



### ¡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 teatroit, 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 mítica ***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 ¡cielo 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 facilita el camino para que hagan lo que saben.

Es casi como si los coronase por el conocimiento que 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 maníaca 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.

Dignatarias cautivas

De lo que estamos libres, o acaso fuera, en el reino del cine de Ahwesh, es de las sofocantes garras de la cultura. Peggy dice que ella usa la forma contra la propia forma. Las películas de animación sobre chicas, el cine de miedo, el porno. Este es un proyecto sosegadamente violento desarrollado por una persona muy benevolente. En un mundo al revés, ella pone las cosas en su sitio. Nuestra cineasta se define a sí misma como una amalgama de sangre apalache y de Oriente Medio. Me cuenta que su padre instalaba moquetas, era un artesano y un trabajador. Describe a su familia como gente de “buenas obras”. Siempre siento que en sus películas intenta decir algo muy leve y sutil con una sustancia densa y difícil de manejar. Tendrá un hijo que leerá a Jacques Lacan.

En *The Color of Love* (1994) utiliza la música de acordeón de Astor Piazzolla como fondo de una voluptuosa película porno de revelado manual e increíblemente patética (dos chicas practicando sexo oral entre ellas sin pasión encima de un hombre inconsciente) y en *Nocturne* (1998) construye y luego se zambulle en un ensayo cubierto por millones de velos sobre la textura de la textura. Las sombras de unas hojas al sol se mecen sentimentalmente sobre la espalda de otro hombre muerto desnudo (jes una gran venganza de mujer!) y de repente su *Nocturne* deviene en una alegoría del cine. ¿O está Peggy meditando sobre una calavera? Me cuenta que Kodak solía entregarle con cada rollo de película de revelado

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 estalagtitas 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 rie 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 solo 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 rie. 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 mítica, 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, Céline 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

