

El hilo de platino: *neobarroco* y más allá

por Denise León

(Universidad Nacional de Tucumán - CONICET)

RESUMEN

Por lo general, estamos acostumbrados a leer y pensar la poesía de acuerdo a determinados ritmos, sin embargo en una poesía como la del cubano José Kozer —que opta voluntariamente por la maquinación y el robo— el lirismo resulta ineficaz. Las nociones de robo, fracaso y decadencia alumbran toda la poesía de Kozer y se proponen como una especie de destino voluntario y manifiesto ante cierta tradición poética triunfalista moderna. La tarea que cabría al poeta entonces es la ardua labor del talmudista quien, en un acto de devoción, inclina la cabeza para escribir comentarios en los márgenes de un libro eterno que es, a la vez, todos los libros. Este ensayo se propone reflexionar sobre estos aspectos del universo kozeriano sobre todo a partir de sus posibles vinculaciones con el neobarroco latinoamericano.

Palabras clave: poesía - neobarroco - Latinoamérica - tradición judía - talmudistas - José Kozer

ABSTRACT

In general, we are used to reading and thinking of poetry according to certain rhythms. However, in a poetry such as that written by the Cuban José Kozer —which voluntarily opts for machination and theft— lyricism becomes inefficient. The concepts of theft, failure and decay pervade all of Kozer's poetry and are proposed as a kind of voluntary and manifest destiny before a certain modern triumphalist poetic tradition. The hard task assigned to the poet would thus be that of the Talmudist who, in an act of devotion, bows his head in order to write comments in the margins of an eternal book which is, in turn, every book. This essay aims to ponder over these aspects of the Kozerian world especially starting from its possible connections with Latin American Neo Baroque.

Keywords: poetry - Neo Baroque - Latin America - Jewish tradition - talmudists - José Kozer

Me disgustaba esa poesía social, esa fealdad. Porque además yo tenía un espíritu plebeyo, de barrio de extramuros, que me llevaba a sentir la poesía como algo muy bello. Mezclado con lo bestial, encastrado, embarrado, pero lleno de brillos y de lujos, feo jamás. Lo poético no puede ser feo.

Néstor Perlongher

Sin incurrir en reduccionismos puede situarse la escritura de José Kozer en relación con una clara zona de la poesía latinoamericana contemporánea: la del *neobarroco*. Si bien es cierto que el movimiento *neobarroco* incluye a poetas de una amplia variedad estilística y temática —lo que hace difícil pensar en cualquier forma de adhesión poética compartida— considero, sin embargo, que podemos identificar algunas constantes o insistencias dentro del mismo.

En primer lugar —y a diferencia de otros movimientos poéticos de marcado acento nacional— el *neobarroco* fue un movimiento que abarcó buena parte de América Latina y que incluyó a muchos poetas radicados fuera de su ámbito nacional e incluso lingüístico. A partir sobre todo de la figura de José Lezama Lima —uno de sus teóricos más entusiastas—, fue Severo Sarduy —sin duda— quien desde París definió los antecedentes, los precursores y las características principales del movimiento. Pero habría que mencionar también —entre muchos otros— a Roberto Echavarrén —poeta uruguayo que vivía en Nueva York—; a Eduardo Milán —también uruguayo y residente en México—; a Néstor Perlongher —poeta argentino que escribió su obra entre la Argentina y el Brasil—; y al mismo Kozer —cubano residente en Nueva York por esos tiempos—.



A Perlongher —quien a partir de su prematura muerte comenzó a ocupar un lugar insustituible en la poesía latinoamericana contemporánea— se le debe la adaptación paródica del rótulo *neobarroco* en *neobarroso*:

En su expresión rioplatense, la poética neobarroca enfrenta una tradición literaria hostil, anclada en la pretensión de un realismo de profundidad que suele acabar chapoteando en las aguas lodosas del río. De ahí el apelativo de *neobarroso* para denominar a esta nueva emergencia (1992: 7).

La poética neobarroca resulta inimaginable sin Perlongher y su gesto provocativo, su lengua llena de escatología y erotismo que juega con los desechos del habla popular y los brillos del lenguaje.

Siguiendo una línea similar a la que acabamos de esbozar, Tamara Kamenszain —otra poeta ligada al movimiento— establece una cadena significativa que le permite vincular —desde la estética del tango, por cierto— *barro* y *barrio* como ese “hábitat mítico de la infancia que el tango define como hondo bajofondo donde el barro se subleva” (2000: 110). Sostiene Kamenszain es su indagación:

Barrio, barro, piso movedizo para un baile cuya estricta arquitectura de pliegues y repliegues lo vuelve inasible, inexplicable, casi hermético. Siguiendo su enloquecido compás de dos por cuatro (múltiplo siempre impar de una metáfora al cuadrado), haciendo ochos como equilibrista por las huellas de una analogía perdida, se puede ahora volver a caminar por los vericuetos de la métrica, o recuperar los despojos de aquella rima lugoniana o de esa otra armazón modernista de los letristas del tango que tanto leyeron a Darío (2000: 110).

Resulta oportuno señalar aquí que también Roberto Echavarren establece filiaciones entre el movimiento *neobarroco* y los poetas del modernismo en su prólogo a la muestra de poetas rioplatenses *Transplatinos* (1990) —prólogo que se repetirá luego en la muestra *Medusario* (1996)— cuando anota:

Pero cierta poesía de hoy recupera el humor fetichista, la batalla entre el estilo y la moda, que abordaron los poetas del modernismo, traductores de la poesía decimonónica escrita en francés (del uruguayo Jules Laforgue entre otros). La nueva poesía, además, a través de José Lezama Lima, se asoma a la poesía escrita en español. No apuesta, como era el caso de las vanguardias, a un método único o coherente de experimentación. Ni se reduce a los referentes macropolíticos de la toma del poder o del combate contra la agresión imperialista. Es impura: ora coloquial, ora opaca, ora metapoética. Trabaja tanto la sintaxis como el sustrato fónico, las nociones como los localismos. Y pasa del humor al gozo (1996: 13).

I

Kozer ha sido vinculado frecuentemente por la crítica a los nombres de Roberto Echavarren, Tamara Kamenszain, Néstor Perlongher, Eduardo Espina y Reynaldo Jiménez; por otra parte puede hablarse de una serie de *envíos* o de *vinculaciones* voluntarias de muchos de estos poetas entre sí, ya que se mencionan o citan en entrevistas, prólogos y poemas generando al menos la ilusión de un grupo o un conjunto a pesar de la diversidad de poéticas. En el año 1996 Kozer participa —junto a Roberto Echavarren y Jacobo Sefami— de la selección y las notas que darán origen a una “muestra de poesía latinoamericana” publicada bajo el sugerente título de *Medusario*, y dedicada a la memoria de Néstor Perlongher.

En la razón de la obra, los autores establecen una clara línea de continuidad entre *Medusario* y dos proyectos anteriores: *Caribe transplatino* —una selección bilingüe español portugués que compuso Néstor Perlongher con traducciones de Josely Viana Baptista (1991)— y *Transplatinos* —una muestra de poetas rioplatenses compaginada por Roberto Echavarren (1990)—. *Medusario* incorpora los prólogos de ambos textos y amplía la selección de poetas incluidos con el afán de “dar a conocer a los poetas en ámbitos donde no se los ha leído por faltar sus libros” (1996: 9).

Como hemos señalado anteriormente, resulta inexacto hablar de una única *manera* barroca. En general, la crítica ha tomado las apreciaciones del escritor cubano Severo Sarduy sobre el barroco para pensar muchos textos de los neobarrocos latinoamericanos. Lo indecible, lo desmesurado, el oro, el despilfarro, los juegos de espejos, lo monstruoso y lo gesticulante: son todas figuras del exceso que Sarduy reconoce en el barroco español, y que piensa luego para el arte latinoamericano. A propósito de la cuestión, anota: “Discípulo de Roland Barthes, y por lo mismo de tradición saussuriana, para la que la lengua no es motivada sino arbitraria, he intentado ver el barroco como otro artífice” (2000: 93). El lenguaje barroco adquiere así una calidad de superficie metálica en la que los significantes —a tal punto ha sido reprimida su economía semántica— parecen reflejarse a sí mismos y degradarse en signos vacíos; los escritores barrocos trabajarían entonces —para el escritor cubano— con esta superficie espejeante como algo opuesto a la profundidad que busca la poesía realista.

El propio Perlongher lo había advertido en una entrevista publicada en el suplemento cultural del diario *Tiempo argentino*:

Hay algunos estilos con los que uno tiene más simpatía, que podrían ser cierto “embarrocamiento”. Yo hablaría de “neobarroco” para la cosa rioplatense porque constantemente está trabajando con una ilusión de profundidad, una profundidad que chapotea en el borde de un río. Porque al barroco, me parece a mí, se lo puede pensar como una operación de superficie; hasta uno puede pensarlo como lo que le gusta a uno, como lo que lo conecta a uno, o aquello que sirve como un elixir alimenticio. Pero de ahí a enroscarse en alguna confabulación barroca... Ese es como un segundo paso, a mí me parece que habría que tomarlo como una especie de envoltorio. Sería un peligro tomar eso como una escuela o siquiera como un estilo. Esa cuestión del “neo-barroco”, del “nuevo verso”, son cosas que se están hablando. Me parece bien que se lo hable porque en cierto modo están facilitando la circulación de cierta pulsión medio encaracolada. Pero de ahí a creérselo y transformar eso en una mitología o ideología es armar un corsé (1986: 1).

A propósito de las intervenciones citadas, se vuelve necesario señalar aquí que —desde la escritura— los autores construyen a la par de su propia obra una ficción de sí mismos desde la que pretenden que sus textos sean leídos; en otras palabras: diseñan o inventan su identidad de poetas. A través de escrituras que operan en los márgenes de su propia producción —como prólogos, epílogos, correspondencias privadas, cuadernos de notas; y actualmente a través de intervenciones públicas y mediáticas— los creadores se refieren a sus obras; y es en *ese hablar sobre sus producciones* donde las vicisitudes de la autoría se articulan. Esos distintos rostros del sujeto adquieren un nuevo valor en la medida en que pueden convertirse en una clave a descifrar en el otro universo: el de la ficción.

Cuando Roland Barthes —en su famoso artículo— se ocupaba de matar al autor, cumplía quizás un gesto necesario al volver la mirada hacia la obra como un universo autosuficiente y al rol fundamental del lector. Sin embargo, el debate metodológico sobre las fuentes biográficas dista mucho de haber sido clausurado. Aunque ya no se trata de explicar la obra artística a partir del acontecimiento biográfico, diversas voces se han propuesto restituir al texto el espesor y la riqueza de la vida del creador. La figura del autor sigue ejerciendo su magia, una especie de aura que acompaña a los textos. Como si al *curioso lector* le interesara no

sólo la vida de los héroes, sino también la de los creadores; la relación del texto con esa figura que le es exterior y anterior.

La figura de Kozer goza de cierto *efecto de celebridad* dentro del campo cultural latinoamericano; lo vemos intervenir reiteradamente en congresos, festivales de poesía, entrevistas y conferencias. Es allí —precisamente— donde construye una imagen de sí que gusta compartir con sus lectores. A pesar de que tanto en su escritura como en sus intervenciones públicas ha buscado eludir expresamente los “protocolos académicos” —manifiesta, de hecho, cierta indiferencia hacia las instancias de consagración y difusión del campo intelectual—, y de que se presenta “no como un teórico, sino como un poeta”, es posible advertir con claridad que su producción poética se sostiene en una meditada reflexión teórica.

Luego de haber revisado las entrevistas publicadas en distintos medios gráficos que componen su archivo personal —así como sus crónicas, ensayos, prólogos, epílogos y otros textos autobiográficos— encuentro que —en sintonía con algunas de las propuestas mencionadas por otros poetas— Kozer ha reflexionado abundantemente sobre el barroco y el *neobarroco* en relación con ciertos elementos e inquietudes de su poesía.

II

A disgusto con cualquier tipo de molde o encasillamiento, el poeta entiende que lo barroco no es una superficie sino una profundidad: “es un lenguaje sierpe, un lenguaje que se retuerce dentro de sí mismo y se ovilla y se distiende, se lanza en mil direcciones para tratar de captar la multidimensionalidad que de pronto le presenta la nueva realidad” (Kozer 2005: 2). Este retorcimiento debe entenderse como búsqueda, no como ornato superficial: auténtica manera de captar la voluta, el espiral, el estallido, las diversas esquirlas que estallan en todas direcciones. La experiencia del lenguaje —en consecuencia— no puede ser ajena a los modos de la paradoja:

[El lenguaje] El nuestro, digamos que neobarroco, lo es porque está dando tumbos en la maraña, golpeándose, hiriéndose, cicatrizando: lenguaje hendidura, cicatriz; lenguaje orificio, por el que salen expelidas las palabras, renovadas, fétidas, insolentes, desesperadas. Yo siento un odio profundo hacia el lenguaje, es mi enemigo: porque siento un amor profundo por el silencio, del que no soy, nunca, capaz (...) El lenguaje, que es mi instrumento, me da vida y me mata: arma de dos filos, bestia de doble antifaz. Sin él, estoy perdido, ciego y mudo, muerto: por eso también lo amo, porque me acompaña día y noche en el tránsito, que es este valle de lágrimas y de tedios (...). El lenguaje me obliga a ser una cifra, me convierte en un número: me oculta su letra, cabalística, y me entrega (juguetón) un espejismo, su número: kozer escribe como respira, kozer ha hecho más de cuatro mil poemas: un loco, está loco. No, no estoy loco; sencillamente se trata de que no he escrito ningún poema, de que sólo he escrito números; no la letra, mucho menos el intersticio de la letra, ahí donde habita la chispa primera de la creación, sino letras, sílabas, palabras, conjuntos, poemas. Mi reino por un poema, diría. Y no tengo, no recibo ni el reino ni el poema. A seguir, pues, escribiendo (Kozer 2005: 2).

El poeta sería aquel que empuja; aquel que horada el punto de resistencia de las lenguas hasta situarse donde no hay más lenguas. La palabra poética se vuelve *testimonio* en el sentido que le otorga Giorgio Agamben: *testimonio como imposibilidad de decir* (2000: 2).

Si se denomina *neobarroco* a la lucha del lenguaje que persigue los modos de encontrar lo complejo —a lo difícil que estimula, como pensó Lezama Lima—, la escritura de Kozer —entonces— tiene algo de neobarroca. El lenguaje se disgrega porque la realidad es disgregación, rizoma. El barroco repudia las formas que sugieren lo inerte o lo permanente, colmo del engaño. Enfatiza el movimiento y el perpetuo juego de las diferencias, en el cual las emociones no son

jamás transparentes. ¿Existe acaso para estos poetas una lengua a la que puedan llamar plenamente materna? Afirma Kozer respecto del hogar de su infancia:

En aquella casa había un lenguaje para dirigirse a Dios (el hebreo), otro para hablar de las cosas de la vida diaria (el yiddish), otro por si algún día nos tocaba de nuevo la diáspora (el inglés) y otro para reír, vivir, luchar, desangrarse, recuperarse, hacer el amor, ser “nativo” (el español cubaneado). Súmese a ese lenguaje de la casa el de la calle: otro arroz con mango, otra mezcolanza (2005: 3).

Además de recoger en su producción esta *espectralidad* del lenguaje —producto de su contacto con voces múltiples, ajenas y oriundas—, Kozer reivindica una poesía que es mezcla de géneros, de *acontecimientos disminuidos* en cuanto cotidianos, de ausencia, de espectacularidad “una poesía mestiza, reverberando duplas y triples, múltiples tradiciones; y todas las culturas, todos los esófagos, todas las posibilidades que el mundo moderno nos ofrece, que son muchas” (2002: 74).

Considerado un poeta adscrito al movimiento *neobarroco* —él no lo desmiente—, advierte sin embargo que hace

[...] diversos tipos de poesía, que en esa maraña y “selva selvaggia” que parece ser mi poesía (su interior es una coordinación del inconsciente, una jungla con senderos claros, silva en el sentido de bosque, y por ende, como en todo bosque, con sus claros: “aspra e forte” como dice Dante, o sea, densa y difícil es mi poesía) coexisten formas y estructuras variadas y ninguna es clásica o tradicional (Kozer 2002: 70).

Estas ideas no resultan ajenas a la irreverente utilización del lenguaje y los deshechos textuales que Sarduy ya había reconocido como otra manera del barroco. Se ha observado —me parece que acertadamente— que el abigarramiento *neobarroco* de la escritura de este poeta tiene que ver con el trabajo de los detalles y los pliegues, de una materialidad que se sabe pasajera. En estos recorridos que inventa, el poeta incorpora al espacio del poema materiales efímeros y descartables, impulsado quizás por un deseo de totalidad que nunca se resigna y que —al mismo tiempo— se sabe imposible de realizar.

Walter Benjamin descubrió en Proust algo que sería también la marca de su propia obra: nada puede ser terminado por completo. Todo trabajo supone una construcción en abismo en la que cada pliegue remite a otro pliegue. Desplegar el abanico de un recuerdo o de un texto conduce al encuentro de nuevos pliegues. Alisar una imagen es encontrar en la nueva superficie las líneas de la superficie anterior, pero modificadas.

III

En los textos de Kozer, las marcas del barroco tienen que ver con esta pasión por el detalle, por los “orillos”. Un trabajo artesanal de la palabra que privilegia y reivindica saberes y tareas considerados femeninos: el *bordar* y el *coser*. El poeta elaborará una imaginería del “escritor-artesano” que se encierra en un lugar legendario y —como el obrero en el taller— pule, talla y engarza las formas haciendo surgir el arte de la materia a partir de horas de esfuerzo compartido y silencioso.

Esta valoración del trabajo colectivo y silencioso —vinculado a la oralidad, a lo femenino y a la ausencia de firma— reemplaza el valor atribuido a la genialidad individual. Hay una especie de coquetería en reivindicar este aspecto artesanal de la escritura; este oficio que proviene de otros más despreciados, que trabaja siempre pegado a los restos, a las hilachas de otros textos, ya que no hay originalidad posible: “todo texto es un tejido nuevo de citas pasadas” (Barthes 2003: 146).

En “El círculo de tiza del Talmud” —un ensayo mucho menos visitado por la crítica que “Bordado y costura del texto”— Tamara Kamenszain construye una interpretación del concepto de *intertextualidad*. En la paradoja de los talmudistas —con la que comienza el ensayo— puede leerse una concepción de la escritura como absorción y réplica de textos previos de los que sería al mismo tiempo reminiscencia y transformación. Los talmudistas pasan su vida discutiendo los detalles insignificantes del único texto legible para ellos: la Torá.

Me interesa iluminar aquí ciertos sectores del ensayo que me permiten leer la producción de José Kozler situándola en el linaje de los talmudistas. Ambos poetas atribuyen un sentido activo —productivo y de apropiación— a la lectura: leer es también “recoger”, “recolectar”, “espíar”, “reconocer las huellas”, “robar”. La lectura —y por lo tanto la escritura— implica una participación agresiva, una activa apropiación de lo otro que supone un estatuto de productividad y no de mera reproducción de los materiales utilizados. Afirma Kozler en una entrevista:

Yo soy un lector voraz y un lector devorado por su propia voracidad lectora. He leído toda la vida y no sé nada. Sigo leyendo a diario, una media de 150 páginas por día, alterno poesía con ficción o ensayo, alterno inglés con español, y de algún modo, lo que me sucede es que leo y hago poemas (Diegues y Montesino 2002:71).

La etimología de la palabra *texto* —que remite a *tejido*, también recuperada por los teóricos de la intertextualidad— le permite a Kozler recuperar este valor artesanal o metafórico de la escritura; es decir: la escritura como unida a la mano, al cuerpo que le sirve para reivindicar la escritura como algo que brota y se derrama, como filamento, como segregación natural del lenguaje.

La lectura de la actividad de los talmudistas desde estos conceptos no resulta totalmente caprichosa. Algunos de los conceptos vertidos por los teóricos de la intertextualidad —apertura, texto en movimiento, deconstrucción, etc.— parecen tener reminiscencias medievales vinculadas con el misticismo judío. La intención de mis reflexiones no es la de desenmascarar una *influencia* entre ambos fenómenos —que resultaría altamente improbable—, sino sugerir una afinidad, un modo compartido de pensar y de escribir el mundo aunque ese mundo sea inevitablemente otro.

El misticismo judío —en la medida en que se construye como una práctica exegética— se apoya —al igual que otras manifestaciones interpretativas judaicas— en:

[...] la concepción de una escritura consonántica, cuya riqueza y ambigüedad están dadas justamente por la carencia de vocales, y cuyo sentido se hace claro sólo en el momento en que se articula verbalmente, o bien, dentro de un contexto que permite al lector descifrar dentro de ciertos marcos los sentidos virtuales de una palabra o de una frase (Cohen 1994: 13).

Esta *cultura del comentario* —presente en los talmudistas y leída desde las teorías de la intertextualidad— aparece en la concepción que Kozler tiene de la escritura como repetición, repetición en el sentido de un libro infinito y ya escrito donde sólo se pueden anotar comentarios; pero también —evidentemente— en el sentido de una serie de escenas o temas que atrapan al poeta y que éste se ve obligado a reescribir. “Porque para un poeta no hay juventud: nunca inventará nada nuevo (nunca escribirá una novela) y siempre, de espejismo en espejismo, quedará atrapado en la fascinación de las mismas escenas familiares”, afirma Kamenszain en su ensayo sobre Kozler.

Jacobo Sefami propone la sugerente idea de que la poesía de Kozler se ve acechada constantemente por los fantasmas de la narración; por un tejido de relatos frustrados que tienen que ver sobre todo con el universo familiar y doméstico, y con sus míticas genealogías. Esta “pasión genealógica” lo lleva a construir familias imaginarias, a descubrir parentescos inesperados. La familia —esta *recursividad* en la escritura del poeta— le permite contar

historias de amor y de muerte. Su escritura es atravesada por el deseo familiar: familia de escritores a los que se vuelve siempre, familiaridad de la casa natal y los afectos, palabras familiares en las que se vive como extranjero.

Si nos circunscribimos sobre todo a los textos más tempranos dentro de la producción de Kozér —como *Este judío de números y letras* (1975), *Y así tomaron posesión de las ciudades* (1978), *La rueda de los semblantes* (1980), *Jarrón de abreviaturas* (1980) y *Bajo este cien* (1983), quizás los más impregnados con imágenes de la repetición— notamos que cada rincón es un caleidoscopio cuyas partes le recuerdan las múltiples partes de su vida. El tiempo ha sido abolido: sólo hay presente y eterna repetición. Esta “existencia redonda” de la creación nos remite a Gastón Bachelard y a su fenomenología del espacio, donde el filósofo entiende que las imágenes de redondez absoluta nos ayudan a recogerlos sobre nosotros mismos, a darnos una primera constitución; porque vivida desde dentro, la repetición sólo puede ser redonda.

Este modo de entender la creación poética se vincula con la concepción que Kozér tiene del yo lírico. Si la poesía es ese terreno pantanoso donde el yo siempre es *otro*, la “centralidad del yo” —propia de “ciertos escritores modernos”— constituirá una estética que el poeta no podrá no repudiar. A diferencia del delirio de grandeza que Tamara Kamenszain ejemplifica en la figura de Pablo Neruda, Kozér optará por los escritores de lo poco, de lo pequeño, los talmudistas: artífices de la repetición, escritores “silenciosos”; en fin “femeninos”.

Escribir es entonces internarse en la multiplicidad de voces del pasado y frente a ese eco —o ese rumor sordo— optar: elegir el propio destino; es decir: la propia interpretación, sin importar que ésta —a su vez— pase con el tiempo a formar parte de lo establecido y a fundirse con la institución. Leer y comentar implican actualizar un orden, repetirlo y refundarlo. La lectura se convierte en la actividad religiosa por excelencia y pone en contacto al hombre con la materialidad divina: el lenguaje.

BIBLIOGRAFÍA

Ediciones originales de José Kozer

- Este judío de números y letras*, Tenerife, Nuestro Arte, 1975.
Y así tomaron posesión de las ciudades, Barcelona, Ámbito Literario, 1978.
La rueda de los semblantes, León, Provincia, 1980.
Jarrón de abreviaturas, México, Premia, 1980.
Bajo este cien, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.
La garza sin sombras, Barcelona, Llibres del Mall, 1985.
El carillón de los muertos, Buenos Aires, Último Reino, 1987.
Carece de Causa, Buenos Aires, Último Reino, 1988.
De donde oscilan los seres en sus proporciones, Tenerife, La Laguna, 1990.
Prójimos / Intimates, Barcelona, Carrer Ausias, 1990.
Trazas del lirondo, México, Casa del tiempo, 1993.
et mutabile, Jalapa, Grafitti, 1995.
Una huella destartalada. Diarios, México, Aldus, 1997.
Mezcla para dos tiempos, México, Aldus, 1997.
AAA1144, México, UAM, 1997.
No buscan reflejarse, La Habana, Letras Cubanas, 2001.
Ánima, México, Fondo de Cultura Económica, 2002a.
Bajo este cien y otros poemas, Barcelona, Los libros de la frontera, 2002b.
Rosa cúbica, Buenos Aires, Editorial Tsé Tsé, 2002c.
In situ, CD multimedia, Buenos Aires, Ediciones Voy a salir y si me hiere un rayo, 2004.
Ogi no mato, México, UACM, 2005a.
Y del esparto la invariabilidad, Madrid, Visor, 2005b.

Otros textos citados

- AGAMBEN, Giorgio (2000). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*, Valencia, Pre- Textos.
- BACHELARD, Gastón (2005). *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica.
- BARTHES, Roland (1994). "La muerte del autor", en: *El susurro del lenguaje*, Buenos Aires, Paidós, pp. 65-71.
- DE LANGE, Nicholas (1995). *Atlas cultural del mundo. El pueblo judío. Volumen I*. Buenos Aires, Editorial Folio.
- DIEGUES, Douglas y Montesino, Jorge (2002). "Un uni/verso se desdobra. Entrevista a José Kozer". *Revista More Ferarum*, 7/8, Lima, Ediciones del signo lotófago, pp. 68-77.
- DORBY, Edgardo (2006). Poesía argentina actual: del neo- barroco al objetivismo (y más allá), en FONDEBRIDER, Jorge (compilador). *Tres décadas de la poesía argentina 1976-2006*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Buenos Aires - Libros del Rojas, pp. 117-134.
- ECHAVARREN, Roberto (1996). "Prólogo", en *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 11-17.
- KAMENSZAIN, Tamara (2000). *Historias de amor. (Y otros ensayos sobre poesía)*, Buenos Aires, Paidós.
- LEÓN, Denise (2007). *La historia de Bruria. Memoria, autofiguras y tradición judía en Tamara Kamenszain y Ana María Shua*, Buenos Aires, Simurg.
- PERLONGHER, Néstor (1996). "Prólogo", en *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 19-30.
- SARDUY, Severo (1974). *Barroco*, Buenos Aires, Sudamericana.
- SARDUY, Severo (2000). *Antología*, México, Fondo de Cultura Económica.
- SEFAMI, Jacobo (2002). *La voracidad gráfomana: José Kozer. Crítica, entrevistas y documentos*, México, UNAM.
- VIANNA Baptista, Josely (2005). "Sobre el Neobarroco. Entrevista de a José Kozer". Archivo para estudiantes de Artes y Humanidades de la Universidad de Baja California. <http://tijuana-artes.blogspot.com/2005/03/neobarroco.html>