

caiana

Visiones en la oscuridad, universos excesivos y máquinas del placer. Entrevista a Linda Williams por Laura Milano y Fermin Acosta

Visiones en la oscuridad, universos excesivos y máquinas del placer.

Entrevista a Linda Williams
por Laura Milano y Fermin Acosta



Catedrática en estudios de cine en la Universidad de California, Berkeley, Linda Williams (1946) es especialista en el área de cine y audiovisual y su trabajo se ha abocado al análisis del género pornográfico, el placer visual, la corporalidad en cine, las visualidades “excesivas” y la racialidad en el cine. Sus contribuciones resultan ineludibles en lo que refiere a la fundación del campo de los porn studies y el análisis de las imágenes explícitas desde perspectivas feministas y *queer*. Ha publicado los libros: *Figures of Desire: A Theory and Analysis of Surrealist Film* (University of Illinois Press, 1981), *Hard Core: Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible* (University of California Press, 1989), *Playing the Race Card: Melodramas of Black & White from Uncle Tom to O.J.Simpson* (2002); *Screening Sex* (Duke University Press, 2008). Compiló los libros *Reinventing Film Studies* (co-editada con Christine Cleddhill, Bloomsbury, 2000) y *Porn Studies* (Duke University Press, 2004).

La entrevista fue realizada en el marco de la visita de Linda Williams a la Argentina en 2018 para el dictado del workshop “Repensar los géneros del cuerpo” en el Centro Cultural Paco Urondo, Universidad de Buenos Aires y su participación como conferencista en el VI Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual en la Universidad Nacional del Litoral. En estas líneas, la investigadora y docente refiere a algunas de las líneas de análisis que posibilitaron su investigación a fines de la década del ochenta y principios de los noventa alrededor del género cinematográfico pornográfico, surgidas en un contexto de fuertes discusiones entre los feminismos alrededor del problema de la pornografía. En búsqueda de aportar un giro teórico, Williams inaugura el análisis de las imágenes hardcore desde diversos enfoques que articularon vertientes teóricas heterogéneas, tales como las teorías de género y de la imagen, el marxismo, las perspectivas foucaultianas sobre la sexualidad y el análisis del film. Asimismo, reflexiona acerca del impacto de estas aproximaciones al campo teórico de los estudios cinematográficos, al ámbito de la enseñanza y las discusiones activistas. Por otra parte, recupera algunas de las preguntas que orientaron los inicios de su trabajo, surgido al calor del estallido de la industria pornográfica audiovisual y el éxito inédito que supusieron films como *Deep Throat* (1971, de Gerard Damiano) o *Behind The Green Door* (1972, de los Mitchell Brothers); finalmente se interroga sobre aquello que podría ser pensado como “excesivo” o pornográfico en el actual régimen de circulación de imágenes.

En primer lugar, queríamos preguntarte acerca de tus inicios como investigadora y docente. ¿Cuáles fueron tus primeras inquietudes y cómo llegaste a investigar sobre cine?

Comencé trabajando en el área de Literatura, específicamente en los estudios de Literatura Comparada de la Universidad de Berkeley. Aún sin estar graduada fui a Colorado a dar clases de Literatura Comparada y, hacia el final de mi periodo de graduación, tuve la inquietud de trabajar sobre el cine. Me gustaba mucho, pero no sabía si era posible volcarme a ello y además me sentía muy añosa para comenzar de cero. Tampoco había demasiados programas de

estudios de cine y los que existían recién estaban comenzando. Así que le dije a mi director del área que iba a escribir sobre films. Luego conseguí una beca para estudiar cine surrealista en París y esa estadía cambió todo para mí. En ese momento, era la década del setenta, el psicoanálisis y la semiótica iban de la mano, al tiempo que Lacan estaba en auge. Entonces me volví lacaniana. Mi primer trabajo fue en el departamento de inglés donde pude hacer algo de cine, pero muy poco; mi segundo trabajo fue en el departamento de cine. Allí tuve una epifanía cuando Žižek nos visitó: me di cuenta de que no quería pasar el resto de mi vida discutiendo desde el psicoanálisis. Comprendí que lo que había investigado sobre surrealismo y psicoanálisis era muy lacaniano, así que tuve que parar y comenzar a investigar otras cosas. En esos años me volví feminista, pero tampoco quería ser una feminista psicoanalítica porque eso ya lo hacía todo el mundo, entonces, hacía los años ochenta, tomé otro rumbo y comencé a trabajar en lo que años después sería mi libro *Playing the race card* (2001) donde trabajo el cruce entre raza e historia desde una perspectiva distinta al psicoanálisis. Allí revisé cuestiones vinculadas a la raza, concretamente, el melodrama de la blanquitud y la negritud.

Este nuevo enfoque en tu investigación tuvo como disparador tu interés por el caso O. J. Simpson y su espectacular mediatización. ¿Qué reflexiones sobre el vínculo entre raza, medios y cultura popular surgieron en tu trabajo a partir de seguir este caso?

Fue a partir de los debates sobre el caso O. J. Simpson que me interesé en escribir sobre raza, pero también me preguntaba quién era yo para escribir sobre esto siendo una mujer blanca. Claramente, no fui bienvenida a compartir mis reflexiones. Era una mujer blanca hablando de su propia experiencia como racista, teniendo pensamientos racistas y eso no era necesariamente popular. En las aulas, era aún más difícil hablar a mis estudiantes sobre estos temas porque los americanos de aquella época no querían hablar de raza. Las personas blancas tenían que admitir algunas cosas que no les eran para nada cómodas. Mi propio sentimiento era que yo misma estaba inserta y había heredado una larga tradición de pensamiento racializado

de la que no era del todo consciente. Pero para mí fue revelador, porque pude entender por qué estaba tan enojada como mujer blanca cuando sucedió lo de O. J. Simpson. Quise entender por qué había pasado todo aquello y el modo en el que había sucedido. Yo había crecido con *Uncle Tom's Cabin* y el ritual de blancos pintándose las caras como negros. También las canciones con las que había crecido tenían contenidos racistas. Estaba en la cultura. A partir de ello pude rastrear la matriz melodramática del siglo XIX que atraviesa tanto a novelas como *Uncle Tom's Cabin* (1852), películas como *The Birth of a Nation* (1915) de D. W. Griffith, hasta el caso de O. J. Simpson. Podemos incluir también en esta lógica a la serie de TV melodramática llamada *Roots* (2016) que todos los americanos vieron.

En otras palabras, lo que te interesa es analizar los productos culturales populares.

Sí, lo que me interesa investigar está en lo popular, en lo obvio, en el sentido común. Evidentemente, esto no es lo que los estudiantes de cine quieren investigar, ellos prefieren lo raro y aquello que nadie conoce. Pero yo decidí ir hacia los campos intermedios. En ese sentido, está bien estudiar pornografía (que es un producto cultural considerado bajo) porque te da credibilidad, y también es interesante estudiar productos altos como el surrealismo. Pero es en el medio de todo eso donde podemos encontrar y comprender artefactos tales como *Lo que el viento se llevó* (1939, de Victor Fleming), *The Birth of a Nation* u otros productos culturales populares. Yo había estudiado las vanguardias pero decidí que era este medio lo que quería estudiar y lo que quería que mis alumnxs observaran. Claro que tuve interés y resistencia hacia ello. La resistencia no estaba en tomar el camino de los estudios cinematográficos, de hecho el camino que yo había tomado originalmente era estudiar el avant-garde pero yo ya pensaba que aquello que quería estudiar estaba a la mitad de esa ruta.

Parte de tu labor como investigadora ha tenido como eje el análisis de la pornografía. De hecho, tu libro *Hard Core: Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible* (1989) se ha convertido en bibliografía obligatoria para todxs

aquellxs que estamos interesadxs en la pornografía como artefacto cultural. ¿Cómo llegaste a trabajar este tema?

Debo confesar que en ese contexto yo sentía que la pornografía me estaba diciendo algo acerca de los films que no había discutido antes. Quería extender mis reflexiones a otras áreas y entonces observé otros “dramas bajos del cuerpo”. Desde el principio quise escribir un libro que se llamara *Film Bodies* y pensé que ese sería mi gran proyecto, hasta obtuve una beca en la Universidad de Harvard para estudiar y hacer mi investigación allí. En ese momento empecé a investigar sobre el primer cine de Muybridge y esos materiales me llevaron directo a la pornografía. Era obvio que el cine, en sus orígenes, estaba ligado a este género. Volviendo al artículo “Film Bodies. Gender, Genre, and excess” (1991), allí observé tres géneros del cine: el terror, la pornografía y el melodrama. Pero lo que sobrevolaba a todo, era el melodrama como algo más que un género. Esa intuición es lo que me hizo profundizar mis estudios sobre el mismo.

Sin dudas, además del estudio de los géneros narrativos y los modos, la centralidad del cuerpo y sus excesos en el cine es clave en tu obra ¿Por qué fue tan importante para vos indagar estas cuestiones?

Por aquel entonces, la norma en la teoría francesa era observar la mente, el cogito. Foucault fue la persona que trató de entender la manera en la que los discursos y los cuerpos funcionan en vínculo con las disciplinas. Esta era –para mí– la forma de entender la pornografía y otros géneros. Y entonces, ¿por qué tenemos que pensar que ciertas imágenes del cuerpo constituyen un exceso? Ahora entiendo que hay una clase de exceso en el terror y la pornografía. También pensaba que había exceso en el melodrama pero si lo pensás, la pornografía es el género más popular donde esto es considerado “excesivo”. Nadie quiere poner en números eso, pero hay más películas pornográficas cada año que cualquier otra cosa. Sí es verdad que podemos hablar de un exceso porno, en la modernidad, esto lo vemos más y más. Paul Preciado lo llama “la era farmacopornográfica”.

En la conferencia que diste en el Centro

Cultural Paco Urondo, comentaste que al empezar el proyecto alrededor de los “Film Bodies” te ocupaste primero del género pornográfico –pensando que era el género más fácil de analizar– y llegaste a darte cuenta de que era tan complejo que requería un libro entero ¿Por qué?

Diría que gran parte de mi trabajo en esa época tomaba los conceptos de la teoría cinematográfica muy seriamente, pero a su vez decía “¿qué hay de cierto en esto?” Así que uno de mis primeros ensayos se llamó “When the woman looks” [Cuando la mujer mira] (1984). Bueno, ¿qué pasa cuando la mujer sólo mira? En aquel entonces, Laura Mulvey decía que la mujer *sólo-está-allí-para-ser-vista* [to-be-looked-at-ness]. Así que quería decir, ¿qué pasa en una película de terror cuando la mujer sí mira? Usualmente lo que pasa es que ve al monstruo o al asesino. Traté de volverlo más complejo y pensar que quizás ella reconozca la *diferencia* del monstruo –que es un *Freak* o King Kong o lo que sea– y se da cuenta que tienen una afinidad, porque en general existe esta semejanza entre el monstruo y la mujer. Así que ese sería solamente uno de los ejemplos de trabajar con una idea de Mulvey, probarla y de alguna manera, pensar otras cosas. En ese sentido dije ¡sí!, las mujeres son obviamente el espectáculo en la pornografía, el cuerpo de la mujer es la fuente de fascinación, quizás incluso de miedo –el de la ansiedad de la castración freudiana– ya que Mulvey decía que ver a la mujer desnuda es encarnar la amenaza de la castración. Yo ya no creo en eso de ningún modo, pero fue un punto de partida para pensar otras cosas. Luego, en ese mismo artículo titulado “Placer visual y cine narrativo” (1975) Mulvey añadió que hay dos líneas de escape para la mirada que pone a la mujer en el centro: la *escopofilia*, donde en cierto modo, investiga y castiga a la mujer y luego otra ruta, la *fetichización*, donde uno se encubre el miedo a la castración a través del culto. Eso no funciona del todo cuando existen tantos cuerpos desnudos; pero tuve que pasar por esta teoría, atravesarla, e ir más allá de ella; y fue lo que finalmente hice en el libro.

A partir de lo que Foucault había insinuado sobre el discurso de la sexualidad y cómo aquel saturaba a la mujer de sexo, comencé a preguntarme porqué es que los estudios

incipientes sobre el movimiento humano en los inicios del cine (es decir, las cronofotografías) se construían de este modo.

En investigación, la alternativa al enfoque freudiano era el discurso de la sexualidad de Foucault. En este sentido, supuse que mi aproximación era en sí misma un discurso sexuado, se trataba de un nuevo modo de *scientia sexualis* con el que nos estábamos aproximando al tratar de entender el cuerpo de las mujeres (el cuerpo de los hombres también, pero no hay trauma asociado a ese cuerpo). Esta era una forma nueva de pensar históricamente, ya que el cuerpo de las mujeres no ha sido mostrado siempre del mismo modo sino que responde a contingencias particulares.

En aquellos años que trabajaste tanto con pornografía, ¿qué relaciones tuvieron esos textos con el feminismo y qué recepción has tenido desde la academia y desde los activismos?

Sorprendentemente en la academia tuve una muy buena respuesta ¡Tuve más y más trabajo! Empecé desde los márgenes y terminé en Berkeley, que en cierta medida es la cima de la academia. Podría decir que a algunas personas quizás no les gustaba lo que hacía. En mi segundo trabajo, cuando empecé a enseñar pornografía, la persona que me contrató no quería que lo hiciera pero me permitió llevarlo adelante. No traté de ser sensacionalista respecto de esto, porque todo sucedió en el condado de Orange, una región que forma parte de la California sureña y que es muy conservadora. Yo estaba enseñando pornografía en este lugar muy reaccionario y a su vez obtenía un montón de publicidad, mientras que algunas feministas anti-pornografía estaban muy enojadas. Pero decíamos algunas cosas sin discutir directamente, simplemente nos pronunciábamos respecto a las otras. Con Catharine MacKinnon estábamos enfrentadas, ella era una feminista muy importante que había influenciado a muchísima gente, pero yo estaba profundamente en desacuerdo con ella. El motivo por el que empecé a estudiar pornografía es porque ella había hecho este razonamiento de que la violación en Bosnia en aquellos años había sido causada por la pornografía y eso no era cierto. Si había

violación en Bosnia era debido a una gran cantidad de cuestiones culturales, incluyendo la guerra. No podés simplemente culpar a la pornografía, es decir, cierto agente foráneo llamado “pornografía”. Me sentí muy fortalecida en esta posición cuando empecé a enseñar.

¿Qué significó enseñar pornografía en la universidad desde una mirada feminista?

A principios de los 90 nadie más estaba enseñando pornografía desde ninguna perspectiva. Lxs colegas, especialmente el jefe del departamento, no estaban exactamente contentxs pero tampoco me detuvieron. Fue políticamente complicado, pero estaba decidida a hacerlo porque había muchos argumentos – especialmente de cierto sector del feminismo– sobre los males de la pornografía que quería mostrar el valor feminista de analizarla como un ejemplo de fantasía masculina. En aquel entonces yo ya era feminista, me invitaban a enseñar en las aulas donde se cursaban los *Women’s Studies* [estudios de mujeres] y, a través de las películas pornográficas, se podían juntar estas dos cosas, aunque no era fácil. Cometí muchos errores pero aprendí cómo hacerlo y la cosa realmente importante es que cuando empecé a enseñar pornografía, y esto habrá sido en 1989, mis estudiantes no conocían necesariamente de pornografía, no estaban familiarizadxs con ella. Recuerdo ciertxs inmigrantes vietnamitas que, obviamente, necesitaban verla para poder escribir sobre ella y en aquel momento podías alquilar una película porno en cualquier parte. Unx de ellxs me dijo que había tenido que andar a hurtadillas en medio de la noche, en el living de su casa, para mirar pornografía ya que sus padres estarían muy furiosxs de saber que estuviera mirando esas películas. ¡Y me sentí realmente mal! Luego, teníamos un lugar donde se podía ver películas en la biblioteca, pero había que dar vuelta el monitor con el objetivo de no ofender a otras personas. Así que hubo problemas, pero no puedo decir que haya sufrido. La parte más difícil fue el trauma de los estudiantes varones que realmente temían ver pornografía gay y salían de manera ruidosa de la clase. Era una homofobia bastante literal pero que no querían admitir.

Durante los 90, cuando escribiste *Hardcore...* Annie Sprinkle estaba haciendo algo que denominó *post-*

pornografía. ¿Qué pensás de ese movimiento? ¿Has investigado sobre la post-pornografía? ¿Te encontraste alguna vez con Annie Sprinkle?

¡Hace dos semanas estuve en su cocina entrevistándola! He visto lo que está trabajando ahora y en el proceso de escribir sobre ella, nos hicimos amigas. Creo que es una figura muy original porque tiene esa habilidad para nunca decir “o una cosa o la otra”, sino decir “ambos” que es un poco esta cita que suele repetir: “mi madre solía venir a mi habitación cuando era chica y me decía, ‘crecerás para ser una puta o para ser una actriz.’ ¡Y tenía razón!” Esa es su filosofía. Es decir, no puede decirse si algo es bueno o malo, sino que todo es correcto. Empezó su carrera desde abajo y sintió que estaba teniendo sexo porque quería y le daban una propina. No sé si eso es real, pero su idea respecto del sexo es que no es algo problemático o miedoso. Yo estaba fascinada con Annie Sprinkle, hizo un show y luego un libro que se llamó *Post-porn modernist* [Post-porno modernista] que es lo que realmente hace siempre: la historia de su vida y algo que termina siendo una suerte de deconstrucción de las disposiciones sexuales de cualquier momento particular. Ha enseñado realmente cómo ser un estrella porno: “te ponés esto, aquello, esto duele, en estos tacos podés caminar, etc”. Hizo un video que se llama *Sluts and goddesses video workshop* (1992) [El workshop de las putas y las diosas en video] y allí dice cómo ser una puta y la performance que necesitás hacer para ser una diosa. Antes de que Judith Butler fuera leída, Annie Sprinkle estaba trabajando desde el género como una performance.

Sabemos que actualmente algunas de tus investigaciones retoman ideas planteadas en *Film Bodies*, en el que ya veías que el melodrama, más que un género excesivo era un modo más amplio que contenía a los otros dos géneros, un modo general de la cultura de masas. Contanos un poco de ello, ¿qué ocurre con el terror y la pornografía?

Al principio solo quería mostrar la dificultad de seguir con el esquema en torno a los “géneros corporales” ya que el melodrama no es un género. En sus aspectos más poderosos

emocionalmente hay un sentido en que el melodrama, como modo, puede verse como el modo “maestro” que modula los géneros corporales de éxtasis sexual y terror. Y todavía creo que es importante considerar a la pornografía y al terror como géneros corporales relacionados con el modo, más que con el género del melodrama. Lo importante es mantener la pornografía en juego como un género importante, ya que muy a menudo se olvida.

En tu trabajo hay un esfuerzo por contar una historia del cine que no había sido contada ¿Cuál es tu interés en trazar esas otras historias del cine? ¿Qué otros autores han hecho trabajos similares al tuyo?

Los cuerpos en la película se mueven, el movimiento es lo especial que las películas tiene respecto de la fotografía fija. Las películas se mueven y pueden hacernos mover. Esta es la idea básica sobre las películas que he querido recuperar. En la medida en que la pornografía con imágenes en movimiento fue novedosa gracias a la invención del cine, creo que es fascinante rastrear esa historia. Es por eso que he estado interesada en salvar las huellas de las *stag films* que desaparecieron rápidamente de la historia del cine. Esos materiales nunca se habían mostrado al público en general, sólo a audiencias de hombres en clubes y fiestas privadas. Me interesa especialmente este tipo de proyecciones “prohibidas” que estaban dirigidas a despertar a los hombres y que fueron vedadas para las mujeres a las que no se les permitió participar en tales proyecciones. Creo que Tom Waugh y Richard Dyer han contribuido con historias y registros importantes de este tipo de proyecciones en un contexto gay ¡Espero que lxs jóvenes eruditxs como ustedes también lo hagan!

¿Cuál ha sido tu interés académico pero también político por analizar géneros y modos desprestigiados de la cultura de masas? ¿Qué otras producciones culturales, consideras, están hoy en un espacio de obscenidad o exceso?

Es una muy buena pregunta, no estoy segura de saber la respuesta de qué es realmente obsceno hoy. Porque lo que realmente quise demostrar

es este movimiento de ir hacia lo *on-scenity* [lo-en-escena] más que en torno de lo *ob-scenity* [lo-fuera-de-escena] con el *on/off* respecto de cómo lo vemos y lo que no vemos. La pornografía no es como cualquier cosa, tampoco el horror y estos últimos años estuve tratando de decir que el melodrama sí es como cualquier cosa. No sé, ¿qué opinan ustedes? Porque lo *queer*, lo trans, también está sucediendo en el porno...

Hay ciertas películas *snuff* que son completamente obscenas para determinados regímenes visuales, lo mismo las imágenes de guerra...

El *snuff*, absolutamente. Pero, ¿puedes mostrarme una película *snuff*? Una vez di una charla en Inglaterra. Con el objetivo de llegar allí con mis filminas y, como había imágenes hardcore, tenían que pasar por cierta oficina de control burocrático. El jefe de censura de todo el país tuvo que mirar lo que iba a mostrar porque Gran Bretaña es bastante malo en ese sentido. Así que cuando me encontré con él, me devolvió mi material para que pudiera mostrarlo –de hecho iba a hablar sobre Annie Sprinkle allí– y me dijo que quería contribuir a mi estudio mostrándome unos materiales. Así que fui y me mostró *snuff*. Y dijo, “esto es *snuff*” pero, ya sabés, no podés verificar si es *snuff*, ¿cómo lo sabés? Así que yo digo, si algo es *snuff*, probablemente hoy serían imágenes de guerra que seguramente no estén sexualizadas en absoluto, es decir, quizás son violaciones o cosas por el estilo. Recuerdo haber dado una charla donde dije que el real *snuff* era que estábamos bombardeando Irak y para mí eso era el horror, y estamos haciéndolo todos los días y sobre personas inocentes, le llamamos “daño colateral” y se trata de la guerra. Así que para mí, ese es el atropello real y lo que realmente debería espantarnos.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

“Visiones en la oscuridad, universos excesivos y máquinas del placer. Entrevista a Linda Williams por Laura Milano y Fermin Acosta”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. N° 15 | Segundo semestre 2019, pp. 43-48.

URL:

<http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=interview.php&obj=351&vol=15>