

KATHY ACKER

*Aborto
en la escuela*

PRÓLOGO DE ELOY FERNÁNDEZ PORTA



Con prólogo de Eloy Fernández Porta. Cuando apareció en los setenta, se dijo de Kathy Acker que era la sucesora de Henry Miller, la primera pornógrafa feminista y la Patti Smith de la literatura pospunk. Sus libros fueron considerados «obscenos», «perturbadores» e «iconoclastas». Robert Mapplethorpe la fotografiaba; en Nueva York se movía en el área de Andy Warhol, Laurie Anderson y los Talking Heads; realizaba *performances* en Londres; los oráculos de la modernidad la entrevistaban con frecuencia; algunos críticos abominaban de ella, mientras que otros le dedicaban arduos y sesudos estudios en los que la calificaban de «feminista poslacaniana».

Aborto en la escuela (1984) es su obra definitiva, la novela que acabó de encumbrarla. Janey, su protagonista, se va de casa porque su padre. —Que también es su amante— se ha liado con otra mujer, y emprende un largo viaje hacia el fin de la noche narrado mediante todo tipo de recursos: «cut-ups» a o Burroughs, reescrituras y parodias de otros escritores (Hawthorne y Sade, Shakespeare y Emily Brontë), dibujos (¿obscenos?, ¿pornográficos?) y poemas, así como las más vitriólicas diatribas contra la religión, el gobierno y el lenguaje de los biempensantes, tejen la trama de este libro caleidoscópico, especie de mil y una noches de pesadilla, soñadas en los bajos fondos de Tánger y Nueva York. Libro pionero y de culto, clásico moderno del feminismo *rock* que anticipó múltiples preocupaciones rabinosamente actuales, Aborto en la escuela, que ahora rescatamos con un prólogo esclarecedor y enciclopédico de Eloy Fernández Porta, sigue siendo un festín de inventiva y provocación, un fantástico (y fantasioso) cóctel molotov de sexo, política y teoría que hoy resulta más saludablemente inflamable que nunca.

PRÓLOGO

TÉCNICAS ABORTIVAS PARA UNA BIBLIOTECA

«¿Por qué tuvo que abortar?»
«Lo único que hacía era leer libros».

KATHY ACKER,
Don Quijote, que fue un sueño

Cuando Kathy Acker era adolescente, a principios de los años sesenta, en Nueva York, en el acomodado barrio del Upper East Side, la sexualidad estaba regida por un doble estándar. Se suponía –lo explicaba ella misma, entre risas– que los *teenagers* no debían ir más allá del besuqueo..., pero ocurría con frecuencia que los chicos, en sus viajes a Europa, eran seducidos por mujeres mayores, «y al volver nos “seducían” a nosotras».

En ese pequeño capítulo de *Historia de la Biopolítica* se concentran muchos aspectos de su escritura, una de las más intensas e innovadoras de las letras norteamericanas de la segunda mitad del xx. Por una parte, su querencia por describir la vida íntima a partir de los espacios, ya sean inmediatos, como el Lower East Side, donde también residió, o remotos, como el Oriente imaginado y carnal que aparece al final de esta novela, o heterotópicos, como el bajel pirata, o soñados, como los de sus perturbadores episodios oníricos. Y, con ellos, otro sitio de mala nota que se va configurando en sus páginas, pletóricas de citas y

menciones. Como cada uno de sus proyectos, *Aborto en la escuela* contiene bibliotecas. Y si la biblioteca es un útero, la cultura. –La suya, sus contraculturas, inspiradas por numerosas corrientes artísticas, literarias y musicales– aparecerá con el dolor, la furia y la escenografía que son propias de un aborto.

Haber experimentado el contraste entre aquellas dos zonas de Nueva York le permitió redescubrir el sexo, de manera *desclasada*, «desde la perspectiva de la calle 42». De ahí la certeza de que, como dice uno de sus personajes, «hoy lo interior se convierte en exterior. A eso llamo *revolución*». Luc Sante, cronista privilegiado de la ciudad, la recuerda, en una noche de 1978, en la entrada de Studio 54, ataviada con una camiseta que mostraba una foto de Farrah Fawcett con los ojos quemados, dedicando a los parroquianos una salva de insultos. Exteriorizar significa hacer manifiestos los discursos del inconsciente en una minuciosa pesadilla en que se combinan delirio y erudición. La vagina es el órgano en que esa dualidad se anula o se resuelve. Surge así una escritura que debe ser leída – lo señaló Steven Shaviro– como si se tratase de una piel a la que se le ha dado la vuelta: una inmensa membrana invertida.

Las dinámicas entre el adentro y el afuera son también transnacionales: cabe hablar asimismo de la seducción creativa suscitada por el sector radical de las letras francesas contemporáneas. En particular, las literaturas del mal y la filosofía de la diferencia, en cuya introducción en Estados Unidos jugó un papel clave el pensador parisino Sylvère Lotringer, con quien Acker mantuvo un largo vínculo amoroso, amistoso e intelectual. Así es como aquella anécdota de *corrupción europeizante* se convierte, en esta novela, en corrupción textual cuando un fragmento de *Miedo a volar* (la narración *mainstream* acerca de la revolución sexual) es contrastado con un perturbador pasaje del *Anti-Edipo*.

La conexión francoamericana es uno de los trayectos que caracterizaron ese impulso nómada, desterritorializado, exiliado de sí, tan propio de la vida de la autora y de sus obras. De una zona a otra de la capital, y también, de costa a costa, hasta California, donde estudió en la Universidad de San Diego, uno de los focos de progresismo del país. Y, en esa misma ciudad, trasladándose en un Cadillac rosa de un club de *strip-tease* a otro, donde trabajaba para pagarse la carrera. Poco después. –Lo explica Chris Kraus en su reciente biografía– dejaba de bailar para dar clases de latín.

«Para quienes no queremos separar el cuerpo de la mente».

Al principio de su libro *El imperio de los sinsentidos* (1986) una banda terrorista llamada los Modernistas asalta un complejo denominado MAINLINE: una biblioteca que hace las veces de centro totalitario de conocimiento y control. La escena es una metáfora de su propia práctica literaria: una demoledora metaficción informalista donde se van agregando, con constantes saltos e interferencias, excursos aparentemente autobiográficos, cuentos perversos, noticias del *underground*, historias interpoladas, porno S&M, mapas e ilustraciones, escenas de una nueva mitología. Antinovelesca, muy oral, moldeada por su experiencia como poeta y recitadora. –En los primeros setenta– y como *performer*. –Durante toda su carrera–, su escritura es un vibrante magma textual donde, como leemos en *Pussy, King of the Pirates* (1996), «el lenguaje, o las palabras, que parecían tener un sentido definido, se disuelven en una sustancia de múltiples gestos y gritos, una sustancia que tiene un potencial más directo y visceral para la expresividad. La carga que traen consigo todas las formas hegemónicas de expresión social, política y religiosa será cuestionada, se volverá cuestionable y, al fin, se perderá».

El aborto –Acker tuvo cinco y llegó a creer que su madre había intentado otro tanto con ella–, el incesto, el sa-

domasquismo y otras figuras de la violencia son las vías por las que se produce esa bendita pérdida. Todas ellas se pueden sintetizar en un término clave: lo abyecto. Según Julia Kristeva, lo que ha sido *ab-yectado*, o excretado, es aquello de lo que el sujeto debe librarse para ser tal. Ni sujeto ni objeto, late en un estado intermedio, ya sea antes de convertirse en lo primero (antes de separarse de la madre) o después de transformarse en lo segundo (en el cadáver). La herida y el cuerpo muerto se convierten entonces en focos de la historia. La identidad sexual de los personajes puede cambiar de un párrafo a otro. La escritura abyecta es intertextual, su trama de citas trata de conferir significado a lo que parece carecer de él y hace presente lo que ha sido excluido del orden simbólico.

Más que un personaje en el sentido clásico, Janey Smith, protagonista de este libro, es «una ficción concebida para articular los capítulos». Janey, a quien hizo aparecer por vez primera en una crónica sobre el Nueva York de 1979, sostiene que «los pobres tienen los mismos sentimientos que los ricos». El aforismo se añade a los habituales *statements* antiemocionales de su escritura, que está concebida «para los no sentimentales. Los hombres a quienes les gustan las mujeres duras». El otro polo de la personalidad de las figuras ackerianas es la hipersexualidad: una erótica callejera o punitiva donde el placer y el dolor son hermanos. Esta configuración del carácter concuerda con la influyente lectura realizada por Hal Foster de la temática de lo abyecto: «La ambición de habitar un lugar de afecto total y, a la vez, de ser vaciada de afecto».

La protagonista de la narración abyecta es un sujeto procesual, es movimiento y no forma. En ese proceso van a ir desmantelándose los protocolos institucionales que «diseñan» esa construcción civil llamada «mujer». Así pues, *Aborto en la escuela* se inscribe en aquellas narraciones *de aprendizaje* en que el sujeto es más bien deformado y se ponen de manifiesto las insuficiencias de ese

aparato normalizador. Lo observamos en el tratamiento gótico de la *high school*, en el tema de las bandas urbanas, en la versión satírica de los cuentos didácticos. Si «hacerse mujer» consiste en incorporar un repertorio de convenciones sociales, las contranarrativas de inspiración feminista ponen el énfasis en los errores de incorporación, sean voluntarios o casuales. Acker dedicó toda una carrera a consignar todos los fallos de incorporación de género: todo aquello que el cuerpo se resiste a aceptar. El bendito error.

El aprendizaje se desarrolla, entonces, como una secuencia de relaciones sadomasoquistas que Janey mantiene con sucesivas figuras de autoridad: Johnny (el padre), Carter (el presidente), Koch (el alcalde), Linker (el líder de la banda), Collingworth (el sabio) y, finalmente, Jean Genet, maestro en la traición, la única de esas figuras tutelares con quien logra desarrollar un trato que no por perverso deja de ser productivo. Es un tratamiento que desarrollará en su novela siguiente, *Great Expectations* (1982), donde la historia dickensiana es desarticulada por medio de un retrato físico de la madre en el que esta adopta formas y rasgos incompatibles, hasta llegar a una certeza definitiva, liberadora: «No tengo ni idea de cómo es mi madre».

La sede fundacional de lo abyecto es la familia. Y a Acker, como escribió Olivia Laing en su ficción biográfica *Crudo* sobre la autora, «la guerra nuclear le parecía un tema mucho más decente que las familias nucleares». El lazo con la madre está definido por el odio; el trato con el padre, por el incesto; en última instancia, por el fraude, pues «para el niño, todos los padres son falsos». El tema incestuoso, otro *leitmotiv* de su obra, se repite en calidad de ruptura de un tabú originario, con la imagen paterna disgregada en una identidad polimorfa: novio, abusador, chulo. También hay aquí una *seducción francesa*: la de Georges Bataille, para quien la prohibición no es solo un

impedimento sino una transgresión que se vuelve posible precisamente porque ha sido enunciada por la ley, de tal modo que *tanto la interdicción como el acto transgresor* son actos fundadores de una economía organizada alrededor del intercambio ritual de mujeres consideradas como bienes o dones masculinos.

Aunque se publicó a principios de 1984, *Aborto en la escuela* es menos representativo de su época que de un conjunto de corrientes rupturistas surgidas durante la década anterior. Se explica esto porque el proyecto, que no fue concebido en principio como un volumen unitario, está compuesto por textos redactados entre 1973 y 1978, conformando un precipitado de los diversos estilos que practicó desde que dejó de escribir poemarios. Los lectores de William Burroughs reconocerán en las páginas siguientes ciertos motivos y recursos caros al autor, y que Acker no tuvo inconveniente en atribuir a su influencia. Así, la textualidad sincopada y recortada con una técnica semejante al *cut-up*. —Si bien en periodos textuales más largos—, el cruce entre el tema de la educación y el del sueño y el tratamiento de los grupos alternativos y terroristas en general y de la piratería en particular.

A su vez, ambos coinciden con otros creadores de la línea experimental en incorporar como elemento narrativo escrituras comerciales y no literarias. —Apocalípticas en el caso de Burroughs, románticas en el de Acker, y *pulp* en ambos casos— y en poner en jaque el principio de la lectura consecutiva: presentan textos que, anticipando la deriva digital de las letras, admiten una lectura parcial y pueden agradecer una sonora. No por azar la protagonista asiste a un concierto de The Contortions, uno de los grupos clave de la No Wave. Esta conexión la acompañó siempre. Si sus primeros textos ya anticipaban el letrismo punk, en 1996, pocos meses antes de morir, con su cáncer ya muy avanzado seguía subiendo a los escenarios con otra banda seminal de esa corriente, los Mekons, que la había enrolado en

sus filas para realizar una fenomenal adaptación al *spoken word* de *Pussy*. Y dos años después de su fallecimiento se publicó *Redoing Childhood*, una fiera colaboración con la banda Tribe 8, pionera del movimiento queer.

Junto con las fuentes literarias y musicales cabe consignar la presencia que mantuvo la autora en la escena del arte, que consideraba «lo opuesto al dogma». En este ámbito tiene especial importancia el impacto causado por la obra de Carolee Schneemann, una de las *performers* que contribuyó a definir el feminismo de la segunda ola. En su clásica acción *Interior Scroll* (1975), realizada solo para espectadoras, Schneemann, desnuda sobre el escenario, se iba sacando del útero un rollo de papel de tres metros que iba leyendo de manera parsimoniosa y ritualizada. Ese discurso uterino contenía algunos elementos que pueden verse, en una versión propia, en las páginas que siguen. La alternancia de elementos físicos y verbales que Joanna Frueh describió como «baile, ritual, oratoria, proclamación, exorcismo y visión». La crítica de la autoridad intelectual masculina («me encontré con un hombre feliz, / un director de cine estructuralista»). Y, con ellas, la reescritura de las biografías de los grandes nombres del cambio de siglo diluyendo su identidad: en *Interior Scroll* la parte titulada *Cézanne: She was a great painter*, en la obra de Acker las vidas imaginarias de los poetas decadentistas en *In Memoriam to Identity* (1990).

A propósito de este tema existe una segunda fuerza fundacional que ella misma llamaba «un impulso a lo Sherrie Levine». Desde su primera exposición en el SoHo en 1977 Levine fue la autora que, en el marco de la corriente conceptual, cuestionó de manera más eficiente el sustrato romántico del que proceden nociones como *autoría* u *originalidad*. Convirtió el acto apropiacionista en el mecanismo principal de su trabajo, aplicándolo a la fotografía y, en menor medida, a la narrativa. Al apropiarse de textos memorialísticos ajenos, la artista de Pensilvania abre una cri-

sis en el pacto de confianza y credibilidad que funda la relación entre la voz narrativa y la lectora en las literaturas del yo. Acker, que había iniciado su carrera como poeta con un énfasis marcado en los modos confesionales, pasó a sentirse, así lo cuenta en el documental que le dedicó Alan Benson, «aburrída de la autobiografía, aburrída de escucharme gritar a mí misma. Lo que me gusta de verdad es leer e imitar a otras personas».

No obstante, con ese gusto no viene una renuncia a los efectos estéticos que se derivan de la escritura del yo. Por el contrario, los combina con referencias y menciones que provocan un peculiar distanciamiento, una interferencia entre la interioridad y sus invasiones y seducciones. Así, Janey se va conformando como un ego teatral, un personaje-caja, generado a partir de esquejes de identidad fallida. En este proceso juega un papel importante la desmemoria, entendida como un uso estratégico del olvido. Como a *Ostracism*, protagonista de *Pussy*, «se le olvidó ser moral, especialmente sobre el aborto». En el desarrollo de la historia «se olvidan las características personales», y la autora no parecía bromear cuando, preguntada por lo que pudieran parecer errores de microcoherencia, aclaraba que al escribir «se me olvida el género de los personajes».

Otro efecto de contraste que caracteriza su praxis creativa consiste en combinar tramos de redacción casi automática con una antología intermitente de poemas amorosos. Crea así una áspera textura en que se alternan, en capas sedimentarias, registros del lenguaje dispares y, en apariencia, incompatibles. Es un recurso que cabe relacionar con una tercera figura de la escena artística neoyorquina de los ochenta, su amigo David Salle, quien realizó los decorados para su ópera *Birth of a Poet*, estrenada en la Brooklyn Academy of Music's Opera House en 1985. En los cuadros de Salle, llamados en su momento *bad painting*, los bodegones y las escenas bucólicas conviven con fotografías de revista erótica y posados *softcore*, sensuali-

zando imágenes tradicionales y confiriendo un aura de clasicismo a las fotos vernáculas. Otro tanto hace Acker al yuxtaponer escenas de *angst* barrial con cuadros de represión puritana extraídos de *La letra escarlata*.

En esta estética de lo extremo existe una correlación entre el modo de relatar el cuerpo y el tratamiento del material cultural. En el paisaje social de sus (anti)novelas el cuerpo femenino es producido de manera rutinariamente violenta, moldeado en fábricas de fisicidad: el burdel, la clínica abortiva, la sesión de acupuntura o la tienda de ropa. Quien se resiste a ese trabajo de modelado deberá ser encarcelado o expulsado, sin embargo la edición inglesa de *Vogue* reaccionó a la publicación de sus novelas pidiendo que la exiliaran. A esta trama de tecnologías del género penitenciarias Acker le opone una serie de operaciones que son *violentas* en el sentido genetiano del término: si el poder político se define por la brutalidad, la violencia es una modalidad de resistencia.

El primer acto violento realizado sobre el texto como cuerpo es el corte, entendido a la vez como la interrupción de la secuencia del texto y como el signo de los deseos más fuertes: «me cortas cuando me tocas, y aún más cuando me ignoras», escribirá en *My Mother: Demonology* (1993). El segundo es el *bodybuilding*. Cuando tenía cuarenta años Acker empezó a frecuentar gimnasios, si bien entendía esos lugares de un modo muy distinto a como lo hacían los *yuppies* de la época. En las máquinas del *gym* encontró la metáfora más clara de su técnica de escritura: trabajar un músculo. —Un texto, propio o preexistente— comporta forzarlo hasta el punto en que se deforma. Una vez dado de sí, surge un órgano nuevo y mejor que el anterior. El tercero es el tatuaje entendido como obra de arte y, en su momento, como una reacción contra el deber de «interiorizar, a través del miedo, la distinción entre *buena chica* y *mala chica*». Las calaveras e islas que dibuja en sus libros son *tattoos* sobre la piel del texto. Estas inscripcio-

nes y cesuras resultan en un ritual sadomasoquista continuado, verdadera alegoría del aparato socioeconómico.

La influencia de Acker ha sido transversal, y puede rastrearse en un sinfín de manifestaciones creativas. En el terreno de la música y el activismo fue una de las figuras inspiradoras del movimiento Riot Grrrl. En 1989 un encuentro en Seattle, durante una firma de libros, fue decisivo para que Kathleen Hanna tomara la iniciativa para fundar la escena que tuvo su mejor representante en su banda Bikini Kill. Acker la convenció para que pasara del *spoken word* al *rock* y para que orientara de manera más positiva su visión de las dinámicas de género: «La cosa no va de nosotras contra ellos». A su vez, en el marco del discurso sobre literatura, su versión del apropiacionismo y la intertextualidad fue uno de los motivos sobre los que Mark Amerika y Lance Olsen levantaron su manifiesto de 1995 *In Memoriam to Postmodernism*, uno de los textos que da el paso adelante después del *paradigma posmo* en los tiempos de internet 1.0.

Un impacto que se extiende a través de las autoras que incorporan las perspectivas del feminismo de tercera ola, así Eurudice o Lidia Yuknavitch, inspirando nuevas formas expresivas en México (Paul Guillén) o España (Carmen Velasco) y llegando hasta modalidades recientes de la lírica como el colectivo VOMIT. Si *El imperio* fue redactado, en plena era Reagan, como repuesta necesaria «en estos mortecinos tiempos de giro político a la derecha», en 2017, cuando esa situación se reproduce a nivel global, Laing la ha recuperado como personaje, planteándose, en su antes mencionada *Crudo*, qué haría en estos días. La Kathy Acker del pasado inmediato recorre el Valle de Orcia, vive nerviosamente los preparativos para su matrimonio, lidia con su enfermedad terminal y toma notas frenéticas sobre los signos del apocalipsis: los grupos neonazis, el proyecto de venta de la sanidad pública inglesa al sector privado, el supremacismo de la Casa Blanca. Hoy en

día, cuando se está librando la gran batalla cultural entre las nuevas disposiciones de la subjetividad y las fuerzas de la contrarrevolución sexual, su furioso legado, y este concierto de libro que está a punto de empezar, es munición de gran calibre para el combate de cada día. –Y para el de cada noche.

Dejo de ser una persona, un cuerpo motorcéntrico, y me voy con las chicas de la escuela.

KATHY ACKER,
Pussy, King of the Pirates

ELOY FERNÁNDEZ PORTA

EN EL COLEGIO

Los padres son un asco

Como nunca había conocido a su madre, pues su madre murió cuando Janey tenía un año, Janey dependía de su padre para todo y veía a su padre como novio, hermano, hermana, dinero, diversión, y padre.

Janey Smith tenía diez años y vivía con su padre en Mérida, la principal ciudad del Yucatán. Janey y *Mr. Smith* habían decidido que Janey pasara unas largas vacaciones en la ciudad de Nueva York, en Norteamérica. De hecho, *Mr. Smith* trataba de librarse de Janey para poder pasarse todo el tiempo con Sally, una starlet de veintiún años que seguía negándose a acostarse con él.

Una noche *Mr. Smith* y Sally salieron y Janey supo que su padre y aquella mujer iban a follar. Janey era también muy bonita, pero un poco rara porque tenía un ojo torcido.

Janey deshizo violentamente la cama de su padre y amontonó unas tablas contra la puerta de la casa. Cuando *Mr. Smith* regresó, le preguntó a Janey que por qué se comportaba así.

Janey: Vas a dejarme. (*Janey no sabe por qué dice eso*).

Padre (*confundido, pero sin negarlo*): Sally y yo nos hemos acostado por primera vez. ¿Cómo quieres que sepa qué pasará luego?

Janey (*pasmada. No creía que fuera cierto lo que ella misma había dicho. Lo decía por pura petulancia*): VAS a dejarme. Oh, no. No puede ser.

Novio, hermano, hermana, dinero, diversión y padre.

Padre (*también pasmado*): Jamás se me ha ocurrido dejarte. Me he limitado a echar un polvo.

Janey (*sin calmarse en absoluto al oír lo que él le dice. Él sabe que la energía de Janey aumenta tremenda y alocadamente cuando tiene miedo, de modo que lo más probable es que esté provocando esta escena*): No puedes dejarme. No puedes. (*Ahora completamente histérica*). Voy a... (*Janey comprende que a lo peor está pasándose de rosca y provocando ella misma la situación. Quiere oír cómo se las apaña él ahora. Cuando le pregunta esto, Janey tiembla de miedo*). ¿Estás locamente enamorado de ella?

Padre (*pensando. Empieza a sentirse confundido*): No lo sé.

Janey: No estoy loca. (*Al comprender que él está locamente enamorado de la otra mujer*). No quería actuar así. (*Al comprender, cada vez con más claridad, lo locamente enamorado que él está de la otra, lo suelta*). Durante el último mes te has pasado con ella todos los momentos libres que has tenido. Por eso has dejado de comer conmigo. Por eso no me has ayudado cuando me encontraba mal, como hacías antes. Estás enamorado de ella, ¿verdad?

Padre (*ignorando este tremendo lío*): Lo único que ha pasado es que hoy nos hemos acostado por primera vez.

Janey: Me dijiste que no erais más que amigos, como Peter y yo (*Peter es el osito de peluche de Janey*), y que no ibais a acostaros. No es lo mismo que cuando yo me acuesto con los estudiantes de bellas artes: cuando alguien se acuesta con su mejor amigo, seguro que la cosa va muy, pero que muy en serio.