

Las películas se mueven y nos mueven: entrevista a Linda Williams

Por Fernanda Alarcón, Julia Kratje, Lucas Martinelli y Romina Smiraglia*



Linda Williams es una referente en los estudios de cine y audiovisual desde perspectivas de género: trabaja con objetos culturales que han sido poco abordados y construye nuevos marcos desde donde interpretarlos. Es profesora de “Film & Media and Rhetoric” en la Universidad de Berkeley. Ha publicado numerosos artículos en torno a los “body genres”, como el melodrama, la pornografía y el cine de terror. Entre sus libros pueden citarse *Figures of desire* (1981), un estudio sobre el cine surrealista; *Viewing Positions* (1993), una compilación de trabajos que abordan la relación entre el cine y sus espectadores; *Reinventing Film Studies* (coeditado con Christine Gledhill, 2000); investigaciones sobre la sexualidad en el cine, como *Hardcore Art*

(1989) y *Screening Sex* (2008); y su trabajo más reciente, *On The Wire* (2014), sobre la aclamada serie de HBO.

Esta entrevista es el producto de un generoso intercambio que realizamos a fines de agosto, vía correo electrónico, por motivo de su primera visita a la Argentina como conferencista invitada para participar en el VI Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual, que se realizará del 7 al 10 de marzo en la Universidad Nacional del Litoral en la ciudad de Santa Fe.

Nos gustaría abrir la entrevista con una imagen, una puerta abierta para saber sobre cómo empezó tu interés por el cine.

Linda Williams: Tengo 18 años, recién salida de la escuela secundaria. Voy a un cine en la avenida Telegraph en Berkeley, California, y veo la famosa secuencia de la navaja de afeitar abriendo el globo ocular de una mujer en la película de Buñuel y Dalí, *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, 1929). Lo que me molesta y fascina (aunque no puedo articularlo) es que la única “razón” que el globo ocular tiene para recibir esa hendidura es la similitud entre la luna redonda y una nube que parece “cortarse” a través de ella y la imagen de la navaja atravesando el ojo redondo. Estoy conmocionada, violentada y profundamente fascinada. ¿Cómo puede suceder esto? ¡Las películas se mueven y nos mueven, y lo que no llevan a sentir parece inexplicable!

En relación con la pregunta anterior, ¿cuáles fueron tus primeras aproximaciones al encuentro entre cine y perspectivas de género y feministas?

LW: Mucho tiempo después de ver la combinación inquietante de imágenes que describo en la pregunta anterior, escribí una disertación sobre el cine

surrealista en la que, entre otras cosas, traté de entender ese globo ocular. En ese trabajo, que más tarde fue un libro, nunca consideré, ni por un momento, que podría haber algo malo en el hecho de que la violencia de esta película fuera ejercida sobre una mujer, como tampoco consideré que el surrealismo a menudo desplegó su violencia sobre las mujeres. Llegué al feminismo como académica (en contraposición a mi vida) al darme cuenta de que no había prestado suficiente atención a la típica violencia contra las mujeres en películas como *Un perro andaluz*. De hecho, con los años aprendí que para dar realmente por terminado cualquier proyecto de trabajo generalmente hay que tomar una decisión y cerrar algún camino preocupante de la investigación. Para finalizar mi proyecto de surrealismo tuve que bloquear cualquier enfrentamiento serio con el género y la sexualidad.

Pero en mis proyectos siguientes volví a ese enfrentamiento, como una venganza. Extendí mi interés por el cuerpo y el choque visceral de la imagen surrealista en la vena de la cultura popular de masas americana y los “bajos géneros del cuerpo” desde el abordaje de películas de terror americanas (películas que asustan), el melodrama (películas que nos hacen llorar) y eventualmente la pornografía (películas que buscan excitar).

Al principio fui alimentada por una respuesta feminista a la misoginia de las películas de terror (¡mujeres torturadas!) y el exceso de emoción en el melodrama (¡mujeres llorando!). Pero pronto comencé a ver una mayor complejidad en los papeles de género desempeñados en ambos y volví mi atención directamente al punto crucial del asunto: el orgasmo femenino que en 1972 se convirtió en el tema más importante de la pornografía dura, momento en que la pornografía comenzó a aparecer públicamente en los cines de los Estados Unidos.

La pornografía en movimiento representaba una especie de caso de prueba del uso más “extremo” del cuerpo en el cine, apelaba al mismo, y también parecía representar la peor misoginia. Cuando me di cuenta de que mi interés por los cuerpos cinematográficos estaba dando paso a todo un libro sobre pornografía, también comprendí que la pornografía no era la ilustración obvia y perfecta de la misoginia. Ciertamente era “falocéntrica”, pero cuanto más cerca parecía estar mejor comprendí el dilema del género en los años setenta. La meta del género en tanto mostrar el “conocimiento” visual del placer de las mujeres realmente ponía en juego la mayoría de las ideas recibidas del estudio psicoanalítico de las películas así como del feminismo: cómo revelar un placer que, a diferencia del cuerpo del varón, podría ser falsificado, cómo creer en el placer falsificado de las mujeres.

El resultado: me encontré envuelta en las llamadas guerras sexuales dentro del feminismo del lado “anti-censura”. Al principio me entusiasmó la bienvenida a mi papel como una “feminista anti-censura”, aunque finalmente me cansé de la “corrección política” que se requiere de una investigadora feminista de la pornografía. No quería abogar por la pornografía; quería entender su historia y forma sin preocuparme si era políticamente correcto.

Por otra parte, mientras enseñé e investigué la pornografía a través de estos debates feministas aprendí, a través de los años, que son formas cada vez menos productivas para entrar en un compromiso serio con la historia del género, la forma y el análisis. Mirar la pornografía sólo desde una lente feminista es estar atascado dentro de un limitado binarismo de poder masculino/femenino que no puede abarcar las variedades dentro de la pornografía. Así que lo que para mí comenzó como una cuestión feminista se desarrolló inevitablemente más allá de este límite.

Respecto a tus investigaciones actuales sobre cine, ¿cuál es tu perspectiva sobre lo que está sucediendo en las teorías de género feministas?

LW: En los años recientes de los estudios fílmicos feministas fue difícil escribir cualquier cosa que no cite al famoso manifiesto “Placer visual y cine narrativo” de Laura Mulvey. En esos días (mediados y finales de los setenta) era axiomático que el placer visual cinematográfico fuera construido por varones sobre los cuerpos de las mujeres. A principios de los ochenta, era más probable que si unx citaba ese trabajo fuese para encontrar alguna (leve) excepción a la verdad axiomática del “placer visual” de las narrativas clásicas y sus gemelas “avenidas de escape”: veneración fetichista o vigilancia voyeurística. Para la idea ubicua de que “la mirada es masculina”, por ejemplo, me pregunto qué pasa en el cine cuando es la mujer la que “mira”. Mi respuesta, perfectamente a tono con el manifiesto de Mulvey, ha sido el ejemplo del cine de terror, en el que las mujeres que miraban eran castigadas por la vista del monstruo, cualquiera fuera el modo de violencia que le siguiera.

Aquellos eran días más simples. De acuerdo con el paradigma de Mulvey, si las mujeres que miraban disfrutaban mirando películas que tenían mujeres mutiladas y aterrorizadas, ellas podían identificarse sólo con el punto de vista masculino sádico. Y el masoquismo, todos pensábamos en esa época, era anatema para las mujeres.

De todas formas, no pasó mucho tiempo hasta que las feministas empezamos a teorizar modelos más fluidos para ver el cine, ni hasta que escritoras como Carol Clover, Gaylyn Studlar, yo misma y otras cuestionamos el modelo de placer visual de Mulvey desde fines de la década del ochenta. En esa etapa, el después de “Placer Visual” residió en seguir pensando que era provocador más allá de los axiomas aparentes. Mientras seguía siendo significativa la crítica de

los placeres masculinos a expensas de los de las mujeres, pensar más allá de la heterosexualidad, del psicoanálisis y, por supuesto, del cine hollywoodense que le había permitido a Mulvey crear sus axiomas en primer lugar, se volvió más importante. Fue con todos estos pensamientos en mi cabeza que empecé mis estudios feministas en pornografía. Siguiendo a Mulvey, esperaba encontrar un género en el que la supremacía del falocentrismo y el pene erecto o en perpetua eyaculación pudieran satisfacer todos los requerimientos del placer masculino. En su lugar, me encontré con un género que no podía terminar de convencerse de que había alcanzado el conocimiento elusivo del placer femenino.

Tu reflexión sobre los géneros cinematográficos que involucran el cuerpo del espectador ha sido central para repensar el melodrama, el terror y el porno desde enfoques que cruzan las categorías de los géneros (*gender* y *genre*). En este sentido, ¿tiene continuidad, hoy, esta línea de investigación en torno a los géneros del cuerpo, que apuntaba a relacionar géneros sexuales y cinematográficos? ¿Qué ocurre, según tu perspectiva, con los films que no pueden clasificarse dentro de un género cinematográfico claramente definido, como sucede con muchas películas en la actualidad?

LW: Originalmente, mi reflexión sobre los géneros populares de la imagen en movimiento que tratan los cuerpos fue central para mi estudio de la pornografía, el terror y el melodrama. Pero se detuvo cuando me di cuenta de que el melodrama no es un género y que el género no necesariamente debe ser el motor principal de los estudios fílmicos. Darme cuenta de esto fue algo complejo que frenó mi estudio de los “géneros del cuerpo” (“*body genres*”). Fue así que me volqué a un estudio mucho más amplio del melodrama como un modo de la cultura popular de masas más importante y más interesante que cualquier género aislado. Desde ese momento escribí algunos artículos y dos

libros sobre la importancia del melodrama a lo largo de la historia de Estados Unidos y a lo largo de las distintas plataformas de los medios de comunicación, desde largo tiempo atrás y hasta ahora y después del ascenso del cine como el medio predominante. En otras palabras, no quería ser exclusivamente investigadora de cine. El melodrama se originó en el teatro y la novela, y se extendió hasta el nuevo medio del cine a principios del siglo XX. Mi primer libro sobre melodrama indaga acerca de lo que llamo “melodrama del blanco y negro”, peculiarmente estadounidense, que se extiende desde la novela y las obras de teatro sobre la figura del Tío Tom (víctima negra del poder blanco) hasta la inversión de esta representación en la que los blancos se muestran como víctimas de un “poder negro” violento. El primer melodrama prominente a mediados del siglo XIX y, discutiblemente, una causa parcial de la Guerra de Secesión, movilizó las simpatías nacionales hacia el sufrimiento de las víctimas negras. El segundo surgió alrededor del cambio de siglo y culminó en 1915 con el advenimiento del nuevo medio del cine y la película anti negros de Griffith *El nacimiento de una nación (The Birth of a Nation)*, en la que se representaban nuevas víctimas que eran mujeres blancas amenazadas por “bestias” negras. Como se imaginarán, si piensan en las controversias raciales que continúan en Estados Unidos con el “Black Lives Matter” y las nuevas manifestaciones de la Supremacía Blanca, el “melodrama del blanco y negro” sigue existiendo en la cultura estadounidense. Escribí este primer libro en la época del caso O. J. Simpson. Se llama *Melodramas of Black and White from Uncle Tom to O. J. Simpson (Melodramas del blanco y negro desde el Tío Tom hasta O. J. Simpson)*. En ese primer libro, mi objetivo era entender cómo opera el melodrama a través de aseveraciones de victimización, y cómo la cultura y la política estadounidenses dependen tanto de la retórica del melodrama.

Mi segundo libro fue sobre una forma distinta de melodrama: la serie de televisión *The Wire* (2001-2008). En esta instancia, estaba interesada en cómo la “televisión de calidad” podía romper con muchas convenciones de las típicas

formas del sufrimiento blanco o negro y ser aún una forma de melodrama.

Mi trabajo más reciente sobre melodrama es una coedición (con Christine Gledhill) de la complicación llamada *Melodrama Unbound*, que considera la larga historia del melodrama, su transmedia y encarnaciones transhistóricas y sus formas de viajar, *mutatis mutandi*, de una nación a otra.

Los estudios fílmicos feministas, en donde me inscribo, construimos en un momento el melodrama como parte de la cultura de las mujeres, y de las mujeres bajo el patriarcado, concentrándonos particularmente en los problemas edípicos psicosexuales de la familia. Consecuentemente, los afectos/efectos emocionales del melodrama fueron barridos hacia un género de géneros separado, dejándole a los otros géneros hollywoodenses la dignidad de lo masculino y los términos clásicos —*western* como épico, *gángster* como héroe trágico—, lo que causó que no se tomara en consideración la importancia más amplia del melodrama a través del sistema de géneros cinematográficos populares.

En conexión con la pregunta anterior, ¿cómo pensás el género del melodrama en la actualidad, considerando autores contemporáneos como Todd Haynes, Pedro Almodóvar, Wong Kar Wai o Francois Ozon?

LW: Bueno, como pueden ver más arriba, mi consideración teórica e histórica más importante sobre el género del melodrama hoy en día es que, como modalidad, es mucho más grande, más ubicua e importante que cualquier género. No se trata solo de la familia, ni de mujeres que sufren, ni de exceso emocional, aunque puede abarcar todo esto. Pero también se trata de acción y aventura. El melodrama teatral nunca existió como un género singular sino a través de su popularidad, voraz adaptación de otras fuentes y competencia para ganar y/o amalgamar audiencias diferentes —masculinas y femeninas,

trabajadores y clase media, y, en Estados Unidos, los públicos de blancos, afroamericanos e inmigrantes europeos—; creó muchos subgéneros. Entonces, aunque el melodrama en sí mismo no es un género en particular, el modo melodramático funcionó históricamente como un tipo de máquina cultural, permitiendo la producción masiva de una diversidad de géneros. Representa un modo de expresión de una articulación estética que da forma a la operación de mundos genéricos pero sin determinar la especificidad del lugar, la decoración ni la situación, características que pertenecen a los diferentes subgéneros. Quizá la función central de este modo es el reconocimiento de identidades sociales personalizadas cuyas acciones tienen consecuencias éticas para los otros —no como valores morales fijos, sino en el sentido de una justicia sentida que opera de manera diferente dentro de distintos mundos genéricos—.

Nada de lo anteriormente dicho me impide apreciar intensamente el trabajo de directores como Almodóvar —a quien adoro—, Haynes u Ozon como grandes “melodramatistas”. También incluiría a Lars von Trier en ese grupo. Los dos primeros me fascinan particularmente por su habilidad para hacer *queer* el melodrama.

Atendiendo a los géneros de cuerpo, ¿cómo revisar los cruces de géneros sexuales/visuales desde los nuevos modos de ver que despliegan las plataformas digitales y las series televisivas? Nos parece interesante, por ejemplo, pensar en casos como *Mad Men* o *Feud*, entre otros, que retoman y dialogan con el cine clásico hollywoodense, al mismo tiempo que construyen una mirada específica sobre las sexualidades.

LW: No hay dudas para mí de que los nuevos formatos, en especial el cable y el *streaming online*, permiten nuevas formas de contar historias. Se trata de

nuevos estilos de las estructuras narrativas para historias que pueden tener “mundos” más amplios y mayor duración en el tiempo, que produjeron cambios que no podrían haber sido posibles en un solo film narrativo, o un episodio de una serie. Asimismo, la serialidad en sí misma no es algo nuevo, pero sí una novedad en cuanto a la forma que adquiere en las series del cable o *streaming*, una forma que me parece fascinante. ¡La buena escritura está floreciendo, mujeres directoras y guionistas se han multiplicado, toda una nueva unidad de narración —la temporada— ha nacido!

Vinculando tus ideas en torno al cine de terror con el ensayo sobre *La mujer y el monstruo*, ¿cómo pensás el borde entre terror y ciencia ficción? ¿Hay encuentros con la metamorfosis y la filosofía *cyborg*, teniendo en cuenta posibles cruces y discusiones con autoras como Donna Haraway o Rosi Braidotti?

LW: Mmm... No soy muy fan de la ciencia ficción; pero me parece que no existen dudas de que los *cyborgs* pueden ser como monstruos y que el cuerpo “posthumano” es de especial fascinación para muchxs.

Tus estudios sobre pornografía, en particular tu interrogación sobre qué hace el género y cómo lo hace, desplaza los estrechos marcos de la discusión por el derecho o no a existir de la pornografía. ¿Cuál es tu lectura sobre el campo de los estudios pornográficos en la actualidad?

LW: Escribí una especie de evaluación sobre el campo algunos años atrás. Aquí van algunas ideas de ese ensayo, publicado en el primer número de la revista *Porn Studies*.

Primero el nombre: “estudios sobre el porno”. ¿Por qué hemos perdido el “grafía” de pornografía? Y cuando digo *perdimos*, ante todo me estoy

incluyendo a mí misma, teniendo en cuenta que mi antología de 2004 se llamó justamente así (el editor rechazó un título más académico). A los editores les gusta la palabra “porno”: vende libros. De hecho, noto que frecuentemente cuando la palabra completa —pornografía— se usa, pareciera sugerir una posición antipornografía o pro-censura.

Contenida en mi propio giro terminológico, el giro de pornografía a porno encierra el dilema de colocarse a una misma del lado de una industria cuyo principal propósito es hacer dinero produciendo fantasías sexuales realistas. Aunque definitivamente quiero respetar la dignidad de lxs trabajadorxs sexuales¹ y apoyar mejores condiciones de trabajo para ellxs, asimismo quiero defender la libertad de expresión y la posibilidad de pornografías que también sean “arte”; no pienso que sea inteligente fusionar nuestras investigaciones con el trabajo de la industria pornográfica —incluso, agregaría, hasta cuando estamos haciendo lo que se denomina observación participante—.

Cuando quienes investigan adoptan el lenguaje de la industria en nombre de su objeto de estudio, ocurre algo un poco parecido a cuando los estudios sobre cine se llaman a sí mismos “*movie studies*” o “*flick studies*”. El campo de los estudios cinematográficos ha debido trabajar duro para ganarse el respeto que tiene ahora en la academia, y lo ha hecho por no asociarse de forma tan directa con la industria. Los estudios pornográficos necesitan trabajar mucho más fuerte para disociarse de la industria que estudian. Con lo anterior no quiero decir que debemos evitar los términos de la industria para designar actos sexuales significantes en términos de estudios de género. Estos términos no son solo útiles, sino también a menudo bastante elocuentes. Pero cuando nombramos el campo en el cual trabajamos, debemos ser investigadorxs, historiadorxs, críticxs, y en especial buenos en ello, incluso si también somos

¹ N. de la T.: Williams utiliza la expresión “*sex workers*” que, en este caso, refiere a quienes trabajan en la industria del cine porno.

fans, consumidorxs, y observadorxs que nos sorprendemos o excitamos. Investigar la pornografía no implica que debamos necesariamente amar el género, pero sí *conocer* el género —su larga historia, sus múltiples teorizaciones y sus variadas formas críticas—.

Relacionada a la cuestión de la terminología está la del tono académico. Una vez describí a Steven Marcus escribiendo su revolucionario estudio sobre pornografía victoriana —*The Others Victorians* (1964)— como tapándose la nariz. Quise introducir un estilo diferente; no tanto el de la alta literatura que se digna a embarrarse cuando se sumerge brevemente en los materiales del Instituto Kinsey, sino, en mi caso, como investigadora sobre estudios cinematográficos, tomando la pornografía como cualquier otro género, tanto como sea posible. Claro, los estilos pueden ser complejos. Detrás del desdén de Marcus se esconde un interés lujurioso que le dió a su trabajo una tensión interesante. Tanto mi generación de investigadores sobre pornografía, como la que nos siguió, en su mayoría se esforzaron por no tapar sus narices y estuvieron dispuestas a admitir sus propios intereses, fascinación, y preferencias personales por ciertos tipos de pornografía.

Durante los últimos treinta años, nos hemos familiarizado más con la pornografía, y por lo tanto hemos intentado señalar esa familiaridad, aunque a veces pagando un precio por ello. El nombre “estudios sobre porno” implica un juicio: que el usuario no se escandaliza con esos materiales, esas imágenes, esos sonidos, esas representaciones *soft* o *hard*; señala que ese tipo de trabajo no es obsceno, o por lo menos no para mí —acaso lo sea para quienes lo denominan utilizando el término más formal: pornografía—. Yo estoy de acuerdo no solamente con el ingreso de estos materiales a los hogares, sino también en la academia. El nombre implica que hemos avanzado más allá de los viejos debates del feminismo anti-censura y del feminismo anti-pornografía, solo para meternos dentro de nuevos debates —sobre la pornografía virtual

invadiendo los hogares, sobre fantasías en relación con la muerte y la degradación, sobre su disponibilidad para niños y niñas, sobre el aumento de las “interfaces porosas” entre nuestros cuerpos y las tecnologías—. Yo sugeriría que no hemos abandonado todos los límites, que estamos destinados a permanecer dentro de algún límite en nuestros estudios sobre los muchos y diferentes tipos de pornografía existentes. Quizás todo lo que puedo decir es que debemos advertir que tenemos una opción cuando nombramos lo que estudiamos, ya sea *porno*, o el término que aún connota la naturaleza gráfica que está tan en cuestión: *pornografía*.

Segundo: el campo es generalmente culpable de ignorar la pornografía *hardcore* heterosexual que aún sigue siendo *mainstream*, tanto en dvd o distribuido de forma *online*, por lo tanto distorsionando la impresión de lo que la pornografía es en su forma más dominante. El campo ignora lo *mainstream* por su interés en el estudio sobre pornografías “gays, lesbianas y *queer*”. Estos subcampos han florecido, en especial su costado masculino si no el femenino.

Aunque existan exponentes de porno lésbico realizado en Dinamarca y San Francisco, no existe un campo pujante equivalente sobre estudios pornográficos lésbicos —o por lo menos no ha existido un equivalente a los revolucionarios estudios sobre porno gay como los de Richard Dyer; o como la historia sobre el erotismo gay en la fotografía y el cine antes de Stonewall de Tom Waugh, *Hard to imagine*; o la emotiva memoria de Samuel R. Delany, *Times Square Red, Times Square Blue*; o *Strategies of Deviance* de Earl Jackson; o el estudio sobre el contexto sociocultural de la recepción de la pornografía gay y hererosexual en *The Ethics of Marginality* de John Champagne. Los estudios pornográficos para los varones *queer* no están inhibidos para el feminismo. Si las pornografías lésbicas y los estudios sobre pornografía lesbiana han sido más lentos en su desarrollo, podría deberse a que aún están padeciendo el legado de los debates “*off our backs*”, “*on our*

backs".²

Otro subcampo menos popular es el del análisis en términos de raza y clase en la pornografía, así se refiera al estereotipo del hombre asiático estadounidense infrasexualizado (comentado por Nguyen Tan Hoang en "The Resurrection of Brandon Lee: The Making of a Gay Asian American Porn Star") y el estereotipo de los hombres y las mujeres negros sobresexualizados (que yo comenté en "Skin Flicks on the Racial Border"). Sin embargo, a menudo parece que estar interesado en la pornografía o en la raza —o en la intersección de raza, clase y género con estas distintas identidades performativas— equivale a quedar encasillado en uno u otro lado de la división anti-porno/pro-porno que el estudio de la pornografía, en mi opinión, debe dejar atrás.

Una última área que siempre ha prosperado es el estudio de la pornografía como una forma de la vanguardia. Si nos remontamos al surrealismo, la pornografía y la vanguardia siempre se beneficiaron como fuentes de inspiración mutua. Algunos de los ejemplos más extravagantes del cine de vanguardia, desde los surrealistas hasta Kenneth Anger, Andy Warhol, Curt McDowell, Barbara Rubin, Peggy Ahwesh, Carolee Schneemann y Bruce LaBruce, rozaron la pornografía, y algunos de los mejores ejemplos de la pornografía rozaron la vanguardia, desde Candida Royalle a Annie Sprinkle a Wakefield Poole a Rinse Dream.

Entonces, ¿qué le hace falta a los estudios sobre pornografía para alcanzar una excelencia sostenida? En primer lugar, necesitamos el tipo de cosas que se toma como dado en cualquier otro campo académico. A pesar de todo lo que acabo de describir y a pesar del lugar que ocupa la pornografía en la

² N. de la T.: Williams: *off our backs* fue una publicación feminista radical vigente desde 1970 hasta el 2008 en Estados Unidos. *On our backs* fue una revista sobre erotismo lésbico publicada desde 1984 hasta el 2006, y cuyo título referencia de forma satírica el título de la anterior mencionada.

imaginación del público, actualmente existe una publicación (llamada “*Porn Studies*”), pero ningún centro académico o programa para la disciplina y ninguna sociedad científica que promueva los estudios sobre pornografía. El Instituto Kinsey, que sería un ámbito verosímil para un archivo y para conferencias académicas, no ofrece dichos recursos. Tampoco se han organizado muchas conferencias sobre el tema.

Ante la falta de sociedades científicas, conferencias académicas y archivos, tenemos una gran abundancia —aunque a veces se parezca a la abundancia azarosa de la maleza— de antologías. Algunas de esas antologías son esenciales y definen el campo, como la incomparable *The Invention of Pornography*, de Lynn Hunt; otras son cajas de sorpresas, como *Porn 101*. Si bien son enormemente importantes e influyentes, las antologías no pueden sostener un campo por sí solas. Lo que es más, ante la falta de un trabajo más sostenido, pueden ser indicio en ocasiones de una tendencia de los académicos a dedicarse superficialmente al tema —escribir un artículo ocasionalmente, participar de un panel esporádicamente—, en lugar de hacer el tipo de trabajo académico individual que sigue siendo la “moneda oficial” de las humanidades.

Y ahí está el problema real. Es posible que solo exista una docena de libros, que no sean antologías, que podrían tomarse como contribución a los estudios sobre pornografía. Incluyo los trabajos de Steven Marcus, Walter Kendrick, Tom Waugh, Laura Kipnis, Jane Juffer, Joseph Slade, Linda Ruth Williams, Dave Andrews, Eric Schaefer y Tim Dean. No incluyo los libros de periodistas y de no académicos. Si comparamos por ejemplo el campo robusto del cine y del video de terror, que pareciera tener un libro nuevo todos los meses, vemos la diferencia entre un campo realmente próspero y uno que parece más errático.

Algo que contribuye enormemente a este problema es la falta de un archivo, un elemento fundamental para el desarrollo de un campo académico. La nula

preservación del acervo pornográfico es desesperante, y no podemos depender de los rescates inconstantes de Internet, donde lo que está hoy podría no estar mañana. La falta de un archivo contribuye a la falta de historiadorxs serixs. A veces, desde ya, como en cualquier campo “emergente”, es preciso recurrir a una imagen de *outsider* o incluso de ilegalidad para generar interés inicialmente. Sin embargo, por desgracia, el tipo de interés que se genera es del tipo pasajero, del tipo sensacionalista, de preguntar “qué se traen” y “hasta dónde llegarán ahora”, y no el interés académico que cimienta un campo. Los libros antipornografía de feministas siguen escribiéndose, pero tienden a retomar viejas posturas antipornografía, a desestimar el papel de la fantasía y a ignorar a las obras mismas.

¿Qué es entonces lo mínimo indispensable para cultivar mejor este campo? En primer lugar, es necesario que exista un rango de enfoques y ramas, un rango de publicaciones sostenidas, un rango de conferencias y archivos: en otras palabras, es preciso que el debate académico deje atrás esa división que todo abarca y que activó originalmente el interés en la pornografía, es decir, los debates hacia dentro del feminismo acerca de la maldad patriarcal o la inevitabilidad relativamente banal de lo que conocemos como pornografía.

Casi 10 años después de *Screening Sex*, donde investigaste la irrupción de propuestas en el cine contemporáneo (como *Shortbus* e *Intimacy*, entre otras) que nos devolvieron la posibilidad de un cruce, de un futuro utópico en el que las películas narrativas disputen la propiedad que tiene el porno sobre la performance del sexo, ¿qué opinión tenés del cine arte *hardcore* actual (“*hardcore art*”)? ¿Qué posibilidades y tensiones hay en este cruce?

LW: Dada la regla del sistema de clasificación actual de los Estados Unidos,

que condena a cualquier película que no consiga una clasificación R a un circuito muy reducido, no tengo muchas esperanzas en relación con la posibilidad de un cruce que genere cine arte *hardcore*. Me entusiasman mucho más los dispositivos de cable y *streaming*, donde el sistema de clasificación arcaico no se aplica.

Por último, sabemos que es posible que estemos abriendo una puerta demasiado grande para la última pregunta, pero tenemos curiosidad. ¿Tuviste oportunidad de ver algo de cine latinoamericano recientemente? ¿Creés que haya películas o directorxs que puedan conectarse con tu investigación o que puedan plantear preguntas pertinentes para los estudios fílmicos?

LW: Tuve oportunidad, pero no tanto como habría querido. Me entusiasman *Hamaca paraguaya* (2006) de Paz Encina, y su última película, *Ejercicios de memoria* (2016). Me encanta el trabajo de todos esos realizadores argentinos, mexicanos y brasileños que capturó la industria estadounidense: González Iñárritu, Cuarón, Del Toro, etc. Me interesa toda la carrera de María Luisa Bemberg, pero no tuve la oportunidad de ver suficientes películas de ella.

* Fernanda Alarcón es Licenciada en Artes (UBA), Magíster en Crítica y Difusión de las Artes (UNA) y doctoranda en Estudios de Género por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Docente en UBA y UNA.

Julia Kratje es doctora en Ciencias Sociales (FSOC-UBA), magíster en Sociología de la Cultura (IDAES-UNSAM) y becaria postdoctoral (CONICET) con sede en el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género (FFyL-UBA). Docente en UBA.

Lucas Martinelli es Licenciado en Artes y doctorando en Estudios de Género por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Docente en UBA y UNTREF.

Romina Smiraglia es egresada del Centro de Investigación y Experimentación en Video y Cine (CIEVyC), Licenciada en Ciencia Política y doctoranda en Ciencias Sociales en la Universidad de Buenos Aires. Docente en UBA y UNPAZ.