

Rafael  
**DE CÓZAR**

---

---

Poeta, pintor y narrador español nacido en 1951, en Tetuán, provincia de Marruecos, residió desde los once años en Cádiz, ciudad donde inició su actividad primero como pintor, con diversas exposiciones y premios, para dedicarse más tarde a la actividad literaria, a través del grupo literario «Marejada». Doctor en filología Hispánica, es catedrático de literatura española en la Universidad de Sevilla. Finalista del premio «Guernica» de novela (Madrid, 1979), Finalista de los premios de poesía «Ricardo Molina» de Córdoba y «Rafael Montesinos» de Sevilla. Premio extraordinario de doctorado de la Universidad de Sevilla (1985). Premio «Ciudad de Sevilla» para Tesis doctorales, 1986, con la obra publicada bajo el título *Poesía e imagen* (1991). Premio «Mario Vargas Llosa» de novela (1996) con la obra *El Corazón de los trapos*. Entre 1982 y 2002 fue presidente de la Sección Andaluza de la Asociación Colegial de Escritores de España. Es miembro del consejo asesor del Centro Andaluz de las Letras desde su fundación. Ha sido director Literario de la Editorial «El Carro de la Nieve» y colaborador literario de diversos periódicos y medios (*ABC*, *Informaciones*, *Diario 16*, *Canal Sur*.) Entre sus libros de poesía destaca *Entre Chinatown y River Side: los ángeles guardianes* (Nueva York, 1987, y Sevilla, 2004), *Ojos de uva* (Sevilla, 1988), *Con-cierto Visual Sentido. (Antol 1968-2004)* (Sevilla 2006), *Piel iluminada* (Sevilla, 2008), *Huecos de la memoria* (Sevilla, 2011) y *Cronopoética* (Sevilla, 2013). Una selección de sus relatos compone *Bocetos de los sueños* (Cádiz, 2001). El principal de sus estudios y ensayos es *Poesía e imagen* (Sevilla, 1992), extenso recorrido de los experimentos poéticos desde el siglo IV a. C.

---

## Poética

Partiendo de la base de que la literatura se encuadra en un complejo conjunto de variedades genéricas, dentro de los grandes grupos tradicionalmente aceptados, como la narrativa, la poesía o el teatro, parcelaciones más o menos teóricas, lo cierto es que la realidad de los textos solo a veces corresponde con exactitud a una de esas agrupaciones. Son muchas las obras que están en las fronteras entre estas, e incluso en relación con las de las restantes artes.

El «gen» principal de cada arte podría sintetizarse del modo siguiente: el movimiento corporal en el espacio = LA DANZA; la imagen y color en el plano = PINTURA; el volumen sobre la materia = ESCULTURA, La construcción de un espacio = ARQUITECTURA; la palabra en su dimensión gráfica, o sonora: LITERATURA; la conjunción de los sonidos en una estructura: LA MÚSICA; etc.

El problema empieza ya en la literatura con el género dramático, pues el teatro no es un guion, sino su representación, y esta incluye varios de los «genes» señalados, al igual que su pariente, la ópera. Las fórmulas de fusión en cada arte son efectivamente muy variadas. La escultura en mármol es diferente a la figura policroma, que tiene ya rasgos de la pintura, del mismo modo que el cuadro en volumen se acerca a la escultura y la poesía bien medida y recitada se acerca a la música, como la escrita (recuérdese los manuscritos miniados medievales) está próxima a la pintura. El cine, por ejemplo, sería la fusión de todas las artes en el plano, en la pantalla.

Si nos atenemos a la literatura, y concretamente a la narrativa, son enormes las distancias entre el microrrelato, el relato, la novela corta, la novela larga, o la novela río, mientras la novela-monólogo se acerca a la poesía, y la novela de puro diálogo está cerca del teatro. Además de todo esto, el fundamento puramente estético parece contrapuesto al fundamento didáctico. El cuento tradicional no se elabora con criterios estéticos, sino pedagógicos, morales, del mismo modo que la novela de compromiso con la realidad se acerca al ensayo. Si nos atenemos

de forma estricta al fundamento artístico, habría que eliminar de la historia de la pintura todas aquellas obras que se hicieron por un puro fundamento religioso, de testimonio de personajes, hechos históricos, batallas, etc., aunque de paso puedan tener valores artísticos. Dentro de la historia fotografía artística no puede figurar la fotografía común, que supondrá un 90% de la que se ha producido.

Este prólogo, y sobre todo el proceso del siglo XX, puede servir para llegar a la conclusión de que arte es todo lo que es percibido como arte, incluso aunque no lo sea en origen, pues somos nosotros los que le damos esa valoración a un objeto y no a otros.

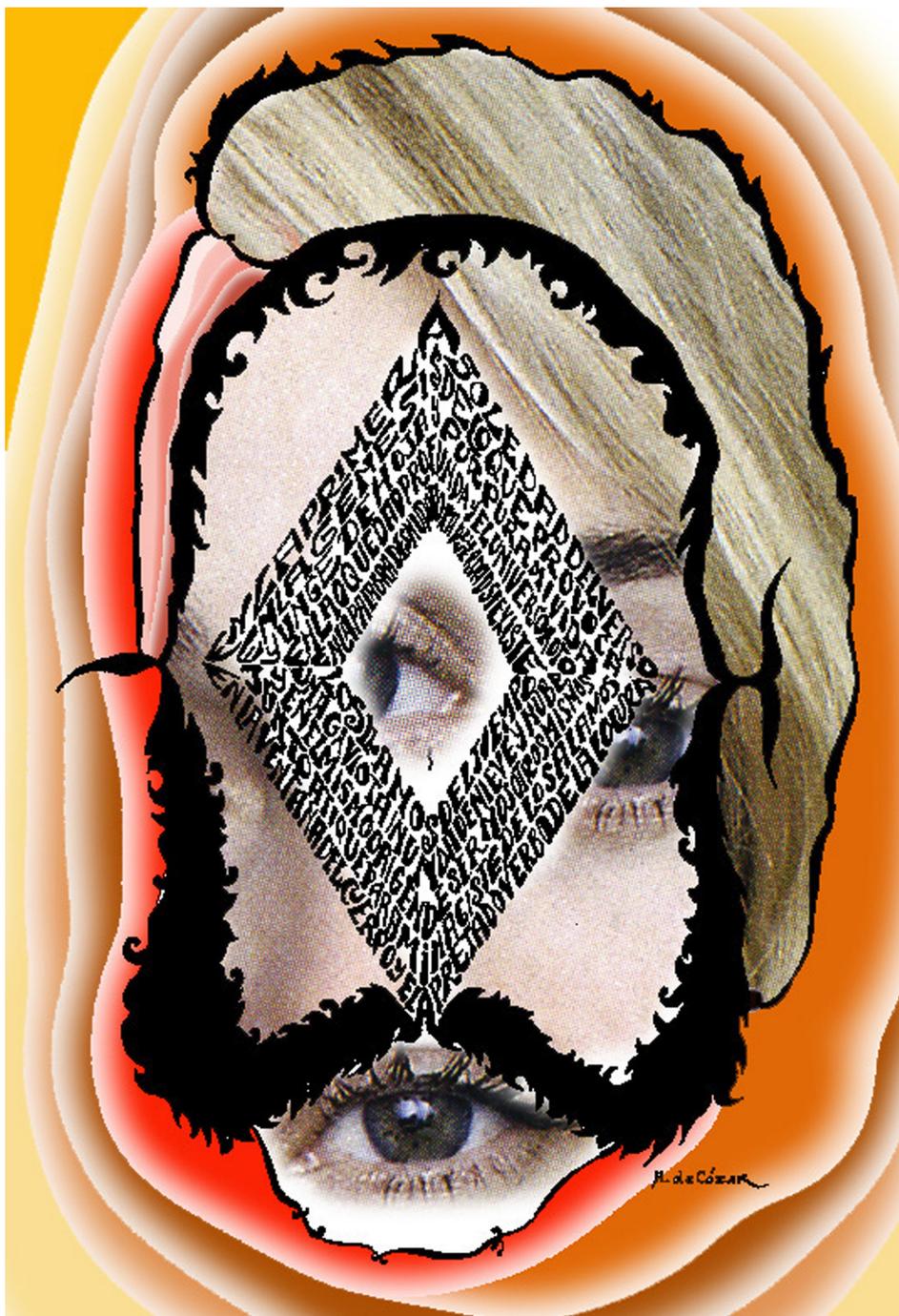
Mi estética se situaría en lograr una aspiración que ya insinuaron Baudelaire, Rimbaud, o Bécquer. Este último lo definió como «palabras que fuesen a un tiempo suspiros y risas, colores y lágrimas», es decir, una especie de arte total. He practicado y practico la poesía discursiva y la pintura en su sentido tradicional, aunque en las líneas modernas, pero además de eso, desde hace muchos años empecé a buscar la potenciación mutua de la palabra y la imagen, e incluso el sonido. Hace tiempo trabajo en el poema caligrafiado, recitado en voz del autor, y entroncado en una imagen, con música de fondo, es decir, fusión de las artes, algo que hoy nos permiten las nuevas tecnologías. El vídeo y el powerpoint son los vehículos principales de esta producción.



Sonido



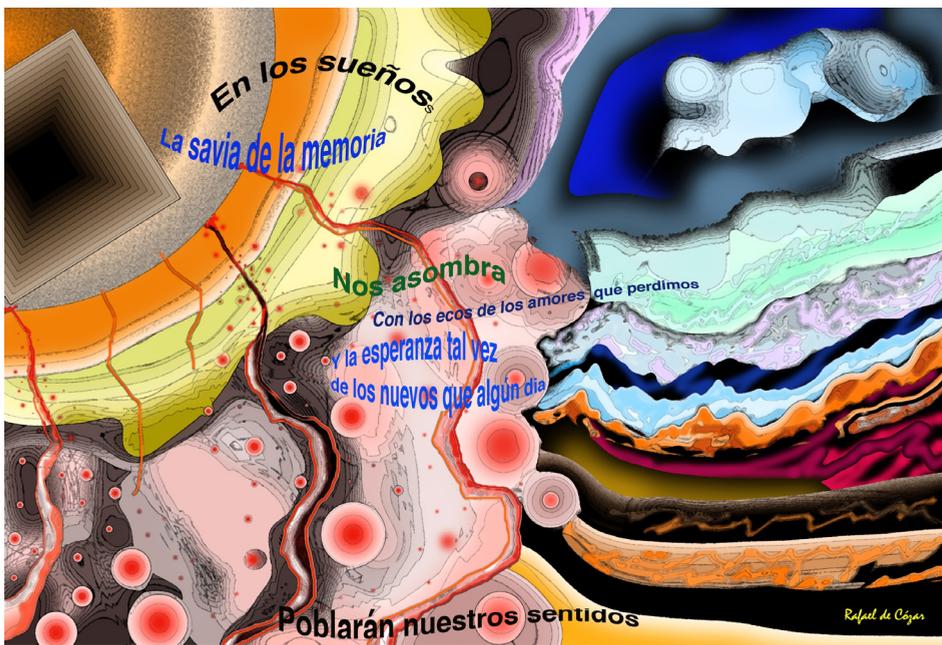
Sentir



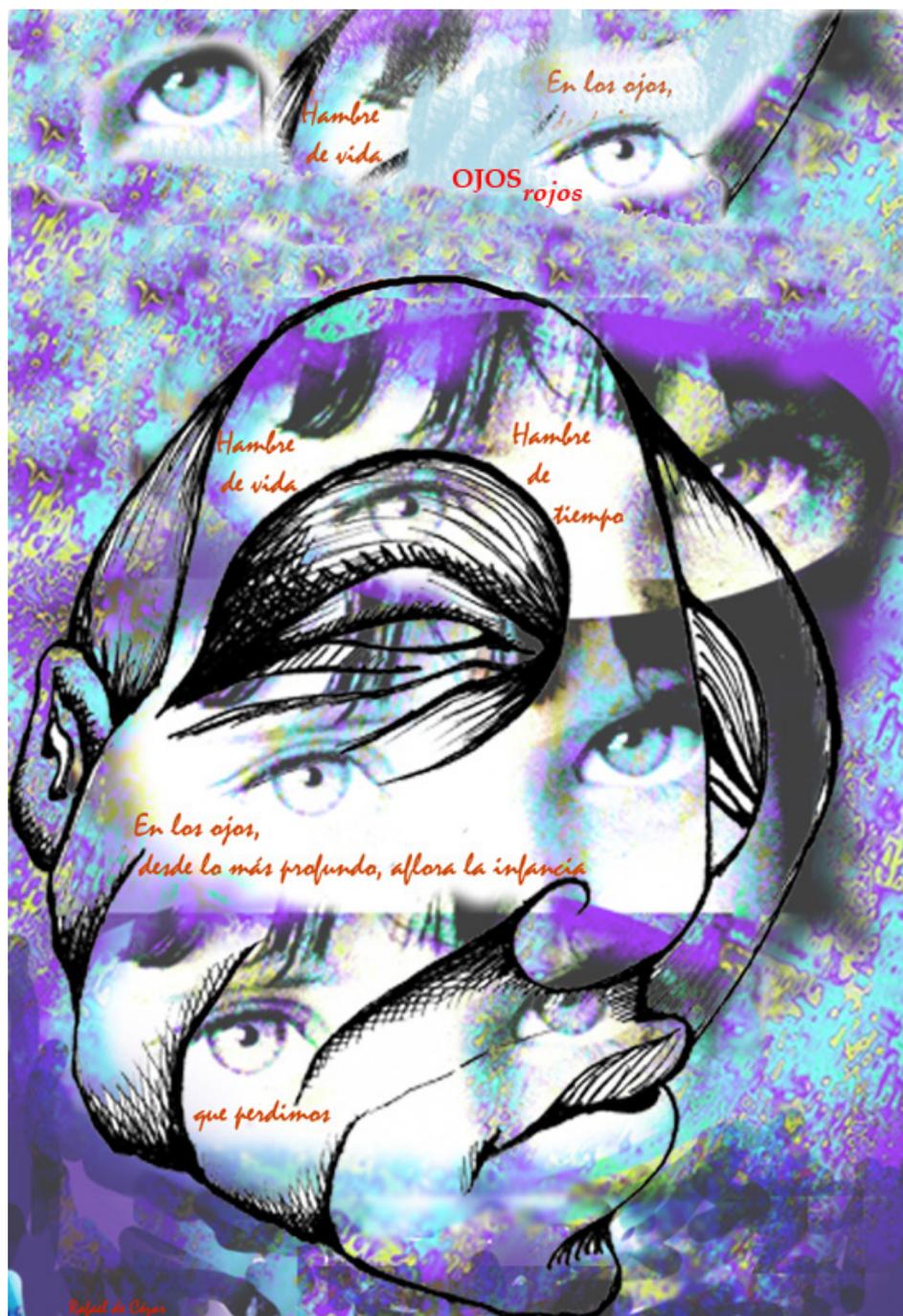
Retrato años 70



Cabellera



En los sueños (INÉDITO)



## Ojos (INÉDITO)

## CUESTIONARIO

de Victoria PINEDA

Rafael de CÓZAR

**1. ¿Cómo se aprende a hacer poesía experimental?, ¿en qué medida es necesaria —o interviene— una relación previa o simultánea con la poesía discursiva?, ¿y con la pintura?, ¿o debemos pensar en otros compañeros de viaje, mirando, por ejemplo, al diseño gráfico, la fotografía, la publicidad y otras disciplinas en auge?**

En la poesía experimental hay autores muy variados, los que proceden del diseño, la publicidad o la fotografía, o bien de la pintura y la literatura. Los hay que son fundamentalmente gráficos (podríamos decir que abstractos, usando el término pictórico) y los que la base principal radica en el lenguaje. En mi caso, y no es infrecuente, la base viene de una formación pictórica y literaria a la vez. Empecé con la pintura muy joven, a los siete años, y me dediqué a ella preferentemente hasta los 20. La literatura también me interesaba, sobre todo desde los 14 años, pero la elaboración literaria se inició a los 18, y pasó a ser la principal desde 1970, en que empecé a unir las dos dimensiones. En mi caso las dos dimensiones tienen su importancia, pues la parte textual es poesía discursiva en todos los sentidos.

**2. En su caso concreto, ¿cómo se inició en este campo?, ¿cómo fue el aprendizaje?, ¿se planteó unas metas específicas?, ¿cómo integra la creación experimental en su actividad profesional o intelectual?**

Empecé, como decía, al comprender que si un poema discursivo puede valer por sí

mismo, y un dibujo también, la unión de ambas cosas no puede ser negativa, sino más bien al contrario. Todo arte parte de un aprendizaje y las ideas sobre la inspiración como una luz que te cae en el camino como a San Pedro, es falsa. Hacen falta años de ver poesía y de leer pintura, y a la inversa, para empezar a realizarlas. No se nace artista en ningún campo, lo que no implica tener que pasar por talleres literarios o Bellas Artes. Pero la pregunta tiene además una dimensión interesante, pues a los pasos iniciales en uno y otro campo, de forma independiente (había hecho exposiciones y publicado algunos textos) me llevó a estudiar el tema a fondo ya como profesor de la Facultad de Filología. Mi tesis doctoral iba a ser un estudio sobre la poesía experimental, con un capítulo previo sobre los orígenes, pero al final el capítulo previo se convirtió en 1200 folios. La parte dedicada al siglo XX ocupó poco más de cien páginas. La tesis se publicó con el título *Poesía e Imagen* (Sevilla, 1991) y es, hoy por hoy, el único estudio que se ha hecho en el mundo sobre el proceso de la poesía experimental desde el siglo IV a. C. hasta el siglo XX.

**3. ¿Cuáles son los referentes literarios, visuales, culturales, políticos... que nos ayudarían a situar su obra?, ¿se reconoce en alguna tendencia u orientación específica?, ¿con quién dialoga más a gusto?**

La poesía experimental o visual, los *technopaegnia* griegos, o los *carmina figurata* latinos, es decir, lo que llamamos caligra-

ma, junto a otras muchas fórmulas visuales y sonoras de la tradición se consideraron en los tratados, poéticas y retóricas, como artificios extravagantes, puerilidades literarias, fórmulas artificiosas, o rarezas literarias, casi siempre negativamente. Pero basta una visita a la Alhambra para encontrar en las paredes poemas que son a la vez pintura y escultura (volumen), o contemplar los caligramas de Jacques Cellier, del siglo XVI, para pensar que Apollinaire, si los hubiera conocido, no habría «inventado» el caligrama moderno. Toda esa base influye en mi poesía visual, pero también en la discursiva.

**4. ¿Qué lo distingue y lo singulariza a usted con respecto a otros artistas?, ¿qué lo acomuna con ellos?**

En mi caso es bastante evidente que intento unir las dos artes de forma que se complementen, de modo que, sin entrar en la cuestión de la calidad, ambas dimensiones, la poética y la plástica puedan funcionar de forma independiente, que es lo que ocurre, por ejemplo, en la literatura emblemática de los siglos XVI y XVII. El emblema era un conjunto en el que el texto situado arriba se acompañaba de un dibujo abajo, ambos para explicarse mutuamente. Un lema daba título a la composición. Esta línea abunda entre mis trabajos. Y lo cierto es que no es demasiado frecuente. Cualquier antología de poesía experimental lo demuestra, pues el poema ideográfico, o simplemente gráfico es lo predominante.

**5. ¿Cómo podría describir su proceso creativo tanto en la vertiente conceptual como en la material?, ¿cómo maneja las ideas y hace que se plasmen en objetos?, ¿qué importancia relativa le da a cada una de las dos fases?**

Son variadas las formas de trabajar. A veces un poema discursivo, incluso publicado, ha tenido luego una versión visual, incluso años después. En otros casos se trata de un dibujo a tinta china al cual he escrito el poema y rediseñado luego a color

en el ordenador. En muchos casos en que he seguido esta práctica no existe un original físico, sino digital, aunque conservo el dibujo en negro original. No se trata, como es frecuente, de poemas hechos por ordenador de forma completa (aunque algunos hice), sino de fusionar el arte manual con el digital. En otros casos, sobre todo los hechos en la década de los setenta, eran collages de revistas, pegados sobre cartulina, ya que entonces no había ordenadores. Mi primer libro publicado en esa época, *Sinfonía nº 1 en negro de Cózar* es un poemario discursivo en tinta china sobre cartulina, donde todo el texto es manuscrito, pero decorando cada letra, al modo de los códices medievales. Cada ejemplar llevaba las hojas sueltas haciendo un rollo que se sujetaba por una cinta roja. En otros casos la letra inicial ocupa toda la página y el texto se sitúa en el interior.

**6. ¿Cuál cree que es el mejor medio de difusión de la poesía experimental?, ¿cómo se llega al público interesado?, ¿qué papel cumplen las instituciones en este sentido?, ¿cómo cree que debe hacerse la crítica de las formas experimentales?**

Hasta no hace mucho me hubiera respondido que el único modo de difusión es el digital, por los costes de la cuatricomía en el papel y el escaso público, fuera de los aficionados, pero sorprendentemente, en la última década se están publicando libros en editoriales tradicionales y varias antologías, incluso a color, aparte de la tradicional difusión en revistas digitales y blogs. También las instituciones parecen interesarse más en esta vía. Hace unos años la Biblioteca Nacional hizo una importante exposición y catálogo incluyendo ejemplos desde el Siglo de Oro, y más recientemente el Museo Reina Sofía hizo algo parecido con la poesía experimental contemporánea. En la Feria internacional de Guadalajara (México) de hace unos años, que se dedicó a Andalucía, fuimos invitados Pablo del Barco y yo para llevar una muestra representativa de nuestra poesía

visual y el año pasado estuve en Bogotá, en la Universidad de los Andes, para dar, entre otros temas, unas charlas sobre experimentalismo. En cuanto a la crítica, tendrá el mismo problema que con la pintura abstracta. Ya desde Baudelaire y Mallarmé, la poesía nos produce sensaciones, nos transmite impulsos estéticos, pero no debe pretenderse entenderla, o que nos dé un mensaje informativo.

**7. Imaginemos que alguien que no tiene familiaridad con la poesía visual desea acercarse a la obra no solo suya, sino también a la de sus colegas: ¿tendría a su disposición un método general de descodificación de las modalidades artísticas experimentales equivalente a los códigos lingüísticos y literarios con que los lectores se enfrentan a una novela o a un poema discursivo?, ¿o es más bien la familiaridad con las artes visuales «tradicionales» lo que podría ayudar en esa descodificación?, ¿o acaso debería ponerse en juego estrategias de recepción completamente nuevas?**

Mi caso es un poco particular, pues salvo excepciones, el texto es poema discursivo y la imagen relativamente realista, y a menudo surrealista. Quiere esto decir que un público medio puede acceder a ella sin una formación especial. Pero no sucede lo mismo con todos los poetas experimentales. Los hay que el poema lo conforman juegos con las letras, con la caligrafía, sin un "argumento" literario. Son experimentos caligráficos, como ya sucedía con los futuristas. Su única relación con la literatura es que se usan letras, a veces distorsionadas. Creo recordar que fue Kandinsky quien se inspiraba en la caligrafía árabe para algunas composiciones, como Paul Klee y otros contemporáneos suyos se acercan a la escritura, mientras los poetas se acercan a la pintura. En esas décadas del siglo XX lo que se produce es la desintegración de las barreras inter-artísticas y de ahí vendrá también la escultopintura. Creo que lo que se necesita es un nuevo modo de ver, de percibir la obra y analizar lo que nos transmite.

**8. Al estudiar los sistemas culturales, Iuri Lotman identificó algunos rasgos que caracterizan a quienes luchan por desplazarse desde la periferia hacia el centro de una esfera cultural, como la autoconciencia de la diferencia, la elaboración de metalenguajes o gramáticas, o la construcción retrospectiva de un canon propio. Si un movimiento de este tipo ocurriera en el campo de la poesía experimental (y de hecho es posible reconocer síntomas que así lo indican), eso significaría un abandono de la vocación de marginalidad y excepcionalidad que ha caracterizado el género casi desde sus comienzos hace siglos. ¿Cómo ve usted en este momento la relación de fuerzas entre las distintas modalidades literarias o artísticas?**

La cuestión de la marginalidad o excepcionalidad es algo que lo define la sociedad, aunque a veces el autor colabore con ello. No creo que cuando empezábamos algunos a trabajar esta línea en los años setenta teníamos vocación de marginalidad, aunque sabíamos que éramos un reducida secta. Tal vez lo que ocurre es que intuíamos que estábamos ya inmersos en el predominio del mundo de la imagen. No creo que haya artistas que se adelantan a su tiempo, sino más bien que intuyen su propio tiempo y es el resto de la sociedad la que va atrasada, como es lógico, pues es más conservadora de lo ya asentado. Hoy la calle está llena de signos visuales, símbolos, carteles, luminosos, mensaje publicitarios, imágenes que nos asaltan miremos hacia donde miremos. Las nuevas tecnologías, incluso para la poesía discursiva, han cambiado profundamente el modo de escribir, de publicar y de difundir la obra. Y esto sucede en todas las artes. La socialización de las mismas es ya evidente y puede permitir que alguien componga una imagen visual sin saber pintar ni dibujar, como sacar una foto magnífica sin ser fotógrafo.

Una revisión de la historia de las vanguardias permite intuir que todas terminarían en los museos que pensaban destruir, pero el conocimiento de los precedentes anteriores al siglo XX permite además testificar que los juegos formales existen desde

siempre, y que predominan en las etapas de crisis de un sistema. La diferencia principal entre el autor tradicional, que aspira llegar al público más amplio posible, y el vanguardista, es que este trabaja sobre todo para sí mismo, la autosatisfacción creativa, y luego, si es posible, que haya un público mínimo que lo aprecie.

**9. ¿Cómo imagina que será la evolución de su creación personal?, ¿y la de los géneros experimentales de manera global?, ¿qué dificultades cree que se superarán y cuáles no?**

Mi creación personal evoluciona sobre un mismo camino, sobre todo porque ahora veo que empieza a tener su eco fuera del sector especializado. Solo en la última década se ha publicado en editoriales comerciales la mayoría de los poemas, inéditos durante décadas. Las posibilidades de difusión de este tipo de poesía en el mundo digital e internet, las vías más lógicas por su coste, ha provocado un interés mayor también por parte de los medios impresos. La tecnología, que sirve para la creación, está sirviendo también de forma evidente para la difusión, y el libro digital es perfecto para este tipo de poesía. Antes de 1975 no habría en toda España más de 20 o 30 autores y, a la vez, estudiosos, que lógicamente nos conocíamos todos y coincidíamos en las pocas actividades que realizábamos. Hoy la lista es bastante abultada y hay, que yo sepa, hasta cinco tesis doctorales sobre el tema.

**10. ¿Cuáles diría usted que son los rasgos de la obra publicada en este número que más representan su propia poética?**

Los poemas seleccionados representan las diversas formulaciones más habituales en mi obra visual, la cual, dentro de cierta variedad, responde al principio básico de mi poética: el interés por mantener la importancia de los dos planos, el de la imagen y el del texto en un nivel equivalente, es decir, que aún estando fusionados, pudieran «leerse» de forma independiente. Algu-

nos, como «Ojos», y «Sonido», el diseño es manual y el texto y el color son de ordenador. En otros, como «Retrato» y «Sentir» el texto está hecho a mano, inserto en un fondo a color. «Cabellera» es fotografía retocada, mientras «En los sueños» todo se elaboró por ordenador. Algunos son poemas antiguos elaborados a mano con tinta china y más tarde retocados a color. Dentro de la poesía visual de la antigüedad estoy cerca del que se llamó «emblema» en el siglo XVI, y fue muy frecuente en el XVII. El juego puro de letras y manchas, o líneas, no es frecuente en mi obra, que se mantiene cerca del realismo, o en la línea surrealista.