

«El universo te entra por los ojos y te sale por la boca»: lo visual en su multiplicidad en *La Noche de Europa* de Dionisio Cañas

The Universe Enters through your Eyes and Comes Out of your Mouth: the Visual in its Multiplicity in La Noche de Europa by Dionisio Cañas

Claire LAGUIAN

Université de Paris-Est Marne-la-Vallée (Francia)

LISAA(EA4120)

clairelaguian@yahoo.fr

Resumen: El último poemario del artista y crítico Cañas (2017a: 42) se compromete a denunciar la hipocresía del continente europeo en relación con su manera de tratar y (no) acoger a las personas que migran. En este artículo, indagamos en las múltiples facetas de lo visual de este libro. Estas permiten dar cuenta de las paradojas, las tensiones y las transformaciones que la poesía y la mirada del poeta sobre la realidad hacen posible.

Palabras clave: Dionisio Cañas, poesía, visual, mirada, fenomenología, migrantes

Abstract: The latest collection of the artist and critic Dionisio Cañas, *La noche de Europa* (2017), commits to denouncing the hypocrisy of the European continent regarding its way of treating and (not) welcoming people who migrate. In this paper, we study the multiple facets of the visuality in this poetry book. They allow for explanations of the paradoxes, tensions and transformations to which poetry and the poet's vision of reality give rise.

Keywords: Dionisio Cañas, poetry, visuality, look, phenomenology, migrants

Aquí tengo la misma sensación contradictoria: ¿cómo en la isla de Safo Cañas, donde tanta belleza y armonía abunda, está pasando esta tragedia humana y nadie hace nada para detenerla? Olivos, naranjos, un mar Egeo limpio y de aguas transparentes son el marco donde todos los días se rescatan los cadáveres de refugiados ahogados. (Cañas, 2017a: 42)

Para abrir el simposio internacional «Vida, poesía, arte y pensamiento en Dionisio Cañas», celebrado en junio del 2018 en la Universidad de Salamanca, el propio poeta y crítico dio una conferencia titulada «El lugar del habla: Salamanca». En ella, insiste sobre la importancia del lugar de enunciación:

¿Pero quiero decir con eso que hablamos desde el desierto, con el desierto? No, hablamos desde la abundancia de un idioma, de una lengua, de una cultura, desde el oasis de nuestro corazón y de nuestra mente. [...] tendremos que preguntarnos desde dónde hablamos, si es desde nuestro pasado o desde un futuro que ya divisamos como publicación. En todo caso, hablamos desde nuestro mundo, desde nuestro lugar, desde el habla.

Y tiene razón Dionisio Cañas, quien también alude al «contexto cultural en el que ha[n] sido escrit[as]» nuestras ponencias: ¿cómo callar la situación sociopolítica en la cual vive y trabaja esta lectora francesa que soy? ¿Cómo ocultar la situación cultural en la cual leí el poemario *La noche de Europa* y escribí este texto? Sobre todo, cuando este poemario de Cañas, publicado en 2017, ahonda en el gran desfase entre los

valores humanistas puestos de realce por la Unión Europea y la realidad de sus políticas xenófobas e inhumanas, denunciadas por múltiples actores europeos e internacionales (por ejemplo, Francia fue denunciada por la ONU, el Tribunal Europeo de Derechos Humanos, Amnistía Internacional, etc.). Sobre todo, cuando es un libro poético comprometido y ético que nos insta a que nos miremos en el espejo.

¿Cómo leer entonces este poemario escrito por un español y terminado en una isla griega impactada por los flujos de personas que buscan un lugar donde (sobre)vivir, sin pensar en todas las personas migrantes que sufren la política represiva del estado francés por no haber nacido con documentos de identidad que les permitan viajar tan fácilmente como yo puedo hacerlo? Cuando recibí este poemario de Dionisio Cañas, lo leí con unos ojos que bien saben lo que significa la hipocresía, siendo los sucesivos gobiernos franceses aquellos que ponen en marcha este énfasis en los valores republicanos y, al mismo tiempo, legalizan el encerramiento de menores en Centros de Retención Administrativa³⁴ (que corresponden a los CIE en España). Los gobiernos franceses son los que les dan lecciones a los demás países en cuanto a los derechos del hombre (y no *derechos humanos*, como se suele decir en tantos otros idiomas), y los que al mismo tiempo hacen imposible cualquier travesía de los Alpes, hasta el punto de dejar que se descubran cadáveres de migrantes³⁵ cuando se derrite la nieve. Los gobiernos franceses son los que ordenan que se les quiten las mantas a las personas migrantes que esperan en el frío de las noches parisinas, que se laceren sus

34 <<https://www.unicef.fr/article/loi-asile-et-immigration-lunicef-dit-non-lenfermement-des-enfants>>.

35<https://www.lemonde.fr/societe/article/2018/06/07/dans-les-alpes-la-fonte-des-neiges-revele-les-corps-de-migrants-morts-en-tendant-de-passer-en-france_5310861_3224.html>.

tiendas de campaña, que se gaseen los puntos de acceso al agua potable, que se dispongan rocas por debajo de los puentes para que no puedan dormir allí. Los gobiernos franceses miran hacia otro lado al intentar organizar desde arriba la imposibilidad de atravesar fronteras por mar y por tierra, la imposibilidad de vivir con dignidad en campos de fortuna evacuados con violencia cada día. Son ellos los que les mandan dinero a dictaduras, o países que practican la esclavitud, como Turquía o Libia, para que se queden con estas personas indeseables en el territorio nacional francés. Yo leo y hablo desde ese lugar: el lugar de la traición y de la hipocresía³⁶.

Cuando leo *La noche de Europa*, mis propias sensaciones se unen con las de la voz poética, con la empatía que permite este poemario con gran sutileza, y en diálogo permanente con el libro de la filósofa María Zambrano, *La agonía de Europa*. Porque la neutralidad de nuestros lugares de enunciación no existe, porque todo es relativo hasta cuando se investiga sobre literatura, y porque todo se encarna fenomenológicamente en nuestros análisis, nuestras palabras, nuestras lecturas.

En este texto, propongo unas microlecturas del campo léxico de lo visual en *La noche de Europa*. Analizo la dualidad de las miradas y sus paradojas, sus tensiones múltiples al trenzar las numerosas ocurrencias de las variantes de la percepción visual entre indiferencia, voyeurismo, invisibilidad, identificación y contemplación pura. En este último poemario de Dionisio Cañas, compuesto de siete partes

36 En estos textos de agosto del 2017, se resume la política del Estado francés. La política migratoria francesa se endureció aún más desde entonces, tanto como la hipocresía de los gobernantes, como lo mostró la gestión de la no-acogida del barco Aquarius por parte del gobierno francés, paralela a la crítica hacia el gobierno italiano por no acogerlo. <https://blogs.mediapart.fr/eric-fassin/blog/150817/le-proces-politique-de-la-solidarite-24-un-dispositif-xenophobe> y <<https://blogs.mediapart.fr/eric-fassin/blog/170817/le-proces-politique-de-la-solidarite-34-les-ong-en-mediterranee>>.

a las que se les añade un CD y un documental, aparece de manera contundente lo que siempre estuvo presente en la obra poética y teórica del poeta manchego: la reflexión fenomenológica, un trasfondo que me guiará en esta lectura encarnada.

Miran para otro lado



Fotografía cubierta ©Clara López

Este libro, que se presenta como el cierre de una producción poética de más de cuatro décadas tras un viaje final a la isla de Lesbos, plantea directamente y mediante la foto de cubierta la problemática de la imposibilidad del ver, con esta máscara humana sin ojos. Aquí los ojos vienen reemplazados por palabras trazadas de negro que justamente subrayan la oscuridad que invade nuestra visión sobre Europa, y que simbolizan lo que Emmanuel Lévinas nos permite comprender con su *Ethique et infini*: un rostro sin ojos es un rostro mudo. Visión y palabras, ya unidas por la incapacidad de realizarse.



Fotografía cubierta ©Clara López

Cuando se abre el libro, la solapa nos sugiere que esta *imposibilidad del ver* podría ser más bien una *voluntad de no mirar*, de no enfrentarse a una realidad de la que somos cómplices, puesto que las manos tapan voluntariamente los ojos. ¿Qué es lo que no se puede o no se quiere mirar? ¿La agonía de un continente europeo que repite una vez más las tragedias que

podría evitar?, ¿las guerras que tienen lugar en la faz del planeta, y en las que están involucrados varios países europeos? En todos los casos, la mirada de la voz poética resulta imposible por la pestilencia sinestésica y la acumulación de capas sedimentarias que ciegan totalmente la visión del yo lírico: «De azufre y cieno tienes los ojos llenos» (Cañas 2017a: 67).

La fachada humanista asumida por la Unión Europea como zona de protección de los derechos humanos se derrumba y desaparece gracias a los versos del poeta que señalan que no son sino una mera apariencia, una bandera sin ninguna capacidad performativa: «Los crímenes de guerra no se borran _____ con una bandera azul coronada de estrellas» (Cañas 2017a: 12). La temática de la manipulación y de los falsos discursos pasa en este poemario por un campo léxico visual omnipresente: «Todo fue un espejismo de mentiras» (Cañas 2017a: 25), «Somos el espejismo de una civilización llamada Europa» (Cañas 2017a: 27). Para denunciar esta falsa imposibilidad del ver, que es en realidad una postura de indiferencia por parte de los ciudadanos europeos, el poeta utiliza el verbo modal poder con una negación tajante y una pausa versal mayor que las demás: «África llama a nuestra puerta _____ y no podemos permanecer _____ con los ojos cerrados» (Cañas 2017a: 18). Con esta pausa mayor se crea un encabalgamiento potente que juega sobre la inversión del argumento habitual utilizado por los que temen una *invasión* por parte de las personas migrantes a las que habría que expulsar porque *no pueden quedarse*. En la cita siguiente, por supuesto, se alude a los migrantes muertos que se ahogan en las aguas del mar Egeo, cerrándose para siempre sus ojos «congelados», pero también se sugiere la desaparición total de nuestra humanidad cuando apartamos la mirada del drama que ocurre en la tierra que pisamos. Una frialdad inhumana que contrasta con la insistencia

hiperbólica de la voz poética mediante las repeticiones y el uso de adverbios de grado:

Están todos muertos, con los ojos congelados. ____ Quizás alguien no me ha entendido: ____ muertos, muy muertos, absolutamente muertos, ____ demasiado muertos, muertos, muertos, muertos... Están muertos los corazones europeos, que miran para otro lado ____ cuando le hablan de refugiados. (Cañas 2017a: 28)

Una pantalla envenenada

La máscara de la cubierta también podría dialogar con uno de los versos de Dionisio Cañas que describe «unos rostros sin ojos que nos hablan» (Cañas 2017a: 15) y que aparecen en el horizonte, unas personas que migran y a las que el *circo* de los medios de comunicación les quita individualidad convirtiéndolas en meras cifras. Una deshumanización contradictoria en la era de las redes sociales que ponen tanto énfasis en lo individual, en la imagen presente y hasta omnipresente: «una pantalla envenenada que vomita noticias, de políticos corruptos, imágenes de muertos en las playas» (Cañas 2017a: 15), «En la pantalla del televisor» (Cañas 2017a: 57).

Es la paradoja de esta fenomenología de la tragedia del siglo XXI: resulta invisible lo que aparece, sin embargo, tan rotundamente visible. No es que algo se oculte dentro de lo visible, sino que lo visible y bien visible pierde su poder de impacto por la acumulación, por el filtro mediático y, quizá, por el dolor: «Las pantallas te azotan con las noticias ____ de otros muertos más» (Cañas 2017a: 55). Apartar la mirada mata, pero al mismo tiempo

la mirada omnipresente en este mundo del siglo XXI asesina, como lo deja entender la doble aparición de los drones omniscientes: «drones que vigilan como el ojo de Dios» (Cañas 2017a: 12), «mientras los drones bombardean» (2017a: 14).

Se olvidan las fotos después de haberlas visto, porque la sociedad occidental actual es una puesta en escena permanente: «donde la muerte es un espectáculo» (Cañas 2017a: 22), «somos una sociedad de mirones, de “voyeurs”» (Cañas 2017: 42), y donde todo pierde su carácter sagrado: «será crucificada / rodeada de periodistas» (Cañas 2017a: 69). Pero ya no es el *voyeur* que goza en su libro de 2002, *Memorias de un mirón (Voyeurismo y sociedad)*, sino el *voyeur* que se sume en lo virtual olvidando su propia humanidad: «¿Qué hicimos cuando vimos _____ a ese niño ahogado, _____ abandonado sobre las playas turcas? _____ Llorar lágrimas de cocodrilo y luego la risa de siempre» (Cañas 2017a: 19). Ver los torrentes de imágenes mediáticas no es mirar, mirar activamente, mirar profundamente, dejar la instantaneidad para aprehender, entender y actuar. Pero la paradoja es que fue precisamente esta misma fotografía del pequeño Aylan la que hizo que Dionisio Cañas se decidiera a actuar:

[por] la principal noticia de todos los medios de comunicación a nivel global, por la foto de un niño ahogado que encontraron en una playa de Turquía, yo empecé a pensar en “¿qué puedo hacer para ayudar a los refugiados?”. (Cañas 2017a: 36)

El poeta cuestiona su propia relación al voyeurismo y al arte frente a la imposibilidad de ver y mirar esta tragedia: «Luego he ido a una inauguración de fotógrafos locales e internacionales con el tema de los refugiados. Es una sensación rara la de ver que una tragedia que está ocurriendo sea ya

motivo de una exposición» (Cañas 2017a: 37). Multiplicidades de las potencialidades de la mirada que intenta contar lo que las palabras no pueden, pero con esta interrogación de hasta dónde va el arte cuando tal drama humano sigue ocurriendo. Y al mismo tiempo, otra de las paradojas de la fotografía es que puede funcionar como única huella que queda en medio del olvido y de la indiferencia generalizada. Tanto como la poesía de Cañas puede ser el único homenaje que podemos hacerles a estas personas a las que les quitamos cualquier posibilidad de humanidad: «Un fotógrafo local ha hecho una foto de una de esas lápidas donde dos hombres han sido enterrados como si no tuvieran pasado, solo una fecha, la de su entierro» (Cañas 2017a: 39). Hasta la televisión puede resultar una manera improbable (por la distancia geográfica por supuesto, pero también por el carácter propagandístico y desigualitario) de crear vínculos entre personas de España y de Siria: «niños que una noche miraron en la televisión _____ un partido de fútbol entre el Real Madrid y el Barcelona» (Cañas 2017a: 57). Allí radica toda la ambigüedad de lo visual en *La noche de Europa*, ¿visión imposible o mirada indiferente, acumulación de demasiadas imágenes que deshumanizan, o que tejen vínculos?

Todo gira hacia lo oscuro

Con estas dos citas: «agujereando el atardecer. _____ Tu presencia es una ausencia escandalosa.» (Cañas 2017a: 12), y «se construirán ciudades invisibles _____ sobre esta tierra de ceniza y escombros.» (2017a: 14-15), entramos en las esferas de ausencia y presencia, de visibilidad e invisibilidad: el «quiasmo» merleauPontiano introducido por el pensamiento

fenomenológico al que Dionisio Cañas le dedicó su tesis de doctorado y el ensayo de 1984 titulado *Poesía y percepción*. ¿No será el exceso de realidad inhumana visible el que se convierte en parte invisible por ser indecible e inimaginable? La «estructura de horizonte» convocada por el estudioso francés Michel Collot, a partir del pensamiento merleau-ponciano y husserliano, aparece en los versos de Cañas como la búsqueda del sentido de esa tragedia humana, búsqueda imposible puesto que mirar el horizonte y acercársele no hace más que aplazar el encuentro, como lo subraya esta cita poética que corresponde perfectamente a la teoría fenomenológica: «tender a un mundo, _____ a una ciudad siempre en el horizonte, _____ inalcanzable» (Cañas 2017a: 18). Aquí bien podría aparecer la imagen de la isla, en su sentido concreto con la isla de Lesbos que los refugiados ven a lo lejos, punto de llegada ansiado, pero también en su sentido fenomenológico de introspección para cuestionar las zonas oscuras, el misterio y las dudas de nuestro ser y de nuestro estar en el mundo gracias a este a-isla-miento reflexivo. Mirar hacia el horizonte y nunca poder alcanzarlo es el gran drama vital de los refugiados, y es el drama fenomenológico y ontológico de todos los seres humanos en general, reunidos simbólicamente en el texto de Dionisio Cañas a través de esta llamada a nuestra humanidad. Los guiones que marcan físicamente la pausa versal, pueden venir aquí a materializar este *horizonte horizontal*, esta línea que siempre escapa en la tensión de la búsqueda.

Lo que la fenomenología nos enseña es precisamente esta parte invisible siempre solidaria de lo visible en el seno de la realidad, pero lo que nos pinta Dionisio Cañas en este poemario es la extensión irremediable de esta parte invisible. La red de la oscuridad, y de lo que no se puede ver, se amplía cuando se desestabiliza el precario equilibrio entre luz y sombra. Los

epígrafes de Martin Heidegger, «La noche del mundo extiende sus tinieblas», y de la filósofa María Zambrano «¿Por qué el eclipse? ¿Tiene acaso el hombre un sitio donde regresar desde su historia? Todo da a entender que busca algo dejado atrás, que quiere adentrarse en algún secreto lugar» (Cañas 2017a: 7), nos permiten entrar en seguida en la lectura teniendo presente en la mente el hecho de que, a pesar de la acumulación de imágenes mediáticas sobre lo que está ocurriendo en Lesbos y en Europa, no podremos aprehenderlo en su totalidad. De tanto ver imágenes hechas por otros, se nos va nuestra capacidad de percibir y analizar lo que está ocurriendo entre la absoluta oscuridad y la luz cegadora nietzscheana, demasiada visibilidad se convierte entonces en invisibilidad: «El sol es una mancha en el ojo de un ciego» (Cañas 2017a: 81), hasta impedir la contemplación meditativa del poeta: «Es de noche y la luz de la luna no me deja ver las estrellas» (Cañas 2017a: 57).

La luz platónica, a pesar de la tentativa de salir de la caverna, va desapareciendo cada vez más, lo que señala la repetición constante de este motivo: «Todo gira hacia lo oscuro» (Cañas, 2017a: 24), «No hay amanecer para los desposeídos [...] En el Mundo la oscuridad se extiende [...] esa luz que se apaga en el mundo» (Cañas 2017a: 55). El término *noche*, que aparece en cada título de las partes impares de *La noche de Europa*, es el primer sustantivo del sintagma para los tres primeros («La noche de Europa», «La noche del Mundo», «La noche de los Tiempos») y es el último sintagma para la última parte («Las 8 puertas de la noche»). La oscuridad enmarca totalmente el desarrollo poético de las palabras. Por cierto, estas cuatro partes que se fundamentan alrededor de la invasión de la oscuridad son precisamente las cuatro que tienen un estilo absolutamente lírico (en comparación con los estilos de inspiración más bien

periodística, diarística, y no exentos de musicalidad en las partes pares), sea en prosa, sea en verso o en verso disfrazado entre largos guiones. Esta materialización escritural del silencio, de lo indecible, se produce con la aparición de estos guiones que dejan una pausa blanca subrayada de negro: una inefabilidad oscura plasmada mediante un blanco logofágico, para retomar el concepto del crítico Túa Blesa. También cabe señalar, en estas multiplicidades de lo visual en *La noche de Europa*, que la voz poética advierte que demasiada transparencia hace que se borren las fronteras entre oscuridad y luz, realidad y mentira: «aunque posiblemente nunca sepas _____ dónde empieza la realidad _____ y dónde termina la transparencia» (Cañas 2017: 55).

Habrá que salir a la calle

Frente a la mirada imposible y al deseo movilizador de rechazar esta imposibilidad (que se hace eco del poema de Dylan Thomas «Do not go gentle into that good night» con «Enfúrcete, enfúrcete ante la muerte de la luz» (Cañas 2017a: 29)), lo único que le queda al poeta es ir hasta el lugar hacia donde convergen todas las miradas mediáticas que no saben mirar ni hacernos mirar. Se trata de apagar las fuentes de los medios de comunicación, para ir a observar, en persona en Lesbos, ir a sentir fenomenológicamente lo que está ocurriendo para intentar hacer algo, la mirada como acto antes de la *praxis* y/o antes de la *poiesis*:

No amanecerá de nuevo, _____ tormenta solar, _____ y las pantallas apagadas _____ de todos los ordenadores del mundo, _____ y las pantallas apagadas _____ de todos los móviles del mundo, _____ abrirán los ojos para ver. (Cañas 2017a: 56)

Ver en primera persona para intentar mirar de verdad, para captar lo que está ocurriendo, para poder salir de la red de lo indecible y para utilizar la fuerza transformadora y activa de la poesía. Mirar la realidad en su terrible crudeza, sin filtros ni intermediarios, para intentar salir de las tinieblas exteriores e interiores. Esta voluntad de dirigirse hasta la isla de Lesbos, para observar la realidad a través de sus propios ojos y no a través de la visión intermediaria y deformante de los medios de comunicación, se expresa en el texto de Dionisio Cañas bajo la forma de imperativos y de estructuras de obligación en segunda persona del singular o con una estructura impersonal más generalizadora: «Tuviste que huir para encontrarte _____» (Cañas 2017a:12), «Respira fuerte, es tu última posibilidad _____ de ver las cosas como son» (Cañas 2017a: 56), «Habrá que salir a la calle, habrá que abrazar _____ a los desconocidos habitantes _____ de esta Europa que no quiere morir.» (Cañas, 2017a: 23).

«[S]alir a la calle» para mirar. El 11 de septiembre del 2001, cuando se cayeron las dos torres gemelas en Nueva York, Dionisio Cañas estaba hablando en directo con Radio Nacional de España para contar, a pesar de la angustia, lo que estaba ocurriendo en las calles de Nueva York. No es casualidad que precisamente se integre este fragmento radiofónico en el CD que acompaña el final del poemario, «Las 8 puertas de la noche», ya que se enlaza a la perfección con los versos del poeta 15 años después: «He seguido todo por la radio porque, no sé, las imágenes me parecen demasiado impactantes sabiendo todos los seres humanos que hay debajo de esas ruinas y de ese humo [...] no se ve nada ya» (Cañas 2017b), «Hasta que no salí a la calle no me di cuenta del horror que está ocurriendo» (Cañas 2017b). Imposibilidad de ver las imágenes de los medios de comunicación que hieren demasiado por su violencia indecible,

expansión de las tinieblas y del humo que también impiden la mirada, necesidad urgente de salir a la calle para ver físicamente la realidad e intentar aprehenderla, todo esto ya en el 2001. La mirada del poeta tiene, entonces, este poder de conexión con la realidad, puesto que la periodista le dijo en aquel momento: «Gracias por ser nuestros ojos» (Cañas 2017b) y hasta de manera contradictoria, siendo una emisora radiofónica: «Echamos de menos esas imágenes de las calles viendo qué sucede con los ciudadanos» (Cañas 2017b).

Resulta llamativo, al hablar del poder de la mirada del poeta, señalar que, si la periodista terminaba diciéndole «volveremos a que nos cuente con los ojos de un escritor lo que ve» (Cañas, 2017b), comenzaba presentando a Dionisio Cañas como un pintor, por equivocación. También porque el poeta sabe mirar la realidad de una manera especial y espacial, y esto enlaza directamente con la primera formación artística del poeta en Maubeuge, en el Norte de Francia, con un pintor que le enseñó a ver el mundo a partir de sus colores y sus misterios. Esto afirma Cañas en un *mail* que me escribió el 13 de mayo de 2018: «Con él aprendí a apreciar el valor que tenía la mirada en su relación con el color y el espacio». Esta incertidumbre elemental, que estructura la obra poética y teórica de Cañas, aparece también en *La noche de Europa*, pero esta vez relacionando color y tiempo: «sin saber de qué color es el Futuro» (Cañas 2017a: 21). El horror no puede más que expresarse de manera visual en este poemario, y no verbal, con el uso de una forma de sinestesia y metonimia a partir de un famoso cuadro que sirve de modo de expresión frente a lo indecible: «y grité sobre el puente de Edvard Munch» (Cañas 2017a: 23), es decir, un grito visual de desesperación.

El verso que elegí para titular este artículo, «El universo te entra por los ojos y te sale por la boca _____ (lluvia de estrellas,

vomitas las galaxias)» (Cañas 2017a: 58), me parece recuperar la dimensión propuesta por el mirón de Cañas de 2002, hasta en su sentido sexual de penetración visual que necesita una transformación hasta salir después de la digestión, sea buena o mala, para poder transformar la realidad, darle alguna forma mediante la poesía y las palabras. El digerir, y asimilar de esta forma la realidad y su horror, se plasma al final de la última parte en la que el sexto fragmento lleva el nombre de «[6 Puerta De La Visión]», que, según nos indica la solapa en la «Nota a “Las 8 puertas de la noche”», se sitúa precisamente en el estómago: «La Puerta de la Visión [...] y la Puerta de la Conmoción o del Miedo [...] están localizadas en el estómago». Se trata entonces de dejarse penetrar por la realidad, por el cosmos, de digerir nuestra visión instantánea y hasta animal, asimilarla, transformarla, y expulsarla, como todos los buenos mirones: «Va llegando. Luz sobre luz. [...] Saltas a otra dimensión. Transparente el silencio te atraviesa [...] Eyaculando palabras se hacen libros que nunca se cierran» (Cañas 2017a: 84).

Ir a mirar activamente y en profundidad el horror de la realidad en Lesbos supone para el poeta, en constante diálogo con el texto *La agonía de Europa* de la filósofa María Zambrano, una manera de hacer «buena poesía» (Arroyo Serrano, Cañas, Jiménez Herrera 2017: 171) tal como lo recalca en una entrevista publicada en la revista *Monograma* a raíz de la salida de *La noche de Europa*:

[...] mirar, mirar, hasta que el mar se seque en la mirada, hasta ver el fondo del mundo que te rodea por dentro y por fuera. Luego, si tienes tiempo, publicar lo que has visto en ese viaje interior y exterior en el cual todos estamos solos y juntos hasta que la vida nos separe. (Arroyo Serrano, Cañas, Jiménez Herrera 2017: 176)

Nos miramos con cariño y complicidad

Mirar la realidad en primera persona y su horror tan crudo, sin filtros ni intermediarios, permite crear vínculos de intersubjetividad e intercambio mediante la mirada que se convierte en lazo fuerte de humanización, en forma de mirada-abrazo: «Y me fui a la realidad, querida María Zambrano, _____ porque lo real era miles de ahogados _____ en las costas de Lesbos, _____ y lo real respondió con abrazos calurosos _____ de millones de refugiados que huían de la Muerte.» (Cañas 2017a: 29). Abrazos con la mirada, una mirada que permite encarnar los dramas humanos, una mirada que permite abolir una frontera *ellos VS nosotros* que solo existe porque la decidimos nosotros. Mirar al otro, porque la mirada conlleva inherentemente separación y alteridad, pero, al mismo tiempo, unirse mediante el valor de la experiencia de la «mirada compartida» (Cañas 2017a: 45), la mirada comprometida y ética, la mirada interior que se desborda hasta el exterior y se encarna fenomenológicamente en el cuerpo del poeta, porque ni la neutralidad ni la objetividad existen cuando miramos. La mirada-contacto, la visión como palpación por la mirada, como lo afirma Merleau-Ponty en *L'Œil et l'Esprit* y como lo desarrolló Dionisio Cañas en el libro sacado de su tesis doctoral, *Poesía y percepción* del 1984. Dionisio Cañas le devuelve humanidad al sinsentido generalizado gracias a su mirada poética. Su mirada social, su mirada vinculante, su mirada identificadora, su mirada que transforma las barreras de las que somos cómplices en abrazos, en manos que se aman y en ojos que se tocan y se hablan en la entrega de la mirada verdadera. Esta mirada de intercorporeidad crea un espacio efímero para una existencia y un orden soportables gracias a la dulzura de los ojos frente a lo inhumano creado por el ser humano. El campo léxico del amor y de la ternura domina en

los fragmentos que aluden al encuentro carnal entre el poeta y el hombre llamado Kamal. El encuentro se retrata en el poemario mediante las miradas que trazan una progresión nítida enmarcada por la doble ocurrencia del verbo «mirar»:

[...] mirando al puerto de Quíos, veo a un hombre de unos 40 años [...] me enseña una medalla [...] Me enseña su carnet de identidad [...] En su móvil me enseña las fotos de sus amigos y de él [...] También me muestra una foto suya [...] nos miramos con cariño y complicidad. (Cañas 2017a: 48-49)

Amor y mirada se combinan con mucho autoescarnio en los versos de Cañas, lo que señala la pregunta intratextual que parodia uno de los libros que escribió en 2010, *¿Puede un computador escribir un poema de amor?: «¿Una mirada solidaria puede escribir un poema de amor?»* (Cañas, 2017a: 45). La mirada en Cañas permite ir más allá de las lenguas extranjeras, más allá del lenguaje, más allá de la lectura y del arte, para crear el vínculo humanizador frente al horror: «cómo tu corazón y el mío / se aman en la mirada, / cómo con pocas palabras se dice tanto, tanto, tanto...!» (Cañas 2017a: 65), «y luego le pedí con los ojos» (Cañas 2017a: 13). La mirada transmite el amor, pero también el dolor en los ojos de Kamal a los que el poeta compara con un libro: «No sé escribir –me dices–, pero yo leo en tus ojos / un libro en el que está la vida de la vida. / [...] / bajo un cielo tan transparente que hiere la mirada.» (Cañas, 2017a: 66), «y la sangre derramada en su tierra, / todavía la tenía en los ojos» (Cañas 2017a: 30).

El proceso de identificación mediante la mirada y que aparece explícitamente en el título del documental que se grabó a raíz de la estancia de Dionisio Cañas en Lesbos, *I am YOU / Soy TÚ* (se puede ver en <http://www.accionrefugiados.es/>), también se

lleva a cabo gracias al descubrimiento de la tristemente famosa fotografía del pequeño Aylan ya aludida, o gracias a la fotografía de una familia con la que se encontró Dionisio Cañas. En efecto, observar estas fotografías le permite al poeta el afloramiento del recuerdo de la situación de migración que él mismo vivió con su familia cuando tuvieron que irse de España a Francia, tal como lo señalan los verbos en pretérito imperfecto que traza el nexo con el pasado: «¿Un cuerpo sin vida más? ¿Era él, _____ Telémaco perdido entre los refugiados? _____ ¿O eras tú que volvías con la marea de la memoria _____ buscándote a ti misma?» (Cañas 2017a: 19). El «nosotros» surge con mucha fuerza en el texto poético cuando se trata de estas fotografías: «Pero ¿y si nos estuviéramos mirando a nosotros mismos? Ese refugiado ahogado que está tirado en la playa podrías ser tú» (Cañas 2017a: 42), «Me pongo en el lugar de esas dos familias sirias que fotografié: [...] En su lugar pongo a mi familia, cuando en los años 60 emigramos a Francia.» (Cañas 2017a: 51), «de enseñé la foto de esta familia a mi madre esta me dijo: “Si son como nosotros”» (Cañas 2017a: 43). Cañas también llevó estas fotografías a su pueblo manchego de Tomelloso para organizar una exposición, porque él sabe que la mirada encarnada puede actuar de manera pedagógica para derrumbar las fronteras. Porque él sabe que la mirada puede devolver un poco de vida donde sembramos horror con nuestra indiferencia: «Ver es vivir con los ojos lo que siente el corazón» (Cañas 2017a: 42).

Ese goce silencioso que es no escribir sino mirar

Este deseo de mirar que hizo posible la movilización encarnada de la mirada de Dionisio Cañas en Lesbos, cambió

totalmente el posicionamiento del poeta en relación con su propia manera de concebir la creación poética en la actualidad. Él dejó que se desviara su concepto de *El Gran Poema de Nadie*, y eso se materializó en su propia mirada y percepción: «En realidad lo que vimos y sentimos allí, nuestro viaje en su totalidad, se convertirían en el verdadero gran poema de nadie» (Cañas 2017a: 36), «pero mi mirada no será nunca la misma que tenía antes de venir a Lesbos» (Cañas 2017a: 44). El cambio de tiempo verbal en los verbos de percepción entre el texto poético en sí y el epígrafe escrito cronológicamente después (que integro aquí entre corchetes y en cursivas) muestra el proceso de transformación definitiva durante la escritura: «Lo que he visto, lo que he sentido, lo que he escuchado [*Lo que vi, lo que sentí, lo que escuché en la isla de Lesbos*] sin duda cambiará [*cambió*] el rumbo de mi poesía» (Cañas 2017a: 44 [7]).

La transformación tras haber ido a mirar la realidad en Lesbos, y que conlleva un fatalismo muy fuerte en los versos de Dionisio Cañas, es un desmoronamiento de la creencia del poder que puede tener la escritura en la creación de otro mundo posible, o más deseable. Los guiones largos que marcan las pausas versales de tamaños diferentes podrían materializar en el espacio de la página el nexo que puede crear la mirada entre los seres humanos, pero también podrían representar este horizonte inalcanzable, esta frontera que nos separa artificialmente, esta espera de un sentido por venir y que nunca amanecerá porque todo es silencio, todo es oscuridad y, al mismo tiempo, todo es vacío y blanco en la página poética frente a lo indecible de la tragedia. Por cierto, el lector observa la evolución, puesto que, a medida que vamos avanzando en la lectura, los guiones horizontales se convierten, en la quinta parte, en unos muros verticales mediante el uso de las barras que se suelen utilizar para señalar el final del verso. La

escritura en sí parece entonces reproducir las barreras en medio de las tinieblas que impiden la mirada: «Una bruma de fronteras trazadas con tiza y sangre» (Cañas 2017a: 43). La creación literaria parece ahora una diversión indecente, una manipulación heredada de la tradición del «cadáver exquisito» y que no hace más que ocultar la tragedia sin ninguna exquisitez: «Ahora sabe que todo ha sido una cruel mentira, _____ un juego del cadáver invisible de la vida» (Cañas 2017: 31).

La mirada le permitió a la voz poética actuar, descentrarse, ver la realidad, experimentarla, terminar la escritura de *La noche de Europa*, pero al mismo tiempo desencadenó una transformación irremediable en su relación con la poesía, que ahora parece tarea irrealizable frente a la tragedia: «solo hay clavos y cuchillos, _____ espejos rotos y pájaros asesinos, _____ páginas en blanco de una metafísica imposible.» (Cañas 2017a: 20). El fracaso poético aparece con la reiteración intertextual del texto de María Zambrano, que es una de las múltiples ocurrencias de *La agonía de Europa*, una llaga temporal que vemos abrirse y cerrarse cíclicamente: «Europa es una herida en el cuerpo del Tiempo, _____ una hermosa cicatriz, un oscuro tatuaje en la piel de la historia.» (Cañas 2017a: 25). En efecto, el ser humano no aprende de sus miradas anteriores y es lo que Dionisio Cañas recalca al citar las palabras de Francesc Torres: «No podía comprender (ni aceptar) que justo en el momento en que íbamos a conmemorar el cincuentenario del final de la II Guerra Mundial volviéramos a ver campos de exterminio» (Cañas 2017a: 61).

La fatalidad de la historia que se repite aparece también expresada mediante lo visual con dos verbos de percepción en el mismo verso que subrayan la evidencia de tal reflexión: «Mira a tu alrededor y verás / cómo desde el origen del origen / tus hermanos se han matado entre ellos» (Cañas, 2017a: 68), «Sin

mirar ya lo has visto todo» (Cañas 2017a: 55). La mirada era una manera de luchar contra la expansión de las tinieblas, pero también es, en su dualidad intrínseca, la causa del desengaño fatalista: «Amanece y es preferible no mirar lo que queda del día.» (Cañas 2017a: 65), «No es Europa la que muere, no es La Noche del mundo, _____eres tú quien está anocheciendo.» (Cañas 2017a: 58). Las oraciones siguientes describen desde el interior cómo se le reveló al poeta la artificialidad de la escritura poética al contemplar la realidad:

Quando la poesía deja de iluminarte, de iluminar el mundo de las cosas que te rodean, uno cae del lado de la sombra, del lado sombrío de sí mismo. En esta oscuridad constante el poeta busca la luz de la poesía, pero es inútil forzar esa iluminación. (Cañas 2017a: 76)

La aprensión de su cambio de postura se plasma en la presencia de las tres esferas verbales en la misma frase, proyectadas hacia un futuro que será mirada pura, mirada sin contaminación por parte de la escritura, que parece impedir la fusión con la realidad:

Has dejado de ser poeta, eres la poesía del mundo y ya nadie ni nada te desviará de ese goce silencioso que es no escribir sino mirar y participar de la belleza en estado puro, y lo celebrarás porque tú serás parte del mundo y el mundo será parte de tu yo sin que las palabras se interpongan. (Cañas 2017a: 76)

No se trata de una renuncia, al contrario, se trata de una verdadera propuesta fenomenológica y ética de lo que es existir, estar en el mundo: «No quiero mirar ni ser mirado.» (Cañas 2017a: 27). No, Dionisio Cañas no quiere ser actividad o pasividad, quiere encarnar, en su propio cuerpo, lo que es

la mirada. El artista quiere ser mirada, mirada pura ante la muerte, la de los demás y la suya.

A pesar del profundo fatalismo frente a la inhumanidad creada y construida por el ser humano, Dionisio Cañas consigue transmitirnos en *La noche de Europa* una esperanza vinculada con la mirada, una humanización en la ternura verdadera y profunda de la mirada que teje vínculos: «La Noche de Europa también tiene su Amanecer. _____ Un renacer extraño alumbra el horizonte. _____ La sórdida luz de la mañana ilumina _____» (2017a: 15). En medio de la oscuridad, el poeta consigue hacernos ver lo invisible. Siempre hay una esperanza de renovación de nuestras miradas, siempre se puede encontrar otra vía entre tanta dualidad: «Amanece, amanece de nuevo, el sol sale para todos, _____ la luz prestada acaba por apagarse, _____ pero y si y si y si y si encontraríamos _____ esa oculta veta de oro que esconde la tierra» (Cañas 2017a: 26).

En este artículo, traté de sacar a luz un trayecto de lectura posible de *La noche de Europa*, un poemario clave en la obra de Dionisio Cañas, entre otras cosas, por ser su último libro de poesía. Constatamos, gracias a todas las ocurrencias de lo visual, que la perspectiva fenomenológica del poeta es central, más que nunca, en su escritura y en su estar en el mundo. Nos ofrece una multiplicidad de posibilidades de visiones y miradas, pasivas e indiferentes, activas y creativas, omnipresentes e invisibles, invasivas y cariñosas, asesinas y sanadoras, oscuras y transparentes, instintivas y estéticas, gozadoras y destructivas, separadoras y unificadoras, desalentadoras y esperanzadoras, etc. El poeta sabe escribir con palabras lo inefable de la mirada y lo indecible de un mundo caótico y magnífico al mismo tiempo, siguiendo los pasos de María Zambrano. Poesía y mirada como fuerzas transformadoras de una sociedad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARROYO SERRANO, S.; JIMÉNEZ HERRERA, M.ª Á. y CAÑAS, D. (2017). «Dionisio Cañas y María Zambrano: poesía para Europa». *Monograma. Revista iberoamericana de Cultura y Pensamiento*, 2017, n.º 1, pp. 171-176. <<http://www.revistamonograma.com/index.php/mngrm/article/view/21/33>> [22 de julio de 2018].
- BLESA, T. (1998). *Logofagias: los trazos del silencio*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- CAÑAS, D. (1984). *Poesía y percepción*. Madrid: Hiperión.
- CAÑAS, D. y GONZÁLEZ TARDÓN C. (2010). *¿Puede un computador escribir un poema de amor?* Madrid: Devenir.
- CAÑAS, D. (2017a). *La noche de Europa*. Madrid: Amagord.
- CAÑAS, D. (2017b). *Las 8 puertas de la noche. (Un collage de voces y de sonidos)*. Amagord. CD.
- COLLOI, M. (1989). *La poésie moderne et la structure d'horizon*. París: PUF.
- LÉVINAS, E. (1982). *Ethique et infini*. París: Fayard.
- MERLEAU-PONTY, M. (1964). *L'Œil et l'Esprit*. París: Gallimard.
- ZAMBRANO, M. (1945). *La agonía de Europa*. Madrid: Trotta.