

*Con-cierto  
visual sentido: la  
Interdependencia de  
Poesía e Imagen en  
Rafael de Cózar*

*“Con-cierto visual sentido”: the  
Interdependence of Poetry and  
Image in Rafael de Cózar*

Marina Bianchi

Doctora en Iberística – Literatura Española – por la Universidad de Boloña, Marina Bianchi es Associate Professor de Literatura Española en la Universidad de Bérghamo. Es Académico Correspondiente de la *Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, miembro del comité editorial de revistas científicas internacionales, y ha dado clases, conferencias y seminarios en universidades italianas, españolas, alemanas, polacas, rumanas, estadounidenses y de República Dominicana.

Contato: [marina.bianchi@unibg.it](mailto:marina.bianchi@unibg.it)  
Itália

Recebido em: 11 de junho de 2020

Aceito em: 19 de agosto de 2020

PALABRAS CLAVE:  
Poesía visual; Rafael de  
Cózar; Neovanguardia;  
Poesía experimental.

Resumen: La antología *Con-cierto visual sentido. Poemas (1968-2004)*, del catedrático, poeta, pintor y afamado estudioso de las vanguardias Rafael de Cózar (Tetuán, 1951 – Bormujos, Sevilla, 2014), recoge una selección de composiciones en verso, caligramas, poemas visuales en su sentido estricto y otros más bien ilustrados. Cózar se acercó primero a la pintura y luego a la escritura, hasta fundir las dos vertientes en la poesía visual, y esta con otros artes. La interdependencia de palabra e imagen recorre toda su trayectoria creativa, desde los setenta hasta el nuevo siglo, como parte fundamental de su experimentación neovanguardista guiada por un anhelo evocador y abarcador, que responde a su peculiar concepción de arte total. Tras la primera parte del artículo que aborda el tema desde el punto de vista teórico, metodológico y contextual, la cuarta sección describe y clasifica los poemas visuales de las diferentes etapas según su forma y técnicas artísticas. Sigue un análisis hermenéutico de una selección de las obras de Cózar.

KEYWORDS: Visual poetry;  
Rafael de Cózar; Neo-avant-  
garde; Experimental poetry.

Abstract: The anthology *Con-cierto visual sentido. Poemas (1968-2004)*, by the professor, poet, painter and famed avant-garde scholar Rafael de Cózar (Tetuán, 1951 – Bormujos, Seville, 2014), includes a selection of compositions in verse, calligrams, visual poems in the strict sense and others that are illustrated. Cózar first approached painting and then writing, until he merged both aspects into visual poetry, and this with other arts. The interdependence of word and image runs throughout his creative career, from the seventies to the new century, as a fundamental part of his neo-avant-garde experimentation guided by an evocative and comprehensive yearning, which responds to his peculiar conception of total art. After the first part of the article that deals with the subject from the theoretical, methodological and contextual point of view, the fourth section describes and classifies the visual poems of the different stages according to their form and artistic techniques. This is followed by a hermeneutical analysis of a selection of Cózar's works.

## 1. MARCO TEÓRICO: PARA UNA TAXONOMÍA DE LA POESÍA VISUAL<sup>1</sup>

Nuestro objetivo será analizar la fusión de poesía e imagen en la trayectoria creativa de Rafael de Cózar entre 1968 y 2004, visible en la antología *Concierto visual sentido. Poemas (1968-2004)* (2006), con el fin de defender la tesis de una evolución lineal del artista, desde las formas más elementales de la unión de las dimensiones literaria y figurativa, hasta las más complejas realizadas mediante las nuevas tecnologías, en época más reciente. Debido a que los estudios sobre el tema son aún relativamente escasos en el ámbito académico, es preciso repasar unos conceptos fundamentales en los primeros dos apartados.

Como ya se ha señalado en *De la Modernidad a la Postmodernidad. Vanguardia y Neovanguardia en España* (Bianchi, 2016, 16-17), los productos artísticos neovanguardistas se relacionan con los modelos epistemológicos de la postmodernidad<sup>2</sup> y, por ende, con la tendencia a la fragmentación del objeto artístico, a las nuevas posibilidades combinatorias, al pastiche

---

1 Este ensayo se halla vinculado al Proyecto de Investigación del Plan Estatal “Poéticas de la Transición (1973-1982)”, financiado por FEDER/Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades – Agencia Estatal de Investigación/FFI2017-84759-P.

2 Tras el final del idealismo moderno, la sociedad postmoderna compleja y caótica ha generado nuevos modelos epistemológicos –o modos de conocer la realidad y de entender el mundo– que, todavía, no han terminado de configurarse. Entre los que se asentaron en la segunda mitad del siglo XX, cabe mencionar: el deconstruccionismo de Jacques Derrida; el postestructuralismo de Jacques Lacan, Roland Barthes y Claude Lévi-Strauss; el constructivismo de Gaston Bachelard, Niklas Luhmann, Edgar Morin y Jean Piaget, entre otros. Lo que ya se ha aclarado es que la postmodernidad propende por una racionalidad dialógica y un saber subjetivo y cualitativo, es decir, sus modelos epistemológicos se basan en los paradigmas principales de la intercomunicación y la intersubjetividad, a los que se suman la flexibilidad, la particularidad, la verdad cualitativa y la condición holística (Hurtado León; Toro Garrido, 2007, 46-49).

y a formas innovadoras tanto de la creación como de la lectura (García Gabaldón; Valcárcel, 1998, 441-442). Con frecuencia, la transgresión, la ironía, la antinomia y muchos de los recursos retóricos empleados no se limitan al juego formal, sino que tienen la finalidad de involucrar al lector en una profunda exploración sobre el ser, la identidad y la condición del hombre. En el caso de la poesía visual, género que forma parte de la poesía experimental (López Fernández, 2001, s. p.), se trata además de un reflejo artístico de la supremacía de la imagen en nuestra sociedad (Cózar en Díaz Rosales, 2014, t. II, 131), donde la mirada se enfrenta constantemente con signos y símbolos en los carteles, en los anuncios publicitarios, en los medios de comunicación de masa y virtuales, en las redes sociales y en un sinfín de otros contextos.

Desde un punto de vista teórico, la poesía visual supera la concepción horaciana del *ut pictura poesis* de la *Epístola a los Pisones* (Horacio, 2002, 219), en la medida en que el paralelismo entre ambas dimensiones ya no se establece a partir de la función imitativa entre poesía y pintura, es decir, desde la que Jakobson denomina “traducción intersemiótica” (1987, 429) –como ocurre en el caso de la écfrasis o de la imagen que ilustra un poema–, sino desde el diálogo, desde el intercambio de recursos, desde el talento múltiple de poetas que pintan o de pintores que escriben (Monegal, 2000, 18). De acuerdo con la clasificación de los distintos tipos de “interpretazione per trascrizione” de Umberto Eco, tampoco cabría concebir la poesía visual como “traducción intersemiótica”: creemos que se ajustaría mejor al procedimiento de “interpretazione intersistemica” “con mutazione di materia” (2003, 236),

aunque siempre teniendo en cuenta que, en ella, palabra e imagen se ofrecen al mismo tiempo y de forma conjunta, para que el lector perciba el efecto de la interacción de ambas.

Pese a que esta concepción parecería amoldarse a la “intermedialidad” de Dick Higgins (1984), que hace referencia a formas artísticas híbridas que no pertenecen a un género clásico determinado, consideramos más bien la poesía visual como una manifestación que tiene que ver con la “*interartialidad*”, definida por Walter Moser como el conjunto de las interacciones posibles entre las artes que la tradición occidental suele distinguir (2007, 70). Desde luego, no nos parecería adecuado el concepto de “multimedialidad”, por relacionarse con los factores sociales y culturales implicados en la instauración de vínculos entre los diferentes medios audiovisuales y digitales (Müller, 2006, 99-100).

Entre los expertos de poesía visual, Juan Antonio Ramírez la define como “un sistema connotado complejo cuyo plano de expresión está constituido por una fusión de la significación del texto y de la significación de la imagen” (1997, 190). Parafraseando lo afirmado por Xavier Canals (1999, 88), Blanca Millán Domínguez remarca que aspira a “la creación de un nuevo género, en función de la especificidad de la integración de lo icónico y lo discursivo” (Díaz Rosales, 2014, t. I, 113-114). Algunos adoptan una perspectiva más amplia, como Gustavo Vega, quien apunta que la expresión se refiere a “ciertas formas de creación poética basadas en recursos visuales”, que incluyen productos creativos muy variados: “desde los que son estrictamente lingüístico-estructurales a formas de creación plástica

cuyos elementos funcionan como semantemas o referencias metafórico-poéticas” (Vega, 2005, s. p.). Como muchos otros, los tres hacen hincapié en los dos aspectos indivisibles de esta forma artística: el protagonismo de lo visual que, sin embargo, tiene que guardar alguna relación tanto con la escritura y el lenguaje –o por lo menos con elementos que funcionen como analogía de ellos–, como con la poesía y sus procedimientos metafóricos (Ídem). Entre las distintas modalidades de la poesía visual (Bianchi, 2016, 200-201), algunas de ellas muy lejanas a la escritura, consideramos que la seguida por Rafael de Cózar encajaría en la que Gustavo Vega denomina “poemas visuales texto-discursivos” (2005, s. p.) –a saber, formas poéticas textuales creadas para ser vistas–, puesto que, a menudo, se trata de textos que se pueden leer de forma tradicional, aunque integrados en la imagen.

Finalmente, siguiendo los “Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen” de Áron Kibédi Varga, en el caso de la poesía visual de Cózar nos movemos: en el territorio de la “simultaneidad” de lo icónico y lo discursivo percibidos contemporáneamente por el espectador, en el marco del criterio temporal (Kibédi Varga, 2000, 113). Con referencia a la cantidad, siempre se trata de objetos “singulares” no insertados en una serie (2000, 114) –se producen inicialmente para ser vistos uno por uno, aunque luego se inserten en libros– y “fijos” –frente a los móviles, como los dibujos animados o algo que se proyecte (2000, 115)–. En lo que concierne a la forma, en la “morfología de la relación entre palabra e imagen” (2000, 117), a veces nos enfrentamos a la “coexistencia” en el mismo espacio de los dos niveles fusionados por completo, otras a la “interreferencia” de dos

partes que “se refieren mutuamente” y cohabitan en la misma página, pero se pueden separar con claridad (2000, 120). En el ámbito de la “sintaxis de la composición, es decir, de la naturaleza de las relaciones entre lo verbal y lo visual” (2000, 123), en ocasiones lo discursivo explica lo figurativo, restringiendo sus posibilidades y fijando su sentido, mientras que, con mayor frecuencia y como es propio del arte contemporáneo, “las palabras, lejos de restringir el significado de la imagen, de hecho añaden algo” (2000, 124), siendo casi siempre funcionales y solo raramente ornamentales.

## 2 LA POESÍA VISUAL EN EL MARCO DE LAS NEOVANGUARDIAS

La neovanguardia española, surgida en los sesenta en la marginación cultural del franquismo y heredera de la vanguardia histórica, tiene su eclosión en los setenta y alcanza su auge en las artes plásticas que, a menudo, se funden con la literatura, debido a la influencia de la Poesía Concreta. De la neovanguardia catalana, con Joan Brossa como referente, procede la heterogeneidad de elementos y lenguajes que se fusionan, transformando el poema en cartel, en cuadro, en poesía escénica, en acción teatral o musical, en poesía visual (García Gabaldón; Valcárcel, 1998, 455-456), o en esculturo-pintura (Cózar en Díaz Rosales, 2014, t. II, 131), en una evidente negación del género discursivo y superando las fronteras entre las categorías artísticas tradicionales (Bianchi, 2016, 19). El nuevo género se define por “la experimentación con el espacio en blanco de la página y [...] la presencia mínima (a veces nula) de

lenguaje verbal a favor de una multiplicidad de significantes visuales” (López Fernández, 2008, s. p.), donde la transcodificación genera una significación relacional que se construye simultáneamente desde distintos planos. La complejidad de la realidad es el fondo anterior y exterior a la obra, acompaña la experimentación formal y se vuelve objeto de análisis: si por un lado la poesía visual propone actos creativos cuya finalidad es evidentemente estética, por otro, toda vanguardia artística esconde un malestar, un sentimiento de alienación que aflige al individuo y que se vuelve objeto de reflexión en las obras (Bianchi, 2016, 195).

Blanca Millán Domínguez (en Díaz Rosales, 2014, t. I, 113) indica 1964 como fecha de nacimiento de la poesía visual, haciéndolo coincidir con el año de publicación del libro de Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man* (1964), sobre la difusión de los medios de comunicación de masas. El nuevo género se ve reforzado con el final del franquismo,<sup>3</sup> se consolida en los ochenta con la incorporación de una nueva generación de creadores (Millán Domínguez en Díaz Rosales, 2014, t. I, 122) y, aun más en los noventa, con la expansión de internet y de la tecnología. Sin embargo, con raras excepciones entre las que aparece la citada tesis doctoral de Cózar (1984, 942-982), sólo en el siglo XXI la poesía visual se vuelve objeto de investigaciones académicas, en el marco de los estudios culturales y en la

---

3 En 1975, se publica la primera antología accesible al público no especializado, que reúne a autores de diecinueve países, incluyendo España: *La escritura en libertad*, en edición de Fernando Millán y Jesús García Sánchez (1975). Para más detalles sobre la historia de la poesía visual, véanse Verónica Orazi (2016, 201-213) y Blanca Millán Domínguez (en Díaz Rosales, 2014, t. I, 113-140).

estela de las teorías sobre el *pictorial turn* (Mitchell, 1992) y el *iconic turn* (Boehm, 1994).<sup>4</sup>

Pese a que el siglo XX ha revitalizado el desplazamiento de la base del poema desde el verso hacia la disposición visual de forma revolucionaria y con implicaciones muy distintas, sus orígenes son muy antiguos (Cózar, 2013, 7-12): su principio se remonta a los *technopaegnia* griegos y a los *carmina figurata* latinos, de los que surge el caligrama (cfr. Cózar en Díaz Rosales, 2014, t. I, 5), lo mismo que a otros “impulsos sincréticos, manierismos, formas difíciles de ingenio literario” (López Fernández, diciembre 2008, s. p.) que “ya existían en la antigüedad, en la Europa medieval, en las culturas árabe, persa, japonesa, china, etc.,” (López Fernández, diciembre 2008, s. p.). A lo largo de la historia, el interés por la dimensión plástica en la escritura reaparece con frecuencia (cfr. Cózar en Díaz Rosales, 2014, t. I, 5-12), en cada etapa de crisis y de decadencia cultural o de un sistema (Cózar, septiembre-noviembre de 2013, 13).

### 3 BREVES NOTAS BIO-BIBLIOGRÁFICAS SOBRE RAFAEL DE CÓZAR

Rafael de Cózar (Tetuán, 1951 – Bormujos, Sevilla, 2014) fue catedrático de Literatura Española en la Universidad de Sevilla, afamado estudioso

---

4 El primer cambio del paradigma epistemológico teorizado en el ámbito de los *cultural studies* fue el *linguistic turn* teorizado por Richard Rorty (1967), seguido por el *semiotic turn*, el *cultural turn*, el *cognitive turn*, entre otros, y los citados *pictorial turn* e *iconic turn*, que constituyen las bases teóricas de la llamada *visual culture*, que se centra en el papel y en las funciones de las imágenes en una cultura determinada (Pinotti, 2014; García Varas, 2015).

de las vanguardias, crítico, artista polidédrico, escritor y poeta visual. Pasó su adolescencia en Cádiz y su juventud en Sevilla, donde se instaló en 1972. Entre sus galardones destacan el Premio *Ciudad de Sevilla* para Tesis doctorales en 1986 y el Premio *Mario Vargas Llosa* de novela en 1996 con la obra *El corazón de los trapos* (1997).

Entre sus libros de creación poética señalamos: *Entre Chinatown y Riverside: los ángeles guardianes* (1987; ed. aumentada 2004), *Ojos de uva* (1988), *Con-cierto Visual Sentido (Poemas 1968-2004)* (2006), *Piel iluminada* (2008), *Los huecos de la memoria* (2011) y *Cronopoética* (2013). Con referencia a la prosa, es autor de las novelas *El motín de la residencia* (1978) y *El corazón de los trapos* (1997), y algunos de sus relatos se hallan recogidos en *Bocetos de los sueños* (2001). La antología en la que nos centraremos aquí, *Con-cierto visual sentido. Poemas (1968-2004)* (2006) recoge una selección de composiciones tradicionales en verso, junto con caligramas, poemas visuales en su sentido estricto y otros más bien ilustrados.

Cózar se acercó primero a la pintura, desde los siete años, luego a la literatura, a los catorce, y a la escritura, a los dieciocho (Cózar en Díaz Rosales, 2014, t. II, 129). Finalmente, desde 1970, se dedicó a fundir las dos vertientes en la poesía visual y esta con otras artes, sin nunca restarle importancia a la poesía discursiva en su sentido tradicional, que, en sus creaciones, se integra con la dimensión plástica sin desnaturalizarla. La comunión de palabra e imagen, que, en muchos casos, pueden dividirse y leerse de manera independiente, recorre su trayectoria creativa desde los setenta hasta el nuevo siglo, como parte fundamental de su experimentación

neovanguardista guiada por un anhelo evocador y abarcador, por su peculiar concepción de un arte total que experimente con las fronteras entre los géneros, como él mismo aclara:

Es esa antigua aspiración de un lenguaje total: esas “palabras que fuesen a un tiempo suspiros y risas, colores y notas” de que nos habla Bécquer, o ese lenguaje al que se refiere Rimbaud “del alma para el alma, resumiendo todo, perfumes, sonidos, colores...”. (Cózar en Díaz Rosales, 2014, t. I, 22)

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. (Cózar en Díaz Rosales, 2014, t. II, 122)

A diferencia de la mayoría de los poetas visuales españoles en cuyas obras predomina el aspecto gráfico, salvo pocas excepciones, las creaciones de Cózar proponen una fusión más parecida al emblema (Cózar en Díaz Rosales, 2014, t. II, 130), donde el texto discursivo se acompaña de una imagen y ambos se explican mutuamente, puesto que el principio básico de su poética consiste en: “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” (Cózar, en Díaz Rosales, 2014, t. II, 132). O, como él mismo explica en la nota a la

edición que abre la antología *Piel iluminada*: “Entiendo que la visualidad no debe suplir al posible sentido poético, sino que es un valor añadido, un refuerzo, del mismo modo que el texto puede sintetizar a la imagen” (Cózar, 2008, 14). Su experimentación, que se mueve entre el realismo y el surrealismo, se configura entonces como una ampliación de la manera de concebir la poesía, como una confluencia sinestésica en busca de una lectura plurisensorial.

Las técnicas más comunes en los poemas visuales de Cózar son la elaboración a mano, con tinta china, con el color añadido más tarde por ordenador (Cózar, en Díaz Rosales, 2014, t. II, 132) o el dibujo a tinta china al que después se le ha agregado el poema. Con menor frecuencia, también aparecen unos retoques fotográficos y unos textos hechos totalmente por ordenador, mientras que las creaciones de los setenta incluyen, además, *collages* de revistas y textos discursivos decorados gráficamente a mano (Cózar, en Díaz Rosales, 2014, t. II, 130).

La experimentación poética fue objeto no sólo de la creación de Cózar, sino también de sus estudios teóricos, hoy referencias imprescindibles para los especialistas: tras su memoria de fin de carrera sobre el Postismo y Carlos Edmundo de Ory, amigo que influye en sus creaciones, escribió su tesis doctoral *Fundamentos históricos de la experimentación poética española* (1984), luego publicada bajo el título de *Poesía e imagen. Poesía visual y otras formas literarias desde el siglo IV a. C. hasta el siglo XX* (1991). Además, es autor de la monografía *Vanguardia o tradición* (2005). En estos ensayos, como en los muchos artículos científicos sobre el mismo tema, el hispanista subraya

la vigencia de la vanguardia y su constante presencia en la historia de la literatura. Como promotor de la poesía española, el escritor fue además director literario de la editorial *El Carro de la Nieve* y colaboró con distintos medios de prensa, entre ellos, *ABC*, *El País*, *Diario 16* y *Canal Sur*.

Muy amigo de Arturo Pérez Reverte, Cózar se volvió además personaje de la serie del Capitán Alatraste y, concretamente, de *El caballero del jubón amarillo* (2003). Como en la novela, en la realidad también era un hombre “de mucha chispa y sazonado arte”, vital, alegre, expansivo y generoso de ánimo. Como todos los que lo conocimos, lo confirma también Antonio Moreno Ayora, quien lo describe como “afable, amistoso y de humor gratamente agrídulce, a menudo irónico” (17 enero 2015, s. p.).

La noche del 12 de diciembre de 2014, en su casa de Bormujos en la provincia de Sevilla, un incendio puso fin a su vida y se llevó su notable biblioteca.

#### 4 CON-CIERTO VISUAL SENTIDO: CLASIFICACIÓN DE LOS POEMAS VISUALES SEGÚN SU FORMA Y SUS TÉCNICAS

La antología *Con-cierto visual sentido* (2006), dominada por la sorprendente sensorialidad típica de Cózar, recoge una selección de su producción poética desde 1968 hasta 2004, dividida en seis secciones o momentos de su trayectoria, y comprende treinta creaciones visuales – treinta y una si se incluye la que abre el apéndice –, de las que veintisiete se reúnen en el anexo final: las transcripciones de las mismas en versos tradicionales en el interior del libro remiten a la obras visuales mediante notas a pie de

página. Las otras tres están en el corpus, junto con las composiciones verbales, porque presentan una simple elaboración tipográfica del texto (Cózar, 2006, 20-22), aunque el contenido evoca la dimensión figurativa – sobre todo en “Huellas” (20)<sup>5</sup> y en “Pájaros...” (21), y solo en menor medida en “William Blake” (22).

En *Poesía e imagen*, Cózar (1991, 44-45) considera que hay distintos grados de vinculación entre el elemento literario y el plástico: el primero sería la écfrasis, el segundo el emblema, el tercero las formas caligráficas figurativas o no, incluyendo aquí los caligramas. Solo en los dos últimos artificios, la disposición gráfica tiene un valor determinante. Con relación a su constitución, además, las creaciones poéticas visuales se dividen en dos grupos:

[...] el primero de los cuales integraría aquellos en los que participan elementos iconográficos, paralelamente al sistema literario, que se constituyen genéticamente por fusión de diversos sistemas sígnicos para constituir una unidad visual. Es el caso de la poesía semiótica, la emblemática o el collage como sistema constructivo.

En un segundo bloque agruparíamos aquellos textos en que el elemento visual parte de una concepción estructural, es resultado y no tanto punto de partida, se basa en la materialidad del sistema verbal, tanto en una dimensión gráfica como sonora, y sin participación de otros sistemas sígnicos. Es el caso de los pentacrósticos, laberintos o la actual poesía fonética [...].(1991, 45)

De acuerdo con esta clasificación de los artificios procedentes de épocas pasadas, el referente principal de la poesía visual de Cózar sería el emblema

---

5 Desde ahora en adelante, citaré *Con-cierto visual sentido* indicando solo la página entre paréntesis.

de los siglos XVI y XVII, en el que “la literatura es ilustración, complemento de la imagen [...] Aquí [...] la imagen y el texto constituyen una unidad indisoluble con dos modos de expresión” (1991, 45). Sin embargo, y aun sin llegar a ser el prevalente, veremos cómo el género caligramático ejerce su influencia a lo largo de la trayectoria creativa reproducida en *Con-cierto visual sentido* (III-XXIX), abarcando el entero lapso temporal. Por otro lado, la técnica del collage de fragmentos de fotos mantiene un papel relevante en la antología, lo mismo que los dibujos hechos a mano en tinta china, a los que más tarde se ha añadido el color. La masiva presencia de cuerpos de mujeres, con frecuencia desnudos, revela la preocupación central del autor: el amor reelaborado en la memoria y el deseo que acompaña el dolor por la pérdida. En el recorrido cronológico a través de los poemas visuales de las distintas etapas creativas de Cózar, se plasma una evolución en la fusión de palabra e imagen, donde las correspondencias entre el mensaje verbal y el figurativo se fortalecen y se establecen cada vez más desde el plano simbólico y sensorial. Donde lo haya, el cromatismo también activa la interpretación, reforzando la fusión de los dos códigos.

#### 4.1. El acercamiento a lo visual en la primera etapa creativa: lo verbal ante todo<sup>6</sup>

En las primeras experimentaciones procedentes de *Preludio*, realizadas entre 1968 y 1972, el elemento visual está todavía en ciernes y consiste en el

---

6 Frente a la imposibilidad de reproducir las imágenes, hablar de la trayectoria creativa desde el punto de vista de la forma implica necesariamente hacerlo de manera descriptiva, en los párrafos 4.1, 4.2, 4.3 y 4.4.

uso de la tinta china sobre el papel blanco, en unos textos poéticos decorados: “Tan sólo mírame” (19 y III), encerrado en un marco alado; “Sentir la cadencia de tu cuerpo” (19 y IV),<sup>7</sup> distribuido espacialmente en los huecos de una enorme S; “Bajo los dedos de una mujer” (19 y V),<sup>8</sup> ubicado de tal manera que despierte la sensación de una huella caligramática en la imagen de la larga “melena del olvido” creada por los versos, aunque esta no termina de definirse. A *Preludio* pertenecen además las citadas composiciones verbales elaboradas tipográficamente: “Huellas” (20), “Pájaros...” (21) y “William Blake, ¿me escuchas?” (22), que tan solo juegan con las mayúsculas, las negritas, los distintos tamaños de los caracteres y los espacios blancos.

Todavía tenemos la sensación de estar en los albores de la comunión de imagen y texto en el 2º *Movimiento: Sinfonía n. 1 en negro, de Cózar (ma non troppo)*, que reúne creaciones de 1972-1973, de nuevo en tinta china sobre fondo blanco: “En la primera soledad del verso” (25 y VI)<sup>9</sup> presenta

7 Una versión tardía del poema visual “Sentir la cadencia de tu cuerpo”, incluida en el número extraordinario de 2014 de la revista *Tintas* (Díaz Rosales, 2014, t. II, 124), presenta el mismo poema, con la misma disposición tipográfica, colocado delante de un ágata azul, morada y gris, piedra que tiene detrás otra más grande, probablemente una geoda, con el centro azulado y el margen entre morado y rosa.

8 En el nº del 3 de mayo de 2010 de la revista *Book Visual* (Boek861, 23), dedicado a la poesía visual de Rafael de Cózar, tenemos una versión posterior de “Bajo los dedos de una mujer”, donde el poema, con la misma disposición tipográfica, está delante de un ágata marrón que lo enmarca y esta suspensa encima de una ola de un mar cristalino, cuya agua salta hasta la parte alta del poema visual.

9 “En la primera soledad del verso” aparece en una nueva versión, en el número extraordinario de 2014 de la revista *Tintas* (Díaz Rosales, 2014, t. II, 125), con un fondo amarillo y naranja que reproduce los movimientos concéntricos de un ágata y con fragmentos de fotos de ojos ocupando la cara, y de pelo rubio en el lugar que le corresponde.

un caligrama en forma de rombo, que ocupa el interior del rostro en un autorretrato dibujado. “A veces, simplemente a veces” (26 y VII) y “Taberna de la noche” (27 y VIII) son textos decorados, escritos en versales, con la inicial flameante y con las palabras formando un rectángulo con pocos espacios vacíos que enfatizan algunos fragmentos relevantes.

En definitiva, en ambos apartados, aún sobresale el elemento literario, mientras que el plástico sirve sobre todo de adorno. Todo está hecho a mano, en negro, y el elemento cromático está totalmente ausente.

#### 4.2. La poesía visual de Cózar a finales de los setenta: la prevalencia del collage

Tras el 3º *Movimiento* de 1973-1977, exclusivamente literario, el 4º *Periodo* 1977-1978: *La copa de los ecos* incluye seis poemas propiamente visuales que presentan un triunfo de colores intensos y dos composiciones en tinta china de herencia caligramática: “Dormido en la ruleta del día” (64 y XIV),<sup>10</sup> donde las “burbujas de humo” van tomando forma en los claroscuros de las letras, y “Discreto” (67 y XV),<sup>11</sup> en el que el “retrato” o “boceto” de un paisaje surrealista, probablemente submarino, se concreta en las imágenes sugeridas por la disposición del texto.

---

10 Existe una versión posterior de “Dormido en la ruleta del día”, con un fondo que abarca distintas tonalidades del rosa, del morado y del azul, incluida en la antología *Piel iluminada* (Cózar, 2008, 51).

11 Hay una versión posterior de “Discreto”, con un fondo con distintas tonalidades del amarillo, del oro y del rosa, además de los huecos de las letras rellenos de rojo, incluida en la antología *Piel iluminada* (Cózar, 2008, 61).

El primer poema visual de la sección, “No busques una palabra...” (50 y IX), reúne técnicas diferentes: el collage de las fotos que reproducen los personajes, el texto discursivo que esboza las ramas y la copa del árbol-mujer, desvelando una ligera vinculación con el caligrama, los tonos del oro y del azul del fondo añadidos por ordenador y, a mano, el rojo que rellena los huecos de las letras - estos colores se suman al de la carne del cuerpo de mujer, al gris de los hombres que la miran y al morado de los trajes de las bailarinas. Le sigue “Esa otra piel...” (53 y X), donde el collage se une a la escritura que conforma las alas u hojas y la melena del cuerpo femenino, lo que de nuevo descubre una raíz caligramática. Predomina el verde intenso y vital de las hojas, con matices marrones, morados y negros, y contrapuesto tanto a la piel clara de la mujer como al blanco del fondo – en esta versión.<sup>12</sup> A su vez, “El tiempo se diluye...” (55 y XI) propone la explosión de los colores del fondo, con la supremacía del rojo y del azul, donde el dibujo de un enredo surrealista de ramas que se vuelven brazos alados enmarca lo verbal. En “Tambores de ébano...” (57 y XII), unas sombras negras danzantes se multiplican en blanco con la técnica de la pintura en negativo, casi disolviéndose detrás de la lluvia de las gotas del spray, azules, verde agua y negras, que les resta protagonismo. “Como si existieras” (60 y XIII) mezcla el collage de las fotos de los cuerpos grises con el dibujo formado por los colores azul y morado sobre un fondo oscuro que termina en flecos, recortado y pegado sobre otro rosado. El texto verbal se coloca alrededor

---

12 Una versión posterior de “Esa otra piel...” tiene un fondo verde con sombras grises y está incluida en la antología *Piel iluminada* (Cózar, 2008, 25).

de los caireles negros. En “Ciudad” (68 y XVI), que cierra la sección con un collage, los cuerpos femeninos color carne, mutilados, se elevan desde el negro, el gris y el verde grisáceo de los elementos de la ciudad, que discuerdan con los tonos del amarillo al naranja y al rojo de los dos lados; las palabras se disuelven y se dispersan hasta imposibilitar la lectura, al salir de la cabeza de la mujer central.

Con dos excepciones que proceden de la tradición del caligrama sin color, el apartado marca, entonces, el dominio del cromatismo en los seis poemas visuales, a la vez que se impone el collage presente en cuatro de ellos, acompañados por uno de técnica pictórica y un dibujo.

#### 4.3. La poesía visual de Cózar en los ochenta: la afición a los dibujos

Si el 5º *Movimiento: Sombras de tus ecos*, escrito en los años 1979 y 1980, queda de nuevo en la sola dimensión del texto escrito, el 6º *Movimiento: Ojos de uva*, con creaciones realizadas entre 1980 y 1989, incluye siete creaciones verbovisuales. La primera, “Espiral de piedra...” (87 y XVII) es la foto de la Giralda de Sevilla con una reelaboración gráfica de la misma duplicada a sus dos lados, con unos dibujos de poetas en la parte baja y, en la alta, las letras colocadas de tal manera que restituyen la forma de la torre en una reminiscencia caligramática. A continuación, “Estado Vigila” (87 y XVIII)<sup>13</sup> propone un collage de fotos con el texto insertado en distintos lugares de

13 En *Los huecos de la memoria* (Cózar, 2011, 75), “Estado Vigila” vuelve a aparecer sin el texto rojo colocado a la derecha en la primera versión, que, en *Con-cierto visual sentido* (2006, 87), corresponde a la parte central de la transcripción del poema.

las imágenes de las máquinas que nos vigilan, la principal y las del fondo, con los militares al pie del poema visual. La dificultad de lectura de algunos fragmentos y la contigüidad de ciertas palabras enfatizadas mediante el tamaño generan asociaciones imprevistas.

Siguen cinco dibujos en tinta china, con letra a mano y colores muy intensos añadidos por ordenador, de los que cuatro son cuerpos transparentes de mujeres desnudas, donde los colores del fondo las traspasan y se extienden a la totalidad de la obra. En “Si alguna vez te sobra” (90 y XIX), lo verbal se incorpora en el elemento figurativo, casi proporcionando un soporte para el cuerpo recostado. Las volátiles manchas moradas del fondo persisten en la totalidad de la superficie. “Torre del Oro” (96 y XX) guarda el vínculo con el caligrama en la parte alta del monumento que toma forma gracias a la disposición de las palabras, mientras que, en la baja, el elemento verbal se coloca en la pared como si fuera un grafiti. Dominan el amarillo intenso que se funde con el oro del suelo, el azul y el rosa del cielo que, a veces, se contamina con el amarillo de la torre, y el verde vivo de la hierba y de las palmeras. En “Si mis ávidos labios...” (101 y XXI), las olas rosas que, en ocasiones, tienden al rojo, recuerdan los labios, sugeridos también por los versos colocados alrededor del cuerpo formando una boca, a la manera caligramática, en cuyo interior descansa la mujer desnuda. En “Sobre su piel” (102 y XXII), las palabras toman la plaza del pelo de la mujer que cubre la cara volando hacia arriba y, desde la espalda, llega hasta la rodilla, recordando de nuevo la técnica del caligrama, aunque difuminada. El fondo naranja con rayos amarillos intensifica el efecto de las llamas que suben desde las

piernas mutiladas y que salen desde atrás de la espalda. Finalmente, en el fondo de “Si pudiera evitar al menos” (102 y XXIII) dominan el rosa, casi lila, y el oro. El texto evoca la forma del brazo de otra persona que sujeta el torso dibujado, descubriendo nuevamente el legado caligramático.

Estamos en pleno auge de la trayectoria verbovisual de Cózar, con la incorporación de nuevas técnicas, con una mayor compaginación de palabra e imagen y con la innovación del fondo que invade los objetos del dibujo con sus colores intensos y sugerentes.

#### 4.4. La poesía visual de Cózar a finales del siglo pasado: el protagonismo de la fotografía

Por último, el 7º *Movimiento: Fin de siglo* comprende seis creaciones visuales, de las que la primera y la cuarta no presentan ningún tipo de elemento verbal: una es un collage con elementos pictóricos (XXIV) que ilustra “Definición” (120) y otra es la elaboración digital de una foto de Carlos Edmundo de Ory (XXVII), a quien va dedicado el poema correspondiente, “Tigre de tristeza” (128). La fotografía, no solo como detalle de los collages, parece haber ganado terreno en estas composiciones más recientes.

“Sobre estos ojos...” (122 y XXV) presenta la foto en blanco y negro del rostro sereno de una mujer, con el texto reconociblemente elaborado con WordArt, usando los colores verde, morado y naranja. El único dibujo de la serie final es “En el abrazo...” (125 y XXVI), un frío abrazo entre el hombre-árbol y la mujer-piedra, en el que predominan el verde y el marrón

del primero y el gris azulado y el amarillo del pelo de la segunda, sobre un fondo rosa claro que se difumina en el amarillo del borde exterior. La escritura se halla ubicada a los dos lados de la imagen. “Unos labios hoy...” (132 y XXVIII) surge del fotomontaje del torso moreno de una mujer al que se superponen las cuerdas de una guitarra, en un fondo azul y con las palabras colocadas alrededor del cuerpo-instrumento. Cierra la antología “Fundir quisiera tu cuerpo de metal” (135 y XXIX), elaborado digitalmente a partir de una foto, donde una presencia femenina de cuerpo azul con matices rosados, desnuda como de costumbre, se vuelve una presencia fantasmal por la disolución de su rostro. El texto está delante de ella, en un fondo de colores diluidos.

En esta última etapa de *Con-cierto visual sentido*, la mujer es la protagonista absoluta –con la única excepción del homenaje a Carlos Edmundo de Ory– y la fotografía es la base de partida predilecta de unas creaciones que, sin olvidarse de la tradición, se insertan en la corriente finisecular de la poesía visual española. Además, el texto se ha vuelto más fácilmente legible, superando, así, la necesidad de transcribirlo aparte, como poema verbal sin elementos icónicos.

## 5 ANÁLISIS HERMENÉUTICO DE UNA MUESTRA DE LOS POEMAS VISUALES

Tras describir la forma de todos los poemas visuales de la antología *Con-cierto visual sentido*, nos centraremos en el fondo de algunos de ellos, desde la hermenéutica. Por cuestiones de espacio, nos detendremos solo en una

muestra de seis obras, una para la primera y la última etapa, dos para cada uno de los dos momentos centrales.

En nuestro análisis, las claves interpretativas reconocidas y asentadas entre los especialistas del género –muchas de ellas compendiadas por Juan Carlos Fernández Serrato (2003) y por Gustavo Vega (en Díaz Rosales, 2014, t. I, 151-166)– se sumarán a las procedentes tanto de la exégesis poética tradicional como del legado de las vanguardias históricas, ya que la poesía visual establece un diálogo intertextual (Kristeva, 1981, 66-67) con ambas. Además, consideraremos las características peculiares de las creaciones de Cózar, quien utiliza lo visual para darle forma a su imaginación más profunda, a un sentir que parece proceder del subconsciente y produce nexos inesperados entre la metáfora y su significación, lo que revela la puntual herencia del Surrealismo. Por otro lado, el Postismo de Carlos Edmundo de Ory influye inevitablemente en su quehacer creativo, por ser objeto de sus tempranas investigaciones sobre la poesía experimental: tras dedicar al Postismo su memoria de fin de carrera y antes de consagrarle unas páginas de su tesis doctoral (1984, 938-941), en 1978 Cózar se encarga de la edición de la antología *Metanoia* de Ory, aportando un esclarecedor estudio sobre su poesía en la introducción (Ory, 1978, 19-94). Otro ascendiente procede de Juan Eduardo Cirlot, amigo de Ory (Cirlot, 2001, 97-117) que también aparece en los trabajos científicos de Cózar (1984, 940-942), descrito por nuestro artista como: “una de las personalidades más interesantes y complejas de la literatura de posguerra, [que] radicalizó en su obra algunos de los rasgos del Postismo”

(1984, 940). Cózar señala a Cirlot como un representante de “una original versión del concretismo vanguardista europeo a la vez que entronque con la tradición cultural hermética” (1984, 940 y 942), cita sus importantes estudios sobre el arte de vanguardia y remarca que es autor de “uno de los más interesantes trabajos sobre simbología” (1984, 242), refiriéndose a la primera edición de 1958 de su *Diccionario de símbolos* (Cirlot, 2004). Por esta razón, la versión más reciente de este volumen será para nosotros una herramienta imprescindible para la interpretación del cromatismo.

Antes de centrar la atención en los poemas visuales elegidos, queremos hacer hincapié en un tópico recurrente al que aluden unos elementos reiterados tanto en lo verbal como en lo figurativo, a lo largo de la entera trayectoria artística de Cózar: la mediación entre la tierra y el cielo, que toma forma en los cuerpos verticales de los árboles, de las torres y de las mujeres, y que se insinúa en la simbología de las alas, de las raíces y de las ramas.<sup>14</sup> Recordemos que Juan Ramón Jiménez titula el segundo libro de su antología de aforismos *Ideología* de la siguiente manera: “Raíces y alas, pero que las alas arraiguen y vuelen las raíces a continuas metamorfosis” (1990, 160). Como subrayan María Isabel López Martínez y María Ángeles Pérez Álvarez (1993, 219-220), en las obras de plenitud del poeta de Moguer la antítesis tierra/cielo es básica y nace de la antinomia raíces/alas, de sello modernista, a la que Ramón Jiménez confiere una dimensión simbólica en

14 Limitándonos a la verticalidad figurativa de los poemas visuales de *Con-cierto visual sentido*, véanse: los árboles representados (IX, XX, XXIV, XXVI) o evocados metonímicamente (X, XI), los cuerpos humanos verticales (XVI, XXII, XXVIII, XXIX), las torres (XVII, XX) y el objeto mecánico (XVII).

la que: “el plano interior [...] representa el arraigo del poeta al mundo; el dominio superior [...] tiene que ver con la gracia sobrenatural que toca al artista y con la eternidad de que lo dota. El poeta es un *medium* entre ambas parcelas” (López Martínez y Pérez Álvarez, 1993, 220). La doble tensión que reina en la obra de Cózar remite además a Martin Heidegger, quien afirma en *Camino de campo*: “El roble mismo decía [...] que crecer es abrirse a la amplitud del cielo y al mismo tiempo arraigarse en la oscuridad de la tierra; que todo lo que es genuino prospera sólo si el hombre es a la vez ambas cosas, dispuesto a las exigencias del cielo supremo y amparado en el seno de la tierra sustentadora” (2003, 24-25). Ampararse en la segura morada de la tierra implica conocer la esencia de lo vivo, para luego satisfacer la exigencia de lo supremo, del cielo como espacio de luz, de libertad, de trascendencia y sublimación que encuentra su realización en el acto creativo.

### 5.1. “En la primera soledad del verso”: la primera etapa creativa

De la etapa de la supremacía de lo verbal, hemos elegido la composición más plástica: “En la primera soledad del verso” (25 y VI). Pese a ello, la referencia metapoética está presente ya en el título y protagoniza la obra, puesto que se trata de una identificación del yo con su papel de poeta, con la poesía, con su génesis y con sus consecuencias. El texto caligramático romboidal, que sustituye e indica con sus ángulos la frente, los ojos y la boca del autorretrato esbozado —la mente que elabora lo que ve y lo devuelve mediante la palabra—, reza:

En la primera soledad del verso  
 en la génesis de lo que provoca  
 y unge de hoja y púrpura mi vida,  
 en la oquedad profunda y el universo roto,  
 en la palabra desnudadora de la verdad si existe,  
 en la ventana del cuerpo y el apretado verbo  
 de la locura,  
 junto a ti que para mí naciste de los álamos  
 y en el mismo origen de ser nosotros mismos,  
 una gaviota inunda de nieve y nube  
 los llanos del tiempo. (25)

La composición se podría leer como un manifiesto de la poética de Cózar, en el que ya aparecen tanto los símbolos que volverán a lo largo de su trayectoria creativa como la centralidad del elemento cromático, aunque aquí solo se evoca mediante la palabra: la llegada de la poesía trae el color púrpura, síntesis del poder, de la espiritualidad y de la sublimación (cfr. Cirlot, 2004, 141), junto con la búsqueda de la verdad escondida en el interior del cuerpo. Lo corrobora la imagen, donde el verso sustituye la boca y los ojos: es voz que permite la expresión y, a la vez, posibilita una mirada más profunda –recordando la mutilación o la ceguera surrealista que marcan el acceso a una nueva visión–, es palabra y figuración, como la poesía visual, donde lo inefable encuentra otro código para superar los límites del verbo. Por otro lado, el ser humano parece fundirse con los árboles, lo que reaparece a menudo en los dibujos posteriores: nace “de los álamos” y su vida puede asumir el color otoñal de las hojas. Estamos en la estación y en el color que representan el momento final de los que se definen en otros poemas de *Con-cierto visual sentido* como los “lejanos días del solo rojo”

(35) de la pasión vivida, antes de que llegue el “azul de la noche” (21), de la nostalgia, de la pérdida y del frío invierno, con su nieve blanca y sus nubes grises, recordándonos que el tiempo asecha.

El verso, que ocupando la plaza del rostro, se vuelve el elemento definitorio de la identidad del sujeto lírico, es entonces “soledad”, “oquedad profunda” y “universo roto”: transcribe un sufrimiento por una ausencia, un amor perdido, tras reelaborarlo en el recuerdo. Como Gustavo Adolfo Bécquer en las *Cartas literarias a una mujer* (López Estrada, 1972, 223), Cózar remarca en “Unas notas introductorias” a *Los huecos de la memoria* que “el proceso literario no consiste en narrar la experiencia amorosa, contar la historia, sino en evocar aquellas sensaciones que quedaron en la memoria, ayudados ahora por la imaginación y la fantasía” (Cózar, 2011, 16). Y añade: “Efectivamente raras veces se escribe del amor durante su vigencia, ya que entonces es fundamentalmente experiencia humana, más que literaria. Uno está ocupado en sentir, no en racionalizar. Pero el ámbito de la literatura es sobre todo el de la memoria, ya sea real, o ficticia, lo que significa, en esa etapa de rememoración, que el amor ya se ha perdido” (Cózar, 2011, 15).

Desde el principio, Cózar tiene conciencia del *tempus fugit* que cada día acerca el hombre a la muerte. Sin embargo, no deja de encontrar en el amor, igualmente efímero, un anhelo de vida. Evidentemente se trata de otro legado de Bécquer, quien recuerda en la rima “LVI” que: “¡Amargo es el dolor, pero siquiera / padecer es vivir!” (2014, 148).

## 5.2. “Esa especie de síntesis cosmológica”: el cuarto periodo

Del cuarto periodo, nos centraremos en dos creaciones que encierran unos conceptos primordiales de la poética de Cózar: “Esa otra piel...” (53 y X) y “El tiempo se diluye...” (55 y XI). “Esa otra piel...” (53 y X) experimenta con el collage y la herencia del caligrama, donde el texto que conforma las alas canta:

Esa especie de síntesis cosmológica  
o esa otra piel más espesa y dura  
extendida  
paralelamente,  
obelisco de la escarpada tierra,  
figura de barro y piel  
cocida en el sexo del sol,  
mi cuerpo hincado en el cuerpo  
de la mujer que duerme... (53 y X)

Más allá de la referencia a la parte del cuerpo, la identificación del hombre con la tierra y el barro en una “especie de síntesis cosmológica” que ocupa el ala izquierda de la mujer, en posición central entre la derecha y la que brota de la cabeza, remite tanto al “hombre de barro” dotado de palabra, aunque no de conciencia, del mito de la creación del *Popol Vuh* (Anónimo, 2007, 10) como al libro del “Génesis” de la *Santa Biblia*, que cita al hombre formado “del polvo de la tierra” (1995, Génesis, 2:7, 25) al que volverá (1995, Génesis, 3:19, 27). A su vez, mediante el procedimiento metonímico de la hoja por la planta, la imagen remite de nuevo a la esencia arbórea del ser humano, del femenino en este caso, cuyo cuerpo surge de otras dos alas-hojas que lo rodean con su verde vivo, color de la tierra contrapuesto al azul

del cielo (Cirlot, 2004, 116), símbolo de la naturaleza, de la “vida directa y natural” (Cirlot, 2004, 142). Los versos y la figura remiten además a los de “Me llamo barro aunque Miguel me llamen” de *El rayo que no cesa* de Miguel Hernández, quien escribe:

Más mojado que el rostro de mí llanto,  
cuando el vidrio lanar del hielo bala,  
cuando el invierno tu ventana cierra  
bajo a tus pies un gavilán de ala,  
de ala manchada y corazón de tierra.  
Bajo a tus pies un ramo derretido  
de humilde miel pataleada y sola,  
un despreciado corazón caído  
en forma de alga y en figura de ola.

Barro en vano me invisto de amapola,  
barro en vano vertiendo voy mis brazos,  
barro en vano te muerdo los talones,  
dándote a malheridos aletazos  
sapos como convulsos corazones. (2017, 312)

El “ala”, la “tierra”, el “ramo” y, releendo el poema visual de Cózar a la luz de los versos de Hernández, hasta la “ola”, cuya forma queda reflejada en las alas y, sobre todo, en la cola que sustituye el pelo de la mujer, vuelven en la creación verbo-figurativa del primero sobre el origen de su universo poético – por eso la “síntesis cosmológica” que definiríamos más bien cosmogónica. Evidentemente, el centro, el instinto primordial y la razón de vida del ser terreno y vegetal es el amor. Por ende, tanto la composición de Cózar como la del poeta de Orihuela se cierran con una referencia al ansiado acto sexual: el “cuerpo hincado” en el de “la mujer

que duerme” en el primero, el barro que se levanta “huracanado” hasta el “asalto de ofendida espuma” de “un amoroso cataclismo” en el segundo (Hernández, 2017, 313).

Además de la técnica artística elegida y de las referencias intertextuales que revelan detalles fundamentales para la interpretación, desde el punto de vista de los expertos de poesía visual, estaríamos frente al procedimiento que Vega denomina “contextualización o descontextualización” (Díaz Rosales, 2014, t. I, 155), en el que se le atribuye a un objeto una situación o un uso distinto al habitual, redefiniendo su significado desde una función metafórica: los brazos se vuelven alas u hojas, el pelo se convierte en ola, las hojas verdes se transmutan en nido o en vulva de la que nace la mujer.

Otro mecanismo parecido, aunque distinto, es la “desfuncionalización” (Vega en Díaz Rosales, 2014, t. I, 155), es decir, cuando se le impide a un objeto cumplir su función normal. Este es visible en el segundo poema visual del cuarto periodo en el que nos detendremos: “El tiempo se diluye...” (55 y XI), en cuyo dibujo las alas no pueden levantar la manos que conforman sus cuerpos, debido a las raíces que las anclan al suelo, lo mismo que la libélula no puede volar en el texto, por estar “ahorcada en el alambre de los cielos”. No solo la imposibilidad del vuelo, el elemento verbal y el figurativo comparten también la maraña de los citados hilos y de las ramas-brazos, confirmando de nuevo la fusión de hombre y planta. Enmarcado por estos extraños seres, en el breve texto se lee: “El tiempo se diluye entre las alas de una libélula / ahorcada en el alambre de los cielos”, sugiriendo, en las palabras, que el tiempo que pasa nos detiene en la vida terrenal donde todo

acaba y provoca sufrimiento, así como en la imagen las raíces-pies atan al suelo el árbol alado antropomorfo.

Según afirma Vega, en la poesía visual son muy comunes tanto la “deformación” (Díaz Rosales, 2014, t. I, 154) como la combinación o contraposición de objetos, para conjugar ideas contrarias o contradictorias, generando formas equiparables a las tradicionales de la antítesis, del oxímoron y de la paradoja (Díaz Rosales, 2014, t. I, 156). Por otra parte, a menudo se asiste al equivalente figurativo de las metáforas antropomórficas que identifican los objetos con los hombres o asimilan sus características a las humanas (Díaz Rosales, 2014, t. I, 155-156). Cózar funde en su composición los tres procedimientos, puesto que deforma el árbol, transformándolo en dual, lo combina con las alas animales y con las extremidades del cuerpo humano. Al mismo tiempo, los versos proponen la paradoja de la “libélula / ahorcada”, evocando la imagen del insecto colgando desde el cielo hacia abajo: se remarca otra vez la imposibilidad de desprenderse del suelo, reforzada por la sinergia perfecta de los dos códigos.

Además, de nuevo se hace hincapié en la fusión del hombre con el árbol que, aclara Cirlot, “representa, en el sentido más amplio, la vida del cosmos, su densidad, crecimiento, proliferación, generación y regeneración” (2004, 89), es decir, el centro del mundo, su eje, y el contacto entre el mundo infernal de abajo, el central terrestre y el superior celeste (cfr. 2004, 89), aunque en este poema visual cargado de alucinación onírica de legado surrealista, la mediación con el nivel alto se quiebra por su ineficacia. Por supuesto, el inalcanzable grado más elevado bien podría coincidir con la

perfección poética nunca hallada y seguramente con el amor que el tiempo lleva constantemente a su final. En nuestra opinión, el hombre-árbol sería, entonces, la metáfora de la mediación del poeta que, con sus versos, logra acercar dos mundos inconciliables: el real y el ideal, que traen a la mente la realidad y el deseo cernudianos (Cernuda, 2004).

Con referencia a la agradable combinación de las manchas y los puntos de los colores spray usados para el fondo, con distintas tonalidades de azul a la izquierda y de entre amarillo y rojo a la derecha, que se mezclan en la parte alta generando manchas violeta, la interpretación se encuentra de nuevo en Cirlot: no solo la secuencia del amarillo, el anaranjado, el rojo, el violeta y el azul es la escala correcta de cada uno de los pasos para ir del primer matiz al último –el verde sería la transición sumativa directa–, sino que, además, el “violado [*significa*] nostalgia, recuerdo, es decir, devoción (azul), más pasión (rojo)” (2004, 141), exactamente lo que se requiere tanto para la creación como para el amor.

### 5.3. “Las sombras de anónimas historias”: el sexto movimiento

De la sexta etapa, hemos elegido “Espiral de piedra...” (87 y XVII) y “Sobre su piel” (102 y XXII), dos creaciones verbo-figurativas que, siendo aparentemente muy diferentes, comparten otro concepto básico de la poética de Cózar: los fantasmas del recuerdo que se vuelven sombras en los versos y cuerpos etéreos en las imágenes, las materializaciones de las “memorias y deseos / de cosas que no existen” de la rima “III” de Bécquer (2014, 111).

La técnica mixta de fotografía, dibujo y reelaboración gráfica por ordenador de “Espiral de piedra...” (87 y XVII) reproduce tres Giraldas de Sevilla: la foto central y dos hologramas caligramáticos a su izquierda y a su derecha, celeste claro, casi lila pálido, y amarillo respectivamente. En su base hay cinco cabezas de poetas sevillanos: son perfectamente reconocibles las tres más grandes de Gustavo Adolfo Bécquer, de José María Blanco White y, más atrás, de Antonio Machado; algo menos definidas y más pequeñas son las figuras en las que creemos reconocer los bustos de Luis Cernuda a la izquierda y de Vicente Aleixandre a la derecha. El dibujo de la torre que se reproduce a los dos lados se publicó en blanco y negro, en 1997, como portada del libro *Sevilla en la comunicación poética. Teoría, antecedentes y tendencias actuales* (Reig, 1997).

Los colores de las dos torres laterales, el celeste-lila y el amarillo, ambos muy claros y tendientes al blanco, podrían representar la misma oposición de luz y sombra producida por el dorado de la Giralda central, alumbrada sobre el fondo negro de la noche, debido a que, como leemos en el *Diccionario de símbolos* de Cirlot:

La tendencia a la formulación polar de los fenómenos y a la consideración extrema de que los colores, en uno de sus aspectos fundamentales, pueden reducirse a aspectos de valor positivo (luz) o negativo (sombra), se refleja incluso en teorías estéticas contemporáneas, que, en vez de fundar el sistema cromático sobre los tres colores primarios (rojo, amarillo, azul), lo hacen sobre una oposición entre amarillo (blanco) y azul (negro), considerando que el rojo es el resultado de la transición indirecta entre estos dos [...]. (2004, 141)

La luz sobre la sombra dibuja los mismos fantasmas que habitan la oscuridad de la memoria, en una acumulación de imágenes y de significados.

La condensación, que es una calidad propia del género poético y que la pintura suele lograr mediante la superposición de planos o figuras, aquí se consigue en lo visual a través del acopio de las reproducciones que sugieren múltiples significados, aclarados en los elementos verbales que conforman la parte superior de las Giraldas laterales y entre los que sobresale la palabra ‘sombras’:

Espiral de piedra donde aún resuenan  
 los ecos lejanos de los caballos,  
 las sombras de anónimas historias,  
 las huellas del amor y acaso  
 los últimos secretos de los suicidas. (87 y XVII)

La soledad y el recuerdo de historias pasadas aúnan a los congregados en la base de los hologramas, en un poema visual donde lo figurativo completa el mensaje transmitido por lo discursivo y al revés. Según Vega, esto depende de una característica propia de la poesía visual:

Para el pintor los objetos funcionan fundamentalmente como elementos formales; valorando de ellos, además, la textura, el color y los restantes aspectos plásticos de los mismos. Pero para el poeta, [...], además de esto, el objeto suele funcionar como un elemento semántico, es una entidad equivalente a la palabra. (En Díaz Rosales, 2014, t. I, 158)

Al mismo tiempo, la ambientación sevillana evoca unos versos de Federico García Lorca, en cuya obra la capital andaluza de “La Carmen”, que, bailando, esparce “viejas espinas” en los corazones andaluces (1957, 252-253), se define en el “Poema de la saeta” como: “Sevilla para herir” (1957, 236-237). El gozo siempre aparece acompañado por la ofensa de la “saeta”, de la flecha que los “arqueros finos” lanzan desde la torre, en:

Una ciudad que acecha  
largos ritmos,  
y los enrosca  
como laberintos.  
Como tallos de parra  
encendidos.

[...]

Y loca de horizonte  
mezcla en su vino,  
lo amargo de don Juan  
y lo perfecto de Dionisio.

Sevilla para herir.  
¡Siempre Sevilla para herir! (1957, 236-237)

Si la seducción conlleva sufrimiento, Sevilla ofrece, a la vez, la ilusión del consuelo en el dios griego del vino: la pena encuentra alivio en la fiesta, en la música y en el alcohol. Casi sin percatarse, el transeúnte se encuentra perdido en un laberinto del que no logra salir y que, en otra composición del “Poema de la saeta”, se describe como “Amor, cristal y piedra” (Lorca, 1957, 235). Tenemos, entonces, otra clave de lectura: la piedra de la Giralda citada por Cózar, el cristal de las torres laterales que ahora dejan de ser hologramas e insinúan la imagen de las pequeñas reproducciones de vidrio que pueblan los escaparates de las tiendas del centro de la capital andaluza y el amor con el sufrimiento que conlleva, tema central de tantos poemas de Cózar y de muchos genios sevillanos en los que prima el reencuentro con la ausencia y la soledad. Sobra decir que, además, la torre es otro elemento

vertical que media entre la tierra y el cielo, lo mismo que el árbol de otros poemas visuales de nuestro autor.

La segunda creación del sexto momento de *Con-cierto visual sentido*, “Sobre su piel” (102 y XXII), tiene que ver con la misma pérdida de un amor pasado que vuelve en su fantasma: una mujer transparente y desnuda, sin cabeza –sustituida por una cabellera de palabras– y sin pies, cuyo recuerdo se está desvaneciendo, como el cuerpo quemado por las llamas desde abajo y desfigurado por los versos desde arriba. Junto con el cuerpo mutilado, de clara herencia surrealista, el fuego, intensificado cromáticamente por el naranja surcado por los rayos amarillos, es otro elemento recurrente en la trayectoria creativa de Cózar, quien escribe en el poema tradicional “Los cristales”:

Un abrazo de fuego en la garganta vendrá bien,  
aunque sea demasiado pronto  
para beber  
y la lengua tenga aún restos violetas  
de la caricia demasiado extensa,  
la fiebre maquinal de las manos,  
o el quejido acuoso de los poros en el momento último,  
tobogán vertiginoso de los sueños al abismo  
donde también circulan en procesión íntima  
los cuerpos desnudos del pasado... (61)

La hoguera en la garganta remite al deseo de escribir, que no puede encontrar su satisfacción hasta que el tiempo transforme el dolor de la pérdida en recuerdo y la mujer se vuelva fantasma del pasado o, en palabras de Cózar en el poema “Fiebre” (31): “enciendo cada cuerpo en cada herida, / intento ser mi voz, y es otra cosa, / maga sombra que me asombra la piel”.

Volviendo al objeto de nuestro análisis, “Sobre su piel” (102 y XXII) retrata un cuerpo transparente, como de cristal, que deja ver los colores del fondo que tiene detrás. En la larga cabellera de palabras que el viento proyecta hacia arriba, dejando caer una fina cola hasta la parte baja, se lee:

Y sobre su piel  
en el horario detenido del amanecer,  
la luz recorta las sombras  
como un blanco cuchillo de azúcar  
untándola de oro.

A esas horas,  
mi amarte transparente  
me ronda como un fantasma azul  
asustándome los sueños y las cosas. (102 y XXII)

A la luz de lo aclarado por el elemento verbal de la obra, el naranja y el amarillo del fuego remiten además a la luz del amanecer y de la poesía, que, de nuevo, alumbra los fantasmas de unos sueños ardientes de deseo, imposibles de realizar. La imagen y los versos se complementan y construyen simultáneamente el significado global de la composición, respondiendo a un procedimiento definitorio de la poesía visual, donde, señala Gustavo Vega: “son eliminadas las fronteras tradicionales entre las palabras y las cosas por manos del poeta. La realidad de las palabras y la realidad de las cosas son intercambiadas, identificadas, contrapuestas, complementadas...” (Díaz Rosales, 2014, t. I, 157).

Por otro lado, tanto lo discursivo como lo icónico de “Sobre su piel” traen a la memoria la rima “XV” de Bécquer, de la que proceden la sombra,

la llama, el cuerpo que se desvanece, el viento, el deseo de otra situación distinta y la “hija ardiente de una visión” que se materializa en el poema visual de Cózar. Los versos de Bécquer rezan:

¡Tu, sombra aérea que cuantas veces  
voy a tocarte, te desvaneces  
como la llama, como el sonido,  
como la niebla, como el gemido  
del lago azul!

En mar sin playas, onda sonante,  
en el vacío cometa errante,  
largo lamento,  
del ronco viento,  
ansia perpetua de algo mejor,  
eso soy yo.

[...]

yo, que incansable corro y demente  
tras una sombra, tras la hija ardiente  
de una visión! (2014, 123-124)

Como en Bécquer, en Cózar prima una soledad íntima y tierna, una desilusión<sup>15</sup> acompañada por el deseo vehemente. En el poeta visual, el anhelo se vuelve adoración por el cuerpo femenino desnudo, transfigurado en las obras, constantemente presente en la última etapa creativa de nuestro artista.

15 Lo corrobora el poema ilustrado “Definición” (120 y XXIV), en el que leemos: “y el amor es eso mismo que tú sientes / cuando al decirme adiós, ingrata adolescente / hay otro que en el portal te espera”.

#### 5.4. “Mi blanco cementerio de ilusiones”: el séptimo movimiento

El último ciclo de *Con-cierto visual sentido* sigue fiel a la imposibilidad de alcanzar el cuerpo de la mujer. Sin embargo, las composiciones visuales de finales del siglo XX y comienzos del XXI explicitan más el objeto del deseo: la adoración de los cuerpos (125 y XXVI), eterno veneno del sujeto poético (122 y XXV), puebla ahora de forma masiva tanto las imágenes como los versos.

“Fundir quisiera tu cuerpo de metal” (135 y XXIX) cierra la antología con la foto elaborada de una mujer desnuda, pensativa, con el rostro difuminado. Su cuerpo celeste con reflejos rosa –colores del pensamiento, la profundidad, la fuerza ascensional y la devoción el primero, de la sensualidad el segundo, según Cirlot (2014, 140-141)– remite al metal citado en los versos que tiene delante de ella:

Fundir quisiera tu cuerpo de metal  
en la fragua de mis huecos,  
despertar y estar solos,  
estrechamente unidos  
por el abrazo del miedo.<sup>16</sup> (135 y XXIX)

Los versos recuerdan inevitablemente otra composición del séptimo movimiento, “En el abrazo...” (125 y XXVI), protagonizado por el hombre-árbol y la mujer-piedra, donde se lee: “En el abrazo sólo piedra y silencio,

---

16 El deseado cuerpo de metal y la fragua evocan además el “Romance de la luna” del *Romancero gitano* de Federico García Lorca, en el que la luna con sus “senos de duro estaño” intenta seducir al niño en la fragua y se lo lleva al cielo “de la mano”, dejando su cuerpo sin vida: “Dentro de la fragua el niño, / tiene los ojos cerrados”. Frente a la escena, en la última estrofa, “lloran, / dando gritos, los gitanos” (1957, 353-354).

/ la corteza de la soledad sobre la savia asoma / en las cuencas de lo ojos ciegos”; más adelante Cózar añade que, aun así, los dos están “presos” en el enredo de “tentáculos” y “se adoran los cuerpos”. En ambos casos, se trata de abrazos que dan miedo, imposibles, fríos, expresión de un amor no correspondido y, sin embargo, deseado. Otra referencia procede de nuevo de Miguel Hernández, quien escribe en *El rayo que no cesa*:

¿No cesará este rayo que me habita  
el corazón de exasperadas fieras  
y de fraguas coléricas y herreras  
donde el metal más fresco se marchita?

¿No cesará esta terca estalactita  
de cultivar sus duras cabelleras  
como espadas y rígidas hogueras  
hacia mi corazón que muge y grita? (2017, 304)

Las fraguas y el metal de Hernández, que definen un sentimiento unilateral que invade al yo hasta lo más profundo y le provocan una herida insanable, se reflejan en el poema visual de Cózar, quien moldea visualmente su último fantasma de la memoria como un cuerpo voluptuoso y perfecto, anhelado, a la vez que glacial, ensimismado, devoto solo a sí mismo, perdido en un fondo impalpable por disuelto, es decir, excesivamente lejano. El azul, color frío, predomina en sus distintas tonalidades, reforzando la imposibilidad del amor con su simbología de fuerza ascensional y pensamiento (Cirlot, 2014, 140-141).

Los últimos versos de Cózar parecen chocar con la imagen, presentando la utópica unión desmentida en el nivel figurativo. Como apunta Vega, se

trata de un recurso común en la poesía visual, donde lo icónico y el texto verbal no siempre se completan: “tal relación puede ser, también, de clara confrontación, que las palabras y los objetos se contradigan o se nieguen” (Díaz Rosales, 2014, t. I, 158). En “Fundir quisiera tu cuerpo de metal”, este procedimiento tiene el efecto de intensificar la desilusión y la congoja provocada por la que el mismo Cózar define, en el poema “Y tú bendito” (63), como la “consagración de soledades azules”, que favorece la conversión del amor perdido en belleza plástica, cuando la memoria se junta con la imaginación en la nostalgia.

## 6 CON-CIERTO VISUAL SENTIDO: CONCLUSIONES PARCIALES

El recorrido por la trayectoria creativa de Cózar reunida en *Con-cierto visual sentido* ha corroborado la tesis del avance desde una fusión de palabra e imagen más tradicional hasta el definitivo acercamiento a la poesía visual en su más reciente acepción. Al mismo tiempo, se han presentado unos conceptos sustanciales de su poética, que se rige en la voluntad de indagación y conocimiento, en la trasgresión, en el paroxismo, en un vitalismo extremo pese al sufrimiento y a la nostalgia de fondo, en la convivencia de innovación neovanguardista y tradición de la que Cózar no se aleja en ningún momento, como ha quedado patente en las referencias intertextuales<sup>17</sup> que se descubren

---

17 Consideramos la intertextualidad desde el punto de vista de la semiótica: así denominada por Julia Kristeva en *Semiótica 2* (1981, 66-67), cuya edición original aparece en 1969, o transtextualidad por Gérard Genette (1989, 9-10), no se limita a las citas, explícitas o encubiertas, es decir, a la relación directa entre un texto y sus fuentes, sino que involucra una pluralidad de “diálogos de

en cada lectura y como nos recuerda el autor en uno de sus poemas: “uno sabe que es hijo de su tiempo / y heredero de sus lecturas viejas” (122). De hecho, como todo escritor y artista de calidad, Cózar recibe el legado de los antepasados con quienes establece un diálogo constante, colocándose en la que Fernando Ortiz denomina la “Estirpe de Bécquer” (1982): la gran poesía andaluza de origen, aunque de aliento indudablemente universal, que pasa, entre otros, por la metáfora compleja de Góngora, por el tradorromanticismo de Bécquer, por la búsqueda de la palabra exacta de Juan Ramón Jiménez y por la modernidad de los andaluces de la Generación del 27, acompañados por la actitud vitalista que mitiga la elegía de las pérdidas, inevitables consecuencias del paso del tiempo. Cózar quiere renovar, sin olvidarse de lo aprendido.

De acuerdo con el legado recibido, la alucinación y la audacia no merman la ternura, así como la alienación del hombre no se debe a las circunstancias sociales postmodernas – como ocurre en muchos poetas visuales (Bianchi, 2016, 195-221) –, sino al mismo problema que oprime a muchos de los grandes genios de la poesía española de toda época: el amor perdido. Sin

---

discursos” (Kristeva, 1981, 93) en su más amplia acepción, entendida como nexos, deliberados o no, que se establecen entre textos. Se trata entonces de procesos de resemiotización que Kristeva (1981, 66-67) incluye en su noción de intertextualidad y que Genette reconoce como dos de los cinco tipos de transtextualidad: el que hereda la denominación de Kristeva, que el estudioso retoma de manera restrictiva limitándola a la copresencia como cita, plagio o alusión implícita (Genette, 1989, 10), y la hipertextualidad o “texto en segundo grado” (1989, 14), que supone una derivación por imitación o, más a menudo, por transformación (1989, 14-16). Entre los interlocutores de las reflexiones de Kristeva, en “Théorie du texte” de 1973, Roland Barthes explica de forma clara que no es correcto reducir el concepto a los casos de influencia directa (1994, 1683-1684).

embargo, no se trata de cantar experiencias personales, como aclara el artista en “Unas notas introductorias” a *Los huecos de la memoria*:

¿Puede hablarse de autobiografía? Yo estoy convencido de que escribimos de lo que hemos vivido, experimentado, investigado, o estudiado, ya sea novela histórica, crónica de nuestro tiempo, o crónica personal, es decir, escribimos de lo que conocemos (ya sea vivido o investigado), pero no es tanto el yo-real el que escribe, sino el yo-artista, que ya no es del todo el primero. Debo confesar que el tema amoroso lo he investigado, estudiado, vivido y padecido en abundancia, razón por la que predomina en mi producción. (Cózar, 2011, 17)

Además, ratifica en una entrevista: “Al lector no debe importarle si el poeta vivió o no una realidad, pero debe presentarla como si la hubiera vivido. El artista debe ser como un gran actor, capaz de meterse en un papel y creérselo” (en Iglesias Blandón, 21 noviembre 2012, s. p.). También lo confirman sus versos, como ocurre en el poema tradicional “Filosofía”:

El saber es el sabor, la digestión del tiempo,  
el sueño de la razón  
que choca de continuo con la vida,  
esa herida que nos va dejando la conciencia  
al rozarnos con el mundo que nos toca. (131)

Al fin y al cabo, se trata de expresar lo aprehendido en el viaje de la vida, en el caos inasible y rápido de la época postmoderna, que se vuelve inefable en la etapa contemporánea del paso de una forma de entender el mundo a otra que todavía no se ha definido del todo: el poeta plasma una transcodificación que supera los límites de la palabra y de su acotada significación. Aunque lo refiere a Carlos Edmundo de Ory, el mismo Cózar

explica, en su introducción a *Metanoia*, la razón por la que, en ocasiones, recurre a un código diferente del lingüístico:

Más que una perspectiva para abordar la forma del poema, la calidad musical y pictórica son una puerta abierta hacia una dimensión espiritual inalcanzable desde el puro ‘significado racional’ de la palabra. Por esta vía, la poética de Ory queda enlazada con la tradición de los grandes poetas europeos que han concebido la poesía como conocimiento (Blake, Goethe, Hölderlin, Novalis) en oposición a la mimesis aristotélica. (Cózar, en Ory, 1978, 66)

La poesía visual, o experimental en general, facilita una transmisión más amplia de significados múltiples, porque se multiplican tanto los componentes semánticos – que incluyen los relativos al espacio poemático, a la iconografía y a la simbología, a lo plástico, al formato, al tiempo de lectura, al color, a la estructura y a la relación entre las partes y los códigos (cfr. López Fernández, diciembre 2008, s. p.) – como los modos de representación y los lenguajes implicados– el gráfico, el tipográfico, el caligráfico, el pictórico, el fotográfico, el verbal y el poético, en el caso de Cózar. Y todo ello, recuerda Gustavo Vega, “para darnos la idea de que la escritura poética es una forma de rasgar espacios, de crear mundos” (Díaz Rosales, 2014, t. I, 158).

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICA

Anónimo. *Popol Vuh*. Versión de Fray Francisco Ximénez. Guatemala: Artemis-Edinter, 2007.

Barthes, Roland. *Œuvres complètes*. Ed. de Éric Marty. Paris: Seuil, 1994.

Bécquer, Gustavo Adolfo. *Rimas*. Madrid: Cátedra, 2014.

- Bianchi, Marina. *De la Modernidad a la Postmodernidad. Vanguardia y Neovanguardia en España*. Sevilla: Renacimiento, col. Iluminaciones, 2016.
- Boehm, Gottfried. *Was ist ein Bild?*. München: Fink, 1994.
- Boek861 (ed.). *Rafael de Cózar*. Monográfico de la revista *Boek Visual*, 3 de mayo de 2010. Disponible en: <[https://issuu.com/boek861/docs/rafael\\_de\\_c\\_zar](https://issuu.com/boek861/docs/rafael_de_c_zar)>. Acceso 25 nov. 2018.
- Canals, Xavier (ed.). *Poesía visual catalana* [catálogo]. Barcelona: Centre d'art Santa Mónica, 1999.
- Cernuda, Luis. *La realidad y el deseo (1924-1962)*. Madrid: Alianza, 2004.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, 2004.
- Cirlot, Victoria. "Juan Eduardo Cirlot y Carlos Edmundo de Ory: historia de una amistad abstracta". In: Pont, Jaume y Fernández Palacios, Jesús (eds.). *Carlos Edmundo de Ory. Textos críticos sobre su obra*. Cádiz: Diputación de Cádiz, 2001, 97-117.
- Cózar, Rafael de. *El motín de la residencia*. Sevilla: Padilla, 1978.
- Cózar, Rafael de. *Sinfonía n. 1 en negro de Cózar (ma non troppo)*. Sevilla: ed. no venal, 1980.
- Cózar, Rafael de. *Fundamentos históricos de la experimentación poética española*. Tesis doctoral. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1984. Disponible en: <<http://fondosdigitales.us.es/tesis/tesis/223/fundamentos-historicos-de-la-experimentacion-poetica-espanola/>>. Acceso 11 nov. 2018.
- Cózar, Rafael de. *Entre Chinatown y Riverside: los ángeles guardianes*. Nueva York: Lautaro, 1987. Nueva ed. aumentada: Sevilla: Lautaro, 2004.
- Cózar, Rafael de. *Ojos de uva*. Sevilla: Lautaro, 1988.
- Cózar, Rafael de. *Poesía e imagen. Poesía visual y otras formas literarias desde el siglo IV a. C. hasta el siglo XX*. Sevilla: El Carro de la Nieve, 1991.

- Cózar, Rafael de. *El corazón de los trapos*. Madrid: Libertarias Prodhufi, 1997.
- Cózar, Rafael de. *Bocetos de los sueños*. Cádiz: Col. Calembé, 2001.
- Cózar, Rafael de. *Vanguardia o tradición*. Sevilla: Mergablum, 2005.
- Cózar, Rafael de. *Con-cierto Visual Sentido (Poemas 1968-2004)*. Sevilla: RD Ediciones, 2006.
- Cózar, Rafael de. *Piel iluminada*. Sevilla: Fundación Aparejadores, 2008.
- Cózar, Rafael de. *Los huecos de la memoria*. Sevilla: Ediciones en Huida, col. Crepusculario, 2011.
- Cózar, Rafael de. *Cronopoética*. Sevilla: Guadalturia, 2013a.
- Cózar, Rafael de. "La experimentación con la palabra y su contexto histórico". In: *La manzana poética*, 34-35, septiembre-noviembre de 2013b, 1-13. Disponible en: <<https://es.scribd.com/doc/233307630/01-LaManzanaPoetica-34-35-Internet>>. Acceso 17 nov. 2018.
- Díaz Rosales, Raúl (ed.). *Experimental*. Monográfico de la revista *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, n. extraordinario, 2014a, t. I *Estudios*. Disponible en: <<https://riviste.unimi.it/index.php/tintas/issue/view/517>> Acceso 10 nov. 2018.
- Díaz Rosales, Raúl (ed.). *Experimental*. Monográfico de la revista *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, n. extraordinario, 2014b, t. II *Creaciones*. Disponible en: <<https://riviste.unimi.it/index.php/tintas/issue/view/517>> Acceso 10 nov. 2018.
- Eco, Umberto. *Dire quasi la stessa cosa: esperienze di traduzione*. Milano: Bompiani, 2003.
- Fernández Serrato, Juan Carlos. *¿Cómo se lee un poema visual? Retórica y poética del Experimentalismo español (1975-1980)*. Madrid: Alfar, 2003.

- García Gabaldón, Jesús; Valcárcel, Carmen. “La neovanguardia literaria española y sus relaciones artísticas”. In: Pérez Bazo, Javier (ed.). *La vanguardia en España*. Toulouse – París: C. R. I. C. & Ophrys, 1998, 439-482.
- García Lorca, Federico. *Obras completas*. Recopilación y notas de Arturo del Hoyo, prólogo de Jorge Guillén, epílogo de Vicente Aleixandre. Madrid: Aguilar, 1957
- García Varas, Ana. “Crítica actual de la imagen: del análisis del poder al estudio del conocimiento”. In: *Paradigma: Revista universitaria de cultura*, 18, 2015, 4-6.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. de Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.
- Heidegger, Martin. *Camino de campo*. Trad. de Carlota Rubies. Barcelona: Herder, 2003.
- Hernández, Miguel. *Obra poética completa*. Introd., estudio y notas de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, ed. revisada por Jorge Urrutia. Madrid: Alianza, 2017.
- Higgins, Dick. *Horizons: The Poetics and Theory of the Intermedia*. Carbondale – Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1984.
- Horacio F., Quinto. *Epístolas. Arte poética*. Ed. crítica, trad. y notas de Fernando Navarro Antolín. Madrid: CSIC, 2002.
- Hurtado León, Iván; Toro Garrido, Josefina. *Paradigmas y métodos de investigación en tiempos de cambio*. Caracas: Los libros de El Nacional, 2007.
- Iglesias Blandón, José. “Entrevista a Rafael de Cózar. La distancia es un buen espejo crítico que salva sólo a los supervivientes”. In: *Andalucía Crítica*, 21 noviembre 2012, s. p. Disponible en: <<http://joseiglesiasblandon.com/en%20medios/dejoseiglesiasblandon/entrevistarafaeldecozar.html>>. Acceso 10 dic. 2018.
- Jakobson, Roman. “On Linguistic Aspects of Translation”. In: Pomorska, Krystyna; Rudy, Stephen (eds.). *Language in Literature*. Cambridge (Massachusetts): Belknap – Harvard University Press, 1987, 428-435.

- Kibédi Varga, Áron. “Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen”. In: Antonio Monegal (coord.). *Literatura y pintura*. Madrid: Arco Libros, 2000, 109-138.
- Kristeva, Julia. *Semiótica 2*. Trad. de José Martín Arancibia. Madrid: Fundamentos, 1981.
- López Estrada, Francisco. *Poética para un poeta, Las “Cartas literarias a una mujer” de Bécquer*. Madrid: Gredos, 1972.
- López Fernández, Laura. “Un acercamiento a la poesía visual en España: Julio Campal y Fernando Millán”. In: *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 18, octubre 2001, s. p. Disponible en: <[http://www.ucm.es/info/especulo/numero18/campal\\_m.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero18/campal_m.html)>. Acceso 23 nov. 2018.
- López Fernández, Laura, “Forma, función y significación en poesía visual”. In: *Tonos digital. Revista electrónica de estudios filológicos*, 16, diciembre 2008, s. p. Disponible en: <<http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/view/235/177>>. Acceso 10 dic. 2018.
- López Martínez, María Isabel; Pérez Álvarez, María Ángeles. “Imágenes reversibles en la poesía andalusí y en la de Juan Ramón Jiménez”. In: *Anuario de estudios filológicos*, 16, 1993, 215-225.
- McLuhan, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: McGraw-Hill, 1964.
- Millán, Fernando; García Sánchez, Jesús (eds.). *La escritura en libertad. Antología de poesía experimental*. Madrid: Alianza, 1975.
- Mitchell, William J. Thomas. “The Pictorial Turn”. In: *Art Forum*, 30, 1992, 89-94. Luego incluido en: Mitchell, William J. Thomas, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- Monegal, Antonio. “Diálogo y comparación entre las artes”. In: Monegal, Antonio (coord.). *Literatura y pintura*. Madrid: Arco Libros, 2000, 9-24.

- Moreno Ayora, Antonio. “La original maestría de Rafael de Cózar”. In: *Diario Córdoba*, 17 enero 2015, s. p. Disponible en: <[https://www.diariocordoba.com/noticias/cuadernos-del-sur/original-maestria-rafael-cozar\\_933077.html](https://www.diariocordoba.com/noticias/cuadernos-del-sur/original-maestria-rafael-cozar_933077.html)>. Acceso 25 nov. 2018.
- Moser, Walter. “L’interartialité : pour une archéologie de l’intermédialité”. In: Froger, Marion; Müller, Jürgen E. (eds.), *Intermédialité et socialité. Histoire et géographie d’un concept*. Münster: Nodus Publikationen, 2007, 69-92.
- Müller, Jürgen E. “Vers l’intermédialité. Histoires, positions et options d’un axe de pertinence”. In: *Médiamorphoses. L’identité des médias en questions*, 16, 2006, 99-110. Disponible en: <[http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/23499/2006\\_16\\_99.pdf?sequence=1](http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/23499/2006_16_99.pdf?sequence=1)>. Acceso 23 nov. 2018.
- Orazi, Verónica. “Dai *Calligrammes* di Apollinaire ai *Caligramas* di Campale e oltre: Neovanguardie e poesia sperimentale in spagna dagli anni ’60 a oggi”. In: Abbati, Orietta (ed.), *Intrecci romanzi. Trame e incontri di culture*. Torino: Nuova Trauben, 2016, 201-213.
- Ortiz, Fernando. *La estirpe de Bécquer*. Jerez de la Frontera: Libros Fin de Siglo, 1982.
- Ory, Carlos Edmundo de. *Metanoia*. Ed. de Rafael de Cózar. Madrid: Cátedra, 1978.
- Pérez Reverte, Arturo. *El caballero del jubón amarillo*. Madrid: Alfaguara, 2003.
- Pinotti, Andrea. “Estetica, *visual culture studies*, *Bildwissenschaft*”. In: *Studi di estetica*, año XLII, IV serie, 1-2, 2014, 269-296.
- Ramírez, Juan Antonio. *Medios de masas e historia del arte*. Madrid: Cátedra, 1997.
- Ramón Jiménez, Juan. *Ideología (1897-1957). Metamorfosis IV*. Ed. de Antonio Sánchez Romerazo. Barcelona: Anthropos, 1990.
- Reig, Ramón. *Sevilla en la comunicación poética. Teoría, antecedentes y tendencias actuales*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 1997.
- Rorty, Richard. *The Linguistic Turn: Recent Essays in Philosophical Method*. Chicago: University of Chicago Press, 1967.

*Santa Biblia*. Ed. de Casiodoro de Reina; Cipriano de Valera. Ed. de estudio. Santafé de Bogotá: Sociedades Bíblicas Unidas, 1995.

Vega, Gustavo. “Poéticas de creación visual, hoy”. In: *Alga. Revista de literatura*, 54, otoño 2005, s. p. Disponible en: <[https://www.castelldefels.org/entitats/alga/54\\_centrales.htm](https://www.castelldefels.org/entitats/alga/54_centrales.htm)>. Acceso 17 nov. 2018.