

**Amícola, José. *Camp y postvanguardia*
Buenos Aires, Paidós, 2000, 229 páginas.**

Que el arte alto, o serio, tenga fronteras indecisas con el arte bajo, el arte popular, o de consumo de masas, no es una característica del presente, ya que contamos con excelentes ejemplos de gran arte popular en otras épocas. Pero es cierto que, a partir de la Revolución Francesa, con la caída de la aristocracia y el surgimiento de la burguesía como clase dominante, aparece una forma de drama, el melodrama, que, como señala Amícola en *Camp y posvanguardia*, presenta rasgos gruesos y exagerados, contrastes inequívocos: los personajes malos son completamente malos, los buenos completamente buenos. Busca instruir deleitando, pero sus enseñanzas son toscas, los significados rotundamente nítidos, como si se temiera confundir al público. Denota una tendencia al puritanismo y a la respetabilidad de las costumbres. Los libretos melodramáticos de la ópera decimonónica y la escritura musical liquidan a los personajes y las voces ambiguas de los castrados y requieren distinciones netas, contrastes precisos entre lo masculino y lo femenino. El andrógino desaparece. La ópera burguesa deja más los argumentos míticos y se concentra en el modelo supuestamente “realista” de la familia con rígidas distinciones de género sexual.

Hollywood hereda este enfoque burgués y familiar del siglo anterior. Lo que se ha llamado *camp* sería un ejercicio deliberado de la exageración y de la falsedad de esas distinciones, que son percibidas y ejercitadas como un amaneramiento artificioso. En las películas de von Sternberg, por ejemplo, la femineidad seductora de la Dietrich puede concebirse en su esplendor formal como una esencia demasiado lograda para resultar verosímil.

Frente a una visión del mundo maniquea en cuanto a los géneros, el espectador desviante encuentra su disfrute levantando el cascarón de artificiosidad para comprobar lo arbitrario de la construcción. Se introduce, como un cangrejo ermitaño, en ese cascarón y lo utiliza como vehículo precario para desahogar su propio erotismo anómalo y proscrito. El efecto canónico, lejos de resultar convincente, se vuelve, a los ojos de dicho espectador, lo contrario de lo que se proponía: se hace hilarante. El *camp* es un modo de percibir y de gozar los efectos artísticos, que sustituye la pretendida seriedad de esos efectos por la conciencia de un histrionismo ridículo. A través de la lectura las minorías clandestinas, irreconocidas, se apropian y disfrutan de una representación que las excluye.

Para que haya apropiación *camp* se requieren en primer lugar formas canónicas que son contempladas o ejercitadas con la conciencia de su falsedad o arbitrariedad, que son percibidas como un amaneramiento, y resultan, por lo tanto, presa de la irrisión. La sensibilidad *camp*, de acuerdo a lo anterior, y según Amícola, sería “una exhibición de las construcciones de género” por una conciencia desdoblada a través de la distancia irónica. Constituye de acuerdo a este autor “una de esas manifestaciones que hacen volar por los aires las determinaciones de los bordes”.

Faltaría saber, sin embargo, cuáles son las otras manifestaciones, ya que una noción es útil en la medida en que le pongamos límites, o circunscribamos el área de su pertinencia. Si el *camp* registra la exageración irrisoria de los gestos, las palabras y los comportamientos vinculados al distinguo de los géneros sexuales en el melodrama, la crisis de ese modelo traería consigo la supresión de la capacidad para percibirlo como irrisorio. Si el melodrama enfatiza los contrastes, la supresión de esos contrastes acarrearía la supresión del *camp* como efecto segundo. Un personaje tal como Ariel, en el drama de Shakespeare *La tempestad*, manifiesta como ambiguas las distinciones de género y abre directamente el campo de la libertad, destruye los moldes que son pasibles de una apreciación *camp* y, por lo tanto, suprime la posibilidad de surgimiento del *camp* como efecto segundo. La ambigüedad genérica que resurge con el fenómeno literario de la decadencia a fines del siglo XIX, ejemplificado por *À rebours* [Contranatura], de Huysmans o por el *Ariel* de José Enrique Rodó, desmantela el orden burgués de la representación de los géneros. Es, por lo tanto, en sus manifestaciones, ajena al canon y a la apreciación *camp* de ese canon. Podrá ser *kitsch*, pero no *camp*.

El modelo burgués del melodrama entró en crisis hace más de cien años, pero se trata de una larga agonía, una de esas interminables muertes operísticas. El canon de los géneros se ha refugiado en las películas de Hollywood de consumo masivo, y la compulsión a repetir ese canon tiene toda la fuerza inercial de la moneda corriente. Mientras haya piezas canónicas, la resistencia tomará la modalidad de una percepción irrisoria, o de un ejercicio *camp* hecho para reír, como un “show” de *drag*.

Pero en el siglo recién fenecido se han abiertos fenómenos narrativos y estéticos, la nueva música a partir de 1950, por ejemplo, y lo que podría llamarse el surgimiento del cuerpo rock; estas manifestaciones y estrategias nuevas de presentación traen consigo otras posibilidades del percibir

marginal. El cuerpo rock, en particular en sus manifestaciones excesivas, para las cuales se ha acuñado el término *glam*, constituye directamente un borramiento del canon de los géneros, una ambigüación de los rasgos, que se mezclan en combinaciones inéditas. Parodiando un verso de *Las flores del mal*, diría que surge del abismo de lo desconocido para introducir lo nuevo.

En ese sentido, contrasta en tono y carácter con las modalidades del disfrute *camp*. Se ha señalado, por ejemplo, y Amícola no deja de subrayarlo a través de una cita de Copi, el carácter nostálgico, o si se quiere “retro”, de las manifestaciones *camp*. Si Copi se viste de mujer es porque —según él mismo declara en una entrevista— las mujeres ya no lo hacen. Inventariar esta característica, la nostalgia, no equivale a afirmar que una recreación *camp* no sea una creación. La parodia, un concepto de teoría literaria que Amícola discute con agudeza a partir de la torsión que operan sobre él los formalistas rusos y Linda Hutcheon, puede resultar una estrategia renovadora. Lo irrisorio *camp* no deja de ser un método que aporta resultados imprevisibles. Pero contrasta en espíritu, en actitud, con la confusión de rasgos canónicos que caracteriza al andrógino musical.

La androginia del cuerpo rock, particularmente en sus versiones *glam*, abre una nueva era de manifestaciones y de percepciones que suponen un relativo relajamiento de las censuras previas, una cultura de la juventud ajena a la nostalgia y concebida como rompimiento con las convenciones del pasado inmediato. La música, la imagen y el comportamiento musicales incorporan, por otra parte, motivos, aditamentos, adornos y otras características de tradiciones ajenas a la europea y occidental, trátase de componentes de la cultura negra emparentada con África o de las comunidades aborígenes de los indios americanos. La vivencia del cuerpo rock y la irrisión *camp* coexisten en nuestro cambio de siglo, pero no se confunden. Son opciones contrastantes. La finalidad podrá ser la misma, una “resolución hacia la libertad” o “un método para la liberación”, en palabras de Amícola, pero los medios, los procedimientos, y la actitud que los acompaña, difieren.

En una película de Rosa von Praunheim de hace treinta años, *No es perverso el homosexual sino la situación que lo produce*, que casualmente se exhibió ayer en Buenos Aires, se lleva a cabo el inventario, a través de una implacable distancia brechtiana, de los estilos de villa *gay*, que culmina en los *slogans* utópicos y desalienantes del movimiento de liberación homosexual de aquel momento. Las manifestaciones *camp* aparecen como un ingrediente, entre otros, dentro del panorama de posibles alterativas estilísticas que cualquier persona *gay* puede transitar, tanto entonces como hoy, en su recorrido por los enclaves y tinglados de cualquier ciudad. Pero el andrógino transgenérico de la música no está ligado exclusivamente a un comportamiento homoerótico en la cama. Es la sociedad en su conjunto, y no solo el mundo *gay*, la que transforma, la que, en marchas y contramarchas, va socavando o derrumbando las fronteras sexistas y el miedo a apartarse de las identidades canónicas dentro de una combinatoria cada vez más variada y elástica de posibles iniciativas desviantes.

Hechas estas puntualizaciones, conviene señalar que *Camp y posvanguardia* se mueve entre la teoría y el análisis de exponentes literarios del *camp* latinoamericano, trátase de Copi, Puig, Sarduy o de ciertos aspectos de la obra de Perlongher. Sitúa un momento y una modalidad de la discusión de los géneros sexuales y de las implicaciones políticas de ese debate. Los autores comentados integran algo más que una generación y algo menos que un movimiento. Configuran una constelación de grafías, una “homografesis” específica, para utilizar el término de Leo Edelman que Amícola invoca, emparentados por una sensibilidad afín y por estrategias hasta cierto punto equivalentes. No es el mérito menor de ese Ebro haber situado y articulado esa constelación, que la perspectiva de un ayer reciente nos ofrece, desde el punto de vista de una estética y de una ética subversivas.

Nos lleva a descubrir que “somos partícipes de un proceso de intertextos” —en sus propias palabras— y que “el desciframiento se torna una tarea de máxima urgencia” que corresponde a la realización histórica de las minorías desviantes en busca de su visibilidad y del replanteamiento de sus posiciones vitales y estilísticas. A través de su libro Amícola muestra que la exacerbación y crispación *camp* llevan a una disgregación o diseminación de “lo fragmentario y antiorganizativo”, ya que el contexto y el modo en que la esencia femenina es encarnada le otorga una salida “obscena o absurda” que extraña o relativiza el icono parodiado y perfila “la intervención política” implicada en dicha estrategia, la crítica insita en el mismo texto de ficción.

Roberto Echavarren