



Cercando un yo en fuga: De lejanías de Rosalba Campra

por María Cecilia Graña

RESUMEN: La búsqueda identitaria que ha caracterizado buena parte de la literatura hispanoamericana se manifiesta una vez más en el poemario *De lejanías* de Rosalba Campra donde se juega con los diversos formatos de las “escrituras del yo”. Sin embargo, a pesar de esa insistente indagación autoral, al lector le resulta difícil aferrar el perfil del yo porque aparece en continua fuga, duplicación, incertidumbre o enmascaramiento. Así la escritura se vuelve una suerte de oxímoron en cuanto reafirma con persistencia una identidad por medio de una confesión sentimental o nostálgica, pero en el rastreo de una permanencia, elude la voluntad misma de la búsqueda.

ABSTRACT: The search for identity, characteristic of a considerable part of Hispanic American literature, is evident once again, in the poems collected under the title *De lejanías* by Rosalba Campra in which the author plays with the different formats of the “escrituras del yo” (Different ways to write about myself). However, in spite of this persistent investigation by the author, it is difficult for the reader to grasp her profile because it is continuously escaping, duplicating or it is uncertain or masked. Thus, the text becomes an oxymoron since it reaffirms with persistence an identity through a sentimental or nostalgic confession, but in tracking what is permanent it eludes the same intention of the search.

PALABRAS CLAVE: identidad; autoficción; poesía conversacional; intertextualidad.

KEY WORDS: identity; autofiction; conversational poetry; intertextuality.



Ernst Cassirer considera, pensando en la búsqueda filosófica, que el hombre es “a creature who is constantly in search of himself –a creature who in every moment of his existence must examine and scrutinize the conditions of his existence” (Cassirer 20); una busca que es la que da un valor real a la vida humana. Pero además, para el pensador alemán, la búsqueda se traduce en ciertas formas privilegiadas para recolectar la memoria simbólica, como la autobiografía y sobre todo la poesía, porque la memoria simbólica “is the process by which man not only repeats his past experience but also reconstructs this experience.” Por eso mismo, “[I]magination becomes a necessary element of true recollection... Poetry is one of the forms in which a man may give the verdict on himself and his life” (Cassirer 75).

Sabemos que “la subjetividad, como manifestación de un yo inevitablemente complejo, está en la base misma de la poesía moderna” (Salomone 266); asimismo sabemos que el tema de la identidad latinoamericana es intrincado y que a lo largo de los años se ha ido articulando con aportes críticos entre los que se destacan los de Antonio Cornejo Polar y nuevos elementos que la creación artística provee. Sobre este tema Rosalba Campra (*América Latina*) siempre se ha demostrado interesada, así como por las literaturas de la intimidad que ha tratado y vuelto a tratar desde ángulos diversos, analizando incluso el yo de pensadores y críticos de Hispanoamérica (Campra *Itinerarios*).

La tensión identitaria que ha caracterizado buena parte de la literatura hispanoamericana se manifiesta asimismo en el poemario *De lejanías*¹ de Rosalba Campra en donde se juega con los diversos formatos de las “escrituras del yo”. De hecho, en el volumen se traza una trayectoria autobiográfica evidente en los títulos de algunas secciones del libro (“VI. Autorretratos desde extranjerías”) o desarrollada transversalmente a través de motivos preferenciales que rozan el género fantástico (lo perturbante, el motivo del doble en algunas poesías de “III. Álbum”), predilecto en los ensayos académicos de la autora (Campra *Territori*). O bien se explicita en ciertas poesías, como “Narración”, donde inicialmente es expresada a través de la tercera persona para hacerlo luego por medio de una segunda.

Rosalba Campra, poeta y narradora² argentina residente en Italia, creadora de libros-objeto que exploran la relación entre la palabra y la imagen, conjuga aquí sea la poesía que la autobiografía recogiendo lo que ha vivido, lo que ha sentido, lo que ha viajado, lo que ha preferido, buscando delinear a través de sus palabras un autorretrato. Como ha señalado Julio Ramos “[A]nte el flujo, el desplazamiento – personal, cultural y jurídico– que consigna el viaje y el cruce del límite territorial, (. . .) la escritura es un modo eficaz de establecer un dominio, un lugar propio al otro lado de la frontera” (Ramos 431).

No obstante la insistente búsqueda autoral del yo en este poemario, al lector, mientras atraviesa la serie de constelaciones de imágenes que las siete secciones del libro articulan, le es difícil aferrar ese perfil buscado porque en continua fuga, duplicación, incertidumbre o enmascaramiento. Esto, quizás, porque en el texto “el

¹ Las citas en el texto retoman la edición de 2017.

² A estos dos poemarios (*Ciudades para errantes* y *De lejanías*), se agrega *Arqueología provisoria*, Alción Editora, 2018, publicado recientemente. Campra es autora de las novelas *Los años del arcángel* (1998), *Las puertas de Casiopea* (2014) y de textos narrativos, cuentos, microficciones: *Herencias* (2002); *Ella contaba cuentos chinos* (2008); *Mínima Mitológica* (2011); *Ficciones desmedidas* (2015). *Saggi/Ensayos/Essais/Essays*



aquí de la plenitud es el allá del sujeto que escribe" (Ramos 435) y esa plenitud ha quedado relegada en el pasado ya que "el que regresa siempre encuentra un país distinto" (Ramos 432). Así la escritura se vuelve una suerte de oxímoron en cuanto trata de reafirmar con ahínco una identidad por medio de una confesión sentimental o nostálgica, y en ese rastreo de una permanencia, elude la voluntad misma de la búsqueda.

Es sabido que esta compleja problemática ha fascinado a la crítica y ha cautivado aquellos autores que intentan, sea traducir en la lengua elegida para la creación sus recuerdos más arcaicos o íntimos, sea hacer convivir en un mismo texto dos o más lenguas, porque para ellos, reconstruir "su identidad desplazada, fragmentada o híbrida" significa espejarse en una escritura narcisista (Graña 79). Sin embargo, Campra juega voluntariamente con ese yo que esquiva la fijeza, por eso, el autor del postfacio, Leonel Alvarado, afirma que "el libro traza una cartografía de la duda" (Campra *De lejanías* 125) y trata "de la inconfiabilidad, que es lo que ocurre al desembarcar en otra orilla y otra lengua." (Campra *De lejanías* 128)³. Porque en este volumen los deícticos no amarran la situación del yo enunciante; no quieren ni pueden aferrarlo. Esto lo vemos cuando "*Desde Córdoba de la Nueva Andalucía*" (ciudad argentina de la que es nativa la autora), el yo dice "esta ciudad mía", aunque después aclare: "Cuando digo mía es porque estoy mintiendo." (Campra *De lejanías* 11) Es como si Campra hubiese hecho suyo ese 'enunciar al margen' que Julio Cortázar encarna cuando habla de un 'sentimiento de no estar del todo'; al escritor argentino –sobre el que Campra reflexionó como crítica durante mucho tiempo en sus trabajos académicos (Campra *Cortázar*)– lo induce a escribir esa condición lateral en la que el centro resulta inaferrable ("escribo por no estar o por estar a medias. Escribo por falencia, por descolocación." Cortázar *Sentimiento* 21). Como ha señalado Guillermo Sucre a propósito de la obra del español residente en México Tomás Segovia (para quien el exilio no fue una elección, a diferencia de Cortázar y Campra), la diáspora adquiere en estos escritores, "un valor ontológico y no simplemente histórico" y los "arroja de lo cubierto pero para hacer de lo abierto una nueva morada" (Sucre 368).

De lejanías está dividido en siete secciones, un número, pienso, no elegido casualmente, visto el potencial que acarrea su simbología. "I. Lejanías" recorre lugares diversos y el primero es Santo Domingo, bautizada por Colón la Hispaniola. En "*Desde Santo Domingo*" estamos atisbando la llegada de las carabelas y "en el agua de colorines" se siente el eco de un texto de José E. Pacheco ("verde y azul y color de arena / es la ola al romperse" Pacheco, "La llegada", 166) que, a su vez, quizás retome otro de Elisabeth Bishop ("Brazil January 1 1502", 82-84). América, allí, es un espacio poético proyectado hacia un futuro ("todavía esta tierra no ha llegado a los mapas") que se actualiza en la medida que su imaginada concreción ("Aquí la Universidad /este es el Fuerte/ la Catedral /la Calle de las Damas" Campra *De lejanías* 9-10) lo vuelve presente. Pero a la vez, en tierra americana se proyecta (y quizás por eso las preguntas retóricas) un sujeto poético caracterizado por un sentimiento de extranjería y descolocación. La autora, jugando con el binomio "acá" y "allá" –afirmado definitivamente con *Rayuela* de Julio Cortázar– y a sabiendas de que el futuro colonial todavía no ha llegado, coloca el punto de vista de un yo español, ya no en el "allá"

³ Sobre el vivir entre dos o más lenguas, véase en la bibliografía el libro del novelista argentino que escribe en italiano Adrian Bravi, y consúltese la recopilación de Isabel de Courtivron.

Saggi/Ensayos/Essais/Essays

N. 21 – 05/2019



americano sino traspuesto en el “acá” del criollo y, aún más, de la criolla: “Este acá todavía no es nuestro / pero la calle está siendo trazada/ donde pasaremos / los vestidos de cola” (Campra *De lejanías* 9). Hay una supremacía y saber europeos que se reivindican (“Este no es nuestro acá / pero los mapas son los nuestros.”) aunque queda claro que la cortesía europea y la vida de corte con su elemento femenino (“Encaje y almidón”; “los abanicos”) (Campra *De lejanías* 9), no logran prevalecer en un mundo sometido a un sol constante y en una constante guerra que ignora el costo sangriento de la misma.

En el volumen la memoria se desdibuja, se vuelve onírica: la propia ciudad, la propia provincia, no logran precisarse, se vuelven sólo un lugar escritural, a pesar de estar representadas por topónimos reales como Cabana, Pampa de Olaen, Uritorco, y en la memoria la fauna soñada que “parece obra más bien de la nostalgia” (Campra *De lejanías* 17) se precisa como algo que no existe en el mundo enunciado por los deícticos.

Esto no es Buenos Aires
no es tampoco París
ni Casablanca.
A lo sumo es lo que escribo
desde afuera
en busca de un espacio
que pese un poco menos
pero dure
por las dudas
por amor
por desmesura
por otra parte
acá panteras
no se han visto ni en los circos
sería un gato montés nomás, a lo mejor. (Campra *De lejanías* 17-18)

Por eso, en la primera sección del libro persiste una continua oscilación entre la precisión y la imprecisión, entre la realidad y la ficción como si la memoria hubiese disuelto los confines del espacio así como las cosas que éste contiene y tuviese que recurrir a la mentira para poder aseverar una verdad.

La poesía del volumen es fundamentalmente conversacional, como “*Ronda del exilio*”. Es decir, se acerca al modo normal del habla cotidiana, en presencia; muchas veces incluye voces diversas en diálogo entre ellas, aunque el interlocutor principal es siempre el lector. A pesar de que este rasgo acerque los textos a una suerte de realismo (se ha hablado de un “nuevo realismo” para este tipo de poesía en Fernández Retamar 175), el mismo entra en contradicción con la evanescencia identitaria en el exilio o en la fuga. A la vez, la poesía de Campra se ve alentada por una tensión ética que busca recoger, recordándolas, las identidades perdidas bajo la mirada indiferente del mundo occidental. De allí el tema de los pueblos originarios, hoy extinguidos, como los de Tierra del Fuego (“*En busca de la Isla Grande*”), o la gigantesca masa de seres en movimiento, las enormes migraciones, protagonizadas por la voz de una madre que le habla a su hijo a medida que cruzan el Mediterráneo, para “volver a ser” (Campra *De lejanías* 20). Se entrevé, además, el gusto de poner en acto un espectáculo escritural, una suerte de *performance*, al jugar con el módulo de la poesía



configurándolo como un collage de sintagmas que no son propios (“*Inventarios*”); al recortar epitafios e insertarlos en el propio texto; al variar las posibilidades del éfrasis comentando e inventando narraciones para fotografías o dialogando con las imágenes de un fresco antiguo; o bien al contrapuntear, disponiéndolas en una sola página, dos series textuales (“*Brújula: Mitologías del cielo austral*”) que alternan textos consabidos (lo fijo) en un interrogarse a sí mismos, y lo no dicho (que podría introducir la variación) en aquello que se ha cristalizado como mito:

Audaz se eleva
¿y la patria esclavizada?
¿Y las Provincias Unidas del Sud?
¿Y los libres del mundo?

Todo el pasado ¿es eso?

En el cielo las estrellas
¿de la patria mía?
En la tierra las espinas

¿Ya no quedan exilios? (Campra *De lejanías* 68)

La sección “II. Tratado de la Persistencia” resulta más bien heterogénea en cuanto a contenido y, sobre todo, forma. Seguramente dos hilos ligan los diversos textos: el de los mitos y el de la memoria (éste último, en todo el libro).

En muchos casos predomina un diálogo con textos poéticos cortazarianos. Por ejemplo, el yo de “*Regresos*”, cuando ve los travestis como “dioses sin rumbo”, se molesta por el hecho de que algunas versiones digan haberlos visto “vender pasteles y peinetas”. De hecho, la referencia a “*Las ruinas de Cnosos*” es directa, si leemos los versos de Julio Cortázar: “las calles se repueblan de monstruos cabizbajos / confundidos entre las vendedoras de pasteles y peinetas” (Cortázar *Poesía* 333). En el poema del escritor argentino los dioses están desacralizados al igual que en la poesía de Rosalba Campra que dice: “... si se hablaba de ellos /era en la crónica negra” (Campra *De lejanías* 27). Aparecen inmersos en la vida cotidiana aunque su marginalidad continúe a separarlos del resto de la humanidad: una condición sagrada que al sujeto poético le recuerda “Una alerta en forma /de poema” (Campra *De lejanías* 27).

“*Desalojos*”, en cambio, remite al poema “*Grecia, Grèce, Greece*” de Julio (Cortázar *Poesía* 204-213): en las poesías de los dos autores argentinos las figuras (sus máscaras, sus estatuas) heroicas de la historia griega se encuentran encerradas dentro de las vitrinas del museo. Theodor Adorno considera que “[m]useo y mausoleo no están sólo unidos por la asociación fonética. Museos son como tradicionales sepulturas de las obras de arte y dan testimonio de la neutralización de la cultura” (Cortázar *Poesía* 187). Quizás oponiéndose a esto, Julio Cortázar hace que esos objetos todavía estén vivos y reclamen la atención de los visitantes para ser liberados; en la poesía de Rosalba Campra la condición de los objetos del museo, aunque intermedia – porque nos hablan en primera persona–, está condenada: han sido desalojados definitivamente del mundo mítico al que pertenecían (“Un vidrio nos preserva y a la vez aniquila.” Campra *De lejanías* 31). Si en el poema de Cortázar la vitalidad del



pasado predomina y la voz de los héroes trasmite la angustia de la propia prisión museal, en el de Campra esa voz es “[U]na palabra que ya a nadie /dice nada.” luego que “[D]ioses, / reyes, semidioses, héroes” han sido “cuidadosamente clasificados” (Campra *De lejanías* 31-32). Aquí, por lo tanto, la expresión museal es, aún más que en el autor de *Rayuela*, mausoleo: “[D]esigna los objetos respecto de los cuales el espectador no se comporta vitalmente y que están ellos mismos condenados a muerte” (Adorno 187).

Dos literatos franceses se ocuparon de la cuestión museal y con sentido, si no divergente, diverso: Valéry y Proust. La extraordinaria sensibilidad de Proust por las metamorfosis de la experiencia “redunda en la paradójica capacidad de percibir lo histórico como paisaje” (Adorno 195) por eso, para él, la muerte de la obra en el museo es como si la despertara a una nueva vida; si el acto de creación separa la obra de arte de la realidad, Proust ve ese acto reflejado en el aislamiento de las piezas en un museo (Adorno 197) en donde todavía se puede disfrutar del goce artístico. Valéry en *Le problème des Musées* dice, en cambio, que en los museos “ejecutamos” el arte del pasado para serle fiel a la cultura (Adorno 190). A mi modo de ver, en Campra, predomina la visión de Valéry para quien el arte, “si pierde su lugar en la vida inmediata, si pierde su conexión funcional en la que estaba, esto es, en resolución, si pierde su relación con el uso posible” (Adorno 193), está completamente perdido y el museo que los encierra es una forma de barbarie. También la presentación de los objetos museales en el poema de Cortázar se relaciona con las ideas de Valéry porque para éste, paradójicamente, “las obras puras, las que seriamente resisten a la contemplación, son precisamente las obras impuras que no pueden agotarse por la contemplación, sino que aluden a una conexión social.” (Adorno 193). Así pues, la máscara de Agamenón en el poema de Cortázar tiene una condición de “impureza” que mantiene viva su conexión con una colectividad del pasado y por eso la mirada del espectador moderno no la aniquila.

Sin embargo, en otras poesías de Campra (“*Keramikós*”), los objetos del pasado, mientras se mantengan en su lugar de origen aunque reducidos a un montón de ruinas o a un paisaje sin forma, pulsán todavía con fuerza mítica (“Esta es la astucia de los mitos. / Seguir latiendo a la espera / de que alguien preste escucha” Campra *De lejanías* 23). Y algunas figuras de los frescos resisten a cualquier clasificación museal con una fuerza que anula, incluso, la presencia del espectador, a quien la doncella de Akrotiri dice: “–Haz de cuentas que no existes, dice, / yo existo, dice, para siempre.” (26). Ese “para siempre” es lo que cuenta y con esas palabras se concluye “*Pertenencia*”, con el que también termina la sección de la que hablamos. La dimensión dialógica, preferida por Campra, se retoma aquí pues el sujeto poético dialoga con un “doctor”, posiblemente un psicoanalista que parece solicitar recuerdos aunque las respuestas vayan mezclando la memoria autobiográfica (la infancia en las sierras de Córdoba, por ejemplo) con otras mucho más antiguas que nada tienen que ver con el yo empírico (“¿Qué las fechas no cuadran? /Y si le digo que soy una / de los que se salvaron del Titanic, / ¿también va a decir que no? ¿Qué no es posible?” Campra *De lejanías* 36) en una irónica inexactitud, en un divertido juego en el que la ficción se mezcla con la realidad y viceversa. La cuestión es saber “de a quién pertenece la memoria” y para ello lo que se intenta es recordar quién ha sido eliminado; de allí que reproducir en italiano



las placas recordatorias de algunos de los muertos del Holocausto es un ejercicio de permanencia.

Pero, en síntesis, la vitalidad o aniquilación de los objetos en un museo o en lo que hoy son ruinas, se pone en relación con la vívida o pálida imagen de una evocación autobiográfica y hablar de ellos es un merodear alrededor del pasado, es un interrogarse si el mismo es aurático y radiante aún hoy o si solo constituye un resto, un eco o es un simulacro para poder configurar la propia identidad diaspórica.

En la sección "III. Álbum" mirar un álbum de fotos es visualizar el tiempo, volverlo tangible como dice la poesía "Ahora":

Ahora que en las fotos
lo que veo es el tiempo
imagino a cada uno como parte
de una historia
a lo mejor es la mía
que desde entonces sigue transcurriendo.
(Campra *De lejanías* 41)

Y sin embargo la fotografía comparte con el museo un aspecto: "annienta la chimera"(Bonney 252), porque con la fotografía entra el detalle preciso ("Nadie hubiera dicho /que se comía las uñas", Campra *De lejanías* 44), un elemento que revoluciona la visualización de la realidad porque evidencia lo que hasta la invención de Louis Daguerre había pasado desapercibido (Bonney 208); el detalle altera el mundo hasta ese momento bien constituido, porque si en la pintura era algo elegido y adquiriría un sentido dentro del marco y a veces se proyectaba o proyectaba en sí el contexto (basta pensar en los objetos del *boudoir*, por ejemplo), en la fotografía resulta revelador de la falta de sentido o de la existencia de un sentido otro, no concebido en el conjunto. Frente a un álbum de fotos, el observador puede llegar a preguntarse, angustiado: ¿Quién ha logrado percibir simultáneamente todas estas resquebrajaduras, todos estos signos? (Bonney 264). Imposible hacerlo. Pero además, si la fotografía resulta reveladora del tiempo ("Atención puede arrastrarte / nunca se sabe hasta dónde el pasado / avanza." Campra *De lejanías* 45), pone en evidencia, a la vez, lo que significa el olvido, el dejar de saber y, en consecuencia, el poder inventar la intrusión de un hoy desconocido en un álbum de fotos:

Un inmigrante de sainete
un intruso cualquiera
pero tan decidido a tomar parte
que vas ya mismo
a pegarlo en el álbum
donde inventar
una historia de familia
aunque nunca puedas saber
quién era,
saber por qué,
para quién
la suntuosa reverencia
o cuándo.
(Campra *De lejanías* 46-47)



La precariedad del tiempo y su misterio se evidencian en "*Bajamar*", donde el sujeto poético observa una figura en la orilla del agua:

Solo, de pie sobre una playa
de laguna.
O de un río en bajante.
Si así fuera, esa orilla
sería una orilla del Gran Paraná. (Campra *De lejanías* 48)

Aunque la figura aparezca cristalizada en la fotografía que representa la Nada y el Silencio, su misterio es un continuo fluir hacia la invención, hacia la suposición, hacia la proyección de los propios recuerdos en ella y de allí el condicional de algunos versos. Y la ausencia en muchos casos crea una presencia otra, que permanece suspendida en una continua oscilación de incertidumbre: esa fotografía ¿es mi proyección sobre lo que no era? ¿adquiere una certeza que a mí, observadora, me convence como la verdadera realidad? ¿mi madre es esa joven inglesa que con una triste elegancia saluda a su enamorado que parte hacia la guerra? ¿y por qué quiero que mi madre se transforme en un doble de esa mujer? ("*Foto de mi madre o no en la estación*"). La fotografía genera preguntas ("Quién eras cuando eras / esa desconocida de la fotografía". "Quién eras mamá en la fotografía / de esa mujer que vaya a saber / quién habrá sido / en una novela que contara la historia / de tu doble / diciendo adiós hace mucho en la estación." Campra *De lejanías* 56-57), crea fantasmagorías y empuja al espectador en una dimensión en la que la mirada ya no es la de la "vista", sino la de la "visión" que recupera "l'evidenza offuscata dal pensiero, la 'chimera' o 'gloriosa menzogna' che nasce dal pensiero attraverso il concetto di fantasma" (Bonneyfoy 366). Bien señala Rosalba Campra, en las poesías de esta sección, el juego pendular entre la presencia y la ausencia que la fotografía genera. Una presencia, la de la foto ("*Chico sentado en un cerco*"), que genera asimismo la del espectador ("pero el chico / del cerco ahí está para siempre / ahí estamos." Campra *De lejanías* 61); presencias que, muchas veces, son "emboscadas" que sirven para ocultar "a nuestra impermanencia" (Campra *De lejanías* 63).

La sección del libro "IV. Este es el Sur" –que tiene origen en la serie de libros-objeto presentados por la autora en dos exposiciones⁴– trabaja sobre lugares verbales muy recorridos en Argentina. Un ejemplo son los versos de "*Aurora*", cantada en todas las escuelas del país al comienzo de la jornada⁵; versos que en la poesía derivan en interrogaciones retóricas ("*Brújula: Mitologías del cielo austral*") poniendo en duda su verdad. Y a la vez el sujeto poético se desdobra en una segunda persona con la que se dirige a sí mismo para cuestionar por qué ciertas cosas no han sido dichas en la escritura. Esos lugares cristalizados se retoman en "*Este es el Sur*", siempre en segunda

⁴ Campra expuso algunos de sus libros-objeto en México, Milán y Madrid. Pueden ser libros plegados a modo de los códices precolombinos, o bien libros modificados, vaciados y usados a veces como soporte para otra escritura. Algunos de ellos, adaptados para la publicación, son: *Constancias* (1997); *The book of Labyrinths* (2008); *Moradas de los mayores* (2012); *Zona de juego* (2014).

⁵ Aria "Canción de la bandera" de la ópera *Aurora* comisionada para la inauguración del edificio actual del Teatro Colón en 1908. Autor de la música es Héctor Panizza que se formó en el Conservatorio Giuseppe Verdi de Milán; el autor del texto es Luigi Illica, libretista de varias obras de Puccini; Héctor C. Quesada suministró la información histórica argentina a los italianos. Marco Bechis, con siniestra intención emotiva, retoma la música del aria en el incipit de su película "Garage Olimpo".



persona y en forma conversacional. Pero aunque se frecuenten lugares comunes, a modo de "lessico familiare", el sujeto poético de *"Destino el Sur"* aclara que "Este libro es sobre otras cosas // Hay al final algo más que un país" (Campra *De lejanías* 73). Por eso, en otros casos, esas cristalizaciones culturales pueden llegar a cuestionarse: si en *"País del Sur"* se dice "los hombres se abrazan/ y se dicen 'hermano'", con la irrupción de imágenes que rememoran la Guerra sucia, se afirma lo contrario: "–Allí / me vendaron los ojos / me empujaron por una escalerilla / me empujaron"; "–Allí / me habían confiado las llaves de la casa / y yo la abrí para que se llevaran / a alguien que era de mi sangre" (Campra *De lejanías* 77-78).

En la quinta sección del libro "Cantigas del ausente" hay un desvarío del almanaque y de la geografía: las temáticas de las cantigas de amor (*"Cita en Bar Al'Mansur"*) y del amigo nacidas hacia el siglo XII se entretajan con coplas que retoman las interrogaciones retóricas de Jorge Manrique. Sin embargo en la poesía de Campra, indirectamente, sugieren un deslizamiento de la locución latina en tercera plural (*Ubi sunt...* "Tatuadores de Nyhavn, qué se hicieron?" Campra *De lejanías* 83) a la pregunta que sostiene, en el presente, todo el volumen: ¿Dónde estoy?

La sección "VI. Autorretratos desde extranjerías" consta de cuatro poesías que giran en torno al tema de la identidad y, en última instancia, de la vida. Algunas (*"Inconfiabilidad de los espejos"*) soslayan el yo empírico y la significativa problemática de hablar de sí ("O sonreír desde uno de los autorretratos / de mi tocaya del siglo dieciocho" Campra *De lejanías* 95). Así pues, el texto se vuelve metalingüístico al estar construido sobre preguntas retóricas en las que el sujeto poético se desdobra en un tú a través del condicional ("podrías", "deberías") para darle consejos al mismo yo: "Si te decidieras por la autobiografía // llámala autoficción / eso permite atajos / invenciones" (Campra *De lejanías* 93). Son consejos sobre qué recorrido elegir, qué formato utilizar para "decir quién soy / o quién he sido / ¿sigo siendo?". Una cuestión que late debajo de toda autobiografía porque "De mí yo, ¿qué prefiero que se sepa?" (Campra *De lejanías* 95). Preguntas retóricas, el uso del sustantivo "pregunta", del adverbio "quizás", el uso del subjuntivo, del futuro y del condicional y la sucesión de conjunciones disyuntivas configuran un apretado bastidor, un significante reiterado en su variación, que se presenta para decir lo contrario de lo que es: aparece para instaurar la duda, la indecisión, lo vivido que no se acaba de contar porque "me pregunto / con cuánta vida hay que contar / para contarse." (Campra *De lejanías* 97).

La problemática del yo autobiográfico ("Tengo en mi haber / tres novelas / cuatro libros de cuentos / relatos en antologías prestigiosas / ensayos a granel." Campra *De lejanías* 98) se liga a la de los miles de migrantes que llegan a los países desarrollados de Occidente ("Sans papiers sans papiers / ¿dónde están sus papeles? / ¿dónde están?" Campra *De lejanías* 98), porque el yo no quiere ser identificado con los indocumentados aunque, en un juego de elegante ambivalencia, esa identificación se confirme en el desarrollo de la poesía. La literatura *engagé* se desliza por debajo de las palabras de quien no quiere ser equiparado con aquellos que hoy están al margen, o han sido expulsados o perseguidos; asimismo el texto parece querer establecer una distinción entre el concepto de migración de masas paupérrimas en la era global y el de exilio de épocas precedentes.



el francés que hablo
yo lo aprendí en l'Alliance,
controle mi green card
no escriba en mi ficha Alien,
eso es para los que viajan en la estiba
clandestino, infiltrado,
monstruo de otro planeta. (Campra 100)

La última sección del libro "VII. Manual para transeúntes" pone con mayor evidencia el tema de la errancia y del no lograr estar del todo en un sitio: o el lugar es uno y se piensa en una lengua otra, o el lugar es otro y la lengua ha vuelto a cambiar, aunque en el fondo quien ha cambiado definitivamente sea uno mismo tironeado entre la esperanza de un futuro y la nostalgia de un pasado. *De lejanías* es un juego de fugas y pocos encuentros, casi ninguno; por eso los "Silencios", porque en la casa de la infancia "[E]n el patio una fuente, / la de entonces, persiste. Si me miro en esa agua / yo me veo alejándome." (Campra *De lejanías* 113). Y no sólo la fuga sino también el desdoblamiento, la multiplicidad y la difracción del yo que se descubre, al final de una poesía, huésped de sí misma (Campra *De lejanías* 116). Por eso las palabras terminan siendo propias y ajenas al mismo tiempo, como vemos en "Inventarios", poesía construida con retazos de otros textos y que constituyen un listado, ya no de cosas – como las naves en Homero –, sino de voces que se entretajan con o ponen en duda la propia: de esta forma, el archivo épico queda reducido a una serie de ecos ajenos. Por último, la errancia se transforma en posesión en "Reloj" porque el sujeto poético se descubre viajando hacia el final con la muerte a cuestas ("La que, tan callando, / me habita desde el día / en que he nacido," Campra *De lejanías* 119), haciendo que el tiempo se transforme en una experiencia interior.

Y sin embargo, una forma de salvación, una forma de fijeza el libro la busca y encuentra, ya no en la escritura sino en la lectura, aquella que, quizás, permita hallar ese personaje que huye de sí mismo y de su precario estatuto ontológico creado por una condición diaspórica, la globalización y el vivir entre dos o más lenguas. Con un largo título para una breve poesía, "Self portrait / autorretrato / auto-portrait", el sujeto poético ruega con imperativos al lector que lo descubra, aunque arriesga que el resultado no tenga que ver con el pasaporte de quien escribe sino con la lectura que se practique de su obra:

Lee

por favor
léeme

entre líneas
estoy

a la espera
de mí
(Campra *De lejanías* 102)



Por un lado este volumen rescata una literatura que recurre a la memoria y a la forma autobiográfica como respuesta a la propia situación “entre” y que, en buena parte es análoga a la de otros escritores latinoamericanos que mientras construyen su sendero son su sendero –como diría Julio Cortázar (Cortázar *Teatro* 62). Sin embargo, al presentarnos un sujeto difícil de aferrar en un mundo caracterizado por innumerables contagios culturales, donde lo híbrido se distingue de lo sincrético, de lo criollo y de lo mestizo en un proceso con resultados aún imprevistos –como señala Juan Villoro (161-162) comentando *Culturas híbridas* de Néstor García Canclini–, y en el que la palabra identidad y verdad se discuten, como se ponen en cuestión otras definiciones (Campra *De lejanías* 103) para dar espacio a una vocación irrevocable de extranjería, la proyección futura del volumen va más allá del origen que le dio la motivación y el impulso para ser creado.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor. “Museo Valéry-Proust”, *Prismas. La crítica, la cultura y la Sociedad*. Editorial Ariel, 1962, pp. 187-200.
- Belknap, Robert E. *The List*. Yale University Press, 2004.
- Bishop, Elizabeth. *Dai libri di geografia*, a cura di Bianca Tarozzi, Salvatore Sciascia Editore, 1993.
- Bonnefoy, Yves. *Poesía e fotografia*. Prefazione di Antonio Prete. ObarraO edizioni, 2015.
- Bravi, Adrian. *La gelosia delle lingue*. eum, 2017.
- Campra, Rosalba. *América Latina, la identidad y la mascara*. Siglo XXI, 1987 (1982¹).
- . *Ciudades para errantes*. Alción Editora, 2007.
- . *Cortázar. Lecturas complices*. Edizioni Arcoiris, 2014b (2009¹).
- . *De lejanías*. Alción Editores, 2018.
- . *Itinerarios en la crítica hispanoamericana* (Cap. VIII), Eduvim, 2014a.
- . *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*. Carocci, 2000.
- Cassirer, Ernst. *An Essay on Man. An Introduction to a Philosophy on Human Culture*. Yale University Press, 1963 (1944¹).
- Cortázar, Julio. *Poesía y poética*. Edición de Saúl Yurkievich, Galaxia Gutemberg, 2005.
- . “Del sentimiento de no estar del todo”. *La vuelta al día en ochenta mundos*, Siglo XXI, 1968, pp. 21-26.
- . *Teatro y novelas I*. Edición de Saúl Yurkievich, Galaxia Gutemberg, 2004.
- De Courtivon, Isabelle (editado por). *Lives in Translation. Bilingual writers on Identity and Creativity*. Palgrave Macmillan, 2003.
- Fernández Retamar, Roberto. “Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica” *Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones*, Instituto Caro y Cuervo, 1995, pp. 159-176.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo, 1990.
- Graña, María Cecilia. “Narciso órfico: el yo entre la reflexión y la memoria”



Quaderni di Lingue e Letterature. Università degli Studi di Verona, núm. 25, 2000, pp. 79-95.

Pacheco, José E. *Tarde o temprano [Poemas 1958-2009]*. Tusquets, 2010.

Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. Editorial El perro y la rana, 2009.

Salomone, Alicia. "La poesía como el arte de renacer desde las propias cenizas. *La contingencia* (2015)" *Casa en que nunca he sido extraña. Las poetas hispanoamericanas: identidades, feminismos, poéticas (Siglos XIX-XXI)*, Milena Rodríguez, comp., Peter Lang, 2017, pp. 255-267.

Sucre, Guillermo. "XXVI. El familiar del mundo [1966]" *La máscara la transparencia*, F.C.E., 2001, pp. 367-372.

Villoro, Juan. "El juego de identidades cruzadas" *Iberoamericana*. Nueva época, Año 2, núm. 7, sept. 2002, pp. 159-167.

María Cecilia Graña (ciudadanía italiana y argentina). M.A. y Ph.D. Harvard University. Ha sido Profesor Asociado de Literaturas hispanoamericanas (Universidad de Verona-Italia 2000-2016). Visiting Researcher Universidad de Tucson (2009). Docente en diversos doctorados de la Universidad de Verona (2002-2003; 2003-2015; 2014-2016). Miembro de comisiones de evaluación de tesis o proyectos doctorales italianos y extranjeros (UNAM; Pompeu Fabra; Universidad de Estocolmo). Responsable científico del proyecto de investigación "El poema largo moderno en sus manifestaciones hispanoamericanas" (2003-2007). Miembro del Comité de redacción de la revista "Orillas" (Universidad de Padua). Miembro del proyecto de investigación español "La poesía actual en el espacio público" (2012-2016). Miembro del proyecto de investigación español "Las poetas hispanoamericanas: identidades, feminismos, poéticas (s. XIX-XX)" (2014-2018). Líneas de investigación de literatura hispanoamericana: poema extenso; poesía pública; poesía femenina; género fantástico femenino; género diarístico; la ciudad; la diáspora y la frontera. Ha coordinado dossier y volúmenes sobre el poema largo, el género fantástico y publicado trabajos en diversos volúmenes misceláneos y revistas internacionales.

cecilia.grana@icloud.com