POESÍA EN EL CAMPUS

CURSO 1999-2000

Dionisio Cañas

REVISTA DE POESÍA

NÚMERO 46

DIONISIO CAÑAS

NOTA BIOGRÁFICA

Dionisio Cañas nació en Tomelloso, Ciudad Real, en el año 1949. Vivió en Francia entre 1961 y 1969. Reside en Nueva York desde diciembre de 1972. Es catedrático de la City University of New York (Baruch College y Graduate Center).

CRÍTICA

DIONISIO CAÑAS ENTRE ESPAÑA Y LA PARED (UNA ENTREVISTA)

Abril, Nueva York, 1999.

Ricardo Blanco.—Podríamos empezar por una pregunta muy simple: ¿Cuáles son los temas centrales de su poesía?

DC.—Ahora que se termina abril, con su crueldad, con su alegría, puedo decir que lo que he escrito en las dos últimas décadas gira alrededor de dos temas centrales: el Miedo y el Deseo. En mí, estos dos sentimientos se mezclan, se entrelazan, se cruzan y se confunden. No creo que la realidad y el deseo sean entidades que estén permanentemente en conflicto, que se anulen la una a la otra, sino que la realidad y el deseo se funden en algo que podríamos llamar «el vértigo de vivir». De ahí que mi película preferida del siglo veinte sea *Vértigo*. Éste es un film emblemático de la sensibilidad posmoderna y, por supuesto, de mi sentimentalidad. Volvamos ahora al Deseo y el Miedo. Ambos sentimientos hacen que el cuerpo, la carne, adquieran una presencia, una individualidad siempre sorprendente. El Deseo es como un impulso a que nuestra carne se convierta en la expansión de la mente, un querer que nuestro cuerpo penetre el mundo, o que sea penetrado por el mundo. El Miedo es todo lo contrario: queremos hacernos impenetrables, nuestra piel se convierte en un escudo, nuestra carne se hace una muralla, nuestra mente se transforma en un erizo con puntas de hierro, cerramos los ojos para que no entre ni un rayo de luz. Es la oscuridad del cuerpo, de la mente, queremos detener el tiempo que nos amenaza con hacernos sufrir. Porque el Deseo y el Miedo no solamente nos transforman físicamente, sino que nuestra relación con el Tiempo y el Espacio es muy diferente: cuando deseamos, quisiéramos que el tiempo del deseo durara eternamente; cuando tenemos miedo, lo que queremos es que el tiempo pase rápidamente; cuando deseamos, dibujamos un corazón en la corteza de un árbol, marcamos el lugar, el espacio de nuestro deseo, pero cuando tenemos miedo lo que queremos es olvidar el lugar de nuestro terror, el espacio se hace amenazante, antipático, la geografía odiosa, quisiéramos olvidarlo todo. ¿Pero qué sería de nosotros sin nuestro Miedo, sin nuestro Deseo, sin nuestro Miedo del Deseo, sin Nuestro Deseo del Miedo? Seríamos felices. Pero ¿quién quiere ser feliz 24 horas al día, quién quiere hacer una institución de la felicidad, quién quiere ser un burócrata de la certeza, de la seguridad, del placer, del amor, de la felicidad? De todo esto, creo yo, trata mi libro *El gran criminal* (1997).

RB.—Su respuesta parece un tanto romántica y esto me abre las puertas para preguntarle lo siguiente: ¿dentro de que tendencia estética, de qué lugar histórico de la poesía, se sitúa usted?

DC.—He intentado estar en todas partes, vivir, a través de las imágenes, en todas partes y, finalmente, uno sólo vive en las imágenes, y en una de ellas en particular: en la imagen de sí mismo amando y siendo amado. En este sentido, creo que el romanticismo fue la fuerza creadora de los tiempos modernos que permanece en nosotros con mayor fuerza. Las vanguardias fueron el inicio de nuestra hermosa decadencia. Ahora nos encontramos con que quisiéramos volver a ser románticos y vanguardistas, y desde una ventana con los cristales rotos a martillazos por Duchamp, aullamos mirando la luna, nos tocamos el corazón abandonado por algún amor, miramos el firmamento y tenemos la certeza de que alguien nos está mirando desde allí, ya sea Dios o alguien que en otro planeta sueña con besarnos. Llorando, con lágrimas de cocodrilo o de niño perdido en el bosque, decidimos que una canción siempre abolirá el azar... «Que se quede el infinito sin estrellas/ o que pierda el ancho mar su inmensidad/ pero el negro de tus ojos que no muera/ y el canela de tu piel se quede igual». Aunque no soy muy amigo de los boleros, ni de nostalgias populares, esta canción me gusta porque aúna dos extremos que se entrelazan en mi poesía y en mi vida: la pasión por lo cotidiano y lo concreto, esos ojos, esa piel, y la no menos fascinación que me produce la imaginación y la abstracción, ese infinito, esa grandiosidad del mar que se mencionan en el bolero: algo así como si mezcláramos la poesía de Walt Whitman y la de Stephane Mallarmé.

RB.—Lo difícil con usted y su obra es situarlos en el espacio y el tiempo, en la Historia. Sabemos que nació en España y que por un tiempo vivió en Francia, pero hace más de 25 años que reside en Nueva York. Toda su obra ha sido escrita fuera de las tendencias y los grupos de la poesía española actual, pero ha estudiado ampliamente la poesía de su país natal. ¿Cómo y dónde se localiza usted poética y personalmente?

DC.—Desde el punto de vista poético creo que soy inclasificable, tanto por los diferentes estilos de poesía que he manejado en mis libros como por los temas y el lenguaje de mi escritura. Creo que con mis dos últimos libros, *El fin de las razas felices* y *El gran criminal* se ha empezado a definir mi lenguaje y mi mundo poético con más claridad, con cierta coherencia, pero de todos modos no hago parte de ninguna escuela o tendencia de la poesía española actual. Por otro lado, aunque mi familia es de La Mancha, y yo también, mis amigos que viven en este continente americano son como una segunda familia y todos me han enseñado algo valioso. Pensándolo bien tengo una familia muy variada: cubanos, puertorriqueños, italianos, yugoslavos, estadounidenses,

irlandeses, polacos, españoles, etc. No me puedo quejar, Nueva York me ha dado la oportunidad de vivir en una sociedad plural: multicultural, multilingüe, multisentimental. Me parece que esta convivencia tan variada, entre España y América, se refleja en mi lenguaje poético y en los temas que aparecen en mis libros.

RB.—¿Entonces, es usted un poeta español o un poeta americano o simplemente un poeta que escribe en lengua española?

DC.—Los pocos críticos que se han ocupado de mi poesía han señalado casi unánimemente que, para bien o para mal, mis libros, a partir de *El fin de las razas felices* (1987), son muy diferentes a la producción actual de la poesía española. Es decir, que de alguna forma no son libros de poesía característicamente española. No me pertenece a mí definir qué es lo característico de la poesía española actual, pero sí puedo decir que, en efecto, lo que he escrito en los quince últimos años, excepto algunos poemas amorosos y algunos poemas rurales compuestos en mi pueblo, me induce a pensar que pertenezco más bien a un híbrido formado por la poesía latinoamericana y la de los Estados Unidos en general. Como consecuencia yo creo que se podría llegar a la conclusión que mi producción poética, hasta 1987, es poesía española (incluyendo algunos textos *rurales* escritos después) y que, a partir de ese año, he escrito de una manera, con un estilo, que me acerca más a la poesía latinoamericana y la estadounidense.

RB.—De cualquier modo, a usted es difícil localizarlo, ya sea personalmente o poéticamente: ¿Es esto voluntario, se esconde para que lo busquen, o es que tiene periodos en su vida en que verdaderamente le gustaría desaparecer para siempre como poeta y como persona?

DC.—Como vivimos unos tiempos donde la esencia parece ser la presencia, la superficie, el espectáculo, la fama, entonces lo mejor que uno puede hacer es desaparecer de vez en cuando: entre el Miedo y el Deseo de esconderse se encuentran mis «equilibrios contrarios», como decía Lorca. La tentación de esconderse es una forma narcisista de estar presentes con mayor protagonismo, de estar presentes en la transparencia del estar perdidos, de estar presentes en el «no se le ve el pelo», en el «anda perdido». La otra tentación, la de estar presente siempre, la de tratar de «ser conocidos», que lo «reconozcan» a uno, la he practicado a veces pero con mediocres resultados. El caso es que juego al juego del escondite.

RB.—¿Cuál cree usted que será el lugar de la poesía en general, y de la suya en particular, en la cultura del siglo XXI?

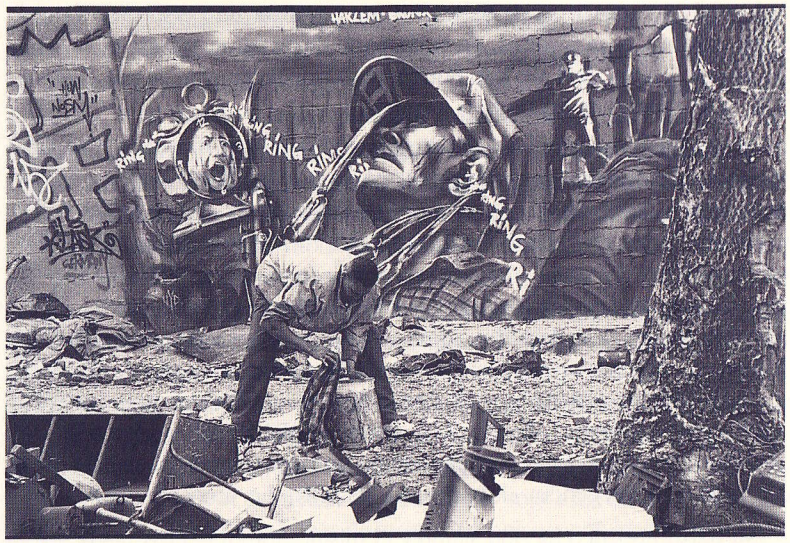
DC.—Todo indica que la poesía ocupará un lugar importante en la cultura del siglo XXI. Pero es necesario que la poesía salga del espacio exclusivo de los libros. Los soportes de la poesía futura serán, además del libro: la canción, el vídeo, el ordenador, el Internet, la calle, la realidad virtual. La imaginación

no tienen que ver la tecnología y la ciencia como sus enemigas, sino como sus aliadas. Por otro lado, será importante que los poetas entiendan que vamos a vivir en un mundo multicultural y multilingüe. Ambos aspectos, la pluralidad cultural, racial, lingüística, y los nuevos soportes, son fundamentales para que la poesía de nuestro siglo pueda continuar ocupando un espacio privilegiado en la sociedad del futuro. De igual modo, el sujeto poético debe ser un sujeto envolvente: un sujeto en el cual se mezclen los sexos, los géneros, las razas, los espacios, las lenguas.

Respecto a las posiblidades de mi poesía lo único que puedo decir es que desde hace doce años estoy explorando otras avenidas que no sean solamente las de las publicaciones y las lecturas en público. En 1987 conocí en Nueva York a dos artistas españoles, Patricia Gadea y Juan Ugalde, que se convertirían después en dos de mis mejores amigos; juntos creamos un grupo que se llamaría Estrujenbank. De mis relaciones con estos y otros artistas surgió la idea de empezar a hacer *perfomances* e *instalaciones* basadas en mis textos poéticos. Mi primer *performance* lo realicé en una especie de bar-taller de Manhattan, *Gas Station,* en noviembre de 1987. Se trataba de una lectura de mi poema «Apocalipsis» usando máscaras, iluminación, proyección de diapositivas y música, todo simultáneamente.

Desde entonces he realizado varios experimentos en España y en los Estados Unidos en los cuales la participación del público es parte de mis *instalaciones* y *performances.* El resultado ha sido siempre interesante porque se rompe esa barrera que hay entre público-lector y creador. La mayoría de las veces la gente ha terminado escribiendo sobre los textos míos que he pegado previamente en las paredes; esto hace que mis poemas se vean modificados, tachados, intervenidos, de una forma activa por los lectores. Por otro lado, he estado trabajando últimamente con otros medios, fotografía, vídeo, ordenadores, que he ido incorporando a mis *instalaciones-performances;* a la vez que algunos artistas han creado vídeos basados en mis textos o en mis actuaciones. Lo que hasta la fecha sé de todos estos experimentos es que yo, como poeta, me lo paso mucho mejor que cuando hacía lecturas tradicionales de mis textos, que todavía hago de vez en cuando, y que mis relaciones con las posibilidades de la poesía y su interacción con el público-lector han cobrado una energía y un entusiasmo que no me daban la publicación de libros o las lecturas públicas. En conclusión, que espero seguir explorando todas las posiblidades de experimentación que tengan los textos que escribo y que, simultáneamente, seguiré ahondando en el potencial poético que pueda poseer mi escritura y en su publicación en forma de libro para el lector solitario.

RICARDO BLANCO



NOTA SOBRE LA COMPOSICIÓN DE *EL GRAN CRIMINAL*

El proceso de composición y escritura de *El gran criminal* ha sido largo y complejo, a pesar de su brevedad. Desde el punto de vista de mis vivencias personales puedo decir que durante más de una década he estado cerca de la delincuencia de todo orden: trabajé en varias cárceles donde conocí desde asesinos hasta inofensivos ladrones; y en Nueva York he frecuentado bares y tugurios en los que la mayoría de sus clientes eran delincuentes. A lo largo de todo ese tiempo tomaba notas, me contaban sus vidas, esos delincuentes, sus aventuras y desventuras; algunos de ellos fueron luego asesinados, otros encarcelados y otros sencillamente desaparecieron. A la única conclusión que he llegado, como ya escribiera el novelista alemán Alfred Döblin, es a la de que por lo común resulta difícil discernir la línea divisoria entre delicuencia y lo que se puede llamar «vida normal». Y, paralelamente, a la convicción de que el proceso de construcción/destrucción es una dualidad que nunca ha estado ausente en ninguna sociedad, en ninguna vida: «la destrucción o el amor», que diría Vicente Aleixandre. Hasta aquí, digamos, reside el sedimento vivencial de este libro. Pero si estas vivencias no se hubieran transformado en una experiencia artística, en una experiencia lingüística, en un acto creador, este libro hubiera sido un documento, un testimonio existencial; cuando en reali-

dad lo que he tratado es de darle vida, de construir un personaje: el poeta como criminal, cuya carne es, sin duda, parte de mi carne, y parte de la carne del mundo (como diría Merleau Ponty), pero principalmente es carne gramatical, y su mundo es un mundo lenguaje.

El método de escritura ha sido el siguiente: gran parte de los textos fueron compuestos originalmente en forma de poemas versificados y fue sólo al decidir reunirlos en un libro cuando los rehice todos con la estructura del poema en prosa; aunque no descarto la «descomposición» de los poemas en corporizaciones donde lo visual adquiera una mayor importancia (el lector tiene la palabra). Esto se debe, en parte, a que el título, *El gran criminal,* me lo sugirió la lectura de una carta de Arthur Rimbaud, cuyos poemas en prosa tanto sigo disfrutando. Más allá de esta lectura, y la de los poemas en prosa de Baudelaire, puedo decir que dos libros de este género en español me impresionaron mucho en mi juventud: *Pasión de la tierra,* de Aleixandre, y *¿Águila o sol?,* de Octavio Paz. Pero, sobre todo, he tenido muy presente un poema en prosa que releo con frecuencia: «Espacio», de Juan Ramón Jiménez.

Mi trabajo poético ha sido siempre el mismo: tomo muchas notas, sobre lo que oigo, lo que leo, lo que vivo. De todo ello a veces escribo fragmentos (casi poemas). Esto me puede ocurrir en cualquier lugar, pero especialmente en mis desplazamiento y en mis largas estancias en los bares. Así es que acumulo apuntes en servilletas de papel, cajas de cerillas, posavasos, paquetes de tabaco, y unos cuadernitos que trato siempre de llevarme en mis salidas. Luego la idea del poema se manifesta cuando le da la gana, o en otras ocasiones fuerzo yo a que aparezca la forma final; entonces es cuando todos estos fragmentos, palabras, apuntes, parecen tomar cuerpo, hacerse un cuerpo de poema.

La composición y las correcciones de *El gran criminal* han sido más complejas que de costumbre: agrandé en una fotocopiadora todas las páginas del posible libro, las pegué en la pared de mi apartamento y así, teniendo todos los textos al alcance de la vista, hice las versiones últimas de los poemas y decidí la estructura de libro. Al trabajar de este modo me dio la sensación de que tenía un mayor control sobre los textos, de que hacía retoques como un pintor que crea un cuadro. Y a la vez, me apasionaba poder escribir de una manera más física, en la que el cuerpo, la gesticulación y la mirada estaban funcionando simultáneamente.

Esta última manera de trabajar (y mi continua colaboración con el grupo madrileño de artistas plásticos conocido como Estrujenbank) me hizo comprender que la poesía es una labor colectiva, y lo que espero de ella es que sea un poceso de ebriedad, de complicidad y de caridad a la vez. El concepto de poesía como proceso de exaltación e intensidad es muy antiguo y en nuestra poesía lo plasmó mejor que nadie Claudio Rodríguez. Y la idea de la poesía como caridad (lo aprendí de Rimbaud) viene a significar que toda poesía debería ser una absoluta entrega, solidaria, a los demás (desde el criminal hasta el santo). Y en cuanto a la complicidad, a mí me parece cada vez más claro que el lector se convierte (por el mero hecho de leer) en un cómplice del poeta, quien es el que, como criminal, se encarga de destruir las palabras, sus significados más comunes, para entregárnoslas con una nueva vitalidad. Pero siempre flotando, estas palabras, en la indeterminación, en el espacio abierto entre la vida y la lectura.

Puesto que respeto enormemente el trabajo colectivo, he decidido que mis robos literarios, mis citas, mis préstamos, mis apropiaciones, mis reciclajes, no aparezcan consignados en los textos de este libro. Esta decisión parte del siguiente razonamiento: si no identifico las palabras, las frases, los cuentos, que he tomado prestados de la gente que he frecuentado en la calle, en los bares, en el campo, o de los carteles de publicidad, de los periódicos, las películas, las canciones, etc., por qué había de «identificar» sólo a los escritores. Por esta razón quiero añadir que, además de todas estas personas (y medios) que antes he mencionado, han colaborado en este libro algunos amigos que leyeron el manuscrito y que me sugirieron ciertas alteraciones del original. A estos amigos, a tantos escritores y libros, a los delincuentes, las prostitutas y a la gente común, les debo el reciclado final de este libro.

Tanto este reciclaje como las intervenciones las vengo practicando desde mis primeros poemas, pero ahora, (aunque ya lo hice parcialmente en *El fin de las razas felices),* no considero necesario consignar el origen de los materiales usados; el saqueo, el robo, son prácticas muy antiguas de la cultura. El concepto final del reciclado se me reveló cuando vi un muelle en la costa del barrio del Bronx de Nueva York. Allí me dijeron que dicho muelle estaba hecho con materiales reciclados, ninguno de los cuales se podía identificar aisladamente, sino que sólo se veía el resultado: un material grisáceo que parecía plástico. Entonces me di cuenta que ese mismo proceso era el que yo realizaba cuando terminaba un poema, y que, por lo tanto, no tenía por qué consignar la procedencia de los materiales empleados en *El gran criminal.*

DIONISIO CAÑAS

WEST SYDE STORY. TRES MOMENTOS EN LA POESÍA DE DIONISIO CAÑAS *

UN NUEVO POETA JOVEN DE ESPAÑA

Es siempre emocionante asistir y testimoniar el nacimiento de un nuevo poeta, más si ello ha ocurrido cerca de nosotros y aun si uno incluso lo ha estimulado. Tal es mi caso ante el próximo primer libro de Dionisio Cañas, para el cual escribí unas breves páginas prologales y al que pertenecen los poemas suyos que más adelante se transcribirán. Novel en la poesía, lo es casi también en la lengua en que la suya va escrita. Porque siendo españolísimo de origen (nació en la manchega ciudad de Tomelloso en 1949), su encuentro con el verso castellano viene a producirse algo tardíamente. Y para explicar esto, y dar como en escorzo el nada reconfortante trasfondo sociológico que descubre, se me permitirá una marginal digresión personal o biográfica: la única en que incurriré. Y lo hago por derivarse de lo que he de decir ciertas consideraciones que explican los primeros problemas que Cañas tuvo que plantearse cuando todavía para él ese juego de hacer versos no podía ofrecérsele más que como un sin embargo apasionante vicio solitario.

Un día lejano de su infancia —sólo contaba diez años entonces— su familia decide (más ajustado sería escribir: *tiene que decidir*) el abandono de España y su traslado a Francia. Y por la sola y misma razón —la búsqueda de la subsistencia— que explica ese masivo éxodo de raíz económica (pero de naturales implicaciones políticas en su base) que marca el forzoso fenómeno migratorio español de estas últimas décadas hacia donde se pudiera vivir: Alemania, Francia, Suiza, Inglaterra, Bélgica. Un coetáneo de Gil de Biedma ha recogido en un impresionante poema ese penoso destino, para el que no había elección. Es Ángel González cuando, contemplando la tumba de Antonio Machado en el suelo extranjero, donde muere después de su cruce doloroso por los Pirineos, al final de la guerra civil, trata de actualizar dramática y críticamente aquella premonitoria circunstancia vivida por el poeta, y tan repetida después. He aquí unos versos de ese poema, «Camposanto en Colliure»:

* Recogemos tres artículos revisados para esta ocasión por su autor, José Olivio Jiménez —cónsul honorario de la poesía hispana en Nueva York—, aparecidos en un lapso de algo más de dos décadas, acerca de la dinámica creadora de Cañas. Rescatados de las hemerotecas, constituyen un testimonio de singular interés para comprender la formación de una obra poética que es una historia del *West Side* de Manhattan. El *West Side* es el Nueva York hispano. Representa el lado popular de la ciudad frente al pulcro y rico *East* anglosajón. Ese es el escenario de la poesía de Cañas.

otra vez desbandada de españoles
cruzando la frontera, derrotados
—. . . sin gloria.

Se paga con la muerte
o con la vida,
pero se paga siempre una derrota.

La familia de Dionisio Cañas pagó su absurda derrota con la vida. Y aún con la muerte: en tierras francesas murió su padre, a fines de 1969. Es entonces, a los veinte años, cuando sin preverlo, la vida le llevó a reconquistar la vida jugada, a sobreponerse a la derrota, a volver (siquiera como símbolo y por muy poco tiempo) a España. Pero en Francia habían transcurrido para él esos largos años decisivos que van desde la niñez hasta la primera juventud, tan importantes en la formación del gusto, el encauce de la sensibilidad y el dominio del instrumental expresivo de cualquier modulación del arte de la palabra. Años perdidos que luego, bajo la perspectiva definitoria del tiempo, puede un hombre joven sentir como unos incomprensibles *años de penitencia:* que los hay de muchas formas, algunas aún más insensatas que las que narra Carlos Barral en sus memorias. Lo que en Francia había hecho, y ahora dejaba afortunadamente atrás, había andado por rumbos que ciertamente eran desvíos: estudios técnicos, práctica de diferentes oficios, rudos trabajos mecánicos. Una experiencia (para el arte) sí le quedó de ello: el haber aprendido casi desde niño a mirar, cara a cara, a la vida, y en sus faces más ásperas. Pero en lo lingüístico y en lo estético le significó un alejamiento radical para aquello a que —él no lo sabría entonces— estaba destinado: la poesía, y su lengua materna. Este hallazgo vendría a producirse en Madrid y hacia 1970, y de una manera tan natural que quizás no hubiese ni asombro de su parte. Mas ello no evadía las dificultades: intuir poéticamente el mundo y la vida, aspirar a darle una coherente expresión lírica, y penetrar en los casi desconocidos secretos rítmicos del idioma propio —gozne del todo ineludible para que la poesía se entregue— fueron en su caso tareas simultáneas, cuyo total vencimiento no considera aún plenamente cumplido.

Comienzan las lecturas poéticas, de un modo autodidáctico e informal. Viene a Nueva York en 1971, y toma ocasionalmente un curso con Nicanor Parra: natural es que se encandile entonces, aunque momentáneamente, con la «anti-poesía». Pero en seguida se le revela que el sendero de la poesía es muy ancho, y que hay dentro de él muchas vías. Lee vorazmente a Vallejo, que le ha acompañado desde entonces como una de sus devociones mayores a Borges, de quien no admira tanto su maestría estilística como el sordo temblor ante el enigma de la vida y la muerte que aquél sabe por momentos

alcanzar tan magistralmente; y, algo más tardíamente, a Vicente Aleixandre, cuya poderosa capacidad visionaria y su aguda sensibilidad humana le harán uno de sus favoritos más entrañables. Al mismo tiempo, frecuenta el trato y la lectura de poetas amigos residentes en Madrid: José Hierro, Carlos Bousoño, Claudio Rodríguez, Francisco Brines, Ángel Gonzalez... Por su admiración a la palabra más libre y aun irracional que algunos de ellos favorecen, tanto como por el talante meditativo y crítico que bajo variadas direcciones en otros descubre, va presintiendo que su «tónica», algún día, habría de ser la de esos ya jóvenes maestros: los que definen la plenitud poética española en los años 60, especialmente aquellos integrantes de la segunda generación de posguerra. De algunos de los citados, de Bousoño y de Brines en particular, recibe no sólo aliento sino muy provechosos consejos que él estima con gratitud, como muy sustanciales para su apreciación de la poesía y el dominio de sus técnicas. Conoce a los «novísimos» de José María Castellet en el mismo año (1970) en que aparece la polémica antología de aquél: pero, a pesar de que cronológicamente pertenece a dicha promoción, no le reclaman demasiado, acaso muy poco. Como se ve: lecturas desorganizadas, pero no mal orientadas. Ya en los cursos de licenciatura que actualmente toma en Hunter College llegaría el momento del ordenamiento y de la valoración crítica objetiva, pero esto vendría mucho después. Curioso es que, cuando al fin comienza a mostrarlo en silencio escrito y conservado, se descubre al punto que, no obstante aquellas lecturas anteriores o paralelas, su voz poética había brotado desde el inicio mismo con un acento extrañamente limpio de resonancias próximas. No fue un mal signo, que el ejercicio continuado hasta hoy no haría sino perfilar con más destacado relieve.

El mundo poético de Dionisio Cañas se apoya, por lo general, en una visión desolada, seca y aun cruda de la existencia: la vida sentida como misterio, mascarada y condena; la conciencia del tiempo que nos roba el instante y nos desvela la muerte; el dolor o repugnancia ante un vivir sin pureza y sin amor; y, sin embargo, la búsqueda afanosa de la otredad, que puede sorprendernos en los misteriosos fondos últimos del ser, o que por ráfagas puede darnos también la vivencia amorosa. Estos temas mayores podrían desdoblarse, dentro de su poesía, con mayor sutileza; pero no hago aquí sino trazar una presentación general de aquélla, y esquivo los detalles que el lector podrá encontrar por su cuenta. Los mismos poemas de Cañas que estas páginas de *Inti* reproducen, nos pondrán frente a algunos de sus asuntos más significativos. La reflexión inextricable sobre la falacia del vivir y el arte no menos falaz de la palabra: «Prefiero empezar por reconocer.» La autodeformante visión expresionista del hombre, de todos los hombres, ante la falsedad que el mundo hace esconder en los rostros humanos: «Autorretrato con máscaras.» Y, por fin, la

ecuación misteriosa entre el yo y su oscura aunque deseada heterogeneidad: «Viaje a solas con el otro.»

Se observará, entre las selecciones, la alternancia de poemas en verso y de textos en prosa. Ya practicada esta simultaneidad desde los tiempos fecundos y proveedores del modernismo, hoy se ha vuelto resueltamente a tratar de borrar las arbitrarias fronteras que, dentro de lo lírico, habían levantado entre sí ambas modalidades expresivas. Cruzados de esta reconquista son actualmente Octavio Paz y José Ángel Valente, en una y otra margen del mundo hispánico. Dionisio Cañas concuerda, y son ahora palabras de Valente, en que la poesía «no es cuestión de género sino de visión»; y trata de enmarcar las suyas, sus visiones poéticas, en el verso o en la prosa, según los imperativos de las urgencias a expresar.

Vamos viendo, pues, que es la suya una poesía de la experiencia. Mejor: de la meditación sobre la experiencia vivida. Sólo, y esto ha de advertirse en seguida, que esa reflexión no la practica a través de un lenguaje llanamente coloquial ni lastrado de su riesgo mayor: el peso excesivo de la conceptualidad, pues jamás desembocará en una expresión descarnada o seca. Tampoco le ocurrirá que la evocación del vivir le lleva a caer en la trampa a veces peligrosa del poema como relato o anécdota. Ni se nos permite diagnosticar, al ver adensadas su composiciones de la más viva realidad, que estemos ante eso que fácilmente cabe entender como «poesía realista» si es que tal cosa hubiere. Lo que como designio, digamos innato, le salvara de una y otra posibilidad fue el evitar desde un principio la dicción plana y sin crispaciones, y el no temer la palabra agreste cuando necesaria: recuérdese, como ya se indicó, que su acercamiento a la poesía de nuestra lengua lo emprendió felizmente, al mismo tiempo, desde el costado peninsular y desde el hispanoamericano; y de este último aprendió que los límites de la «propiedad» poética pueden ser altamente flexibles si no destruyen el prístino impulso lírico o emocional. Un rasgo de sus años es también, sin diluir por ello la tensión personal en un mero calco «culturalista», el no rehuir tampoco su exterior apoyatura argumental en los artistas de la palabra (desde la Biblia y Cervantes hasta Aleixandre) y en los plásticos (Van Gogh, James Ensor), cuyos sentires y pensares venga a afluir y reforzar su propia vivencia del mundo.

Más aún, y esto creo sea la nota más positiva de su trabajo poético, lo que le distingue con mayor vigor es el haber llegado al verso ya dotado de una eficaz propensión al vuelo imaginativo: el mismo impulso que, antes de llegar a la poesía, la tentara en la pintura. Sin embargo, ese vuelo no lo alza nunca gratuita o alegremente: lo somete con pulso firme a la intuición que desea corporizar y a la ilación fatal y unitaria del desarrollo poemático. Y he escrito,

casi al azar, algo que se acerca a la valoración que mejor correspondería a la suya: poesía como fatalidad. Esto ya le fue señalado antes que ahora, en alguna conversación cordial, por otro poeta amigo; y yo amistosamente me lo apropio, y se la aplico, porque la verdad es de todos.

Hoy vive Dionisio Cañas en Nueva York. Y vive, como quizás nunca imaginara, entre libros: tiene a su cargo la dirección de la sección de español en una importante librería extranjera de esta ciudad. En uno de esos libros —en *Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sábato— encontró un día un pasaje que le rememoró intensamente una fuerte sugestión que experimentase en su niñez, y en situación análoga a la que ofrece Sábato en la página final de su novela: «El cielo era transparente y duro como un diamante negro. A la luz de las estrellas, la llanura se extendía hacia la inmensidad desconocida. El olor cálido y acre de la orina se mezclaba a los olores del campo...» Y en la última frase del breve pasaje advirtió Dionisio resumida su impresión más honda y definitoria de la vida: *cálida y acre,* como la orina. ¿Por qué no usarla entonces como título de ese primer libro suyo que ahora espera, si la intuición del mundo que sostiene los poemas justifica con creces aquel rótulo que de entrada llama más bien a extrañeza. Sorprende a veces la «beatería» estética que aún nos domina.

Más el autor, ya se dijo, sabe que la poesía no necesita inevitablemente de las rituales palabras bellas y consagradas, sino más de las intuiciones enérgicamente expresivas. Y así apareció ya el libro con su título tenazmente defendido, *El olor cálido y acre de la orina,* que se adelanta hacia nosotros como la primera y más noble señal del quehacer poético de quien lo ha escrito: su autenticidad.

(*INTI,* n.º 4, otoño 1976, University of Connecticut)

LAS SEÑAS DE IDENTIDAD DE UN NUEVO POETA

Al surgir un poeta nuevo, donde apreciamos ya una calidad distintiva y original, será siempre interesante descubrirle, entre las opciones estéticas de su tiempo, aquéllas que desecha y aquéllas a las cuales asiente; y trata de ver de qué modo personal le es dable matizar y adecuar estas últimas, todo en busca de ir conformando sus señas de identidad, su modo propio de visión y dicción poéticas. Es lo que me propongo ante el reciente libro de Dionisio Cañas, *La caverna de Lot* (Madrid, Hiperión / Scardanelli, 1981).

¿Qué es, en principio, lo aquí rechazado? Las limitaciones del coloquialismo prosaísta; la consecución de una palabra escueta y astringente, esgrimida

por vía intelectual con volición esencializadora; y la adrede reflexión metapoética que totaliza la creación en torno a los problemas del lenguaje —designio bajo el cual se *fabrican* hoy demasiados textos y aun demasiados libros. ¿Qué se acepta o incorpora, en su lugar? Diría que *La caverna de Lot* se alza sobre una interacción acordada entre tres tensiones que, simplificadamente, cabría enunciar así: poesía de la experiencia, imaginación libérrima operando sobre la virtualidad expresiva del irracionalismo, y sostén culturalista. Basta tal adscripción para asegurar al autor su pertenencia raigal a la poesía más viva del presente.

Ahora bien, sobre estos materiales bastante asenderados —que en su mecanización excluyente puede, cada uno, engendrar dudosos resultados—, el producto adquiere en Cañas, sin embargo, una unicidad resaltante y rigurosa. Se trata de que esas disposiciones mantienen a todo lo largo del libro un juego interno y dinámico de mutuas comprensiones, que de por sí corta en cada posibilidad las alas al exceso y a la *manera.* Dígase así: ni se nos *cuenta* una anécdota, pero tampoco se rehúye su poder de sugerencia y concreción en el poema; ni la imaginación, al lanzarse, llega a anublar el mundo referencial de donde aquélla se disparó; ni la reconstrucción culturalista agota, en un fatigoso detallismo, el completo espacio textual. Poesía, pues, de la experiencia, pero en todo momento trascendida por la palabra eficaz y aun sorprendente tanto como por la audacia clarificadora de la imagen. De otro lado, voluntad de dar peso —sentido, *necesidad*— a esas nada parcas configuraciones imaginísticas y simbólicas que de continuo potencian el núcleo de experiencia al que intentan artísticamente dar forma. Y por fin, saludable aprovechamiento del dato de cultura, haciéndolo estricto vehículo arquetípico de una emoción, una pasión o una intensidad universal, y no lujo privativo de este o aquel «exquisito» personaje.

Obviados quedan así los posibles riesgos esperables —aquí y respectivamente: la poesía «cotidiana» o «confesional», la poesía «hermética» y el *pastiche* culturalista. Y habrá de verse en ello un buen indicio. Rebasada tal vez la hora de la poesía «con calificativos», la dogmatización o parcialización programada (ideológica o estética), al creador de hoy —y esto comienza a observarse desde todos los campos del arte— se le hace venturosamente posible servirse de los más variados instrumentos si éstos responden adecuadamente —fatalmente— a la expresión de su mundo personal, aun cuando esa expresión implique la negación de la propia persona. El poema se intentará entonces libremente, desde la mismidad de ese creador y no desde supuestos mostrencamente asumidos, como límite extremo —único— de la experiencia que quiere conocerse y comunicar. Para ello todos los caminos son buenos, si transitados con honestidad y autenticidad —y tal es el caso de Dionisio Cañas.

Su libro se asienta sobre una ponderada variedad. Exploraciones, siempre desde la intransferible experiencia vivida, por los interrogantes eternos del amor, la muerte y el conocimiento (sección II: «Tierra atardecida»). Reconstrucción parabólica de una existencia humana, que no tiene por qué ser ni dejar de ser la del autor, aprovechando libremente los hexagramas que interpretan las líneas del *I Ching* (IV: «En la casa del tiempo»). O meditaciones líricas sobre temas más «objetivos» —Nueva York, el arte, otras vidas— en la serie quinta y final: «La palabra negada». Dejo para una atención más detenida las secciones I y III, para mí las de mayor interés y aquéllas donde ese instintivo acuerdo del poeta antes descrito —en el ajuste de sus características señas de identidad— pareciera dar de sí sus logros más resistentes.

La inicial de ellas, «La caverna de Lot», cede su título al libro. Invirtiendo el mito y *el orden trastornado,* es aquí la figura del padre, reconstruida por la virtud absolutoria del sueño, quien se agiganta y *pródigamente* se acerca para fijar su presencia abolida en el libro fiel de la memoria y la palabra: «El padre pródigo», uno de los poemas más intensos de la entrega. Por aquí se aventura el autor en la relación más entrañable, en el sentido literal que el erotismo puede conocer: la relación incestuosa. El gesto de la extremada y límpida naturalidad, dentro de un lenguaje elaboradísimo (que no es de ningún modo escamoteo), se convierte en el rasgo más personal y atractivo, en Cañas de su tratamiento del tema del incesto. Y éste accede al cuaderno en una interesante gama de concreciones poemáticas; las cuales van desde la vivencia (inmediata o imaginativamente) personal, a la fabulación no menos imaginativa -la reescritura incluso aditiva- del ciertos datos de cultura que sólo son explorados en su *potencial* filiación temática: Gargoris y Habidis, Edipo y Antígona, Trakl, Kafka... Buena señal de tino firme es abrir esta colección con un motivo de los considerados «peligrosos», y resolverlo felizmente con diversos y ajustados tonos verbales donde se combinan lo acendrado y misterioso, la invención lingüística y el más tenso lirismo.

«El ave sorda», poema relativamente extenso, ocupa el intermedio del libro, y es sin duda su pieza más importante. La experiencia personal que a él impulsara a su autor (y que conozco por testimonio suyo; es una playa, un joven maestro de niños sordos intentaba «explicar», transmitir, a éstos el sonido del mar y de las aves), no llegó a aflorar sobre el texto más que muy oblicuamente, en algunos versos. De la contemplación por el poeta de aquella escena, y de su descubrimiento posterior de que también existen aves sordas y de cómo éstas se orientan en sus travesías nocturnas (donde tampoco pueden ver), de todo ello sólo fue quedando, depurada y desanecdotizada, una materia confusa, emocional y visionaria, verdadera matriz del poema. Y esa materia se fue cargando a través de la palabra —por virtud del poderoso ritmo y de una imaginería de vivísimas calidades plásticas— de radiaciones simbólicas misteriosas y plurivalentes, que tumultuosamente iban convocando los mismos versos. Y estas radiaciones apuntan hacia el lector buscando en él, en su respuesta, su oculto sentido, imantándole hacia ese centro mismo de su misterio. Por ello el poema permite —demanda— posibles lecturas diversas. Arriesgo aquí la mía.

Tres pares polares juegan en el entramado secretamente dialéctico de «El ave sorda», a su vez reducibles a la última y fundamental polaridad. De un lado, *las aves,* en *bandadas sonoras,* ininteresantes dentro del *torpe laberinto* de su canto coral (entiéndase: el lenguaje de todos, la palabra genérica, las palabras); de otro, *el ave sorda* y solitaria, con su puro *sonido silencioso* —esto es, la palabra en su grado de absoluta esencialidad primigenia, en su impoluta y germinal unicidad. Recuerdo aquí a Vallejo: *Y si después de tantas palabras / no sobrevive la palabra* (y recuerdo en general, frente a este texto de Cañas, la mejor tradición de la poesía hispanoamericana moderna). Y el ave sorda se va vinculando a las otras sólo por el *aire tibio* de las alas, por *un calor manando de la carne* —como en el hombre, en los hombres (adensando aquí el poema su dimensión existencial más cálida y compartible), unidos entre sí más por el contagio de la proximidad que por una auténtica comunicación. Segundo par: *el hombre (que) en la arena / imita al ave sorda;* y sobre él, la sorda, esa palabra esencial que necesita y reclama *el cuerpo de aquel hombre / que la imitara un día.* O sea: el hombre persiguiendo la palabra; ésta, a su vez, sintiéndose inútil, estéril, sin la voz del hombre que la profiera: *Ave y hombre son espejos que se miran / y el uno sin el otro nacer hace al vacío.* Relación inextricable que precipita aquella última polaridad reducidora, que he anunciado.

Porque la palabra —esa palabra pura, original, única— se mancha y degrada al ser tocada, enunciada, *dicha.* Se deshace al rebasar el virginal ámbito de silencio de donde nació y al cual fecunda. Es la inviolable dialéctica que sostiene al misterio del lenguaje: el diálogo, que es ejercicio de humildad y dependencia mutua, entre la palabra y el silencio, ya que sólo en la renuncia de sí puede rescatarse a aquélla (y sólo por la palabra puede hacerse audible, corpórea la riqueza virtual del silencio). El poema lo graba, impecablemente: *Tras el aro cierto de silencio / vive oscura la voz.* Y lo redondea casi a su término: *El vuelo del verbo desposeído / inunda ya el discurso del silencio.* Pero no hay por parte de quien entrevé y documenta ese final, una posición claudicante o derrotista —sino admirativa, generosa, abierta. Y así se cierra el poema: *El ave sorda es augurio / inicio mas nunca fin / y cuando oigas / oh torpe laberinto / el canto de las aves / recuérdala / muy alta y libre vuela / ya sosegada y silenciosa / el ave / sorda.*

Dije antes que Dionisio Cañas no hace intelección metapoética expresa en sus versos, y debo rectificar ahora levemente. Sí la hace, pero de una manera en sí poética, intrincada al canto —«El ave sorda» es poesía de cántico, no de meditación— y al ritmo; no de ese modo teórico y discursivo que hoy tanto como tan tediosamente, sobreabunda. La modernidad se da por añadidura, si el poeta pertenece lealmente a su tiempo.

Recúerdala..., dice el poema: recuerda al ave sorda, recuerda a la palabra que, sosegada en el silencio, *muy alta y libre vuela,* con su carga siempre intacta de futuro y potencialidad: *inicio, augurio...* El reverso de la aventura —y aquí sí entra el dolor— es la imagen del poeta —del hombre— que asoma en «La palabra negada», pieza que no sin razón clausura el libro. Allí ese poeta se define como *hombre que murió / buscando la palabra.* Pues también sabe, y nos lo advierte en el último verso, que *nada somos sino palabra / negada.* El triunfo (lejano) del verbo y la menesterosidad (dignísima) del hombre: he aquí el sentido último de ese encarnizado afán que es la poesía, y el cual Dionisio Cañas ha suscrito otra vez con entereza y rigor en *La caverna de Lot.*

(*Ínsula,* n.º 419, pág. 4, 1981)

CISNES Y CERDOS EN MANHATTAN

Un ladrón ronda por las calles de Manhattan. Es un ladrón de palabras. Es un poeta. Es un gran criminal. Por esas calles pasea, vive y, viviendo, escribe su poema. Declara amar «la rosa de lo sórdido», pero no le entendamos mal. Para ese delincuente lírico, lo sórdido se abre hacia las dos alas que sostienen al poeta y le hacen existir: el miedo y la ternura. Al miedo le debe algunas de sus más audaces imágenes; a la ternura, ese tono coloquial y acariciante con el que se dirige hacia los marginales de la gran ciudad, en un abrazo que acaba envolviendo a los lectores. Sobre esta andadura interior, Dionisio Cañas ha escrito su último libro: *El gran criminal.*

Todo, mucho, al revés de lo que frecuentemente encontramos hoy en tantos cuadernos y libros signados, bajo el rubro de la «poesía de la experiencia». O sea, lo que aquí nos espera es la conquista de una forma de singularidad u originalidad extrema, no necesitada de argucias vanguardistas, pero que acaso pase inadvertida o desatendida por quienes mejor debieran detectarla y destacarla: los críticos, tan perezosos y miopes en ocasiones y, sobre todo, cuando no saben ubicar un producto nuevo o distinto. Mas admitamos el término. ¿Es poesía de la experiencia lo que nos entrega *El gran criminal?* Definitivamente, sí; pero no un clisé de la poesía de la experiencia, que es lo que abunda en la vasta epigonia de esta auténtica y válida modalidad poética cuando es fecundada por la verdad.

Porque lo que aquí busca Cañas no es la transcripción literal de ésta o aquélla de sus anécdotas, sino la esencia pasional de lo vivido. Y como esto, la vida no transcurre de modo lineal sino sincopado o fragmentario, el autor se ve forzado a trazar, en cada uno de sus intensos poemas en prosa —en cada una de sus etapas— la ruta de un viaje que va desgranándose en zigzagueos continuos. Y no sólo por el Manhattan o el Bronx neoyorquinos; también por el México pintoresco y paupérrimo; e incluso por la existencia trágica de un personaje admirado: el William Holden de *Sunset Boulevard,* a quien dedica un hermoso texto lírico-narrativo.

Resumiendo las tensiones sobre las que se levanta *El gran criminal,* escribimos aquí: riesgo y alta tensión expresiva, ímpetu hacia la narratividad, realidad no escamoteada pero sí trascendida en virtud de sugestivas imágenes, nacidad de una vigorosa imaginación. Dejando a un lado puritanismos léxicos, este ladrón y sus ocasionales compañeros han hecho entrar en sus fardos lo alto y lo bajo, la aventura y la fruición, el cisne y el cerdo. Dionisio Cañas toma estos dos últimos símbolos como resumidores de su dialéctica cosmovisionaria: «Luchando con tu cisne (o con tu cerdo), toda la vida te la pasas luchando con tu ángel (o con tu demonio); lucha inútil, único sabor de la vida, la lucha con el cisne (o con el cerdo). Siempre luchando con tus deseos o con tus odios, santa puta, sensato hombre de negocios. Tú, ángel; tú, demonio; tú, cerdo y cisne, razón y carnaval».

Se trata, en suma, de un libro que, controvertida y solidariamente a la vez, nos deja en los labios el «único sabor de la vida»: la lucha.

(*El País,* 12 septiembre 1998)

JOSÉ OLIVIO JIMÉNEZ

UN POETA EN NUEVA YORK

En su última entrega, Dionisio Cañas nos ofrece un volumen unitario en torno al mítico personaje de una gran criminal, *alter ego* de la figura del poeta como creativo *flaneur* nocturno. Ese gran criminal carnaliza, a través de la palabra, sus andanzas por el mundo urbano de bares, tugurios, antros, puertos y espacios donde la ciudad (y las soledades que habitamos en ella) muestra su rostro trasnochado, su búsqueda rabiosa por afirmar la libertad y el ansia de vivir.

«Con claro cabreo, con furia», pero también con una apasionada ternura, Dionisio cede y devuelve la palabra a todos aquellos marginados que apenas tienen voz poética: vagabundos, camareros, ladrones de perfumes, vendedores de sandwiches, taxistas, prostitutas, camioneros, delincuentes.

El yo poético —ese gran criminal que es poeta— se ubica en el centro del universo en el que todos son prisioneros del momento. Prisioneros, ya que están en un ámbito insular: Nueva York, las islas remotas del Caribe, el bar de Legazpi, ese bar de los No-Muertos donde todo ocurre afuera, el puerto, la «pecera iluminada» de William Holden, otros bares convertidos en lugares para la reflexión. Mas, sin embargo, dentro de estos espacios cerrados y solitarios, existe un esfuerzo intenso por combatir la enajenación: todos comparten ese deseo de reconocerse en el otro, de reestablecer «la humana atadura» en un instante de ebriedad vital en el que «la felicidad puede un día reducirse a beber con alguien una cerveza en la misma botella» («Los amores y los camiones»). Ese corazón gregario del protagonista se construye y recompone gracias a la «certeza de los otros». Recordemos aquí el verso de Whitman, ese gran poeta urbano, en «Crossing Brooklyn Ferry», cuando intenta establecer un patrón unitario y comunicativo con los habitantes de la ciudad:

> *the current rushing so swiftly and swimming with me far away,*
> *the others that are to follow me, the ties between me and them,*
> *the certainty of others, the life, love, sight, hearing of others.*

Dionisio pasea «sus ojos por esos rostros», «hijos de la noche y del alcohol», como una sombra entre sombras. Y expresa su amor/odio por esa ciudad infame, revolcándose en «su rumor, su sudor, su semen y su sangre».

«Cobarde aquél que no agota el momento» asevera, afirmando un tiempo personal, libre de las ataduras convencionales establecidas por aquellos que viven muriendo.

Este canto dionisiaco posmoderno está dividido en tres secciones:

La primera, titulada *El gran criminal* (contiene cinco poemas), es una intensa y desgarrada noche de ronda neoyorquina.

La segunda, *Sunset Boulevard,* consta de un solo poema narrativo y elegiaco del mismo título, en torno a la figura solitaria de ese «dios borracho» hollywoodense que fue William Holden.

En los ocho poemas de la tercera sección, *Cisne y Cerdo,* el yo poético transita por otros espacios ya alejados del rumor y clamor de la gran urbe: espacios también definidos por esa búsqueda intensa, por ese afán de vivir a saciedad el momento: «más vale morir a tiempo que vivir muriendo». La isla aquí ya es otra, y al «humano ardor» se unen ahora ritmos de la naturaleza, animales, otros paisajes naturales y citadinos, como el bar en Madrid, el puerto de Veracruz.

La lucha por vivir y coexistir en esas islas nublares se muestra inútil. Y, exhausto, el gran criminal se aleja:

> *Viendo que el día no tenía ni pies ni cabeza, que la noche árida se escapaba por todas partes, que los ritmos del cielo y de la ciudad se juntaban sin hacerle caso a nadie, viendo que ya había hablado de tantas cosas, agarró su cisne enlutado y se fue al carajo.*

El juego de los dados negros, el juego de la vida parece ser un silencioso y oscuro fracaso y el criminal es el perdedor:

> *cuando el silencio devora el silbido, como si nos hubieran cortado la lengua; cuando sentimos que la vida es ya un dado negro, lanzado en la oscura página del tiempo; cuando somos lo negro...*

No obstante, su pasión por vivir se impone y con gesto desafiante declara que entonces, precisamente, «entonces es cuando empezamos a vivir de nuevo».

Y en el poema final, (dedicado a Biberkopf, aquel otro gran superviviente de la desesperación urbana), el criminal poeta, el poeta criminal que construye y destruye mundos con la palabra, sabe que regresará al origen: a «la casa de piedra, junto a la hoguera». A ese albergue, también cerrado, destierro final (y es necesario aclarar que no es un acto de huida), donde todo, inclusive el poema, se desvanecerá, alejado del caos dinámico que lo rodea en ese presente de la escritura.

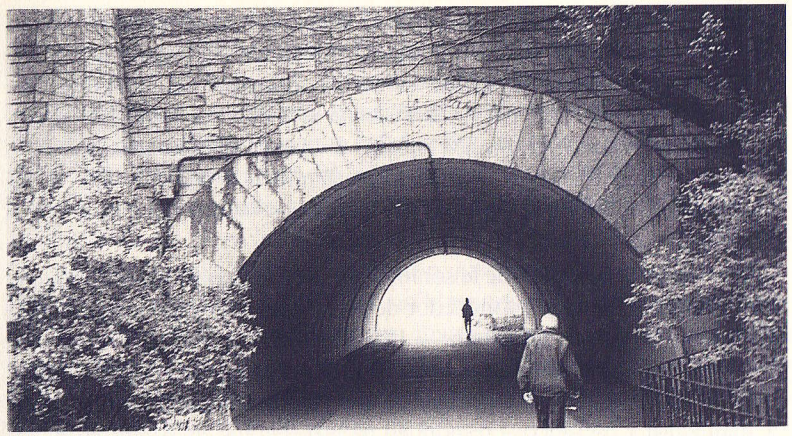
Estos poemas en prosa, tan inquietantes, arriesgados, sorprendentes y visionarios, parten desde una actitud estética posmoderna. En una nota del autor, que desafortunadamente no aparece en la edición, Dionisio reflexiona sobre la trayectoria de composición del libro, y aclara:

> *la poesía es una labor colectiva, y lo que espero de ella es que sea un proceso de ebriedad, de complicidad y de caridad a la vez. El concepto de poesía como proceso de exaltación e intensidad es muy antiguo y en nuestra poesía lo plasmó mejor que nadie Claudio Rodríguez. Y la idea de la poesía como caridad (lo aprendí de Rimbaud) viene a significar que toda poesía debería ser una absoluta entrega, solidaria, a los demás (desde el criminal hasta el santo). Y en cuanto a la complicidad, a mí me parece cada vez más claro que el lector se convierte (por el mero hecho de leer) en un cómplice del poeta, quien es el que, como criminal, se encarga de destruir las palabras, sus significados, más comunes, para entregárnoslas con una nueva vitalidad.*

Los textos de *El gran criminal* constituyen no sólo una entrega nueva, generosa y vital, sino también están marcados por una intensa visualidad. Algunos tuvimos la oportunidad de ver estos poemas, agrandados por una fotocopiadora, pegados en la pared del apartamento de Dionisio, con variantes y retoques. Las palabras adquirieron así otra dimensión sensual, una carnalidad gráfica que permitía otro acercamiento más físico-visual además de oral al discurso poético.

Al igual que el personaje del gran criminal, de aquel que «viviendo escribe su poema», el poeta Cañas nos regala un texto donde la poesía es una experiencia vivida, no solo asumida. Y vivida con y a través de los otros. Esta transsustanciación generosa de la vida en la palaba es un grito colectivo, un saqueo de vidas y palabras que, como toda buena poesía, nos libera y nos abruma con un profundo amor entrañable e inextinguible por la vida.

DORIS SCHNABEL



LA POESÍA MÁS RECIENTE DE DIONISIO CAÑAS

Lo que ha hecho recientemente Dionisio Cañas es plasmar una realidad literaria tan transgresora del lenguaje como demoledora de las normas sociales, es la conducta del «gran criminal», protagonista omnipresente de su último volumen poético (titulado precisamente *El gran criminal*, Madrid, Ave del Paraíso, 1997). A estas alturas ya sabemos que la labor del poeta consiste en desautomatizar la lengua ordinaria para conferirle un significado distinto y pleno de individualidad; eso que Octavio Paz hacía constantemente tema de su obra y que expresaba explícitamente como un reto en el poema «Las palabras»: «Dales la vuelta, / cógelas del rabo (chillen, putas), / azótalas (...)». La transgresión de las normas del lenguaje y de las normas de la vida, concebida también ésta como creatividad de individualidad suprema, es un ideal de gran predicamento en toda la modernidad poética, y que llega a su culmen en la oleada surrealista, de la que Paz fue uno de los más señeros representantes en nuestra lengua. Pero el surrealismo era un credo vital y estético, un «gran relato» que trataba de revolucionar el «gran relato» del progreso dominante en la sociedad burguesa. Lo que nos ha entregado Dionisio Cañas en su último libro es más bien el anticredo, el anti-relato vital y estético, pues su ética del crimen y de la muerte de todo proyecto duradero no aguarda ninguna promesa, ningún después de perfecto gozo o de tormento: sólo la plenitud del instante en que vida y muerte se confunden y subliman gracias a un crimen que anula toda supervivencia. Este anti-credo vital tiene su correlato estético, toda vez que la vida se hace

poema con la misma libertad: en efecto, el gran criminal «viviendo escribe su poema» (p. 11), como se nos dice en el primer texto del libro, para que al final de la obra, apocalípticamente, se nos profetice que «volverán los lobos milenarios, en estos siglos del miedo volverán, y buscarán por todos los lugares al cazador de lobo, al criminal, y él se habrá esfumado, como la piel del humo, con su cabeza de lobo, *con su poema*» (p. 69. El subrayado es mío). Sobre esta admirable coherencia ética-estética tendré que hacer otro breve apunte más abajo.

Lejos de toda profesión de fe sobre ninguna de las tendencias de la última poesía española —aunque conocedor de las mismas y siempre vigilante ante los excesos de algunas posiciones—, Dionisio Cañas apuesta por la rebeldía en todos los sentidos, incluido el estético, que es el primer ámbito de rebelión que al poeta le compete. Los poemas de este volumen unitario —en los niveles argumental y estilístico— responden muy bien a los elementos cosmovisionarios de la «poesía de la experiencia» (si no fuera por lo vago y equívoco de tal rótulo) y a los del «realismo sucio», que algunos vaticinan como la estética dominante en un futuro inmediato. Lo que sorprende, sin embargo, es que tal afinidad no se produce por imitación y tampoco por simpatía hacia los tópicos usuales de esta poética: los poemas aquí reunidos evidencian que ésa es la estética que nuestro tiempo favorece, aunque luego el autor opera con singular riesgo expresivo dentro de esa estética epocal, cuya primera manifestación es la configuración del poema en prosa. La fortuna literaria del libro puede demostrarse por tres fenómenos que se producen en él continuamente: de una parte, porque la experiencia biográfica ha sido adelgazada al máximo para dotarla de la trascendencia moral y estética que toda buena poesía debe revelarnos; de otra, porque tales experiencias se encuadran en una urbe muy peculiar y poco transitada por los poetas españoles, como es Nueva York, y, por último, porque el yo-poético ha perdido todas sus menudas adherencias biográficas para convertirse en un personaje ficticio de estatura heroica.

Como un nuevo Baudelaire que se pasea por los más diversos antros urbano, el yo-poético de todo el libro viene a ser un «gran criminal» que ahora vive en una ciudad calientemente actual y posmoderna: ya no exhibe su decadentismo como marca de su distinción y de su rebeldía, pues el decadentismo ha venido a ser otro paradójico ritual del mundo moderno, y ya no condena la conducta del hombre urbano para proponer la salvación mediante una huida a ninguna aldea. El gran criminal posmoderno devora, conjuntamente, todos los mitos que la modernidad ha venerado desde hace dos siglos y que ha establecido sus templos en los lugares más transitados de la gran ciudad. De ahí su preferencia por los ambientes marginados y suburbiales, donde la Historia oficial no ha impuesto todavía su atmósfera asfixiante. La pasión destructora del personaje no pretende ningún éxito a cambio: él se sabe llamado al fracaso, pero no por un innato fatalismo, sino por defender hasta sus últimas consecuencias la libertad, uno de los valores que la modernidad ha predicado falsa y farisaicamente. Y la única forma de defenderla, según la propuesta del libro, es la de entregarse a la vida, a cada experiencia de *esta vida* (pues no cree en otra) con la mayor intensidad: «Amo la debilidad de la piedra, el punto en que lo imposible cede, por eso espero, y pego mis labios a tu oreja para oír el rumor de tu corazón, los ruidos de la ciudad, el recuerdo de tu isla...» (p. 24). Y esto a sabiendas de que esa vida, trazada sin ningún otro proyecto que el de la libertad individual, no le reportará más éxito que el placer de vivirla libremente y el de la muerte aniquiladora, la cual, por otra parte, espera a criminales y a inocentes. Y es que la verdadera inocencia la alcanzará al transgredir toda moral establecida: «cuando somos lo negro... entonces es cuando empezamos vivir de nuevo» (p. 67).

La libertad y la vida, como únicos coprincipios morales, encuentran su expresión en un estilo poético igualmente anárquico y deslumbrante desde el punto de vista racional, pero sin perder nunca la coherencia emotiva. En este sentido, Dionisio Cañas aprovecha la herencia del surrealismo en lo que tiene de transgresión liberadora y de poder para condensar casi simultáneamente la inabarcable simultaneidad de la vida. De esta manera podemos encontrar en el libro diversos conatos de enumeración caótica, pero nunca *al surrealista modo,* es decir como simple técnica estilística, sino como resultado de esa fragmentación del vivir que este criminal posmoderno denuncia y alaba —a su manera— de continuo. Así, en un poema altamente representativo de todo el libro, Cañas nos ofrece, ya desde el título, una asociación de regusto surrealista: «Los amores y los camiones chocan y llegan al olvido». En medio de este texto nos encontramos con una de esas visiones simultáneas que transparentan la fragmentación del vivir padecida por el yo-poético: «Una cama y un ventilador, el olor del bar de un puerto cualquiera, y la dificultad de hablar de las palmeras, cuando el cielo es igual y el mundo no mejora, y es turístico el amanecer que nos traiciona, y tópica la búsqueda, borracho, de un pescador» (p. 54). Pero esa anarquía surrealizante es sólo uno de los muchos caminos que recorre el yo-poético, consciente de que el surrealismo es a estas alturas una tradición y no un credo poético de novedosa capacidad creativa.

Dionisio Cañas ha buceado hasta el fondo del drama del hombre posmoderno, y lo que nos entrega es la voz más pura y sugestiva que ha entonado hasta ahora en su obra poética.

CARLOS JAVIER MORALES

DIONISIO CAÑAS DE LA B A LA V

Fue a los 19 años cuando los azares de la vida llevaron a Dionisio Cañas a enfrentarse a la dificultad de aprender a escribir en español. Y en ese tardío aprendizaje está el origen de esta historia. Ocurrió que, de la amplísima biblioteca que puso a su disposición José Olivio Jiménez, Dionisio fue a elegir dos libros: las obras poéticas de Borges y de Vallejo. En ellos el joven Cañas leía para escribir después paráfrasis de lo que creía haber entendido. No fue un ejercicio vano, a juzgar por los resultados. Los dos espíritus, el de Borges y el de Vallejo, se hermanaron para crear una nueva figura, una reedición de Prometeo. Este nuevo Prometeo ama, como sus predecesores, a los seres humanos y su filantropía le lleva a detestar la falsedad, la hipocresía de lo elevado y de lo convencional. El nuevo Prometeo ama no la habitual imagen estereotipada y depurada de los hombres, sino una imagen completa, en la que lo bajo no es lo que debe ser ocultado sino la semilla de la regeneración de la vida. En esta faceta no es estríctamente original. Otros han tenido esa misma sensibilidad; incluso en el mundo de la literatura. Chéjov es quien mejor ha expresado esa idea, la idea del valor regenerador de lo bajo, una vez agotadas las posibilidades de lo sublime. Pero Dionisio Cañas ha dado un paso más: el de llevar esa idea —y las tareas que depara— al corazón mismo de lo sublime, la poesía.

Desde su primer poemario, *El olor acre y cálido de la orina* (1977), hasta *El gran criminal* (1997) el mismo impulso regenerador de la vida y regenerador de la palabra surge de lo bajo para mostrar una imagen más humana de la humanidad misma. Cada paso dado ha sido el resultado de un compromiso más exigente con el mundo y con el lenguaje.

A propósito de su último libro de poesía —*El gran criminal*— escribí la nota que transcribo a continuación (*Renacimiento* 21-22, págs. 70-2. Verano 1998).

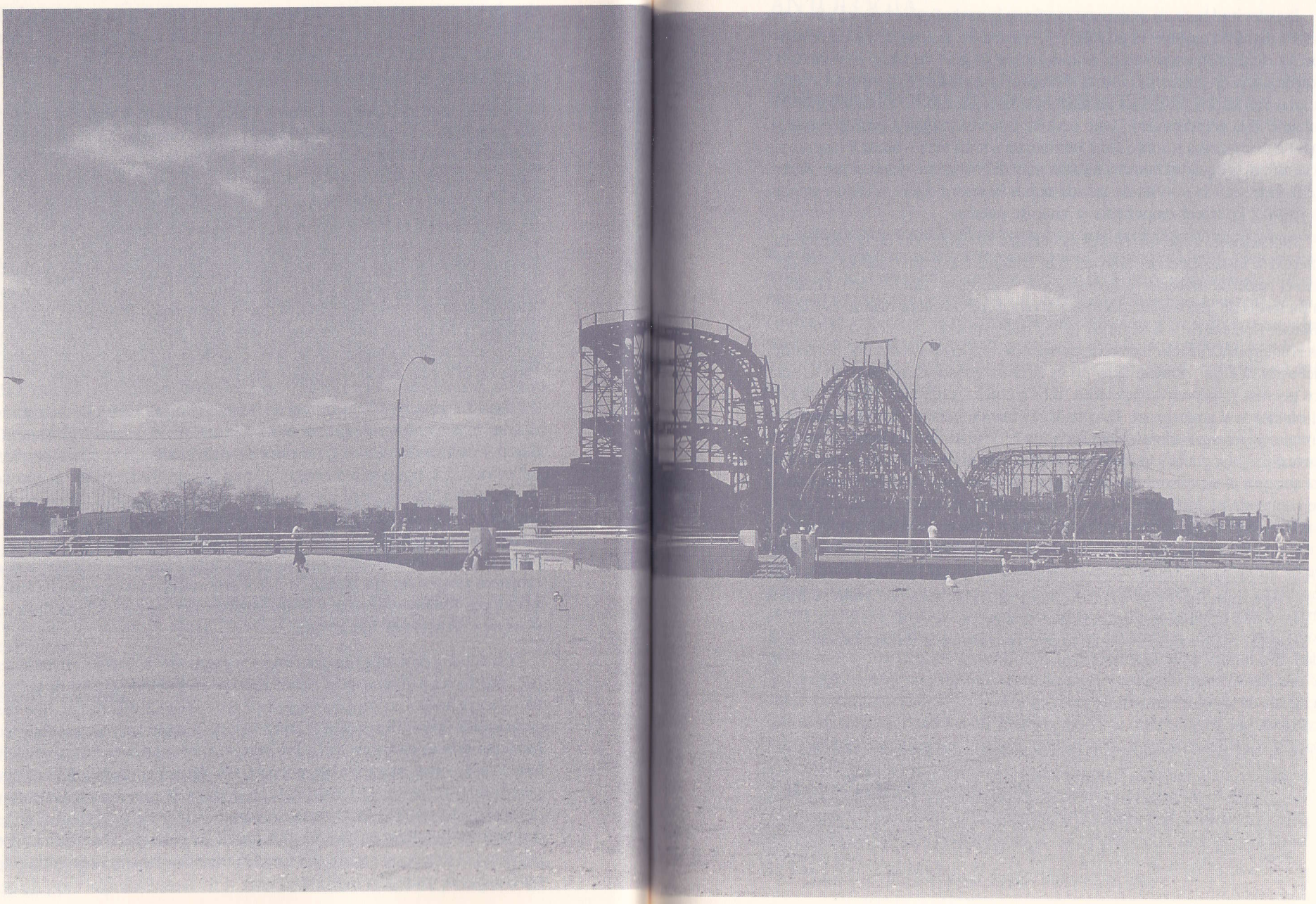
Poesía y menipea

La menipea es un género maldito para nuestra época. Tuvo su esplendor en la Antigüedad, sobre todo con Varrón y Luciano. Reverdeció en el Humanismo, con Erasmo, Cervantes, Lipsio, Casaubon, Cyrano de Bergerac y, finalmente, Swift, entre otros. Sin embargo, la Modernidad carece de conciencia de la existencia de ese género, entre otras cosas porque en los siglos XIX y XX su carácter proteico lo hace muy difícilmente reconocible. Por supuesto, el que se haya convertido en un género fantasmal no impide que siga teniendo un peso importantísimo en la creación literaria moderna, y tampoco que dos de los más profundos críticos de nuestro tiempo hayan llamado la atención sobre la historia y el papel que le corresponde a este género. Me refiero a N. Frye y M. Bajtín, que le dedicaron páginas magistrales. Eso sí, son la excepción entre la crítica moderna.

Cuento todo esto porque Dionisio Cañas ha llevado la menipea al dominio de la lírica con un libro excepcional, *El gran criminal.* En la Modernidad la menipea se ha confundido con el teatro *(Martes de carnaval* de Valle-Inclán, *Una puta respetuosa* de Sartre o *Diatriba de amor contra un hombre sentado* de García Márquez, por ejemplo), con el cuento (la mayor parte de la obra de Landolfi), con el ensayo (Borges, Arreola) y, por supuesto, con la novela. Pero se le resiste el domino de los géneros líricos —aunque Frye señalara a Peacock como un caso de menipea poética y, por supuesto, hubo menipeas en verso en la Edad Media y en el Renacimiento, pero no *líricas*—. En esta línea había ya apuntado Rimbaud, al que el hermetismo le impidió alcanzarla de lleno; y ha habido más intentos en este siglo. Bien, pues *El gran criminal* es el resultado de la asimilación de la esencia de la menipea, metamorfoseada ahora en la forma —a la vez pura e híbrida— del poema en prosa.

Detallaré las señas de identidad de *El gran criminal* siguiendo las características de la menipea. En primer lugar, se trata de un género fundado en la risa, por encima de todo alegre, a pesar de enfrentarse a la cara más desolada del mundo. Y la risa es el fundamento último de este libro o, mejor, la búsqueda de la felicidad. Felicidad que es crimen en el mundo de la hipocresía. El gran criminal es el poeta ladrón, ladrón de palabras, ladrón de felicidad, que «viviendo escribe su poema». Ese acercamiento alegre a la vida —y a la poesía— permite la más libre imaginación, la más profunda ternura —por Mariano, el camarero amanecido, por William Holden, el borracho más hermoso de Hollywood, por Francisco Narváez y Pedro Martín, camioneros—, la más dulce esperanza y solidaridad con la vida.

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



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

Esta revolución de los valores es también la revolución de la palabra. La libertad se instala en el discurso del gran criminal. Las imprecaciones —«joder con el ruido de las balas»—, los oxímoros —«cerdo y cisne»—, pero también la presencia de géneros interpolados y la pluralidad de estilos marcan este libro. «Sunset Boulevard» —la segunda de las tres partes de que consta el libro— es la interpolación más llamativa. Se trata de una *consolación* por la muerte del actor William Holden. Pero no es la única consolación. También lo son los poemas «Camarero amanecido», «Los amores y camiones chocan y llegan al olvido» y «Camioneros». La consolación es un género de origen también antiguo y próximo a la menipea. Permite la destrucción del lenguaje serio y formal de la biografía y la autobiografía. En verdad, todo *El gran criminal* está tocado por el espíritu de la consolación, de la autoconsolación. Ese espíritu se concentra en esos cuatro poemas, objetivándose en el otro, en el amado, mítico o carnal. Este apunte sobre la consonancia entre menipea y consolación permite comprender por qué Cañas recurre al poema en prosa. Antes ya he señalado que el poema en prosa permite a la vez pureza e hibridación. En efecto, muy diversos préstamos —o robos— poéticos, muy diversos registros —desde la imprecación a la ternura—, desde la carcajada a la íntima pena, todo cabe en esos poemas en prosa armónicamente, con una profunda unidad. Esa unidad es lo que hace que esta menipea sea a la vez poesía lírica. Y esta fusión entre menipea y lírica presenta un logro: un nuevo lenguaje, el lenguaje de la prosa centrada, la prosa en toda su capacidad asimiladora, comprensiva, que ha alcanzado una nueva belleza, no la belleza estúpida de la elevación o del narcisismo, sino la belleza cálida y entrañable de lo bajo.

LUIS BELTRÁN ALMERÍA

ANTOLOGÍA *

TODA PERSPECTIVA DE LA REALIDAD DEBE INCLUIR UNA GASOLINERA

1

El mundo mira mudo el terror de las cosas, no hay palabras ni gestos ni bondad, te has levantado pobre este amanecer, desposeído inútil, vacío de palabras. ¿Estás o no estás? y qué haces aquí. Un horizonte de amigos y de libros, un cementerio de letras es tu habitación, el tiempo es una máscara inmensa que se burla de ti, pero siempre queda la ternura de una vieja canción americana, un universo pequeño por lejano, el odio, la vergüenza, la culpa... Un polvo siempre abolirá el azar, aunque tu cuerpo quede como una inútil maquinaria abandonada...

Nada se mueve esta mañana invernal, la vida, las palabras, tus mentiras, nada se mueve. Te burlas, te ríes y todo sigue igual: hoy te llega la vida como noticia rancia. El amor, el cuerpo, el deseo, el hambre de bar, son pequeños tatuajes en el Tiempo. La gran fiesta, el gran circo, el teatro de la certeza, la intensidad tan falsa y tan verdadera como la docilidad... Toda perspectiva de la realidad debe incluir una gasolinera, todo amor es una pasaporte para la traición, en toda verdad anida una mentira...

¿De qué sueño terrible te despiertas? ¿De qué verdor quemado, de qué libro sin páginas, de qué Irlanda nace este viejo día? Y, sin embargo, una boca desdentada sobre tu pene, una infancia tan fiel para engañarte, hoy que amaneces solo pero no desierto, entre un mundo mudo y el terror de las palabras...

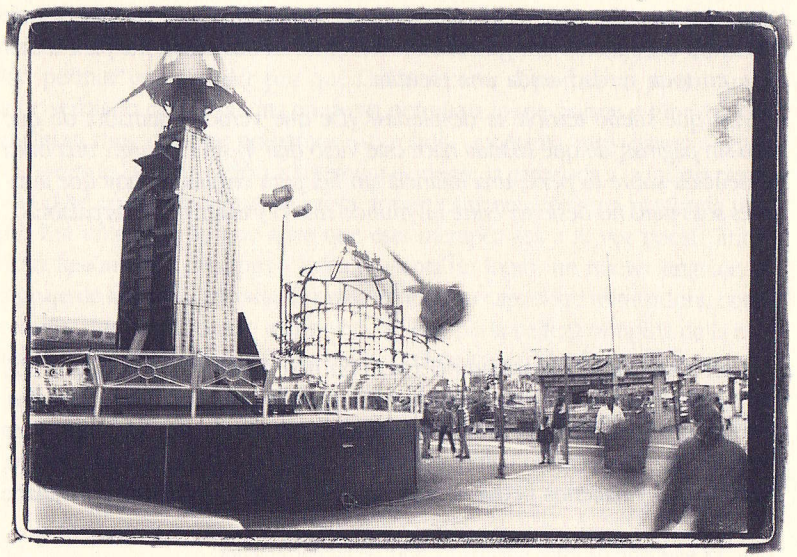
2

Con claro cabreo, agarrando la luna con una mano y con la otra el sol, con las estrellas y los ordenadores revueltos entre el pelo, con furia, con rabia, con los ojos bien abiertos, armado de amor hasta los dientes, desnudo y en plena lucidez, ha decidido volver a matar. La ciudad es suya, el mundo es suyo, para amarlos y hacerlos pedazos, para no dejar títere con cabeza, para jalarle

* La selección de estos poemas ha sido hecha por el autor.

el corazón a los que duerman, para janguiar toda la noche. Asco le da la nada pero el mundo, la gente, la miseria, la pobreza, la enfermedad no le dan miedo, y menos la muerte. Ha visto a una criatura, ha visto un paisaje como su alma, porque el alma es una lucecita azul, la voz del cuerpo. No es inocente, sabe que habla de cosas que creemos muertas, pero nadie le pregunta por su origen.

(El gran criminal)



ISLA NUBLAR

La estrella se derrama como si empezáramos a amarnos. ¿Para qué amar más si ya hemos querido demasiado? Vuelven, los mismos otros, con su carnaza, con su cuerpazo, sin pasado, sin futuro, sólo presencia en un bar de pescadores, sólo cuerpos junto a un mar desconocido. El pescador ha tirado los dados negros sobre la mesa del tiempo. El juego es siempre el mismo: dados negros, piedras negras en una isla de verdor imposible. Hemos visto la lluvia, hemos visto el fuego, y las estrellas que chorreaban pintura de otro tiempo. ¿De qué cielo es esta nube inmensa que no la reconozco, esta corona de niebla que ahora cae sobre nuestros días, más allá de la isla? Un inocente taxista ha tomado el camino más largo hasta el lugar donde no está nuestra casa. Pero mi casa ¿dónde estará, dónde nuestros viejos libros, las tarjetas que nadie nos envió? ¿Y aquella triste ranchera que algún día alguien nos cantó, dónde? ¿Dónde están los mosquitos, dónde las moscas impertinentes, las hormigas carnívoras, dónde todos los bichos molestos, dónde mi corazón de espuma de colchón, dónde estás amor que escupes amor? Mejor me marcho al lugar donde llegan las lluvias que traen todos los vientos.

Tendré que convertir en palabras toda esta florida basura del pasado. Y qué contar ahora sino que las estrellas gotean pintura de otro tiempo, que huelen los políticos a ratas de ciudad, que los poetas cuentan su dinero y su vanidad. De qué hablar tú y yo cuando una raza de banqueros invade nuestras vidas. No es que me importe nada, cerdo mío, sino que cuando te hablo creo que el pasado fue siempre peor. Sólo me importa, cerdo mío, esta humana atadura, este humano ardor, tu cuerpo y mi cuerpo haciendo guarrerías.

(El gran criminal)

CISNE Y CERDO

Viendo que el día no tenía ni pies ni cabeza, que la noche árida se escapaba por todas partes, que los ritmos del cielo y de la ciudad se juntaban sin hacerle caso a nadie, viendo que ya había hablado de tantas cosas, agarró su cisne enlutado y se fue al carajo.

Luchando con tu cisne (o con tu cerdo), toda la vida te la pasas luchando con tu ángel (o con tu demonio): lucha inútil, único sabor de la vida, la lucha con el cisne (o con el cerdo). Siempre luchando con tus deseos, con tus odios, santa puta, sensato hombre de negocios. Tú ángel, Tú demonio, Tú cerdo y cisne, razón y carnaval.

Un camarero amable te traiciona, con su mano de cisne te vuelve a poner un trago. Un criminal amable te emociona, con sus palabras de hombre o de poeta, te habla de otros paisajes, de otra historia de amor, te enseña una vieja filosofía, en la cual cisne y cerdo son la misma cosa. Y te dejas morder el corazón por dos bestias que viven en el barro. Hijos del limo somos, sí, ¿y quién quiere ser hijo del mármol?

(El gran criminal)

CABALLO AHOGADO EN UN LAGO

Fueron un caballo quizás aquellos huesos
bruñidos por el barro y así restituidos
por la fuerza feroz de la lluvia en primavera
Bien pudimos haber pensado que era el azar
pero fue cierto designio tentación o tortura
que crecía tenaz entre nosotros
Era el lago un espacio entregado al silencio
sólo surcado por el bulto de algún ave
red mortal para un caballo en su carrera
y para nosotros turbio espejo donde mirar el tiempo
Fuimos así el reverso de una escena de caza
donde un caballo huía
perseguido por su sombra
y atrapado quedaba por las aguas
Vimos su cadáver alzado sobre un espeso cielo
y corrimos perseguidos por el miedo
de sentirnos desposeídos de repente
de aquel amor que hoy estamos reescribiendo

(La caverna de Lot)

PELEA

Tomaremos las precauciones del ornitólogo
Un boxeador le revienta el rostro a otro
el primero es un negro el segundo un blanco

Dos pájaros en equilibrio dos orquídeas
con un fondo de selva untuosa y húmeda
Dos lienzos dos artistas y sin embargo

uno es el lujo de la sangre y la violencia
el otro la belleza de unas flores y dos pájaros
El tema principal detiene la mirada

y en un plano segundo aparecen pintados la selva
y el público exaltado ante dos hombres peleando
La sangre como lúdica la selva como estética

Los espectadores esperan que pronto uno de los dos
boxeadores caigan rendidos en el suelo
Uno es negro el otro es blanco

«Un negro y un hombre blanco» es el título
que George Bellows puso a su cuadro en 1909
luego lo cambió por el de «Ambos miembros de este Club»

El negro está venciendo al blanco y el pintor
tenía que enmendar de algún modo el título
para que no reflejara su natural racismo

Bellows buscaba en la figura clásica un orden
para contrastarlo con el movimiento y la violencia
(una América exacta y sangrienta como sus edificios)

Orden clásico y velocidad Sangre y belleza
Dos cuerpos dos razas en un rectángulo de luz
y el público que espera sólo la Muerte

Martín Johnson Heade pretendía mucho menos
pintaba las diferentes clase de pájaros zumbones
pero también él supo repartir la violencia

entre el fondo selvático y la pelea de los pájaros
ambos miembros de una misma especie Heade
detiene el ojo sobre las flores y las aves

el instante es el mismo que pintara Bellows
pero el resultado es más luminoso aunque el cielo esté oscuro
La selva abierta frente a una multitud anónima y salvaje

América Latina como fondo selvático y romántico
El público americano antes de la depresión de 1929
rostros macabros pintados por un Goya periodista

Un instante donde la lucha queda detenida
tú y yo como los pájaros o los boxeadores
en un pequeño apartamento de Nueva York

Tú y yo suspendidos en un tiempo sin belleza
sin palmeras ni un público que nos observe
en un húmedo día de verano en Manhattan

Los amigos esperando la caída de alguno de los dos
La victoria de un pájaro frente a la selva
La derrota del boxeador negro frente a la raza blanca

Orquídeas pájaros zumbones boxeador blanco boxeador negro
«ambos miembros de este club» en el que tú y yo un día
nos encontramos dibujados por las palabras del poema

La herida abierta deja de ser orquídea
La sangre sobre el rostro del boxeador blanco
La sangre en las plumas de los pájaros zumbones

Tú y yo paralizados en esta página
y como fondo unos años pasados juntos
con la idea de que el amor no sería nunca

unos trazos negros suspendidos en el espacio blanco
una pelea de palabras que se esparcen como la sangre
sobre el rostro del boxeador blanco o la saliva del negro

Los picos de los pájaros que se hieren
Todo empezó de una forma inesperada
en el lugar más oscuro de esta isla

Tejió el tiempo el lienzo necesario
donde proyectar la escena tantas veces
repetida en la mente de aquellos que se quieren

Pero el espectador verá dos pájaros dos hombres peleando
y no intentará entender el origen o el destino
de esta vieja e inútil discordia

También la luz derrota al hombre como la sange
en el rostro blanco y la piel tersa
de las piernas del negro (copia del gladiador

de Borghese en el Museo del Louvre
Quizás un boxeador quizás un guerrero
según Francis Haskell y Nicholas Penny

en su libro sobre El gusto y la antigüedad)
En verdad qué más da que sean el producto
del ornitólogo artista o del cronista pintor

ambos intentaron detener un instante ya perdido
¿Soy yo el poeta pintor de nuestras vidas?

Menos hermosos que unas flores y unos pájaros
menos violentos que un boxeador destrozando al otro
porque detrás de cada beso no siempre ha habido amor

Nueva York se levanta como un fondo húmedo y untuoso
frente a nosotros que somos dos alas de la misma Muerte
absurdos rivales de una pelea perdida de antemano

Hay orquídeas en tu pequeño apartamento
de la calle 26 junto a la avenida Lexington
Es mío el idioma del negro tuyo el del blanco

y las palabras se cruzan en el vacío de la habitación
igual que ciegas aves en una selva tropical
o la sangre y la saliva de los boxeadores

Todo parece haberse roto repentinamente
como si tomáramos el cuadro de Bellows y el de Heade
y los hiciéramos pedazos y los arrojáramos a la alfombra

y no supiéramos distinguir
cuál es la sangre de los boxeadores
cuál es el escenario del fondo donde el público

observa con asombro una lucha de imágenes
Pierna blanca puño negro rostro tinto en sangre
una selva de Brasil unas nubes la humedad de Nueva York

el vapor del agua sobre las plantas o el de las alcantarillas
Tú y yo despedazados entre los pájaros
y los boxeadores sin saber cúales son tus palabras

en inglés las mías en español La selva la ciudad desierta
Una magnífica confusión para empezar la primavera
Un espejo se rompe y en sus fragmentos

se reflejan porciones de tu vida y la mía
Las palabras se rompen y salpica la sangre de los boxeadores
la sangre de los pájaros en la selva tropical

tu sangre y mi saliva tus orquídeas y mi piel
tu cuerpo y mis alas tus pétalos y mis nubes tu Muerte
mi Muerte la Muerte: «Hay que tratar a los muertos

como a niños, hay que quererlos, hay que respetarlos,
porque ellos nos miran desde su mente muerta,
y en ellos también vive nuestra Muerte»

El poema es un pájaro en el amanecer de Manhattan
es un boxeador alzando un puño ensangrentado
un pájaro destrozado en el aire tropical

el poema es un cielo donde estamos tú y yo
peleando inútilmente como pelean en el vacío
de la página las palabras la Muerte hecha papel

(El fin de las razas felices)

CANCIÓN

Así vendrá la nieve
cuando suene el tambor en la tormenta
cuando caiga el amor y la tormenta
cuando duerma el terror cuando duerma
la luna y la cacería
las aves y la matanza
la carne y la ceremonia
del tambor y las ratas
del amor y las ratas
del cuerpo devorado por los escombros
Así vendrá mi amor
caminando por encima de las aguas
«Oh el amor mío se parece a un albatros
colgado del cuello de un viejo marinero»
viene ebrio y dice adiós a la Muerte
«Oh el amor mío está herido
como un blanco albatros»
llega cayendo del cielo azul
manchado de sangre el cielo azul
manchándose con el azul del cielo
Así vendrá mi madre
a recogerme entre las canciones
quebradas de los negros
a recogerme entre los cristales
quebrados entre los hierros doblados
Trae en sus brazos
un paño blanco
un lienzo limpio
para envolverme el rostro
para limpiar la sangre
del albatros muerto
de mi viejo marinero muerto
de mi amor mi amor muerto
Así vendrá mi padre
volando por entre los cristales
para arroparme con su manta
«buenas noches mi niño entretenido»

Así vino la noche
para arrancarme del día
para quemarme uno a uno
los colores la sangre el lienzo
quemar la nieve
quemar la madre
quemar el padre
la noche viene con su hoguera de estrellas
con su luz y su luna y su olor
a sangre pudriéndose en el cuerpo
de los muertos más recientes
Así vino la noche
esta noche tu noche
mi noche nos llegó
oblicuamente fría
tragándose la luz
y dándome un corazón
de escarcha
una sangre de escarcha
una respiración de miel podrida
¡Oh la hermosa noche
en que empezamos a vivir
antes de que nos abandonara
el padre!
Las naves que se llevan a los niños
tienen luces más brillantes que las estrellas
y yo me quedo solo
entre los escombros
y veo otra vez la nieve
y veo otra vez volar las gaviotas
La ciudad se ha disfrazado de inocencia
y sin embargo yo sé
que por los túneles del subway
van las ratas
llevándose en la boca
un pedacito de mi corazón.

(El fin de las razas felices)

EPITAFIO

1

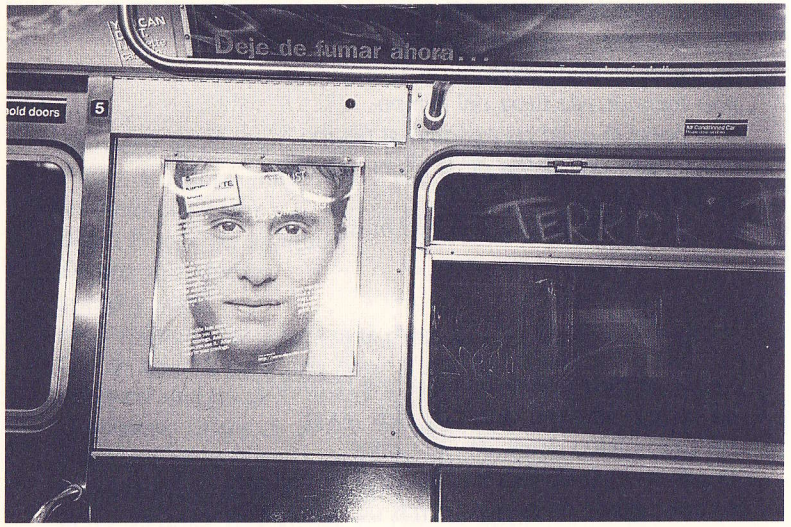
La poesía ha posado su vuelo y se dispone a morir
Pájaro de plumas congeladas y alas de hielo
su canto es circular y se enreda alrededor del cuello
como la soga del ahorcado
De una sola Muerte
poesía y poeta
están colgados del árbol cuyas ramas se enhebran en el cielo
Ojo de aguja la nada deja pasar el hilo de sangre
del poeta muerto de la poesía muerta
El poeta no carece de gestos ridículos
quizás sea en lo ridículo donde se exprese mejor
su verdadera condición de artista
Ya no transmite las estrellas del cielo al papel
del papel a los ojos de la mente
El poeta es definitivamente ridículo
No en vano está sentado en la puerta
esperando que entierren la poesía
cuando en verdad es él el muerto
Pobre poeta
Ahí como lo ven colgado de su cuerda
enroscado por la poesía
palpó el vacío
y creyó sentir allí el corazón de su escritura
(«La suprema ficción» se decía inocentemente)
Su inocencia le costó la vida
quiso escribir para alojarse en una eternidad inexistente
(¿quién le recordará dentro de dos mil quinientos años?)
Pero el poeta también se reía de la Eternidad
decía que una cosa bella era algo eterno
y entonces escribía un poema
un epitafio a la fealdad del mundo
Pobre poeta
no sabía que la ficción suprema
era esta tarde este grupo
de ojos indiferentes que se ríen de él

en su ridículo papel de ahorcado
con su soga hecha de palabras
No sabía que la suprema ficción
no estaba en la escritura
sino fuera de ella fuera del tiempo
Y el poeta le quitó las máscaras al tiempo
y descubrió que detrás de la última máscara
no había rostro
ni ojos con que mirar.

2

Detrás de cada poema amenaza una tachadura
un silencio amenaza detrás de cada poeta
Un largo olvido detrás de cada amor
Detrás de cada día una luna preñada de temores
un sol cargado de castigos detrás de cada noche
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

(El fin de las razas felices)



CABEZA DE LOBO

A Franz Biberkopf

Como cabeza de lobo llevas el poema, para que te paguen tu labor lo muestras, se ríen de ti, y te dicen que ya no sirven para nada los poetas, que los lobos hace tiempo que desaparecieron... Te vas a otra tierra, buscas otro lugar, enseñas tu cabeza de lobo, tu poema, y te responden con las mismas burlas.

Vete a tu casa de piedra, siéntate junto a la hoguera, mira cómo el humo lamenta su ligereza, cómo quiere rebelarse contra su propio cuerpo. No puede volver atrás, porque el viento lo aleja del lugar. Demasiado tarde. El humo no sabe lo que le pasa, se toca la frente, pero no tiene frente, quiere pensar y no tiene cabeza, mira y sólo ve abajo una hoguera que se apaga. El frío y la noche se apoderan de él... Y tú vuelves a encender la hoguera con las hojas de este libro. En el cielo se verá algún día una humareda que cubrirá la tierra.

Y volverán los lobos milenarios, en estos siglos del miedo volverán, y buscarán por todos los lugares al cazador de lobos, al criminal, y él se habrá esfumado, como la piel del humo, con su cabeza de lobo, con su poema.

(El gran criminal)

HUMANO CARACOL

Ahora más que nunca
me he encontrado con mi calavera.

El Cardenal O'Connor bautizaba,
respetando las distancias

que nos unen con El Cruel Solitario,

una niña nacida para ser mariposa
en el siglo veintiuno. Yo rezaba

por los vencidos, por los que han,
a pesar de la salud del dólar,

perdido Siempre. Ganar, ser el primero,
me parecía tan ordinario

que me dejaba pasar en las carreras
hasta por los más lentos caracoles.

Dios, este Dios de los que
tienen religiones, fue más listo:

creó de la basura universal
una raza imperfecta para

poder estar castigándola
E T E R N A M E N T E
Yo
me creía dios, pero no el Dios de
la Ira y de la Manzana,

sino un dios que se conforma con
la Ternura humana,

un dios protector, curativo y balsámico, un
dios amigo, con minúscula vaya, no

ese Dios que parece nuestro
Mejor Enemigo. Así, sin Paraísos ni

pollas, sin Ilusiones de Salvavidas
hermosos en las playas Mortales

del Más Allá, empecé a crear un
hombre nuevo a imagen y semejanza

del Divino Caracol Casero.
¡Al fin!
Una raza cornuda y bisexual:

andróginos perfectos en el crepúsculo,
amando, amándose, como tú y
yo
¡oh humano demasiado
conejo!

(Inédito)

SOBRE SU ESPALDA ESCRIBO UN POEMA DE AMOR

El poeta es la viuda del hombre. La viuda de todos los días llora frente al rostro pálido de su marido muerto. El muerto está desnudo. El desnudo muerto mira desde dentro. Desde dentro, sin que una sola palabra se le escape, habla al Universo que es donde se encuentran las palabras de la viuda. La viuda se acaricia los pechos. De los pechos de la viuda sale una leche caliente. La leche se derrama sobre la carne fría del cadáver. El cadáver está vivo por dentro. Por dentro circulan los planetas y los huevos fritos del desayuno de la viuda. Ha cocinado su propia vida, ha puesto en el frigorífico la leche del día siguiente. El día siguiente no llega nunca. Nunca tiene veinticuatro dientes. Cuando suenan las doce, se derrama de nuevo la leche del marido muerto. La viuda la recoge con una bandeja de plata. Entonces, cuando la leche que dio vida a tantos hijos de puta se convierte en espuma, la viuda sale de la casa. De la casa salen también todas las lagartijas. Las lagartijas toman el sol en el jardín que hizo el muerto. El muerto plantó palabras en forma de corazón. El corazón contenía la verdad de la vida. La verdad de la vida eran la viuda y el muerto haciendo el amor para que nacieran los insectos del jardín. El jardín se hizo rosa contra la voluntad de la viuda. La viuda, celosa de las estrellas, se pinchó los ojos con los clavos de Cristo. Cristo amó a la viuda y la hizo su esclava. La esclava fue crucificada en la autopsia de la Historia. La Historia siempre fue la putilla que se llevó una vez el muerto sin que Cristo se lo hubiera permitido. Sin ser historia de nadie, yo fui la putilla del cadáver. Lo amé tanto que todos los días le lavaba los huevos y le acariciaba el pene para que se pusiera contenta la viuda, la esclava del Señor. Así convivimos dos mil años. Alguien me ha dicho que todos juntos hicimos un poema. Un poema interminable, un poema de amor. El amor fue el único tema de todos los poetas. La viuda leyó todos los poetas y descubrió que todos hablaban de su amor... Estoy sola. El mundo es hermoso como la espalda de mi marido muerto...

Nueva York, uno de mayo de 1999.

(Inédito)

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS PUBLICADOS

POESÍA

El olor cálido y acre de la orina (Vosgos, Barcelona, 1977).

El ave sorda y otros poemas (UNAM, México, 1980).

Lugar, río Hudson (Tenerife, 1981).

La caverna de Lot (Hiperión, Madrid, 1981).

Los secuestrados días del amor (Oasis, México, 1983).

El fin de las razas felices (Hiperión, Madrid, 1987).

En lugar del amor (Biblioteca de Autores Manchegos, Ciudad Real, 1990).

El gran criminal (Ave del Paraíso, Madrid, 1997).

ENSAYOS Y ESTUDIOS

Siete poetas españoles de hoy. En colaboración con J. O. Jiménez (Oasis, México, 1983).

Poesía y percepción. Francisco Brines, Claudio Rodríguez, José Ángel Valente. (Hiperión, Madrid, 1984).

Claudio Rodríguez (Júcar, Gijón, 1988).

José Hierro: Libro de las alucinaciones (Cátedra, Madrid, 1989).

Francisco Brines: El rumor del tiempo (Antología) (Cátedra, Madrid, 1989).

Jaime Gil de Biedma: Volver (Antología) (Cátedra, Madrid, 1989).

Los tigres se perfuman con dinamita. En colaboración con el grupo Estrujenbank (Gramma, Madrid, 1992).

Tomelloso en la frontera del miedo (Historia de un pueblo rural: 1931-1951), Biblioteca de Autores Manchegos, Ciudad Real, 1992).

El poeta y la ciudad: Nueva York y los escritores hispanos (Cátedra, Madrid, 1994).

PROSA

El ojo de la marrana (inédito: segundo premio del Latin American Writers Institute de Nueva York, 1989).

La oreja de Lord Cornbury, en la antología bilingüe *Bésame Mucho* (Painted Leaf Press, Nueva York, 1999).

ARTÍCULOS, RESEÑAS Y ENTREVISTAS SOBRE DIONISIO CAÑAS

ÁLVAREZ BRAVO, Armando, «Entre el fin y el principio de las razas felices», *El Nuevo Herald,* Miami, EE.UU., 4-12-1988, p. 4C.

ARTEAGA, Valentín, «¿Exorcismo apocalíptico en la poesía última?», *El Periódico,* Tomelloso, Ciudad Real, del 19 de agosto al 8 de septiembre, 1994, p. 11.

—, «Dionisio Cañas, poeta en Nueva York», *Lanza, Diario de La Mancha,* 26-8-1987.

ÁVILA, Francisco Javier, «Poesía última española (1997-1998): pocas sorpresas y algunas esperanzas», *Revista Hispánica Moderna,* LII, junio 1999, n.º 1, nueva época, Nueva York, pp. 227-244 (las páginas 239-241, dedicadas a reseñar *El gran criminal).*

BELDA, Rosa María, «Ser contra el sistema», *El Crítico (digital),* n.º 8, Madrid, invierno 1999, *http://www.escuela-interlet.com*

BELTRÁN ALMERÍA, Luis, «Poesía y menipea», *Renacimiento,* n.º 21-22, pp. 70-72.

BEÑO, Pascual Antonio, «Amor y nuevo ruralismo en la poesía de Dionisio Cañas», *Lanza, Diario de La Mancha,* Ciudad Real, 18-8-1990, p. 3.

CARRIÓN, Javier, «Retratos y diálogos (XI): Dionisio Cañas» (entrevista), *El Periódico,* Tomelloso, Ciudad Real, del 5 al 18 de noviembre, 1999, p. 29.

COSTA, Marithelma, «Entre Séneca y el Apocalipsis: la poesía de Dionisio Cañas», *Barcarola* (Revista de Creación), n.º 33-36, Albacete, abril 1991, pp. 191-195.

GARCÍA ORTEGA, «El fin de las razas felices», *El País,* Madrid, 3-9-1987.

GONZÁLEZ DE LANGARIKA, Pablo, «El fin de las razas felices», *La Gaceta del Norte,* «Gaceta Literaria», Bilbao, 19-9-1987.

GONZÁLEZ MORENO, Pedro A., «Dionisio Cañas: Una exégesis de la desposesión», en *Aproximación a la poesía manchega,* Biblioteca de Autores y Temas Manchegos, Diputación de Ciudad Real, 1988.

HOLEA, Carmen Dolores, «El gran criminal», *El Nuevo Día,* San Juan de Puerto Rico, 17-9-1999.

IGLESIAS, Amaya, «Otro poeta en Nueva York», *El Correo Español-El Pueblo Vasco,* Bilbao, 9-9-1987.

JIMÉNEZ, José Olivio, «Un nuevo poeta joven de España: Dionisio Cañas», *INTI,* n.º 4, otoño 1976, University of Connecticut, págs. 52-55.

—, «Las señas de identidad de un nuevo poeta (Dionisio Cañas)», *Ínsula,* n.º 419, pág. 4, 1981.

—, «Cisnes y cerdos en Manhattan», *El País,* 12 de septiembre de 1998.

MARTÍNEZ RUIZ, Florencio, «El fin de las razas felices», *ABC,* Madrid, 16-9-1987.

—, «En lugar del amor», *ABC,* Madrid, 9-6-1990.

MECO, A. M., «Poesía en acción», *Canfali,* Alcázar de San Juan, Ciudad Real, 5-11-1999, p. 21.

MEMBA, Javier, «Otro poeta en Nueva York», *El Mundo,* suplemento cultural «La Esfera», Madrid, 25-4-1998, p. 15.

MOLINA, Juan-Francisco, «Dionisio Cañas, entre Tomelloso y Nueva York» (entrevista), *Castilla-La Mancha,* revista, Albacete, n.º 32, enero-febrero, 1988, p. 52.

MORALES, Carlos Javier, «Riesgo expresivo», *Clarín,* n.º 13, Oviedo (enero--febrero), 1998, p. 73.

PRODAN, Gianna, «Dionisio Cañas», en *Diccionario del arte del siglo XX en la provincia de Ciudad Real. Artistas. Entorno. Escuelas y tendencias.* Edición dirigida por José Luis Loarce. Biblioteca de Autores Manchegos, Diputación de Ciudad Real, 1997, pp. 69-70.

PUENTE, Antonio, «Manhattan, la musa bilingüe» (entrevista), *El Sol,* Madrid, 7-11-1990, p. 23.

RODRÍGUEZ, Emma, «El poeta no debe acomodarse» (entrevista), *El Mundo,* Madrid, 30-11-1997, p. 59.

VIVAS, Ángel, «Se inicia en el Círculo de Bellas Artes un curso sobre el poeta y la ciudad» (entrevista), *El Mundo,* Madrid, 10-11-1999, p. 40.

ORTEGA, Carlos, «Panorámica del tiempo venidero» (nota sobre *El gran criminal), El País* (Babelia), Madrid, 30-5-1998.

VILLENA, Luis Antonio, «Lecturas para Navidad», *El Mundo* (La Esfera), Madrid, 20-12-1997.

VIDEOGRAFÍA

El gran criminal, vídeo y entrevista de Txuspo Poyo, 1999 (en producción).

El gran criminal, vídeo de Julio Manzanares, 1997.

"El fin de las razas felices" de Dionisio Cañas. Entrevistado por Julio Llamazares, TVE, 1987.

ÍNDICE

POESÍA EN EL CAMPUS

Coordinadora
MARÍA-ÁNGELES NAVAL

Este número 46 ha sido realizado
bajo la dirección
de
LUIS BELTRÁN ALMERÍA

Diseño
JOSÉ-LUIS CANO

Fotografías
RICARDO BLANCO (fotos de Nueva York)
JOSÉ SILVESTRE (foto del poeta)

Impreso en Octavio y Félez, S.A.
San Juan de la Peña, 160-168 - 50.015 Zaragoza
D.L.: Z. 646/99

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
Secretariado de Actividades Culturales
Vicerrectorado de Extensión Universitaria

iberCaja