

## Agotar la mirada.

### Las interfases de las imágenes en los videoensayos "My Mulholland" (J. McGoff, 2020) y "Watching The Pain of Others" (L. Galibert-Laîné, 2018)

Exhausting the Gaze. Interfaces of Images in the Video Essays "My Mulholland" (J. McGoff, 2020) and "Watching The Pain of Others" (C. Galibert-Laîné, 2018)

EDWIN CULP  0000-0002-6601-6705

Universidad Iberoamericana, México.

#### Resumen

Este ensayo explora las transformaciones en nuestros *modos de ver* imágenes y sus implicaciones para la cultura visual contemporánea. Se propone repensar la relación entre la mirada, la materialidad de la imagen y las posibilidades de la imaginación. En lugar de simplemente buscar nuevas formas de mirar, este texto plantea detenerse en la materialidad de las imágenes y sus remediaciones para estimular el potencial de la imaginación. Se pone en cuestión el lugar central que la mirada tiene en los estudios visuales para desde ahí aproximarse críticamente a las imágenes, particularmente cuando lo que está en la imagen es un cuerpo de mujer. Para ello, se analizan dos videoensayos, *My Mulholland* (2020), de Jessica McGoff, sobre los miedos de ver la película *Mulholland Drive* (2001), de David Lynch, como una mujer preadolescente; y *Watching The Pain of Others* (2018), de Lého Galibert-Laîné, un diario visual a través del cual se intenta dar sentido a una fascinación por otra película, *The Pain of Others* (2018), de Penny Lane. Ambos videoensayos están intentando recuperar una obra fílmica que ya existe y remediarla, es decir, volverla a meter en el medio, introduciendo la mirada en la propia imagen. Estos videoensayos críticos ponen en cuestión el mirar desde las interfases de sus imágenes, entendidas como sitios de contacto o límite material entre dos medios. Es desde ese lugar que pueden abrirse las posibilidades a una imaginación que agota la mirada.

PALABRAS CLAVE: superficie, interfase, remediación, imaginación, videoensayo.

Artículo original  
Original Article

Correspondencia/  
Correspondence  
Edwin Culp  
edwin.culp@ibero.mx

Financiación/Fundings  
Este texto se realizó con el apoyo del proyecto de investigación *Interfases de las imágenes: mediación, plasticidad, imaginación política*, que cuenta con financiamiento de la Dirección de Investigación y Posgrado de la Universidad Iberoamericana.

Received: 30.09.2024  
Accepted: 28.12.2024

#### CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER

Culp, E. (2024). Agotar la mirada. Las interfases de las imágenes en los videoensayos "My Mulholland" (J. McGoff, 2020) y "Watching The Pain of Others" (L. Galibert-Laîné, 2018). *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, 7.

<https://doi.org/10.24310/Umatica.2023.v6i7.20721>

Umática. 2024; 7. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2024.v6i7.20721>

## Exhausting the Gaze. Interfaces of Images in the Video Essays "My Mulholland" (J. McGoff, 2020) and "Watching The Pain of Others" (C. Galibert-Laîné, 2018)

**EDWIN CULP**

Universidad Iberoamericana, Mexico.

---

### Abstract

This essay explores the transformations in our *ways of seeing* images and their implications for contemporary visual culture. It proposes to rethink the relationship of gaze, materiality of the image, and the possibilities of imagination. Instead of simply trying to find new displacements of the gaze, this text offers a reflection on the materiality of images and their remediations in order to open the potential of imagination. The central site that the gaze occupies to address images in visual studies is set into question, especially tackling the images of female bodies. In order to develop this notion, two video essays are brought forward for analysis: *My Mulholland* (2020), by Jessica McGoff, about the fears of watching David Lynch's *Mulholland Drive* (2001) as a female teenager, and *Watching The Pain of Others* (2018), by Lého Galibert-Laîné, a visual diary that tries to make sense to their fascination for Penny Lane's film *The Pain of Others* (2018). Both video essays are bringing forth the spectatorship of an existing film and remediate them, they put them back into the medium, inserting their gaze within the image. These critical video essays question the act of looking by exploring the interfaces of their images –that is, the material sites of contact or limit between two media. It is from that place, I argue, that the possibilities of an imagination that exhausts the gaze can be engaged.

---

KEY WORDS: surface, interface, remediation, imagination, video essay.

---

### Summary – Sumario

---

1. Introducción. Interfases de las imágenes
2. Agotar la mirada; o mirar no es ver, no es imaginar
3. Mediaciones de los videoensayos: "My Mulholland" y "Watching The Pain of Others"
4. Imaginar con los ojos abiertos

## 1. Introducción. Interfases de las imágenes

En relativamente poco tiempo, nuestros modos de ver imágenes han cambiado radicalmente: de las iglesias y templos a los museos y las calles, en estampas, postales y reproducciones, en salas oscuras, en pantallas en las casas, en móviles, en los “escritorios” de nuestras computadoras. La abundancia de imágenes y las diversas formas de verlas parecerían haber agotado la mirada; es más, hablar de esta abundancia es ya lugar común de los estudios de las imágenes. ¿Qué implica agotar la mirada como lugar central? ¿Qué hacer cuando la mirada se ha agotado y “ha renunciado a ver” (Alonso de la Fuente, 2022, p. 42), o, peor aún, impide imaginar? Mirar más no parece ser suficiente para escapar a las formas dominantes de la visualidad. Como afirman Bernd Huppauf y Christoph Wulf (2009), los progresos tecnológicos que permiten crear imágenes en campos que antes no lo hacían —las imágenes calculadas u operativas de la ciencia, la medicina, la seguridad, entre otras— y el mercado de imágenes limitan las posibilidades creativas de la imaginación: la facultad de producir imágenes y compartirlas.

La construcción del sujeto moderno tiene su correlato visual en la escisión entre el *ver* y el *mirar* que se produjo a partir del siglo XV con la representación pictórica renacentista: ante la desconfianza por la errancia de la corporalidad en la que se ancla el sentido de la vista, la invención de la perspectiva dio pie a la producción de una mirada como lugar privilegiado, dominante y trascendente que dirige el punto de vista. Así producida, la mirada ordena la contingencia visual, la distancia del engaño de la visión, muestra lo que es evidente y demuestra lo verdadero en la imagen, anudándola con aquello a lo que hace referencia. Con la invención de la perspectiva, los territorios, los objetos y los cuerpos que se pintan en los cuadros se ofrecen a la mirada. Ésta, situada afuera del cuadro, va tomando forma desde lo que es capaz de poseer visualmente. Así es como la mirada, en uno de los temas recurrentes de la historia del arte occidental, puede poseer y posarse sobre cuerpos de mujeres desnudas dispuestos por la perspectiva como objetos de deseo. Los aparatos herederos de la perspectiva y la *camera obscura* enfatizaron más la posesión visual hasta llevarla a un exceso donde, como señala Susan Buck-Morss siguiendo a Walter Benjamin, los ojos no son ya capaces de mirar: “Bombardeados con impresiones fragmentarias ven demasiado —y no registran nada. De este modo, la simultaneidad de ‘sobre-estimulación’ y entumecimiento es característica de la nueva organización sinestésica entendida como anestésica [anaesthetics]” (1993, p. 72). ¿Debe, entonces, recuperarse una mirada que, en su afán de poseer lo visto, ha caído en la anestesia del ver?

Las críticas que se realizan sobre el poder de la mirada corren constantemente el riesgo de reforzarla si no hacen mella en la infraestructura visual de ese sujeto individual y posesivo que la conforma. Para ello, habría no solo que restituir la contingencia y corporalidad concreta del ver, sino ir más allá: hasta la incierta capacidad de compartir imágenes (y no únicamente *puntos de vista* o *perspectivas*), es decir, hacia la imaginación como facultad

compartida (y afectiva) de estar con las imágenes. No se trata exclusivamente de desarticlar la mirada y dejarla a un lado para producir una nueva forma de mirar, sino, más bien, de situar esa mirada en relación, primero, con las formas contingentes y concretas del ver y, luego, con la materialidad de las imágenes y las posibilidades de la imaginación (Soto Calderón, 2022). Reconocer la materialidad que soporta la imagen invita a escapar al control de la mirada. La materialidad de la imagen la vuelve cercana, susceptible de ser manipulada, compartida y transformada en otras imágenes que se abren a las potencias imaginativas.

En la imagen audiovisual y las pantallas actuales, al menos desde la llegada de la videocasetera (VCR), el acto de mirar se desplazó para formar parte de la experiencia de la película y se suscribe a lo que Johannes Binotto (2021) ha llamado las prácticas de la visualización o del ver (*practices of viewing*), y que Laura Mulvey (2006) ya asociaba con un "espectador posesivo". Binotto hará una serie de videoensayos sobre cómo se constituyen nuestras prácticas del ver, que ya no dependen de una proyección supuestamente ideal y que transparenta el medio. Desde la VCR y con mucho mayor énfasis en los medios digitales, la pausa, el *fast forward*, el mutear, el *loop*, la distancia, la descripción de audio, la modificación del color, la elección de idiomas o la función de dormir, entre otras, dan cuenta de una imagen que podemos tocar y manipular, y de un medio que se ha vuelto opaco y material. La VCR y, más puntualmente, el formato Betamax, ha producido, según Alberto López Cuenca (2018), una ruptura en la Historia del arte y en la propiedad de las imágenes que llevaría aún más lejos la reproductibilidad técnica (Benjamin, 2003). Si la Historia del arte ya confiaba en la fotografía para difundirse y enseñarse, la entrada de la VCR planteaba la posibilidad de manipular la experiencia de la obra y contar con una "imagen desatada del control institucional" (López Cuenca, 2018, p. 29). Más aún, el triunfo de Sony sobre Universal en los tribunales "declaraba legal el uso del videocasete para grabar contenidos protegidos por las leyes de *copyright*" (López Cuenca, 2018, p. 28). La imagen de la VCR permitía apropiarse de aquello que solo le correspondía al cine: la duración objetiva de la obra podría ahora modificarse y la imagen podía mostrarse en lugares que no corresponden con la sala oscura. Se abría la época nombrada por el célebre slogan "Watch Whatever Whenever" (Citado en López Cuenca, 2018).

Los videoensayos sobre las *prácticas del ver* en los que ha trabajado Binotto muestran cómo por esos puntos de contacto entre la materialidad del medio y las imágenes sonoras y visuales de la película pueden colarse las posibilidades de la imaginación (Binotto, 2021). Esos sitios de intercambio, que propongo como interfases de las imágenes, se dan en las superficies que se forman entre medios, objetos, pantallas, miradas e imágenes. En ese mismo sentido, en consonancia con lo que llama el "giro material de los estudios visuales", Giuliana Bruno propone "diseñar una genealogía alterna de la pantalla, no simplemente concebida como espejo o ventana" (2020, pp. 37-38), sino que tome en cuenta la materialidad de sus superficies más allá de la figuración óptica. Las interfases de las imágenes son el límite donde se encuentra el sustrato material de la imagen con aquello que ésta evoca, es decir, el sitio de contacto entre su objetualidad y su no-objetualidad. En las interfases se dan los pasos de la

imagen por distintos medios, pero es también donde la mirada se enfrenta a la materialidad, donde se manifiestan, al tiempo, la forma y la deformación.

En la fisicoquímica de superficies y la dinámica de fluidos, la noción de interfase apela al encuentro entre dos fases o *medios* inmiscibles. Al situarse en el límite exterior de una sustancia, los sitios de interfase y superficie presentan características propias, por ejemplo, una alta reactividad química o asumir una forma que reduce la energía del sistema. Las propiedades de las superficies e interfases son esenciales para entender e incidir en un amplio rango de procesos biológicos, industriales o físicos (Somorjai y Li, 2011).

En español hay una distinción, inexistente en otras lenguas como el inglés o el francés, entre la *interfase*, que refiere al límite material entre dos medios, y la *interfaz*, que implica los sitios de contacto entre sujeto y máquina o entre componentes de las máquinas, frecuentemente referida a computadoras. Si bien ambos términos comparten raíz etimológica, la elección del primero permite poner el énfasis sobre una dimensión no-humana del intercambio entre distintos medios desde sus condiciones materiales. Como señala Branden Hookway (2014), las interfases se refieren a algo que está en medio –*inter* o *entre*–, a una serie de relaciones que se dan en una duración compartida; pero también a la derivación del latín *facie*: “rostro o semblante, así como apariencia, personaje, forma, o figura” (pp. 7–8). En un intento por distinguir las definiciones entre interfase, *inter-face*, y superficie, *sur-face*, Hookway insiste en que en la superficie un aspecto del objeto o la cosa (*thing*) emerge, mientras que la interfase implica la relación entre objetos o cosas (*things*): “Una superficie presenta una forma, mientras que la interfase realiza una formación [o moldeado, *shaping* en el original]” (2014, p. 14).

Si llevamos esta distinción a las imágenes, las interfases dan cuenta de los intercambios entre los medios por los que se expresan; mientras que las superficies son sitios de intercambio que median entre lo visible y lo invisible, permitiendo reparar en la aparición de las formas y en la circulación del sentido a través de su materialidad. Las superficies se vuelcan hacia la exterioridad de una sustancia –desde las tensiones de su interioridad–, mientras que las interfases remiten a sus sitios de *mediación*. Si bien separar superficies e interfases puede ser conceptualmente productivo, ninguna superficie se da en el vacío de medios y toda interfase acaba por producir un límite superficial. Dicho de otro modo, pensar las interfases y las superficies de las imágenes supone, de un lado, una teoría de la mediación y, del otro, de la aparición; ahí donde la mediación y la aparición se retroalimentan, tanto como la forma y la formación.

¿Cómo podrían las superficies e interfases, en un entorno de exceso de imágenes que no devuelven la mirada, ser capaces de restituir una potencia emancipatoria de la imaginación? La propuesta de este texto es que la salida a la dominación y saturación del campo visual no pasa por insistir en formas de mirar *otras*, o en nuevos puntos de vista que deberían desarticlar las miradas productoras de superficies homogéneas y excedidas por las imágenes, sino por detenerse en los intersticios de las propias imágenes (Bermúdez Dini, 2024), en los

hiatos in-significantes (Barrios, 2012), o en las resistencias donde su materialidad no se subsume a una idea o significado, sino donde es continuamente contingente.

Pero las superficies de las imágenes han estado, más bien, asociadas a la homogeneidad y a la construcción de lo lustroso; a la anestesia de la mirada y la fantasmagoría (Buck-Morss, 1993). Esas superficies dan la impresión de ser impenetrables: formas acabadas para evocar los deseos de consumo. Son superficiales la publicidad, la repetición de las imágenes y los tutoriales de maquillaje en Tik Tok. Su superficialidad les permite circular como impresiones: repeticiones de lo mismo en distintos empaquetados, cada vez más indispensables. Hace falta insistir en esas superficies lo suficiente para que la transparencia o lo lustroso den paso a la opacidad del medio: sus fracturas, intervalos, porosidades y adherencias. Se trata de producir una topología donde la mirada se agota y se describe la imagen en sus orificios para recuperar, en términos de Marie-José Mondzain (2003), la construcción de un "ver en conjunto". Ese momento en que la imagen se vuelve indecible: se "ofrece a la vista y, en este sentido, no puede jamás engañar a nadie" (Mondzain, 2003, Introduction).

Dos videoensayos críticos (*critical video essays*) recientes me permiten desplegar esta discusión al poner en crisis ciertos *modos de ver* pero, también, *de hacer* con las imágenes: *My Mulholland* (2020), de Jessica McGoff, y *Watching the Pain of Others* (2018), de Lého Galibert-Laîné. Los videoensayos críticos se sitúan entre la cinefilia y los estudios de cine. Elaboran una crítica en formato audiovisual, usando uno o varios fragmentos de películas (Bernstein, 2016) y a través de "metodologías de investigación performativas basadas en las posibilidades que ofrecen las tecnologías de visualización y edición digital" (Baptista, 2016, p. 3). Estos dos videoensayos reflexionan sobre la experiencia de ver otras dos películas: *Mulholland Drive* (Lynch, 2001) y *The Pain of Others* (Lane, 2018). Sus reflexiones sobre haber visto esas otras películas acaban por modificar materialmente sus imágenes y se vuelven nuevas películas, cuya crítica va más allá del homenaje o la apología de las originales. Estas *re-visiones* agotan la mirada como sitio de abstracción e invitan a *volver a ver*: las miradas de McGoff y Galibert-Laîné se insertan de manera literal en las películas —las vemos ver—, y acompañamos su ver de una serie de grietas, pausas, interrupciones y reconsideraciones de lo que han visto.

Estos videoensayos, que se basan en grabar lo que ocurre en los escritorios de sus computadoras —de ahí que se les conozca como *desktop documentaries* o documentales de escritorio— no permiten la construcción de un punto de vista único y exterior desde el que la imagen deba mirarse. Al contrario, la imagen se puede recorrer y ver de maneras contingentes, pues la emulación de *ventanas* de la interfaz de software destaca no por la profundidad de lo que se ve, sino por el aplanamiento de las imágenes: superficies que se superponen donde una queda apilada o al lado de otra. En estos videoensayos hay una remediación de la imagen cinematográfica en la pantalla de la computadora: las miradas toman cuerpo en vistazos u ojeadas que producen sitios de interfase con imágenes que pueden manipularse, que quedan fragmentadas y horadadas; sitios de interfase que hacen posible la imaginación.



## 2. Agotar la mirada; o mirar no es ver, no es imaginar

En el prólogo que da inicio a la emblemática serie de televisión *Modos de ver* (1972), John Berger comienza por cortar y desprender el rostro de Venus de lo que parece ser el cuadro *Venus y Marte*, de Botticelli, colgado en un museo. Todavía hoy, a más de cincuenta años, sorprende la destrucción material que Berger hace de la obra delante de la cámara. Sólo hasta unos momentos después podemos asumir que la obra que vemos es una reproducción. La segunda mitad del siglo XX, dice Berger, ha modificado la manera en la que nos acercamos a la tradición pictórica europea a través de la reproducción fotográfica y los medios audiovisuales. Ver "pinturas o cualquier otra cosa es menos espontáneo o natural de lo que solemos creer" (Berger y Dibb, 1972). La convención que ordena esa manera de ver para la tradición pictórica europea será la de la perspectiva: "Es como el rayo de luz de un faro, solo que en lugar de que la luz viaje hacia afuera, las apariencias viajan hacia adentro. Nuestra tradición del arte llama a esas apariencias 'realidad'. La perspectiva hace del ojo el centro del mundo visible" (Berger y Dibb, 1972) (Fig. 1).

Figura 1. Berger y Dibb. *Ways of Seeing*. Episode 1. Camera and painting. 1972.

La perspectiva construye un ordenamiento de la vista, norma una forma de mirar que acompaña visualmente al sujeto moderno: "El mundo visible está ordenado en función del espectador, del mismo modo que en otro tiempo se pensó que el universo estaba ordenado en función de Dios. Según la convención de la perspectiva, no existe reciprocidad visual" (Berger et al., 2006, p. 23). Berger hará evidente que esta construcción dista mucho de ser ideal y se ve afectada por los sesgos históricos, culturales, económicos y de género.

La falta de reciprocidad visual de la perspectiva le permitirá a Berger construir parte de la tesis que desarrolla en el segundo episodio de la serie (y tercer capítulo del libro homónimo) sobre la perspectiva y la mirada en la pintura occidental: "[L]os hombres actúan y las mujeres aparecen. Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se contemplan a sí mismas mientras son miradas" (Berger et al., 2006, p. 55). Esta controvertida aseveración la irá desarrollando a lo largo del segundo episodio de la serie: las mujeres que aparecen en los cuadros, y especialmente en los que hay cuerpos desnudos, son miradas por una segunda persona, quien se apropia del cuadro y de la mirada, para quien la mujer posa desnuda, sabiéndose vista. La serie abrió los ojos a que esa segunda persona era *alguien*, el cuadro estaba dirigido a ese alguien: el espectador podría tomar ahora ese lugar, extraño, para quien la mujer posa desnuda, sabiéndose vista, provocando la mirada.

Poco años después del estreno de la serie, Laura Mulvey publicaría su célebre ensayo "Placer visual y cine narrativo" (1975). En una argumentación distinta, pero paralela a la de *Modos de ver*, Mulvey llegará a una propuesta semejante:

En un mundo ordenado por el desequilibrio sexual, el placer de mirar se ha escindido entre activo / masculino y pasivo / femenino [...]. En su tradicional papel de objeto de exhibición, las mujeres son contempladas y mostradas simultáneamente con una apariencia codificada para producir un impacto visual y erótico tan fuerte, que puede decirse de ellas que connotan [una] «para-ser-mirada-bilidad» [to-be-looked-at-ness]. (Mulvey, 2001, p. 370)

También para Norman Bryson, quien publicaría *Vision and Painting* apenas unos años más tarde (1983), la pintura europea que sigue los preceptos de perspectiva de Alberti hará desaparecer o, más aún, intercambiables los cuerpos del pintor y espectador a través de ese mecanismo: "[L]a única posición para el espectador propuesta y supuesta por la imagen será la de la Mirada, un punto trascendente de visión que se ha desecho del cuerpo físico y existe solamente como un punctum incorpóreo" (Bryson, 1991, p. 117). Bryson propone restituir una escisión entre la mirada (*Gaze*), un punto de vista fijo, de ordenamiento geométrico y monocular que la imagen aspira a construir fuera de ella, y el vistazo (*Glance*) u ojeada, la vista contingente, profana, móvil y arraigada en el cuerpo.

La perspectiva de Alberti supone una doble pirámide o cono donde el cuadro pictórico toma el lugar de una ventana pretendidamente traslúcida: una pirámide va hacia dentro del cuadro, haciendo converger verticalmente las figuras y el espacio en un solo punto de fuga,



y otra va del cuadro hacia el ojo del espectador. Pero ese punto de vista, según Martin Jay (2008), es un punto abstracto, que asume a la vista como monocular y sin parpadeos, y que no tiene que ver con la visión estereoscópica que nos permite percibir la profundidad. Es precisamente esa reducción del ver en el mirar la que permite la construcción de la mirada masculina y de la *para-ser-mirada-bilidad* de la mujer que describe Mulvey. Dice Jay:

La reducción de la visión a la mirada [gaze] medusea (o a menudo a la mirada [gaze] masculina que contempla el desnudo femenino), y la pérdida del potencial para el movimiento de la ojeada [glance] temporal, se vio ahora ratificada, al menos de acuerdo con la lógica –aunque no siempre con la práctica real– del arte perspectivo. (2008, p. 51)

Se puede, entonces, volver sobre la premisa de *Modos de ver*: la perspectiva construye un sistema sin reciprocidad visual en el que la visión se colapsa en el sitio de una mirada sin duración que la petrifica. Esa mirada permite apropiarse de los objetos y cuerpos, frecuentemente de mujeres desnudas, que aparecen en el cuadro. La mirada también haría referencia, volviendo a Jay (2008), a una penetración del cuerpo por la medicina que se acerca a los órganos internos, más allá de las superficies y síntomas que pueden resultar engañosos a la vista. La mirada ostenta la producción de una verdad discursiva inmune a los falseamientos de la vista, las superficies y las apariencias. La perspectiva, a su vez, organiza un espacio “isotrópico, infinito y uniforme” (Jay, 2008, p. 51) que se acerca a la nueva racionalidad científica moderna donde el espacio se describe como relación, pero que también es concomitante y guarda afinidades con el sistema económico capitalista. Así, el espacio visual de la perspectiva se organiza a partir de la relación y el intercambio, los objetos se describen en función de esta abstracción de relaciones y no ya de sus condiciones materiales. El cuerpo del espectador –al menos esa sería la pretensión– se abstrae a un sitio desde donde es intercambiable con otros. Pero esos cuerpos no dejaron de moverse para mirar al cuadro, ni la ventana era realmente traslúcida.

Las críticas y propuestas alternativas al sitio privilegiado de la mirada abundan en la filosofía, el psicoanálisis, la antropología o el campo de lo que se ha llamado estudios visuales. Nicholas Mirzoeff, por ejemplo, propone escapar a la “ley de la mirada” para recuperar el derecho de mirar que, nos aclara, “no se trata meramente del ver” (2011, pp. 473, 476). Y añade: “La visualidad se consideraba masculina, en tensión con el derecho de mirar que se representa como femenino, lésbico, queer o trans” (2011, p. 475). La crítica sobre la mirada dominante da lugar a nuevas formas de mirar y de resistencia que establecen puntos de vista distintos al dominante. Miradas “resistentes y recurrentes (a veces como retornos), miradas de rompimiento, contramiradas, miradas disidentes, miradas negras, miradas indias, miradas contrapatriarcales, miradas descoloniales, miradas anti-sistémicas...” (Lizarazo, 2024, p. 168). Pero estas variaciones del sujeto que mira no atentan contra el dispositivo que produce el sitio de la mirada como excedencia del ver y fuera de la imagen. Cambiar al sujeto que mira

o agregar adjetivos a la mirada no garantiza que la dominación contra la que se atenta se extinga. Más aún, la simple inclusión de sujetos no dominantes sin una crítica al dispositivo de la mirada acaba por reforzar el dispositivo mismo y sus efectos.

La teoría fílmica feminista identifica a la mirada del espectador con la de la cámara (Silverman, 1996). Desde ahí proponen construir una mirada femenina que se oponga a la masculina para derrocar al régimen escópico dominante. Kaja Silverman se distancia de esta propuesta cuando sugiere renunciar al lugar predominante de la mirada: "exponer la imposibilidad de que alguien pueda alguna vez poseer esa agencia visual, o de que él o ella misma escape a la especularidad" (1992, p. 152). Ella recurre, de manera semejante a la propuesta de Bryson, a separar la mirada (*gaze*) del mirar (*look*), que asocia a la vista, lo finito, el cuerpo, y que no puede situarse fuera del espectáculo. Silverman complementa el concepto de mirada en Jacques Lacan, entendida como "un significante de aquello que constituye al sujeto como falta *dentro del campo de visión*" (Silverman, 1992, p. 407), con las prácticas materiales e históricas que impiden asimilar el ojo a la cámara descritas por Jonathan Crary (1990). Para él, la cámara fotográfica separa al observador de la *camera obscura* (esencial para la perspectiva albertiana) e, incluso, del espectador; el espectáculo implica, a partir de la emergencia de la cámara, "una negación del cuerpo, sus pulsaciones y espectros, como sustrato de la visión" (Crary, 1990, p. 136). Crary destaca un cambio fundamental que opera a través de las máquinas del ver: "La visión, más que una forma privilegiada de conocimiento, se convierte ella misma en objeto a conocer, a observar" (1990, p. 70). A partir de estos planteamientos, Silverman propone ir más allá de la mediación que la pantalla hace entre el espectador y la mirada en Lacan. En su argumento, no obstante, la imagen queda relegada a aquello que pasa entre la mirada, el mirar, la pantalla y la cámara sin agencia ni materialidad propias.

Una posibilidad de crítica al dispositivo —o *medio*, como él mismo señala— de la perspectiva es la que propone Emmanuel Alloa en *Reparto de la perspectiva* (2020). Desde un fundamento fenomenológico tomado de Merleau-Ponty, Alloa sugiere un recorrido por el medio de la perspectiva que le permite preguntarse cuáles son las condiciones de posibilidad de una perspectiva o un punto de vista compartido y qué repartos de lo sensible, siguiendo a Jacques Rancière, se implican en ello. Para Alloa, no hay nunca una inmediatez de la visión, ni tampoco el espacio perceptual es homogéneo ni universal. Él apuesta por un perspectivismo plural que no se quede atrapado ni en el aislamiento del sujeto ni en la convergencia de todas las miradas en un punto central. La perspectiva, plantea, no se confunde con la representación, sino que es un medio, está dirigida a alguien en concreto, deja ver aspectos de un objeto y permite abrirse a la pluralidad de puntos de vista: "El perspectivismo impone la posibilidad de una re-visión" (Alloa, 2020, *Petite morphologie de la perspective*).

Mondzain ya había seguido un camino semejante en *Les commerce des regards* (2003), introduciendo de manera más explícita la relación entre imagen y mirada. En su texto, el intercambio (*commerce*) de miradas constituye una economía de lo visible, que implica decidirse por una imagen que forja aquello que se comparte; un intercambio que se produce en el terreno de la economía de lo visible, es decir, en el lugar común de la política. Esa economía

icónica, o *iconomía*, que se ha desarrollado particularmente a la luz del cristianismo iconófilo, busca regular la relación entre lo visible y lo invisible. Mondzain busca recuperar la imagen y su intercambio de miradas para que no desaparezca en lo que llama la "gestión comercial de lo visible" (2003, Prologue), donde la imagen como posibilidad se colapsa en el ídolo del mercado. Para Mondzain, el ídolo se conforma cuando la imagen deviene en un objeto de significado unívoco que "transforma el comercio de miradas en mercado de visibilidades" (Mondzain, 2003, Chapitre 3. Le lieu critique). En su lectura de Mondzain, Carlo Bino afirma que "las visibilidades son los que viene a la visión en términos absolutos, sin otredad; se agotan a sí mismas en la visión: son un abuso de lo visible" (2016, p. 205).

La mirada se enfrenta en ese mercado de lo visible a la saturación de ídolos y a la carencia de imágenes: "La mirada ya no define imágenes, sino que, en cambio, está definida por las visibilidades" (Bino, 2016, p. 205). Para Mondzain, no se trata de renunciar a las imágenes, sino, por el contrario, buscar el lugar de lo en común que ellas producen y que no reside en lo visible:

Ese lugar común que buscan y construyen las miradas, y que la visión nunca proporciona, es el objeto de los creadores de imágenes (...) El plano de la imagen nunca es visible, pero sin él nada es visible y por tanto se acabó el comercio de miradas. El ídolo opera como un punto de precipitación, la imagen como un plano de extensión. El ídolo es el embudo de la mirada, la imagen es el ensanchamiento de la acogida. (Mondzain, 2003, Chapitre 3. Le lieu critique)

La imagen, aclara, "surge en los confines de la materialidad sin hacerla desaparecer" (Mondzain, 2003, Chapitre 3. Le lieu critique); es desde ella que podemos pensar en una mirada compartida. La imagen que promueve una mirada compartida será aquella que es indecible: la que no tiene un valor de verdad o falsedad inherente, sino que está a la espera de que se construya su significado por la mirada de un espectador (Mondzain, 2003, Prologue). Mondzain apuesta, así, por un *ver juntos* que no implica una visión común, pues no podemos ver lo que otra persona ve, sino donde lo que se comparte es, precisamente, lo que no puede verse.

Desde esta lógica, la imagen se situaría como condición de posibilidad o causa de lo visible (Mondzain, 2009). "No vemos el mundo porque tengamos ojos. Nuestros ojos se abren por nuestra habilidad de producir imágenes, por nuestra capacidad de imaginar" (Mondzain, 2010, p. 308). En palabras de la filósofa Andrea Soto Calderón, "las imágenes no aparecen gracias a una mirada que está esperando por ellas." (2022, p. 24).

En *Imaginación material* (2022), Soto Calderón propone "introducir imágenes que fueren otros modos de ver" (p. 41) y "que no se subordinen a las diversas normatividades de la mirada" (p. 45). Para ello, recurre a pensar las imágenes desde las superficies. Así, las imágenes permiten "habitar un intervalo desde el que explorar las texturas [...] [y rastrear el] punto singular de fricción" (Soto Calderón, 2022, p. 42); es, dice, *un trabajo entre superficies*, entendido como una superficie de formación: un encuentro entre forma y materia donde la primera no es simplemente adecuación ni la segunda es solamente lo inerte. Las superficies

de formación implican una relación activa entre materia y forma. La filósofa propone que para participar en una imagen hay que incidir en su materialidad; y ese contacto con la materialidad genera procesos formativos que define como imaginación material: "una capacidad que se trabaja, se ejercita para ampliar su campo y desde él engendrar realidades, superficies y adherencias", una génesis de las imágenes donde la idea no precede a la materia (Soto Calderón, 2022, p. 82).

Me parece que retomar la capacidad de imaginar pasa, primero, por volver sobre las imágenes desde su límite entre materialidad y figuración, y, segundo, por agotar el lugar central de la mirada. Desde luego, la potencialidad de la mirada conduce a una política y una capacidad de modificar los encuadres (Rodríguez-Blanco, 2022) o trae consigo las potencias de la escucha, el cuidado y el encuentro (Martínez Bonilla, 2023). En "El recuerdo de una mirada. Superficies de la imagen fílmica" (Culp, 2020), trabajé sobre una mirada que se va volviendo equívoca al contacto con las superficies que van del recuerdo a la imposibilidad de la memoria y luego a la imaginación; pero incluso en esas errancias insistí en esa potencialidad de la mirada.

Agotar la mirada no es, pues, anular estas potencias, sino desgastar sus significaciones y sus direccionamientos hasta quedarse con la materialidad de su mediación, hasta extenuar lo posible. El entorno de la producción de visualidad actual no solamente permite consumir imágenes reproducidas y repetidas, sino, y quizás principalmente, postproducirlas, reapropiarlas, remediarlas. Volver sobre la materialidad de las imágenes puede poner en duda la visualidad dominante y sus estrategias de representación al generar nuevas imágenes intervenidas que agotan la estabilidad de una mirada —aparentemente distante y sin corporalidad definida— para interpretarlas. Al incidir sobre la materialidad de la imagen lo que se produce es una nueva imagen (Bermúdez Dini, 2024): detrás de una superficie no hay más que otra superficie.

La mediación de la imagen no implica la transmisión pura de lo idéntico sino su impartición: un partir de sí, un transponerse a otra parte en su no-inmediatez. La mediación, en ese sentido, no es sino un proceso de diferenciación (Weber, 2008), atravesar una interfase implica llevarse parte de ella consigo, dejando atrás lo idéntico o la semejanza. La perspectiva, como mediación, llevó la imagen por un camino que pretendía borrar la superficie del plano pictórico. Es el camino de la inmediación, dominante en los sistemas de representación occidentales. Su contraparte, la hipermediación, se ha mantenido secundaria a este sistema (Bolter y Grusin, 1999). Las interfases de las imágenes invitan a pensar la variabilidad de su condición material pero también de su potencia imaginal (Bottici, 2019), pues se sitúan entre la capacidad de figurar y de resistirse a la figura, entre la formación y la conformación con la materia. De este modo, la imagen no se disuelve en la mirada o en lo mirado, ni siquiera en lo visible, sino que constantemente encuentra intercambios y afectaciones con ello.

Agotarse es mucho más que cansarse. No solamente es no poder realizar, sino terminar con toda posibilidad: "Te cansaste por algo, pero te agotaste por nada" (Deleuze, 1995, p. 4). Agotar la mirada es ir mucho más allá del cansancio que aún guarda la posibilidad de la recuperación: implica tantear su medialidad, extinguir su lugar privilegiado de enunciación y

significación, palpar la existencia material del cuerpo concreto que la construye, restregarse contra las superficies de imágenes de las que ya no puede apropiarse. Es agotar los recursos del punto de vista de un espectador ideal, trascendental y supuestamente delineado por la imagen. Agotar la mirada no es dejar de mirar; en todo caso, más bien supone abandonarse a su inevitabilidad. La imagen, por su parte, deja de estar organizada para la mirada e, incluso, es indiferente a ella.

### 3. Mediaciones de los videoensayos: "My Mulholland" y "Watching The Pain of Others"

En el primer episodio de *Practices of viewing* (2021), en torno al uso del *fast forward* o avance rápido, Binotto menciona que mientras el cine se veía en las salas podíamos controlar la mirada cerrando los ojos o mirando hacia otra parte, pero no podíamos modificar el recorrido temporal de la película. En sus piezas, Binotto dejará claro que el aparato completo de la mirada sobre la imagen fílmica ha dejado de lado la pretendida pureza de la sala oscura para abrirse a las posibilidades no solo del avance rápido, sino de la pausa, las pistas de idiomas, el uso del silencio, entre otras. Se trata de toda una serie de operaciones que hacen que las imágenes puedan verse de manera muy distinta a la de su intención original: constantemente intervenidas por una medialidad que permite su manipulación e intervención. Es ir más allá del lugar privilegiado de la mirada hacia el lugar de la materialidad burda de la pantalla de la televisión, ese aparato tan doméstico. No es que no estuvieran antes estos elementos en las proyecciones: un desencuadre de la imagen, fallas con la sincronización del audio, la calibración inadvertida o incorrecta del color, la detención de la imagen que, como recuerda también Binotto, peligrosamente hacía arder el celuloide. Pero estas experiencias eran consideradas accidentes que debían corregirse. En cambio, las prácticas que inauguró la VCR —y que las tecnologías digitales y móviles han hecho proliferar— permiten detener la película para comer algo o ir al baño, su visión en las pantallas ahora se ve obstruida por un vaso o un elemento que se sitúa delante. No es la pantalla ideal de proyección que devuelve la mirada, sino la burda materialidad del objeto opaco sobre el que rebota o del que emana la luz.

*Watching The Pain of Others* (Galibert-Laîné, 2018) y *My Mulholland* (McGoff, 2020) son videoensayos construidos en primera persona bajo la lógica del documental de escritorio o *desktop documentary*: ambos parten de grabar lo que se ve en el escritorio de sus computadoras. La interfaz del escritorio permite una relación muy cercana con las imágenes: es la vía de acceso inicial en la mayoría de plataformas de software actuales, que reproduce los materiales de una oficina, pero que sobre todo a través del *mouse* "permite al usuario la inmediatez de tocar, arrastrar y manipular ideogramas visualmente atractivos" (Bolter y Grusin, 1999, p. 23). En ocasiones, una aplicación ocupa toda la pantalla; en otras, vemos varias ventanas a la vez, conjuntas o superpuestas en las que se van abriendo ventanas con otros videos, páginas web, textos escritos, aplicaciones, etc. La visión del escritorio anula la perspectiva como posibilidad y "no permite unificar el espacio alrededor de un único punto de vista"

(Bolter y Grusin, 1999, p. 33). El montaje de las ventanas sobre el fondo de pantalla permite una relación entre las imágenes que no está centrada en la causalidad lineal del montaje cinematográfico clásico, sino en la simultaneidad, la yuxtaposición y la contigüidad. Estas relaciones de imágenes se abren a la contingencia e, incluso, a lo indeterminable.

Estos videoensayos críticos comienzan con la premisa de proponerse analizar las películas a las que hacen referencia, pero lo harán a partir de la experiencia de ver esas películas, donde la performatividad del ver y sus errancias servirá como método para sus indagaciones. A través de su relación con las interfaces del escritorio de la computadora y el software de edición, Galibert-Laîné y McGoff irán extendiendo las imágenes de las películas que parten hacia otras imágenes, desde las posibles hasta las que pueden inventarse. Las operaciones que efectúan con las imágenes recuerdan a lo que haría Harun Farocki con su filme *Schnittstelle / Interface* (1995): en ella, vemos y escuchamos a Farocki mientras registra y recrea los procesos de edición y posproducción de sus películas anteriores, ligándolas con otras imágenes, con los aparatos utilizados y extendiendo sus reflexiones iniciales. Lo hace, igual que lo harán McGoff y Galibert-Laîné, usando dos imágenes de video superpuestas, su cuerpo y su performatividad. Farocki reflexiona no sólo sobre las elecciones creativas, sino sobre la materialidad, gestualidad y tactilidad de estos procesos. Según Catherine Grant, el videoensayo puede operar como una forma de pensamiento material a través de la manipulación de las imágenes desde los gestos usados para editar y el "entendimiento con las manos y los ojos" (Grant, 2014, p. 50). La película, aún en su sustrato digital, deviene objeto fílmico en el videoensayo.

Los videoensayos de McGoff y Galibert-Laîné siguen gestos similares para formar sus imágenes.<sup>1</sup> Primero, emplean las imágenes de las películas que analizan como un germen para buscar otras imágenes y referencias. Comienzan por dejarse llevar por las distintas referencias por las que internet les conduce, cada vez de manera más fortuita, en una relación que apela más a la contigüidad de una imagen con otra que a relaciones causales entre ellas. Cada imagen que se suma agrega una nueva carga afectiva. Las capas de imágenes que se acumulan van recubriendo y alejándonos de la imagen de la película original hasta el punto de abrirse a posibilidades inesperadas que desdibujan el punto de partida.

En un segundo gesto, vemos la mirada de las autoras a cuadro en los videoensayos mientras ellas ven algún fragmento de la película que analizan. Es más, en algunas ocasiones, solo podemos imaginar lo que ellas ven. La mirada deja de ser una abstracción lejana e imaginaria para situarse dentro de la imagen; además, lo hace, en el caso de *Watching The Pain of Others*, viéndose físicamente afectada por lo que va viendo, o, en *My Mulholland*, recreando su mirada de manera irónica. Se trata de una estrategia semejante a la de Abbas Kiarostami en *Shirin* (Kiarostami, 2008) en la que lo único que vemos es un grupo de mujeres viendo una película sin poder ver lo que ellas ven. O en *Ten Minutes Older* (Frank, 1978), donde

---

1. Soto Calderón (2022) propone trabajar la formación de las imágenes en la imaginación material a partir de cuatro gestos: "amplificación imaginante o anticipación motriz", "organización de lo cotidiano", "memoria afectiva" e "invención".

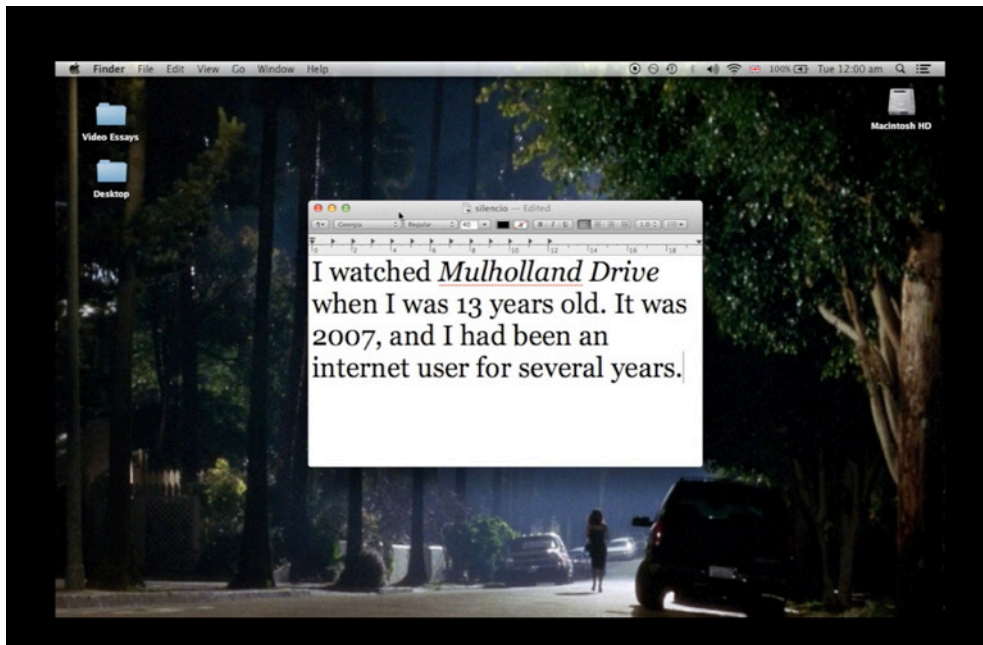


Figura 2. McGoff, Jessica. *My Mulholland Drive*. 2020.

un grupo de niños está viendo una obra de teatro, pero nunca vemos la obra, solo las reacciones de los niños asustándose y sorprendiéndose.

Tercero, sus recuerdos y cuerpos se van afectando por las imágenes que ven o, más aún, por las que no pudieron ver y temían imaginar. Catherine Grant (2014) menciona que el videoensayo tiene la capacidad para producir un pensamiento material que estremece o sacude (*shudder*) al cuerpo. El último gesto será el de dejar que opere la invención, el espacio donde imágenes situadas una al lado de otra sobre una pista sonora, o superpuestas sobre una reflexión escrita, se abre a imágenes que van más allá de las películas analizadas, pero también de los mismos videoensayos. Aquí el espectador se ve capaz de manipular e intervenir desde la materialidad a las imágenes que ahora han devenido grietas, texturas, intersticios o capas por donde la imaginación puede reverberar.

*My Mulholland Drive* es un videoensayo creado para la serie *Once Upon a Screen* (Avisar y Kreutzer, 2020), en la que diferentes videoensayistas vuelven sobre una película que les haya marcado durante su infancia. El proyecto de Avisar y Kreutzer propuso que se trabajaran críticamente estos momentos de "trauma de la pantalla" bajo las operaciones del software de edición. Jessica McGoff propone volver sobre *Mulholland Drive* (Lynch, 2001), la película que marcó su mirada en su adolescencia. El videoensayo comienza con un fondo de pantalla tomado de la película de Lynch. Una ventana de texto se abre en el escritorio de una computadora y dice: "Vi *Mulholland Drive* cuando tenía trece años" (Fig. 2). El videoensayo va describiendo, en ventanas de texto, cómo es que ella, a esa edad y como cinéfila, decidió ver la película hasta llegar a una escena que le dio demasiado miedo y tuvo que detenerse.



La escena –que McGoff nos muestra a pantalla completa– es la de dos personajes secundarios a la trama, Dan y Herb, saliendo de un *diner* hacia la parte trasera donde, al recrear un sueño de Dan, se encuentran por sorpresa con un personaje un tanto monstruoso, que bien pudiera ser una persona que vive en la calle. El *jump scare* –ese procedimiento en el que las películas de terror nos hacen saltar en el asiento– la llevó a detener la película. Un intertítulo del videoensayo lo aclara: “Estaba aterrada”, dice. Lo que más le parecía perturbador era que se hubiera dejado llevar por la película hasta llegar a ese momento. *Mulholland Drive* aborda los límites entre realidades, representaciones, sueños y fantasías. Mientras vemos la escena de Lynch, unos subtítulos nos dicen cómo la McGoff adolescente debe aceptar cierta derrota no solamente por no poder seguir viendo, sino porque, aunque la película había hecho explícito que el susto vendría, no pudo evitar su sacudida (*shudder*).

McGoff hace visibles las mediaciones de la mirada de una adolescente de 13 años, cuyo tropo dominante es que más bien ella comience a descubrirse como susceptible de *ser mirada* por hombres: a esa edad, McGoff comienza a dudar de la certeza y la confianza que hasta entonces tenía en su mirada. Cuenta que le enviaron el link a un video que resultó lo que se conoce como *screamer video*: una tendencia de videos de broma en internet popular en 2007, en la que sobre una imagen aparentemente inofensiva irrumpe un rostro aterrador y un grito chillante para producir la sacudida o el estremecimiento habitual de las películas de terror. Cuando vio el video, su propia webcam estaba encendida, pudiendo ver su rostro horrorizado a la vez que el de Linda Blair en su personaje de *El Exorcista*.

Dado que ya no puede reproducir esa imagen, McGoff se graba a sí misma, con ironía, recreando el momento en que vio el *screamer video*. Es imposible ver o compartir la mirada de esa niña de 13 años asustada por la inconmensurabilidad del internet, pero resulta cómico ponerse frente a la mirada de una Jessica, ya mayor, apropiándose de una mirada que exagera su reacción de sorpresa. El montaje nos permite ver al mismo tiempo el video *screamer* y la reacción de McGoff sobre el fondo de pantalla (Fig. 3).

A partir de esta experiencia, McGoff nos narra, en cuadros de texto –es notorio que este videoensayo no tenga voz en *off*–, cómo ahí se dio cuenta de una amenaza muy distinta a la de ser mirada:

Eran las propias imágenes las que podían volverse en tu contra (...) Es como estar presente en tu cuerpo, pero no enteramente en control de éste. Sabiendo que hay cosas de pesadilla esperando a la vuelta de la esquina, pero incapaz de detener el tránsito hacia ellas. (McGoff, 2020)

El videoensayo nos lleva de vuelta a *Mulholland Drive*, en el momento en el que los personajes principales abren una caja y todo la trama y la lógica de la película cambia. Una vez abierta la caja, no hay vuelta atrás: quizás lo que vimos antes era un recuerdo, quizás pura fantasía. Asomarse a *Mulholland Drive* y a los *screamer videos*, nos dice McGoff, fue dar un vistazo a un flujo lleno de imágenes.



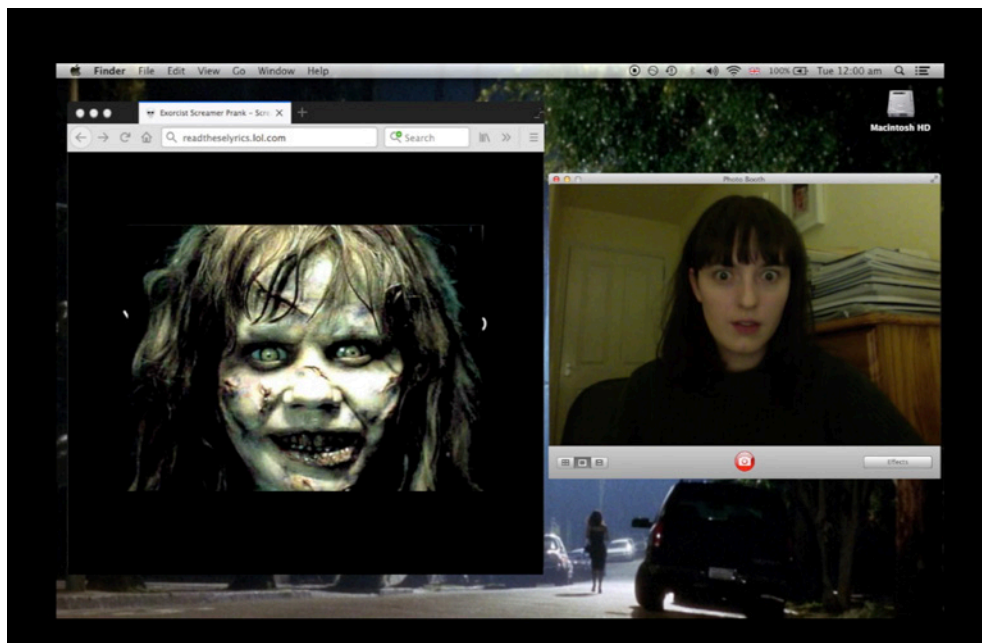
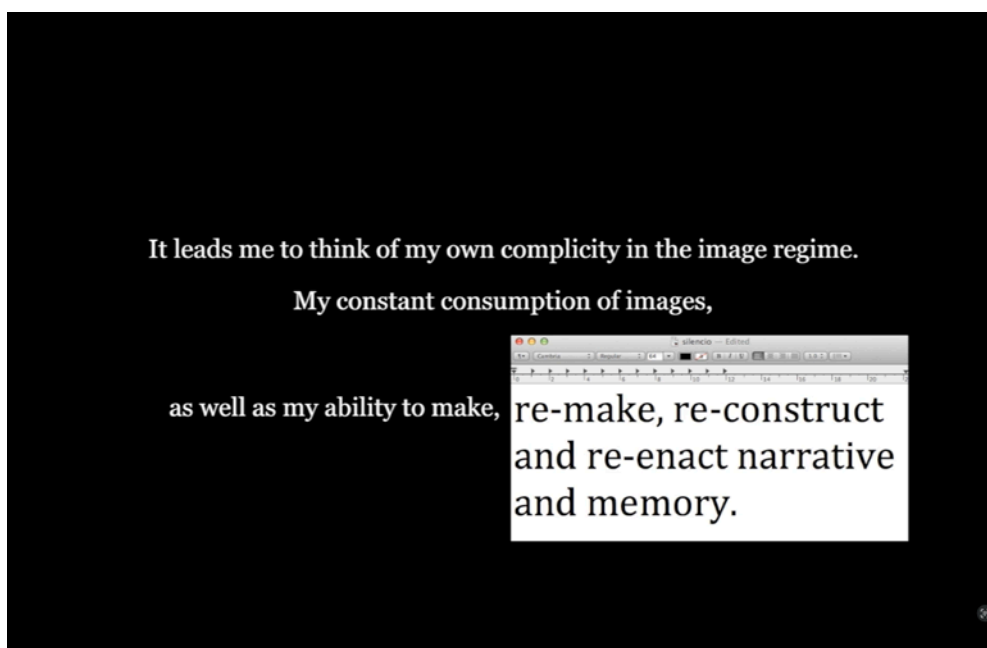


Figura 3. McGoff, Jessica. *My Mulholland*. 2020.

Figura 4. McGoff, Jessica. *My Mulholland*. 2020.



*My Mulholland* deja clara la capacidad de las imágenes de afectarnos en el cuerpo, en el recuerdo y en el miedo a lo posible. *My Mulholland* nos lleva de las relaciones que se abren con una imagen no vista, al recuerdo que no puede borrarse una vez que se ha visto: ya no puedo *desver* o quitarme lo que ya vi. Una vez dentro del régimen de las imágenes, dudamos de su veracidad, sus superficies se han vuelto engañosas. Pero no es una invitación a abandonar las imágenes. Aún resta, como dice McGoff, "re-hacer, re-construir y re-crear la narrativa y la memoria" (McGoff, 2020) (Fig. 4).

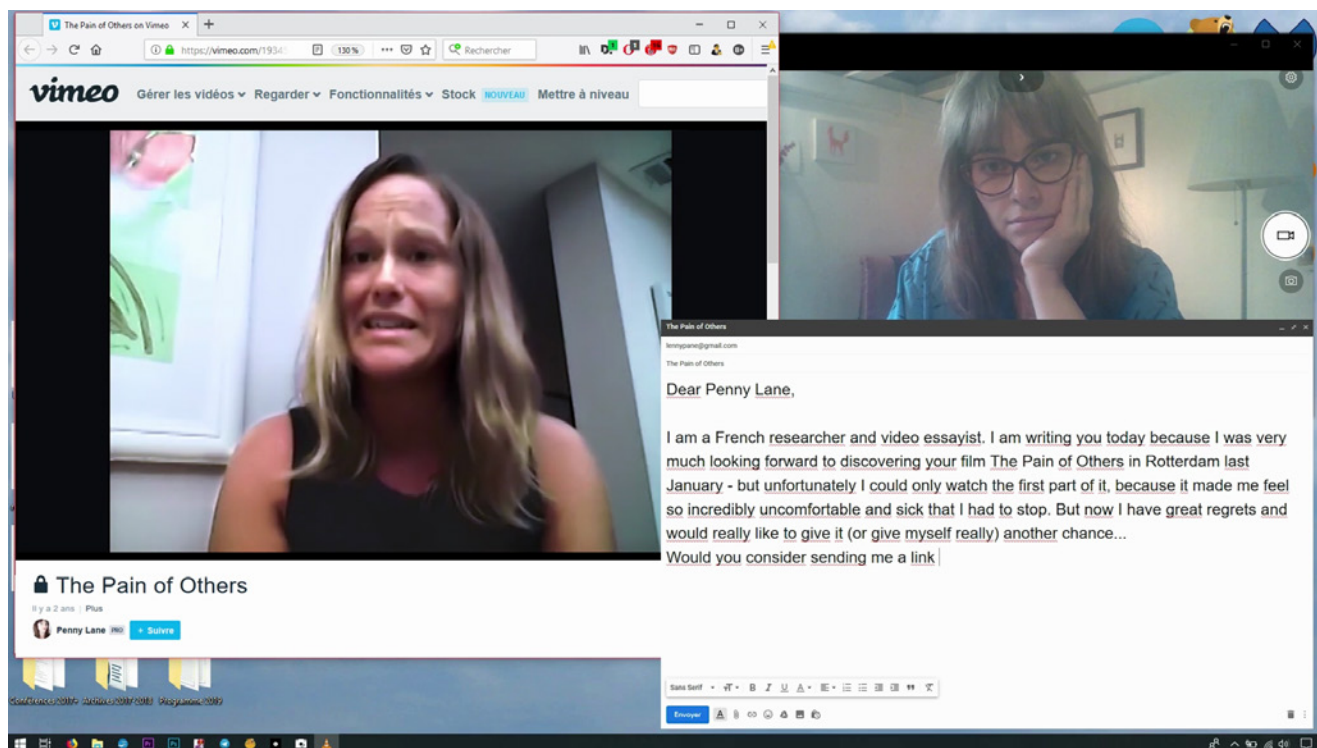


Figura 5.  
Galibert-Laîné, Lého.  
*Watching The Pain  
of Others*. 2018.

*Watching The Pain of Others*, por su parte, reflexiona sobre ver la película *The Pain of Others* (Lane, 2018). Esta última está elaborada a partir de varios fragmentos de videos en YouTube sobre mujeres que viven con la enfermedad de Morgellons. El videoensayo abre con un intertítulo que refiere al texto de Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*: "Ningún "nosotros" debe darse por sentado cuando el sujeto está mirando al dolor de otras personas" (Sontag citada en Galibert-Laîné, 2018).

Para el sistema médico, la enfermedad de Morgellons es un delirio de infestación imaginaria que afecta, sobre todo, a mujeres. La enfermedad ha contado con comunidades activas en internet, una fundación y distintas figuras públicas que la han apoyado. En *The Pain of Others*, Lane va a poner en duda el discurso del sistema médico a partir de cómo los doctores y las estructuras desde donde operan tachan fácilmente a las mujeres como locas, histéricas o delirantes mientras ellas van compartiendo sus experiencias en torno al padecimiento.

Galibert-Laîné comienza su videoensayo con el escritorio de su computadora y dos ventanas: una, en la que vemos el inicio de *The Pain of Others*, y otra, en la que vemos el rostro de Galibert-Laîné mientras ve su monitor. Una tercera ventana se abre, donde leemos cómo le escribe un correo electrónico a Lane diciendo que intentó ver su película pero tuvo que dejarla al poco tiempo por la sensación de incomodidad que le provocaba. En el correo, le escribe a Penny Lane explicándole que es una estudiante y pidiéndole que le comparta la película para intentar verla nuevamente. Con luz, en la sala de su casa y viéndola en la pantalla de su computadora, nos dice, la experiencia fue otra (Fig. 5).

Galibert-Laîné narra cómo llevará la película a su "mesa de operaciones": volver a cortar el video en Adobe Premiere –un conocido software de edición– para identificar personajes y explorar algunas secuencias más puntualmente. Conforme avanza la estructura del filme de Lane, Galibert-Laîné muestra cómo contrasta la dificultad de creer en las historias de las mujeres con un sistema médico que al descalificarlas nos lleva, de manera contradictoria, a querer creerles. El filme de Lane, nos dice Galibert-Laîné, va y viene entre la aceptación y el rechazo del reconocimiento de esta enfermedad, hasta que deja que sea el espectador quien defina en qué quiere creer.

Galibert-Laîné llega a una definición: "La enfermedad Morgellons es un virus que se despierta apenas ves tu cuerpo con mucho cuidado". Bajo esta idea, se hace una pregunta: "¿en qué momento sentir empatía por el dolor de los otros deviene tóxico para sí?". Después de más de tres meses de trabajar con *The Pain of Others*, ha descubierto una lesión en su pierna que se asemeja a las que se muestran en la película de Lane, pero también a otras imágenes que encuentra en internet. En ese momento, Galibert-Laîné nos muestra una serie de ventanas, una al lado de la otra. No se construye una perspectiva privilegiada ni el espectador se encuentra en un lugar de comodidad mirando los cuerpos, muchos de ellos de mujeres.<sup>2</sup> Las diferentes ventanas parecerían exponer y tratar de mostrarnos casi didácticamente lo que va pasando, pero la interfaz del escritorio nos hace sentir que es el espectador quien manipula y es responsable de las imágenes que ve. Pareciera como que la pierna de Galibert-Laîné se hubiera contagiado por las imágenes que están a un lado. La imagen de *Watching The Pain of Others* deviene algo cercano a una superficie de contagio: si la enfermedad de Morgellons emerge por ver demasiado, Galibert-Laîné no deja que la mirada, extenuada, pueda contener a la vista y a la capacidad virulenta de las imágenes que ve (Fig. 6).

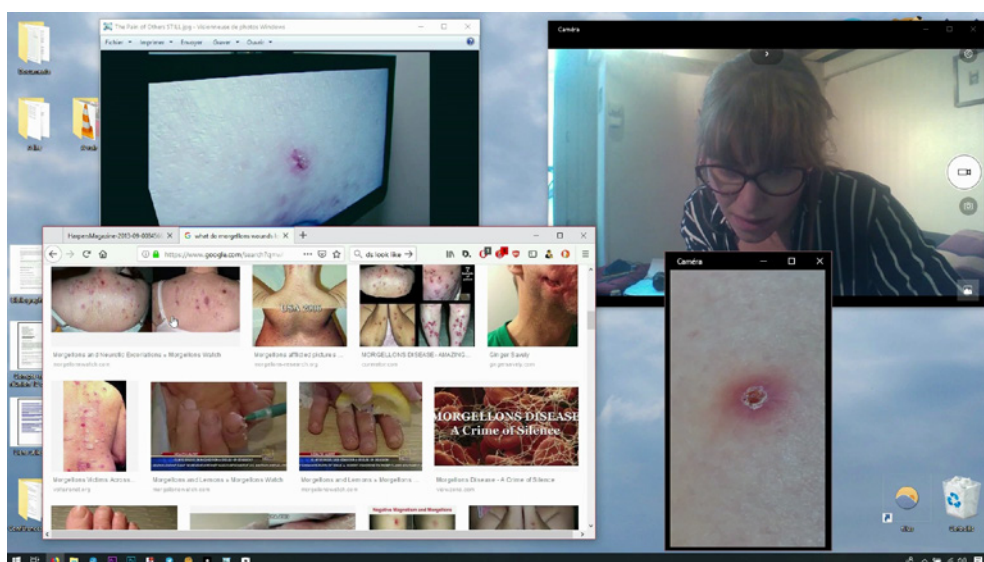


Figura 6. Galibert-Laîné, L. *Watching The Pain of Others*. 2018.

2. Lého Galibert-Laîné se identifica actualmente (2024) como persona no binaria. En 2017, al realizar *Watching The Pain of Others*, se identificaba como mujer.

Galibert-Laîné abre las imágenes de la película original: regresa a las fuentes originales en YouTube e investiga sobre los videos que Lane no eligió para su película. Ahí se da cuenta que quizás los testimonios de las mujeres no sean verdaderamente confiables: algunas de ellas están también involucradas en teorías de la conspiración o en temas que hacen dudar de su propia opinión y salud mental. ¿Con qué elementos evaluamos la veracidad de lo que estamos viendo en las imágenes? ¿Cuáles son las miradas de autoridad que construyen esa veracidad sobre la imagen?

Estas miradas de mujeres que padecen Morgellons y sus voces, dirigidas a la cámara en YouTube, ya no buscan la empatía sino que se insertan en narrativas de espectacularización. La remediación que hace Galibert-Laîné de los videos de YouTube abre una hendidura en la estabilidad de la mirada. Nos deja en una posición aún más incómoda donde, ante la necesidad de estas mujeres de mostrar su malestar, la imagen se desprende de su relación con una mirada estable para, simplemente, buscar *likes* o seguidores. La remediación que hace Galibert-Laîné de los videos de YouTube que Lane dejó fuera deja revela la materialidad del medio y abre la imagen a la diferenciación más allá de la identificación.

Galibert-Laîné afirma que el intento de Penny Lane en su película es el de abrir una posibilidad de contacto, un canal de comunicación con las mujeres que padecen Morgellons; restituir una mirada que, luego de sumergirse casi obsesivamente en las imágenes sin obtener respuesta, pueda devolverse y producir un intercambio. Entonces, cierra su videoensayo con una serie de imágenes de *The Pain of Others* y un recuadro donde la vemos viendo las imágenes, produciendo ese intercambio que no se dio realmente. Con el mismo recurso, Galibert-Laîné imagina conversaciones que no existieron: ella con una de las mujeres con Morgellons, Lane escuchando a otra, dos de ellas conversando. Pero sustituye sus voces por una voz automatizada y robotizada de una computadora que lee textos. El montaje de imágenes de Galibert-Laîné produce nuevas interfases donde pueden verse relaciones que solo podemos imaginar y que buscan ir más allá de la producción de empatía. El videoensayo termina con el plano de ella a punto de dejar ver la lesión en su pierna y una de las mujeres con Morgellons escuchando y mirando atentamente mientras la voz robótica dice: "Espera, te mostraré".

#### 4. Imaginar con los ojos abiertos

El videoensayo agota la mirada para evidenciar la opacidad del medio, las superficies de la construcción de sus imágenes, sus relaciones y *shocks* con el cuerpo. Este agotamiento implica dejar atrás su lugar de enunciación, esa mirada a la que parece que está dirigida el punto de vista de la imagen. Con ello, el agotamiento de la mirada que produce el videoensayo regresa al cuerpo y lo implica (Binotto, 2024); produce un estremecimiento e invita a pensar desde lo material (Grant, 2014). No lo hace desde una lógica formal cerrada, brillante ni hermética, sino desde la apelación a las superficies rugosas, inacabadas, intersticiales; es una imagen que no evoca el significado, sino la materialidad de imágenes, sonidos y voces; es incómodo, técnicamente imperfecto e inacabado (Zecchi, 2024).

Los videoensayos *My Mulholland* (McGoff, 2020) y *Watching The Pain of Others* (Galibert-Laíné, 2018) permiten reflexionar sobre los modos como se disloca el lugar central de la mirada en la producción y recepción de imágenes. Se trata de experimentos que reenquadran las películas que analizan desde el escritorio de sus computadoras y el software de edición, impidiendo que se erija una mirada dominante. A través de la simultaneidad de las ventanas, el relato en primera persona y la performatividad de su experiencia, insertan y luego vulneran la mirada. Pero no se trata aquí de erigir una nueva mirada *otra* o *femenina* que sustituya el lugar privilegiado del ver. Al abrir las imágenes y saturarlas, en el acto obsesivo de navegar por internet, acaban por agotar la mirada. Lo que resta de esa saturación está en la dimensión material de las imágenes: fracturas, manchas, fragmentos, capas, cicatrices; es decir, afectaciones de sus superficies. El montaje de sus imágenes –contiguas, superpuestas, yuxtapuestas, simultáneas– crea formas de contacto y mediación entre el dispositivo, la mirada, el cuerpo y la materialidad: son los sitios de intercambio en sus interfases, ahí donde un medio y otro se tocan. Es en esos sitios donde se producen las extensiones, intersticios e invenciones de la imaginación.

El recorrido desarrollado aquí por el dispositivo de la mirada y la construcción de su lugar de poder y apropiación del cuerpo femenino nos llevó a recuperar una serie de discusiones en torno a la perspectiva, la separación entre el mirar, como forma de conocimiento y ordenamiento racional, y el ver errático, anclado en los sentidos y el cuerpo. Este recorrido permitió situar el lugar trascendental que la mirada ha asumido como sitio dominante de producción de un discurso verídico. A ella se le oponen el vistazo como mecanismo arraigado en el cuerpo y, sobre todo, la imaginación como la operación que permite compartir imágenes más allá del ver. El recorrido no buscaba una imaginación que dé forma a la materialidad, sino, más bien, que el agotar la mirada permita que de las interfases de las imágenes emerja lo inesperado. Desde las interfases de las imágenes propongo una teoría de la mediación que destaca la relación entre materialidad e imaginación y, desde ellas, a su vez, una política de la desapropiación de las imágenes.

## Referencias

- ALLOA, E. (2020). *Partages de la perspective*. Fayard.
- ALONSO DE LA FUENTE, Á. (2022). Sobre una posible crítica cinematográfica para una mirada anestesiada. *Nawi*, 6(1). <https://doi.org/10.37785/nw.v6n1.a2>.
- AVISSAR, A. y KREUTZER, E. (2020). Introduction. "Once Upon a Screen": Screen Traumas and Cinephilic Hauntings. *The Cine-Files*, (15). <https://www.thecine-files.com/once-upon-a-screen-introduction/>.
- BAPTISTA, T. (2016). *Lessons in looking: the digital audiovisual essay* [Tesis doctoral. Birkbeck, University of London]. <http://eprints.bbk.ac.uk/id/eprint/40215>.
- BARRIOS, J. L. (2012). Aporías de la superficie: quiasmo, hiato. Consideraciones en torno al animal, el cuerpo y la carne. En L. Guerrero Martínez (Ed.), *Dialécticas de la corporeidad* (pp. 61-81). Universidad Iberoamericana.
- BENJAMIN, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ítaca.

- BERGER, J., BLOMBERG, S., FOX, C., DIBB, M. y HOLLIS, R. (2006). *Modos de ver*. Gustavo Gili.
- BERGER, J. y DIBB, M. (1972). *Ways of Seeing*. BBC Two.
- BERMÚDEZ DINI, R. (2024). Los intersticios de la imagen: economías de lo (in)visible e imaginación iconoclasta. *Eikon / Imago*, 13. <https://doi.org/10.5209/eiko.90234>.
- BERNSTEIN, P. (2016). What is a Video Essay? Creators Grapple with a Definition. *Filmmaker Magazine*. <https://filmmakermagazine.com/98248-what-is-a-video-essay-creators-grapple-with-a-definition>.
- BINO, C. (2016). To See and to Be Seen. *Comunicazioni sociali*, (2), 203–216. <https://www.torrossa.com/g5/resourceProxy?an=3161191&publisher=FM8160>.
- BINOTTO, J. (2021). *Practices of Viewing*. <https://transferences.org/videoessays/practices-of-viewing>.
- BINOTTO, J. (2024). Unsettling bodies. Video essay as embodied research. *Akademisk Kvarter*, (27), 57–70. <https://doi.org/10.4324/9781315722344>.
- BOLTER, J. D. y GRUSIN, R. (1999). *Remediation. Understanding new media*. MIT Press.
- BOTTICI, C. (2019). Imagination, Imaginary, Imaginal: Towards a New Social Ontology. *Social Epistemology*, 33(5), 433–441. <https://doi.org/10.1080/02691728.2019.1652861>.
- BRUNO, G. (2020). Surface Tension, Screen Space. En *Screen Space Reconfigured* (pp. 35–54). Amsterdam University Press.
- BRYSON, N. (1991). *Visión y pintura. La lógica de la mirada*. Alianza Editorial.
- BUCK-MORSS, S. (1993). Estética y anestésica. Una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte. *La balsa de la Medusa*, 25, 55–98.
- CRARY, J. (1990). *Techniques of the observer. On vision and modernity in the nineteenth century*. MIT Press.
- CULP, E. (2020). El recuerdo de una mirada. Superficies de la imagen fílmica. *Designio. Investigación en diseño y estudios de la imagen*, 2(1), 84–103. <https://doi.org/10.52948/ds.v2i1.106>.
- DELEUZE, G. (1995). The exhausted. *SubStance*, 24(78), 3–28. <http://www.jstor.org/stable/3685005>.
- FAROCKI, H. (1995). *Schnittstelle / Interface*. Musée Moderne d'art de Villeneuve d' Ascq; Harun Farocki Filmproduktion, Berlin.
- FRANK, H. (1978). *Ten Minutes Older*. Riga Motion Picture Studios.
- GALIBERT-LAÏNÉ, L. (2018). *Watching The Pain of Others* [Videoesayo]. <https://lehogalibertlaine.com/watching-the-pain-of-others>.
- GRANT, C. (2014). The shudder of a cinephiliac idea? Videographic film studies practice as material thinking. *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, 1(1), 49–62. <http://www.aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/59/35>.
- HOOKEYWAY, B. (2014). *Interface*. MIT Press.
- HÜPPAUF, B.-R. y WULF, C. (2009). The Indispensability of Imagination. En B.-R. Hüppauf y C. Wulf (Eds.), *Dynamics and performativity of imagination: the image between the visible and the invisible* (pp. 1–18). Routledge.
- JAY, M. (2008). *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Akal.
- KIAROSTAMI, A. (2008). *Shirin* [Film]. Abbas Kiarostami Productions.



- LANE, P. D. (2018). *The Pain of Others* [Film]. Wishful Thinking. <https://pennylaneismyrealname.com/film/the-pain-of-others-2018>.
- LIZARAZO, D. (2024). Mirada matriz y potencia oscura de la mirada. *Aisthesis*, (75), 151–169. <https://doi.org/10.7764/Aisth.75.8>.
- LÓPEZ CUENCA, A. (2018). ¿De quiénes son las imágenes? La Historia del arte en la era Betamax. En V. García Pérez (Ed.), *La vorágine de las imágenes. Accesos, circuitos, controles, archivos y autorías en el arte* (pp. 17–41). Instituto Nacional de Bellas Artes.
- LYNCH, D. D. (2001). *Mulholland Drive* [Film]. Les Films Alain Sarde; Asymmetrical Productions; Babbo.
- MARTÍNEZ BONILLA, M. (2023). La potencia del mirar: la poética ética en el cine no-ficcional de Agnès Varda. *Dixit*, 37(1), 72–81. <https://doi.org/10.22235/d.v37i1.3223>.
- MCGOFF, J. (2020). *My Mulholland Once Upon a Screen* [Videoensayo]. The Cine-Files.
- MIRZOEFF, N. (2011). The right to look. *Critical Inquiry*, 37(3), 473–496. <https://doi.org/10.1515/9780822393726/pdf>.
- MONDZAIN, M.-J. (2003). *Le commerce des regards*. Éditions du Seuil.
- MONDZAIN, M.-J. (2009). What is: Seeing an Image? En B.-R. Hüppauf y C. Wulf (Eds.), *Dynamics and performativity of imagination: the image between the visible and the invisible* (pp. 81–92). Routledge.
- MONDZAIN, M.-J. (2010). What Does Seeing an Image Mean. *Journal of Visual Culture*, 9(3), 307–315. <https://doi.org/10.1177/1470412910380349>.
- MULVEY, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3), 6–18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>.
- MULVEY, L. (2001). Placer visual y cine narrativo. En B. Wallis (Ed.), *Arte después de la modernidad* (pp. 365–377). Akal.
- MULVEY, L. (2006). *Death 24x a second. Stillness and the moving image*. Reaktion Books.
- RODRÍGUEZ-BLANCO, S. (2022). Fotodocumentalismo y memoria queer/cuir en México. Disputas por lo visible y encuadres escriturarios desde las disidencias sexogenéricas. *Discursos Fotográficos*, 10(32), 131–155. <https://doi.org/10.5433/1984-7939.2022v19n32p131>.
- SILVERMAN, K. (1992). *Male subjectivity at the margins*. Routledge.
- SILVERMAN, K. (1996). *The threshold of the visible world*. Routledge.
- SOMORJAI, G. A. y LI, Y. (2011). Impact of surface chemistry. *Proc Natl Acad Sci U S A*, 108(3), 917–924. <https://doi.org/10.1073/pnas.1006669107>.
- SOTO CALDERÓN, A. (2022). *Imaginación material*. Metales pesados.
- WEBER, S. (2008). *Benjamin's -abilities*. Harvard University Press.
- ZECCHI, B. (2024). An accented video way of thinking: Becoming videoessay. *Academic Quarter Akademisk kvarter*, 25–34. <https://panopto.aau.dk/Panopto/Pages/Viewer.aspx?id=44841c3d-918d-4172-8884-b17700a99ef1>.

## Agradecimientos

Agradezco el apoyo de David Grimaldo, estudiante de la Maestría en Cine, y Esteban Reyes Rodríguez, estudiante del Doctorado en Historia y Teoría Crítica del Arte, de la Universidad Iberoamericana. También a los editores del número, especialmente Marilyn Payrol y Renato Bermúdez. A Renato le debo también un acompañamiento cercano para guiarme a encontrar un argumento que se me escapaba. Finalmente, aprecio mucho los comentarios de los pares ciegos.