscaba aquí ninguna celebración de lo irracional, el capricho o la estafa, sino insistir en que la disputa no es entre realidad y ficción, entre verdad y falsedad, sino entre modos distintos del hacer-mundo incompatibles entre sí. La provocación de Deleuze intenta forzarnos a ver que lo real a documentar no es lo que el pueblo es, sino lo que el pueblo puede. Allí se habían instalado las discusiones y militancias que en las últimas décadas habían explorado una verdad más allá de la verdad de la representación.

Hoy, cuando el desenfado con que la ultraderecha se vale de las herramientas de manipulación técnica de lo real parece empujarnos a la postura defensiva y reactiva de volver a la vieja objetividad

moderna, el documental podría ser el género más expuesto a este chantaje. Y, sin embargo, tal como vimos a lo largo de la tarde de hoy, su voluntad de verdad se viene expresando de maneras profundamente conscientes de las mediaciones retóricas y performativas de su forma. Su pasión por lo real, incluso su voluntad de verdad, se hace valer en un mundo que se sabe atravesado por las formas en que nos referimos a él. Por supuesto que el documental quiere dar cuenta de los hechos. Pero en tiempos de hechos alternativos, la confianza en la objetividad sólo provendrá, parece decirnos el documental contemporáneo, de una expansión de la fuerza creativa de la imaginación, y no de su reducción en nombre de una objetividad rediviva. O, para decirlo con la certera formulación de Marina Garcés (2022):

> "aunque parezca una paradoja, para poder hablar de los hechos, hace falta mucha imaginación" (2).

Lo interesante para nuestro tema es que esta discusión ya estaba presente, o al menos preparada, en los debates sobre el documental, aun antes de la emergencia de la inquietud fake. Hace tiempo que se viene diagnosticando que el conjunto de transformaciones que ha experimentado el documental contemporáneo, en la dirección de romper las condiciones de representación del documental tradicional, asentadas sobre la base de un espacio y un tiempo naturalistas, lo han empujado hacia un nuevo posicionamiento posnaturalista e incluso posrepresentacional frente a la realidad. Distintos "giros" vienen intentando señalizar estos desplazamientos: giro subjetivo, giro afectivo, giro archivístico, giro reflexivo, giro material, giro performativo. Las transformaciones vienen siendo tan estructurales que algunos sugieren pensarlas en su conjunto como un cambio de estatuto que obligaría a hablar de lo "posdocumental", acaso previsiblemente después de que la fotografía, madre de toda aspiración factográfica, atravesara una análoga mutación "posfotográfica".

Ahora bien, si el documental, esa promesa de realidad, ha ido desplazándose hasta las orillas del posdocumental contemporáneo, en vistas de las discusiones antes referidas, se impone la pregunta: ¿cómo se plantea el vínculo entre posdocumental y posverdad? Deberíamos poder responder con claridad política y contundencia estética: ¿es acaso el "posdocumental" cómplice de la "posverdad"? ¿El cuestionamiento de los parámetros objetivistas y representativos en el documental contemporáneo lo hace vulnerable a las trampas del fake, o incluso partícipe de su pulsión desrealizante? ¿O acaso, al revés, lo convierte en nuestra más astuta avanzada en el terreno enemigo, pues, entrenado en el lenguaje post-representacional, moviéndose con la misma lógica performativa, nos permite sin embargo mantener en alto la bandera de lo real, la voluntad de verdad, entendida esta como el tejido de sentido con el que poder volver a hablar de una realidad compartida? ¿Y, encima, haciendo todo esto adentro de la boca del lobo, sumergiéndose en los talleres sucios de la fábrica de lo real, en la cámara oscura del modelado maquínico del presente?

Estoy convencido, por razones estéticas, políticas y epistémicas, de que lo más interesante del documental hoy pasa por su esfuerzo por cuestionar el presente posverdadero con las herramientas del posdocumental. Si los documentales más arriesgados de inicios de siglo apuntaban ya, y por distintas vías, a imaginar una verdad no preexistente al documental sino obrando performativamente en él, hoy el desafío de la posverdad de ninguna forma habría de llevarnos a desandar los pasos deconstructivos del documental sino, al revés, a redoblar la apuesta mostrando que las prácticas posdocumentales de las últimas décadas nos ofrecen herramientas pertinentes y necesarias para asumir la batalla por el sentido en el registro pos-verdadero que el propio documental había empezado a explorar, y por muy buenas razones, desde fin del siglo pasado.

La divisa ante un ecosistema visual de imágenes sintéticas y un ecosistema político de fakes y hechos alternativos debería ser, en términos de Garcés: si pretendemos volver a hablar de hechos, necesitamos poder volver a imaginar. O también: aspirar a un mundo compartido de hechos comprobables exige sumar imaginación en marcos robustos de visibilidad, y no restar imaginación en protocolos reductivos de objetividad. O también: no, los hechos no hablan por sí mismos, nunca lo hicieron, pero muchísimo menos en nuestro tiempo fake; debemos permitirles hablar, y esa es la función eminente del documental. Los hechos alternativos no obligan al documental a devenir una suerte de fact-checking de autor, sino, por el contrario, a testimoniar por la potencia fabuladora que configura lo real.

De cierta forma, estamos ante una nueva versión del viejo dilema de la mimesis: ¿se trata de imitar la naturaleza, la natura naturata, o más bien de imitar la fuerza creadora de la naturaleza, la natura naturans? El mundo del documental tradicional es un presupuesto, no es una existencia sino una pre-existencia: no hay responsabilidad por el mundo sino por su representación. El mundo del posdocumental es un efecto de sus operaciones, no es una pre-existencia sino una existencia: la responsabilidad no es por la representación del mundo, sino por sus propias condiciones de existencia. Es decir, no hay menos responsabilidad en un mundo caprichoso de meros simulacros posmodernos, como se suele denunciar, sino más responsabilidad en un mundo en guerra de simulacros reales. El documental tradicional era un hacer preexistir: lo que mostraba era por definición previo al hecho de ser mostrado, su ética era la de la transparencia; el posdocumental es un hacer existir: lo que muestra es, por definición, constitutivo del hecho de ser mostrado. En el documental el pueblo es una pre-existencia, mientras que en el posdocumental el pueblo es siempre una existencia, es decir, sólo se da en el proceso de su autoconstitución a través de sus estrategias de presentación: el pueblo es su propia potencia fabuladora. La representación no es derivativa, sino constitutiva, de modo que su función no es epistemológica, sino eminentemente ontológica. La imagen testimonia por un devenir, no sólo por un ser. El documental habla de lo que será, no sólo de lo que fue. Su fidelidad es menos con el mundo de los hechos que con el reino de los deseos.

Por supuesto, cuestionar la aspiración factográfica de ningún modo implica minimizar su rol. El reciente caso del fotógrafo Pablo Grillo en la Argentina, que casi pierde la vida por un disparo de la policía de Milei en su cabeza, y la conmovedora labor colectiva de fotorreporteros cruzando imágenes que, tras una ardua tarea de coordinación, hicieron posible dar con el agente que disparó sobre él, y probar así su responsabilidad, da muestra sobrada de ello [1] . Sin embargo, esta es una tarea que se inscribe en un marco más amplio y, a mi modo de ver, más fundamental hoy. Incluso esa ardua tarea de verificación de hechos requiere de una gramática visual en la que el propio fact-checking resulte relevante. Esa textura de sentido es la tarea eminente del documental hoy. Restituir, sí, pero no sólo los hechos mismos, sino la trama en la que los hechos puedan volver a tener la relevancia que en el pasado le adjudicábamos a los hechos. Hace falta imaginar más, no menos, para poder volver a los hechos "duros". Denunciar la persecución contra el periodismo en Argentina, supone previamente la reconstitución de la importancia de una prensa libre, que sostenga la relevancia de la denuncia contra su ataque. Ello sucede con toda imagen de denuncia: condenar el genocidio en Gaza exige mostrar las imágenes del genocidio, pero exige previamente recomponer la humanidad del pueblo palestino, que torne relevante la denuncia contra su aniquilación. Esto lo vio con toda claridad Susan Sontag en su **Ante el dolor de los demás** (2011), antes de la amenaza fake: para poder ver los hechos debemos poder primero imaginarlos. Sin esa condición, su visibilidad puede convertirse en la garantía de su ocultamiento, tal como Sontag lo confirmó poco después con la banalización obscena de las imágenes de Abu Ghraib

Me interesa esta cita de Jorge Luis Marzo (2020), donde se defiende el mismo desplazamiento que estoy sugiriendo, del fact checking a la fábrica de lo real :

> "Lo singular de las operaciones de ficcionalidad infiltrada es que, en vez de preocuparse únicamente por confirmar o negar los fenómenos particulares de sinceridad, se preguntan también por las condiciones generales en las que surge el espacio de veridicción que hace posible la sinceridad y la confianza." (Marzo, pp. 23-24).

La voluntad de verdad se desplaza desde la representación (de "fenómenos particulares") hacia los marcos de la representación (el "espacio de veridicción"), desde la huella de la realidad hacia la fábrica misma de lo real. Podemos entonces sugerir que nos encontramos en un momento bisagra: disponemos ya de una historia de debates y experimentaciones de un documental expandido que de pronto se encuentra con una realidad expandida por las plataformas y la IA y las políticas fake; disponemos de una visualidad de posdictadura y neoliberalismo que de pronto se encuentra con esta nueva visualidad posneoliberal y tecnofascista. En ese umbral reconozco cantidad de zonas de encuentro y fricción muy fértiles entre el acumulado experimental del posdocumental y los desafíos político-culturales de la posverdad. Así, podemos reconocer fenómenos de doble valencia, como por ejemplo: el "giro archivístico" puede ligarse a poéticas de la memoria que vuelven sobre material del archivo personal o colectivo, o bien puede abrirse a disputas por la economía de la imagen en tiempos de big data; el "giro afectivo" puede referir a las poéticas de la autoficción y las determinaciones feministas de lo común, o bien a la centralidad de las pasiones y sobre todo el odio en el baiteo

político neofascista; el "giro performativo" puede referir al carácter expandido y experimental del documental actual, o bien al fin de la huella y el estatuto sintético de la imagen algorítmica. Por decirlo en una fórmula, la escena de posmemoria, posfotografía y posdocumental comparece en una misma época de transformaciones profundas con la escena de la "posverdad", para dar la disputa y determinar si el fin de la huella implica una nueva servidumbre o si puede abrirse hacia nuevas formas de creación y libertad. Porque, después de todo, ¿quién dijo que todo real podría ser objeto de representación? Lo real contemporáneo exige un vínculo no representativo con él. La velocidad de la ontología del presente impide presuponer lo real y obliga a adentrarse en la espesura de su fabricación. Habitamos al interior de su caja negra.

Así como las estéticas que en los años '60 y '70 apostaron por estrategias vanguardistas contra el realismo fueron las que se mostraron más eficaces para enfrentar el desafío oscuro de la dictadura, creo que hoy, de modo análogo, son los postdocumentales expandidos del presente los que se encuentran en mejores condiciones para documentar los actuales extravíos neofascistas de lo real.

Estas hipótesis generales tienen como trasfondo un conjunto de apuestas postdocumentales contemporáneas, de las que ahora les propongo hablar, en un condensado recorrido de tres estaciones: un corto cordobés de 2020, un proyecto fotográfico chileno del 2022-2024, y una película palestina estrenada el año pasado. Yo vengo de Córdoba, así que comenzaré con un comentario sobre un corto de Pablo Weber, joven realizador de mi ciudad, *Homenaje a la obra de Philip Henry Gosse* (2020), una apuesta que condensa gran parte de los problemas que quiero plantear. Vengo a Chile, así que parece adecuado seguir con un trabajo reciente de Felipe Rivas San Martín, **Un archivo inexistente** (2022-2024), que radicaliza estas hipótesis movilizándolas en un medio aún más presionado por el mandato representativo que el audiovisual, esto es, en la fotografía. Y, en tercer lugar, un documental del palestino Kamal Aljafari, **A Fidai Film** (2024)**,** algo así como Una película combatiente, porque creo si pretendemos hablar del documental hoy no podemos dejar de hablar de Palestina. Si hay un real contemporáneo que nos urge, arde allí, en Gaza. Por último, al punto de fuga final lo dará un corto que polemiza con el fake inicial, en sus propios términos, pero en direcciones opuestas. Veamos entonces.

Homenaje a la obra de Philip Henry Gosse, del cordobés Pablo Weber, logra articular una serie de problemas del presente de la imagen, desde su vínculo con la memoria del cine hasta su anclaje en la crisis climática, desde su mutación algorítmica hasta su identificación con las técnicas de guerra.

Philip Henry Gosse fue un historiador natural y un divulgador científico de la Inglaterra del siglo XIX. Fue contemporáneo y amigo de Darwin, pero su fe le impidió llevarse bien con la novedad del evolucionismo. Fabuló exóticas teorías sobre el pasado de los fósiles en su intento de reconciliar su naturalismo con su fundamentalismo cristiano. Así, para que la temporalidad de la creación pudiera ser la supuesta por la Biblia y sin embargo responder a la evidencia de sus amados fósiles, plantea la idea de una creación retrospectiva de un pasado inexistente antes de la voluntad divina. Desde allí propone Weber la analogía entre el archivo audiovisual y el fósil de Gosse, para pensar no sólo la acción retroactiva del cineasta sobre el pasado, sino también para interrogar la ontología especulativa de los objetos digitales. De algún modo, Gosse virtualizaba sus fósiles de modo análogo a como el fósil digital aparece como un virtual dispuesto para las operaciones retrofuturistas del cineasta contemporáneo.

El corto trabaja puramente con imágenes tomadas de la web, y articuladas por el discurso de una voz en off que va desplegando un comentario crítico sobre el estatuto de la imagen contemporánea. El arqueólogo de esta realidad virtualizada dispone de un exceso tan desmesurado de material que el problema eminente es, nos dice la voz, "cómo separar la señal del ruido". Ante la pérdida de escala entre lo humano y el universo digital, el problema fundamental es el de los criterios y sentidos de la selección. Entre la señal y el ruido está la línea que distingue entre lo humanamente elaborable y lo que va más allá de sus capacidades y, por tanto, de su decisión. La realidad parece ser ese trazo de decisiones de visibilidad en medio de un mar infinito de imágenes invisibles y de ruido. El documental parece ofrecerse como mediador entre el régimen de la imagen estética y el régimen de la imagen operativa, entre las imágenes representativas y el universo infinito de las imágenes invisibles. Allí, en las transiciones anómalas entre diversos regímenes de lo visible, se instala la apuesta de Weber.

Todo parece una preparación para la última sección del corto, donde la pregunta por la guerra en medio oriente ofrece el punto de fuga final. Allí nos damos con una serie de fragmentos de películas del Estado Islámico, tomadas clandestinamente de los servidores de una empresa de defensa de EEUU. Una debilidad del protocolo de seguridad le permitió acceder a ese material y descargarlo para su desvío en su corto. El archivo digital como terreno de disputa en el que las representaciones de la guerra se tornan indistinguibles de las operaciones mismas de esa guerra. El subsuelo militarizado de internet. Cómo separar la señal del ruido. Cómo separar la operación de guerra de la operación de creación de una película. De esta película, por ejemplo.

Un archivo inexistente

En un texto fundante para pensar los umbrales técnicos de la percepción y el arte, Walter Benjamin nos dejaba una suerte de imperativo categórico para abordar estos temas: no se trataba de preguntar si la fotografía era o no arte, sino de interrogar qué le había sucedido al arte tras la irrupción de la fotografía. Pablo Weber comparte esta fe benjaminiana con Felipe Rivas San Martín. Para Felipe, la pregunta no es si la inteligencia artificial puede o no producir arte, sino qué le pasa al arte tras la irrupción de la inteligencia artificial.

Felipe Rivas es un artista conocido por ustedes. Él es chileno, aunque actualmente esté residiendo en España, y su trabajo desde hace muchos años viene combinando su militancia en la disidencia sexual con una interrogación sostenida por lo medial y los soportes. Rivas ya había tematizado lo digital en un tiempo de transición tecnológica en sus proyectos **Pinturas de interfaz** (2010-), **Queer Codes** (2013-), **Tag/Etiquetas** (2013-), había ya trabajado explícitamente con el fake en **La internacional Cuir (fake news**) ya en 2011. Había también explorado los extravíos de la imagen algorítmica en **El sueño neoliberal**, de 2015, y ya muy desembozadamente en **La Sagrada Biblia Artificial**, de 2023. Con todo ese trasfondo, desarrolla, entre 2022 y 2024, **Un archivo inexistente** [2] .

El proyecto consiste en una serie de imágenes fotográficas ficticias de parejas homosexuales, lesbianas y personas queer o no binarias de principios del siglo XX en América Latina. Las fotografías fueron creadas con inteligencia artificial y no corresponden a personas reales, al igual que en la aplicación que recuperaba Weber en su película. Sin embargo, en "This person does not exist" no hay lugar para lo que Rivas llama el "prompt minoritario", que es la búsqueda deliberada de torcer los "sesgos algorítmicos" que tienden a evitar producir las imágenes que él quería obtener: imágenes de la vida homosexual obrera, pobre y racializada. El proyecto despliega, así, en palabras del autor, "un ejercicio 'retrofuturista' que utiliza algoritmos computacionales –tecnología habitualmente inmersa en narraciones de futuro– para reimaginar nuestro pasado queer local y reivindicar un archivo que ni siquiera pudo existir. El resultado es un conjunto de imágenes extrañamente conmovedoras y afectivas, verosímiles a simple vista pero que tras una mirada más atenta develan las imperfecciones –profundamente queer– de una tecnología aún en proceso de desarrollo."

Me interesa muy especialmente esta serie porque nos devuelve a la matriz de toda promesa factográfica que es la fotografía. Rivas vuelve a ese lenguaje de luz y materia en el que vivió el aura del barthesiano "esto ha sido" para contrastarlo con un desconcertante "esto no ha sido". Un contraste que, sin embargo, vale por un "esto ha sido pero jamás pudo ser registrado", es decir, un acto de justicia visual retroactiva que, como el Dios de Philip Gosse, inventa un pasado especulativo para criaturas huérfanas de una temporalidad que no quedó registrada en los libros sagrados de la imagen documental.

El proyecto de Rivas repone estrategias recurrentes en muchas propuestas del documental subjetivo de la fotografía de segunda generación, como por ejemplo *Arqueología de la ausencia* (2008-2009), de Lucila Quieto, o aún más explícitamente *Recuerdos inventados* (2002), de Gabriela Bettini en el que también se proponía documentar lo indocumentable, esto es, un encuentro con sus familiares desaparecidos, y hacerlo en el medio del lenguaje objetivo [3] . Este es un buen ejemplo de ese solapamiento entre el tiempo del posdocumental subjetivo de las últimas décadas con los dilemas y virtualidades de la irrupción contemporánea de lo que podemos denominar la imaginación artificial.

La falsedad de estas imágenes sintéticas responde mejor a la voluntad de verdad documental que la objetividad aurática de las fotografías analógicas de ese tiempo: en el álbum colectivo de principios de siglo estas imágenes brillan por su ausencia. El posdocumental de imaginación artificial documenta

con más certeza y justicia la vida de los desviados a principios de siglo XX que la testificación física y objetiva de la luz y su huella. Ellos no tuvieron derecho a esa luz.

A Fidai Film

En el verano de 1982, el ejército israelí invadió Beirut. Durante este periodo, asaltó el Centro de Investigación Palestino y saqueó todo su archivo. El archivo contenía documentos históricos de Palestina, incluyendo una colección de imágenes fijas y en movimiento. Partiendo de esta premisa, A Fidai Film, de Kamal Aljafari, de 2024, explora la memoria visual de este saqueo y se apropia de imágenes que ahora se encuentran en manos de archivos israelíes.

El término "Fidai" significa "sacrificarse por la causa", y con él se nombra a los luchadores palestinos tras la ocupación israelí. A Fidai Film podría entonces traducirse como "un film combatiente". Desde el propio título, se instala en la voluntad política del documental tradicional, confirmada por los materiales de archivo con los que decide trabajar, que como testimonio del pasado palestino, parecen oficiar de pruebas y testimonio de lo omitido o negado.

Como en varios de sus proyectos anteriores, Aljafari no realiza ninguna toma, sino que trabaja en ese terreno fabulador del documental de archivo que es la selección, el remontaje y la edición: "separar la señal del ruido", como decía Weber. Lo que me parece maravilloso de esta película es que su declarada vocación militante de film combatiente, de ningún modo implica una reducción objetivadora de la imagen, sino al contrario, una proliferación imaginaria que busca rescatar no sólo, o no tanto, las imágenes mismas de la historia palestina, sino eminentemente la fuerza fabuladora que en ellas se aloja. Una amplia serie de estrategias de visibilización del medio y de desvío ficcional del documento muestran que el "combate" de este "film combatiente" se da no sólo en la denuncia de lo real, sino en la disputa por su fabricación imaginaria.

La violenta y muy visible tachadura de los créditos con que el ejército israelí clasificó los materiales, la estratégica abstención de toda inclusión de referencias espacio-temporales que permitan ubicar de las imágenes, la intervención deliberada y poética sobre las imágenes con un color rojo que da el tono visual y afectivo a todo el film, la superposición sin aviso de imágenes documentales con películas de ficción israelíes, son todas operaciones que conducen nuestra atención desde la pregnancia documental del registro hacia la enorme potencia reflexiva del montaje y la edición.

En una entrevista de Roger Koza al realizador, Roger le plantea: "es un film en el que es fácil comprender emocionalmente lo que sucede, pero no es claro qué estamos viendo, de dónde vienen estas imágenes, a qué tiempo pertenecen" [4]. Esta convivencia entre comprensión afectiva y opacidad visual me parece determinante de este proyecto en el que hay un compromiso menos con los hechos que con esos marcos (poéticos, afectivos, comprensivos) en los que los hechos eventualmente pueden cobrar un sentido relevante. Es esta opacidad la que Aljafari reivindica como un derecho a la "abstracción" que considera fundamental para su film, y para la combatividad e su film. Como en la cita de Marzo que recuperé antes: la película, a pesar de trabajar con registros analógicos de archivo, no busca testificar "fenómenos particulares", que quedan más bien suspendidos en una referencialidad deliberadamente difusa, sino que da consistencia a la textura de un "espacio de veridicción" en el cual aquellos fenómenos particulares puedan tener una objetividad, si me permiten, política, una objetividad irreductible a la mera objetividad epistémica. Como en los "conocimientos situados" de Haraway (1995), no se trata de descartar la objetividad, sino de fundar objetividad situada, una en oposición a la objetividad desencarnada del reduccionismo visual moderno.

Cómo no recordar hoy aquella escena de **Nuestra música** (2004) en la que Godard plantea que tras la Nakba "el pueblo judío se convierte en materia de ficción; el pueblo palestino de documental." La reducción del oprimido a objeto de documental es parte de los efectos de la opresión. Resulta esperable que la pulsión documental tradicional forme parte de las estrategias vitales de los desposeídos, para visibilizar realidades que debe ser restituidas con todas las garantías de la verdad objetiva. Pero también resulta esperable que a la larga busquen romper la regla de género que los destina al documental, es decir, que los sustrae de la afirmación de su propia potencia fabuladora y los fija como objeto preexistente, pueblo-víctima de la acción opresiva y no pueblo-sujeto de su propia rebelión.

Resistirse a la mirada documental, equilibrando, simetrizando las relaciones entre ficción y documental, ese parece ser el gesto. Un gesto análogo al que Bruno Latour (2022) planteaba con su idea de una "antropología simétrica": la fractura entre naturaleza y cultura sólo venía a sancionar la superioridad de los pueblos de cultura frente a aquellos que aún se encontraban sumergidos en una bárbara confusión de naturaleza y cultura. Esa confusión es la que Latour testimonia en tiempos de colapso climático y vértigo técnico, una confusión naturocultural que él propicia para poder imaginar una antropología de los modernos, que simetrice la relación de los modernos con los no-modernos. Pensemos un movimiento análogo para el documental: la fractura entre ficción y documental replica la escisión entre cultura y naturaleza en el universo fílmico, y reproduce la función política de aquella escisión antropológica. El documental, como la antropología, siempre es de ese "otro" (social, étnico, natural) que se construye como otro justamente gracias a la distinción entre ficción y documental, mismo y otro, cultura y naturaleza. La crisis de esa distinción que Latour testimonia y propicia implica la oportunidad de una "antropología de los modernos", es decir, una destitución de nuestro pretendido lugar de soberano único en la construcción de la realidad, para mezclarnos con un real que quiere hacerse valer. Y, a la vez, a esos pueblos "otros" que con buena voluntad antropológico-documental le habíamos sustraído sus potencias ficcionales, se les restituye su derecho a la opacidad, a la "abstracción", como sujetos de la ficción, es decir, del hacer-mundo, y ya no sólo como objeto de la representación. Aquí **Reassamblage** de Trinh T. Minh Ha, su famoso documental de 1982, planta bandera militante ya desde su título: documentar es reensamblar. Con Latour y Trinh T. Minh Ha, la crisis de la distinción entre cultura y naturaleza, entre ficción y documento, debería ser recibida con entusiasmo poshumanista, y no con reactivo gesto humanista.

Hoy estamos viendo un genocidio en tiempo real. La masividad e inmediatez de la circulación de las imágenes, su aparente transparencia, tiene un efecto paradójico. En vez de crear consciencia sobre la barbarie, parece más bien erosionar ese "espacio de veridicción" que permitiría conectar esas imágenes con un real que efectivamente nos afecte. Como había visto con claridad Sontag, la mera puesta a disposición de imágenes del horror, incluso de la tortura, puede tener el efecto exactamente opuesto al buscado. Necesitamos, qué duda cabe, ver Palestina. Pero para ver Palestina necesitamos poder imaginarla. Las imágenes de la injusticia están ahí, elocuentes. Los que no se abren son nuestros ojos. Será la imaginación la que los abra. Para poder ver el horror de la guerra, primera hay que poder imaginarlo. Si no podemos imaginarlo, cualquier imagen de guerra ensanchará el muro ante su presencia invisible.

Dar la batalla en el videodromo digital

Después de todo lo dicho, quisiera cerrar volviendo sobre el inicio y proponiéndoles un pequeño ejercicio. Quisiera terminar cediéndole la palabra a **Data flesh,** un corto experimental chileno de 2024, de Felipe Elgueta (que conocí gracias a Iván), realizado enteramente con inteligencia artificial. El video responde a las mismas condiciones de producción que el deepfake con el que inicié esta presentación. Su ontología es la de las imágenes sintéticas producidas automáticamente por la recursividad de un archivo visual masivo y las redes neuronales maquínicas. Y, sin embargo, bajo las mismas condiciones realiza algo completamente distinto, por no decir opuesto. En ninguno de los dos casos hay huella, no hay registro, no hay luz sino dato, y sin embargo el video falso carece de la pasión por lo real que sigue embargando al corto de Elgueta, que parece decirnos: no desesperemos por la ontología plástica de nuestro mundo digital, asumamos su performatividad y demos allí la disputa. Data flesh, desde su título cronenbergiano, propone una relación entre lo sintético y lo real que disputa con el deepfake, pero en su propio terreno. Se parece demasiado al video falso, pero para terminar proponiendo un desvío decisivo, que podemos pensar, según todo lo dicho, como desvío documental, o al menos, posdocumental. La "nueva carne" de Cronenberg (Navarro: 2002) parece consumarse en esta "data flesh", esta carne datificada, o datos encarnados, en los que nuestras neuronas hacen red con las redes neuronales de la web, creando un nuevo videodromo digital. El deepfake no testimonia más que por una voluntad de poder orientada a la destrucción de todo testimonio. Data flesh documenta una realidad que es cada vez más la nuestra, y que podemos testificar en nuestro cotidiano vínculo con los aparatos. El deepfake se orienta por el mandato neofascista de la confusión general y el nihilismo constructivista generalizado, todo ello en el marco de una política tradicional de la creencia, donde el objetivo es su manipulación engañosa. El corto chileno, en dirección contraria, busca ofrecer orientación en una realidad para la que la vieja gramática de lo visual ha dejado de ser pertinente, y muestra que lo real no puede ser pensado por fuera de las fuerzas productivas de esa realidad, en una política de la verdad que asuma su

plasticidad. El deepfake busca sacar provecho del río revuelto por la transición entre dos regímenes de la imagen, uno representativo y otro pos-representativo; el corto, por el contrario, nos adentra en ese mundo sintético en el que lo real no desaparece, sino que deja de ser un presupuesto, y pasa a ser un efecto permanente de nuestra producción creativa. El problema no es, por tanto, la amenaza de una nueva ontología de la imagen, sino las posibilidades de su retorno al torbellino creador de lo real. El video falso niega lo real, porque su objetivo es sembrar confusión y gobernar a través de ella. Data flesh afirma un real por venir. No busca negar la verdad, sino preparar otro concepto de ella [5].

BIBLIOGRAFÍA

VVAA. (2021). *Hiperstición*. CCRU. Materia Obscura

Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo (Vol. 2, p. 229)*. Barcelona: Paidós.

Ferraris, Maurizio (2017). *Posverdad y otros enigmas*. Alianza

"Garcés, Marina. 2022. «Imaginación crítica». En: Garcés, Marina (coord.). «Ecología de la imaginación». Artnodes, no. 29. UOC. [6]. https://doi.org/10.7238/artnodes.v0i29.393040"

García, Luis (2018): *La comunidad en montaje. Imaginación política y postdictadura*, Bs. As., Prometeo

García, Luis (2026). *Fascismo cosplay. Crónicas del desconcierto en el laboratorio argentino*, Bs. As., Caja Negra

Haraway, D. J.(1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinvención de la naturaleza* (Vol. 28). Universitat de València.

Latour, B. (2022). Nunca fuimos modernos: ensayos de antropología simétrica. Siglo XXI editores.

Marzo, Jorge Luis (2020). "El fake en el arte latinoamericano". Revista de historiografía 33, 2020, pp. 29-48 EISSN: 2445-0057. doi: https://doi.org/10.20318/revhisto.2020.5483

José Navarro, Jose (2002), *La nueva carne. Una estética perversa del cuerpo*, Madrid, Valdemar.

Neiman, Susana (2024). *Izquierda no es woke*. Contrapunto

Rivas San Martín, Felipe (2024) *Un archivo inexistente*, Écfrasis ediciones.

Sontag, S. (2011). Ante el dolor de los demás. DEBOLS! LLO.

Notas

1

Noticia en El País https://www.youtube.com/watch?v=mqeFdxk5v3w

2

Para más detalle del trabajo de Felive Rivas ver: http://www.feliperivas.com

3

Para una consideración más amplia del problema del documental y la ficción en la Argentina de las últimas décadas, puede consultarse García (2018): *La comunidad en montaje. Imaginación política y postdictadura*, Bs. As., Prometeo.

4

Entrevista en: “La cámara de los desposeídos”, disponible en youtube en el siguiente enlace: https://www.youtube.com/watch?v=S10s_chSLYM&t=397s

5

Para un balance y diagnóstico más general sobre el lugar de la “verdad” en el contexto contemporáneo de descomposición del discurso público, ver: García: 2026

6

Fecha de consulta: 26/05/2026

Como citar: García, L. (2026). Las potencias de lo falso, *laFuga*, 29. [Fecha de consulta: 2026-11-02] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/las-potencias-de-lo-falso/1297