



### ¡Pistolario! Las películas y los videos de Peggy Ahwesh

Eileen Myles

La historia

Jordan Marsh, unos grandes almacenes de Boston, solía organizar una competición verdaderamente genial allá por los años cincuenta –simplemente rellenabas una tarjeta en blanco y al niño que ganaba se le permitía campar a sus anchas por la sección de juguetes durante cinco minutos cogiendo todo lo que se le antojaba, hasta llenar su carrito de la compra-. La esfera de acción de esta oportunidad anual me ponía loca de deseo. Solía ir a la sección de juguetes de Jordan las semanas antes de Navidad simplemente para medir su extensión con mis pasos. Después, tumbada en la cama bien entrada la noche, corregía el mapa con mi itinerario: “No, no, solo unos cuantos juegos de tablero, algo de equipación deportiva, después el teatrolo, alguna ropa para las muñecas, una bicicleta y un patinete, un rifle Winchester, un telescopio, un juego de química, otro de trenes, un enorme león disecado...” Después de un rato lo que ocurría es que dejaba de haber cosas reales en mi mapa, sólo una hormigueante sensación de enormidad, de posibilidad absoluta, la libertad de simplemente haber ganado ya; y el mundo era tuyo y acababas quedándote muy quieta en tu cama a altas horas de la noche (bajo la oscuridad de los párpados, los ojos recorrían el mundo a toda velocidad) sin desear realmente nada en absoluto –enferma de dicha-. Naturalmente, esta suerte de nada sobrecargada producía finalmente melancolía y reflexión. Qué empiece la película.

A fuego de pistola

***She Puppet*** (2001), la nueva puesta en escena que hace Peggy Ahwesh del popularísimo juego de video *Tomb Raider*, presenta a Lara Croft abriéndose paso a fuego de pistola por corredores de hielo azul hechos por animación. Yo no había visto este juego antes pero Peggy ha atacado a hurtadillas, ofreciéndonos solamente los puntos álgidos de la experiencia para después retocarlos ligeramente revelando así *Tomb Raider* en toda su absurda gloria: Lara nada con el pez ángel (al compás de la música de una nueva banda sonora de ópera), Lara dispara contra grandes perros de trineo, se enfrenta a enormes guardias de prisión de brazos desnudos y sólo parcialmente resueltos –tipos de cara chupada que la aporrean tirándola al suelo y haciéndole gritar (y vaya si grita)-. En todas las películas de Peggy hay chicas que gritan, es como las gotas de una estalagtitia cayendo al suelo, el sonido en constante desplome de un grito femenino de excitación, terror y dicha –y gracias a la perversidad en ascenso del montaje de Peggy a lo Leni Riefenstahl Lara muere una y otra vez- o hace algo que suena como *Uh-huh er-whap*. Muerde

severamente el polvo al menos una docena de veces. Lara es derribada por un tigre, un diputado, un hombre que lleva ropa típica africana, un tipo con aspecto de árabe y un policía. Esta mitica ***She Puppet*** constituye un manual del desastre –hace que nos sintamos muy amigos del color del infinito-. Lo que supone una forma de alivio bastante extraña porque estamos más que acostumbradas a que las mujeres mueran en las películas, tal vez incluso en la primera escena –una chica muerta siempre constituye una ayuda para que empiece a correr la sangre en la película– y después en diversos momentos significativos a lo largo del filme. Cuando veo ***She Puppet*** me doy cuenta de que a menudo no he sabido apreciar la ironía que contienen las películas de acción porque frecuentemente me hallaba en el lado malo de la pistola, o de la cámara. En este certero número de animación, Peggy acierta de pleno.

La palabra inglesa *cartoon* (cartón, viñeta, historieta, dibujos animados) significa algo así como diseño, el esqueleto esencial de una pintura complicada. Los tejedores usaban cartones para transportar este valor de tapiz a tapiz. El genio de Peggy estriba en que en sus numerosas películas el significado se importa de todas partes. En ***She Puppet***, una frase sublime de Fernando Pessoa sale de la boca de Lara: “¿Por qué me dieron un reino sobre el que reinar si no existe mejor reino que esta hora en la que existo entre lo que no fui y lo que no seré?” En las manos de Peggy da la impresión de que Pessoa (a través de *Tom Raider*) está formulando una pregunta profundamente femenina.

Conversación de sexo, bostezo

En *Philosophy of the Bedroom* (1987-93) una pareja heterosexual está sentada en la cama hablando de sexo y él, un tipo calvo con voz de locutor de radio creído, es incapaz de mantener sus zarpas lejos de una enorme bolsa de patatas fritas mientras intenta convencerla a ella, una mujer con pinta de fulana, de los modos en que podría satisfacerla. Al verlo piensas ¡cuelo santo! Entonces la película adquiere una tonalidad verde, surgen destellos que lo cubren todo (por revelado manual –lo verás en toda su obra-. Es como si Peggy atrapara el momento con las garras de la belleza ante las trabas que le estaba poniendo cierta gente) y después en una nueva escena una mujer (Sally Greenhouse), tan tediosa como el tipo de las patatas fritas, habla sin parar a su novio, que se encuentra a su lado desparramado de diversas maneras sobre la cama y después sentado en una silla muy recto. En este punto la cámara de Peggy se convierte en algo semejante a un remolino cuyos movimientos giratorios hicieran vibrar a esta gente, alejándose y acercándose, como en un sueño. Entonces simplemente desaparece de golpe –fin de la película.



¿Qué ordinario!

En *Scary Movie* (1993) dos chicas con bigotes y patillas pintados rien y chillan. Más armas –un cuchillo de cartón cubierto de papel de aluminio-. De fondo se escucha una música de terror y el suelo está lleno de notas musicales. Las chicas pisan fuerte sobre ellas con sus enormes tacones. Sentí cómo cala en las profundidades de un cuento de ensueño, un juego. Pero el juego es formidable y malicioso, es divertidísimo. Peggy siente que hay que documentar a la gente, ha llegado incluso a inventar (como en este caso) una situación concreta en la que puedan expresarse. No obtiene interpretaciones de la gente, les supone. Las dos chicas se manosean profusamente de un modo bastante desagradable, no se trata de algo sexual, es más bien una imitación del sexo cuando aún no se sabe qué es. Qué ordinaria resulta la gente haciéndoselo en las películas. Cuerpos enormes frotándose unos con otros mientras presionan mutuamente sus bocas. Martina y Sonja rien, rien y se rien de nosotros, como pájaros a los que hemos enseñado nuestro lenguaje y nos ofrecen ahora una maniaca lectura de nuestra soledad. Jadean de placer. Los títulos al final de *Scary Movie* están pintados a mano y siguen una estética gótica, quiero decir S-C-A-R-Y, todo es un juego, y durante un extraño y maravilloso momento (bueno, nueve minutos) somos completamente libres.

manual ya procesado una paciente explicación de lo que “había hecho mal”. Es fácil (e incluso divertido) comparar a Peggy con Andy Warhol, el otro cineasta “difícil” de Pittsburg, porque hace muchísimas de las operaciones que Warhol solía hacer pero consigue efectos muy diferentes. Así como Andy dejaba a sus actores completa libertad sobre el terreno, Peggy proporciona a su gente unos límites de clausura. Ella describe sus películas como instalaciones pero creo que son más bien “lugares sagrados”. Envuelve a sus amigos en papel de regalo. En sus tiempos de cineasta punk en Pittsburg siempre había mucho que documentar. “Nunca fui un pavo real”, explica Peggy. Matiza: “soy la pava real”. Produce a las que tienen excesivas plumas, colabora con ellas, permite sus confesiones. “Me fascinan las dignatarias cautivas. Como Zenobia, una emperatriz del año 300 d.C. quien reinó en un país diminuto, Palmira, el cual tenía su propia moneda y su propia lengua, y fue llevada más tarde a Roma para exhibirla públicamente, donde murió a salvo y en silencio”.

Martina y su amiga gritan y retozan alrededor de un tejado en Lower Manhattan. Se acercan corriendo al abismo. “Voy a hacerlo de verdad”, grita la chica. Tal vez ésta sea la razón por la cual los chavales son unos objetos de obsesión tan fantásticos, siempre dicen de verdad lo que dicen. Esto ocurre en ***The Fragments Project*** (1985-95). Lo siguiente que vemos es una caverna iluminada. El agua cae intemporalmente en un estanque verde. Caen gotas de las estalaglitas rojas. Las niñas están con sus familias. Entonces los números de código de los rollos de película nos precipitan verticalmente a la siguiente escena. Temblorosos pegotes de flores azules de revelado manual. Después nos conduce a la tumba de Warhol. El encuadre sigue siendo tembloroso, con colores que cambian. Es un código de tiempo escrito en piedra. El plano de Peggy tiene la duración exacta. Según criterios cuasi-normales eso significa o demasiado largo o corto, abrupto. Le decimos adiós a Andy.

Martina –cuya vida Peggy ha filmado desde que era un bebé, supongo que Martina es su aspirante a estrella- junto a Renate Walter –un tipo clásicamente bello de mujer europea abyecta– y la protegida más conocida de Peggy, la cineasta Jennifer Montgomery, son sus estrellas. Su novio y colaborador Keith Sanborn es otra de ellas. Son todos sujetos de confianza, interlocutores, miembros de la banda y el blanco de sus películas. Keith finge ser un antropólogo chiflado en ***The Fragments Project***. Jennifer le tira los tejos a la cámara, los tejos a Peggy, en ***Martina’s Playhouse*** (1989). Se baja los pantalones y Peggy le sugiere que se meta el objetivo de la cámara por el culo. Cosa que, de hecho, Jennifer hace. ¡Mierda, Peggy! Jennifer mira por el objetivo que Peggy le señala y ríe desesperadamente: “¡Ni siquiera seríamos amigas si no fuera por la cámara!” Jennifer despliega

su entusiasmo de joven cineasta como un trapo mojado. Retrocede: “Guau, todo lo que haces viene acompañado de un pequeño tinte de nostalgia”. En esa misma película, Martina, un bebé en 1989, convence a su madre, la intérprete Diane Torr, para que beba de sus pezones de niña: uno da leche y el otro, zumo. Peggy nunca da marcha atrás, tan sólo corta. Desarrolla y desarrolla una información con el objeto de extender esa misma columna vertical de escenas cinematográficas cortadas. Nadie consigue lo que quiere. Pero todo el mundo consigue tirar para adelante. A Renate Walter las tetas se le salen del vestido. Sally Greenhouse cada vez tiene las suyas más caídas. En las películas de Ahwesh jamás podemos olvidar que la mujer es un animal. Algo hermoso, salvaje, patético, rezagado. Algo que suplica ser filmado. Walker lleva un vestido marrón desgarrado que describe como su vestido de novia (algo que nunca ha llevado) y explica de manera elegante: “Durante toda mi vida me he identificado con los héroes masculinos y me he convertido en un monstruo”. Es increíblemente Garbo. No ha jugado el juego y con ella no se ha comerciado. El héroe de Peggy es la mujer anónima, un monstruo si la interpretas de una manera pero una deidad, una dignataria cautiva, si la interpretas de otra.

La cámara que me regaló mi padre Peggy está comiendo un sándwich “club” de pavo con un té helado. Hace ruido al poner su bebida sobre la gastada mesa de formica. “Así que, ¿qué es lo que te interesa?”, le pregunté. “¿Qué es lo que pasa con nosotras?” He decidido que yo también puedo ser una alienígena. Peggy se encoge de hombros como el guarda de un zoo. “La forma de funcionar de las mujeres es un misterio”, esto lo dice como un médico, un miembro de la familia, una persona verdaderamente rara, y después se ríe. En toda su operación hay algo travieso. “Somos un misterio para nosotras mismas”. Peggy sonríe abiertamente –“un misterio que se vuelca en lo fantástico”.

Una mesa de banquete intensamente iluminada llena de mujeres que brindan unas con otras, mujeres que están de juerga, que bailan. Ésta se llama ***the vision machine*** (1997). Es una escena mitica, con nombres griegos. Finalmente, una de las mujeres de la mesa apremia a las demás a juntarse para que pueda sacarles una foto. Anuncia que va a usar la cámara que le regaló su padre. Retrocede unos pasos en dirección a la cámara que está filmando la película y vemos, por encima de su hombro, la composición tranquila y exagerada que tiene en frente, preparada para la foto. De manera brusca, violenta y bellissima, se levanta el vestido y les enseña el coño.

Reimpreso de Pistolary! The Films and Videos os Peggy Ahwesh, producido por Video Data Bank.

Marzo 2006
Salón de actos, acceso libre, aforo: 140 localidades
MNCARS. Entrada por Santa Isabel 52, 28012 Madrid. Tel.: (34) 91 774 1000
http://www.museoreinasofia.es

jueves 2 20h.	viernes 3 20h.	sábado 4 20h.	domingo 5 13h.
Presentación del ciclo a cargo de Peggy Ahwesh y Perry Bard	<b>Programa 1</b> Duración total: 60 min.	<b>Programa 3</b> Duración total: 56 min.	<b>Programa 2</b> Duración total: 73 min.
jueves 9 20h.	viernes 10 20h.	sábado 11 20h.	domingo 12 13h.
<b>Programa 4</b> Duración total: 59 min.	<b>Programa 3</b> Duración total: 56 min.	<b>Programa 1</b> Duración total: 60 min.	<b>Programa 4</b> Duración total: 59 min.
jueves 16 20h.	viernes 17 20h.	sábado 18 20h.	domingo 19 13h.
<b>Programa 3</b> Duración total: 56 min.	<b>Programa 4</b> Duración total: 59 min.	<b>Programa 2</b> Duración total: 73 min.	<b>Programa 1</b> Duración total: 60 min.
jueves 23 20h.			
<b>Programa 2</b> Duración total: 73 min.			
<b>Programa 1</b> <i>Strange Weather</i> (en colaboración con Margie Strosser). 1993, DVD, b/n, v.o.s., 50’ <i>The Fragments Project</i> (selección). 1985-1995, Super 8 transferido a DVD, color, v.o.s., 10’			
<b>Programa 2</b> <i>Certain Women</i> (en colaboración con Bobby Abate). 2004, DVD, color, v.o.s., 73’			
<b>Programa 3</b> <i>The Deadman</i> (en colaboración con Keith Sanborn). 1989, 16mm, b/n, v.o.s., 36’ <i>the vision machine</i> . 1997, 16mm, b/n y color, v.o.s., 20’			
<b>Programa 4</b> <i>Martina’s Playhouse</i> . 1989, Super 8 transferido a DVD, color, v.o.s., 20’ <i>She Puppet</i> . 2001, DVD, color, v.o.s., 15’ <i>The Star Eaters</i> . 2003, DVD, color, v.o.s., 24’			

<p>Imágenes arriba: izquierda, <i>Strange Weather</i>; derecha, <i>Certain Women</i>. Abajo: <i>She Puppet</i>.</p> <p>Textos: <i>Pistolary!</i> © Video Data Bank: <i>Entrevista</i> y <i>Certain Women</i> © sus autoras.</p> <p>Películas: <i>Strange Weather</i>, <i>The Fragments Project</i>, <i>Martina’s Playhouse</i>, <i>She Puppet</i> y <i>The Star Eaters</i>: cortesía Electronic Arts Interim, Nueva York. <i>Certain Women</i>, <i>The Deadman</i> y <i>the vision machine</i>: cortesía Peggy Ahwesh.</p> <p>Comisaria: Perry Bard.</p> <p>Traducción texto: Ernesto Ortega Blázquez. Diseño gráfico: Florencia Grassi. El vivero. Imprime: Rumagraf. Canopia gestión cultural.</p> <p>Departamento de Audiovisuales: Dirección y programación: Berta Sichel. Coordinación: Raquel Arguedas, Celine Brouwez y Cristina Cámara. Administración: Eva Ordóñez. Proyección: Ángel Prieto. NPO: 553-06-002-9</p>	
--	--

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

MINISTERIO DE CULTURA





Arriba: Martina's Playhouse, abajo: The Star Eaters



the vision machine

### Certain Women   Liza Johnson

Mujeres dañadas, deprimidas, desquiciadas y peligrosas. Éste es el tema de ***Certain Women*** (2004), un escabroso relato procedente del corazón de América en forma de algo parecido a una telenovela. Las protagonistas femeninas están claramente dañadas, pero los cineastas las han dotado de una complicada subjetividad que hace que resulte difícil despacharlas como “mercancía”. Su dolor resuena con el temple de su época pero eso no quiere decir que no se trate de algo seductor.

En *Certain Women*, Bobby Abate y Peggy Ahwesh han realizado una elegante adaptación de la colección de cuentos de Erskine Caldwell (1957) a un cine extremadamente táctil. En lo que tiene de replanteamiento contemporáneo de los usos sociales y sexuales de la América de los años cincuenta, *Certain Women* resulta tan consistente y exitosa como la aclamada película de Todd Haynes *Far from Heaven*. Pero Abate y Ahwesh adoptan un enfoque que prácticamente se halla en las antípodas del marcado brillo satinado de la película de Haynes y el distanciamiento crítico de sus ironías sobre la vida en los barrios residenciales, y nos ofrecen en su lugar un acceso cercano y rico en texturas a las vidas y el mundo de cuatro mujeres trabajadoras que viven en una ciudad pequeña.

El argumento de la película enfatiza en los tipos de escándalo y vicio que uno esperaría encontrar en los orígenes del género de literatura barata conocido como *pulp fiction*. Clementine se inicia en la prostitución y Louellen tiene fama de acostarse con todo el mundo. Nannette recibe un castigo por salvarse del matrimonio y el negocio de Hilda se resiente cuando ésta rechaza a un hombre que no era el idóneo. Ahwesh y Abate tratan estos asuntos, que se prestan de partida a la exageración y el amarillismo, con ligereza de tacto y ausencia de juicio moral, y de esta forma delimitan un territorio de mayor sutileza. Por ejemplo, una escena muestra a la tímida Clementine formándose como *dominatrix*. Si bien otros discursos más sensacionalistas tienden a representar la prostitución y las prácticas sadomasoquistas como escandalosas perversiones, *Certain Women* prescinde de este habitual tratamiento limitador de la transgresión, prestando atención en su lugar a otras expresiones más delicadas presentes en las acciones de Clementine. Esta azota a su cliente de mala gana, deficientemente, sin autoridad ni control. Su aprensión no proviene de un juicio moral, de la sorpresa o de que sienta aversión por lo que se le pide que haga. En lugar de eso, la reticencia que nos muestran los cineastas es de un tipo más particular y subjetivo. Están menos interesados en ver cómo Clementine rompe tabúes de lo que lo están en mostrar su inseguridad de adolescente consciente de sí misma, la relación con su propio cuerpo y sus torpes dudas de aprendiz, todo ello en un entorno dominado por las típicas disociaciones que produce el trabajo alienado. Los aburridos inquilinos de la casa de prostitución yacen a pocos pasos sin escandalizarse en lo más mínimo. De manera similar, los variados actos de crimen y vicio, convenientemente exagerados a efectos dramáticos, se presentan como algo cotidiano, con una sensación de normalidad. Incluso los actos más violentos de la película parecen menos condenables que la lógica cultural que conduce a su realización final. Dentro de ese sentido de la cotidianidad, la película va registrando las experiencias subjetivas de las mujeres de una manera cada vez más sutil.

A lo largo de todo el filme la precisión de estos momentos se ve reforzada por un tratamiento increíblemente táctil de la superficie. Diseñar un mundo de ficción es un proceso muy laborioso mediante el cual los cineastas normalmente intentan que las realidades de la gente y lugares verdaderos se borren frente a los ojos de la cámara para así producir unas superficies propias del mundo del cine. Aquí, se hace que todas las mujeres usen laca y barra de labios en abundancia, y se prepara cada localización, de modo que la historia pueda desarrollarse dentro de un entorno de ficción coherente. Sin embargo, simultáneamente, *Certain Women* explora las superficies de la vida real de los actores y entornos que sustentan esa ficción. Detalles como la acera de hormigón junto a la tienda de ruedas Truckwise, la cascada de plástico en el vestíbulo del hotel o el sistema de paneles falsos de madera de los diferentes interiores de la película funcionan conjuntamente como partes componentes de la típica puesta en escena americana por la que se decanta el filme. Al mismo tiempo, cada una de las localizaciones lleva las marcas de sus propias texturas específicas, que sirven de recordatorio de su referente en el mundo real. De manera incluso más enfática, las superficies de los actores funcionan como marcadores característicos de los tipos culturales que representan, pero también contienen señales singulares de la persona real que se ha puesto delante de la cámara.

No se hace ninguna tentativa de alterar los tatuajes reales del actor que representa al amante disoluto, o del verdadero sujetador de nailon que se arruga porque no se ajusta bien cuando la actriz está tumbada, o de la verdadera espalda llena de picaduras del actor que interpreta al violador, o del verdadero estómago de la actriz a la que los pantys dejan marcas en la cintura. Estos insistentes lazos entre el mundo de la década de los cincuenta que representa la película y la realidad del siglo XXI cuya presencia atestiguan las superficies del filme explican gran parte del considerable impacto del mismo. Los vínculos no funcionan como anacronismos sino como puntos de contacto que unen estas historias de alto contenido de género sobre los valores sexuales de una época anterior con un momento contemporáneo en el que tristemente siguen siendo relevantes.



### Entrevista a Peggy Ahwesh   Perry Bard

Las películas y los videos de Peggy Ahwesh (Pittsburgh, Pennsylvania, EEUU, 1954) se centran en las mujeres, especialmente en aquellas que hacen esas cosas que mamá nos dijo que no hiciéramos. Estos trabajos parecen concentrarse en revelar momentos en los que todo se descontrola y dejar al descubierto su secreto como si en ellos se hallara también el de la sensibilidad femenina. Los textos psicológicos y filosóficos de autores como Lacan, Blanchot y Bataille (por ejemplo, una de sus películas, *The Deadman* (1989), está basada en el cuento homónimo de Bataille) –textos que la artista cita y distorsiona a voluntad– son relevantes para sus piezas. Ahwesh trabaja con un reparto dispuesto a ir tan lejos como ella, con una estética de películas caseras y con algunas técnicas muy básicas que adapta para abrir las puertas a lo inesperado.

En *The Deadman*, la protagonista llega borracha a un bar de mala muerte en donde inicia una orgia. En *the vision machine* una cena sólo para mujeres se transforma en una bronca escandalosa en la cual las mujeres cuentan chistes sexistas y rompen discos en pedazos. *The Star Eaters* (2003), realizada en Atlantic City fuera de temporada, presenta a dos mujeres con vestidos de volantes –que van desgarrándose a medida que aumenta el deseo– de juerga en una habitación de hotel. *Strange Weather* (1993), una película de pixelvision acerca de cuatro adictas al crack, comienza con una hilera de palmeras azotadas por el viento de un huracán.

Perry Bard (PB) —Hablemos de la relación entre el caos y tu examen del sujeto femenino porque creo que existe una conexión entre ambos.

Peggy Ahwesh (PA) —Vaya, eso es interesante. Me interesa la manera en que lo femenino no está codificado en la cultura, que aparezca como disonancia o caos. Todo lo que se estructura dentro del orden del fallo responde a la masculinidad y las mujeres son siempre performativas. Me refiero a algo que tiene que ver con el psicoanálisis. Es eso que dice Joan Riviere acerca de la mascarada –que las mujeres siempre están interpretando la feminidad–. Y que se trata de algo integral –como en el caso del drag–, los hombres pueden hacer de mujeres –y el hecho de que no sea algo simétrico–. No se puede ir en la otra dirección, es decir que las mujeres interpreten la masculinidad. Las condiciones no son las mismas. De manera que creo que eso sí me interesa pero permíto que la forma de caos y desorden de lo femenino se imponga –y dejo que quede sin resolver o que tenga una forma fragmentaria.

PB —¿Está el caos ya en tus guiones?

PA —Simplemente ocurre. Ocurre y yo dejo que ocurra, cuento con que ocurra, y entonces tan sólo espero poder capturarlo en la película cuando ocurre. Tiene que ver con la gente con quien estás trabajando, ¿sabes?, si se sienten cómodos haciendo cosas que no están programadas. Pero es cierto, tienes razón, en todas las películas hay momentos así, esta especie de erupciones, y creo que vivo para eso. Para mí es una de las cosas más interesantes.

PB —Tú invocas una suerte de caos: en realidad se trata de un programa filosófico y polilco. Estás encontrando, o buscando, una definición que en realidad no existe en la sociedad; es una busca desordenada. Lo veo como una empresa democrática.

PA —Es una búsqueda interesante. Casi todas mis películas tratan de mujeres que están con otras mujeres, es un poco como si explorara qué nuevas formas de interacción y comunicación pueden salir de eso. Bataille habla mucho del funcionamiento de los grupos pequeños y la idea de tribu; resultarían en una erupción de nuevas formas sociales que podrías encontrar en estas nuevas maneras de comunicarse. Siempre trabajo con grupos pequeños de personas que a menudo se encuentran en entornos claustrofóbicos, de modo que es como un grupo de mentes pensantes o algún tipo de extraño laboratorio. Reúno a esta gente en compañía de algunos accesorios, algunas frases de diálogo, y es como si después observara cómo se van desenredando las situaciones. Sólo eso. Por ejemplo, *The Deadman* es literalmente un experimento sobre el funcionamiento de un grupo pequeño en un bar –lo que sucede entre este grupo de gente y éste otro.

PB —Las primeras películas son mucho menos refinadas y me preguntaba si tal vez se debería a la tecnología pero por otra parte incluso lo que eliges representar es mucho más crudo. Esto se ve, por ejemplo, contraponiendo *The Deadman* y *The Star Eaters*. En *The Star Eaters* las mujeres están vestidas con cuidado, los vestidos tienen volantes, el modo de filmar es poético, el espectador queda seducido por la textura de las imágenes. En *The Deadman* a uno casi le repelen las escenas.

PA —Eso es interesante porque decidí que para *The Star Eaters* no quería desnudos. Me plantéé ¿puedo hacer esto con gente vestida? Y después se desnudaron hasta quedarse en sujetador poco más o menos y pensé que hay algo muy trágico en una mujer en sujetador y con el vestido desgarrado, tal vez eso se transmita bien. Creo que simplemente pensé que intentaría ver si había una forma de hacer algo que tuviera cierta fuerza. Pero salió algo de alguna manera más suave y más delicado.

PB —¿Crees que el uso de una tecnología más refinada –si es que se puede llamar así– te influye en la toma de ese tipo de decisiones?

PA —Tal vez –pero creo que lo que me ha pasado es que he sido maltratada por la censura–. Y he empezado a autocensurarme en cierto sentido. Tú sabes que he tenido mis problemas con este asunto. Un fiscal abrió una investigación contra *Martina's Playhouse*, rechazaron mi material en un laboratorio, tuve muchos problemas con *The Deadman*, el laboratorio se negaba a sacar las copias. Me senti bastante maltratada por todo esto. Creo que simplemente pensé que intentaría hacer otra cosa para ver qué pasaba… pero estoy planeando hacer algo un poco más parecido a *The Deadman* que a *The Star Eaters*.

PB —No es éste el gobierno más adecuado para eso. He leído que tu obra es heterogénea pero si se ven todas tus películas juntas tú no pareces tan heterogénea; está claro que tienes un programa.

PA —Yo diría que es una obra muy coherente, desde los años setenta, pasando por las películas caseras, los Super 8 y las películas con estética de película casera. Mi interés por las mujeres y la sexualidad, la observación, la política de la vida cotidiana, la producción de acabado modesto, la crítica de los medios de comunicación dominantes; creo que este tipo de cosas aparece de una manera muy coherente a lo largo del conjunto de mi obra.



The Deadman