LLENAR LA MÁSCARA CON LAS ROPAS DEL LENGUAJE:
JOSÉ KOZER

POR

JACOBO SEFAMÍ
University of California, Irvine

Vivir significa escribirse a sí mismo.
Escribir es afrontar un rostro desconocido.

Edmond Jabès

I

En *Los conjurados*, el último libro de poemas que Borges publicó en vida, hay un texto titulado “La suma”. Es un soneto con endecasílabos rimados al modo clásico. El poema refiere el afán de un hombre por pintar en una pared blanca el mundo entero. Como suele ocurrir en las obras de Borges, la voluntad obsesiva obtiene, merced a la suerte, al destino o a Dios, los favores extravagantes.¹ El hombre llena la pared de formas sin llegar a comprender si ha logrado su propósito. En el instante de la muerte, ese hombre “descubre que esa vasta algarabía/ de líneas es la imagen de su cara” (“La suma” 41). El poema nos hace reflexionar en torno al tema del autorretrato. A ese hombre del poema de Borges le es revelado el secreto: el mundo que uno pretende imitar, copiar, termina (cuando se puede ver desde una perspectiva abstracta) por parecerse a uno mismo. Es decir, por más que se explore el exterior, el artista (en este caso, un pintor) no logra escapar los terrenos de la autorreflexión. Se trata de un laberinto, una trampa ineludible tendida sutilmente por la porfía del hombre deseoso de mundo. Ahora bien, se trata de una autorreflexión limitada por la parcialidad (recuérdese que, según el texto, sólo frente a la muerte se comprende la figura del rostro). La totalidad, en este sentido, se enfrenta a los obstáculos de tiempo y espacio. El hombre necesita estar a punto de morir para comprender(se), porque sólo en esa medida tendrá una visión completa de sí. Uno está tentado a inquirir: ¿si la muerte misma de ese hombre no está representada en su obra, cómo se puede ver a sí mismo en su totalidad?, ¿No sería mejor que siempre quedara un vacío en esa pintura (signo de la muerte) para que ese cuadro retrate en pleno al hombre? Obviamente, la disquisición mental nos puede llevar por

¹ Este texto es una reelaboración del epílogo a *El Hacedor* (1960), que dice: “Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara” (Borges 854).

otro laberinto del que nos quisiéramos apartar, al menos por el momento.

Cuando pienso en el poeta José Kozér,² suelo recordar el texto de Borges. Kozér, hombre de letras, parece un personaje sacado de la imaginación. Kozér ha escrito alrededor de 4000 poemas, de los cuales sólo una mínima proporción ha sido publicada. Ahora, se dedica con exclusividad y de tiempo completo a su obra (aún como profesor de Queens College se las ingeniaba para conseguir pasar la mayor parte del día en su casa, trabajando). Se la vive leyendo, escribiendo. Escrupulosamente organizado, va reuniendo sus poemas en carpetas, ordenándolos cronológicamente. También escribe un diario (desde 1964) y cartas, muchas cartas. De esta manera, su vida transcurre en la medida en que es escritura (y lectura). ¿Cuál es la ansiedad de escribir tanto?, le pregunté en una entrevista. “No sé — me dijo — si he escrito *un* poema, un *verdadero* poema... Las palabras se agotan, lo que no se agota es el deseo de la escritura” (Sefamí, “La devoción” 303). A pesar de la honestidad, la respuesta no me dejó convencido. En primer lugar, porque descreo de una diferenciación clara entre un *verdadero* poema y un *poema*; y, en segundo lugar, porque el “deseo de la escritura” excede con mucho la realización del texto, esto es, aunque se encontrara el *verdadero* poema, el “deseo de la escritura” impulsaría otros poemas. Este ensayo quiere responder de otro modo a la misma cuestión. La idea general es que Kozér escribe con asiduidad porque el registro de la letra es un modo de testificar su existencia. El *verdadero* poema es, en realidad, el *verdadero* rostro que no se encuentra. La persona (máscara, en su acepción latina) es letra, multitud de vocablos aglomerados en la página. Pero esto implica necesariamente un fracaso: el lenguaje es incapaz de corporizar un vacío. Uno puede cambiar las palabras como si fueran ropas del cuerpo, pero la ansiedad permanece. La profusión de José Kozér es el resultado de la imposibilidad; el autorretrato es una ilusión: Jose Kozér está perdido en el laberinto de su escritura.

II

¿Cómo definir una poesía tan amplia, tan abierta?, ¿cómo acercarse a una obra que intenta todo? Me parece que la aproximación sólo tiene una posibilidad: limitarse a trazar rasgos tangenciales. En Kozér perviven simultáneamente dos modos de proceder que parecen antagónicos: por un lado, lo profuso, lo complejo, lo incommunicable, lo que se

² Algunos datos básicos de José Kozér. Nació en La Habana, Cuba, en 1940. Vivió en Nueva York desde 1960 a 1997. Enseñó de 1965 a 1997 en Queens College. Actualmente vive en Miami. No pertenece a ninguna promoción literaria cubana, puesto que comenzó su actividad como escritor propiamente en los Estados Unidos. Aunque ha hecho traducción y ensayo, es sobre todo poeta. Su obra poética está compuesta de: *Padres y otras profesiones* (1972), *De Chapén a La Habana* (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), *Bajo este cien* (1983), *La garza sin sombras* (1985), *El carillón de los muertos* (1987), *Carece de causa* (1988), *De donde oscilan los seres en sus proporciones* (1990), *Prójimos/Intimates* (1990), *Trazas del lirondo* (1993), *Una índole* (1993), *José Kozér* (antología, 1993), *et mutabile* (1995), *AAA1144* (1997), *La maquinaria ilimitada* (1998), *Dípticos* (1998), *Al traste* (1999), *Mezcla para dos tiempos* (prosa, 1999) y *Farándula* (1999). Para referencias sobre su obra, consultar: Jacobo Sefamí, *Contemporary Spanish American Poets. A Bibliography of Primary and Secondary Sources* (104-105).

despliega en multitud de formas; y, por otro lado, lo fácil en cuanto se deja permear una circunstancia anecdótica, una materia física aledaña, un rastreo familiar o una circunlocución literaria o cultural.

A la vista del lector, la poesía de Kozer se puede identificar fácilmente porque está compuesta por una especie de versos en forma de párrafos. Si uno ve la secuencia de los libros del autor, hay una progresión paulatina: el verso libre inicial tenía una o dos líneas que —aunque no desaparecen del todo en volúmenes posteriores— van dando paso a un verso que ha crecido como una especie de monstruo oceánico con multitud de excrecencias y extremidades. El verso sigue manteniendo una unidad de “sentido”, pero se aparta totalmente del concepto del verso como una unidad respiratoria, con un metro o una medida. A la unidad de “sentido” se le han ido agregando cosas y más cosas, a tal grado que lo que importa ya no es el núcleo de lo que se dice sino aquello liminar, muchas veces en paréntesis, que se va añadiendo como extra, de modo que la unidad de “sentido” se ve continuamente desestabilizada, cuestionada. Al inquirirle sobre el tema, Kozer define su verso como una unidad de dirección: ir de un punto a otro; el trayecto puede ser tan largo que requiere el descanso, el vagabundeo y otras concomitancias del viaje.

En la poesía de Kozer se emplea primordialmente la figura retórica de la metonimia, aunque aclaro que la metáfora no está anulada por completo. El uso del eje de la combinación [el de la metonimia, según Jakobson (57-61)] hace que esta poesía vaya hilvanando digresiones en torno a los temas y eso hace que al alargarse la oración se dificulte el proceso de decodificación del mensaje. Hago una comparación: la metáfora de la belleza femenina se da, en los Siglos de Oro, a través del código renacentista de lo amoroso: oro por cabello, lilio por frente, clavel por labio, cristal luciente por cuello, etc. El eje de la contigüidad tomaría metonímicamente un aspecto parcial, liminar, asociado a un suceso o a una situación concreta: la descripción de la belleza de la amada, por ejemplo, en el poema “Verde anterior” de Kozer, se vincula con una circunstancia particular: “Vuelvo/ a verte en la crepitación de la hoja de espinaca, tu modo/ blanco/ de algodón al sentarte en la butaca o a rayas cuando abrías de piqué la puerta de casa, popelina/ a la ventana...” (*La Garza* 38). Esto va en yuxtaposición con una postura que evita, a toda costa, palabras muy metaforizadas de la tradición: sol, estrella, luna, mar; en su lugar, Kozer emplea frases que evocan esos referentes. Los juegos asociativos de la metonimia pueden ser más difíciles de detectar y analizar. Es decir, aun en casos complejos, como el de Góngora, se pueden establecer parámetros de las metáforas: eso es lo que ha hecho Dámaso Alonso al “traducirlo” a una prosa ordenada y lógica. Por el contrario, cuando un autor emplea el recurso (metonímico) de “fuga” de significado, la tarea crítica se complica: la oración puede carecer de algún elemento sintáctico o puede haber una serie de significantes que no nos llevan a un sentido concluyente. Gilles Deleuze ha ilustrado el fenómeno a través de dos figuras: el rizoma (esto en colaboración con Félix Guattari) y el pliegue. En el primer caso, se trata de una alternativa natural que subvierte el orden de lo generado a partir del uno: el árbol; el rizoma, raicilla subterránea, crece sin orden y jerarquía, empalmándose con otros tubérculos informes (3-25). El pliegue, por otro lado, es el modo de comprender la circunstancia del barroco ahistórico: “La materia presenta —dice Deleuze— una textura infinitamente porosa, esponjosa o cavernosa sin vacío, siempre hay una caverna en la caverna: cada cuerpo, por pequeño que sea, contiene un mundo, en la medida que está agujereado por pasadizos

irregulares, rodeado y penetrado por un fluido cada vez más sutil... La unidad de materia, el más pequeño elemento de laberinto es el pliegue, no el punto, que nunca es una parte, sino una simple extremidad de la línea” (13-14). Antes de proseguir, hago una observación acerca del uso del lenguaje en Kozer. Además de la inclinación a la metonimia, hay (como en el barroco ahistórico) una selección de vocabulario que intenta describir los objetos con detalles precisos que evitan la abstracción; las palabras especializadas que llaman a las cosas por su nombre específico.

El hecho de que Kozer evite el vocabulario y la metaforización del canon no impide que consiga un ritmo, una musicalidad propia: es el ritmo que suele asociarse con la prosa poética: más que unidades métricas, lo que se repite son formulaciones de la sintaxis; palabras que aparecen, desaparecen y vuelven a aparecer con otros atributos y que nunca llegan a conformar anáforas; elipsis semánticas o sintácticas (anacolutos) que necesariamente derivan en silencios o interrupciones del discurso; paréntesis que no obedecen únicamente a su función aclaratoria, excluyente, dentro de la sintaxis, sino que a veces se usan a capricho, con un interés puro en la prosodia.

Ahora bien, la poesía de Kozer puede partir de un vacío, una ausencia, pero para aglomerar imágenes y ofrecer un lleno. En él hay un deslizamiento en la cadena sintagmática que acumula, profusamente, muchos sentidos en el poema (presencia de Lezama Lima). Este es un segundo aspecto que vale destacar: el empalme y entrecruce de distintos planos, que también produce un efecto barroco. Ante esta cuestión, Kozer declara: “...hemos perdido raíz, núcleo, base, cimiento. La desorganización y la superposición de planos en el texto no es más que reflejo de este momento histórico... No puedes ver ocho canales de televisión al mismo tiempo; sin embargo, eso es lo que intenta el poema” (Sefamí, “La devoción” 265-266). Este aspecto tendría una definición retórica, técnica, en el anacoluto: el cambio de dirección durante la frase que corta la coherencia sintáctica. De allí que en muchos de los poemas de Kozer se desprenda la noción del fragmento, ya que a pesar de inclinarse hacia la prosa, la sintaxis se ve continuamente sometida a giros que la cortan o la bifurcan y multiplican.

Finalmente, ante el discurrir de la indeterminación metonímica y de la multiplicidad proliferante, la poesía de Kozer agrega la inmediatez, que se enfrenta a varios conceptos de la tradición: lo profundo, lo importante, lo permanente. En este sentido, se coloca en un estar que se define por su eterno presente, adscrito al cambio. La circunstancia marginal ofrece siempre la orilla, el borde de las superficies de las cosas y de los seres; desde allí se elucubra el acceso a una instancia inasequible.

III

En este ensayo revisaremos algunos modos de la autorrepresentación en Kozer y los efectos de ellos en el resto de su poesía. Aunque sería muy difícil delimitar lo que debe considerarse estrictamente como autorretrato, es obvio que el tema ha interesado al autor desde sus primeros libros (a veces, como mínimas alusiones que se entretajan en un texto más largo o constituyendo la materia principal del escrito). Véase: “Autorretrato (soneto) en sí menor a muerte” en *Y así tomaron posesión en las ciudades* (1978), “Noción de José Kozer” en *La rueda de los semblantes* (1980), también incluido en *Bajo este cien* (1983),

junto con “Gaudeamus” y “Retrato de JK a los 40 años de edad”; después, “Retrato clínico” en *El carillón de los muertos* (1987), “1983: Final” en *Carece de causa* (1988), “De lo exterior” en *De donde oscilan los seres en sus proporciones* (1990), “Retrato del autor en su cuarto de estudio” en *Prójimos* (1990) y “Autorretrato” en *Una índole* (1993). La preocupación con el tema culmina en *Trazas del lirondo* (1993), casi por completo dedicado a los autorretratos. Hay otro “Autorretrato” en *Et mutabile* (1995) y también he revisado por lo menos otros trece textos inéditos vinculados directamente con el tema.

Para efectos de este trabajo, me interesa revisar especialmente los vínculos entre lenguaje y autorrepresentación. Comencemos por el texto más temprano: “Autorretrato (soneto) en sí menor a muerte”:

- 1 Otrora pestañas largas (fueron la admiración de unas mujeres).
- 2 En mis ojos los padres del desierto devoran en la penumbra la tumultuosa potranca del romanticismo.
- 3 Quise ver Mantua (cero antepuesto), Verona (*l'amour n'est pas jeune*), Urbino (*Pope Leo murdered most lamented Raphael in toil*)
- 4 pero un insomnio de versos indecisos neutralizó a una viuda, su furia azul elocuente entre los mirmidones.
- 5 Un velero.
- 6 Déjenme ir, hay cuatrocientos puentes en Venecia, trescientas sesenta y cinco iglesias en Cholula.
- 7 Ausentes: Uccello, los encinares, las campiñas y el gentil Leonardo que ama Fiesole como un monje, la balística o al sátiro que acaba de cumplir los once años sin misericordia.
- 8 La edad: ya me leen la cartilla; es fijo, vas a morir.
- 9 Un paso atrás los errores: contradanza un paso al frente.
- 10 No se dará el milagro de las ubres, los sarmientos, los panes.
- 11 Urracas de otra noria vendrán a picotear en mis poemas.
- 12 Hago una reverencia: ese soneto tiene demasiadas sílabas.
- 13 Pero cuenta, no me retracto: catorce versos y con éste digo que las fosas nasales preludian una concavidad.
- 14 El fallo no es completo: todo fuera sino una vista panorámica en curso de la literatura. (*Y así tomaron* 23)

Ya Gustavo Pérez-Firmat indicó algunos de los elementos básicos del poema:

... desde el principio se observa este recargo verbal, esta acumulación o acopio de “géneros”, pues en el prolijo título intervienen al menos cuatro códigos distintos: el pictórico (autorretrato), el literario (soneto), el musical (sí menor) y el filosófico (en muerte). Son cuatro piezas, cuatro retazos que van a componer este abigarrado tejido (Pérez-Firmat, “No Man’s Language” 156).

A esto hay que agregar otra observación: el poema demuestra la elusividad en la literatura de Kozier, puesto que está hecho a base de secuencias que no siguen un orden fijo y lógico. Un elemento se conecta con otro, pero sin seguir el patrón de una línea o una base común. Los hilos que conducen el “sentido” en el texto son las palabras situadas al principio o final de verso. Las imágenes se interconectan por los efectos que los vocablos causan en

el hablante. Comienza con las pestañas (verso 1), que es una manera de obedecer el título y atender al retrato; de allí, por proximidad, sigue con los ojos (verso 2). Uno, como lector, esperaría que esa descripción física continuase en los próximos versos con otras partes del rostro: ése sería el mecanismo de organización más clásico. Sin embargo, el tercer verso no se refiere a ningún elemento corporal sino a la facultad misma de los ojos: la vista. Curiosamente, el recorrido de los ojos está marcado por lo que no ven (“quise ver”, dice el texto): lugares anhelados por la vista o, posiblemente, lugares muy frecuentados en la lectura. Esta serie de sitios (versos 3-6) se aúna más tarde a personajes conectados con los mismos (verso 7) y termina con una imagen de tiempo (“once años sin misericordia”). Este vocablo (“años”) permite una vuelta al hablante; la conexión, ahora, es acerca de la edad y la muerte (verso 8). De allí, el texto pasa a una especie de danza de la muerte (verso 9) y, por lo mismo, recurre a un ambiente espiritual (“el milagro”) donde se niega la posibilidad de “los panes” (verso 10), en su acepción cristiana y, posiblemente, vallejiana. Pero precisamente la palabra “panes” es la que permite la imagen subsiguiente: urracas que vienen a picotear (a comerse o “robarse” el pan). En lugar de usar el alimento, las urracas se comen los poemas (verso 11). Y, de nuevo, como ya se vio antes, la palabra “poemas”, tiene como consecuencia una vuelta al texto mismo que se escribe, un soneto (verso 12) desproporcionado (puesto que aunque tiene el número de versos exigido, no tiene metro ni rima). La cuenta de las sílabas exige la cuenta de los versos (verso 13) y estas cuentas remiten al lugar donde se realizan: un curso de literatura (verso 14).³

Esta cadena de imágenes demuestra los modos con que Kozler genera su poesía. La figura del rizoma (ya antes aludida) usada por Deleuze y Guattari en su teoría ilustra claramente ese proceder. En su descripción del concepto, los teóricos franceses establecen los “principios de conexión y heterogeneidad”:

... cualquier punto del rizoma puede estar conectado con otro punto cualquiera, y debe estarlo. Es muy distinto al árbol y a la raíz que asignan un punto, un orden. El árbol lingüístico a la manera de Chomsky comienza en un punto S y se desarrolla por dicotomía. En un rizoma, por el contrario, las líneas no remiten necesariamente a un lineamiento lingüístico: eslabones semióticos de toda naturaleza se han conectado ahí a los más diversos modos de codificación ... (3).

Como se observa claramente en el análisis del poema de Kozler, la cadena con que se van hilvanando los versos no depende de su organización ordenada y lógica de la descripción del cuerpo (autorretrato), sino de las conexiones entre palabras y de sus efectos en el sujeto hablante. El poema comienza como autorretrato (pestañas, ojos) y termina por

³ Esta secuencia de la elusión también es un mecanismo propio del barroco histórico. En un artículo de 1928, Dámaso Alonso analiza las derivaciones de una simple anécdota en un fragmento de las *Soledades*: “Hemos partido de una novia aldeana para ir a dar... a los faraones de Egipto. El paso es éste: a) la novia sale con otras aldeanas; b) como la Fénix resucitada, con un cortejo de pájaros; c) entonces (la Fénix) va volando hasta coronar el Nilo; d) el Nilo, en cuya orilla están las pirámides; e) pirámides que Egipto erigió a sus Ptolomeos. Todo un curso de historia —fabulosa y verídica— ha sido sugerido por una comparación trivial...” (410). El artículo de Alonso reúne alusión y elusión como dos de los procedimientos típicos de la poesía gongorina.

cotejar su propia textura (el número de versos que lo conforman). En ese discurrir metonímico se da —de modo oblicuo— una asociación entre el yo poético y el texto mismo. Esto es, el poema funge en una doble autorreferencialidad: el de la persona y el del poema. El título es ilustrativo: frente a la palabra “Autorretrato” se le adjunta otra, entre paréntesis, “(soneto)”, como si la proximidad de los dos vocablos permitiera un traspaso entre las dos instancias. Sí, efectivamente, este “autorretrato” es un “soneto”, pero a la vez el autorretrato delata una ausencia, es un engaño: termina por cuestionar o verificar no la forma del sujeto sino la forma de la composición. El S [sujeto] del que hablan Deleuze y Guattari en relación a Chomsky ha desaparecido: en su lugar ocurre el poema *per se*. Ya después se revisarán las implicaciones de esta ecuación entre sujeto y lenguaje. Por lo pronto, sirva este poema para mostrar cómo el título y los primeros versos anticipan al lector una cosa para después desvirtuarla, desviarla, burlarla, hasta que esa materia que origina el texto queda remota en el principio.

La burla y automofa también son elementos claves en Kozer y muy presentes en este poema. Los paréntesis funcionan aquí como frases que ponen en entredicho las oraciones “principales”, restan seriedad e importancia, puesto que distraen, comentan o glosan. Cuando después de mencionar un sitio, Mantua, inserta entre paréntesis la frase “cero antepuesto”, se levanta de inmediato la interrogante: ¿qué relación hay entre ese lugar y el cero? Al hablante le gustaría ver (visitar) los sitios mencionados en el poema, pero el listado comienza con su imposibilidad: “Quise ver”. El “cero antepuesto” podría ser una aclaración de tipo económica: el hablante no tiene dinero para hacer el viaje: el “cero antepuesto” es el signo de la negación. Lo ausente se hace presente sólo por su evocación y también por sus asociaciones metonímicas: el lugar afiliado con un pintor o con una época. El comentario del “cero antepuesto”, aunque no propiamente humorístico, sí desvirtúa la supuesta liricidad del poema. Por otra parte, destaca la parodia frente a la mención del siguiente lugar, Verona, y su inmediato referente literario, la obra *Romeo and Juliet*, de Shakespeare. La frase empleada por Kozer, en francés, acude a la lengua del cliché romántico-amoroso (burla de la situación estereotípica amorosa que adopta el francés como lengua idónea) para negar la noción del propio drama de Shakespeare: “el amor no es joven”. La inclusión de frases en otras lenguas (francés, inglés), por lo demás, también quiebra la unidad del discurso. El texto es, a su vez, una lectura de otro texto paródico, el de Lope de Vega, “Un soneto me manda a hacer Violante”.⁴ De allí, que las alusiones intertextuales impongan la noción de que el

⁴ El soneto de Lope: “Un soneto me manda hacer Violante,/ que en mi vida me he visto en tanto aprieto;/ catorce versos dicen que es soneto;/ burla burlando van los tres delante.// Yo pensé que no hallara consonante,/ y estoy a la mitad de otro cuarteto;/ mas si me veo en el primer terceto,/ no hay cosa en los cuartetos que me espante.// Por el primer terceto voy entrando,/ y parece que entré con pie derecho,/ pues fin con este verso le voy dando.// Ya estoy en el segundo, y aun sospecho/ que voy los trece versos acabando;/ contad si son catorce, y está hecho”. Está dedicado exclusivamente —de modo paródico— a comprobar su propia constitución, sobre todo en relación al número de versos y al tipo de estrofas (cuartetos, tercetos). El texto es autorreferencial, pero la persona que lo emite sólo aparece como el productor del mismo. Kozer retoma la idea de la cuenta (los catorce versos), pero le agrega su imperfección: el exceso de sílabas que, obviamente, rebasan las dimensiones del típico endecasílabo. Además, lo que hace Kozer es tratar de fundir ambos planos —el de la persona y el del texto— en el poema, casi como si se tratara de lo mismo.

autorretrato del hablante *per se* no existe. Para una comprensión cabal de esa persona será necesario acudir a todo aquello que forma parte de su experiencia vital (su mundo) y, muy concretamente, su referencialidad artística o libresca. Además, otra estrategia barroca del poema es la de desvirtuar sus propios vínculos referenciales. Por ejemplo, la evocación de Leonardo, “que ama Fiesole como un monje, la balística o al sátiro que acaba de cumplir los once años sin misericordia” es una tergiversación de una anécdota biográfica. Leonardo, hacia el final de su vida, tiene una relación homosexual con un muchacho de once años de edad. En el texto, Leonardo tiene dos posibles caminos: amar Fiesole como monje, o amar al chico como sátiro. La balística, a su vez, es la aclaración de su actividad científica. El poema revierte el plano de la relación y le adjudica los once años de edad al propio Leonardo.

Finalmente, habría que remarcar el énfasis del poema en la ausencia: se hace un autorretrato de alguien que se ausenta o desvanece; se evocan sitios a los que nunca se ha ido; y se intenta hacer un poema que no cumple con sus propias reglas. Es decir, el autorretrato funciona sólo en términos del vacío (la concavidad de las fosas nasales) que se instaura en el texto como premonición de algo que no alcanza a ser. Ni la persona ni el poema llegan a configurarse.

En la misma relación entre lenguaje y persona habría que leer el poema “Gaudeamus” (regocijémonos, en latín), de *Bajo este cien*:

En mi confusión
no supe ripostar a mis detractores, aquellos
que me tildan
de postalita porque pronuncio la ce a la manera castellana o 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,
bárbaramente
romo
y narigudo (barbas) asirias (ojos) oblicuos y vengo del otro lado
del río: 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
hecho al escándalo de quien a la hora nupcial, a la hora
del festín
cruza el umbral y aspira un olor a jarabes (olor) a frutas tropicales y eneldo: pues
soy así, él
y yo, cisterna y limbo (miríadas) las manos que trepan por la escala, contaminan
el pensamiento
de tiña y verdín (aguas) imperturbables: sin nación, quieto
futuro
y jolgorio de marmitas redondas (mis manos) son mi raza que hurgan en la
crepitación
de la materia (44).

Aunque su título no lo indica así, este poema es autorreferencial. Dado que está constituido por una sola frase, el texto gira con exclusividad en torno al yo, aunque también tiene digresiones. Según Pérez-Firmat, este texto resumiría las líneas generales por las que transita la poesía de Kozér:

La poesía de José Kozér es una profusa y profunda meditación sobre el desarraigo. Pero no sólo una meditación; más aún: un festejo... Kozér ha convertido el exilio en una vocación. Todos sus libros, a pesar de su diversidad, testimonian y celebran la carencia de ambientación vital y lingüística. Uno de los poemas... se titula, precisamente, "Gaudeamus". Eso es la poesía de Kozér, vista en su totalidad: un agasajo del desprendimiento, una celebración de lo que para otros sería motivo de lamento [...]

Por este poema desfilan los diferentes elementos que se han combinado para componer la identidad personal y poética de Kozér: su ascendencia hebrea, su nacionalidad cubana, su exilio en Norteamérica (Pérez-Firmat, "No Man's Language" 152 y 160).

El poema funge como una defensa de la pluralidad.⁵ El yo, al no hallar una definición unívoca de sí, se multiplica: es el todos. Esto se da (al menos) en tres planos diferentes: el lingüístico, el físico y el espiritual. En el primer caso, a pesar de que hay cubanismos claros en el texto como "ripostar" (contestar, usado sobre todo en el boxeo) y "postalita" (falso o pretencioso), el hablante dice estar inmerso en "los mestizajes de la dicción y los vocablos", aludiendo a diversas formas del habla castellana: las de España, Perú y México. Obviamente, en el contexto del poema esto puede incluir cualquier otra región de América Latina donde se hable español.⁶ En el aspecto físico, se describe a una persona inimaginable, puesto que tiene rasgos enteramente contradictorios: "ni soy uno (ni otro) ni soy recto ni ambiguo, bárbaramente romo/ y narigudo (barbas) asirias (ojos) oblicuos..."⁷ Ser romo (chato de nariz) y narigudo a la vez implica, necesariamente, que también en lo físico se intenta dar una totalidad: alguien que se enmascara, se autorrepresenta con las figuras de los demás. Y, en tercer lugar, en el aspecto espiritual, se combina el "Gaudeamus Igitur" (el canto católico) con el shofar (el sonido que se emite en la celebración judía del *Yom Kipur*, el día del perdón, como recordatorio del llamado a la ley religiosa), como si la autodefinición de la identidad judía no bastase al hablante. La pluralidad, así, es lo que signa al yo. La noción de desarraigo y exilio esbozada más arriba por Pérez-Firmat es clara hacia el final del poema, cuando la persona poética se declara "sin nación". De hecho, Kozér usa este poema como ejemplo al explorar el vínculo entre la ausencia de la referencia territorial y la lengua misma:

⁵ La connotación de defensa física va acompañada de la palabra "ripostar", usada en Cuba para aludir al contestar los ataques del contrincante en el boxeo.

⁶ En una entrevista, Kozér comete una ligera equivocación al referirse al sujeto de este poema como alguien "que no tiene empacho en apropiarse de venezolanismos, peruanismos, argentinismos o lo que sea". El poema se refiere en concreto a peruanismos y mexicanismos. Pero está claro que cualquier otra forma dialectal del español de América se podría agregar a la lista. La entrevista en cuestión me fue proporcionada por el propio escritor, quien lamentablemente no recuerda quién se la envió, y tampoco sabe si se ha publicado.

⁷ En este caso los paréntesis no aclaran ni matizan los elementos de la oración "principal"; las palabras de dentro y de fuera tienen correspondencia en género y número. Su función, más bien, es de orden prosódico: pautas de lectura, a falta de signos de puntuación.

Si el desarraigo implica ingresar en un contexto idiomático extranjero y si ese idioma extranjero es profundamente distinto del propio, la dificultad crece geoméricamente, y con la misma, un estado de asimilación o de resistencia: o ambas cosas. Y ahí surge el fenómeno del enriquecimiento: quien está fuera de su lenguaje natural se vuelve un andrógino, un híbrido del lenguaje, todo un mestizo de la palabra. Su palabra se mezcla y se confunde con palabras ajenas, extranjeras y ajenas, aunque sean en su propio idioma. Así, yo he vivido el fenómeno multilingüe que representa Nueva York, desde mi salida, con 20 años de edad, de Cuba, en 1960.⁸

De este modo, el exilio permite una pluralización del lenguaje. El yo se convierte en un todos. Su autorretrato es el de un hombre que se vacía a sí mismo para llenarse con los rasgos de los demás. El vínculo entre el lenguaje y el retrato, por otro lado, aparece de nuevo por contigüidad: “los mestizajes/ (peruanismos) (mexicanismos)/ de la dicción y los vocablos: ni soy uno (ni otro) ni soy recto ni ambiguo ...”. Inmediatamente después de la explicación acerca de las mezclas lingüísticas se colocan dos puntos, y de allí se parte hacia lo puramente físico. Los dos puntos funcionan como un signo que ayuda a los efectos metonímicos: los mestizajes de la lengua tienen su equivalencia con los del rostro. Curiosamente, en esta mezcla no está presente la lengua que se habla en el país donde se encuentra el hablante: el inglés (el inglés aparece de modo salpicado —una palabra o una frase breve— en escasos poemas de Kozér). Kozér dice haberse obstinado en el idioma. La lengua sirve como paliativo frente al exilio; es la casa que se ha abandonado pero que de pronto regresa engrandecida, ampliada por otras frecuencias, explorada hiperbólicamente en su riqueza lexical e innovada en sus sistemas sintácticos. En este sentido, “Gaudeamus” es uno de los textos claves de Kozér. En él aparece la contradicción de no tener nación (el ser que emigra, se traslada a otro territorio) y, a la vez, gozar de la multiplicidad y riqueza de la lengua castellana.

Simultáneamente, “Gaudeamus” es un texto que trata sobre la invención de un sujeto: un individuo que reúne rasgos y aptitudes contradictorias. Paul de Man ha estudiado el fenómeno de la autobiografía, como operativo de la figura retórica de la “*prosopopeia*”:

La voz asume una boca, un ojo y, finalmente, una cara, una cadena que manifiesta la etimología del nombre del tropo, *prosopon poien*, conferir una máscara o una cara (*prosopon*). Prosopopeia es el tropo de la autobiografía, en el cual el nombre de uno... se torna tan inteligible y memorable como una cara. Nuestro tópico se refiere al hecho de dar y quitar caras, con la idea de enmascarar y desenmascarar, figurar, figuración y desfiguración (De Man 926).

Según el teórico, el tropo de la *prosopopeia* es clave en la poesía, puesto que se intenta dar voz a aquello que no la tiene. En la autobiografía el procedimiento se agudiza ya que se juega a configurar un rostro, una persona. En el poema de Kozér, el proceso descrito por De Man se da al extremo, casi en caricatura: el rostro adquiere una figura, pero esa figura es la de alguien que no tiene rasgos propios, sino los de los demás. Se inventa el sujeto poético kozeriano, pero éste es un vacío que se viste, se llena, se enmascara, con las ropas de los

⁸ Cita tomada de la entrevista mencionada en la nota 6.

otros. Ahora bien, para el texto los “otros” son las otras formas de expresión del español: la pronunciación de ciertas palabras, la entonación de algunas frases, las variantes lexicales de una misma palabra, etc. Los “otros” sólo adquieren forma y presencia a través de las palabras. De hecho, en el procedimiento de cubrir y descubrir, De Man ha descrito la secuencia vestido-cuerpo-alma como una cadena metafórica consistente en el terreno de la poesía: “el vestido es lo que está visible fuera del cuerpo, así como el cuerpo es lo visible, lo que cubre el alma” (929). Esta reflexión acerca del vestido culmina en la equivalencia del vestido y las figuras del lenguaje: lo visible en un poema son sus palabras, el lenguaje que recubre a una persona que quiere ser. El lenguaje es, en este sentido también, las ropas del pensamiento. Esto es lo que afirma Hans-Just Frey en relación al ensayo de Paul de Man: “...mirar el lenguaje como las ropas del pensamiento, más que como la encarnación del pensamiento. Dado que las ropas son externas a lo que cubren, son intercambiables” (125). Quizá esta última afirmación sea una de las claves en la poética kozeriana: la superabundancia exterior, el lenguaje que viste cuerpos, pensamientos o una persona que no se logra visualizar —salvo por los rasgos de las máscaras y ropas exteriores. De este modo, la superficie del yo, su constitución, se da sólo como emisión de palabras que se cambian constantemente: cubren, descubren y recubren el cuerpo de la persona, el del sitio de su origen (Cuba) y el de la poesía misma.

En *Bajo este cien*, junto a “Gaudeamus” aparece “Retrato de JK a los 40 años de edad”. Es un poema que continúa casi naturalmente al anterior. Aquí, la metáfora sobre la ropa se torna un dato explícito:

Medias blancas de algodón.
 Chancletas.
 Bata de casa con costurón en la solapa, el dobladillo
 deshecho. Lunes
 y viernes lunes y viernes se ducha: en cuanto lo pensionen, pantalón
 de payama
 franela azul (una repisa, tres relojes) turtleneck rojo. Gotas
 sabor
 manzana y caramelos de miel en un antiguo cenicero rojo y un quinto
 de vino
 a lo sublime y un quinto de vino a la modorra, el corazón
 dos espuelas (45).

Con bastante frecuencia, en los autorretratos de Kozer se ve una necesidad de definir lo exterior de la persona, a través de una concentración en los detalles. En este retrato, por ejemplo, no hay ninguna descripción física del sujeto: ni su complexión, ni los rasgos del rostro, ni las señas mínimas del cuerpo. Se restringe no solamente a las ropas en general, sino a ciertos matices sensoriales: la textura (algodón) de las medias o del pantalón (franela), la comodidad (chancletas) del calzado, lo desgastado de la ropa (el dobladillo deshecho) y los sabores del dulce (manzana y caramelos) y del vino. La persona aparece disimulada a través de las iniciales del título; al cifrar el nombre con dos letras, el poema cumple otra función, enmascara al ser que supuestamente se intenta retratar. Por otro lado, el texto es representativo de una constante: el exceso del lenguaje tiene su contraparte en la sencillez de las ropas.

Kozer se retrata en casa, con la indumentaria básica de aquel que no sale a la calle y se autoexamina en un proceso que, en ocasiones, se torna extenuante. El texto termina con una frase que sorprende por su intrusión —“el corazón dos espuelas”— dado que excede la descripción de las ropas. De hecho, dada la contigüidad de los elementos en el poema, se podría decir que el corazón conforma otro elemento de la exterioridad de ese individuo: es el que acumula y guarda la diversidad de aquello que se va tirando en la cesta, casi como un receptáculo de aquello que se desecha.

Como se puede observar con una simple hojeada a sus libros, la poesía de Kozer va ampliando paulatinamente el modo con que se agrupan las imágenes. En *Trazas del lirondo*, un libro publicado diez años después de *Bajo este cien*, los autorretratos se han multiplicado en tamaño y en número. La primera sección del volumen consiste en siete acercamientos al tema. Ya el título mismo del libro anticipa uno de sus factores comunes: la parquedad, el despojarse de atavíos o de adornos y quedarse con lo mínimo. El título juega con la expresión coloquial “mondo y lirondo”: “limpio de cosas inútiles, puro, natural” (según el diccionario). Al agregar la palabra “trazas”, eliminar “mondo” y hacer de “lirondo” un sujeto, el título sugiere la idea del retrato de alguien que percibe la autorreflexión como burda, cruda, sin disimulos ni pretensiones. Las trazas son las pocas ropas que lo visten, los calzoncillos, los calcetines, las chancletas; los pocos pelos que lo cubren; el desaliño; el mal olor. El libro, en general, habla de un individuo que ve iniciar el periodo de la vejez y, por lo mismo, se acerca a la muerte. Y dado que la poesía de Kozer atiende las nimiedades de los fenómenos, es natural que quiera registrar la transición a través de las emanaciones olfativas del sujeto (La distinción entre fragancias, de acuerdo con la edad, está clara si se compara un bebé recién nacido con un anciano a punto de morir). Curiosamente, sin embargo, hay una pequeña contradicción en el título: ese despojamiento de “cosas inútiles” va acompañado de una acumulación de palabras, una abundancia de reflejos y reflexiones sobre el yo, un asedio que se diversifica en los poemas mismos. Esto es, las “trazas del lirondo” son aplicables a una persona que reduce todo a lo mínimo, pero no a la práctica poética resultante del proceso.⁹

Obviamente, una de las cuestiones más idóneas al respecto es saber si el personaje es la fabricación de alguien que no existe o es el verdadero retrato de José Kozer. Ya desde Sor Juana hemos aprendido a detectar que la representación (artística) de alguien (en pintura, escultura, fotografía, poesía, etc.) es sólo un intento vano por aprehender los rasgos de la

⁹ En cierto modo, Kozer continúa la (auto)mofa de la antipoesía de Nicanor Parra. Véase, en particular, el “Autorretrato” (de *Poemas y antipoemas*) donde el yo se describe sólo en términos negativos: “Considerad, muchachos,/ Esta lengua roída por el cáncer:/ Soy profesor en un liceo oscuro/ He perdido la voz haciendo clases./ (Después de todo o nada/ Hago cuarenta horas semanales.)/ ¿Qué os parece mi cara abofeteada?/ ¡Verdad que inspira lástima mirarme!/ Y qué decís de esta nariz podrida/ Por la cal de la tiza degradante..... Observad estas manos/ Y estas mejillas blancas de cadáver./ Estos escasos pelos que me quedan./ ¡Estas negras arrugas infernales!...” La diferencia entre Parra y Kozer estriba, tal vez, en que en la poesía de este último hay un tono menos irónico; el despojo de la ropa, el mal olor y la vejez tienen que ver con un sentido de eliminación de cosas superfluas: el yo sin retoques que se enfrenta a sí mismo, casi desnudo, cerca de la muerte y con una preocupación espiritual que desvirtúa la mofa de los antipoemas de Parra.

persona.¹⁰ En *Trazas del lirondo*, el yo vuelve a insistir en las ropas como modo de identificarse a sí mismo. El quinto “Autorretrato” del libro se preocupa por formular el problema en términos de la oposición entre las ropas y el cuerpo que recubren. Comienza con el mal olor. En el primer verso del poema se acumulan las palabras que designan la misma cosa: “Ya la sobaquina. Ya de un grajo a otro el lazareto de los apestados”. La “sobaquina”, el “grajo” y “apestados” indican una misma cosa, además de que “lazareto” es el lugar donde se encierra a aquellos que pueden contagiar una enfermedad infecciosa. En este caso, la “enfermedad” es simplemente el mal olor. En el tercer verso aparece la ropa: “Un suéter carmelita claro al último grito pantalón azul de tiro corto, ceñido a los tobillos: tocado por una gorra visera de cuero”. A diferencia de “Retrato de JK a los 40 años de edad”, aquí la vestimenta tiene otra función: intenta disfrazar o recubrir los males del cuerpo. Esto es, en este “Autorretrato” la exterioridad se presenta en dos niveles distintos: la ropa y el cuerpo. La ropa, a su vez, trae por asociación metonímica el tema de la juventud y del pasado. Inmediatamente después del verso citado, hay una mención breve del esplendor anterior: “El lindo del lugar. Rey tíbiri”. La transición entre el hombre adulto y el joven es abrupta; no hay ninguna palabra que denote ese pasado, parece que se habla de la misma persona. Sin embargo, no hay otra manera de comprender ese salto. La alusión tiene un tono irónico: “el lindo del lugar” señala un sujeto que deambula en las calles y es apreciado y adulado por el resto. Eso contradice diametralmente el principio del poema, puesto que el sujeto no se recluye (por apestado) sino que sale a la calle y se convierte en el “rey tíbiri”. La palabra “tíbiri”, por otro lado, podría situar esta mínima referencia en Cuba, puesto que es un coloquialismo cubano que viene de la frase “Aquí en el tíbiri, tábara...” que denota alegría y felicidad. Pero la sensación de estar bien dura muy poco tiempo. De nuevo abruptamente, y con sólo una coma de por medio, se vuelve de inmediato al presente inicial del poema, a través de la “quema” de ese instante. Ahora, el sujeto advierte su “descomposición” en una introspección (microscópica) en su organismo: “La nubecilla del ojo y la bizquera, males menores, muy poca cosa: ahí donde la vena cava, cruzan a mares la blanca yedra de lo fagocito, la doble pieza germinativa, del microbio”. Comienza con las dificultades de la vista y con un mirar torcido. El sujeto distorsiona de inmediato el elogio a través del efecto

¹⁰ En su célebre soneto, intitulado por el editor, “Procura desmentir los elogios que a un retrato de la poetisa inscribió la verdad, que llama pasión”, Sor Juana aborda el tema del (auto)retrato. El poema nunca nombra de manera directa aquello a lo que alude: la palabra “retrato”. En su lugar, se exploran múltiples formas de referirlo; todo el texto es una definición del retrato que termina, paulatinamente, con su convicción de muerte. La primera palabra del primer verso, “éste”, pronombre demostrativo que denota cercanía, representa irónicamente el problema: aquello que está tan cerca de uno, el retrato (y, por extensión, la persona), es una circunstancia inaprehensible. De allí que la frase “que ves” sea clave en la contradicción de estar frente a algo concreto que después terminará en la “nada”. También, la frase “que ves” incita la superposición de dos planos: el retrato y el poema mismo: ese tú al que se dirige el poema es el lector que asiste a esa autorrepresentación. Esto es, el poema ocupa el lugar del retrato, puesto que lo reemplaza (el lector no ve el retrato de Sor Juana sino su poema). La disolución del retrato (y del poema) se lleva a cabo delante de su espectador: el soneto termina con una imitación de un verso de Góngora. La noción de “escribir para la posteridad” es aniquilada con el verso lapidario: “es cadáver, es polvo, es sombra, es nada”. Gradualmente, el retrato (y su contraparte, el poema) se irá borrando hasta terminar en el olvido y la nada. En realidad, el retrato (y el poema) sólo adquiere presencia, vida, cuando alguien más lo mira o lo lee.

de la “bizquera”. Después, se introduce en los conductos del corazón y “retrata” (“fotografía venal”, dice más adelante) el tránsito del microbio por los conductos del corazón (órgano principal de la vida). Así, frente a los vanos intentos del sujeto por verse “emperejilado”, revestido con las ropas de la juventud y del pasado, este poema insiste en el “intrínseco desconchinflamamiento” del cuerpo.

La disociación entre los dos retratos (el del pasado y el del presente) se hace explícita en las frases iniciales de los versos 7 y 8: “Soy su vivo, y poco coleando, retrato. ¿Recuerdan?” y “¿Era, de veras, él? Yo no, juro. Soy sólo autorretrato”. La modificación de la frase coloquial “vivito y coleando” a través de la intromisión de “poco” subvierte la efectividad de lo que se afirma y marca una divergencia entre los dos yos del poema: aquél (el joven) representado en un posible retrato juvenil y el yo (ya mayor) que lo mira y quiere parecersele. Con “poco coleando” también se sugiere la continua disminución de energía vital. En la segunda frase citada, el sujeto separado (en un él y un yo) se da cuenta que su propia realidad es la de ser otro autorretrato, de tal modo, que el verdadero sujeto no existe en el poema, sino sólo una figuración textual que —como en el soneto de Sor Juana— se sabe un “cauteloso engaño del sentido” o un “vano artificio del cuidado”.

El diálogo entre el cuerpo y las ropas que lo recubren llega a su culminación hacia el final del poema; mientras el cuerpo va en proceso de disminución y pérdida (envejecimiento), pues adelgaza (“un agujero más para el cinto”) y se encoge (“qué chamizo de humanidad me queda”, dice en referencia al órgano sexual), las ropas se multiplican (“encima del suéter, otro”). El poema termina con una posibilidad germinativa (“óvulo o tizón o espora o ya sinopsis de espora, entre tanta venda”) como modo de eliminar la negatividad y el pesimismo del sujeto, con la función reproductiva del cuerpo. Más que buscar abstracciones, el poema refleja un doble plano de superficies: cierta vestimenta y la desnudez del cuerpo a través de un retrato burdo concentrado en algunos detalles.

Un poema que puede ilustrar la angustia por la muerte es “Pulverizaciones”. A diferencia de los otros textos analizados previamente, éste no lleva en el título la palabra autorretrato. Incluso, se podría decir que es autorreflexivo, pero no expresamente dirigido a la descripción física de sí. Más bien, se refiere a un estado de ánimo, a una visualización de la interioridad psíquica. De todos modos, hay una figura de la persona que se desprende del poema, aunque ésta sea fragmentada o evanescente.

El factor principal de la descripción en “Pulverizaciones” parece remitir al eco como modo de concebir una descomposición de la voz (y de la persona) que se va perdiendo (rebotando) en los diferentes planos del espacio. Ya la primera frase va a perfilar la noción del eco como el reducto físico que se va dispersando paulatinamente: “El eco de mi persona revierte en círculos concéntricos, de merma”. Cabe señalar que el eco, aquí expuesto, se vincula no sólo con la voz sino con el cuerpo. Las “pulverizaciones” tienen que ver con el dinamitaje del propio yo: el camino, entre los pliegues (¿laberínticos?), hacia la muerte. La reflexión de la persona se realiza frente a una ventana, lo que permite un ir hacia fuera que, a la vez, puede ser una mirada autocontemplativa en el cristal. Esto es, el yo está en el borde que, en este caso, es el límite de la casa, la ventana que divide el espacio exterior e interior. La visión va hacia afuera, pero sólo como una proyección desde dentro. Según Deleuze, éste es un rasgo del barroco ahistórico (Deleuze 50-51). Ese ver afuera desde dentro, o viceversa, está dado, por ejemplo, en “Las Meninas” de Velázquez.

El poema expresa la degradación de la persona (y, como resultado, de su mundo). El deterioro del cuerpo que se acerca a la muerte se visualiza por medio de datos concretos de la carnalidad: rótula, vergajo, pergamino (línea 7).¹¹ El rechazo de vocablos más convencionales definitorios del ser humano, como “carne y hueso”, incitan a una selección limitada, marginal: la rótula, como el “hueso” que permite la caminata, el accionar del hombre; y el pergamino como visión de la piel arrugada, avejentada (“carne”). El vergajo, el miembro seco, en desuso, queda como una especie de vestigio de la sexualidad. Así, estos tres términos preveen un cuerpo que se va deshaciendo en el trayecto. El eco revertido en el espacio es, sintomáticamente, una representación de la voz tartamuda (“gaguear mis azules regüeldos”, línea 10) que, además, emite sonidos antisociales como el eructo; “gaguear” es un cubanismo por tartamudear. La identificación entre eco y persona — “Cópula, del eco y de la persona” (líneas 27-28)— dice más adelante, se da, de nuevo, a través de la metonimia: el eco es el resultado (inoperante en la comunicación por ser sonido vacuo) del registro de la voz de la persona. La persona es voz en tanto que su función principal es la de decir, hablar, gritar, ser el yo de los poemas. El efecto de nulificación, de pulverización, incluso, se visualiza en el rodar de las letras del nombre: “dos letras maromeras sin eslabón posible ni sílaba cualquiera” (líneas 5-6); el JK (también alusivo al Joseph K de Kafka) que no llega a confirmar un sonido placentero, que se queda en una especie de tartamudeo consonántico. Todo este despojamiento se da como sintomático de la cercanía de la muerte que, en el poema, aparece alegorizada (al estilo medieval) con la palabra “Llana” (línea 11), con mayúscula. “Llana” evoca el calificativo español de la muerte, “la igualadora”; allanar es equivalente de igualar. Además, la palabra “Llana” conduce también a llanura, terreno plano, extenso, que se pierde en el horizonte.

En la siguiente frase, el juego de espejos en la ventana intenta ver el interior, el cuerpo reflejado. Me refiero a las líneas 12-13: “y apenas yo revierto de la figura del vidrio a ese eslabón de carne, a mi espalda”. En lugar del rostro visto de frente, la mirada cruza un cuerpo semi-invisible y se sitúa detrás de él. El eco parece reverberar también en el interior para encontrar otro vacío: “Emulo el espacio, no hay nada. Fluctúo, mas es pura imaginación de la persona estipulante que soy soy soy” (líneas 13-16) El yo sólo se da como eco, voz sin cuerpo. Aquí hay una visión depreciativa de la persona que incluye un juicio metairónico en términos de su actividad principal: decir, escribir. Esto es, el poema mismo podría contemplarse, simbólicamente, como una especie de gritería en la nada, un tartamudeo incapaz de formular un discurso sin trabas o interrupciones o un eco desperdigado en el espacio. No hay lector implícito posible más que la persona que se autoescucha en un monólogo agobiante que, a veces, adopta la focalización de la tercera persona para acrecentar la distancia crítica. El yo y, conjuntamente su obra, terminan por parecerse: ese “soy soy soy” indica una actitud persistente, múltiple, que a la vez delata la presencia de alguien que se ausenta.

Esta visión pesimista concibe también la posibilidad de un trance espiritual:

¹¹ Dado que el poema está conformado —según el propio poeta— por un solo verso (larguísimo), aquí cito el número de las líneas, según la edición del libro en las páginas 34-36.

Quieto la sigo, acato la llamada del Pez, me salgo del banco bien nutrido que corresponde a mi época, mi gente, entro por el desvío: y cierto que era un boquete, y cierto que era angosta la puerta, y cierto por supuesto que Blake y Bunyan, etc. Y sigo dando vueltas y vueltas, miro y remiro, cazarse la culebra en el aire, la aguja de la torre reverberó, y llenó los espacios: un pájaro tras sí mismo, pájaro; un pez volador tras sí mismo, volador el pez; y el dos vivo a un extremo de la ecuación, un dos vivo, al otro extremo: por qué no rompo el vidrio (líneas 38-49).

El texto maneja una serie de referencias culturales en torno a la muerte que vienen desde la época medieval. La “llamada del Pez” se imbrica con el cristianismo; el Pez, con mayúscula, debe entenderse como una alegoría de la divinidad, particularmente Cristo. El traspaso del umbral hacia la muerte se ejerce como una transgresión de todos los órdenes: el temporal, el espacial, el histórico, etc. De hecho, el poema remite a la tradición literaria que examina el paso hacia ese terreno desconocido: Blake, Bunyan, aunque en ambos casos hay referencias heterodoxas al acceso espiritual. El etcétera que viene en seguida, además, parece mostrar una actitud de impaciencia, precisamente en el momento en que se requiere más calma. La “iluminación” (“la aguja de la torre reverberó, y llenó los espacios”) aparece referida a dos animales usados por los místicos: el pez y el pájaro (este último en San Juan de la Cruz), pero como entes en sí mismos. Como serpientes que se muerden la cola, el espectáculo espiritual parece establecerse en un plano ajeno al del hablante, un círculo (vicioso) difícil de romper: el pájaro y el pez vuelan tras de sí mismos. De hecho, el yo parece apartarse de ese estado de trance al volver a su propia reflexión: “por qué no rompo el vidrio”: el vidrio de la ventana, de modo literal, que implica una especie de salida abrupta; a la vez, el vidrio como el espejo donde ese ente se ve reflejado. La posibilidad espiritual, mística, se ve como una instancia de la tradición que adquiere tan sólo rasgos ilusorios para el hablante. Finalmente, el autorretrato termina con una descripción fragmentaria de la persona, a partir de la línea 65: nariz afilada que deja ver pelos que desaliñan la figura, pantalones anchos que implícitamente anuncian pérdida de peso, disminución de carne, envejecimiento. La última frase resume: “émulo de muerte; hijo bastardo de Dios; pieza indirecta: eco, trunco”. Esta serie de imágenes (que recuerdan parcialmente al Vallejo de “Yo nací un día/ que Dios estuvo enfermo./ grave”) culminan el proceso del autorretrato como el de un hombre que sólo se ve a sí mismo de un modo incompleto, tangencial, degradado.

En la entrevista citada, le inquirí sobre el tema asociándolo con el poema de Borges referido al principio de este ensayo:

J.S.: ...Ahora que has dicho que eres el vacío que se va llenando de cosas, el cero por donde pasan todas las voces, entonces podríamos pensar que en ti hay una representación del mundo. Tú representas el mundo y el mundo es tu propio rostro. ¿Lo ves así?

J.K.: Ese rostro que Borges encuentra en esa pared está ubicado en una zona conceptual. Ese rostro no lo veo, es demasiado generalizado, está borrado. Borges es ciego, yo tengo ojos. Mi rostro, ese rostro que yo dibujaría en esa pared estaría lleno de manchas, lunares, pelo acaracolado y rubio, los ojos de tal color, etc. Hay una diferencia. Mi poesía es minúscula y microscópica; va relatando y recogiendo la diversidad del mundo en cuanto mundo. En lugar de la palabra “insecto” (Borges usaría ese término), yo buscaría el nombre

del insecto y la mayor variedad de insectos posibles. Borges es más amplio, más abarcador conceptualmente. Yo soy un pintor con ojos que ven a través de las palabras del diccionario. La utilización de todo el vocabulario; se me está acabando el diccionario. ¿Dónde hay más palabras? Me ahogo, denme más palabras. Borges no tiene ese problema. Borges con un brochazo general, conceptual, inteligentísimo, abarca el mundo. Yo voy como una alimaña caminando y dejando una pequeña excrecencia que es mi poema” (Sefamí, “La devoción” 296-297).

El hombre del poema de Borges pinta una algarabía de cosas: la lista —como la del Aleph— es heterogénea, comprende el todo y la nada: “puertas, balanzas, tártaros, jacintos,/ ángeles, bibliotecas, laberintos,/ anclas, Uxmal, el infinito, el cero” (41). Kozér, como el hombre del poema, también tiene una ambición total: conocer todos los vocablos del idioma (“¿Dónde hay más palabras?”); en él, el mundo estaría dado en tanto lenguaje; las palabras definen el entorno, lo vuelven reconocible. Pero el poema es sólo una excrecencia, un desecho que tan sólo prueba que alguien comió (leyó) y vivió.

El análisis de “Pulverizaciones” se puede completar con un examen del segundo de los autorretratos (en *Trazas del lirondo*). La idea básica de este poema es que el sujeto es una vasija vacía (y rota, a la vez) que se deja llenar por lo que va leyendo, al grado de que carece de identidad propia, puesto que emerge a partir de la multiplicidad de voces:

Receptáculo y rendija, camaleón, cambiacasacas, y (soy) otro (míralo por la cuarteadura de la vasija), un cuarto de hora (13).

Uno de los aspectos más interesantes de este poema es su dinámica temporal. El yo —como es común en esta poesía— es un recipiente, pero al estar resquebrajado no alcanza a conservar los líquidos en él vertidos. Su límite es “un cuarto de hora”; de allí que cambie su apariencia cada quince minutos. Si el primer verso resume, con acumulación de palabras, la situación constante del cambio, el segundo ilustra que esas adopciones de personalidad están propiciadas por la lectura: en un cuarto de hora el yo es Hawthorne (al traducirlo) y en el siguiente es Kafka (al leer sus cartas):

Esta misma tarde, para no ir más lejos, fui Hawthorne traducido por mí (yo) cinco páginas tuyas, se arremolinaron nieves: por su fulgor me deslicé y di (de mí) otro cuarto de hora revolcado en el tedio de una carta (soy) de Kafka: biga y triga y cuadrigas me guían a Oriente a la zaga de un autor uno único unánime, todo crece, yo amaino (*Trazas del lirondo* 13).

De algún modo, este texto evoca “Gaudeamus” de *Bajo este cien*: el yo es el resultado de una mezcla. Sin embargo, a diferencia de “Gaudeamus”, en este autorretrato el mestizaje se internaliza en el espacio de la lectura. Es decir, si bien en el poema de *Bajo este cien* la referencia estaba dada por las variantes del español según las diferentes regiones donde se habla o, incluso, por la máscara racial múltiple, en este poema la multipolaridad se exclusiviza en los libros o los escritos:

Este ser bazofia, se me descuajeringa en cuarenta rombos al día, cito: Kafka Tolstoi: Chuang Tzu de una pieza Musil un lastre Vallejo un arrastre Pablo Neruda bicéfalo Rilke (París) (Moscú) soy Safo soy Ajmatova y al filo de la una (me desvelé) soy el vivo retrato (bicéfalo) de mis (dos) padres: San Juan; Wittgenstein (Sólo cuando está en Noruega), ¿OK? (*Trazas del lirondo* 13).

El yo se concibe a sí mismo como un ser que vive de los demás; existe porque la lectura existe. Como un camaleón que va cambiando de apariencia según la circunstancia aledaña, el hablante de este poema va transformándose aceleradamente (cada quince minutos), de tal modo que en un día ya han pasado cuarenta rombos. La velocidad temporal con que supuestamente ocurren estas lecturas intensifica la noción de que el hablante pierde su identidad al dejar cada una de sus lecturas. En este sentido, este autorretrato deja ver una angustia que estaba ausente en la celebración de “Gaudeamus”. Cuando reflexiona acerca de sí mismo, el yo dice (en el siguiente verso): “¿Y yo? Filfa. Lastre. Arrastre. Bazofia. Higa reseca. Múcura resquebrajada” (*Trazas del lirondo* 13). La repetición de vocablos afines insiste en una autodenigración al concebirse a sí mismo como desecho. Finalmente, en las últimas líneas del texto se ofrece la visión del propio poema:

...rumio regüeldo ventoseo imito (me imito) copio (me copio) de espejismo (en) espejismo, omnívoro: ya comí del rostro de los demás ya defequé de sus residuos, este (otro) residuo (*Trazas del lirondo* 14).

Esto es, el yo poético se concibe a sí mismo como incorporación degradada al acudir a actos burdos del cuerpo: se mastica lo masticado (o lo ya leído), se eructa, se sacan gases y se defeca. Concebido así, el poema es el resultado de una operación orgánica digestiva (antropofágica, para seguir a los brasileños). Por la alusión al excremento, Kozser se emparenta de nuevo con el barroco (en particular, con Quevedo) y, en nuestro siglo, con Vallejo (recuérdese *Trilce I*). El tópico tiene procedencia antigua: *Aurum de stercore* significaba la ambición alquimista de convertir la baja materia (el estiércol, el fango) en alta materia (el oro). Esta tradición se rebela en contra del idealismo estético de lo bello y lo refinado. El poema parte del excremento de los demás (su literatura) para aquilatarlo (palabra de Vallejo) en su propio trabajo.

IV

La idea de que el sujeto no existe sino como una mera articulación lingüística tiene fundamento en la cábala. Según el *Libro de la Formación* (*Sefer Yetzirá*, del siglo III), uno de los primeros libros místicos:

Con 32 Vías Maravillosas de Sabiduría, Yavéh... grabó y creó su mundo. Con diez *Sefirot* y 22 letras Fundamentales las grabó, las plasmó, las combinó, las sopesó, las permutó y formó con ellas todo lo Creado y todo aquello que ha de formarse en el futuro (Citado por Cohen 75).

Esther Cohen, en un libro sobre cábala, concluye muy bien:

Si todo lo creado no es más que el producto de una construcción lingüística, el objeto de estudio y análisis no podrá ser otro que el propio lenguaje: Dios, el universo y el hombre son todos lenguaje. Las diez *Sefirot* son las diez emanaciones o atributos divinos que despliegan el proceso de Creación, las veintidós letras son el ropaje con el que este proceso viene recubierto (Cohen, 75).¹²

Los expertos de la cábala (como Gershom Scholem) han explicado esa adoración de la palabra divina con un razonamiento histórico: el *Zohar* (*Libro del Esplendor*) y otros libros cabalísticos se realizan durante la diáspora. Frente a la lejanía de la tierra prometida, la única tierra posible era la palabra escrita. El placer místico del cabalista proviene de la lectura enigmática. Sin embargo, esa operación de desciframiento es ilimitada, infinita. La paradoja de la conciencia cabalística radica en advertir que la palabra plena, total y absoluta de Dios ha devenido caída, pérdida, errancia, al descender al mundo de los hombres. Lo que queda del universo perfecto y sagrado no es más que una huella encubierta, inefable.

Este paréntesis acerca de la cábala nos permite entender que la noción de escritura aplicada a la persona representada en la poesía de Kozér puede derivar de un vínculo muy estrecho con el lenguaje, pero siempre presume una angustia: la persona se da a través de la formulación de significantes que dejan entrever un significado elusivo. Si el proceso de representación gráfica de Dios y del mundo puede ir del *ain* (nada) al *aní* (yo) (palabras que usan las mismas consonantes en hebreo y que son anagramas una de la otra) (Bloom 24-25), en los poemas de Kozér ese *ain* no logra concretizarse, no alcanza a ser un *aní*. En el caso de Kozér, ese vacío propicia una angustia que le hace intentar denonadamente de llenar la máscara con las ropas del lenguaje, pero una y otra vez no se culmina el hallazgo del verdadero rostro. Si en el poema de Borges, el hombre descubre en la “algarabía de líneas” su propia cara, en Kozér el hombre ve sólo ecos, palabras trucas: una imposibilidad que orilla al tartamudeo. El yo es igual a un “soy soy soy” que no remite a una figura reconocible en el espejo. Este “soy soy soy” evoca la respuesta de Dios ante la interrogante de Moisés: “Soy el que soy”. Mientras que la divinidad bíblica es la totalidad absoluta, que va desde la nada hasta lo infinito (el *ein sof*), el sujeto representado en la poesía de Kozér es simple eco, mero reflejo de alguien que no alcanza a concebir su propia identidad.

¹² Edmond Jabès dice: “Si Dios existe es porque se encuentra en el libro; si los sabios, los santos y los profetas existen, si los conocedores y los poetas, si el hombre y el insecto existen es porque encontramos sus nombres en el libro. El mundo existe porque el libro existe, ya que existir es crecer con su nombre” (Citado por Cohen 42).

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, Dámaso. "Alusión y elusión en la poesía de Góngora". *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de Oro: Barroco III*. Barcelona: Editorial Crítica, 1983. 407-411. [Originalmente en *Revista de Occidente* XIV (1928): 177-202.]
- Bloom, Harold. *La cábala y la crítica*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1992.
- Borges, Jorge Luis. "La suma". *Los conjurados*. Madrid: Alianza Editorial, 1985.
- _____. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- Cohen, Esther D. *La palabra inconclusa (siete ensayos sobre cábala)*. México: UNAM, 1991.
- Deleuze, Gilles. *El pliegue. Leibniz y el barroco* [*Le pli. Leibniz et le Baroque*, 1988]. Traducción al castellano de José Vázquez y Umbelina Larraceleta. Barcelona: Paidós, 1989.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. "Introduction: Rhizome". *A Thousand Plateaus*. Traducción al inglés de Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987. 3-25.
- Jakobson, Roman. "The metaphoric and metonymic poles". *Modern Criticism and Theory*. Nueva York: Longman, 1988. 57-61.
- Kozer, José. [TPC] *Y así tomaron posesión en las ciudades*. Barcelona: Ámbito Literario, 1978. 2ª ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1979.
- _____. *Bajo este cien* [Antología]. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- _____. *La garza sin sombras*. Barcelona: Libres del Mall, 1985.
- _____. *Trazas del lirondo*. Nota introductoria de Jacobo Sefamí. México: Universidad Autónoma Metropolitana (en la colección Margen de Poesía 16, de la revista *Casa del Tiempo*), 1993.
- Pérez-Firmat, Gustavo. "Noción de José Kozer". *Revista Iberoamericana* 152-153 (julio-diciembre 1990): 1247-1256.
- _____. "No Man's Language". *Life on the Hyphen. The Cuban-American Way*. Austin: University of Texas Press, 1994. 156-180 y 205-207. [Este ensayo amplía y reformula el de 1990.]
- Sefamí, Jacobo. *Contemporary Spanish American Poets. A Bibliography of Primary and Secondary Sources*. Westport: Greenwood Press, 1992.
- _____. "La devoción en busca del poema". *De la imaginación poética. Conversaciones con Gonzalo Rojas, Olga Orozco, Álvaro Mutis y José Kozer*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1996.
- Zapata, Miguel Ángel. "José Kozer y la poesía como testimonio de la cotidianeidad". [Entrevista] *Coloquios del oficio mayor. Inti* 26-27 (1987-1988): 171-186.