TEORIA Y PRACTICA DE LA ARQUITECTURA
POETICA KOZERIANA:
APUNTES PARA *BAJO ESTE CIEN*
Y *LA GARZA SIN SOMBRAS*

POR

PEDRO LOPEZ-ADORNO
Seton Hall University

En un breve ensayo inédito titulado «El poeta *versus* los medios de comunicación» me empecinaba en señalar una de las grandes paradojas de nuestra época: el continuo avance tecnológico de los medios de comunicación (desde las transmisiones vía satélite hasta el fenómeno comercial de los «videos» musicales) en contraposición a la perenne desvinculación del poeta respecto a éstos (desde la inherente soledad de su «oficio» hasta la absoluta falta de comunicación efectiva en relación al «público» a quien, supuestamente, se dirige y, lo que es más grave aún, la frecuente incomunicabilidad entre poetas). Ya que el propósito de estas líneas es urdir un efímero diálogo y, con ello, provocar que el lector lo continúe con dos libros recientes (*Bajo este cien* y *La garza sin sombras*) del poeta judío-cubano José Kozér¹ (La Habana, 1940), me parece imprescindible citar unas palabras del mexicano universal Alfonso Reyes para, de tal forma, desembocar en el «oficio» que ahora nos incumbe. Nos prevenía Reyes, hace ya más de cuatro décadas, que «los sistemas de comunicación van extinguiendo el rayo adánico y, conforme se hacen indispensables como ayuda de la facultad venida a menos, se desarrollan cada vez más» («Hermes o de la comunicación humana»).

Exhibiendo una relación directa con lo hasta aquí expuesto, la obra poética que José Kozér nos presenta, tanto en su selección antológica, *Bajo este cien*, como en su último libro, *La garza sin sombras*, podría enmarcarse (empresa crítica siempre arriesgada dada la magnitud, vastedad y complejidad de la obra kozeriana) dentro de una tentativa tanto es-

¹ José Kozér, *Bajo este cien* (México: Fondo de Cultura Económica, 1983); y *La garza sin sombras* (Barcelona: Ediciones del Mall, 1985).

peculativa como especular, tanto barroca como sobrada y/o socarronamente familiar: la recuperación del *rayo adánico*, o sea, de la comunicación anterior a la palabra. El poeta se aproxima a esta tentativa valiéndose del propio mecanismo (ese mecanismo de palabras humanas) que ha contribuido a atrofiarla. De ahí la opulencia lingüística que maneja el poeta para hacerse cronista de su «exilio metafísico» (Sabas Martín, «José Kozér: pasión y transfiguración de la palabra», *Cuadernos americanos*, 1, enero 1985). Por ello, al poeta nunca se le ocurriría llevar su palabra por cauces estéticamente dogmáticos y limitantes. La exigencia crítica del poeta es como una expansión matemática en cuanto a su capacidad voraz, excesiva y apasionada de acumulación. La búsqueda de la palabra primigenia, del lenguaje-*Uno*, sólo puede llevarse a fruición, como en el *Altazor* de Huidobro, cuando el poeta proyecta su lenguaje como semiosis ilimitada. (Nótese, por otro lado, que no estamos insinuando que las poéticas del chileno y del cubano sean las mismas, sino que, en sus respectivas búsquedas, tocan zonas tangentes.)

La palabra de Kozér, en efecto, se regocija en su campo de libertades sintácticas y semánticas y en su aparentemente inagotable fuente léxica: «Su ambición es una: todo el vocabulario» (*Bajo este cien*, p. 42). Estamos, en todo caso, ante «un hombre tenebroso que hablaba de desórdenes y tinteros» (poema inaugural de *Bajo este cien*). Resulta evidente que estamos frente a un individuo que respira poesía. Su respiración larga, abarcadora, vasta en exceso, se desliza ágil, irónica, tierna, cerebral, nostálgica, sincrética en su judaica caribeñidad, por versos larguísimos (verdaderos versículos) que, recargados, van uniéndose alrededor de versos de arte menor (generalmente, versos de dos a siete sílabas). Esta característica, encontrada en ambos libros y en parte de su obra publicada hasta la fecha, no es una mera convención tipográfica kozeriana, sino que sirve, por lo menos, un doble propósito: por un lado, se observa una disposición tipográfica muy consciente en la «construcción» de los poemas, cuya función principal es crear una tonalidad (díptico) contrapuntística basada en las diferencias métricas (versículo *versus* arte menor) y, por el otro, la base formal de la oposición genera, a nivel semántico, una reconciliación-hilación de tales contrarios. De tal manera, los versos de arte menor son como «puentes» entre los versículos. Los versos iniciales del poema «Periferia» ilustran este hecho:

Ibamos

de brote en brote y nos alimentamos de las excrecencias de la oruga,
ovillos

y el filamento

de la seda fueron nuestra alimentación: tiernos retoños, piñones que se perdían en los bolsillos y el amarillo más vetusto de las ciudades, nos alimentaron. Correteábamos, ¿adónde? En las monturas y en el asiento trasero de las bicicletas que trajeron los ingleses a mi país: un día (*La garza...*, p. 12).

Jorge Rodríguez Padrón, el mayor exegeta de la obra kozeriana, nos dice al respecto: «La escritura de Kozer es, toda ella, un debate conceptual a través del cual el poeta pretende alcanzar una forma de perpetuación, de perduración; pero es un debate generado en el interior de su personalidad» («José Kozer: la poesía como conversión», *Márgenes*, 5, noviembre-diciembre 1984). Los poemas de *Bajo este cien* y *La garza sin sombras* gravitan, tal la entidad humana que los genera, bajo un ritmo ligero/lento que libra sus batallas entre el amor y el rechazo: «Me libré, me libré / de la Cirujana / con un número dos de estertor impar, yo lo encontré y ella no, qué / país» (*La garza...*, p. 32); entre su ser cubano y su ser privado: «Soy el poeta, en extremo rigor de muerte, / y soy un pueblo de rumbas dolorosas» (*Bajo este cien*, p. 43), entre, en definidas cuentas, el contrapunto y la reconciliación. Un poema de la cuarta sección de *La garza...* (este poemario tiene cinco secciones), titulado «La guerra en los bosques» (p. 127), sintetiza semejante dinámica:

Anoche
llovió y quedan esquivlas de la luna en
los charcos. En un claro
de bosques
la luna nueva, estancada. Un disparo: el
caballo
a galope
por las esquivlas de la luna y el jinete
a galope
que confunde
un destello y la luna nueva bajo el limo.

Obsérvese la «guerra» conceptual entre los primeros cuatro versos del poema (plano objetivo/verosimilitud espacio-temporal) y los últimos cuatro versos (plano subjetivo/desplazamiento espacio-temporal). En el primer caso, el deíctico temporal (*anoche*), junto a la verosimilitud de la acción en el pretérito (*llovió*), evidencian la objetividad del hablante lírico. Sin embargo, a ese movimiento estanco («la luna nueva, estancada») se hila, se entreteje, a través del certero manejo del encabalgamiento

entre los versos 4-5, un movimiento ligero: «un disparo», que en sí genera un movimiento *a propos*, esta vez naturaleza metafórica: disparo = caballo. Sucede entonces un desplazamiento espacio-temporal, una transmutación metafórica: el caballo va a galope «por las esquirlas de la luna» = por los charcos. Todos los elementos que dan materialidad al poema se tornan simultáneos ante la mirada-reflexión del ente lírico (= jinete). Por ello, el jinete «confunde», o sea, mezcla, equivoca, no clarifica, desordena, y, alquimista al fin y al cabo, también *con-funde*, es decir, hace fluir díplica pero armoniosamente las acciones que tiempo, espacio y lugar han segregado.

Siguiendo esta tonalidad exegética, resulta oportuno señalar que ante la incommunicabilidad y fragmentación del mundo actual, el «oficio» de Kozér se orienta hacia la articulación-ordenación-reconciliación del mismo a través de «números y letras». De tal forma, podría explicarse el ensamblaje dantesco de su cuaderno antológico, *Bajo este cien*. Tal libro exhibe tres divisiones principales: I. «Album de familia»; II. «Tumba (Fénix) de amor»; III. «Trípticos». Cada división consta de treinta y tres poemas, y en el último poema del libro, «San Francisco de Asís», desemboca toda la «visión» antológica. Es, a fin de cuentas, el poema-Uno que sintetiza las inquietudes, búsquedas, pérdidas y rehallazgos de los noventa y nueve poemas anteriores. Lo citamos en su totalidad:

Da de comer, desde su propia inclinación, a toda clase de aves sigilosas,
no hace mucho desfavoridas.

Las reclama: acuden.

Recibe él mismo un alimento santo, inaceptable por los siglos venideros,
en exceso ejemplar.

Dios le niega la vista, contraria a la meditación.

Desde sus ojos, ama las cosas del mundo: las muchachas en los fondos
del estanque, los peces maravillados sobre la superficie del milagro
de los mares, la propia escena devota de la crucifixión.

Y como un riachuelo ama la incorrupta concatenación de las flores en
la fértil horizontalidad de la bienaventuranza.

Los lagartos reflejan al asno en la aparente divinidad de los rostros.

Si no: cómo habría de vivir un animal la congoja de su bestia ador-
mecida.

Ama Francisco en su propio fundamento el sencillo engranaje sin destino
de la noria.

Y lo ama más —se sabe— que a la piel de onagro, que al impoluto
gobelino de los unicornios o al Evangelio demasiado obligatorio.

Pobre Francisco: en soledad de siena venera los bicharracos por encima
del azote de una escala.

Este poema, a primera vista de corte religioso-místico, atiende, no obstante, a criterios estético-teóricos del oficio de poetizar. En otras palabras: encerrada bajo la piel religiosa del contexto late (subyace) otra epifanía: el reconocimiento de la poesía como «alimento santo». Por tal razón, el poeta insistirá, en uno de los poemas más elocuentes al respecto, en volver «a la carga invisible de los versos» (poema 24 de la primera parte). Obviamente, la concepción religiosa del poeta es un aspecto fundamental que orienta y condiciona su quehacer poético. Tanto es así, que una mirada, aunque somera, a los epígrafes bíblicos usados en *Bajo este cien* le revelaría al lector que no son estrategias estilísticas fortuitas, ya que tienen una función preconcebida: unificar el armazón (formal, semántico, ideológico, estético) de la antología. De tal manera, los epígrafes bíblicos son puentes que unen la primera con la tercera parte (y ésta con el poema final, que es síntesis aleccionadora y visión), y, al mismo tiempo, estas dos secciones gravitan alrededor de un eje central (el amor) visto, en la segunda sección del libro, como estructura contrapuntal: muerte/resurrección. Lógicamente, a esta estructuración tripartita de la antología va hilada una temática tripartita que gira en torno a la familia, el amor y la poesía (como vivencia, estética y religión). La gráfica siguiente ayuda a visualizar lo que hemos expuesto:

En *La garza sin sombras* (1985) nos enfrentamos, como se dice en la contraportada a la edición de Llibres del Mall, de Barcelona, a un «libro unitario articulado en cinco secciones, en clave numérica». O sea, la estrategia arquitectónica en la poética de José Kozér sigue en pie en esta última entrega. Si bien el deliberado exceso (opulencia) de su lenguaje cabalístico-barroco no está exento del peligro de ser interpretado por el lector como ostentación (brillo) y no interpretación (sentido) de una tentativa ordenadora y reiterativa bajo la cual se encauza a la poesía por la ruta de la *gran verdad* (que bien puede presentarse como quehacer poético, transcendencia mítica/ritual/espiritual y/o muerte), el poeta aminora semejante peligro anotando, como diría en un poema de *Jarrón de las abreviaturas* (1980), «los mismos pormenores con exceso» («Altura de Yang Wan Li»).

En efecto, *La garza...* reitera los temas y las pasiones que siempre han preocupado a su creador: la familia: «De mi madre nací, para su resu-

rrECCIÓN. / En el año / de la primavera tardía, resucitamos al unísono» («Tondo, en familia»); el amor: «Qué hubo. Qué / del segundo / movimiento *andante sostenuto*, ¿recuerdas que por aquella época descubrimos los poemas del amado Sugawara No Michizane, amantísima? Amantísima, del arpa» («Apego de lo nosotros»); y la poesía vista como pugna interior-exterior: «me pudrí yo también en mis espejuelos: no hay / mayor elocuencia que este cristal / izquierdo de pus, alta la mies en / el cristal / izquierdo» («Especulación del trigo»); así como la fascinación, lectura y estudio del mundo y de la poesía orientales ya elaboradas en *Jarrón...* El tema de la familia, del seno hogareño, cada vez se vislumbra con mayor fuerza, cabe señalarlo aquí, como piedra de toque en la poética de Kozér, ya que si aceptamos (con Octavio Paz) que el poeta es «un fantasma en una ciudad de piedra y dinero, desposeído de su existencia concreta e histórica» (*La búsqueda del comienzo*, p. 80), éste recobra su mitad perdida en su retorno a «la casa». La casa, como en la exégesis bachelardiana, se convierte, bajo la óptica particular de nuestro poeta, en «universo». Hilando desde su casa-universo las sílabas de su vivencia oblicua, la obra de Kozér construye su cosmovisión de «lo sagrado» con un gnosticismo especulativo y, a la vez, una espiritualización pitagórica.

Por otro lado, el epigrafismo bíblico es manejado en las tres primeras secciones de *La garza...* con la madurez y exigencia crítica que estamos acostumbrados a ver en esta poesía. De todos, el que mejor nos comunica el «oficio» llevado a cabo en este libro es el primero: «e hizo que en medio del horno / soprase como un viento de rocío» (*Daniel 3:50*), ya que nos presenta la *coincidentia oppositorum* como factor condicionante en todo proceso creador. No habría que especular muchísimo para llegar a la conclusión de que *La garza sin sombras* es el libro que termina un proceso e inicia otro proceso desconocido pero relacionado (léase hilado, reiterado) con la poesía anterior. Su título, por cierto, nos parece sumamente acertado por ser muy concreto. «La garza» (metáfora/símbolo del poeta zancudo y cabecipequeño) en su vuelo (quehacer poético, vivencia) sufre sus percances, pero a medida que van materializándose los poemas en libro, va despojándose, quedándose *sin sombras*. Este «quedarse sin» sombras apunta hacia, por lo menos, tres direcciones tanto independientes como complementarias: un carecer de anécdota, un caer en la esterilidad creativa, y un morir. Estas tres nociones, no obstante, forman parte de esa *gran verdad* que el poeta afanosa y vorazmente intenta asir.

La garza sin sombras nos revela un proceso íntimamente autobiográfico que, conscientemente urgente, va siendo decantado por la praxis poética del ser que lo genera. El viaje familiar, amoroso, poético, espiritual de José Kozér/garza nos ilumina la compleja metafísica del acto creador

y nos alecciona respecto a las amenazas constantes del silencio. Ilimitadamente fiel al «oficio» que lo subyuga, pero que al unísono le permite «esbozar» la aurora, el poeta es aquel que «anota / guarismos sencillísimos (calcula) el logaritmo ilimitado que llega hasta el ángel (llega) a las puertas del gabinete / de trabajo» («Estatuto», p. 57). En tal sentido, la batalla que va librando este poeta, hijo caribeño de emigrantes judíos, es uno de los testimonios más desafiantes, estimulantes y profundos de nuestra lírica actual.