

## La política y la poética del CAMP

*por José Amícola*  
(Universidad Nacional de La Plata)

Nos hallamos ante un cuadro que muestra a dos hombres encerrados por la fatalidad —o por el destino— entre cuatro paredes. Obligados a realizar sus actos más íntimos uno frente al otro, cada uno de ellos despliega sus deseos y temores ante su prójimo con un progresivo desnudamiento de su conciencia. Poniendo su pensamiento en un amor que se halla fuera del territorio posible y que, por lo tanto, es inalcanzable, cada uno de los dos protagonistas traviste al otro, finalmente, con la imagen del objeto de su deseo. Y así como la abstinencia sexual puebla cada universo de fantasías tanto más fuertes cuanto más desvalido es ese páramo existencial, su comida cotidiana se reduce a una preparación que es el alimento decantado en una pasta devenida lo único ingerible (polenta), frente a las fantasías de un mundo de jauja que estaría poblado por todos los manjares del mundo exterior. En ese diálogo de los dos protagonistas en que se sublimizan los deseos elementales y cotidianos, uno de los interlocutores se perfila como el soñador, mientras el otro, apegado a la tierra, se complace en rebatir las ensoñaciones de su compañero, hasta que el diálogo revela que el menos soñador también sueña. Uno como el otro están inmersos, en efecto, en un mundo de tabúes, que, finalmente, se derrumba ante la primacía del deseo sexual en un territorio concebido desde el texto como una prisión. Sin embargo, antes de llegar a un acto tabuizado por la sociedad, la prueba de fuego ante una supuesta pertenencia a un grupo (el homosexual) deviene simbólica, pero no en el acto sexual, sino a través del beso entre varones que aparece marcadamente connotado como piedra de toque de una entrega. Se llega, así, a la copulación, sin embargo, a partir de roles prefijados, de modo tal que el más soñador encarna casi obligatoriamente el papel del penetrado por el poder de un falo que centraliza el poder masculino... Estoy hablando de una pieza teatral que ha sido escrita en 1994 por dos autores argentinos de la novísima generación: Sergio Bizzio y Daniel Guebel. Su nombre es “La China” y ha sido estrenada en Buenos Aires en julio de 1995. Ella es un excelente ejemplo para entrar en el tema de lo que se entiende por “camp” en literatura a partir de teorizaciones recientes. En algún sentido la exhibición del “camp” estuvo presente en una figura desplazada de la literatura argentina como fue Copi, del que también se tratará aquí.

El CAMP ha sido definido por los críticos norteamericanos como “a theatrical overgestual representation”, como “a gender questioning”, como “a particular gay sensibility of the 20th. Century”, como “a postmodern denaturalization of gender categories” o, más ampliamente, como una manera de hacer visibles “gender categories”; en la misma dirección las definiciones más específicas insisten en que se trata de “a manifestation of the queer discourse in the impossibility of impersonation with the compulsory heterosexual pressure, but under the enuntiative ties of the dominant order”; que a un nivel deconstructivo pasará a ser “a destabilization of the relation between things” (MEYER, 1994). En todo caso, es evidente que la estética “camp” implica una fuerte ironía autorial, por donde se manifiesta con mayor fuerza el lugar desde donde se emite la enunciación. Como autor de culto de los escritores “camp”, así también como para los analistas del fenómeno, se presenta en los estudios actuales en lengua inglesa la figura de Oscar Wilde. Ella es la que suscita la mayor atención, en tanto ejemplo evidente de una provocación social en el borramiento entre arte y vida, como emblema de la “décadence” (MOLLOY, 1994). Ahora bien, es claro que la teorización acerca de este fenómeno nace, como tantas otras reflexiones, como un subproducto de la batalla librada contra el Poder por parte de los grupos emancipatorios de la década del 60 en Estados Unidos. Se trata, pues, en primera instancia, de un proceso llevado a cabo en las grandes ciudades como New York, Chicago y San Francisco, pero cuya capacidad modelizadora ha ido expandiéndose al resto del mundo, al mismo tiempo que se ha difundido y aceptado la penetración cultural desde

esos centros a la periferia, donde inclusive París o Londres, también funcionan como un segundo anillo dentro del territorio de irradiación. En el mismo sentido, su nacimiento dentro de una subcultura conocida con el eufemismo de “gay” indica, hoy en día, que ella ha tenido especialmente la función de disparadora de impulsos venidos de un territorio marginal que pasan a ser adoptados por toda la cultura en general.

El libro que, a mi juicio, mejor teoriza este proceso lleva justamente el título de *The Politics and Poetics of Camp* (1994). Se trata, en efecto, de una serie de trabajos compilados por el investigador Moe Meyer, que tienen la virtud de la amplitud de un espectro que abarca todas las manifestaciones de la cultura norteamericana, que a causa de la globalización que se halla en marcha, significa decir —mal que nos pese—: de la cultura del mundo. Esta obra colectiva consta de ocho contribuciones diferentes que parten obligadamente de la primera definición seria del fenómeno “camp” publicada por Susan Sontag en 1964. Cada uno de los artículos pasa revista, entonces, a las marcas que el “camp” arrastra consigo a nivel teórico, echando de menos en las reflexiones de Susan Sontag la fuerza contestataria de esa manifestación que surge, primariamente, como actitud provocativa de una minoría social. Los analistas actuales del “camp” parecen, entonces, tener más bien en cuenta el tono general de la enseñanza de un filósofo tan influyente como Herbert Marcuse, quien desde las universidades de California catapultaba poco antes del 68 a la figura del homosexual como, la de un nuevo héroe en una cruzada en contra de la unidimensionalidad del individuo. Así el último de los artículos del libro reseñado lleva el sugestivo título de “Taking out the trash. Camp and the politics of parody”, en el que su autor, Chuck Kleinhans, reconsidera la visión que instaura el “camp”, dando por sentado, en primera instancia, su vocación por una autoconciencia del “Kitsch”. El “Kitsch” así entendido sería puesto nuevamente en circulación dentro de un campo de bienes simbólicos que ha depreciado ese fenómeno. Citando la definición de Susan Sontag por la cual: “the essence of Camp is its love of the unnatural: of artifice and exaggeration”, Chuck Kleinhans concuerda en principio con ella, aunque termina llevando el pensamiento de Sontag a sus últimas consecuencias al afirmar que “Camp is an ironic and parodic appreciation of an extravagant form that is out of proportion to its content, especially when that content is banal or trivial” (MEYER, 1994: 186), puesto que, en el fondo, lo que habría minimizado Susan Sontag en sus notas claves sería que se trataba de una relación en la que entraría en juego la subcultura homosexual masculina. En rigor, entonces, podemos empezar, a descubrir que lo que impondría el “camp” sería una mirada socarronamente falocéntrica sobre los problemas de “gender” —un término que también logra un status especial en la crítica norteamericana a partir de la década del 60. En este sentido, es interesante destacar que la mujer no se presenta, en primera instancia, como productora de sentido “camp”, y que ella es, más bien, el objeto obligado de la representación a través de un espejo distorsionante de la supuesta esencia de lo femenino. Uno de los aportadores de material de revisión será justamente el film de Hollywood, una piedra miliar del discurso producido por varones con la mujer como objeto. Lo mismo sucederá con la teatralidad exacerbada de la ópera del siglo XIX. Lo que hará el “camp” será recontextualizar esos discursos. La fuerza de la estética “camp” va a surgir como estrategia de producción y de recepción —por ejemplo, del film hollywoodense—, utilizando y transformando la cultura de masas. En este sentido, este reciclaje implica una crítica de la cultura dominante, pero, lo singular del fenómeno es que lo hará en los mismos términos de esa cultura. Así el “camp” —palabra de etimología incierta que ha sido relacionada, entre otros intentos, con una posible ascendencia francesa— utiliza siempre la parodia, pero, al mismo tiempo, se caracteriza por hacer de la parodia un modo general de su discurso (MEYER, 1994: 188). En tanto camp es una forma ideológica llevada a sus extremos que contiene contradicciones en su mayor estado de productividad puede, entonces, encarnar cierta compatibilidad contra la cultura dominante. “Camp” se origina, por cierto, en una percepción “gay” masculina de las imposiciones que la sociedad coloca sobre la sexualidad (es decir, entonces, determinando el “gender”), poniendo el acento si no en la arbitrariedad de este fenómeno, sí, por lo menos, en el hecho de que ella no está biológicamente determinada, y que, en cambio, representa una construcción social. Chuck Kleinhans, el autor del artículo que cierra el libro reseñado, toma partido, por lo tanto, por la

definición ampliamente difundida de parodia que Linda Hutcheon retoma de otros autores y hace suya como de “repetition with critical difference”, viendo así la politicidad del fenómeno que el “camp” pone en circulación al expresarse desde dentro del discurso paródico. Para Linda Hutcheon, en efecto, la parodia implica una atención sobre el sujeto de la enunciación, algo que el “camp” hace siempre evidente, señalando, a la vez, la preocupación por la inmediatez de una codificación anclada en un espacio y tiempo de lo que el decodificador no podrá hacer abstracción. Como la parodia estudiada como “género literario” por Linda Hutcheon, la nueva estética “camp” inscribe en los discursos culturales una continuidad con el pasado, en tanto conectará su visión de modo intertextual con otros discursos codificados o con las actitudes de una sociedad, que se verán de ese modo —a causa del recorte— bajo la lupa de una comunidad que será invitada a colocarse en el mismo ángulo de la percepción que ese sujeto de la enunciación originariamente masculino y homosexual,

Podríamos agregar, por supuesto, que así como el carnaval nació de una particular situación social para ir penetrando con su irrespetuosidad los diferentes aspectos de la cultura dominante, hasta llegar a irrumpir en la literatura; y propulsar los cambios del canon, el “camp” parece actualmente propulsar una energía que con sus irradiaciones va deconstruyendo las más sancionadas leyes de la doxa en campos intelectuales que tienden a perder su condición de cotos cerrados, al verse acosados por los peligros de las influencias que llegan de campos ajenos, por ejemplo la industria cinematográfica de otros centros de poder. Una característica de la época en que vivimos, a diferencia de las décadas ilusionadas e ingenuas de las utopías vanguardistas, es nuestra relación con la historia, que llega ahora a nivel masivo exclusivamente a partir de las imágenes que nos brindan los medios de reproducción visual. La televisión ficcionaliza los hechos históricos al colocarlos en nuestro hogar, pero, al mismo tiempo, les quita el aura que tenía lo difícilmente reconstruible. En ese proceso todos los fenómenos reales y ficticios, históricos y actuales aparecen mezclados en el mismo espacio, dando pie a la desmoralización de la tradición al estilo de la arquitectura de la ciudad de Las Vegas, punto clave para entender la condición postmoderna que también implica la estética “camp”.

El “camp” erige, entonces, una mirada sobre manifestaciones que se han dado en las actitudes y en los discursos sociales en todas las épocas, pero que ahora han entrado en el horizonte de percepción de una era iconoclasta que generalmente es llamada postmodernidad, término que será entendido como la respuesta actual a las vanguardias y como una nueva acometida irrespetuosa contra la tradición, pero ahora signada por el desencanto y por la pérdida de la ingenuidad. Así a partir de la década del 60 aparece, un cuerpo discursivo claro y distinto. En ese sentido, el “camp” es una forma nueva de ver la realidad; su aparición coincide con una corriente que hace de la sospecha sobre la tradición —incluidas las propias vanguardias— su piedra de toque. Uno de los ejemplos más llamativos del “camp” y de su internacionalismo es la figura excéntrica del argentino Copi (Raúl Damonte Botana, 1939-1987), en sus textos especialmente escritos en francés desde una territorialidad extranjera. Su actividad como dramaturgo, (y director de su propia creación) había empezado en Buenos Aires en 1962 con una obra titulada “Un ángel para la señora Lisca”. Luego siguieron a partir de 1966 piezas teatrales en francés bajo la dirección de personalidades de origen argentino salidas del espíritu del Instituto Di Tella y, luego, radicadas en París, como Jorge Lavelli, Jérôme Savary y Alfredo Rodríguez Arias, cuyos títulos fueron “Sainte Geneviève dans sa baignoire” (1966), “Eva Perón” (1970), “L’homosexuel ou la difficulté de s’exprimer” (1971), “Loretta Strong” (1974), “Le frigo” (1983), “Une visite inopportune (1988), mientras, paralelamente aparecían sus novelas como “Le bal des folles” (1977), “La guerre des pédés” (1982) o “L’Internationale Argentine” (1988). En cada una de esas obras existe, cuando menos, una mirada sesgada que se sustancia en lo que, generalizando, podría llamarse utilización literaria del travestismo. No es ocioso recordar, precisamente, que el propio Copi actuó tempranamente como actor en una pieza maestra del travestismo como fue “Las criadas” de Genet (AIRA, 1991: 13), cuya puesta en escena fue acotada por su autor como obra para ser interpretada por varones que no ocultaran su condición de tales en la encarnación de papeles femeninos. La escenificación travestida, entonces, que desde hace unas décadas cunde en las puestas de teatro contemporáneas, no es

ajena, a mi juicio, a una entronización general del “camp” en la cultura dominante. Es interesante destacar, por ello, que uno de los autores argentinos que se haya ocupado de Copi sea justamente César Aira, quien ha establecido un pacto frente a nuestro campo intelectual en una cruzada por un rescate de lo desterritorializado. Uno de estos espacios de choque para la evolución literaria es, como hubieran suscrito los formalistas rusos de buena gana, el género paródico. La capacidad del “camp” para expandirse radica, justamente, en que utiliza la parodia del discurso “gay” para hacer de él un cuestionamiento social y, por lo tanto, catapultarlo a sátira de toda la sociedad. En cuanto al cuestionamiento sexual del “camp” a través del travestismo, digamos que si, por ejemplo, el tema de los “cástrate no ingresó al imaginario social por más de 150 años, sería la década del 60 a partir de la interpretación de Roland Barthes en *S/Z* y, actualmente, a través de la filmación de la vida de Farinelli, cuando esa ambigüedad genérica aparecería súbitamente interesante a los ojos del mundo moderno que mira ahora el pasado desde un nuevo ángulo. César Aira en su libro de 1991 sobre Copi señala certeramente, por su parte, algunas de las características de este autor, diciendo que sus textos se centran en una simbiosis con el dibujo de tiras cómicas al que Copi se dedicó paralelamente con su actividad literaria; un dibujo que ya de por sí llevaba implícita la capacidad de síntesis y la velocidad de las asociaciones. Sería, entonces, en este cruce genérico donde se presentaría la comicidad de la perspectiva que inaugura la obra de Copi, una obra que Aira define como basada en un constituyente de umbral entre el dibujo y el relato (AIRA, 1991: 14 y 71). Aira, sin embargo, titubea al buscar un medio de ubicar el arte de Copi y nos lo presenta, por una parte, como autor barroco en tanto descubre en ella necesidad de la Representación (AIRA, 1991: 29), para pasar luego a hablar de Copi como del surrealista consumado que hace de las “locas” su “objet trouvé” (AIRA, 1991: 31). En ese camino indeciso entre la adscripción a un arte barroco y surrealista a la vez, Aira descubre que la función de lo “gay” en la obra de Copi actúa como “un estabilizador relativo de lo cotidiano, por ser un ámbito cargado con su propio teatro y dibujo, una representación hecha del mundo” (AIRA, 1991: 32), mientras que para analizar el cuento de Copi titulado “Las viejas travestis”, echa mano a la misma idea diciendo: “...ya estamos plenamente en ese ‘mundo dentro del mundo’ que es la escena gay en la que Copi encontró su destino barroco” (AIRA, 1991: 48). Creo, por mi parte, que lo que Aira no descubre es que tanto la categoría de la Representación como la del Azar, son, justamente, las expropiaciones que ha ejercido el “camp” sobre el depósito de la Cultura para poner en escena un nuevo baile de máscaras donde lo que está carnavalizadamente manejado es la ronda de los atributos sexuales, es decir: una historia revisitada con el espíritu sesentista. Aira acierta, en cambio, cuando establece que hay algo que separa marcadamente el uso de lo “gay” que hace Copi de aquel que hace Puig, pero no atina a descubrir que ello se basa justamente en que la estética “camp” no es el único principio de construcción de este último (AIRA, 1991: 69).

Ahora bien, encuentro un hilo conductor entre lo que afirma Aira sobre Copi y el espíritu sesentista encarnado en las puestas del Instituto Di Tella que ahora renace en la escenografía a cargo de Jorge Ferrari en “La China” de Sergio Bizzio y Daniel Guebel, dirigida por Rubén Szuchmacher. Para Aira, en efecto, Copi “al dibujo de una casa le agrega la palabra CASA, al de un perro PERRO”, puesto que el “comic” sería el arte de la rúbrica y la redundancia (AIRA, 1991: 24). Es lo que sucede justamente en la puesta de 1995 de “La China”. En el texto original como en la puesta lo único que queda ausente es la presencia de lo femenino proclamada —ambiguamente— en el título. Lo más mostrado es así lo más escamoteado. Y con esto tiene que ver también la obra: con la parte de femineidad que el varón muestra y escamotea a la vez, en un juego de tabúes y rupturas que cada sociedad en un momento dado se permite, señalando cada vez nuevas fronteras. Lo divertido de la relación que estoy tratando de establecer, estaría en el dato marginal de que justamente la madre del Copi real llevara el apelativo de “La China”, según documenta Aira (AIRA, 1991: 75). Parece nuevamente también obra del azar que Josefina Ludmer (“la China” Ludmer) titule en su estudio de 1988, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, un parágrafo como “La china”, refiriéndose a la mujer real del poeta Hidalgo (LUDMER, 1988: 102); lo llamativo de esta referencia es que Ludmer no se preocupe por motivar ese título, haciendo con ello lo que podría

llamarse una exhibición del procedimiento estilístico de un tratado que busca romper con todos los moldes anteriores para este género teórico. En efecto, Ludmer trabaja allí con la idea vanguardista de montaje o “collage”, con el convencimiento de que debe acercarse a su materia desde una perspectiva diferente, como si fuera un “Libro de Manuel”. Sabemos, claro está, que es el arte el que abre las brechas y es seguido, de cerca por la teoría. En ese tratado del género gauchesco, entonces, los cielitos de Hidalgo serán inscriptos dentro del gesto fundante, mientras se considera que, una vez que se llegue a “La Vuelta de Martín Fierro”, se tocará la frontera extrema del espacio interior del género, como para que se pueda pasar a otro género, al teatro, a la novela o al cuento (LUDMER, 1988: 87). Esto es lo que pasará en “La China” donde se explotará un principio constructivo del género gauchesco —el diálogo entre varones— para exacerbarlo y llevarlo a sus últimas consecuencias. Si el género gauchesco no hablaba más que de la ley masculina, aquí ella será la constante obviedad frente a la ausencia de lo femenino, para lo que nunca hubo espacio en el propio marco genérico. Lo que se manifiesta en el intersticio es la voz —también doble— de la enunciación. Los tópicos negativos del género como el sexismo, el racismo y la xenofobia (LUDMER, 1988: 202) aparecen mostrados, gracias al sujeto de esa enunciación (doble) hábilmente desmontados por el pliegue irónico del texto.

Será el “camp”, a mi juicio, entonces, volviendo a la parte teórica de esta exposición, el movimiento venido de la plaza pública, el que atravesará radicalmente el discurso literario de muchas literaturas refuncionalizando pactos de lectura. Así “La China” osa introducir en nuestro campo la pareja de gauchos que se halla en la columna fundacional del género gauchesco en tanto constitución de la Patria, según la visión que sostiene Josefina Ludmer de él, y que ya tenía su contrapartida paródica en esa especie de “mock epic” de Estanislao del Campo, pero que ahora es desacralizado en uno de los sentidos que el Victoriano siglo XIX no se había permitido: el discurso sexual. En efecto, Ludmer declara a propósito del “Fausto” que es “la primera vuelta de la cinta celeste y blanca” (LUDMER, 1988: 123). “El Fausto” significa, en efecto, un desplazamiento de lo político, de lo público, que había sido la razón de ser del género. Con la introducción de la ironía se establece una grieta ahora entre enunciado y enunciación. El género ya deja de contarse sólo, y el relato enmarcado se fagocita el marco. Pero, por ello, el axioma nacionalista no abandona la gauchesca en los restantes exponentes. Esto ya había sido puesto en claro por Roberto Arlt, quien en 1932 no titubeaba en sus denuncias cuando escribía que se hacía nacionalismo con el gaucho y que “...las mejores composiciones gauchas, son obras de señores que si no gastan levita y bastón, usan cuello palomita y fuman cigarrillos turcos” (ARLT, 1995: 168). Estos señores se han transformado ahora en Sergio Bizzio y Daniel Guebel y, si las reseñas sobre la obra insisten sobre la alusión de la pieza hacia un presunto “Esperando a Godot” pampeano, creo, por mi parte, que las deudas tienen que ver —como traté de demostrar con el suspenso de mi comienzo expositivo— con nuestra propia vida y literatura nacional, en tanto que lo que aquí se juega es una batalla de la sexualidad entre varones, además de un combate renovadamente político, un combate que ya había entrado por la puerta grande a la literatura argentina gracias justamente a una mirada que en algunos momentos rozaba la estética del “camp”. “La China” no se construye solamente sobre el sainete gauchesco ni el teatro del absurdo, sino que su diálogo intertextual se establece, en primera instancia, con una tradición canonizada a nivel de literatura nacional como un tratado ideológico sobre la patria. Por ello, según Ludmer, la figura de la doble faz, del dos y del duelo es el principio que rige el género (LUDMER, 1988: 205-214). En este sentido es interesante descubrir que Beatriz Sarlo, por su parte, analizando los duelos gauchescos en la obra de Borges, que son una forma de diálogo, también llega a la aguda conclusión de relacionar dialécticamente ese motivo genérico con el principio romántico de la figura del Doble (SARLO, 1995: 184). En “La China” el duelo de los gauchos Páez y Sosa trabaja la idea subliminarmente de un juego de espejos que pone en peligro la constitución de una identidad social. En este sentido, esa obra lleva la densidad paródica a una exacerbación satírica poniendo en escena para un público más vasto la perspectiva establecida desde el ángulo “gay”. Es por ello, quizás, que se ha quitado en esta puesta la figura del travesti del texto original, que hacía su aparición — como los personajes en los dibujos de Copi— sin que nada lo anunciara y burlándose, en medio

de la pampa, del principio de la verosimilitud. El travestismo masculino, con todo, instaura una denuncia en el discurso social, al marcar la asimetría sobre la que se basa la relación entre el hombre y la mujer, una asimetría que como aquella del signo lingüístico, propulsa un desequilibrio entrópico de donde nace en este caso el “camp”. En esa mirada queda marcado el falocentrismo sobre el que se basa la cultura de nuestra época.

## REFERENCIAS

- AIRA, César, 1991 *Copi*, Rosario, B. Viterbo.
- AMICOLA, José, 1995 “GENDER y GENRE en Manuel Puig”, en Roland Spiller (Comp.): *Culturas del Río de la Plata. Transgresión genérica e intercambio (1973-1995)*, Universität Erlangen-Nürnberg, Alemania.
- ARLT, Roberto, 1995 *Aguafuertes porteñas*, Compilación de Rita Gnuztmann, Buenos Aires, Corregidor.
- DAMONTE, Jorge (Comp.), 1990 *Copi*, París, Christian Bourgois.
- BIZZIO / GUEBEL, 1994 “La china”, en *Dos obras Ordinarias*, Rosario, B. Viterbo.
- DUBATTI, Jorge, 1995 “Los gauchos de Beckett”, en “El Cronista Cultural” (Buenos Aires), 23 de junio.
- HUTCHEON, LINDA, 1985 *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Form*, N. York / Londres, Routledge, 1991.
- LUDMER, Josefina, 1988 *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Sudamericana.
- MEYER, Moe (Comp.), 1994 *The Polines and Poetics of Camp*, Londres / N. York, Routledge.
- MOLLOY, Silvia., 1994 “La política de la pose”, en Josefina Ludmer (Comp), *Las culturas de fin de siglo en América Latina*, Rosario, B. Viterbo.
- SARLO, Beatriz, 1995 *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Ariel.
- SONTAG, Susan, 1964 “Notes on Camp” , en *Against Interpretation*, (1966) N. York, Doubleday, 1990.