

Camp Followers. Estética Camp y nueva carnavalización

José Amícola
Universidad Nacional de La Plata

*“This book is dedicated to the thousands of
unremembered
and unsung camp followers who have stea-
dfastly followed armies
throughout history bringing a little comfort
and companionship
to the soldiers of every nation”*

*George and Anne Forty:
They Also Served (1979)*

La palabra *Camp* es de etimología incierta, pero en inglés, donde ha sido usada primeramente, se puede asociar con la idea de campo, campamento, campo de batalla, así como con el verbo francés “se camper”, en el sentido de plantarse de modo desafiante, y quizás en castellano en la expresión “tan campante”. De la seriedad de la

metáfora guerrera se hace un uso carnavalizado, al pasarla no a “lo divino”, sino al propio código de la subcultura “gay”. De ese modo, una frase como “camp followers”, utilizada primeramente en un contexto serio con el ánimo de referirse a personalidades como Florence Nightingale, en el sentido de abnegadas seguidoras de los soldados al campo de batalla en el libro del epígrafe *They Also Served*, pasa a ser en el nuevo código otra especie muy diferente de las soldaderas de las batallas del siglo XIX, acercándose más a una imagen como la de Marlene Dietrich siguiendo en el desierto a su amado vestida de gran dama y con tacos Luis XV. De esta figura emblemática de la diva en la película *Marruecos* de Joseph von Sternberg no es difícil pasar al cuerpo travestido del varón que capta todas las marcas signílicas de esa misma irrisión. Se trata ahora de los homosexuales travestidos con plumas y strass al seguimiento o persecución de héroes jóvenes, quienes, por su parte, exhiben la masculinidad y potencia sexual asociada al uniforme militar. En este sentido, el *Camp* es la desfachatada salida del “closet” de un movimiento que hace de las relaciones sexuales intermasculinas no ya un trauma de origen ni un complejo de inferioridad, sino una bandera de protesta, sin dejar de esbozar un rasgo de humor en la autoparodia que le viene de su origen con el varieté gay (Ross 1993; Amícola 2000) y que hoy en día cunde en las manifestaciones más carnavalizadas como los desfiles de la minoría gay (Docker 1994: 185), o los grupos de rock.

Citando la definición de Susan Sontag de 1964 por la cual: “la esencia del *Camp* es su amor por lo no natural: por el artificio y la exageración”, Chuck Kleinhans en un texto de los 90 concuerda en principio con ella, aunque termina llevando el pensamiento de Sontag a sus últimas consecuencias al afirmar que “el *Camp* es una apreciación irónica y paródica de una forma extravagante, desproporcionada en

relación con su contenido, especialmente si ese contenido es banal o 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 que era necesario mirar como un evento social de importancia. En rigor, entonces, podemos empezar a descubrir que lo que impondría el *Camp* sería una mirada socarronamente falocéntrica sobre las diferencias sexuales (Molloy 2000). En este sentido, es interesante destacar que en el *Camp* el lugar primordial que ocupa la mujer es un espacio refractado como la *imago* en la mente del varón y que, por ello, lo femenino aparece como productor de sentido en una tensión con relaciones de género donde interviene un poder fálico puesto entre paréntesis. Las mujeres del *Camp* son el objeto obligado de la representación a través de un espejo distorsionante de la supuesta esencia de lo femenino. No es casual que uno de los arsenales de material para las manifestaciones *Camp* sea justamente el film clásico de Hollywood, una piedra miliar del discurso producido por varones con la mujer como objeto -como el clásico film de 1939 titulado *Women-* (Speranza 2000); mientras otro arsenal se encontrará en la teatralidad exacerbada de la ópera del siglo XIX, territorios con los que el *Camp* se ensañará en la tarea de re-contextualizar esos discursos melodramáticos o de comedia exquisita. La fuerza de la estética *Camp* va a surgir, entonces, como estrategia de producción y de recepción -por ejemplo, de los géneros hollywoodenses clásicos-, 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. El *Camp* es, entonces, una forma ideológica llevada a sus extremos que contiene contradicciones en su mayor estado de productividad. El *Camp* se origina, así, en una percepción “*gay*” masculina de las imposiciones que la

sociedad coloca sobre la sexualidad, poniendo el acento no tanto en la arbitrariedad de este fenómeno, como en el hecho de que ella no está biológicamente determinada, y que, en cambio, representa una construcción social.

La novedad del *Camp* consiste, sin embargo, en el embrague que solicita con respecto a otros términos claves del sesentismo y de la posmodernidad como “gender”, Kitsch y parodia. Digamos también que el término de “gender” exige cierto acotamiento para que sea operativo en este contexto. La definición de “gender” más escueta consiste en verlo como “el status social del sexo” (Laqueur 1990) y no solo como “rol sexual” (lo que podría parecer una asignación menos crítica en tanto intercambiable a voluntad para la escena). Así el género (en sentido de “gender”) es un principio estructurante o un mecanismo social de regulación. Y será la familia el primer núcleo de una distribución del trabajo sexual que aparecerá “generizada” (“gendered”). Pero el área de las diferencias sexuales como aparece impuesto por la sociedad es algo que se renegocia constantemente, de modo que sus fronteras aparecen como lugar de roce de significados. Es por ello que cada una de las manifestaciones públicas en que esos bordes se tocan implican una intervención en el imaginario de género de una formación social. Si ya enunciar una problemática en torno a la diferencia sexual permite proponer una doble lectura en el campo de la política -como dice Masiello- e introduce un conflicto en el campo de la representación (Masiello 2001, 15), el *Camp* viene a reforzar esto desde el campo sesgado del homosexual afeminado que ahora se lanza a la lucha para conquistar un lugar con sus propias armas, exigiendo un realineamiento del campo simbólico con la forma rotunda de la provocación.

Por otra parte, si bien el término *Kitsch* proviene de

la época fundacional de Alemania hacia 1870 como carátula de la conducta arribista de una burguesía en ascenso, su consagración internacional como concepto digno de atención empieza hacia 1930 cuando aparece como punta de lanza en una discusión estética agudizada por las conquistas de las vanguardias pictóricas. En este sentido el *Kitsch*, como “pretendido buen gusto”, aparece asimismo internalizado como piedra de toque de lo que se va gestando como desafío *Camp*. Si el *Kitsch* no tenía conciencia de su propia condición, lo que haría el *Camp* sería presentarse como un *Kitsch* consciente de sí, un *Kitsch* de ida y vuelta, en el sentido de que ya no cree ser el buen gusto, sino proclamarse como un gusto que ha sido estigmatizado. Ahora bien, el *Kitsch* reciclado en el *Camp* como va a difundirse en el cine de Hollywood va ir de la mano de una visión especial de lo femenino, como su propia parodia, descubriendo cuánto de armazón de la mirada masculina tiene el polo de la femineidad. Un elemento clave en esto será una exageración melodramática de los atributos del sexo, así como pueden verse en lo sobreactuado de un actor que viste ropas femeninas, como sucede en el teatro chino y japonés.

Lo cierto es que el cine de Hollywood con su mezcla de glamour, estetización de la imagen de la mujer (a cargo de muchos realizadores homosexuales) y entronización del divismo de las actrices mediante el *star-system*, provocó una difusión de una sensibilidad que, a partir de los sesenta, sería llamada eufemísticamente “gay” (Cleto 1999). El caso paradigmático de la identificación del homosexual masculino con la imagen de LA mujer que el varón no podía ser lo representa la adopción idealizante de una diva que interpretaría quasi como en travestismo la toma de una personalidad ajena (Ackroyd 1979). Así Mae West, Bette Davis, o Judy Garland en Estados Unidos, Silvana Mangano en Italia, Marlene Dietrich

y Zarah Leander en Alemania, Mecha Ortiz y Tita Merello en la Argentina, vinieron a encarnar para esta subcultura el emblema de una mujer fálica que parecía ser el estereotipo de una femineidad poderosa y ambigua a la vez. De la mano de este estereotipo de mujer que, en la mayoría de los casos, parece un hombre con ropas femeninas (Hamilton 1995) o que atrae por los avatares de su vida privada, aparece la condición de inestabilidad signica que produce el travestimiento que oculta lo fálico, es decir que promueve una inseguridad del significante, pero, al mismo tiempo, parece reforzarlo (Sarlo 2001: 76). En este sentido, es importante señalar la relación con el soporte que significan las ropas femeninas sobre un varón, dado que el travesti masculino va a provocar una extraña y escandalosa renuncia al poder fálico, aun en posesión de los signos biológicos masculinos, y, es, por ello, que una mujer travestida de varón no provoca de la misma manera un espectáculo *Camp*, pues debe dejar de lado todo el brillo de la imago femenina en visión nostálgica. Así Adrián Cangi hablando del neo-barroco y la androginia en la poesía de Roberto Echavarren y de Néstor Perlongher dice: “El cuerpo travestido va en busca de una imagen abstracta, de una fantasía, por la imposibilidad -declarada por Lacan- de no alcanzar jamás, a fuerza de mutaciones, toda la mujer.” (Echavarren 2000: 22). Para Cangi, entonces, esa búsqueda de la hipermujer incumbe automáticamente a la imago del varón sobre la mujer y no a la inversa.

El *Camp* nace, entonces, como un guiño del *ghetto* homosexual que aúna la parodia de la idea de lo femenino según aparece en la mente masculina, con la entronización de un gusto nostálgico del pasado (en busca de la imagen de la Madre), y con un *Kitsch* consciente de sí, según podía darse en los espectáculos nocturnos donde un travesti imitaba con sus gestos a una diva mientras movía los labios para

reproducir una canción cuya voz venía del altoparlante (el “lip-synch”). Sin embargo, con el motín del bar Stonewall en 1969 y el nacimiento del Gay Pride, el *Camp* se convierte, después de las agudas observaciones de Susan Sontag en un instrumento más de lucha dentro de la batalla gay, inclusive dentro de las mismas filas de las relaciones intermasculinas, no exentas de discriminación endógena. Como muchos otros movimientos, el fenómeno *Camp* experimenta a partir de allí una difusión singular, que lo lleva a ser también apropiado fuera de la escena gay, como se puede comprobar en la obra de teatro “La China” de Bizzio y Guebel, que provoca una parodia dentro de la estructura monolítica de la matriz cultural de la literatura gauchesca, por medio de un gesto que Bajtín no tendría empacho en distinguir como carnavalizado, al poner en entredicho uno de sus axiomas: el discurso del compañerismo viril gauchesco.

La literatura argentina ofrece un ejemplo paradigmático de una carnavalización literaria clave en el momento de indagar qué es el *Camp* en la apropiación entre los escritores gay que va marcadamente a contrapelo de la cultura oficial y de los intentos hagiográficos de la figura de Eva Perón, especialmente en los textos salidos de “plumas” (y hablemos aquí de plumas en doble sentido) tan controvertidas y a caballo de culturas como las de Copi y Perlongher, quienes la emprenden con el icono del cuerpo muerto de esa figura política para desentrañar una relación múltiple desde una mirada extrañada. Por otra parte, en estos días el Teatro Stabile di Roma está representado en esa ciudad una obra de Copi de la década del 70 cuyo título podría ser emblemático: “El homosexual o la dificultad de expresarse”. El teatro del absurdo se ha convertido aquí en el balbuceo politizado de una lucha por la expresión. Entre el guiño sutil en torno a la diferencia de una obra como “The Importance of Being

Ernest” y la desfachatada exhibición de la ambigüedad sexual de esta pieza capital de Copi el Camp ha venido por sus fueros para instalarse tan campante en la cultura actual.

Bibliografía

- Ackroyd, Peter. (1979) *Dressing Up. Transvestism and Drag: The History of an Obsession*, N.York, Simon and Shuster.
- Amícola, José. (2000) *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*, Buenos Aires, Paidós.
- Cleto, Fabio (Comp.) (1999) *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Docker, John. (1994) *Postmodernism and Popular Culture*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Echavarren, Roberto. (2000) *Performance. Género y Transgénero* (compilado por Adrián Cangi), B.Aires, EUDEBA.
- Hamilton, Maribeth. (1995) *The Queen of Camp. Mae West, Sex and Popular Culture*, Glasgow, Harper Collins Publishers.
- Laqueur, Thomas. (1990) *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*, [original: *Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud*], Madrid, Cátedra, 1994.
- Masiello, Francine. (2001) *El arte de la transición*, Buenos Aires, Norma.
- Meyer, Moe (Comp.) (1994) *The Politics and Poetics of Camp*, Londres/N.York, Routledge.
- Molloy, Sylvia. (2000) “La cuestión de género: propuestas olvidadas y desafíos críticos”, en *Revista Iberoamericana*, Núm. 193, Oct-Dic, pp. 815-819.
- Ross, Andrew. (1993) “Uses of Camp”, en: Bergman, David (Comp.): *Camp Grounds. Style and Homosexuality*, Amherst, University of Massachussets Press.
- Sarlo, Beatriz. (2001) *Tiempo presente. Notas sobre el cambio de una cultura*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno.
- Speranza, Graciela. (2000) *Manuel Puig. Después del fin de la literatura*, Buenos

Aires, Norma.