

La experiencia de una reversibilidad (video) poética: Dionisio Cañas o el cortocircuito transgresivo

The Experience of a (Video) Poetical Reversibility: Dionisio Cañas or the Transgressive Short-circuit

Idoli CASTRO

Universidad Lumière Lyon 2
idoli.castro@univ-lyon2.fr

Sonia KERFA

Universidad Grenoble-Alpes
sonia.kerfa@univ-grenoble-alpes.fr

Resumen: Este trabajo parte de una selección de piezas poéticas escritas y filmadas por Dionisio Cañas. La trayectoria conceptual que operamos en nuestro título es la de un desplazamiento oximorónico, típicamente dionisiaco, que nos llevó desde el concepto merleauPontiano de reversibilidad de lo visible y de lo invisible a la idea de cortocircuito, en el que vemos una inspiración deleuziana. Entre Merleau-Ponty y Deleuze, Cañas va a ser la mosca en la leche española entre una crítica de poesía merleauPontiana y una aproximación que viene del cine documental, precisamente porque él mismo

forma un tremendo disturbio con sus creaciones cada vez más intermediales.

Palabras clave: Dionisio Cañas, poesía, filosofía, videopoesía

Abstract: This research work arose from a selection of poetical pieces written and filmed by Dionisio Cañas. The conceptual trajectory we operate appears in our title: the oxymoronic move, specific to Dionisio Cañas, took us from the merleauPontian concept of reversibility of the visible and invisible to the idea of short circuit, in which we see a rhizomatic and deleuzian inspiration. Between Merleau-Ponty and Deleuze, Dionisio Cañas is a fly in the ointment, in the mid-way between a poetry critical study in the merleauPontian tradition and an approach fed by documentary films, precisely because Cañas himself creates a tremendous disorder with his increasingly intermedial pieces.

Keywords: Dionisio Cañas, poetry, philosophy, video poetry

Partiendo de un trabajo anterior acerca de la metáfora en la videopoésía de Dionisio Cañas, nos proponemos ahora profundizar la reflexión abriendo el *corpus* a su poesía. La trayectoria conceptual que operamos en nuestro título es la de un desplazamiento oximorónico, típicamente dionisiaco, que nos llevó desde el concepto merleau-pontiano de reversibilidad de lo visible y de lo invisible —a saber esa «idea de que toda percepción está desdoblada por una contrapercepción [...], es un acto con dos caras, en que ya no se sabe quién habla ni quién escucha» (Merleau-Ponty 1964: 318, la traducción es nuestra)— al de cortocircuito en el que vemos una inspiración deleuziana.

Primero, exploraremos la experiencia cañesca de la reversibilidad de *El ojo y del espíritu* (Merleau-Ponty: 1964b) participando, pues, de una eco-po-ética; veremos luego en qué induce la estética del cortocircuito la idea de un desvío, de una transgresión, de esencia política, que imprime un adelanto rizomático, insaciable, imposible de detener. A pesar de las aparentes oposiciones, los dos núcleos conceptuales abocan a la vivencia poética como fuerza poetariana (movilizaremos aquí el concepto del filósofo, crítico y poeta francés Jean-Claude Pinson⁹).

1. Una reversibilidad ECOPO-ÉTICA

Con una definición básica y común de lo reversible, en su acepción temporal, apuntamos ese volver hacia el pasado

⁹ Dionisio Cañas se reconoce plenamente en él, según nos dijo tras su lectura reciente de *Poétique-Une autotéorie*.

que contribuye a cierta definición de la mirada poética. Esta reversibilidad temporal lleva a un vacío, a una «tierra seca», «donde la piedra es el único paisaje» (Cañas 1977: 25), origen del niño de la foto en el poema «Curso 1955-1956» del *Olor cálido y acre de la orina*. Semejante vacío define el paisaje otoñal de una Nueva York donde «hace daño mirar» (1977: 69). No obstante, aunque aparezca en un contexto un tanto restringente, debido a un «vuelo imposible» (1977: 59), se esboza ya la intuición o voluntad de un «arraigo» de inspiración merleauPontiana (Merleau-Ponty 1945: 169), un estar «al ras del cemento y del alquitrán», en esa «hora torpe» de los tejidos sintéticos, del jeans y de la marihuana (1977: 60), donde «solo somos el canto roto del hierro quebrantado» (1977: 60). Por cierto, estamos aún lejos de la unidad originaria del ser apuntada por el filósofo francés, del oleaje eterno, del fluir del elemento carnal, carne nombrada explícitamente como «la vieja carne en mutación de ausencias» (1980: 18) en el poemario *El ave sorda* de 1980, materia fragmentada a semejanza de los hipérbatos sintácticos.

Si bien nos lleva la reversibilidad temporal a una ruptura, a una fragmentaria soledad, su dimensión espacial, como ser y estar en el mundo, sí que se vislumbra temprano en la obra, pero como la condición de un habitar el mundo poéticamente por construir, y que se reafirmará más tarde en una voluntad de «estar aquí, recostado en la tierra» (2008: 52). Intuimos que dicho arraigar no se nos concede de inmediato, como destino atado a un determinismo ni como libertad incondicional, sino que entre el mundo y el yo poético se va a construir un diálogo y/o disputa en el cual el mundo nos inventa e inventamos el mundo. En el último capítulo de la *Fenomenología de la percepción*, Merleau-Ponty aborda precisamente la cuestión existencial de la libertad de la siguiente manera:

Nacer es a la vez nacer del mundo y nacer al mundo. El mundo ya está constituido, pero aun jamás completamente constituido. En la primera relación, somos solicitados, en la segunda, nos hallamos abiertos a una infinidad de posibles. (1945: 517-518)¹⁰

Esta infinidad de posibles, esta «apertura» que supone el nacer, ese «futuro abandonable» (Cañas 1983: 11) donde «ni tú ni yo podemos deshacernos de un recuerdo / un lugar donde seremos siempre» (vemos aquí el quiasmo entre la dimensión temporal y espacial de la reversibilidad), donde el tú quien cree tocar la madera es en realidad el «ajeno lado de mí» (1983: 11)¹¹... Esta infinidad de posibles incluye, pues, la propia muerte o la muerte ajena como lo *empieza a no hablar* el personaje poético en pijama leyendo en el periódico la muerte de Patricia Gadea:

Todo es nacer cuando a nuestro alrededor se mueren los amigos. Todo es nacer, aunque sea hacia dentro como una raíz que busca oscuridad y abandona la luz para que se la coman los perros. Todo es nacer tarde o temprano. Nacer sin cesar, nacer siempre. (2008: 29)

Esta continuidad del nacer parece coincidir con la idea de la carne como una «cohesión, una visibilidad de principio» que «prevalece sobre toda discordancia momentánea», nos dice Merleau Ponty, evocando también el pliegue, el enrollarse de lo

10 «Naitre c'est à la fois naitre du monde et naitre au monde. Le monde est déjà constitué, mais aussi jamais complètement constitué. Sous le premier rapport, nous sommes sollicités, sous le second nous sommes ouverts à une infinité de possibles»: la traducción es nuestra.

11 Seguimos citando fragmentos del poema «Rudimentos de un amor», el amor como fuerza enlazadora por antonomasia en esta poética de la encarnación, de la «intercorporeidad», fuerza carnal en que corresponden *su dentro con mi fuera e inversamente mi dentro con su fuera*: véase la definición de este concepto de intercorporeidad, así como de la ramificación de lo interior y lo exterior en Merleau-Ponty (1964: 179, 185, 188).

visible sobre lo visible, esa oleada (de amor en el caso de Cañas) que atraviesa los cuerpos (Merleau-Ponty 1964: 184-185).

La voz poética, por su don de ubicuidad, por su potencia encarnadora, nos permite recorrer esa realidad intercorpórea, seguir esa «oleada» que el poema epónimo de la tercera sección «Rural» de *En lugar del amor* plasma a través de dicha fuerza enlazadora llamada ahí «amor» (Cañas 1990: 87). Declinada primero como entidad general, «el amor», luego ampliado a un indefinido, «un amor más fuerte que el de nosotros mismos», la fuerza amorosa concluye abriéndose a un compartir, «nuestro amor», «que por la tierra helada va [...] / penetrándola, rajándola, sembrándola, / fecundando lo árido, / para que juntos volvamos a ver / la nueva primavera» (1990: 87). Todo este fluir amoroso ocurre en una «tierra indecisa», a la vez no situada, aunque muy localizada, lugareña, punto intermedio entre modernidad deformadora y tradiciones, tierra que no se resuelve a elegir, a cortar, como lo insinúa la etimología de *decidere*, verbo procedente de *caedere*, *caesus*, o sea un cortar.

Además de los ensayos críticos (no tratados aquí), si bien existen obviamente varios ejemplos de esta coincidencia entre la poética de Cañas y el pensamiento merleauPontiano, conservamos una impresión de desfase, de desajuste, de disonancia, típicamente dionisiacos, una impresión de paso de lado para con esa plenitud de lo vivo, de lo sensible, desfase con esa espesura del escenario que participa de cierta perspectiva utópica, que «prevalece sobre toda discordancia momentánea» (Merleau-Ponty 1964: 184-185). A la inversa, la poesía de Cañas atraviesa y se deja atravesar por esa espesura de lo visible, pero como para manifestar mejor la huella de la discordancia, proyectando no algo mejor, sino el vacío de la nada y adoptando progresivamente el género de la distopía (ya no de la utopía) vislumbrado en los siguientes versos de *Los Secuestrados días del amor*:

Precipitada una lluvia desnuda la ciudad
solo queda el silbido de un pájaro ahogado
el ardor de mi carne donde pusiste la tuya
vacío todo el hueco que ocupó el deseo. (1983: 10)

La lluvia, motivo por cierto de sensual liquidez exacerbada por el verbo *desnudar*, no llena, sino que despoja la ciudad. Del deseo permanece el hueco.

Pero si sucede que te dejas llevar por el paisaje
que no analizas el marco en que te mueves
que recitas de memoria las metáforas del amor...
sientes entonces el peso de una ausencia
allí donde tus ojos ven los bosques. (1983: 12)

Todo transcurre como si esta poética de la reversibilidad, a través de un «sujeto envolvente» (Beltrán 2000: 7), nos revelara de manera paradójica y trágica la oquedad de la vida, como huella sensible, como huella tangible, el «peso de una ausencia», en su dimensión mística aún, que no abordaremos aquí.

Hablar de distopía es, en parte, recalcar una eco-poética no fundada en una perspectiva bucólica, sino más bien como una conciencia crítica renovada, que reconoce la «interdependencia entre lo humano y lo no humano», que asume cierta humildad y «escepticismo en cuanto a la posibilidad de producir una verdad a partir de esos vínculos» (Moudileno 2016: 46), y aboca a un despertar crítico, a un trabajo de concienciación social que pasa por una escritura de la catástrofe por anticipación (que es lo propio de la distopía), género que culmina en el «Apocalipsis» del *Fin de las razas felices*, poemario clave en su evolución poética (1987: 33), donde la «gran catástrofe» recobra su sentido etimológico de desenlace teatral. El poeta escenifica «los alegres invitados

de la muerte» (2002: 10), patentiza el envés del decoro, el que amenaza, esa reversibilidad invisible de lo visible, ese «detrás de cada poema [que] amenaza una tachadura / un silencio amenaza detrás de cada poeta» (1987: 56). Concluye *El fin de las razas felices* así:

Una violación un crimen detrás de la inocencia
 Un jardinero detrás de cada rosa
 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)

La reversibilidad se convierte en amenaza, recordando aquí el final de *La continuidad de los parques* de Cortázar, pero, paradójicamente, incluso en el gesto tajante y violento del cuchillo «brota la tinta caliente», el fluir eterno. La evolución poética de Cañas coincide con la concepción de cada ser humano como jardinero, aquel que se agazapa detrás de la rosa. El jardinero es el habitante de este lugar cerrado (*bortus conclusus*) al que estamos limitados (en un «imposible vuelo» decía Cañas); en esta biosfera, todos los hombres jardinean, o sea que todos actúan sobre el planeta diferentemente, consciente o inconscientemente. En una intensificación del gesto poético, Cañas cumple lo anunciado proféticamente al final de las *Razas* («para que de ti brote caliente / la tinta de este EPITAFIO»), realizando en esta última década, a través de sus acciones poéticas, un ir al encuentro de la gente (ese tú enunciado en el poemario de 1987), a hacer que brote la tinta del epitafio de la poesía, *ave fénix que muere para renacer borrico* podríamos decir, en una forma de poema colectivo no lanzado a una «minoría siempre» sino realmente, concretamente, poéticamente «a la inmensa mayoría», una poesía en movimiento

como el jardín planetario¹², una poesía no adiestrada, una poesía que acoge las malas hierbas.

El hombre jardinero, representado en el videopoema n.º 17, «Jardinero» que estudiaremos a continuación, habita el mundo poéticamente, dice Jean-Claude Pinson tras Heidegger, sin destruir la diversidad, sin intervenir en contra de la naturaleza. Diversidad y fraternidad lingüística es lo que dura, el tiempo de una experiencia estética, y pues ética, compartida, un *ethos*, en la acción de *El Gran Poema de Nadie*.

2. De la distopía al cortocircuito

La mencionada «discordancia momentánea» evacuada por Merleau Ponty se hace cada vez más presente, como el motivo de la mosca que atraviesa el poemario *Y empezó a no hablar*. Como el amor, el fluir carnal se desmorona y padece «fecha de caducidad», enuncia el título de un poema del mismo poemario (2008: 38). Frente a la «indiferencia», a la falta de «entusiasmo» del «hombre gallina» (2008: 38), que es el título de otro poema, la grafía cortocircuita la lengua en una serie de puntos negros; concluye el poemario con el poema «Algo se pudre en el corazón de la hormiga», microfenómeno que desencadena un diálogo de lo absurdo a la manera de un Beckett. ¿Cómo plasmar esa «ecomuerte, economía, ataúdes ecológicos» que el poema «La noche de Europa» materializa con los largos guiones, otros tantos signos de cortocircuitos (2017: 11). Pues por la práctica del cortocircuito, saltando, tempranamente, la barrera del género (la distopía del «Apocalipsis» se explayará en una *performance* de 1987), abriéndole paso directo a la corriente del sentido, de

12 Esta expresión retoma el título de la obra del paisajista francés Gilles Clément.

un medio al otro, aumentando así peligrosa y poéticamente la intensidad de dicha corriente del sentido, así como la temperatura de los conductores mediáticos. Diciéndolo de otra manera, pero siguiendo fiel a la definición del cortocircuito, Cañas conecta, a menudo intencionalmente (y no accidentalmente, recordemos su visión del poeta como un «gran criminal» (Beltrán 2000: 8), varios puntos de un «circuito» artístico que se hallan normalmente en niveles de tensión distintos, a modo de un *fluxus* artístico, «estrujando constantemente los bancos» de los *big data* de la realidad¹³. A la manera del rizoma, y al contrario de la raíz de origen único, Cañas extiende su raíz artística yendo al encuentro de otras raíces artísticas. Nos hace perder el «principio» y el «fin», nos sitúa en «medio» no de «unidades» sino de «direcciones cambiantes» –dicho esto en palabras de Deleuze y Guattari (2002: 24), que resuenan en los textos o quehaceres dionisiacos, tal como el poema «White/Blanco» de los *Libros suicidas* (2015: 41)–.

El quehacer poético se traslada a menudo a lo cotidiano, lo banal, un mundo aparentemente insignificante sobre el cual el poeta Cañas echa una mirada ávida de conocimientos. Busca captar en su entorno los detalles anodinos porque, según él, están llenos de significados.

Los sacude para sacar de ellos un sonido poético, como un ruido sacado de lo real inaudible en la narración controlada, la que se encarga de describirnos el mundo, una narración de las que se encargan los vencedores: son ellos y sus herederos los que tienen el poder de escribir la historia, para retomar el célebre análisis de Walter Benjamin (2000: 227-443). Al relato dominante, Cañas opone nuevos objetos poéticos y los visibiliza por medio de captaciones que él bautiza con el nombre elegante de «videopoemas».

13 Breve alusión al colectivo de artistas *Fluxus*, así como al propio colectivo Estrujenbank al que perteneció Cañas.

Los videopoemas constituyen un intergénero interesante en este aspecto por constituir, a menudo, piezas autónomas y breves; son ideales para una difusión en línea, canal privilegiado para alcanzar a un público potencial¹⁴. Desempeñan una doble función: primero, enlazar el mundo del poeta con lo real, o sea documentar los espacios en los que se desarrolla su quehacer poético; luego, amplificar su poesía haciéndola resonar en la pantalla, como si se tratara de una dilatación audiovisual. Como indicamos antes, este objeto no identificado no es tan fácil de definir, pero podemos acercarnos a lo que representa apoyándonos en la fórmula de Claire Laguian, quien pone de realce que esta forma de expresión configura «una tensión palpable entre cine y poesía», en una «simbiosis del género más antiguo con el más reciente» (Laguian 2014: 457-471).

Se pueden ver/leer como piezas independientes, sin embargo, se percibe una organización bajo la forma de series, lo que conforma un conjunto coherente. Esta coherencia gira en torno al grado de manipulación de lo real, de su deformación, de su travestismo que caracteriza toda la producción videopoemática. Lo real viene contaminado por la acción poética que ejerce sobre él el poeta, quien utiliza la imagen como una interfaz que transmite su presencia corporal y/o vocal muy palpable¹⁵.

En el primer grupo de videopoemas, que no son más que captaciones de la realidad en la que está inmerso el poeta, este comenta e interpreta su entorno bajo una luz política que critica sin rodeos la sociedad capitalista. Al contrario, el segundo grupo se aleja radicalmente del referente real defendiendo, no sin cierta

14 Estas 40 piezas híbridas han sido objeto de una edición en DVD en el año 2007 y vienen organizados por número. Nuestro estudio se basa en esta edición que viene con un libro de 34 páginas: Dionisio Cañas, *Videopoemas 2002-2006*, Servicio de publicaciones-Consejería de cultura de Castilla La Mancha, 2007.

15 Exceptuamos unas diez piezas tituladas *Sin palabras*.

sofisticación, la artificialidad de la escenificación. Por fin, el tercer grupo sorprende, ya que tiene la fuerza de un *ready made* a lo Duchamp: un objeto desplazado (Capardi 1996: 145) cuya «anestésica»¹⁶ es en sí una provocación. En nuestro análisis nos focalizaremos en tres piezas, con un trasfondo documental muy presente, siendo el cine documental un «campo de investigaciones que enlaza el universo del arte con el del pensamiento»¹⁷ (Berdot 2001: 29-43).

Configuran un *corpus* que da cuenta de la relación sensual, visual a la vez que sonora, que Cañas mantiene con el mundo, una relación que nace del deseo de un poeta que sabe observar. ¿Qué significa «observar»? Simplemente ‘mirar atentamente’, es decir, en palabras del propio poeta, «[a]islar una “mirada” en el ver, un “espacio” en el espacio, un “tiempo” en el tiempo, una jerga en el habla», tal y como lo escribía en 1993 describiendo un bar en un texto titulado precisamente *Fenomenología de los bares de pueblo* (Cañas 2012: 26). Ya hace veinticinco años que Cañas se une intensamente al mundo borrando las fronteras entre lo alto y lo bajo, lo legítimo y lo ilegítimo. Por lo tanto, no es de extrañar que, en uno de sus videopoemas, «Economía» (Cañas 2007: n.º 2), aparezca un bar, uno de los últimos lugares populares integrados a esta «aldea universal» (Cañas 2012: 26) que es el planeta. «Economía» es emblemático del primer grupo. Se limita a una filmación somera. Consta de dos planos de calles en Nueva York, uno de Wall Street, el otro de bailarines de *break dance*. La cámara, en realidad la cámara de un móvil, adopta el punto de vista de un transeúnte que filmaría una escena urbana de las grandes metrópolis. Sin embargo, Cañas integra su voz a esta escena ajena bajo la forma de un juego sonoro. Lee palabras

16 La palabra viene prestada del título del libro de Pablo Oyarzún (2014).

17 Traducimos la cita siguiente: «Un champ de recherches qui reliant l'univers de l'art et l'univers de la pensée».

fragmentándolas «Economía/Bar López»¹⁸ e impone con su voz una prosodia a las palabras que se convierten en estribillo cuyo ritmo cambia según los planos. Dionisio Cañas interviene desde el principio trazando desde Wall Street hasta el bar de toda la vida una línea que revela que un tipo de economía, la capitalista, arrasa con el más humilde, el «López» del bar. Cañas la rechaza como se puede averiguar a través de las sílabas que va repitiendo: «ECO ECO NO NO MÍA» (Cañas 2007: n. ° 2). Suenan y resuenan como una forma de interpelar, como un eco que indica el rechazo individual, que se manifiesta a través de la primera persona del pronombre posesivo. Dos universos entran en contacto, se cortocircuitan lo que corresponde, según la definición del fenómeno, al «contacto entre dos conductores de polos opuestos y [que] suele ocasionar una descarga»¹⁹.

Lo que resulta potente en esta microproducción audiovisual viene del encuentro que decide provocar el poeta cuya función, entre otras, es el de ser *voyant*, como lo anhelaba Rimbaud. Percibimos lo banal de la escena mediante un doble análisis: el del territorio donde tiene lugar la escena, Wall Street, y el de las palabras con su fuerza denunciadora. Pero hay que añadir también el territorio escogido: un espacio público que los bailadores de *break dance* ocupan y que transforman en escenario. La potencia del videopoema atraviesa el campo filmado y lo enmarca en una lectura múltiple (lectura musical, estética, ideológica, urbana...): formas diversas que dialogan entre sí, el baile irrumpe en la finanza, esta se convierte en una línea histórica, la del capitalismo, y entra como una corriente de aire sonora en un bar español, llevada de la mano de la palabra. El pensamiento de Cañas es

18 También es posible que sean dos voces y no solo una, repartiéndose los dos términos: una voz para «Economía», otra para «Bar López».

19 Diccionario de la Real Academia en línea, «cortocircuito»: <<http://dle.rae.es/?id=B38VHGk>> [8 de noviembre de 2018].

dinámico y percibe el mundo a través de su «multiplicidad», de su «heterogeneidad», respondiendo a un «principio de conexión», términos todos que plasman una concepción rizomática de las relaciones y de su situarse en la sociedad humana y material. Deleuze y Guattari han puntualizado las características que configuran el concepto de rizoma, proponiendo una relación de sus principios: «1.º y 2.º Principios de conexión y de heterogeneidad: cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo. Eso no sucede en el árbol ni en la raíz, que siempre fijan un punto, un orden» (Deleuze, Guattari 2002: 13). Cuestionar el orden-raíz necesita un descentrarse²⁰ o, como se ha dicho antes, un observar dando un paso al lado en una perspectiva acogedora y multiplicadora, proliferante. No es anodino que la idea de proliferación surja varias veces en *Mil mesetas*²¹ en el plan titulado «Rizoma», y es que el pensamiento responde a una teoría que busca el «afuera». En este sentido, se entiende mejor el rechazo de las fronteras que ya mencionamos: lo dentro no tiene sentido, se abre al afuera. Por lo tanto, no tiene sentido la división entre lo privado y lo público, el uno siendo tal vez la otra cara «reversible» del otro, esa reversibilidad por la cual el «Por Sí mismo» pasa al «Por el Otro» (Merleau-Ponty 1964: 317): ¿quizás podamos percibir en ello la huella de esta intuición merleaupontiana de que «No hay el Por Sí mismo y el Por el Otro. Ambos son la otra cara el uno del otro. Por eso se incorporan el uno en el otro: proyección-introyección»²² (1964: 317). El videopoema titulado «Jardinero» (Cañas 2007: n.º 17) comprueba en parte esta intuición mientras la complica, empero, con un matiz deleuziano.

20 «Por el contrario, un método del tipo rizoma solo puede analizar el lenguaje descentrándolo sobre otras dimensiones y otros registros» escriben Deleuze y Guattari (2002: 13).

21 De aquí en adelante, para facilitar la lectura, emplearemos *Mil Mesetas* para referirnos a *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Se puede notar que en el título español se ha invertido el orden de las dos partes del título francés que dice: *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille plateaux*.

22 Estas traducciones son nuestras.

«Jardinero» nos propone un retrato de un hombre que «jardinea²³» su jardín público. La antítesis que encierra el posesivo que usamos —que se parece a una apropiación de lo público por parte del jardinero— es solo aparente. En esta pequeña pieza audiovisual, el jardinero rechaza la idea de un jardín privado, arguyendo que poseer un jardín privado es como tener un pájaro en una jaula. Tal y como lo explicamos más arriba «el jardinero habita el mundo», aquí el mundo del espacio público. El formato retrato, con el plano medio corto y el arriate en el fondo, nos acerca a lo íntimo de este jardinero voluntario que narra su modo de concebir la libertad ocupando y regando el jardín del barrio. Deja su huella anónima. Su retrato filmado viene alterado por la superposición de algunos signos negros de gran formato: una arroba, un *hashtag*, algunas letras que llegan a formar como barrotes. Estos barrotes, así como los distintos signos gráficos que dificultan la percepción, no remiten a un universo cerrado, no se pueden interpretar de una manera tan simplista, no está encerrado el jardinero, pero sí está atrapado en la creación del propio poeta que marca su presencia escritural en la imagen documental. No se trata solo del retrato de un jardinero singular en sí, original, sino de una copresencia tal y como lo podemos entender al oír la voz en *off* de Cañas, que expresa su conformidad con la visión casi filosófica del jardinero. Lo que está filmando Cañas no es un testimonio, sino una experiencia que comparte aunando su pensamiento con el del jardinero, no para crear un binomio —resultaría demasiado estático—, sino para combinar sus energías potencializadas y espoleadas por la atracción mutua abierta a la multiplicidad. Deleuze y Guattari insisten en el hecho de que «las multiplicidades se definen por el afuera: por la línea

23 El verbo *jardinear* se emplea en América Latina. Ver la entrada en el *Diccionario de la Real Academia Española* en línea.

abstracta, línea de fuga o de desterritorialización según la cual cambian de naturaleza al conectarse con otras» (2002: 14). No es uno quien está filmando a otro sino uno que se descodifica como poeta y, para usar una terminología deleuzeguattariana, se desterritorializa en otro.

El escritor poetiza al jardinero que, a su vez, lo enjardina²⁴ y juntos, tras el encuentro, tejen una red que se propaga por el mundo; y la huella audiovisual que nos queda nos transforma también a nosotros, lectores-espectadores de la obra de Cañas, quien no para de agregar redes a su red. La idea de agregar o, mejor dicho, de fundir, funciona, ya que el primer plano del jardinero se ha fundido en los varios retratos que lo constituyen por acción de la técnica cinematográfica del fundido encadenado. Se está poniendo en marcha un proceso de desterritorialización por parte del poeta que busca nuevas relaciones para cambiar y avanzar según un proceso rizomático cuyo funcionamiento se presenta como «un sistema abierto de “multiplicidades” sin raíces, unidas unas a otras de forma no arborescente, en un plan horizontal (o “meseta”) sin centro ni trascendencia» (Sasso, Villani 2003: 358). La desterritorialización supone emprender un camino hacia un real por venir, otra realidad (Sasso, Villani 2003: 93).

Desempeñan este papel de activar otra realidad los videopoemas que hemos escogido. Podemos preguntarnos si llevan en sí el devenir de una «escritura suicida», fundada en la «amnesia de mi Yo», que define el autor al principio de *Los libros suicidas* proponiendo una vez más una escritura rizomática, es decir, una «antigenealogía» (Deleuze, Guattari 2002: 16). El uso del video, cuyo inicio está históricamente vinculado con la contracultura, es una manera para Dionisio Cañas de inscribir su mundo poético en la transgresión esquizofrénica anticapitalista cuyo eco retumba en

24 El verbo está presente en el *Diccionario de la Real Academia*.

el pensamiento de *Mil mesetas*, justamente subtítulo *Capitalismo y esquizofrenia*, segunda parte de *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*²⁵. Lo mental y lo económico, lo privado y lo político —recordemos el lema subversivo de las feministas «Lo personal es político»— no forman temáticas aisladas unas de otras, sino una nueva epistemología de la relación que prescinde de las jerarquías. Responde la contracultura a la necesidad de producir otros discursos que descategoricen. En el caso de los videopoemas de Cañas, el poder de la imaginación —tanto la del poeta como la del jardinero— autoriza todas las deconstrucciones sin buscar reconstruir verticalmente, sin edificar, en todos los sentidos de la palabra, propio o figurado. Se trata de captar avanzando en planes, o sea, en sistemas horizontales, operar pasos fluidos de un plano²⁶ a otro, de una meseta a otra.

De un conjunto a otro entre las miles de mesetas, dirían Deleuze y Guattari, el punto de arraigo fluctúa, o aun se desvanece, pasando de una conciencia arraigada, que nos aclara, conciencia de inspiración fenomenológica²⁷, a una luz que proviene de las cosas. Pasamos de una conciencia o mirada alumbrante a la negación o irrisión propia del sujeto (cuya mano se tapa el ojo²⁸, en la plasmación de una mirada intermitente), que se mueve constantemente (condición de lo que es la imagen según Deleuze, es decir, la imagen-movimiento). En este sentido,

25 Las fechas de las ediciones originales en francés de estos dos libros fundamentales del pensamiento político francés, 1972 para *Capitalisme et schizophrénie. L'Anti-Edipe* y 1980 para *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille plateaux*; permiten situar estas publicaciones en los años de lucha anticapitalista de los setenta cuando, al mismo tiempo, se reivindicaban los derechos cívicos y de igualdad y libertad sexual.

26 En la traducción del vocabulario de *Mil mesetas*, el vocablo francés «plan» tiene dos acepciones en español: una para referirse al «plan» y otra para el «plano», en el «sentido geométrico», tal y como lo explica una nota de la traducción española (2002: 10).

27 Pero que el propio Merleau Ponty intentará superar en *L'œil et l'esprit*.

28 Ver la fotografía de Dionisio Cañas en su sitio web <http://dionisioc.com/?attachment_id=60> [15 de noviembre de 2018].

este sujeto, esta voz poética, parece querer compartir la vivencia de lo que Jean-Claude Pinson llama el «poetariado», o sea:

Una clase de contornos inciertos, a veces considerada como creativa, clase cada vez más numerosa y que por ciertos aspectos se sustituye al antiguo poetariado para resistir de manera subterránea y polifacética a aquel orden del mundo que las potencias del dinero quisieran que creamos eternas. (2013: 15)²⁹

3. *Rumbo al poetariado*

La manera de habitar el mundo en poeta concuerda, en Dionisio Cañas, con una manera de vivir la alteridad no solo a nivel del lenguaje, sino como acción, praxis; así pues, no consiste en un abordar la poesía vivida, sino la poesía para vivir, «la poesía como viático para el oficio improbable de vivir» (Pinson 2013: 5), la vida estando «hacia adelante» (Pinson 2013: 5), «en devenir» (Pinson 2013: 5). Ese habitar metaforiza una relación con el mundo cuyas experiencias de poesía participativa constituyen ejemplos patentes³⁰. En Cañas, la efervescencia de una adhesión al mundo sabe acoger lo extraño, lo ajeno: Pinson nos indica precisamente que «la “creatividad dispersa, táctica, de manitas” de la que hablaba Michel Certeau está hoy en el seno de una actividad multiforme, artística, así como poética, del que llamo poetariado» (2013: 10). Los versos siguientes sacados del

29 La traducción es nuestra: «une classe aux contours incertains, dite parfois “créative”, classe toujours plus nombreuse et qui se substitue à l’ancien prolétariat pour résister de façon souterraine et multiforme à cet ordre du monde que les puissances de l’argent voudraient faire croire éternel».

30 Véase «El Gran Poema de Nadie» (2002-2010, retomado en 2015, en un campo de refugiados en Lesbos).

poema «No saber», en *Los Libros suicidas*, son significativos al respecto (2015: 49):

No saber. Buscar en la basura las palabras de la tribu. No consumir [...] No pensar. Perderse en el pensamiento de las cosas que no hablan. No llorar. Tragarse el océano del dolor de los otros [...] Volver al principio, empezar todo de nuevo, borrar la Historia, borrarse de la Historia. No nacer.

Borrar la historia es precisamente lo que preconiza Deleuze, ya que siempre fue «escrita desde el punto de vista de los sedentarios»:

Escribimos la historia, pero siempre la escribimos desde el punto de vista de los sedentarios, y en nombre de un aparato de Estado unitario, aun cuando hablábamos de los nómadas. Lo que falta, es una Nomadología, lo contrario de una historia (2002: 27)

Un pequeño tratado de Nomadología fue precisamente lo que nos ofreció Cañas este invierno en Saint-Étienne, durante el coloquio «El Viaje poético³¹». Esta postura nómada le permite «descentrarse» (Maulpoix 1998: 19), verbo que ya utilizamos y que comparten en sus escritos y praxis el poeta (Cañas), el filósofo (Deleuze) y el sicoanalista y también filósofo (Guattari). Cañas, poeta de ascendencia popular y obrera, descentra la mirada para ir al encuentro de un poetariado que documenta, por ejemplo, en sus videopoemas, en una estética documental y que transmuta en materia poética.

El caso paradigmático de esta transmutación de la materia social se da en el videopoema «Mi tía y mi madre (escultura

31 Publicación en transcurso en *Périple et escales. Ecrire le voyage en poésie*, dir. I. Castro, S. Kassab Charfi, E. Lloze, Paris, Hermann.

social)» (Cañas 2002: n.º 25). Se trata de una escena insignificante, la de una charla de su madre y su tía, dos ancianas sentadas que cuentan una historia acerca de las formas de violencia común a muchas mujeres en su relación con los hombres. Cañas descentra la percepción que tiene de su madre y su tía y las desterritorializa bautizando la escena con el título de «escultura social». Resemantiza la charla «sacudiendo la quietud» (Foucault 1969: 37) de una charla en un piso captada con su móvil. Inventa una expresión que aproxima el campo del arte y el de lo sociológico con el adjetivo social, tan pragmático. La historia, aparentemente banal, adquiere poder, esta vez «hablar es hacer» para ya no padecer, decir las cosas es mostrarlas y viceversa. Al mismo tiempo, deja una huella de esas mujeres. La vertiente afectiva, muy presente con el doble posesivo del título, se convierte en fuerza política por su mirada y la forma de estar con la gente a la que acompaña. Pero nunca desaparece su *praxis* poética, como lo podemos ver mediante la superposición de una serie de frases que pueden conformar un poema que se concluye con «Hablar es hacer». Reanuda con la función déictica del lenguaje que documenta una realidad social y generacional de un proletariado como categoría cultural. El poeta videasta potencializa con el lenguaje una realidad que a él le importa, que él valoriza. Que la realidad sea su tía, su madre, el arte contemporáneo o, por ejemplo, su perra, Dionisio Cañas la recoge, la HABLA en un proceso de devenir deleuziano: devenir tía/madre/arte/perra o poesía. «Devenir es un verbo que tiene toda su consistencia; no se puede reducir, y no nos conduce a “parecer”, ni “ser”, ni “equivaler”, ni “producir”» (Deleuze, Guattari 2002: 245), implica un «cofuncionamiento por contagio» (Deleuze, Guattari 2002: 248). Este contagiarse desemboca en intensidades que cortocircuitan las líneas rectas y abren líneas de

fuga infinitas e infinitamente intensas. Como la imagen cuando revienta de poesía.

Para concluir, podemos afirmar que la creación de Cañas está en devenir, nos escapa, no la podemos someter puesto que funciona como un crisol cuyo contenido aumenta conforme vaya llenándose de lo que el poeta ve, pero un crisol como continente que rebosa de lo visto. La dimensión documental de los videopoemas hace que la actualidad se adentre en nuestro imaginario, lo nutra para que, a su vez, el mundo sea comprendido y aprehendido con imaginación. Cañas hace de las imágenes «signos vitales» (Mitchell: 2014) porque su poesía es como el pensar: «no es algo que hagamos sino que nos sucedex»³².

32 Sin autor, Fundación UNAM, «La importancia del pensamiento crítico», <<http://www.fundacionunam.org.mx/educacion/la-importancia-del-pensamiento-critico/>> [16 de diciembre de 2018].

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BELTRÁN ALMERÍA, L. (dir). *Poesía en el campus*, n. ° 46. Universidad de Zaragoza, curso 1999-2000.
- BENJAMIN, W. (2000). *Sur le concept d'histoire*. En *Oeuvres III*. Paris:Gallimard.
- BERDOT, F. y J. L. (2001). «Entretien avec Françoise Berdot et Jean-Louis Berdot». En *Images documentaires*, “Le cinéma documentaire à l’Université”, n. ° 40/41, pp. 29-43.
- CAÑAS, D. (1977). *El olor cálido y acre de la orina*. Barcelona: Editorial Vosgos.
- CAÑAS, D. (1983). *Los Secuestrados días del amor*. México DF: Editorial Oasis.
- CAÑAS, D. (1987). *Fin de las razas felices*. Madrid: Hiperión.
- CAÑAS, D. (1990). *En lugar del amor*. Ciudad Real: Ojo de Pez colección literaria (Diputación de Ciudad Real).
- CAÑAS, D. (2002). *Corazón de perro*. Madrid: Ave del paraíso ediciones.
- CAÑAS, D. (2007). *Videopoemas 2002-2006*. Servicio de publicaciones- Consejería de cultura de Castilla La Mancha.
- CAÑAS, D. (2008). *Y Empezó a no hablar*. Ciudad Real: Almud Ediciones.
- CAÑAS, D. (2012). «Fenomenología de los bares de pueblo». *La balsa de la Medusa*, pp. 26-27, 1993. <<http://dionisioc.com/?p=117>> [15 de diciembre de 2018].
- CAÑAS, D. (2015). *Los libros suicidas* (Horizonte árabe). Madrid: Hiperión.
- CAÑAS, D. (2017). *La noche de Europa*. Madrid: Amargord ediciones.
- CAPARDIN, D. (1996). «Pensar ready made». En *Nombres*, n. ° 7, p.145. <<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/article/view/2097>> [8 de junio de 2018].

- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. {Traducción de José Vázquez Pérez con la colaboración de Umbelina Iarraceleta} Valencia: Pre-Textos (S. G. E.).
- FOUCAULT, M. (1969). *L'Archéologie du savoir*. Paris: Gallimard.
- LAGUIAN, C. (2014). «Le mot à l'écran : le vidéopoème ou la porosité des genres». En *Littérature et cinéma. Allers-retours*. Dir. B. Castanon-Akrami, E. Le Vagueresse, F. Heitz et C. Orsini. Dijon: Urbis Tertius/Hispanística, pp. 457-471.
- MAULPOIX, J. M. (1998). *La poésie comme l'amour Essai sur la relation lyrique*. Paris: Mercure de France.
- MERLEAU-PONTY, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.
- MERLEAU-PONTY, M. (1964). *Le Visible et l'Invisible*. Paris: Gallimard.
- MERLEAU-PONTY, M. (1964 b). *L'Oeil et l'esprit*. Paris: Gallimard.
- MITCHELL, W. J. T. (2014). *Que veulent les images? Une critique de la culture visuelle*. Paris: Les presses du réel.
- MOUDILENO, L. (2016). «Ecopoésie de la Caraïbe (Monchoachi, Le Lieu)». En *Dire le réel aujourd'hui en poésie*. Dir. B. Bonhomme, I. Castro, E. Lloze. Paris: Hermann, pp. 43-56.
- OYARZÚN, P. (2014). *Anestésica del ready made*. Santiago del Chile: Ediciones LOM/Universidad ARCIS.
- PINSON, J. C. (2013). *Poéthique – Une Autothéorie*. Seyssel: Champ Vallon.
- SASSO, R. y VILLANI, A. (dir.) (2003). *Le Vocabulaire de Deleuze*. Nice: C.R.H.I. - Les Cahiers de Noesis, n.º 3, septembre.

*Sobre las autoras***Idoli CASTRO**

Profesora titular en la Universidad Lumière Lyon 2 (Francia). Sus artículos investigan sobre la escritura y prácticas poéticas contemporáneas hispánicas. Publicó un ensayo sobre la poesía de Jaime Siles titulado *La poésie de Jaime Siles : une poésie de la pensée et une pensée poétique* (2009). Centrando sus investigaciones sobre la articulación entre poesía y filosofía, prolonga esta reflexión filosófica sobre el género poético orientándola hacia cuestiones éticas, políticas y sociológicas en *Dire le réel en poésie aujourd'hui* (2016), obra que compila artículos sobre el 'decir la realidad' en las poesías francófonas e hispánicas. Llevando muchos años trabajando sobre los vínculos entre imagen y poesía, sus últimos artículos se centran sobre las cuestiones de la *intermedialidad* en poesía (pintadas, videopoesía, *performance*...) y de la literatura digital, abarcando a su vez cuestiones de epistemología y didáctica de la literatura. Es co-fundadora, con Sonia Kerfa, del proyecto GAPP (Género y Artes en una perspectiva Po-ética y Política).

Sonia KERFA

Catedrática de la Universidad de Grenoble-Alpes (Francia). Sus campos de investigación se centran en las Artes Visuales, en particular en el cine de lo real (cine documental, militante, experimental, webdocumental) con una orientación hacia cuestiones de género (feminismo y LGBTI) y marginalidades. Coordinó con Jean-Claude Seguin, el libro *Image et Genre* (2014) y redactó varios artículos acerca del cine documental y de la representación de las mujeres en el cine. Fue secretaria del GRIMH

(Grupo de Reflexión sobre la Imagen en el Mundo Hispánico) y es co-directora del sitio diffractionscinematographiques.com. Es co-fundadora del proyecto GAPP (Género y Artes en una perspectiva Po-ética y Política) y miembro del proyecto I+D «Produsaje juvenil en las redes sociales: construcción de la identidad sexual y gestión de las desigualdades de género» (2018-2022, Universidad Rovira i Virgili).