

Prácticas artísticas de un poeta: Dionisio Cañas

Artistic Practices of a Poet: Dionisio Cañas

Manuel MAS MARTÍN-CORTÉS

Universidad de Vigo

masmc@hotmail.es

Resumen: A continuación analizaremos uno de los temas recurrentes y principales en la obra plástica de Dionisio Cañas, la mirada. Nos adentraremos en ella y veremos cómo actúa, se construye y desarrolla durante un recorrido que comienza en sus primeros años de producción en Francia, pasando por Nueva York y España, hasta nuestros días. Una mirada que es parte indisoluble de sus gestos, determina su posición frente al mundo, y es clave a la hora de abordar su proceso creativo.

Palabras clave: movimiento, nomadismo, identidad, mirada, libertad

Abstract: This paper will analyse one of the recurrent and principal themes of Dionisio Cañas in his plastic work, the look. We will delve into it and see how is created and developed, how it acts, is built and developed during a journey that begins in its first years of production in France, passing through New York

and Spain, to the present time. A look that is an indissoluble part of his gestures, determines his position before the world, and it is key to present his creative process.

Keywords: movement, nomadism, identity, look, freedom

Basta conocer algunos datos de la biografía de Dionisio Cañas para darse cuenta de que su vida ha estado marcada por el movimiento constante. Una situación que le ha convertido en un viajero incansable, en un nómada. Partiendo de esta premisa y bajo el prisma del nomadismo, su visión proyecta una mirada en la que lo visible se presenta como un fluir continuo, libre, fugitivo, una mirada periférica, espía de sí mismo y del mundo que le rodea, «donde el ojo, podríamos decir, camina y construye el lugar. Es así como el acto de mirar se convierte en conocimiento» (Meana 2015: 70), o como dijera John Berger (2000: 5): «La vista es la que establece nuestro lugar en el mundo circundante». El mirar como acto de la mirada que realizamos en condición de sujetos nos acerca al mundo, nos pone en contacto con el mundo, «aunque no necesariamente al alcance de nuestro brazo» (Berger 2000: 5).

Dar a ver es siempre inquietar el ver, en su acto, en su sujeto. Ver es siempre una operación de sujeto, por lo tanto, una operación hendida, inquieta, agitada, abierta. Todo ojo lleva consigo su mancha, además de las informaciones de las que en su momento podría creerse el poseedor. (Didi-Huberman 1997: 47)

Lo que pretendemos dejar ver es que la posición nómada que adopta Dionisio Cañas determina su mirada frente al mundo, produce una marca, o una mancha en el ojo, como diría Didi-Huberman. Una «huella mnémica», en palabras de Freud, al referirse a la forma en que se inscriben los acontecimientos en la memoria y condicionan nuestra manera de actuar.

La infancia, junto con sus primeras experiencias visuales que influyen en la imaginación, suele tener un papel importante en la constitución de esta marca, de la visión. Pero ¿qué son estas marcas o manchas que permanecen en nuestra retina y condicionan nuestra mirada? ¿Podemos hablar de ojos con recuerdos, con memoria? Estas incógnitas quizás la neurociencia acabe por desvelarlas; mientras, nosotros nos adentraremos en la particular mirada de Dionisio Cañas y veremos cómo actúa.

Deleuze y Guattari se refieren al recuerdo como un devenir, y dicen que:

El *devenir es una antimemoria*. Sin duda, hay una memoria molecular, pero como factor de integración es un sistema molar o mayoritario. El recuerdo siempre tiene una función de reterritorialización. Por el contrario, un vector de desterritorialización no es en modo alguno indeterminado, sino que actúa directamente sobre los niveles moleculares, y tanto más directamente en contacto cuanto más desterritorializado: la desterritorialización “mantiene” unidas las componentes moleculares. (2002: 293-294)

Esta visión que nos aportan Deleuze y Guattari desmonta la posible idea de una mirada nómada sustentada en el recuerdo, y nos acerca a una visión de unión, de conjunto de vida y existencia en un *fluir* constante en el mundo. Un recuerdo que nos incita a avanzar, y que según Mujica:

No traduce el interés por el pasado, ni es tampoco un ensayo de exploración del tiempo humano, del discurrir temporal tal como el individuo lo experimenta y lo capta en el desarrollo de su vida afectiva. La rememoración, la *anamnesis*, no se preocupa sino por sustraerse de él: es del orden del *instante*, no de la sucesión. (2003: 120)

Nos encontramos, pues, con un recuerdo que transgrede el tiempo y pertenece al orden del instante, y una mirada que se dirige hacia el mismo fondo del Ser, encaminada a descubrir lo original, la realidad primordial del cosmos, su devenir (Mujica 2003). Cañas (1984: 15) lo expresa de otra manera cuando se refiere al poeta, y dice que:

Parte de su fe perceptiva, de la certeza de que su mirada lo vincula con el mundo y con el ser-del-mundo, de que es todo él anónima visión y de que siempre su intento de fijar su paso por el mundo estará abocado al fracaso.

Desde la mirada nómada, activa o de «contemplación viva», utilizando las palabras de Dionisio Cañas, se genera una relación de distancia y acercamiento hacia nosotros mismos, un movimiento hacia nuestro interior, un alumbramiento, el conocimiento de nosotros y de lo que nos rodea. «La lámpara del cuerpo es el ojo», dice Mateo (Mt 6: 22-23). Un acercamiento en la distancia decimos nosotros, o como escribe Berger (2004: 52) tomando prestadas palabras de M. Heidegger: «En este “entrar-en-la-proximidad-de-la-distancia” se da un movimiento recíproco. El pensamiento se aproxima a lo distante, pero lo distante también se acerca al pensamiento».

Deleuze y Guattari (2002: 283) nos acercan a esta percepción que establece la mirada nómada:

[...] la percepción ya no estará en la relación entre un sujeto y un objeto, sino en el movimiento que sirve de límite a esa relación, en el periodo que va asociado a ella. La percepción se verá confrontada a su propio límite; estará entre las cosas, en el conjunto de su propio entorno, como la presencia de una haecidad en otra, la aprehensión de la una por la otra o el paso de la una a la otra: solo mirar los movimientos.

Llegados a este punto, nos conviene hacer una distinción entre *ver* y *mirar*. En una entrevista realizada a Cañas (15/12/2012) nos dice que:

Sí, somos lo que miramos. Quizás también somos “lo que vemos”, pero ese es el subconsciente [...] mirar es fijar la atención, es un gesto activo, de concentración (por eso la poesía es “un mirar”); ver es una actividad pasiva, siempre estamos viendo el mundo que nos rodea pero no siempre lo miramos. Vemos el decorado de nuestra existencia, pero solo miramos aquello que “llama nuestra atención”.

Desde el principio de su obra y desde el punto de vista teórico, el potencial del concepto de la mirada es explotado por Dionisio Cañas, reflejo de ello es su tesina *El arte de bien mirar como método del desengaño barroco en Gracián*, su tesis doctoral *En lugar de la certeza: poesía y percepción (tres poetas españoles de hoy: Francisco Brines, Claudio Rodríguez y José Ángel Valente)*, o en el libro *El poeta y la ciudad*, donde se enfrenta a la «mirada urbana» de la poesía hispana en Nueva York. Atendiendo a la aclaración entre *ver* y *mirar* hecha por Dionisio Cañas, veamos ahora cómo este «gesto activo» que es el mirar fija su atención en los primeros años de su producción. Esta primera mirada se presenta inquieta, convulsa, la imaginación erótica se dispara, y aparece el deseo por la desnudez del cuerpo individual y ajeno. Aspectos estos que podemos apreciar en sus primeras pinturas *Anomalías espacio-temporales*, Francia (1967-69), en la serie de collages *Porno pop*, Nueva York (1986-00) y *Brillo La Mancha* (1991).

Una mirada de *voyeur* que es emoción e imaginación absoluta, y en la que la mente es el «teatro por excelencia de la fantasía voyeurista» (archivo privado de Dionisio Cañas). La mirada permanece aquí ajena a toda complicidad, inquietantemente concentrada en su objetivo, deseante, bajo el riesgo que lleva

implícito el descubrimiento. «Desear es llamar a la puerta de lo desconocido» (archivo privado de Dionisio Cañas). Porque la mirada del *voyeur* en la que se mezclan «inocencia y perversión» implica un riesgo, es un acto furtivo: mirar, con el peligro de ser descubierto, ser mirado.

Esta mirada atenta e inquieta que «llama nuestra atención», más allá de una pura satisfacción sexual, es una percepción que nos revela, en el sentido de que nos hace saber cosas que son secretas o ignoradas por nosotros. Así, la mirada se nos presenta como cómplice y secreto de nosotros mismos.

Deleuze y Guattari (2002: 287) dicen que:

[...] la percepción del secreto solo puede ser a su vez secreta: el espía, el mirón, el chantajista, el autor de cartas anónimas son tan secretos como lo que tienen que descubrir, cualquiera que sea su finalidad ulterior. Siempre habrá una mujer, un niño, un pájaro para percibir secretamente el secreto. Siempre habrá una percepción más fina que la vuestra, una percepción de vuestro imperceptible, de lo que hay en vuestra caja.

La reserva que mantiene el secreto sobre nosotros, en nuestra imperceptibilidad, que nos oculta y nos expresa, nos acerca al enmascaramiento, y cuanto más profundo sea nuestro secreto, nuestra máscara, más posibilidades tendremos de acceder a él, a nuestra esencia, a nuestra percepción. «El Ser, es cierto, se manifiesta “ocultándose” pero su ocultarse era asombro y no olvido: era su “misterio”, no su “vacío”» (Mujica 2003: 19).

Una profundidad y un misterio que nos manifiesta, nos muestra dándonos a conocer. «Todo lo que es profundo ama la máscara» dice Nietzsche (2005: 30), la necesita. Velar para desvelar, la mirada se oculta y se abre para ver desde nuestros

propios límites, a salvo de la angustia del vacío de la no-existencia. Una mirada en la que nos pensamos y nos identificamos. La identidad tiene lugar bajo la no-identidad (Adorno 2005).

Machado (1990: 78-79), en el prólogo a *Campos de Castilla*, participa de esta posición intermedia, limítrofe, en la que la mirada nómada de Dionisio Cañas se desenvuelve:

Somos víctimas —pensaba yo— de un doble espejismo. Si miramos afuera y procuramos penetrar en las cosas, nuestro mundo externo pierde en solidez, y acaba por disipárenos cuando llegamos a creer que no existe por sí, sino por nosotros. Pero, si convencidos de la íntima realidad, miramos adentro, entonces todo nos parece venir de fuera, y es nuestro mundo interior, nosotros mismos, lo que se desvanece. ¿Qué hacer entonces?

Bajo la máscara nos cubrimos y nos descubrimos, nos desconocemos para conocernos, un lugar propicio de recogimiento para la mirada, en el que permanece a la escucha y desde el que auscultarnos. La máscara funciona así como una especie de cuarto oscuro que nos revela. Este objeto, la máscara, es utilizada por Dionisio Cañas en varias de sus obras: en su primera *performance*, «Apocalipsis», realizada en Nueva York en 1987, y en el Videohaiku n.º 4, *La muerte*, La Mancha (2012), donde Dionisio Cañas aparece quitándose varias máscaras de apariencia humana y animal que lleva puestas sobre su rostro mientras dice: «Es posible que jamás sepamos quienes somos». La ocultación del rostro, la parte más visible y expresiva del cuerpo humano y de la que más información podemos extraer a primera vista, aparece como pura superficie, «lo visible es siempre superficie de una profundidad inagotable» (Merleau-Ponty 1970: 178).

«DESEAR ES VIVIR EN EL LADO INVISIBLE DEL CUERPO. EL LÍMITE DEL CUERPO no es la piel, sino el territorio que hay más allá de toda mirada. En ese espacio incógnito está nuestro deseo, esperándonos, llamándonos como la luz llama a la oscuridad» (archivo privado Dionisio Cañas). La identidad aparece oculta tras la máscara, y el ocultamiento, el enmascaramiento, nos acerca al descubrimiento de nosotros mismos, porque nos cuestiona, y en ese juego de mostrar y ocultar, en esa línea de expresión, de participación de las identidades, nos acercamos a nuestro secreto, al deseo de nosotros mismos que nos llama. «Es menos por reacción de defensa que por pudor, por el deseo de esconder su irrealidad, que todos los humanos llevan una máscara. Arrancársela es perderlos y perderse» (Cioran 1977: 151). Nos ocultamos de nosotros, nos camuflamos con nosotros, imperceptibles en una línea de fuga que es la que nos atrae y nos revela lo imperceptible de nosotros mismos, nuestra «irrealidad».

Dionisio Cañas es consciente de que el secreto, nuestro secreto, como sugerían Deleuze y Guattari, no es exclusivamente nuestro, o que para llegar a él hay que adentrarse en otros mundos, en otras percepciones, ya que nuestra mirada está condicionada, coartada, limitada.

Rilke (1998: 105) en la Elegía VIII, nos habla de esta limitación de la mirada humana, en relación a la mirada animal:

Con todos los ojos ve la criatura lo abierto. Solo nuestros ojos están como vueltos del revés y puestos del todo en torno a ella, cual trampas en torno a su libre salida.

Lo que hay fuera lo sabemos por el semblante del animal solamente; porque al temprano niño ya le damos la vuelta y le obligamos a que mire hacia atrás, a las formas, no a lo Abierto, que en el rostro del animal es tan profundo. Libre de muerte.

Podríamos decir que Dionisio Cañas se sitúa en este límite, entre la mirada libre y abierta de la naturaleza animal y la limitación visual humana, entre la libertad y la temporalidad de una vida abocada a la muerte. «El hombre siempre mira desde la ignorancia y el miedo» (Berger 2004: 8).

En una entrevista realizada a Cañas (13/12/2014), nos dice:

Al final, “vendrá la muerte y tendrá MIS ojos” (Cesare Pavese lo decía de otra forma).

Para mí la Muerte, mí muerte, no es un final, sino una consecuencia lógica de mi mirada humana, que se prolongará, invisible en lo invisible. La muerte, mi muerte, es como si siguiera mirando sin que nadie me viera, mirando en espacios y tiempos desconocidos. ¡La pena es que no podré contar ni cantar lo que vea!

En estas palabras que nos regala el poeta se evidencia su mirada nómada, una mirada abierta, intermedia en la que la temporalidad que lleva implícita la muerte no limita su mirada, los ojos de la muerte son sus ojos desde los que prolonga su visión, insertándose en lo finito como posibilidad de lo infinito, siendo partícipe de ella, ocultándose en ella como aquellos ojos del mirón complice de sí mismo y del mundo que le rodea. Dionisio Cañas asume esta finitud, la acepta, la ve y la mira, camina por ella como posibilidad extrema, se abre a ella, haciendo de la muerte un acontecimiento de la mirada, en el que vida y muerte aparecen unidas, reunidas. «Esperándola y habitándola como *posibilidad presente*, latiente, y no como mero límite final de la vida» (Mujica 2003: 114).

Si volvemos por un momento la mirada al Videohaiku n.º 4 *La Muerte*, La Mancha (2012), Cañas pronuncia en él las siguientes palabras: «Se muere tu mirada, pero no el mirar». La mirada se

nos muestra sujeta a la finitud de la vida frente al acto subjetivo del mirar que permanece vivo, como un deseo activo. Y continúa diciendo: «Quién te ve, ve lo que tú no ves». Aparece así un deseo del otro, una mirada implícita en el otro, el sujeto constituido como objeto de deseo, sujeto al movimiento y las pulsiones que la fuerza del deseo manifiesta. Esta situación del sujeto nos acerca a la fórmula «El deseo es el deseo del Otro» concebida por Lacan a partir de la idea hegeliana del deseo, el cual es lo verdaderamente propio del hombre, y a partir de él desea ser reconocido por el otro como la única forma de saberse hombre, «porque uno no es nadie sin la mirada de los otros» (Cañas, entrevista 13/12/2014). Se produce así un intercambio activo, una solidaridad de la mirada, una mirada nómada, en la que según Dionisio Cañas: «Mirar es poseer momentáneamente la vida de los otros. La vida de los otros es a veces nuestra vida» (archivo privado Dionisio Cañas).

El sociólogo y antropólogo Lévy-Bruhl (1985: 147) escribe:

[...] para el primitivo el sentimiento vivo interno de su persona no lleva consigo un concepto riguroso de la individualidad unitaria. No solo las fronteras de ésta resultan vagas e imprecisas, puesto que las pertenencias del individuo son él mismo, porque su doble, su imagen, su reflejo son también él. (...) El individuo solo es él mismo a condición de ser al mismo tiempo otro que sí mismo. Bajo este nuevo aspecto lejos de ser uno, tal como nosotros lo concebimos, es a la vez uno y varios. Es pues, por así decirlo, un verdadero “lugar de participaciones”.

La apertura de la individualidad proyectada hacia la multiplicidad y la participación expande nuestra mirada, el sujeto rompe su soledad y se construye o se constituye en la solidaridad y participación con el otro. Estos aspectos, de los que participa

la mirada nómada de Dionisio Cañas, quedan reflejados en numerosos de sus *collages*, fotomontajes, autorretratos y retratos fotográficos, como los realizados por el artista entre Madrid, Tomelloso y Nueva York durante los años (1994-1998).

El descubrimiento de lo otro a través de la mirada, de su fijación, del mirar, nos sitúa en los mismos límites de la mirada, en una posición periférica, en su terreno más dinámico, un «devenir presencia-ausencia», dirían Deleuze y Guattari (2002). En el libro *Memorias de un mirón*, Cañas (2002: 12) describe la mirada erótica como: «(mirar, mirarse, ser mirado) como un acto de libertad, de humanidad, frente a las prohibiciones y las normas sociales». Este punto intermedio o periférico en el que se sitúa el artista, y más concretamente su mirada, implica una ruptura a la vez que una unión.

Los profetas y artistas suelen ser gente liminal y marginal, “observadores periféricos”, que se esfuerzan con sincera y total entrega por desembarazarse de los clichés asociados a la ocupación y desempeño de los diversos status y por mantener relaciones vitales con otros hombres, ya sean reales o imaginarios. (Turner 1988: 133-134)

La marginalidad, la periferia a la que se desplaza la mirada nómada de Dionisio Cañas en su intento por liberarse, de escapar al control, rompe la tendencia al aislamiento y la soledad del individuo, porque lo libera de su prisión, que no es otra que la superficialidad de la mirada, y le devuelve la profundidad, lo abierto, sus ojos.

Hay en cada hombre un animal encerrado en una prisión, como un forzado, y hay una puerta: si la entreabrimos, el animal se precipita fuera, como el forzado, encontrando su

camino; entonces, y, provisionalmente, muere el hombre; la bestia se conduce como bestia, sin ningún cuidado de provocar la admiración poética del muerto. Es en este sentido que puede verse al hombre como una prisión de apariencia burocrática. (Bataille 1995: 82-83)

Podemos decir que Cañas deja entreabierta esa puerta de la que habla Bataille, entre lo abierto y lo cerrado, lo libre y lo enjaulado. Con los ojos entornados se ve mejor, ya que así se centra la mirada, se fija. «Son nuestros párpados los que separan, pero no se sabe cuál está adentro y cuál afuera» (Calvino, 1988: 116). O como dice Cañas: «La penumbra es propicia para robarle las imágenes a la vida. Fijar fijándose, mirar mirándose» (archivo privado Dionisio Cañas).

Entreabierta la puerta del animal se establece un intercambio, un movimiento recíproco, la asociación íntima de una «doble existencia» que nos acerca a la simultaneidad del individuo. El sociólogo y antropólogo Lucien Lévy-Bruhl, utilizando la expresión de W. E. Roth, dice que el hombre y el animal a los ojos del hombre primitivo son «íntimamente intercambiables» y que conociendo la manera de actuar de la mentalidad primitiva estos seres, que se nos presentan como míticos, dejan de parecernos excepcionales (Lévy-Bruhl 1985).

Lévy-Bruhl (1985: 37-38) nos introduce a la fascinante y dinámica mentalidad primitiva de la siguiente manera:

Uno de los privilegios naturales y constantes de los seres dotados de una fuerza mística intensa consiste en que su voluntad se halla revestida de formas diversas y en que va adquiriendo, alternativamente o al mismo tiempo, las propiedades inherentes a esas formas. En cada grupo social el hombre que, mediante una larga y secreta iniciación,

ha introducido en el mundo fuerzas ocultas y se ha hecho partícipe de las mismas —el hombre-medicina, el brujo, el chamán— ha adquirido al mismo tiempo el poder de adoptar, cuando le plazca, una forma distinta de la humana.

El artista, como el hombre-medicina, el brujo y el chamán, es portador de una fuerza mística intensa, su percepción, su mirada, traduce y expresa constantemente su participación en el mundo. Un intercambio íntimo en su manera de ver y sentir, que se constituye como unidad y bipresencia (Lévy-Bruhl 1985). Una simultaneidad en la que el mismo individuo puede encontrarse en dos lugares a la vez en el mismo momento, y que nos recuerda a la posición que adopta Dionisio Cañas entre Nueva York y La Mancha, y de la que podemos encontrar numerosos ejemplos en su obra. Quizás el más representativo sea el vídeo *La cabeza cúbica* (2003-2004) realizado en colaboración con Iván Pérez.

Podríamos decir así que la mirada nómada de Cañas es una mirada primitiva, primera, que permanece libre de sujeciones, y en la que la individualidad, como dice Lévy-Bruhl (1985), es «un verdadero lugar de participaciones», lo que no impide que a partir de estas relaciones se construya como individuo. La mirada nómada es un «estar a la hora en el mundo» dirían Deleuze y Guattari (2002: 247), ser partícipe de él, abrirse a él, enmascararse en él, participar de su semejanza.

Entonces uno es como la hierba: ha creado una multitud, ha hecho de todo el mundo un devenir, puesto que ha creado un mundo necesariamente comunicante, puesto que ha suprimido de sí mismo todo lo que le impedía circular entre las cosas, y crecer en medio de ellas. (Deleuze y Guattari 2002: 247)

Quizá el ejemplo más singular de esta comunicación íntima con el mundo que se da en la mirada nómada de Cañas lo encontramos en la presencia del animal en su obra: el gato, las aves o el perro aparecen como criaturas apartadas, aisladas, marginadas, *outsiders* de la sociedad. Esta posición excepcional del individuo en relación a la manada convierte al animal en «Anomal», en un fenómeno de borde (Deleuze y Guattari 2002), en una manifestación limítrofe de la mirada en su apertura al mundo.

Berger (2004: 18), en relación a los animales del zoológico, dice que el aislamiento los hace marginales y que «El espacio que habitan es artificial. De ahí su tendencia a amontonarse hacia los límites de este. (Tal vez, al otro lado de estos límites se encuentre el espacio real)». El animal enjaulado, encerrado y su intento de ser domesticado, de cerrar sus ojos y redirigir o domesticar su mirada y sus movimientos es la viva imagen del sujeto en la sociedad capitalista, y nos remite a las imágenes publicitarias de la sociedad de consumo frecuentemente utilizadas por Dionisio Cañas. «La publicidad, situada en un futuro continuamente diferido, excluye el presente y con ello elimina todo cambio, todo desarrollo. La experiencia es imposible en su mundo. Todo lo que ocurre, ocurre fuera de él» (Berger 2000: 86).

En estas imágenes publicitarias, cuando aparece el sujeto representado, se nos presenta atrapado en un mundo sin acontecimientos, con la mirada ausente, perdida, sin visión, inmóviles en la distancia de su impersonalidad, abducidos por una felicidad prefabricada que nos vigila, nos espía y nos manipula, un futuro de aparente perfección y normalidad desde el que parecen pedirnos ayuda.

La publicidad produce un extraño efecto en nosotros, se convierte en nuestro doble, un doble que nos reduce, nos aísla e inmoviliza y acaba suplantando nuestra identidad, nuestra

mirada libre, lo que nos recuerda a la película de terror y ciencia ficción *Invasion of the Body Snatchers*, dirigida por Don Siegel en 1956 y basada en la novela de Jack Finney, *The Body Snatchers* (1954). En este film aparecen unas vainas vegetales de supuesta procedencia extraterrestre de las que surgen copias idénticas a los humanos, pero carentes de todo tipo de sentimiento y con la intención de reemplazar a la raza humana.

«La publicidad es la cultura de la sociedad de consumo» (Berger 2000: 77). Dionisio Cañas dirige su mirada hacia esta publicidad, a estas «imágenes del momento», como dice Berger al referirse a las imágenes publicitarias, para mostrarnos nuestro propio aislamiento, nuestra ceguera. Ejemplos de ello podemos ver en la serie de fotografías realizadas entre Madrid, Tomelloso y Nueva York (1994-1998), y en numerosos de sus *collages* y montajes fotográficos. Aparece así una mirada crítica, una mosca en la leche, diría Cañas, frente al sistema capitalista y la sociedad de consumo, mirada a la que el mundo del arte no escapa y que se proyecta hacia y desde los propios límites de la sociedad, recurriendo frecuentemente al sarcasmo y al humor como arma arrojadiza. Esta otra mirada se desarrolla durante toda la etapa de Estrujenbank (1986-2003), pero no muere con la disolución del grupo, de manera individual y ya más personal cada uno de los excomponentes de Estrujenbank mantiene el testigo. Ejemplos de ello podemos encontrar en el videopoema *El borrico y el ave Fénix* (2002-2006), en el video *La Mancha revolution*, que realiza junto a Juan Ugalde e Iván Pérez en el año 2005, y en *Economía (Fragmentos de un poema realmente surrealista)*, realizado en el 2003, año en el que pasó tres meses leyendo suplementos de la macroeconomía y recortando sus titulares, que montaría junto a fotografías realizadas de personas que vivían de la microeconomía (camareros/as, tenderos/as, taxistas,

campesinos/as...). Lo que concluyó en un libro frustrado, ya que ninguna editorial (el mercado) quiso publicar el resultado, que sería una anticipación de la crisis económica que sufrimos posteriormente y que aún a día de hoy arrastramos.

Todo este ejercicio continuado en el tiempo que Dionisio Cañas realiza a través de la mirada y que hemos podido ver, se va perfeccionando, depurando y adquiriendo profundidad, siendo a partir de los atentados del 11-S en Nueva York y su posterior regreso a La Mancha, su lugar de origen, en el año 2005, momento en el que la mirada nómada de Cañas se concentra hacia su interior.

Eres el espía perfecto, obedeces ciegamente, sin hacer preguntas. Lo mismo ocurre con la mística islámica: tu existencia solo tiene sentido si obedeces “ciegamente” (como ciego es el amor) a un Dios que no verás jamás [...] Si haces muchos esfuerzos, conseguirás algún día participar de su invisibilidad, de su esencia. (Cañas 2018: 59)

La mirada de Cañas penetra hacia el interior al tiempo que se abre al exterior, participa de la invisibilidad, de la esencia, de la unidad indiferenciada e imperceptible del todo. Y es en este espacio indeterminado, comunicante y de cierta pasividad, «Una actitud que, paradójicamente, será tanto más activa cuanto más pasiva parezca ser. Pasividad receptiva en la que se busca lo que viene hacia nosotros, donde abrirse receptivamente se torna un activo obrar» (Mujica 2003: 18), desde donde Dionisio Cañas realmente ve y escucha.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T. (2005). *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad*. Madrid: Akal.
- BATAILLE, G. (1995) *Historia del ojo*. 2.ª ed. México D. F: Ediciones Coyoacán.
- BERGER, J. (2000). *Modos de ver*. 5.ª ed. Barcelona: G.G. Idem (2004). *Mirar*. Argentina: Ediciones La Flor.
- CALVINO, I. (1988). *Las ciudades invisibles*. Barcelona: Minotauro.
- CAÑAS, D. (1967-1969). *Anomalías espacio-temporales*. España: Archivo del Museo Reina Sofía. Lápiz de color sobre papel.
- CAÑAS, D. (1984) *Poesía y percepción (Francisco Brines, Claudio Rodríguez, José Ángel Valente)*. Madrid: Hiperión.
- CAÑAS, D. (1986-2000). *Porno pop*. España: Archivo del Museo Reina Sofía. Collage sobre papel.
- CAÑAS, D. (1987). *Apocalipsis*. España: Archivo del Museo Reina Sofía. Performance.
- CAÑAS, D. (1991). *Brillo*. España: Archivo del Museo Reina Sofía. Collage sobre papel.
- CAÑAS, D. (1994-1998). *Madrid, Tomelloso y Nueva York*. España: Archivo del Museo Reina Sofía. Fotografía.
- CAÑAS, D. (2002). *Memorias de un mirón (Voyeurismo y sociedad)*. Barcelona: Plaza y Janés.
- CAÑAS, D. (2002-2006). *El borrico y el ave Fénix*. Video.
- CAÑAS, D. (2003). *Economía (Fragmentos de un poema realmente surrealista)*. España: Archivo del Museo Reina Sofía. Collage.
- CAÑAS, D. (2010). *Lugar*. Antología y nuevos poemas (Selección, prólogo y epílogo de Manuel Juliá). Madrid: Hiperión.
- CAÑAS, D. (2012). *Videobaiku n.º 4, La muerte*. <<https://m.youtube.com/user/1919dc>> Video.

- CAÑAS, D. (2018). *Un viaje hacia el país invisible. Sufismo, erotismo y la búsqueda del yo*. Barcelona: Escola de vida.
- CAÑAS, D. y PÉREZ, I. (2003-2004). *La cabeza cúbica*. Consejería de Cultura de Castilla La Mancha. DVD. Video.
- CAÑAS, D. , UGALDE, J. y PÉREZ, I. (2005). *La Mancha revolution*. SOS Emergen Sumergin Art. DVD. Video.
- CIORAN, E. (1977). *La caída en el tiempo*. Caracas: Monte Avila Editores.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (2002). *Mil Pesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. 5.ª ed. Trad. de José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-Textos.
- DIDI-HUBERMAN, G. (1997). *Lo que vemos lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- LÉVY-BRUHL, L. (1985). *El alma primitiva*. 2.ª ed. Barcelona: Península.
- MACHADO, A. (1990). *Antonio Machado, Poesías completas*. 15ª ed. Madrid: Espasa Calpe. Meana, Juan Carlos (2015). *La ausencia necesaria*. Granada: Dauro.
- MERLEAU-PONTY, M. (1970). *Lo visible y lo invisible*. Barcelona: Seix Barral.
- MUJICA, H. (2003). *La palabra inicial*. 5.ª ed. Madrid: Trotta.
- NIETZSCHE, F. (2005). *Más allá del bien y del mal*. México: Tomo.
- RILKE, R. M. (1998). *Elegías de Duino. Los sonetos a Orfeo*. 4ª ed. Madrid: Cátedra.
- SIEGEL, D. (dir.) (1956) *Invasion of the Body Snatchers*. Allied Artists. DVD.
- TURNER, V. (1988). *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. 1.ª ed. Madrid: Taurus.