

La estética de Dionisio Cañas

The Aesthetics of Dionisio Cañas

Luis BELTRÁN ALMERÍA
Universidad de Zaragoza
lbeltran@unizar.es

Resumen: Sobre las categorías de grotesco, hermetismo e idilio, sugeridas por los estudios de José Olivio Jiménez y Manuel Juliá, tratamos de esbozar la estética de Dionisio Cañas añadiendo un hilo conductor: la novelización de la poesía. Nuestro poeta ha reflexionado en varios momentos sobre esta cuestión: romanticismo, vanguardismo y la oposición entre la mirada de lo real y la de lo irreal. Esa oposición entre lo real y lo irreal nos sirve de fundamento para exponer las dos dimensiones de su concepción del grotesco: el grotesco de lo real y el grotesco de lo irreal, que vamos a interpretar, siguiendo a Mijaíl Bajtín, como grotesco realista y grotesco romántico.

Palabras clave: Dionisio Cañas, poesía, estética, grotesco, idilio

Abstract: On the categories of grotesque, hermeticism and idyll, suggested by the studies of José Olivio Jiménez and Manuel Juliá, we try to outline the aesthetics of Dionisio Cañas adding a thread: the novelization of poetry. Our poet has reflected in several moments on this question: romanticism, the avant-

garde and the opposition between the look of the real and the unreal. This opposition between the real and the unreal serves as a basis for exposing the two dimensions of his conception of the grotesque: the grotesque of the real and the grotesque of the unreal, which we are going to interpret, following Mikhail Bakhtin, as realistic grotesque and romantic grotesque.

Keywords: Dionisio Cañas, poetry, aesthetics, grotesque, idyll

La obra literaria de Dionisio Cañas abarca, al menos, varios géneros: la poesía, el ensayo, el cuento y la novela. A esta vertiente literaria habría que añadir una dimensión plástica —los vídeos, la fotografía, las *performances*— o, como suele decirse ahora, intermedial. Pese a esta diversidad de géneros y medios y a los más de cuarenta años que cubre su evolución, la obra de Cañas presenta una continuidad estética que se expresa sobre todo en su poesía y que voy a tratar de describir. Para ello, me apoyaré en los trabajos previos que se han aplicado a esta tarea.

La bibliografía sobre la obra de Cañas se ha limitado hasta el momento a las reseñas de sus obras, pero cabe destacar dos momentos de esa serie bibliográfica: la presentación de José Olivio Jiménez en su primer poemario, *El olor cálido y acre de la orina*, y el estudio de Manuel Juliá a la antología *Lugar*. Se trata de dos documentos muy alejados en el tiempo —1977 para el prólogo de Jiménez y 2010 para el de Juliá— pero ambos escritos resultan imprescindibles a la hora de aproximarse a la estética de Cañas.

El prólogo de José Olivio Jiménez al primer poemario de Cañas resulta, visto cuatro décadas más tarde, profético. Quizá convenga añadir que *El olor cálido y acre de la orina* no es un libro más en la obra de Cañas, sino un libro seminal. Jiménez ve en él aspectos que la trayectoria de Cañas ha confirmado como rasgos fundamentales de su estética. Ve, en primer lugar, que la poesía de Cañas no está ligada a las corrientes dominantes del momento. Ni la poesía coloquial, ni el esteticismo culturalista impregnan el discurso poético del autor manchego. Jiménez sugiere otra dirección: «vuelo imaginativo» sometido a la «intuición que desea

corporizar y la ilación fatal y unitaria del desarrollo pragmático» (1977: 11). A esa dirección añade unos sutiles complementos: la autenticidad y la fatalidad son dos notas de este discurso y la orina es una imagen de la vida.

Si traducimos el discurso ensayístico de J. O. Jiménez a un discurso teórico, tendremos las señas de identidad de la estética de Cañas: el grotesco y el hermetismo. Antes de explicar qué significan estas categorías estéticas, voy a retomar las notas de la lectura que Manuel Juliá hace de la poesía de Cañas.

Juliá ha hecho un esfuerzo memorable, ha sido el primero en abordar el conjunto de la poesía de Cañas y lo ha hecho con la doble perspectiva del crítico y del antólogo, sin más apoyo que las reseñas de los libros publicados. Lo ha hecho, además, cuando previsiblemente nuestro autor ha publicado lo que puede considerarse la cumbre de su obra: libros como *El fin de las razas felices*, *El gran criminal* o *Y empezó a no hablar*. Y el resultado es un ensayo profundo y certero, imprescindible para los que nos aproximamos a la obra de Cañas.

Comienza Juliá por afirmar el difícil o imposible encaje de la obra de Cañas en los movimientos poéticos españoles, tal como vienen catalogados por la crítica más o menos oficial. Ya J. O. Jiménez había alertado de la distancia del joven Cañas respecto a la poesía española y la había explicado por su desarraigo patrio. A la vista de su ya abundante producción, resulta evidente que Cañas ha tenido una trayectoria propia, lejos de grupos y corrientes¹. Añade a esto que Cañas carece de estilo propio, apoyándose en el ensayo *El mono temático* del propio autor. Los registros de Cañas van del «misterio profundo, trágico, elegíaco, irónico, humorístico,

1 Sin embargo, conviene apuntar dos influencias de la poesía contemporánea cuya presencia se hace notar en la obra de Cañas: las de José Hierro y Claudio Rodríguez. Otras quedan en un segundo plano, por ejemplo, la de Jaime Gil de Biedma.

desgarrador del alma del poeta» (2010: 10) a la construcción de un personaje shakespeariano que está en todas sus historias. Y, aunque define provisionalmente la estética de Cañas como el fruto del cruce de dos corrientes, una popular —derivada del romanticismo— y otra vanguardista o experimental, que traduce al lenguaje académico habitual como la dupla «surrealismo y romanticismo», dedica sus mejores páginas a desarrollar la noción de *dualismo cosmovisionario* que apuntara J. O. Jiménez². Define ese dualismo como un misticismo que supone la unidad de todo lo vivo (Juliá, 2010). Esa unidad permite ver la limpieza en lo sucio y sostiene un mensaje cósmico: uno y todo. Hölderlin había dicho «hen kai pan», uno y todo. Ese misticismo ha recibido muchos nombres —neoplatonismo, misticismo, simbolismo, paradigma mágico-estético, etc.—. Yo prefiero llamarlo *hermetismo*, porque así viene siendo nombrado desde hace unos cuantos siglos y este término señala directamente a la doctrina del *Corpus hermeticum*, que pasa por ser su documento fundacional.

Pero, volviendo al estudio de Juliá, sería injusto reducir su lección al hermetismo simbólico, aunque sea su concepto nuclear. También lo que he llamado, a propósito del prólogo de Jiménez, *grotesco* tiene su papel en este ensayo. Y lo tiene en dos formas que Juliá no conecta, pero que son los dos polos del grotesco moderno: el grotesco romántico que aparece en las alusiones al *Jurassic Park* y a *Mad-Max* (2010: 16), por ejemplo, y el grotesco realista que Juliá resume en la fórmula «la vida de la muerte», esto es, la vida como un ciclo permanente en el que la muerte es solo un tránsito para una nueva vida (2010: 38). Y, por último, Juliá da un papel protagonista a la estética que,

2 En *Videopoemas 2002-2006*, Cañas define su trayectoria «con tres tendencias históricas: el romanticismo, las vanguardias y el realismo social» (el romanticismo, las vanguardias y el realismo social» (2007: 28).

desde hace más de dos siglos, viene llamándose *idilio*. Esta estética ofrece una identidad al vincular al personaje a un espacio, normalmente la tierra natal, pero también otro espacio familiar —la familiaridad puede emanar de los sentimientos o del trabajo—. Juliá ha elegido como título para su antología de la poesía de Cañas *Lugar*, y ha desplegado sugerentes argumentos sobre la trascendencia de los lugares —Nueva York, La Mancha— en la poesía de Cañas. El lugar, según Juliá, permite apropiarse de un espacio, de una identidad, diría yo. Es un motivo utópico: la quietud, la pausa, permiten meditar al poeta errante (2010: 24-29).

Sobre estas categorías —el grotesco, el hermetismo, el idilio— y siguiendo ambas sendas magistrales, voy a tratar de esbozar la estética de Dionisio Cañas añadiendo un hilo conductor: la novelización de la poesía. Nuestro poeta ha reflexionado en varios momentos sobre esta cuestión. En *Posibilidades de la (mi) poesía* ha dejado la siguiente declaración:

El poeta es una mirada en el fluir del mundo. Su mirada es una lectura de lo real y de lo irreal, de lo visible y de lo invisible, del ruido y del silencio del mundo, de la música de las galaxias y de la respiración de un obrero en un amanecer incierto. Dentro de lo real se encuentra la lengua escrita como una cosa, la lengua hablada, las artes visuales, las artes sonoras y el mundo con la vida en su centro. Todo lo que se ve y se oye es real por el mero hecho de ser visible y audible. Pero lo irreal, lo imaginario, lo invisible y callado también son parte de la mirada del poeta. El silencio es igualmente música, es la música del vacío, la canción de lo ausente.

Esa oposición entre lo real y lo irreal nos va a servir de fundamento para exponer las dos dimensiones de su concepción

del grotesco: el grotesco de lo real y el grotesco de lo irreal, que vamos a interpretar, siguiendo a Mijaíl Bajtín, como *grotesco realista* y *grotesco romántico*.

Comenzaremos por el último asunto mencionado: la novelización de la poesía. La poesía moderna está novelizada. Esta expresión puede entenderse de varias maneras. La primera podría ser que la forma del cancionero es ya un paso hacia la novelización porque provee un argumento al poemario. Pero no es esta la significación que pretendo darle. Esta expresión la he tomado de la obra de Mijaíl Bajtín. Para este pensador ruso, todos los géneros literarios se novelizan a partir de la primera Modernidad, esto es, de la cultura que emana de las ciudades al final de la Edad Media. Novelización significa que pierden su canon porque la novela es un género libre, sin canon, y contagia y atrae a sus dominios al resto de los géneros, cuyo canon se conformó en un escenario de oralidad y durante milenios. Las consecuencias de la novelización para la poesía son, entre otras, la pérdida de la mitificación —lo que no ocurre todavía en la forma de cancionero petrarquista—, el distanciamiento entre el poeta y su personaje —que ya no es un héroe lírico—, la prosificación del discurso poético, la pluralidad de estilos —es decir, la ausencia de un estilo propio—, la pérdida de la dimensión musical con la desaparición del coro —es poesía para leer y no para cantar— y, en suma, la individualización de la poesía. Algo de esto han apuntado Jiménez y, sobre todo, Juliá. Este último ha destacado la prosa poética de Cañas como «el lenguaje de la vida» (2010: 11). Ha llamado la atención sobre la variación de las frases casi literales de otros poetas. Y, sobre todo, ha destacado la creación del personaje shakespeariano que está en todas las historias de Cañas.

Sin embargo, cabe preguntarse qué puede ser ese personaje shakespeariano: entre Hamlet y Falstaff hay una notable

diferencia. Me inclino por entenderlo como una fusión de ambos, el trágico y el cómico, a la manera que explica el Sócrates de Platón en el *Banquete*. A propósito de la novela moderna, he escrito que el personaje central es el hombre inútil. Ese concepto viene de la crítica rusa del siglo XIX. Turguéniev lo acuñó en su primera novela: *Diario de un hombre inútil*³. De la figura del inútil se ha dicho que tiene por precedente a Hamlet. Se trata de un personaje que está lleno de dudas y tiene problemas para pasar a la acción, pero es un ideólogo e incorpora otros valores que no se acomodan fácilmente en el mundo en que vive. En el idiolecto de Cañas deberíamos renombrarlo como «el hombre gallina». Ese es el título de un poema de *Y empezó a no hablar*. En el mismo libro encontramos esta declaración: «¡Ahora o Nunca! Y sin embargo no sé qué hacer» (2008a: 37). Caben muchos matices en esta figura que representa al hombre moderno inmerso en la perplejidad y en las contradicciones de nuestro tiempo. En el caso de los personajes de Cañas se trata de un observador⁴. No en vano Cañas ha titulado uno de sus ensayos *Memorias de un mirón*. Allí confiesa: «Siempre he sido un mirón empedernido y no quiero saber por qué ni para qué. Quiero seguir disfrutando de ser un mirón sin ninguna razón» (2002b: 19). Dos capítulos de ese libro llevan títulos esclarecedores: «El espectáculo de la vida social» y «Ver con la piel». Esa actitud no es pasajera. Cañas ha buscado el amparo de un pensamiento distanciado de la vida.

Incluso en la obra más reciente de Cañas, el Cañas militante de *La noche de Europa*, podemos ver la siguiente declaración de principios:

3 El título de esta novela de Turguéniev es *Diario de un hombre superfluo* (1850), pero el mismo Turguéniev corrigió el concepto en su novela *Dimitri Rudin* (1856), de donde he adoptado la forma «hombre inútil».

4 La insistencia en la mirada (He visto / el mundo en los ojos de un perro, la mirada de la mujer barbuda dirigida hacia el artista Ribera/Cañas, etc.) tal vez sea un rasgo del grotesco realista por la materialidad y hermético por la trascendencia -el ansia por la visión-revelación-.

¿Puede la poesía cambiar el mundo? La respuesta es no. Pero, ¿puede el mundo cambiar la poesía? La respuesta es, definitivamente, sí. Lo que vi, lo que sentí, lo que escuché en la isla de Lesbos sin duda cambió el mundo de mi poesía.(2017: 44)

Como veremos, pensadores escépticos o estoicos —Cioran, Séneca— han sido sus lecturas habituales. Le aportan el marco de una perspectiva útil para la observación, la perspectiva del extrañamiento y del criticismo.

Ese personaje observador, mirón, inútil para la acción, es el eje sobre el que gira la estética de Cañas. Es verdad que en su obra están todos los estilos, desde lo sublime a lo bajo, con toda la escala de grises posible. Pero esto solo significa dos cosas: que Cañas no es un poeta retórico —como lo son los que solo conocen un estilo— y que su estética mantiene una coherencia que solo parecen conmover los hechos trágicos del mundo porque puede comprenderlo todo. En esa estética aparecen hermanadas las tres vertientes mencionadas anteriormente: el grotesco, el hermetismo y el idilio. De cada una de esas orientaciones voy a tratar de describir alguno de los aspectos más sugerentes y significativos.

Orina y vida

El grotesco realista es el fundamento estético de Cañas. Es, como dice Juliá, el lenguaje de la vida, el lenguaje de la lucha por la supervivencia y de la felicidad. Es una estética bipolar: sus polos son la agresividad y la risa⁵. La primera estación del grotesco de

⁵ En la entrevista de Ricardo Blanco, heterónimo del propio Cañas, publicada en *Poesía en el campus*, esta pareja aparece como «miedo y deseo», que debe entenderse como la traslación al lenguaje del poeta del binomio grotesco.

Cañas es la imagen y el olor de la orina. Es una imagen tomada de Ernesto Sábato en *Sobre héroes y tumbas*: «El olor cálido y acre de la orina se mezclaba a los olores del campo» (1977: 13). Merece la pena detenernos un momento en esta frase. En ella se cruzan el olor de la naturaleza y de la humanidad, la calidez y la acritud. Es la esencia del grotesco: el cruce de series esenciales y materiales de la vida. Con razón, José Olivio Jiménez apuntó que la orina es la imagen de la vida, pues «cálida y acre a un tiempo puede ser la existencia» (1977: 12). El sabor y olor cálido y acre acompañan toda la obra de Cañas. Pero, siguiendo con las palabras de Jiménez, hay otro aspecto esencial de esta estética de nombre impropio: la encarnación de la intuición⁶. En el grotesco, las ilusiones, las esperanzas de un mundo mejor se materializan. Todo lo que la hipocresía y la cultura de la desigualdad separan en esta estética toma cuerpo y se asocia. Ese es el sentido de la poesía de Cañas. Sus momentos más logrados se fundan en esa percepción: *El gran criminal*, *Corazón de perro*, *Y empezó a no hablar...*

El gran criminal es uno de los mejores libros, si no el mejor, de la poesía de Cañas. En él encontramos una muy precisa definición poética de grotesco —a la vez realista y hermético—: «Luchando con tu cisne (o con tu cerdo), toda la vida te la pasas luchando con tu ángel (o con tu demonio); lucha inútil, único sabor de la vida [...] Tú, ángel; tú, demonio; tú, cerdo y cisne, razón y carnaval» (1997: 66). A pesar de enfrentar la cara más desoladora del mundo, *El gran criminal* es un libro alegre, una exploración del camino a la felicidad. La felicidad es un crimen en un mundo hipócrita. *El gran criminal* es el poeta ladrón de palabras, ladrón de felicidad, que «viviendo escribe su poema» (1997: 11). Ese acercamiento alegre a la

6 La frase literal de José Olivio Jiménez es «ese vuelo [imaginativo] lo somete con pulso firme a la intuición que desea corporizar y a la ilación fatal y unitaria del desarrollo poemático» (1977: 11).

vida y a la poesía permite la más libre imaginación, la más profunda ternura —por Mariano, el camarero amanecido, por William Holden, el borracho más hermoso de Hollywood, por Francisco Narváez y Pedro Martín, camioneros—, la más dulce esperanza y solidaridad con la vida.

Esa tierna y profunda risa tiene lugar en el mundo de lo bajo, en los infiernos, entre seres temibles, quizá criminales. Ese es el mundo infame de la Capital (Nueva York), el mundo mágico de las cuevas de Manhattan, que transportan a los dulces rincones del Caribe. En ese mundo, los muertos resucitan bajo una música de balas infernales. Porque esta estética se funda en la unidad del universo y en la solidaridad humana. Esa unidad hace familiar, como una gota de orina, las galaxias, las estrellas, los cometas; permite reunir imágenes celestes con especuladores bursátiles, maricones y ladrones de palabras. Los tres mundos: el celeste, el urbano terrenal y el infernal de tugurios y bares nocturnos están unidos por la naturaleza urbana plena.

Esa plenitud humana se expresa mediante la reivindicación de aquello que la falsa dignidad excluye: lo prohibido y, sobre todo, la serie de los excrementos. La dimensión escatológica es esencial en *El gran criminal*: el semen, la dorada orina, las guarrerías eróticas restituyen la unidad de lo humano. He aquí la grandeza de lo bajo y, por lo mismo, la mezquindad de lo elevado, de lo sublime. Esta grandeza de lo bajo permite otra visión de los grandes problemas de la existencia y, sobre todo, permite revivir. La vida —amor y muerte—, la injusticia, la dignidad humana resultan muy distintas vistas desde el lado alegre de la vida. Tras la travesía de la vida queda la resurrección: «cuando somos lo negro... entonces empezamos a vivir de nuevo» (1997: 67).

La revolución de los valores es la revolución de la palabra. La libertad se instala en el discurso del gran criminal. Las

imprecaciones —joder con el ruido de las balas—, los oxímoros —cerdo y cisne—, pero también la presencia de géneros interpolados y la pluralidad de estilos marcan esta obra y el resto de la obra de Cañas. «Sunset Boulevard» —la segunda de las tres partes de *El gran criminal*— es la interpolación más llamativa. Se trata de una consolación por la muerte del actor William Holde, pero no es la única, también lo son los poemas «Camarero amanecido», «Los amores y camiones chocan y llegan al olvido» y «Camioneros». La consolación es un género antiguo, permite la destrucción del lenguaje serio y formal de la biografía y la autobiografía. Todo *El gran criminal* está tocado del espíritu de la consolación, de la autoconsolación. Ese espíritu se concentra en esos cuatro poemas, y permite comprender la tendencia de Cañas al poema en prosa: permite a la vez pureza y mezcla. Muy diversos préstamos —o robos— poéticos, muy diversos registros —desde la imprecación a la ternura—, desde la carcajada a la íntima pena, todo cabe en esos poemas en prosa armónicamente, con una profunda unidad y la belleza cálida y entrañable de lo bajo.

Otro momento estelar del grotesco realista lo encontramos en el monólogo dramático *La mujer barbuda*, la confesión de Magdalena Ventura, la mujer barbuda, que fue retratada por José de Ribera «dándole de mamar a su último hijo / de los siete que tuvo con sus dos maridos» (2002a: 49). Este poema está incluido en *Corazón de perro*. Los elementos habituales del grotesco se ven amplificados por la dimensión plástica del poema apoyado en el cuadro de Ribera. El impulso de materialidad de la poesía de Cañas le lleva a buscar una dimensión plástica, fotográfica. Ilustró el número antológico que le dedicó la revista zaragozana *Poesía en el Campus* (1999-2000) con una serie de fotos propias, aunque firmadas con un heterónimo, en las que la imagen se

funde con el poema. Esa concepción fotográfica de la poesía se corresponde con la estética del músico ruso Modest Mussorgsky (1838-1881)—, así lo señalé en la reseña que escribí para *Corazón de perro* en la revista *Quimera*—. Mussorgsky interpreta musicalmente los cuadros de una exposición del pintor moscovita Víktor Hartmann. Se trata en ambos casos —Mussorgsky y Cañas— de un *realismo radical* que, según Mussorgsky, exige un estilo denso y explosivo, humor y extravagancias, naturalismo y atmósfera demoníaco-fantástica, salvajismo e impetuosidad, pesada melancolía... Ese realismo radical estaría representado por *La mujer barbuda* y por algunos cuentos que han aparecido en diversas publicaciones, como *El ojo de la marrana*. Se trata de un lenguaje muy cercano al del cuento popular —también Mussorgsky tomó prestado el lenguaje armónico de la canción tradicional rusa—, basado en provocadoras metamorfosis y en poderosas imágenes tradicionales, con una dimensión confesional y autorreflexiva —el compromiso del poeta con su palabra— en la que la transgresión de las identidades desvela valores inusitados. En resumen, se trata de una estética grotesca que adopta la faz de un realismo radical⁷.

Y empezó a no hablar es el tercer gran momento del grotesco de nuestro autor. Este libro aporta un giro respecto a los anteriores: es el libro del poeta ensimismado. Las consolaciones por la muerte de José Olivio Jiménez y Patricia Gadea, y por el 11-S,

7 En esta obra quizá sea mucho más nítida que ninguna otra de Cañas la presencia de dos pensadores que acompañan el pensamiento de este escritor: Séneca y Gioran. En el caso de Gioran (varios poemas llevan el subtítulo de *Paseando con Gioran*) su aportación consiste en la asimilación de una visión paradójica de la vida, en una curiosa combinación de escepticismo y esperanza. Algo parecido ocurre con la presencia de Séneca: una concepción de la vida en la que se aúnan resignación comprensiva y saber. Ambas aptitudes tienen su expresión en momentos muy diversos en apariencia de la poesía de Cañas. Uno de esos aspectos es el carácter de observadores de sus personajes poéticos que, incapaces de actuar sobre el mundo, se agotan en la contemplación.

dan lugar a un ensimismamiento tejido sobre las series grotescas del sexo, la comida, los excrementos y, sobre todo, la muerte. El poema «Oda al Rey de las Gallinas» parece confirmar las conjeturas de esta interpretación:

Solo quiero ser el Rey de las Gallinas, el payaso de los pájaros, el príncipe del excremento, el cantaor de la orina. Solo quiero vivir junto a la mantis religiosa, esperando sin ambición que algún día en el huevo de una gallina aparezca el digno heredero de mis bienes, el patriarca de la pobreza, el guía de los topos, el padre de los erizos, el ridículo señor de los poetas. (2008a: 58)

Cierra este libro el largo poema «Algo se pudre en el corazón de la hormiga». Se trata de un soliloquio dialogado, autorreflexivo y póstumo: un paseo silencioso en que las dos voces del diálogo son las voces del yo póstumo, que habla desde la memoria de un humano lector que «se ha comido el pájaro que se comió a la hormiga y con ella se comió su dolor» (2008a: 72).

Merece también una mirada un libro menor: *La balada del hambremujer* (2008). Se trata de una balada, ciertamente, el relato poético y dramático de un caso, el del músico Billy Typton (1914-1989), del que en el momento de su muerte, se descubrió que era mujer. La balada es un canto a un personaje, el *hambremujer*, que es el héroe del grotesco realista de Cañas. La figura del andrógino artista y su drama feliz pone el punto final de esta estética de la celebración de lo humilde y de lo bajo.

Quizá el principal mérito de la concepción del grotesco de Cañas consista en que no se trata de una estética *formal*, en el sentido de libresca, literaria, sino que emerge de una aproximación al mundo humano, en el que las ilusiones y esperanzas deben adquirir una dimensión corporal y no meramente abstracta y espiritual. La vida inferior —el sexo, la comida, la satisfacción

de las necesidades afectivas— está conectada directamente con la vida del mundo. La visión de la muerte —tan fuerte en *Y empezó a no hablar*— no asusta. Es percibida como un proceso natural, como tránsito entre formas distintas de vida. Por eso es muy significativa la etapa manchega de la obra de Cañas. En esa etapa la ilación natural se profundiza y naturaliza.

Hermetismo y trascendencia

Hay en la poesía y en la estética de Cañas una línea afluyente al gran impulso grotesco. Es la línea hermética. En este caso la teoría literaria nos provee de un concepto más certero que en el de grotesco. José Olivio Jiménez ya lo percibió —aunque no empleara el término— cuando escribió sobre «la ilación fatal y unitaria del “proceso poemático”» y el dualismo cosmovisionario (1977: 11). Vista esta línea *a ritroso*, esto es, desde el desarrollo de la vía grotesca primordial, puede parecer una segunda estética, pero no es así. El grotesco moderno ha seguido dos direcciones: la que se ha llamado *realista* y que ya he tratado de describir y una segunda que se ha llamado *romántica*, que es dual y cósmica y que en sus derivados más populares se orienta al tremendismo (es decir, trata de asustar). Cañas ha explorado las dos líneas y se ha decantado por la primera, pero no debe ignorarse esta segunda línea visible en toda la obra pero que se condensa en *La caverna de Lot*, *El fin de las razas felices*, *Los libros suicidas* y *La noche de Europa*. Los títulos de los poemarios ya son suficientemente reveladores de su dimensión hermética: la noche, el suicidio, el final apocalíptico... A veces esa dimensión dualista y cósmica se arroja de culturalismo o se expresa en las ilustraciones de los libros. *El fin de las razas felices* viene acompañado por dibujos

de Esther Berdión, que comparten la misma estética agónica del libro. En la cubierta aparece un combate de boxeo. Ilustra la sección segunda del libro, que lleva por título «Pelea». El hermetismo expresa un combate eterno entre el bien y el mal. La sección tercera del mismo libro lleva por título «Apocalipsis» y la ilustración combina elementos de realismo grotesco con elementos herméticos. Las imágenes de lo que se suele llamar *grotesco romántico*, esto es, un grotesco hermético, son abundantes. La ciudad ofrece una imagen infernal: «La ciudad se ha disfrazado de inocencia [...] por los túneles del subway /van las ratas/ llevándose en la boca /un pedacito de mi corazón» (1987: 53). En el poema que cierra el libro, «Epitafio», el poeta aparece «en su ridículo papel de ahorcado» (1987: 56), una imagen del tarot. Y cierra el libro con esta declaración: «Detrás de este poema está escondido el cuchillo / que rajará tu cuello lector de ojos abiertos / Para que de ti brote caliente / la tinta de este EPITAFIO» (1987: 57).

Otro momento estelar de esta estética hermética florece en *Los libros suicidas (Horizonte árabe)* (2015). El hermetismo en el mundo islámico tiene una poderosa presencia, sobre todo en el sufismo. Cañas acude a ese hermetismo islámico como horizonte de renovación de un imaginario demasiado transitado en el simbolismo occidental. No es el único giro el cultural, también queda manifiesto en este libro el giro autobiográfico, ensimismado, que hemos apreciado en la senda del realismo grotesco de las obras aparecidas en el presente siglo. El agonismo —presente una vez más en el título— y el dualismo cósmico son bien patentes. El vínculo con la actualidad (el tiempo de las primaveras árabes, las torres gemelas-torres del silencio, la guerra de Irak y la plaza de Tahrir) sugiere el carácter militante de la última etapa de Cañas. Son muchos los momentos que escenifican esta

dimensión hermético-grotesca-romántica: cadáveres hablantes y el ambiente póstumo, trágico. El poema «White / Blanco» es quizá una de las más transparentes declaraciones herméticas. Tiene dos versiones, en español e inglés, y comienza y termina así: «El principio del fin del principio. El final del principio del fin [...] El principio del principio. El final del principio» (2015: 41). Se trata de una versión de un dogma esencial de la doctrina hermética: la conexión alfa y omega, principio y fin, consigna del cristianismo primitivo y de otros colectivos herméticos.

El último aspecto de esta línea hermética, que voy a mencionar muy brevemente, es la cuestión de la rebelión de las máquinas. El carácter agónico del hermetismo romántico ha encontrado un filón en el miedo al poder de los autómatas. En el caso de Cañas no se trata de miedo, sino todo lo contrario, la fe en el futuro de las máquinas. En el ensayo *¿Puede un computador escribir un poema de amor? Tecnorromanticismo y poesía electrónica*, escrito en colaboración con Carlos González Tardón, podemos encontrar dos argumentos para nuestro tema. El primero es la concepción del Romanticismo de Cañas, que viene a ser, en términos teóricos, la concepción de lo que estamos llamando *grotesco romántico*. Y, en segundo lugar, esa idea positiva de la capacidad de las máquinas para crear. En el capítulo final de conclusiones se puede leer la siguiente declaración: «Los computadores están llamados a ser parte de los creadores anónimos del siglo veintiuno» (2015: 233). Sin entrar a juzgar el acierto de tal pronóstico, hay un aspecto puramente estético que se debe tener en cuenta. El hermetismo convencional ve con terror el futuro de las máquinas, de las que teme que se adueñen, mediante logaritmos u otros métodos posibles, de la voluntad humana. La apuesta por las máquinas puede significar que estamos aquí ante una concepción estética que va un paso más allá: es el paso del grotesco realista, que se funda en la confianza en el futuro de la humanidad.

Cielos e infiernos terrenales

Un último aspecto de la estética de Cañas es el simbolismo del espacio. Este asunto viene siendo tratado por Manuel Juliá, que lo ha subrayado poniéndolo como título de su antología de la poesía de Cañas, *Lugar*. Ese simbolismo espacial tiene dos concreciones: Nueva York y La Mancha. Nueva York es un infierno. Solo en las cloacas —los tugurios, los bares nocturnos— puede encontrarse la vida auténtica. Es la excelencia de los bajos fondos: putas, maricones, artistas... Es el mismo tipo de excelencia, la excelencia de los miserables, de los habitantes del subsuelo que encontramos en autores como Víctor Hugo, Dostoievsky, Chéjov... En estos autores las extremas condiciones de la existencia afloran la mejor versión de la humanidad. La ciudad, la gran manzana, es un mundo inhumano. Eso nos ha enseñado la novela simbolista del siglo xx: *Petersburgo*, *Berlín Alexanderplatz*, *La peste*, *Orlando*, *La colmena*... Cañas ha visto en el subsuelo el germen de la autenticidad.

La Mancha, en cambio, no es la ciudad. Es la tierra natal. Está orlada de atributos positivos, regeneradores. Juliá ha escrito parafraseando los temas de nuestro autor: «La llanura manchega invita a un silencio en el que es posible casi callarse para escuchar un sonido de la vida que es verdadero y ancestral» (2010: 205). En La Mancha encontramos otros tipos auténticos: camioneros, camareros... Es el espacio del Rey de las Gallinas. El poema «Cerca del cielo no se vive bien», en *Y empezó a no hablar*, explica este asunto:

Lo sé porque yo he vivido mucho tiempo / entre la tierra y el
cielo. / Es mejor esta pequeña / parte de La Mancha / donde
los pájaros del amanecer te llaman, / donde las hormigas
hacen / sus propios caminos, / donde las arañas preparan/
sus trampas sin perdón. (2008a: 52)

La tierra natal es para Cañas no la fuente de la identidad, sino la esperanza en la regeneración del mundo, que resiste a la degradación del éxito de la gran urbe. Las páginas manchegas expresan un drama idílico fundado en una serie de imágenes campesinas y laborales, en las que se aúnan las raíces de la tierra natal, la fatalidad amorosa y el desarraigo.

El drama idílico es una rama del grotesco realista. Es una estética agrídulce, seriocómica. Es una estética de la felicidad, fundada en la identidad o autonomía que ofrece la tierra natal, sobre todo cuando la tierra natal es el campo frente a la ciudad. Es una estética triste en la medida en que no puede satisfacer unas necesidades que van más allá de la falacia identitaria. Y esa falacia ha sido señalada en varios momentos de la poesía de Cañas. La Mancha no es el cielo. Es la tierra. Y la felicidad de lo humano no se alcanza en dominios divinos sino en el subsuelo.

Grotesco o simbolismo

He venido sugiriendo la inconveniencia de llamar *grotesco* a la estética de Dionisio Cañas, aunque me pliegue a esta denominación por tener una amplia aceptación. En mi opinión, sería más acertado llamarla *simbolismo moderno*, aunque hubiera que añadir los matices del humanismo material y El hermetismo cósmico⁸. La estética de Dionisio Cañas es el mismo simbolismo que alumbraron Baudelaire, Verlaine y Rimbaud, aunque tenga sus propios acentos. Esos acentos son los de la excelencia de lo bajo, del subsuelo y el esfuerzo por la renovación del lenguaje

8 El lector puede encontrar un desarrollo de la cuestión del simbolismo moderno y su relación con el grotesco en mi libro *Simbolismo y Modernidad*.

hermético buscando más allá del dominio occidental. Por esta razón, no encaja en las fronteras de los movimientos poéticos locales. Son demasiado estrechos para esta poética. Llamarla grotesco, tanto realista como romántico, es útil en un primer momento para asociarla a una tradición muy profunda, a la vez ancestral y actual. Pero puede conllevar al error de creer que este grotesco es una estética más, la estética de lo corporal radicalizado. Y no. El grotesco no es una estética entre otras. Es la estética fundacional y originaria de la que derivan todas las demás a medida que avanzamos en el proceso de civilización. En la Modernidad, esa estética ha retornado con fuerza porque, como nos enseñara McLuhan, Modernidad es la fusión de la cultura de la oralidad con la cultura de la escritura, la cultura histórica. Hoy es frecuente encontrar un grotesco postizo, libresco. No es así en el caso de Cañas. Cañas ha bebido de la cultura popular. Su grotesco o su simbolismo tiene sus raíces en lo terrenal, en lo humano, en el subsuelo. Expresa la más firme esperanza en la humanidad. Y, por esta misma razón, el grotesco realista es visto, tanto por los críticos, como por el mismo poeta como su estética superior, superior al grotesco hermético o romántico, que tiene un fundamento cultural.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BLANCO, R. (1999-2000). «Dionisio Cañas entre España y la pared. Una entrevista». *Poesía en el campus* 46, 3-6.
- BELTRÁN ALMERÍA, L. (2016). *Simbolismo y Modernidad*. Ed. de Silvia A. Manzanilla. Mérida-México: Sedeculta-Conaculta.
- CAÑAS, D. (1977). *El olor cálido y acre de la orina*. Barcelona: Vosgos.
- CAÑAS, D. (1981). *La caverna de Lot*. Madrid: Hiperión.
- CAÑAS, D. (1987). *El fin de las razas felices*. Madrid: Hiperión.
- CAÑAS, D. (1997). *El gran criminal*. Madrid: Ave del Paraíso.
- CAÑAS, D. (2002a). *Corazón de perro*. Madrid: Ave del Paraíso.
- CAÑAS, D. (2002b). *Memorias de un mirón (Voyeurismo y sociedad)*. Barcelona: Plaza & Janés.
- CAÑAS, D. (2008a). *Y empezó a no hablar*. Santiago Arroyo Serrano ed. Tomelloso: Al mud eds.
- CAÑAS, D. (2008b). *La balada del hombremujer*. Barcelona-Madrid: Egales.
- CAÑAS, D. (2010). *Lugar. Antología y nuevos poemas*. Sel. pról. y epílogo de Manuel Juliá. Madrid: Hiperión.
- CAÑAS, D. (2015). *Los libros suicidas (Horizonte árabe)*. Madrid: Hiperión.
- CAÑAS, D. (2017). *La noche de Europa*. Madrid: Amargord.
- CAÑAS, D. (sin fecha). *Posibilidades de la (mi) poesía*. Recuperado de dionisioc.com.
- CAÑAS, D. y GONZÁLEZ TARDÓN, C. (2010). *¿Puede un computador escribir un poema de amor? Tecnorromanticismo y poesía electrónica*. Torrejón de la Calzada: Devenir.
- JIMÉNEZ, J. O. (1977). «Presentación». Dionisio Cañas, *El olor cálido y acre de la orina*. Barcelona: Vosgos, pp. 9-12.
- JULIÁ, M. (2010). «El lugar poético de Dionisio Cañas». Dionisio Cañas. *Lugar*. Madrid: Hiperión, pp. 7-48.

