

Kim Addonizio. Una ética del deseo

Juliette, la famosa heroína de Sade, fue descrita por Guillaume Apollinaire como un ser del que todavía no tenemos idea, que se aparta de la humanidad, que tiene alas y renueva el universo. Lo que el poeta francés cita en el vuelo de Juliette es un acto del cuerpo, un arreglo de cuentas del cuerpo.

¿Por qué Juliette es una mujer?, se pregunta Jean Allouch. El personaje *sadiano* alcanza su medida al alejarse de todas las formas convencionales de femineidad: madre, esposa, puta. Se inventa a sí misma creándose, de modo de despejarse de todo peso orgánico o psicológico. En el orden filosófico, Juliette nos plantea la pregunta por la libertad, y esa pregunta la formula físicamente, ya que la pregunta por la libertad se asocia íntimamente con la pregunta por el cuerpo. En una velocidad inédita, el personaje arrastra el cuerpo hasta un límite que es el límite del propio pensamiento.

Juliette tiene un secreto, nos escribe al oído la filósofa Annie Le Brun. Moldeada desde el exceso, teniendo como condición única de existencia ese derroche, sabe que muere condenada si se sustrae de él. Y no es la saciedad lo que busca la excesiva, sino la imaginación. Exacerbar el desmán de la cabeza, no en una intelectualización, sino en una producción de imágenes. “Aquí está mi secreto (...) —explica Juliette— (...) dad a vuestra imaginación la libertad de presentaros, gradualmente, diferentes clases de extravíos, examínadlos con todo detalle, pasadles revista sucesivamente, convenceos de que toda la Tierra es vuestra (...) transcribid en un papel la clase de extravío que acaba de encenderos. Ahora dad cuerpo a esta idea”¹. Se trata

¹ Marqués de Sade. *Juliette o las prosperidades del vicio*, ePub r1.0. Obtenido en www.pdfdrive.com

de utilizar la falta de objeto como fundamento de una erótica del teatro mental. Dar cuerpo a la idea, darle ideas al cuerpo. De modo que la cuestión de la libertad es para Juliette una cuestión de forma: de imaginar, de transcribir, de dar cabida.

Si el cuerpo que estuvo dispuesto y programado para producir otros cuerpos y, por lo tanto, codificado y retenido, deviene libre, no lo hace desde las ideas revolucionarias de una libertad matrona, sino desde aquello que no se reproduce.

“La poesía es una forma de pensar”, dice Addonizio en una entrevista. Afirmar también que el poema, lugar de fascinación y desafío, es la única forma de espiritualidad que practica. El fantasma que aparece en el poema, muchas veces a modo de confesión, la lleva a una exploración de ideas. La poesía, ese cuerpo, es un cuerpo que piensa.

"Lo quiero para confirmar
tus peores miedos hacia mí,
para demostrarte lo poco que me importás vos
y cualquier cosa, a excepción de lo
que deseo."

La antología, en una traducción impecable de Marina Kohon, recorre unos poemas cuya voz recupera una serie de personajes que nos hacen pensar en *Los proverbios flamencos*, el óleo sobre tabla de roble Peter Brueghel el Viejo donde aparecen pintadas sentencias de contenido social. Los proverbios, de tradición bíblica, son parte de los *Escritos* del judaísmo. La versión cristiana de la *Biblia* los nombró *Los libros sapienciales*. Sin embargo, un proverbio es un ritmo verbal que, en el caso del pintor flamenco, deja al desnudo el absurdo de la vida cotidiana.

Los poemas de Kim Addonizio ponen al descubierto el anverso de los afectos. Así, el poema titulado “Bien” saca a la luz

el abismo de un día a día de un mundo que se precipita. El título como respuesta de una pregunta que el yo poético detiene, enfoca, amplifica y descubre en la extravagancia, lo caótico del devenir diario. Si pensamos que el cuadro de Brueghel originariamente se llamaba *El mundo del revés*, observamos cómo esa opresión del aspecto material de la realidad que la poeta norteamericana denuncia es el envés de la música del poema, forma que nos acompaña hacia el descubrimiento y la comunión.

La figura que domina la escena es la del testigo. “Hasta que sea demasiado tarde para salvar a alguien”, escribe en el poema “La testigo”; “No voy a matarlos ni a salvarlos”, en “Los amantes”; y en los siguientes versos de “Poema colapsado”:

"Y si solamente pudieras manejar por esa calle
y emerger de la niebla, quizás podrías
hacerla callar, pero no puedo,
todo lo que puedo hacer es pararme en esa puerta abierta
empeorando las cosas. Ese es mi talento (...)"

En las literaturas que trabajan la(s) catástrofe(s), el testigo es el punto central, no ya por lo que describe, ve, poetiza, sino por lo que no puede describir, ver, poetizar. Pensemos en los versos de Paul Celan: “nadie / testimonia / por el testigo”, que introducen la figura del *testigo por poder*. De modo que ese otro que ocupa el lugar del testigo hace público, representa, una poética de la *anamnesis*. Un recuerdo de una vida anterior a la catástrofe, un relato que documenta la vida antes de la brevida. Ahora bien, una literatura del siglo XXI, una literatura posterior a las catástrofes del siglo XX, asume una imposibilidad de recordar aquello que no supo, aquello que no vivió.

Kim Addonizio pinta un mundo donde lo cotidiano se muestra en su absurdidad; la poeta pintora tiene una cierta

risa, esa mueca de Brueghel al enredar a sus personajes en una orgía de hábitos que tienden a repetirse. Addonizio sabe que:

"(...) ella ve que solo está ahí
como una testigo, alguien que va a recordar
cada detalle con perfecta claridad,
hasta que lo peor pase,
hasta que sea demasiado tarde para salvar a alguien."

Y aquí vemos el desvío que introduce la poeta en el testimonio: no se escribe (no se pinta) para mostrar cómo se ha liberado; el tiempo post-catastrófico o post-catástrofe no mide salvatajes. No es una poeta recordando lo que otro sabía, lo que otra generación entendía como mundo:

"(...) donde he llegado demasiado tarde con mi nombre,
un lugar vacío. Este es el lugar."

El nombre, ese haz de luz que transforma una pronunciación entonada en una cosa, es un lugar vacío. Desde allí, escribe. Una mujer que deja pensar al cuerpo, un cuerpo escribiente. Una voz encarnada es aquella que asume el desierto de lo disseminado: la naturaleza contractual o de pacto de las palabras heredadas, para anunciar una ética del deseo, de la excitación y del placer. No el cuerpo definido en términos de posesión desde donde nazcan los derechos de uso, de goce o de abuso. No el cuerpo como una propiedad que cada uno pueda vender, suprimir o arrendar. Sino el cuerpo como lugar (vacío), encarnadura de un nombre (vacío). De manera tal que se aluda a un cuerpo en una nueva anatomía social, un nombre que no sea puesto al servicio del poder del padre ni del esposo ni del amante.

La *gineconomía* es esa política de los hombres que, desde una escritura pedagógica, alienta una especie de *eunuquismo* donde el deseo queda erradicado. No se trata del rencor de las calladas, no hay una sobre- actuación báquica. La voz de Addonizio no es el signo de las expulsadas, no hay en estos poemas trazos de una revancha troyana. El dios de la poeta baila, es nietzscheano:

"(...) y la cabeza de Dios se llenó con música
[mientras que las chispas salvajes saltaron.]"

El lenguaje de la carne es legible en un texto que enciende no el encuentro con el otro sino con la experiencia de alteridad constitutiva de la carne, que es distancia y ausencia respecto de sí. De modo que la carne no es itinerante a través de un trayecto (del poema, del texto), es el radical itinerario. *Carne*, del latín *caro*, *carnis*, tiene el sentido de trozo, pedazo, parte.

"Es por eso que este poema no quedará terminado
a menos que me saques de él, lejos de ese hombre;
por el amor de Dios, apurate, frená y mantené
el motor encendido y llevame dondequiera que vayas."

Corte y diseminación en busca del poema que vive en lo disperso. La poética recreación de sí sucede en la erótica de un tiempo que se devora en la repetición. La carne se hace verbo, se da a comer. "Cogé. Cagá. Amá. Ahora escribí". Las cuatro normas de su arte poética suponen una alteración del ritmo de la respiración, un calor en la sangre, no solo euforia, sino otro respirar.

Addonizio no habla sobre *la carne*, sino que sus poemas asumen el decir mismo de *la carne*. El culto a *la carne* comparte

un trazado de senderos en el cuerpo devorable y legible. Y el tiempo es el de la asiduidad y la reiteración; una dislocación, una remisión de un no lugar, una desposesión. En el poema “El asunto” —ese nombre que en el inglés “Matter” goza de sutilezas y ambigüedades entre el sustantivo y el verbo: eso que importa, ese *affaire*—, hace un listado sobre un vagar. El deseo ejecuta *la carne*, es su acción. El asunto deviene lo que importa: versiones y vertebraciones sin apropiación.

El dominio erótico en Addonizio no es la pose, la desnudez ofrecida a la vista, panorámica o microscópica, es la acción.

Roland Barthes, en un ensayo sobre el *striptease*, dice que ese espectáculo de la desnudez es un espectáculo del miedo, o más bien del *me das miedo*. El *striptease* francés, según el autor, exorciza la provocación inicial, absorbiendo todo mal, en definitiva, moralizando. La mujer que lo realiza se reintegra a la sala, se familiariza, se aburguesa. De modo que el erotismo se transforma en una propiedad hogareña. Aquí, nada de eso. En los poemas de Kim nada se colectiviza, la química del deseo es ley: “Creo que tenemos química. Realmente necesito un compañero de laboratorio”. Y es por ese trabajo del sexo fuera de los sentimentalismos que la propia Kim titula su libro de ensayos *Bukowski en vestido de verano*. La poeta asume la figura de Bukowski, el poeta del realismo sucio, para desmadejarse de la higiene de los afectos. Leerla, a esta altura del siglo, cuando aún la voz de la escritura mujer busca sus modos, podría dar miedo. Su ebriedad consiste en deshacerse de todo gesto romántico. Su escritura volcánica no enceguece por su ebullición. Se trata de una erótica que no es un rayo, ni un destello y su emergencia veloz, sino que consiste en una insistencia que es el principio y fin de su placer. Uno de los últimos poemas del libro se titula “Nombre que significa sagrado en griego” y alude al nombre de su hija, pero podría

asumirse también como la voz poética en su obra: un *palíndromo*. Ese vocablo que en griego hace referencia al volver, al ir atrás. Un vocablo que podría leerse de izquierda a derecha como de derecha a izquierda. La estética de Kim construye su metafísica fuera de toda teleología. No hay fin, no hay producto, fuera de la reproducción. Y es en ese sentido que funda una nueva lengua, un nuevo pueblo, un linaje por venir.

Ana Arzoumanian