NOCION DE JOSE KOZER

POR

GUSTAVO PEREZ FIRMAT

Duke University

I. UN POETA POR LA LIBRE

Quisiera acercarme a la obra de José Kozér apoyándome en dos conceptos relacionados: los de capacidad y alteración ¹. El vocablo «capacidad» y sus variantes recorre toda la obra de Kozér. Un poema dedicado a Kafka comienza: «Le cupo amar los gorriones» (*BEC*, p. 129); sobre la casa de la infancia afirma, nostálgico: «todo cabía, entonces» (*BEC*, p. 41), y de la poesía en sí ha opinado: «En poesía, hoy por hoy, cabe todo» ². El concepto reincide porque en la poesía de Kozér se valora, ante todo, el poder de asimilación, la virtud retentiva, o sea, la capacidad en su sentido material, cuantitativo. Por tanto, el término nombra el ímpetu acumulativo, el *libido dicendi* de un escritor que se considera «cuantitativo» ³ y que no vacila en recoger parte de su amplia producción en un volumen titulado numéricamente *Bajo este cien*. En el prólogo a una antología de poetas

¹ El primer poemario de Kozér, *Padres y otras profesiones*, data de 1972; desde entonces ha publicado *De Chapén a La Habana* (1973), *Poemas de Guadalupe* (1973), *Este judío de números y letras* (1975), *Y así tomaron posesión en las ciudades* (1978), *La rueda de los semblantes* (1980), *Jarrón de las abreviaturas* (1980), *Antología breve* (1981), *The Ark Upon the Number* (1982), *Bajo este cien* (1983), *Nueve láminas (glorietta)* (1984), *La garza sin sombras* (1985), *Díptico de la restitución* (1986), *El carillón de los muertos* (1987). Muestras de su poesía han sido recogidas en *Última poesía cubana*, ed. Orlando Rodríguez Sardiñas (Madrid: Hispanova, 1973), y *Antología de la poesía hispanoamericana (1915-1980)*, ed. Jorge Rodríguez Padrón (Madrid: Espasa-Calpe, 1984). En adelante, las referencias a *Bajo este cien* [*BEC*], una nutrida selección de su poesía en México bajo los auspicios del Fondo de Cultura Económica, se incluirán en el texto.

² Roberto Reis, «Entrevista: José Kozér», *Chasqui*, 6, 1 (noviembre 1976), p. 97.

³ *Ibid.*, p. 98.

hispanos de los Estados Unidos, Kozér señala: «En todos [estos poetas] persiste la voluntad consciente de salvaguardar la lengua madre, en tal grado que el español (más que lo español) llega a constituirse en un modo de proteger la identidad personal, estableciéndose un estado consciente de separación con el medio ambiente anglosajón»⁴. A mi modo de ver, la capacidad creadora de Kozér surge, al menos en parte, de este deseo de conservar y hasta acaparar la lengua materna. Este deseo de salvaguardar el idioma español produce una obra amplia, abarcadora, capaz; de ahí que Kozér, al describirse en «Noción de José Kozér», afirme: «Su ambición es una: todo el vocabulario» (*BEC*, p. 42).

Pero asumir *todo* el vocabulario implica deslocalizar el lenguaje, restarle las idiosincrasias que lo arraigan en un lugar concreto. A decir verdad, el que domina todas las palabras no es dueño de ninguna. La capacidad es índice de desarraigo, factor de enajenación; el culto a la abundancia es síntoma de escasez. Siguiendo a Saussure, la lingüística moderna ha hecho hincapié en la diferencia entre lengua y habla: entre potencialidad teórica de un lenguaje y sus múltiples y diversas actualizaciones. Lo peculiar del habla de Kozér es que, al no contentarse con nada menos que «todo el vocabulario», ambiciona confundirse con la lengua. Esta falta de sectarismo lingüístico le presta a su obra un carácter inubicable, utópico. La poesía de Kozér, en la cual confluyen su herencia hebrea, su nacimiento y crianza en Cuba y su larga estancia en Nueva York, se escribe desde un no-lugar. Creada al margen, en una especie de *no-man's language*, se resiste a encasillamientos fáciles y filiaciones ortodoxas. Podría decirse que no conoce más tradición que la propia, la que se ha ido forjando en poemas y poemarios sucesivos. Al no situarse en un espacio geográfico-lingüístico concreto, la obra de Kozér establece una relación ambigua con la tradición poética a la cual debería pertenecer. Se trata de un poeta «cubano» de difícil ubicación dentro de la poesía cubana, tanto la escrita en la Isla como la producida en el exterior. Su primer poemario, titulado «Por la libre»⁵, marca la pauta que seguirá toda su obra posterior: Kozér siempre ha escrito «por la libre», sin ataduras políticas o lingüísticas. Su imperiosa «voluntad de vivir en español»⁶ —frase en la que el idioma se ha convertido en país— produce una lengua poética que impresiona tanto por su riqueza como por su artificialidad. Su lengua poética es un español-esperanto, una

⁴ «Breve antología de poetas latinoamericanos en Estados Unidos», *Norte*, 11 (1970), p. 141.

⁵ Esta colección forma parte de *De Chepén a La Habana* (Nueva York: Editorial Bayú-Menorah, 1973), que incluye también un poemario de Isaac Goldemberg, «Crónicas y otros poemas».

⁶ «Breve antología de poetas latinoamericanos en Estados Unidos», p. 141.

especie de *interlingua* que atestigua la «extraterritorialidad» del autor. En la praxis verbal de Kozér, donde se mezclan libremente modismos y locuciones de los países más diversos, se dibuja un mapa lingüístico del mundo hispanohablante, por así decirlo; pero sucede aquí lo que en un conocido texto de Borges: el mapamundi reproduce las facciones del cartógrafo.

Esta libertad creadora es el aspecto de la obra de Kozér que quisiera designar con el concepto de alteración. Empleo el término en tres sentidos. Primero, me interesa subrayar la relación entre alteración y otredad. Alterarse, literalmente, es convertirse en otro, *alter*. Por razones que ya he expuesto en parte, Kozér escribe desde la alteridad, la otredad. Segundo, quisiera recalcar el sentido anímico del vocablo. Alterarse también es perder el control, desbordarse, emocionarse hasta transformarse en otro. En una entrevista reciente, Kozér ha dicho que su poesía refleja un «continuo estado de alarma»⁷; esa alarma es un corolario, un *by-product* de la alteración. De hecho, uno de los logros estimables de la obra kozeriana es el haber restituido el decir poético a algunas de sus modalidades primitivas: el anatema, la maldición, el vituperio. No es exageración afirmar que para el autor de *Padres y otras profesiones* la emoción poética por excelencia no es el arrobó, sino la rabia. Reviviendo una antiquísima tradición, Kozér escribe como un trastornado y no escatima insultos, improprios, imprecaciones:

Hago la rabia, proclamo una venganza,
peleo como un chiquillo malcriado contra las acres lagañas de los académicos,
maldigo a padres, dictadores, profesores y a los políticos extraordinarios⁸.

La tercera acepción de alteración que quisiera poner de manifiesto es la costuril. En este contexto, alterar es ajustar las vestiduras al cuerpo: hacer unos «bajos» o alargar una manga o ensanchar unas solapas. Kozér, cuyo padre fue «sastre y comunista» (*BEC*, p. 33), sabe alterear los moldes expresivos de la literatura hispánica para ajustarlos al tamaño de su inspiración o de su rabia. Además, en más de una ocasión ha acudido a imágenes y metáforas sacadas del mundo de corte y costura, imaginaría que representa una puesta al día del antiguo vínculo entre escribir y coser:

⁷ Citado por Rose S. Minc, «Revelación y consagración de lo hebraico en la poesía de José Kozér», *Chasqui*, 10, 1 (noviembre 1980), p. 26.

⁸ *Este judío de números y letras* (Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Nuestro Arte, 1975), p. 24. Véanse también otros poemas como «Una tarde» y «El día de los padres», en *Padres y otras profesiones*; «Dicto, proclamo, impongo» y «Contra Angela Alvarez Comas», en *De Chapén a La Habana*.

Siempre me quedan cortas las mangas largas porque encogen, o me compran la talla equivocada, y es que ando por todo lo inexacto, queriendo tener algo que no viene ⁹.

II. UN SONETO DESMEDIDO

Para explicar el funcionamiento de estos dos conceptos quisiera ahora comentar un poema que, sin ser de los mejores de Kozer, ilustra a cabalidad la relación entre capacidad y alteración. Se trata de unos desaliñados y agrios versos titulados «Autorretrato (soneto) en si menor a muerte», que forma parte de *Y así tomaron posesión de las ciudades* ¹⁰. Ya desde un principio nos topamos con el poeta-sastre, con el Kozer retacero y alterador, pues el título, a la vez que anota el linaje literario del poema, lo escamotea; se trata de un soneto, pero de un soneto alterado, preso entre paréntesis. Reconociendo las expectativas suscitadas por el título, el primer verso empieza a delinear un retrato:

Otrora pestañas largas (fueron la admiración de unas mujeres).

Pero la prolijidad de este verso, anticipada ya en la del título mismo, nos avisa que no todo anda bien. Si se trata de un soneto, será un soneto cuyos versos no se ajustan a la métrica tradicional del género. Además, con la frase entre paréntesis el discurso empieza a desviarse del registro descriptivo, desviación que se acentúa en los versos que siguen:

En mis ojos los padres del desierto devoran en la penumbra la tumultuosa potranca
[del romanticismo].

Quise ver Mantua (cero antepuesto), Verona (*l'amour n'est pas jeune*).

Urbino (*Pope Leo murdered most lamented Raphael in toil*).

Con estos tres versos y los siguientes el anticipado retrato se difumina del todo, siendo reemplazado por una «enumeración caótica» de los diversos lugares supuestamente visitados por el poeta: Mantua, Verona, Urbino, Venecia, Cholula y Fiesole. La enumeración, a su vez, va suplementada por frases en otros idiomas y referencias a pintores y escritores. La analogía más adecuada para describir el resultado es la costuril: el poema está hecho de retazos, de piezas heterogéneas que no acaban de encajar. Se trata de versos hechos a la desmedida, de un tejido verbal informal e informe.

⁹ Fragmento de un poema incluido en *La última poesía cubana*, selección, prólogo y notas de Orlando Rodríguez Sardiñas (Madrid: Hispanova, 1973), p. 488.

¹⁰ (Barcelona: Ambito Literario, 1978), p. 23.

Como consecuencia, este soneto en clave menor produce una impresión desconcertante, a la manera de un disfraz enigmático o de un atuendo estrafalario. Tras el inventario de lugares, los últimos versos del poema rezan:

La edad: ya me leen la cartilla; es fijo, vas a morir.

Un paso atrás los errores: contradanza un paso al frente.

No se dará el milagro de las ubres, los sarmientos, los panes.

Urracas de otra noria vendrán a picotear en mis poemas.

Hago una reverencia: este soneto tiene demasiadas sílabas.--

Pero cuenta, no me retracto: catorce versos y con éste digo que las fosas nasales
[preludian una concavidad.

El fallo no es completo: todo fuera sino una vista panorámica en curso de la [literatura.

La última frase da la clave del poema: ese vertiginoso *tour* (y *tour de force*) se debe a que el poeta ha querido darnos una «vista panorámica» como las ofrecidas por algunos cursos de literatura. Kozér esboza una especie de museo ideal, un catálogo de reliquias culturales. De ahí la primera palabra: «otrota». Todo el poema no ha sido más que una mirada retrospectiva hacia la cultura heredada, cultura que el hablante pone entre paréntesis. Nos damos cuenta, entonces, que estos desaliñados versos conforman un autorretrato que es más profesional que físico, un retrato del poeta como profesor.

Más allá de esto, conviene notar que el carácter recapitulativo del soneto se manifiesta de dos maneras más. Primera, porque el texto mismo se cuenta, se recapitula al dejar constancia del número de versos transcurridos: «Pero cuenta, no me retracto: catorce versos y con éste digo que las fosas nasales preludian una concavidad.» Y segunda, porque este verso recapitulativo es una referencia al conocido poema de Lope «Un soneto me manda a hacer Violante», que termina con una aseveración similar: «Contad si son catorce y ya está hecho.» Como el de Lope, el soneto de Kozér se completa a medida que se cuenta, se completa mediante el acto mismo de contarse, pero el resultado no es un soneto «hecho», sino deshecho, un soneto que se pasa de la cuenta. Aunque Kozér aluda a las leyes del género, no las acata del todo, pues si bien el poema suma catorce versos, cada verso posee un número desmesurado de sílabas. Son catorce versos que, al desbordar casi los confines de la página, transgreden el isosilabismo convencional del soneto.

Ya desde el principio se observa este recargo verbal, esta acumulación o acopio de «géneros» (tanto en el sentido costuril como el literario), pues en el prolífico título intervienen al menos cuatro códigos distintos: el pictórico

(autorretrato), el literario (soneto), el musical (si menor) y el filosófico (en muerte). Son cuatro piezas, cuatro retazos que van a componer este abigarrado tejido. La acumulación de géneros se verificará en el cuerpo del texto, ya que éste amplía las referencias del título. Lo pictórico se prolonga en el asomo de una descripción al principio; lo literario, en las múltiples alusiones a la literatura (incluyendo citas de versos en inglés y francés); lo musical, en la referencia a los «pasos» de la «contradanza», y lo filosófico, en el *memento mori* de la conclusión del poema.

III. UN JUDÍO AGRIO Y COLECCIONISTA

La acumulación o acopio es, como he dicho, un rasgo fundamental en la poesía de Kozer y una indicación importante de su modernidad. Como gran parte de la literatura moderna, la obra de Kozer es recolectiva, enciclopédica, desmesurada (pensemos, para no salirnos de la Isla —aunque ya estemos fuera—, en un Sarduy o un Lezama). En un poema sobre Kafka, afirma que el escritor judío-alemán fue «vasto en exceso» (*BEC*, p. 129). Lo mismo podría decirse del autor de la frase, siendo esta misma frase, con su incipiente pleonismo, un ejemplo más de esa desmesura. En la poesía de Kozer, «judío agrio y coleccionista» (*BEC*, p. 76), todo tiene cabida: desde el vecindario de Santos Suárez en la difunta Habana de su infancia, evocado en sus primeros poemarios, hasta los poetas del T'ang, protagonistas de algunos de sus versos más recientes.

Un síntoma importante de este fervor coleccionista es la proliferación de receptáculos en sus poemas. En el léxico de Kozer cunden los recipientes: espuestas, arcones, tarteras, tibores, marmitas (muchas marmitas), escudillas, lebrillos, macetas, botijas, almacenes, búcaros, tiestos, silos, trojes, graneros, canastas, cestos, cestas, arcones, cántaros, cuencos, ollas, cuévanos, alcancías, barreños. Es sencillamente asombrosa la capacidad de Kozer para dar nombres a la capacidad. Su deseo de dominar «todo el vocabulario» se realiza, al menos, en cuanto al léxico de la capacidad. Como señala en un poema, su poesía no es otra cosa que una «romanza a las marmitas» (*BEC*, p. 19). Lo esencial, sin embargo, es que todas estas marmitas no son sino una cifra de los poemas mismos; a causa de su potencia asimilativa, ellos también son receptáculos: espuestas, cuévanos o «jarrones», para usar el término con el cual el propio Kozer bautiza uno de sus poemarios.

El lector de un libro como *Jarrón de las abreviaturas* no puede menos que sentir el placer del autor al nombrar una y otra vez las criaturas y los objetos más diversos. Buen ejemplo, en una escala reducida, nos lo propor-

ciona el siguiente verso: «Y la veleta en la bóveda del templete: ristra incorpórea (orla) la saeta en el aire» (*BEC*, p. 100). Aquí se nombra el objeto descrito con cuatro sustantivos distintos: veleta, ristra, orla, saeta. Primero se asienta el sustantivo «natural», prosaico: veleta. Una vez hecho esto, el hablante se lanza a acumular metáforas, y la veleta se transforma sucesivamente en ristra, orla y saeta. El proceder de Kozér aquí recuerda el «Autorretrato», pues opera sobre «veleta» el mismo tipo de alteración que operó anteriormente sobre el género del soneto. En ambos casos se parte de lo conocido, de lo convencional, para después someterlo a un minucioso proceso de alteración.

Esta acumulación de nombres no manifiesta, a mi modo de ver, sólo o primordialmente un deseo de encontrar *le mot juste*. Si así fuera, en el verso que acabo de citar se hubieran descartado las primeras aproximaciones a la veleta, reteniéndose sólo la que el poeta considerara definitiva. La búsqueda de la palabra exacta generalmente conduce a la concisión, a la abreviatura; pero Kozér, no obstante su título, *Jarrón de las abreviaturas*, desdeña la concisión en favor de la expansión, la enumeración, el catálogo. No se busca la palabra exacta, sino el vocablo brumoso, el término impreciso pero sugerente que sirve para desencadenar una serie asociativa. A diferencia de lo que podía pensarse, Kozér estima la abreviatura no por su singularidad —valor de ejemplar único—, sino por su pluralidad —valor de entidades discretas que se prestan a sumas sucesivas—. En la poesía de Kozér la abreviatura figura sólo como un guarismo en una progresión aritmética.

El verso que acabo de glosar hace patente otro aspecto de este mismo fervor onomástico: el repetido uso del paréntesis. Como el lector ya habrá podido comprobar, el paréntesis es uno de los *tic* estilísticos más pronunciados en la escritura de Kozér. En cierto modo, esta idiosincracia es un corolario natural de su apego a los nombres, pues el paréntesis le permite acumular sustantivos, como en el verso citado: «Ristra incorpórea (orla) la saeta en el aire»¹¹. Otro tanto sucede en el título del soneto, «Autorretrato (soneto) en si menor a muerte», donde la designación genérica aparece

¹¹ No estoy enteramente de acuerdo, por tanto, con Jorge Rodríguez Padrón cuando señala que, en Kozér, los paréntesis «no son —en modo alguno— recursos para sumar nuevas ideas ni para aclarar marginalmente nada de lo dicho; el paréntesis funciona (y de manera fundamental) en tanto que elemento distanciador, provocador, multiplicador de caminos. Son guiños con los que el poeta trata de hacer cómplice al lector de su mismo deseo de transparencia» («José Kozér: el texto como teoría y como experiencia», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 399 [septiembre 1983], p. 163). Para una útil recensión de las posibilidades estéticas del paréntesis, véase Marcel Tetel, «*Délie*: Du dire entre parenthèses», en *Mélanges sur la littérature de la Renaissance* (Ginebra: Droz, 1984), pp. 707-717.

como un inciso. El paréntesis es una manera de rellenar el verso aún más, de realzar la capacidad acumulativa de la frase, de «recargar la palabra» (*BEC*, p. 43) y «abusar de la literatura» (*Jarrón de las abreviaturas*, p. 34). Para comprender a cabalidad este rasgo estilístico hay que recordar, pues, que los paréntesis también son receptáculos, espacios retentivos. Ellos son las marmitas de la tipografía: «Las coles en las marmitas (todas las puertas abiertas de par en par)» (*BEC*, p. 30). Destaco este verso por sus redondeces y sus redundancias. Redondeces: coles, marmitas, paréntesis. Redundancias: marmitas, paréntesis, puertas abiertas. Los paréntesis son marmitas, puertas abiertas, aperturas o *cracks* que le permiten al poeta rellenar más cada frase o cada verso.

Sin embargo, puesto que los paréntesis de Kozer no se limitan a añadir información apositiva, su afición por el decir parentético frecuentemente resulta en una alteración o suspensión de las reglas tipográficas. Valga como ejemplo el siguiente fragmento:

... digo tío
 por tipo (me privan) los mestizajes
 (peruanismos) (mexicanismos)
 de la dicción y los vocablos: ni soy uno (ni otro) ni soy recto ni ambiguo, bárba-
 [ramente
 romo
 y narigudo (barbas) asirias (ojos) oblicuos y vengo del otro lado
 del río (*BEC*, p. 44).

En estos versos el paréntesis pierde (o trasciende) su función apositiva, pues para captar el sentido hay que ignorar su presencia. Sintácticamente, las palabras entre paréntesis se mezclan con las que las rodean; pero —claro está— la mezcla, el mestizaje, es el tema del poema. El uso no privativo del paréntesis puede relacionarse con lo que he llamado la «utopía» de Kozer. El paréntesis marca un lugar, segrega parte de un enunciado, establece fronteras, deslindes. En Kozer, el paréntesis no sólo segrega, conjuga; no es sólo disyuntivo, sino conjuntivo. Al escribir «me privan (los mestizajes)», Kozer interpone paréntesis entre el sujeto y el verbo de la frase, así separando lo que debía estar unido (sujeto y verbo) y aglutinando lo que debería permanecer aparte (las palabras dentro y fuera de un paréntesis). Otro tanto sucede en la frase «(barbas) asirias (ojos) oblicuos», donde segrega sustantivo y adjetivo. El efecto es provocar una dislocación semántica y tipográfica. En enunciados como éstos, las partes de la oración pierden su lugar, quedan dislocadas, desplazadas, desorientadas. El espacio del poema se convierte en un lugar sin límites o en una suerte de utopía.

El lector de fragmentos como el citado tiene dos opciones: leer el texto

ateniéndose a las leyes de la puntuación (y de este modo negarse el sentido de la oración) o leer el verso ignorando la puntuación y ciñéndose a la sintaxis. Si hace lo primero, el poema se le presenta como fragmento; si hace lo segundo, como retahíla. Al oponer la puntuación al sentido, la poesía de Kozer oscila entre estos dos extremos: el fragmento y la retahíla, extremos que convergen en un punto límite, pues la retahíla no es otra cosa que una sucesión de fragmentos. El título *Jarrón de las abreviaturas* alude a estas dos modalidades, pues «jarrón» se vincula con la acumulación, con la retahíla, mientras que «abreviaturas» sugiere fragmentarismo. Como en este título, la poesía de Kozer se constituye a partir del acoplamiento de acumulación y fragmentarismo.

IV. UN JOLGORIO DE MARMITAS

Estos últimos versos que he citado forman parte de «Gaudeamus», otro de los muchos autorretratos en la obra de Kozer y un texto clave por la nitidez del dibujo:

... cubano
y postalita (judío) y tabernáculo (shofar y taled) violín de la Aragón o primer corneta
de la Sonora Matancera: qué
más quisiera uno que no haber sido ibis migratorio (ludibrio) o corazón
esporádico (*BEC*, p. 44).

Por este poema desfilan los diferentes elementos que conforman la identidad personal y poética de Kozer: su ascendencia hebrea, su nacionalidad cubana, su exilio en Norteamérica. Hasta la liturgia de la Iglesia católica hace acto de presencia, pues el título alude a un himno latino: «Gaudeamus igitur». Como el fragmento citado, todo el poema es una fingida queja con timbre de shofar y corneta: salmo y salsa, seriedad y socarronería. Esta es, a mi ver, la nota definitiva de la poesía de Kozer. Lo que para otros sería motivo de lamento, para Kozer es motivo de fiesta. Estamos muy lejos aquí de las quejas típicas del desterrado; a pesar de ser «ibis migratoria», Kozer no se lamenta. Todo lo contrario: torna la incertidumbre del destierro en una celebración del mestizaje, del popurrí, en un «jolgorio de marmitas redondas», como dirá más adelante en el poema. Kozer ha sabido agasajar la distancia, asumirla como oportunidad y no como obstáculo. Ha sabido alterarse y ha sabido sacarle provecho a la alteración. De ahí la rabiosa y rumbosa originalidad de su poesía, alteradora y capaz:

Yo escribo en todos los estilos, me robo a todos los
poetas,
yo ahorro monedas de veinticinco, colecciono sellos,
guardo la infancia en las ranuras de una alcancía,
y luego despilfarro todo lo que tengo, me exalto, me
paro sobre la punta de los pies,
luego me zafo, me voy por los aleros, dinamito los
pestillos, quiebro los marcos
y rompo rompo rompo rompo.

(Este judío de números y letras, p. 24.)