

Cuerpos, películas, feminismos.

Entrevista con Linda Williams

 Claudia Bacci y Julia Kratje

Linda Williams es una referente en los estudios sobre cine y audiovisual desde perspectivas de género. Ha sido profesora de Film & Media and Rhetoric en la Universidad de Berkeley y ha escrito numerosas publicaciones sobre surrealismo, melodrama, pornografía, cine de terror y series de televisión.

Esta entrevista presenta un recorrido por su trayectoria y sus investigaciones acerca de las relaciones entre géneros textuales y géneros sexuales, así como por diferentes producciones culturales y cinematográficas contemporáneas que se vinculan a sus trabajos sobre el melodrama, la pornografía y el terror en el cine, y las series televisivas.

El encuentro se realizó en la Ciudad de Buenos Aires el 3 de marzo de 2018, por motivo de su primera visita a la Argentina como conferencista invitada por la Facultad de Humanidades y Ciencias (FHUC) de la Universidad Nacional del Litoral (UNL), en el marco del VI Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (AsAECA). Durante esos días, en el Centro Cultural Paco Urondo (CCPU), dictó el taller “Repensar los géneros del cuerpo”, en el marco del cual se desarrolló esta entrevista.

— **¿Cómo empezó su interés por el cine y por los estudios fílmicos?**

—Cuando empecé a estudiar literatura, no había muchos estudios sobre cine, sino más bien pocos (algo que, hoy, me resulta sorprendente). Sin embargo, yo no lo sabía porque siempre me ha gustado el cine. De hecho, para mi tesis elegí investigar el surrealismo, y fue así como pronto descubrí que, en inglés, no había ningún buen material crítico sobre ese tópico.¹ “¿Por qué no ocuparme de hacerlo?”, recuerdo que pensé. Entonces, me acerqué a mi jefe del departamento de inglés (en el que, irónicamente, no se permitía hacer nada que fuera en ese idioma), y le dije que escribiría una disertación sobre cine y surrealismo (que, como sabemos, era un fenómeno principalmente francés y español). En verdad, esperaba que me dijera que no sería una elección plausible, por haber estudiado una carrera vinculada a las letras, pero sucedió todo lo contrario: con gran entusiasmo, me animó a hacerlo. Durante la escritura de la tesis, antes de convertirme en una “persona del cine”, viajé a París, donde tuve la suerte de obtener una beca para cursar con Christian Metz. Buscaba acceder a materiales que eran difíciles de conseguir, como *La edad de oro*, la película de Buñuel y Dalí, que en los Estados Unidos era ilegal, ya que estaba censurada. Finalmente, pude ver el film en Inglaterra... De este modo, me fui volviendo una especialista en estudios fílmicos ¡sin haber hecho jamás un curso sobre cine!

— **¿De qué forma se produjo su aproximación de las perspectivas feministas con relación al cine?**

—En los años de mi formación universitaria, a comienzos de los setenta, cuando estaba desarrollándose el movimiento de concienciación, no existían seminarios sobre teoría feminista o sobre estudios de mujeres. De hecho, en mi tesis acerca del surrealismo no incorporé esos enfoques. Pero, posteriormente, me pregunté: “¿por qué, en la película que mencioné antes, es ese ojo de mujer el que se corta?”. El feminismo estaba sucediendo a mi alrededor, y yo misma, junto con mis colegas y amigas, me fui transformando en feminista. En efecto, la academia creció con nosotros; se fundaron los primeros departamentos de estudios de mujeres (los llamados “*women’s studies*”), donde quise empezar a trabajar. Indudablemente, los surrealistas estaban fascinados con el sexo... Creo que lo que realmente me atrajo y sorprendió del surrealismo fue el sexo, aunque no hubiese pensado determinadas cuestiones, como la política del género o la política sexual, en torno a los artistas surrealistas. Luego, leí a Kate Millett, aunque la lectura realmente importante para mí fue Simone de Beauvoir, quiero decir: la que

me abrió los ojos. El feminismo francés me resultó una experiencia maravillosa.

— **¿Fue entonces cuando se involucró con el psicoanálisis?**

—Sí. En ese período, Christian Metz, Jacques Lacan, Roland Barthes, en fin, todos los académicos franceses se estaban convirtiendo, o bien se habían convertido ya, en lacanianos. En tal contexto, por supuesto que yo también me convertí, absorbí a Lacan y pensé todo desde dicho marco. Pero, luego, cuando me radiqué en la Universidad de California, empecé a tomar distancia. Recuerdo un intercambio entre Slavoj Žižek, quien fue invitado al campus, y mis colegas, hablando entre ellos con demasiada preocupación por los pequeños detalles técnicos de la teoría lacaniana. Instantáneamente, me di cuenta de que yo no quería participar en ese tipo de círculos. De hecho, tuve una especie de revuelta instantánea. ¡Žižek me produjo eso! Sé que mucha gente lo ama, pero... él me revolvió en todos los sentidos, porque era tan fascinante, y a la vez tenía una absoluta fascinación teórica por Lacan. “No quiero ser así”, pensé. Eso me llevó a tener una especie de crisis de conciencia y a dejar de ser lacaniana, para volverme más feminista. Ahora bien, en ese momento, el feminismo era profundamente lacaniano. Escribí muchos artículos que trataban sobre el enfoque psicoanalítico de la teoría feminista del cine: eran las herramientas con las que contaba. No obstante, nunca estuve del todo satisfecha con eso, y, con el paso de los años, fui dejando de ser lacaniana: “a pesar de que sé cómo hacerlo, ya no quiero hacerlo más”.

— **Pese a las diferencias de objetivos y métodos entre la tradición psicoanalítica de los estudios cinematográficos feministas y la de los estudios socio-históricos, en ensayos más recientes² usted recomienda explorar las posibilidades de su mutuo enriquecimiento, afirmando que no se trata de verificar las formas eternas de represión de lo femenino, ni de constatar su reflejo realista, sino de indagar manifestaciones históricas específicas.**

—Absolutamente. El problema con el psicoanálisis es que... ¡es interno! Está totalmente al margen de la historia. A mí me consideraban una teórica feminista, aunque siempre he dicho que no soy una teórica, porque en realidad aspiraba a ser más una historiadora, sin llegar a ser tampoco una verdadera historiadora. Digamos: simplemente, no encajaba; pero, en cierto modo, a veces es bueno no encajar.

— **A finales de los ochenta, publicó el libro *Hard Core: Power, Pleasure, and the “Frenzy of the Visible”*, y casi veinte años después, *Screening Sex (2008)*. ¿Cómo ha sido, en líneas generales, la recepción de sus investigaciones sobre pornografía en el ámbito universitario?**

1. Producto de este trabajo, Linda Williams ha publicado, en 1981, *Figures of desire. A Theory and Analysis of Surrealist Film* (University of Illinois Press).

—Se imaginarán cuántas veces la gente me preguntó acerca de qué fue lo que me llevó a querer indagar sobre la pornografía; un interrogante al que siempre respondo que nunca me propuse escribir un libro sobre pornografía, sino sobre los géneros corporales. Al trabajar en ese proyecto, decidí que iba a empezar por lo que me parecía más fácil, partiendo de la premisa de que la pornografía era mala para las mujeres, por su grado de misoginia, pero entonces descubrí que la pornografía estaba realmente tratando de hacer algo más. Estaba dirigida a los hombres, mayormente, sin embargo, y en gran medida gracias a mi propia fascinación con la pornografía, descubrí que dicho género no estaba tan en contra mío. La pornografía despliega una gran curiosidad por el placer de la mujer. Y realmente creo que los hombres se vieron desconcertados por esto: querían saber de qué se trataba (tal vez, por razones de poder; tal vez, por razones de placer). El asunto, como aparece mencionado en la tercera parte del subtítulo, “Frenesí de lo visible”, es cómo hacer visible el placer en la pantalla. En los años setenta, el florecimiento de la pornografía *hardcore* planteó públicamente este problema: la dificultad de ver el placer desde el área genital, especialmente cuando se está produciendo la penetración. En cambio, se puede generar un desplazamiento extraordinario si el enfoque se mueve a la cara y a la boca, como fue el caso de Linda Lovelace mostrando su placer al lamer el semen del hombre en *Garganta profunda*. ¿Por qué la pornografía anterior no requería esa eyaculación externa?³ De repente, en 1972, mientras acontecían muchas otras cosas, incluida la revolución sexual con las mujeres pudiendo expresar sus fantasías, ante la ansiedad masculina, la pornografía encontró una solución provisoria en esa forma de eyaculación.

—**¿Cómo ha sido su experiencia como teórica y docente en un campo de estudios tan controversial como el de la pornografía, inclusive para las formas de corrección política en el interior del movimiento feminista?**

—Cuando estaba en el departamento de literatura, dicté un curso que llamé “Filosofía en el tocador”, retomando el título del texto de Sade (si bien, en realidad, mis lecturas estaban más cerca de *El amante de Lady Chatterley*), en el que solamente incluí algunas pocas películas. Se trataba, antes bien, de literatura erótica y de pornografía clásica, como la de *Fanny Hill*. Tras obtener una beca para ir a Harvard, me puse a investigar los géneros del cuerpo. Quería escribir un libro sobre el terror, pero ello no fue posible porque tuve un bebé (al final, pienso que fue bueno no haberlo hecho; creo que no habría sido algo auténtico...). Perdí un año en una beca, ¡todo un año!, con la que

no escribí el libro que había planificado. Ahí empecé a mirar seriamente la pornografía.

En efecto, por esa época, escribí un ensayo sobre Muybridge, el fotógrafo que registró la dinámica del movimiento, que me hizo pensar en aquellos estudios del movimiento como la posibilidad de ver algo que era invisible. Procuré concebir a Muybridge como un precursor de la pornografía, siempre convencida de que lo que estaba sucediendo con respecto al cuerpo de las mujeres era muy diferente de lo que sucedía con los hombres. Era muy fácil investigar sobre pornografía porque todos los videoclubes tenían su cuarto trasero con materiales pornográficos. Luego, las mujeres mismas empezaron a hacer pornografía (tal como lo menciono en el capítulo final de mi libro, para hablar sobre Candida Royalle, entre otras). Recuerdo que, en Chicago, al final de mi primera charla sobre pornografía, un amigo y colega se me acercó, me dio las gracias y me dijo que yo había pronunciado mal el término “felación”, porque lo había hecho siguiendo la entonación europea (pronuncié “*fellatio*” en lugar de “*felleitio*”, que es la forma correcta en inglés). Esta anécdota da cuenta de que había muchas palabras que no se acostumbraban a decir en público. Al término de la escritura de *Hard Core*, ¡me invitaron a dar charlas como nunca antes! Y hubo discusiones y reacciones violentas, en contra de mis escritos, especialmente por parte de Andrea Dworkin y de Catharine MacKinnon.

—**Con respecto a la recepción de la pornografía, desde los films considerados artísticos hasta los videos caseros,⁴ hay un fenómeno que parecería estar saliendo del clóset: el de las escenas que enfocan la masturbación femenina. Sin ir más lejos, en dos de las películas que compitieron este año por el Oscar —La forma del agua y Lady Bird— hay secuencias que hablan o que muestran a mujeres masturbándose. ¿Qué implicancias tiene esta especie de “salida del armario” masturbatorio para el placer visual y sexual?**

—Creo que es un asunto extremadamente importante. Durante años, se ocultó que una mujer pudiera darse placer a sí misma. Annie Sprinkle fue una suerte de pionera en la exhibición de este placer. Y lo gracioso es que no recibió el nombre de “Sprinkle” por la eyaculación femenina, aunque se convirtiera en una representación muy popular. ¿Por qué sucedió esto? Precisamente, porque se parecía a la eyaculación masculina.

—**¿Quizás, también, por su carácter “espectacular”?**

—Sí, pero ella no eligió su nombre por eso, sino porque le gusta el agua. Y ahora es una feminista eco-sexual que acaba de hacer un film sobre el agua en California.

3. Se trata del denominado “*money shot*” o “*cum-shot*”, que consiste en eyacular sobre el cuerpo.

4. Algunos de estos materiales fueron explorados por la autora en *Porn Studies* (2004, Duke University Press).

Ella dice que tenemos que casarnos con la Tierra. En esta nueva película, la Tierra aparece como un personaje transexual, cuya voz está encarnada por Sandy Stone, quien ha dado la vuelta al mundo atravesando montañas y cuerpos de agua, actualizando un sentido de promiscuidad con la Tierra.

Pero, volviendo a la pregunta anterior: veo muchas más escenas, incluso en películas convencionales, aunque especialmente en materiales pornográficos, en los que las mujeres se complacen a sí mismas. La representación filmica de mujeres masturbándose es bastante común hoy en día. Creo que, tal vez, lo interesante es que no se muestra como algo cómico, mientras que la masturbación de los hombres o de los adolescentes resulta muchas veces cómica porque tiene algo de mecánico. En contraste con ello, es interesante que las películas que muestran a las mujeres expresando su deseo o su placer tomen distancia de esa comicidad.

—Luego de estos trabajos, ha indagado sobre otros “géneros del cuerpo”, como el terror y el melodrama. ¿Podría referirse a la relación que establece entre estos géneros y la noción de “visión encarnada”?

—Siempre estuve interesada en la idea del “género del cuerpo”, que es un término que Carol Clover usó para escribir sobre el horror. Pero, aunque la idea de un “género del cuerpo” me atrapó, no sabía realmente lo que significaba. Literalmente, se trata de los géneros que se concentran sobre cierto tipo de cuerpos en cierto tipo de contextos, usualmente en un contexto de miedo, como es el caso de las películas de terror. “Encarnación”, en cambio, es algo sobre lo que aprendí después, cuando ya había escrito algunas cosas y, de pronto, me di cuenta de que se trataba de ¡fenomenología! Aprendí qué era esta noción durante el tiempo que pasé enseñando en Berkeley. También aprendí mucho con Vivian Sobchack, quien no es tan feminista pero es la mejor fenomenóloga escribiendo sobre cine (sobre la cuestión de las imágenes hápticas, la sinestesia, etc.⁵). Entonces, me di cuenta de que había lanzado este término, “géneros del cuerpo”, y encontré la semejanza entre aquellos que realmente te mueven a hacer algo a lo que tu cuerpo responde. Después, encontré que en su uso resultaba un término válido para hablar de los efectos sobre el cuerpo, de aquello que ocurría a los cuerpos en la pantalla, que no se trataba meramente de una imitación, sino que era algo en lo que valía la pena pensar teóricamente, ¿no? Uno de los primeros ensayos que escribí se llamó “*When the woman looks*”, y lo que me preguntaba allí era ¿qué es lo que ve la mujer cuando mira horrorizada algo? Lo que descubrí es que lo que ve es un monstruo que,

en cierto sentido, es un espejo de su propia diferencia. Aquí, todavía estamos pensando en términos de la diferencia sexual y de Lacan. Así, la mujer encuentra una versión enrarecida de su doble, y usualmente resulta asesinada. A menos que sea la *Final Girl* de Carol Glover.⁶ Y esa es una idea realmente importante, la de “la última chica”, así como el hecho de que, en las últimas películas de terror, la mujer mira. Cada vez más pienso que esa es la verdad, que la mujer mira y que es castigada por mirar. ¿Por qué? Porque ella ve a alguien que es como ella y que luego viene por ella. O que la acaricia, como King Kong a Fay Wray. El mejor ejemplo que se me ocurrió en aquel ensayo fue la versión de 1925 de Rupert Julian de *El Fantasma de la Ópera*, que estaba enmascarado y tocando el órgano, y a ella le da curiosidad —en realidad, ni siquiera creo en su curiosidad—, viene detrás de él y lo desenmascara, y nosotras, la audiencia, vemos su cara, vemos lo horrorosa que es su cara y el terrible error que ella ha cometido al desenmascararlo. Y entonces, de nuevo, es castigada. Pero, cuando escribí una revisión del ensayo, en 2006, descubrí en el trabajo que hice sobre Hitchcock, sobre *Psicosis* específicamente, al mirar con una luz diferente a una audiencia viendo la película, que en uno de los momentos de miedo, posiblemente el de la ducha, las mujeres miraban con temor y con placer. Las mujeres no estaban solamente retrayéndose con temor a mirar, sino que era un placer de mirar más complicado y negociado que el de los varones. Esa fue la última cosa que escribí sobre el terror. No es más que una observación, puesto que no es un estudio de recepción de audiencias (nunca hice una entrevista ni nada de eso); era un interés más teórico, si se quiere. Pero llegó un punto en que no quería mirar más películas de terror, no tenía problema en mirar más pornografía, pero no el terror que se volvió más y más aterrador... Encontré mi límite. En *La forma del agua*, por ejemplo, la mujer mira al monstruo, lo alimenta, ¡hace de todo!

—¿Y en relación con el melodrama? ¿Cómo varió su perspectiva entre sus escritos de los años noventa y su último libro sobre la serie de TV *The Wire*?

—Bueno, eso es una parte de lo que trataré en el taller mañana. La razón por la cual escribí sobre los aspectos raciales, además de que vivo en Estados Unidos, que no se ha ocupado de sus problemas raciales en absoluto, es porque necesitaba enfocar mi análisis sobre el melodrama, que yo veo en todos lados. Quería evitar hablar del melodrama en un sentido amplio, así que decidí escribir sobre el melodrama del negro y el blanco en la cultura americana. Encontré que eso era

⁵ Vivian Sobchack, *Carnal thoughts: embodiment and moving image culture*, Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2004.

⁶ “Chica final” es una expresión, forjada en 1992 por Carol J. Clover en su libro *Men, Women and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film* (*Hombres, mujeres y motosierras: el género en el cine de horror moderno*), para aludir a la última mujer viva que enfrenta al asesino en la mayoría de las películas de terror.

algo que venía desde La Cabaña del Tío Tom hasta el momento en que yo escribía, que fue durante el juicio de O. J. Simpson. Y así es como termina mi libro. No escribí sobre cualquier película al azar que tratara sobre la raza, sino sobre aquellas que eran realmente monumentales, que cambiaron América especialmente en cuanto a su simpatía o antipatía racial. Ese era el sentido. Porque el melodrama, para mí, es más grande de lo que puedo analizar; por eso, preferí abordar el melodrama racial. Luego, *The Wire* me pareció estar rompiendo con el melodrama de blancos y negros. Estaba fascinada con *The Wire* porque no retrataba solamente a víctimas negras y villanos blancos, o la inversa. Era muy probable que hubiera algunos villanos blancos, pero incluso así la serie no jugaba ese mismo juego y eso me pareció importante. Esa fue una de las razones que me orientaron hacia la serie. Y, también, hay un ritmo, un ritmo que es establecido por el productor. Si estás mirando algo en televisión, tenés que mirarlo en el momento en que lo programan. ¡Pero ahora existe la transmisión en línea, está todo junto de una vez! Y, entonces, vos tenés que organizar el tiempo. Creo que es muy importante la categoría temporal de “temporada”, la idea de que se miraba una temporada; quiero decir, en los estudios sobre serialidad se muestra que las personas acostumbraban esperar junto a los relojes la siguiente entrega de Dickens: había un ritmo para eso, cada dos semanas o quizás cada mes, pero tenías que esperar. ¡Ahora no hay espera! Lo único que existe es el tiempo que te lleva mirar la serie. Es una abundancia con la cual no sé cómo lidiar. Yo creía que traía una nueva categoría donde el ritmo ya no lo marcaba el capítulo sino la temporada, pero con la transmisión en línea eso fue destruido y el ritmo de lo serial en la televisión vuelve a cambiar, se vuelve más y más veloz. Todavía creo que la unidad es la temporada porque en el proceso de producción eso es lo máximo que se puede producir, algo que ahora abarca entre ocho y diez unidades. Pero, con *The Wire* eran trece capítulos más o menos. Esa fue mi experiencia más auténtica de mirar series de televisión; estaba realmente enganchada con eso, con el ritmo antes que con el “realismo” de la serie, y aunque hay algunas cosas que luego me interesaron, no puedo decir que me engancharon de ese modo. El problema es que, en general, se suele creer que el realismo y el melodrama son mutuamente excluyentes, pero no lo son. Para mí, *The Wire* fue una especie de

prueba: ¿puedo demostrar que eso es un melodrama? Porque había sido pensado como una tragedia, especialmente por parte de David Simon, su creador, o bien como realismo. Así que traté de argumentar que era un melodrama teñido de tragedia y de realismo, pero fundamentalmente un melodrama, y ese era un argumento fuerte. Simon estuvo a punto de demandar a la editorial, y la editorial tuvo que parar la impresión del libro hasta que yo cambiara un par de palabras sobre él. Lo que quiero decir es que a mí me encantó su trabajo, pero a él no le agradó mucho mi elogio, lo que me sorprendió.

—¿Puede contarnos sobre las cuestiones que guían su investigación en este momento?

—Desafortunadamente, creo que soy un poco demasiado diversa. Ahora que estoy retirada de la universidad, y no dicto clases a menos que quiera, tengo tiempo para escribir. Acabo de escribir un artículo sobre lo que entiendo por el término “frenesí de lo visible”, que es un término que usé en *Hardcore*. ¿De dónde saqué ese término, o qué quiere decir realmente? Eso me llevó de regreso a la pornografía muy muy temprana, extremadamente temprana. Tuve oportunidad de ver algo de eso en Europa y de compararlo con lo que había visto en América, así que esto es lo que estoy interesada ahora: lo llamo “la disputa del frenesí de lo visible”. Además, está por salir un libro, una voluminosa antología llamada *Melodrama Unbound* [Melodrama Desatado] que coedité con Christine Gledhill, una gran crítica del melodrama feminista, que me encanta, con la que hemos trabajado juntas por años. Y el nombre tiene que ver con la idea prometeica de una especie de melodrama desencadenado de un montón de ideas preconcebidas, muchas de las cuales fueron iniciadas por Peter Brooks y retomadas por nosotras, como la de “imaginación melodramática”, que resulta esencial para un montón de estudiosos del melodrama alrededor del mundo. Así que está el libro y también quiero trabajar en un estudio comparativo sobre el melodrama francés y el americano, por lo que viajaré a Francia.

—Bueno, seguramente continuaremos con estos temas durante el Seminario, muchas gracias por esta conversación.

