

DON QUIJOTE EN NUEVA YORK: LA NOVELISTICA DE KATHY ACKER

M. Carmen AFRICA VIDAL CLARAMONTE

Universidad de Alicante

Kathy Acker es una novelista polémica: irrita tanto a las representantes de la crítica feminista como a los pensadores tradicionales. Quizá la razón más evidente sea que en sus novelas desconstruye una serie de conceptos y categorías que la metafísica de la presencia llamaba intocables: la Verdad, el sujeto, la originalidad, la concepción lineal de la Historia y el progreso y la idea de representación (en este sentido, es interesante recordar a Borges y su «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», donde la metafísica es una rama de la literatura fantástica; el universo visible, una ilusión o un sofisma; la realidad, un mero caos y una irresponsable licencia de la imaginación; y el *id est*, un falso). Acker, al parodiar, irreverente y descaradamente, obras tan importantes como el *Quijote* (también Borges con su Pierre Menard) o *Great Expectations* (algunas de sus novelas, por ejemplo *The Childlike Life of the Black Tarantula by the Black Tarantula* y *The Adult Life of Toulouse Lautrec by Henri Toulouse Lautrec*, aparecen dos veces en *Books in Print*, una vez se la adjudican a esos autores y la otra a Kathy Acker) disuelve el aura del arte y plantea el tópico de la muerte de la imaginación (en este sentido, Acker reconoce la influencia de la fotógrafa Sherrie Levine, que hace copias de obras de Miró o Walker Evans —fotos de fotos). Así, desea crear inquietud en el lector, la angustia de la influencia: el artista como ángel malvado que se rebela contra los grandes maestros de la Historia, contra la figura del Padre. Como ella misma dice, su intención es cuestionar las diferencias entre hombre y mujer, las relaciones entre texto e imagen, entre arte y no-arte, entre teoría y práctica.

Evidentemente, la suya es una literatura de desafío que ocupa una de las «áreas de transgresión» de las que habla Julia Kristeva. Por eso, en *Empire of the Senseless*, inicia una batalla personal contra la razón «which always homogenizes and reduces, represses and unifies phenomena or actuality into what can be perceived and so controlled... Reason is always in the service

of the political and economic monsters»¹. Según Acker, la literatura debe denunciar la máquina represora que es el significado, y debe hacerlo primando lo único que no está controlado por el sistema, el inconsciente: «Since it's free of control, it's our only defence against institutionalized meaning, institutionalized language, control, fixation, judgement, prison» (ES, p. 134). El lenguaje que utiliza Acker en sus novelas no acepta las reglas tradicionales de la gramática, pues sigue las del inconsciente, que, según Kristeva, está lleno de contradicciones, sinsentidos, digresiones, silencios y ausencias: «I write words to you whom I don't and can't know... These words sit on the edges of meaning and aren't properly grammatical. For when there is no country, no community, the speaker's unsure of which language to use, how to speak, if it is possible to speak»². Como el teatro de la crueldad de Artaud, lo que estas novelas presentan es un festival cruel que surge del inconsciente y que es a la vez un acto político al atreverse a nombrar lo innombrable: «speaking precisely that which the codes forbid breaks the codes» (ES, p.134); al atreverse a incorporarlo todo, lo prohibido y lo oficial, Acker construye novelas carnavalescas en el sentido de Bakhtin, dialógicas (está de acuerdo con Sukenick cuando éste afirma que «The essential trope of fiction is hypothesis, provisional supposition, a technique that requires suspension of belief as well as of disbelief»³; son obras de un «realismo grotesco», que, por un lado, muestran la desolación de Nueva York, la aldea de Don Quixote, y, por otro, una desesperada búsqueda de ternura. Por eso las novelas de Acker provocan la risa típica del carnaval, una risa que, como dice Kristeva en *Desire in Language*, no es mera parodia, sino que resulta cómica y trágica a la vez. Probablemente, Acker sería feliz en Tlön, donde las cosas se duplican y tienden a borrarse, no hay ciencias, ni siquiera razonamientos, y la paradójica verdad es que las explicaciones o los juicios «razonables» son ilimitados.

Don Quixote es una mezcla de literatura fantástica y ciencia ficción (la protagonista, como la Alicia de Lewis Carrol, está encantada de que sucedan «cosas tan extraordinarias» que le hagan pensar «que poco o nada (es) en realidad imposible»⁴), pero, sobre todo, se caracteriza por la intertextualidad, que, además, coadyuva a la descentralización y favorece la actuación en los márgenes: el texto se convierte en un territorio sin origen definido (ya Barthes anunció la muerte del autor), en una zona plural (como es también América) de mundos posibles dentro de mundos posibles, para decirlo con Eco. Como sugiere el narrador de *At Swim-Two-Birds*, los personajes de

¹ Kathy Acker, *Empire of the Senseless*, Picador, London, 1988, p. 12. Todas las citas subsiguientes serán de esta edición.

² Kathy Acker, *Don Quixote*, London, Paladin, 1986, p. 19.

³ Ronald Sukenick, *In Form: Digressions on the Act of Fiction*, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1985, p. 99.

⁴ Lewis Carrol, *Alicia en el País de las Maravillas*, Madrid, Alianza, 1982, p. 39.

la novela «should be interchangeable as between one book and another. The entire corpus of existing literature should be regarded as a limbo from which discerning authors could draw their characters as required, creating only when they failed to find a suitable existing puppet. The modern novel should be largely a work of reference»⁵. La intertextualidad permite que el texto dé vueltas sobre sí mismo «hacia una deliberada confusión y caos... La originalidad es un mito... En el arte no hay nada original sino solamente repetición, repeticiones de repeticiones, con variaciones, con todo tipo de permutaciones, distorsiones, etc., etc...es decir, ecos de ecos. De hecho, no existe un texto original en el sentido de un texto primario (si alguna vez hubo uno, se ha perdido para siempre)»⁶; o, para decirlo con Sollers en *La escritura y la experiencia de los límites*, el texto recita su aparición no más que para borrarse. Como la biblioteca de *El nombre de la rosa*, el texto es un entramado de citas (un mosaico, diría Bakhtin) que refleja el laberinto sin centro ni ovillo que es el mundo, regido como está por lo que Kristeva denomina la lógica de la secuencia 0-2, es decir, no causal sino indeterminada, entrópica, dislocada y, al tiempo, dialógica. Así, Acker crea un texto a base de *erasures*, montando y desmontando diabólicamente los mecanismos de la comunicación. El camino a recorrer por Don Quijote no es directo ni claro, sino que está lleno de espejismos, de copias, de traducciones de manuscritos perdidos que quizá nunca existieron (no en vano sostiene Eco que la semiótica es una teoría de la mentira). Como Borges, Acker es «cazador de escrituras»; con ellos, los sustantivos inventan la realidad y provocan el asombro. Buscan, como los metafísicos de Tlön, «esa lúcida perplejidad», pues sus narraciones son «el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y tergiversar (sin justificación estética alguna) ajenas historias»⁷: además de parodiar el *Quijote* (don Quijote es mujer, vive en Nueva York —Petersburg—, va vestida con una armadura de papel verde, hace el amor con un perro y, tras su muerte, reaparece), se hace una crítica irónica de diversos grupos políticos, de clichés («The Arab leaders are liars; lying is part of the Arab culture in the same way that truth-telling and honest speech're American», p.25) o del lenguaje convencional (mezcla de géneros y registros). Se parodian además otras muchas obras, desde el *Gatopardo* (Lampedusa) pasando por *Romeo and Juliet*, *Wuthering Heights*, y *Pygmalion* hasta *Waiting for Godot*; y también se citan en *Don Quixote* textos no literarios (históricos, periodísticos, e in-

⁵ Flan O'Brien, *At Swim-Two-Birds*, Harmondsworth, Penguin, 1975, p. 25.

⁶ Raymond Federman a Enrique García Díez, «Notas sobre el posmodernismo: Entrevista con Raymond Federman», *Estudios de Filología Inglesa*, Universidad de Granada, núm.9, enero, 1981.

⁷ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 462.

⁸ Entrevista con Ellen G. Friedman, *The Review of Contemporary Fiction*, Fall 1989, vol. IX, no. 3, p. 21.

cluso imitaciones de textos freudianos —teorías sobre el complejo de Edipo y su «Introducción al narcisismo») y se banalizan géneros como el de ciencia ficción y la literatura fantástica (por ejemplo, perros que hablan y fuman sin causar asombro alguno en los personajes, parodia del intento de legitimar las armas nucleares, etc.).

Por tanto, el espacio literario que Acker crea es «heterotópico» en el sentido de Foucault; está formado por «zonas» sin centro, como las de Apollinaire, las de *Gravity's Rainbow*, las ciudades invisibles de Calvino, las de Cortázar o Alasdair Gray; territorios incongruentes, imposibles, llenos de fragmentos. Las heterotopías, escribe Foucault en *El orden de las cosas*, minan el lenguaje, destruyen la sintaxis y todo cuanto da coherencia a las cosas. Aunque, en realidad, no se trata de destruir nada sino de desconstruir; según Acker, el arte ha de ser político: «the culture is there to uphold the postcapitalist society, and the idea that art has nothing to do with politics is a wonderful construction in order to mask the deep political significance that art has —to uphold the empire in terms of its representation as well as its actual structure»⁸. Para ella, la idea de creatividad tiene también tintes políticos: «I suspect that the ideology of creativity started when the bourgeoisie —when they rose up in all their splendor, as the history books put it— made a capitalistic marketplace for books... Nobody *really* owns nothing... Fiction is magic because everything is magic: the world is always making itself. When you make fiction you dip into this process»⁹. El nuestro es un momento histórico anárquico en el que, como dice Don Quixote, «Nothing is true, everything is permissible» (p.31); todo es, diría Baudrillard, hiperreal: «there's no way out of any appearance because an appearance is only what it is» (p.190). La propia escritora afirma que, al repetir el pasado, lo transforma, destruyendo así toda ley, toda limitación. La Historia lineal, la creencia en el progreso ético y la idea de originalidad se han evaporado; lo único que queda son historias que se sitúan en los márgenes del significado, allí donde más cerca se siente el vértigo de la representación de lo que no se puede representar porque carece de referente. Sin duda, Acker estaría de acuerdo con Kundera cuando éste afirma que «la Cultura con mayúscula no es más que una hija de esa perversión europea que se llama Historia, esa manía de ir siempre hacia adelante, de considerar la marcha de las generaciones como una carrera de relevos en la que cada uno supera a su predecesor para ser superado por el que le sigue. Sin esta carrera de relevos llamada Historia no existiría el arte europeo y lo que lo caracteriza: el ansia de originalidad, el ansia de cambio»¹⁰. Este fragmento, que une las nociones de Historia, yo, progreso y originalidad mencionadas a lo largo de este artículo, resume la concepción contemporánea del mundo en nuestra época, que se ha convertido en una creación del lenguaje, en una frase malintencionada, en

⁹ *Ibid.*, p. 33.

¹⁰ Milan Kundera, *La inmortalidad*, Barcelona, Tusquets, 1990, p. 149.

una caricatura «a lo Acker» tristemente simple: «La suma de la utilidad de todas las personas de todas las épocas está plenamente contenida en el mundo tal como es hoy. De lo que se deriva: nada es más moral que ser inútil»¹¹:

It is necessary to be mad, that is to sing, because it's not possible for a knight, or for anyone, to foray successfully against the owners of this world. (*DQ*, p. 193).

¹¹ *Ibid.*, p. 346.

