

## *El camp como detonador de des-fusiones dramáticas: liberación y cinismo en la posmodernidad*

### *Camp as a Detonator of Dramatic De-fusions: Liberation and Cynicism in Postmodernity*

Artículo recibido el 10 de abril de 2023; devuelto para revisión el 20 de febrero de 2024; aceptado el 15 de abril de 2024, <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.2024.125.2874>.

**Alexa Rosales Rivera** Universidad Autónoma de Nuevo León, Facultad de Filosofía y Letras, Monterrey, México, [alexa.rosalesrv@uanl.edu.mx](mailto:alexa.rosalesrv@uanl.edu.mx), <https://orcid.org/0000-0003-1969-691X>

**Líneas de investigación** Estética camp.

**Lines of research** Camp aesthetics.

**Publicación más relevante** En coedición con Eleocadio Martínez Silva, “Cultura, modernidad y camp: resistencia sin agenda”, *Transdisciplinar. Revista de Ciencias Sociales del CEH 1*, núm. 2 (2022): 249-292, <https://doi.org/10.29105/transdisciplinari.2-7>

**Eleocadio Martínez Silva** Universidad Autónoma de Nuevo León, Facultad de Filosofía y Letras, Monterrey, México, [eleocadio.martinezslv@uanl.edu.mx](mailto:eleocadio.martinezslv@uanl.edu.mx), <https://orcid.org/0000-0002-8495-9475>

**Líneas de investigación** Identidades laborales y profesionales.

**Lines of research** Occupational and professional identities.

**Publicación más relevante** En coautoría con Mario Alberto Jurado Montelongo Martínez (2012), “Trajectoires de vie de femmes travaillant dans le secteur du nettoyage dans la région métropolitaine de Monterrey, Mexique”, *Formation Emploi, Revue Française de Sciences Sociales*, núm. 153 (2021): 129-148, <https://doi.org/10.4000/formationemploi.9042>

**Resumen** El presente trabajo tiene por objetivo pensar las expresiones de la sensibilidad camp como detonadoras de des-fusiones dramáticas. La des-fusión dramática, concepto introducido por Jeffrey Alexander, nos ayudará a medir los alcances de una sensibilidad que, al entregarse al juego estético, incide en procesos de transformación cultural.

Argumentamos cómo el camp, como un fenómeno que contribuye a las des-fusiones dramáticas, posee un gran poder de agencia al instaurar tensiones dicotómicas y desestabilizar los significados atribuidos a las formas, las cuales, una vez que su poder performativo ha sido debilitado, quedan abiertas a la resignificación. Por último, reflexionamos sobre la des-fusión dramática generalizada que se vive en la posmodernidad, un periodo de desencantamiento en el que las formas quedan vaciadas de sentido e impera una incertidumbre generalizada, la cual puede motivar la adopción de una actitud cínica y resignada, o aprovecharse para liberarnos de las concepciones más perniciosas del *Zeitgeist* moderno y generar nuevas y más satisfactorias perspectivas para el futuro o periodo histórico posterior a la posmodernidad.

**Palabras clave** *Performance*; posmodernidad; redes sociales; estética; posverdad; Jeffrey Alexander.

**Abstract** This paper reflects on the expressions of camp sensibility as detonators of dramatic de-fusions. The dramatic de-fusion, a concept introduced by Jeffrey Alexander, will help us dimension the scope of a sensibility that, giving into aesthetic enjoyment, plays part in processes of cultural transformation. We argue how camp, as a phenomenon that contributes to dramatic de-fusions, holds a great power of agency by establishing dichotomous tensions and destabilizing the meanings attributed to forms, which, once their performative power has been weakened, can be resignified. Finally, we reflect on the generalized dramatic de-fusion that is experienced in postmodernity, a period of disenchantment in which forms become meaningless and a generalized uncertainty prevails, which can motivate the adoption of a cynical and resigned attitude, or be used to free us from the most pernicious conceptions of the modern *Zeitgeist* and generate new and more satisfactory perspectives for the future or historical period after postmodernity.

**Keywords** Performance; social media; postmodernity; aesthetics; post-truth; Jeffrey Alexander.

ALEXA ROSALES RIVERA  
ELEOCADIO MARTÍNEZ SILVA  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

## *El camp como detonador de des-fusiones dramáticas: liberación y cinismo en la posmodernidad*

*El espectador pierde la inocencia*

Partamos de un fenómeno cada vez más común. Estamos frente a una pantalla, envueltos por una historia ficticia, nos comprometemos a transportarnos y tomar como real el mundo recreado en una película. De pronto, una forma en particular nos saca de este efecto diegético. El actor que llora y grita para transmitirnos la gravedad de la situación que vivencia su personaje, en lugar de conmovernos o perturbarnos, nos hace reír. No es que sea mal actor. En efecto, muestra a la perfección todos los indicios de la ira, la desesperación, pero algo en nuestra mirada como espectadores ha cambiado. La generación actual, asidua consumidora de entretenimiento, ya reconoce las estructuras estereotipadas de lo que debería ser una escena trágica, triste, tenebrosa, erótica. Por tanto, cuando las ve, ya no las reconoce como escenas conmovedoras o candentes, sino como una representación de lo que convencionalmente se considera conmovedor o candente. Al ser conscientes de estar presenciando una representación (porque ya la hemos visto miles de veces), es más probable que nuestra propia mirada rompa el efecto diegético de la obra. Un brote cómico es el resultado más común. Por supuesto, cabe la posibilidad de que la película no satisfaga la técnica dramática o que su premisa sea un disparate; en tales casos, el fracaso es tan evidente como hilarante. Pero incluso

en estas condiciones, su fracaso no la despoja de su particular valor. Consideremos la recepción de algunas películas que terminan siendo buenas, o incluso icónicas, por ser tan malas. No obstante, aún cuando estamos frente a una película considerada de alta calidad —ya sea por su destacada fotografía, por la profundidad de sus temas, buenos arcos narrativos y actuaciones formidables—, existe toda una transformación cultural que posibilita extrañamientos en la audiencia, y no sólo tratándose de películas, también en situaciones de la vida diaria; habrá algo serio y solemne que de manera inevitable nos haga reír, pues nuestra mirada ha perdido toda inocencia, y en lugar de dedicarnos a la lectura del mensaje o contenido, notamos primero el esfuerzo performativo que lo recubre. Nos hemos vuelto en extremo sensibles a las formas antes que al contenido que intentan transmitir. Sin embargo, esta sensibilidad que nos permite percibir el estar social como una representación, no sería un fenómeno nuevo. Existen dinámicas o sucesos que contribuyen al estímulo de esta sensibilidad. De acuerdo con Eisenstadt,<sup>1</sup> la revolución neolítica sería uno de ellos.

Actividades como la agricultura y la ganadería dieron paso al sedentarismo; el humano ya no vivía al día, ahora podía producir y procurarse el alimento en un mismo lugar, gozando de cierta seguridad al hacerse de reservas para los días o meses venideros. Tal transformación permitió rebasar las necesidades de consumo y dar inicio a la acumulación de excedentes, lo que degeneró en una polarización de la abundancia y riqueza que dio lugar a relaciones de dominación entre acaudalados y desposeídos. Surgen nuevas diferenciaciones de clase, y con ellas se crean “ceremonias simbólicas para mistificar y justificar los extraordinarios nuevos privilegios *vis a vis* ante las masas subordinadas”.<sup>2</sup> Se necesitaba de una puesta en escena convincente que legitimara las prácticas de acaparamiento y evitara oleadas de indignación. En este sentido, Eva Illouz señala que el poder tiende a generar “una riqueza de significados porque casi siempre necesita estar velado”.<sup>3</sup> En otras palabras, debía implantarse una ideología que hiciera creer que la sobreabundancia de algunos era justa y ganada por vías nobles, ya sea reforzando la idea de haber sido bendecidos en forma directa por una voluntad “divina”, o de haber sido recompensados por su

1. Shmuel Noah Eisenstadt, *The Political Systems of Empires* (Nueva York: The Free Press, 1963).

2. Jeffrey Alexander, “Pragmática cultural: un nuevo modelo de performance social”, *Revista Colombiana de Sociología*, núm. 24 (2005): 9-67, 25.

3. Eva Illouz, *¿Por qué duele el amor?*, trad. María Victoria Rodil (Buenos Aires: Katz, 2012), 244.

“intrínseca” virtud moral. Así, observa Alexander, emerge “un nuevo énfasis y conciencia de actuación y artificio”,<sup>4</sup> pues estas ceremonias simbólicas creaban un mayor desfase entre significado y significante, uno de los principales aspectos que las diferencian de los ritos, en los que —contrario a las ceremonias— cada actuación y disfraz tenía una relación directa con las prácticas y papeles funcionales de la vida diaria.<sup>5</sup>

Conforme las ceremonias ya no son una representación directa de las funciones que cumplen los individuos, surge un distanciamiento, un desfase entre símbolo y referente, significante y significado.<sup>6</sup> Este distanciamiento hace que el valor y la atención se traslade de la significación al proceso performativo. En este último surge el riesgo de parecer un fraude que finge ser lo que no es, pues las formas que se utilizan para proyectar una identidad ya no guardan relación directa con un trabajo o papel definido dentro de un grupo social; las formas que construyen la identidad se convierten entonces en frágiles contenedores sin sustancia. Entonces la verdad pasa a segundo plano, lo que importa es que la imagen o el espejismo sea lo suficientemente creíble, aunque sea por un breve momento. Y así es como se actúa con frecuencia en la actualidad, apostando primero a la apariencia. Se confía en que la prosperidad será real con posterioridad, cuando los demás crean en nuestro valor a partir de la imagen confeccionada y decidan que somos merecedores de su tiempo y recursos. *Fake it till you make it* (finge hasta que lo consigas) se ha convertido en el lema de toda una generación consciente del alcance de las apariencias y de los beneficios a los que se pueden acceder mediante ellas, sobre todo en el gran dominio de las redes sociales, espacio predilecto para mediar una gran cantidad de interacciones y potenciar el control de cada usuario sobre su imagen.

Aunque ningún perfil escapa a cierto grado de artificio, algunos usuarios pueden exhibir un *performance* plausible; otros quedan expuestos en su artificialidad por la diferencia entre el valor que desean proyectar mediante ciertas formas (gestos, vestimenta, actitudes) y la verdadera posición que ocupan en las jerarquías sociales. En estas discrepancias encontramos la comicidad que despiertan algunos *influencers* al “autocrearse”, al vender la idea de un estilo de vida y personalidad genuina por medio de la estética que confeccionan en redes

4. Alexander, “Pragmática cultural”, 26.

5. Pedro Gómez, “El ritual como forma de adoctrinamiento”, *Gazeta de Antropología*, núm. 18 (2002): 1-21.

6. Alexander, “Pragmática cultural”, 25.

sociales. Cuando la representación de estos sujetos fracasa y la audiencia no cree en la naturalidad o veracidad del *performance*, se les denomina “inventados”. Tal adjetivo no sólo conlleva una intención peyorativa que busca inhibir a las personas mediante una especie de burla disciplinaria que aplaque sus aspiraciones, también es la conciencia y materialización cultural, en el lenguaje, de los desfases percibidos entre la forma y el contenido, cada vez más frecuentes en las interacciones cotidianas.

De tal manera, la fusión entre forma y fondo (fusión dramática), sería el éxito, mientras que la distancia que se perciba entre forma y fondo (des-fusión dramática) sería el fracaso performativo. “La actuación exitosa depende de la habilidad de convencer a otros de que la actuación de uno es verdadera, con todas las ambigüedades que la noción de verdad estética implica”.<sup>7</sup> Sin embargo, creer en una actuación no depende del todo de la calidad de la actuación en sí. Al establecer que un *performance* siempre tiene que ser completado por el espectador, observaremos que en la actualidad es más difícil lograr una exitosa actuación cuando la audiencia que la contempla se torna más incrédula. A diferencia de nuestros antepasados, cualquier persona contemporánea está más sensibilizada para percibir el grado de actuación y artificio en toda presentación. Iniciamos por desmenuzar los productos de los medios masivos para luego pasar a la vida real; percatarnos del grado de artificio en el entretenimiento que consumimos, en consecuencia (y en sinergia con otros factores), nos hace reflexionar en nuestro propio *performance* cotidiano.

### *Des-fusión dramática y camp*

Al no poder satisfacer estándares hegemónicos de belleza, prosperidad, salud física y mental, realización profesional, etc., muchos internautas depuran la vergüenza y el dolor de sus fracasos —al no poder cumplir con la representación de un individuo autosuficiente y casi perfecto que su época les exige— de la misma manera en que lo hacían las *drag queens* cuando fracasaban en su *performance*. En un inicio, estos hombres buscaban reproducir el glamur de las antiguas divas del cine mediante la vestimenta y un despliegue de personalidad cargado de ademanos y gestos dramáticos. Llevaron al extremo los estilos y confeccionaron una femineidad exagerada. Tal desproporción los delató como una

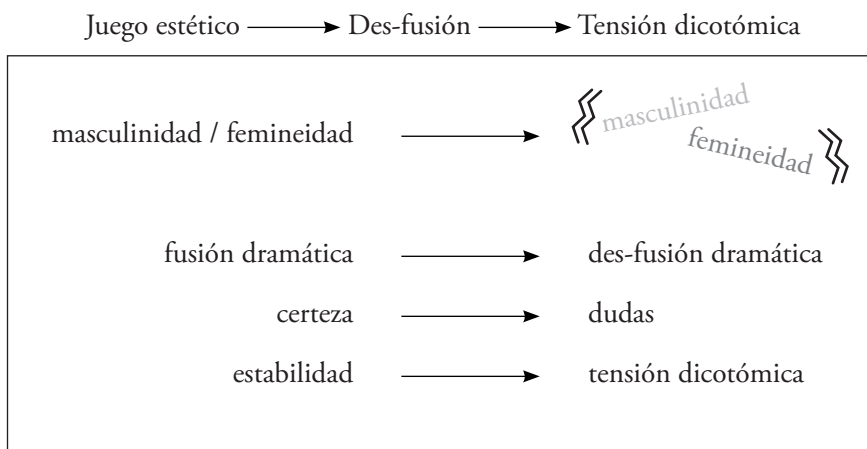
7. Alexander, “Pragmática cultural”, 19.

representación fallida del modelo ideal de mujer. Pero las *drags*, lejos de sentir vergüenza, convirtieron ese fracaso performativo en su marca distintiva y espacio de libertad. Desembarazados del ideal hegemónico de femineidad, que de todas formas estaban lejos de poder cumplir, se dejaron llevar por un juego más libre en el que podían exagerar las formas tanto como quisiesen. Ya que las *drags* ya no apuntaban a lograr una representación mesurada y natural de la mujer, el espectador se volvía consciente con mayor facilidad de que lo que percibía no era una mujer en sí, sino una representación de lo convencionalmente femenino.

Mencionar el *performance drag* es importante porque en él se condensan —y resulta más sencillo de explicar— las principales características del camp, una sensibilidad que goza jugar con los abigarramientos estéticos, con formas cuyo artificio y exageración sea notorio, al grado de transformar el *performance* fusionado en un *performance* des-fusionado, que elige reconocer la vida, primero, no como algo genuino y solemne, sino como un gran artificio o puesta en escena. Por esta razón, Sontag señala que “el camp lo ve todo entre comillas. No será una lámpara, sino una ‘lámpara’; no una mujer, sino una ‘mujer’”. Percibir el camp en los objetos y las personas es comprender el Ser-como-Representación-de-un-Papel”.<sup>8</sup> Lo interesante del camp es que aprovecha, y hasta provoca de manera deliberada, esos fracasos performativos o des-fusiones dramáticas para jugar libremente. Si las formas fracasan en transmitir o, mejor dicho, en hacer creíble la naturalidad de cierta idea o contenido, entonces ya no tienen nada que perder; las formas se desprenden en parte de su contenido y ahora quedan en libertad para jugar y divertirse con esos cascarones que, drenados de toda pretensión de seriedad o compromiso hacia el significado que intentaban comportar, ahora pueden asociarse con las formas más improbables.

De las mezcolanzas surgen choques absurdos y cómicos, así como la oportunidad para generar nuevas resignificaciones que actualicen nuestro sistema simbólico. Por ejemplo, podremos observar que la primacía estética en los juegos de las *drag queens* —al reventar los estilos hasta descolocar significantes y significados— crean des-fusiones dramáticas que desestabilizan la certeza que teníamos sobre las formas y sus significados. Su naturalidad y legitimidad se ponen en entredicho, es decir, se instaura una tensión dicotómica. Ya que las formas elegidas por las *drags* para jugar son aquellas que representan ideales de masculinidad y femineidad, vemos la tensión en tal par. Si antes la dicotomía

8. Susan Sontag, “Notas sobre lo camp”, en *Contra la interpretación* (Buenos Aires: Alfaguara, 2005), 355-376, 360.



1. Detonación de tensiones dicotómicas. Elaboración de la autora.

masculino/femenino era estable —había consenso y certeza sobre lo que significaba cada parte y cómo estos opuestos jamás debían mezclarse—, con el contradictorio *performance drag* (hombres corpulentos proyectando maneras típicamente femeninas, u hombres de apariencia femenina realizando los despliegues más grotescos y vulgares del estándar de masculinidad), se crea un cómico choque absurdo entre las formas y el contenido esperado, que instaura una des-fusión dramática o fracaso performativo que pone en entredicho la naturalidad de la dicotomía masculino/femenino. La existencia de hombres que exhiben más femineidad que las mismas mujeres hace que esa dicotomía se tambalee, entra en tensión y ya no hay un consenso sobre lo que significa ser hombre o mujer, ser masculino o femenino (véase la fig. 1), se deja entrever que la masculinidad y la femineidad no son más que un conjunto de poses estereotipadas que no necesariamente están atadas a un sexo. Esa desestabilización abrió la posibilidad de reevaluar las formas que habían representado los ideales de la masculinidad y femineidad, y constituyó evidencia importante para teorizar sobre el carácter performativo del género. Por esta razón, la sensibilidad camp resulta tan valiosa, porque capitaliza las des-fusiones dramáticas, más aún, las provoca de manera deliberada para jugar en libertad con las formas, y con ello genera la posibilidad de resignificarlas.

La desestabilización de concepciones sobre el género es uno de los fenómenos más populares y estudiados al discutir sobre el camp, sin embargo, esta sensibilidad estética es capaz de inaugurar des-fusiones y tensiones dicotómicas



en más dimensiones de la vida social, no sólo en temas de orientación sexual y género. Por ejemplo, en el caso del camp que se observa en las redes sociales, los internautas que fracasan dolorosamente en satisfacer un estándar hegemónico de perfección exageran su condición marginal en un histrionismo y teatralidad que frivoliza sus fracasos y los depura del dolor al convertirlos en algo cómico; pero más interesante aún, por medio de esos abigarramientos estéticos logran observar que el fracaso y el éxito, así como la autenticidad y la artificialidad, son nociones engañosas y relativas que cambian a capricho de órdenes sociales con frecuencia arbitrarios.<sup>9</sup>

Lo anterior es posible porque el camp opera en un plano estético, donde al primar la forma por encima del contenido, ésta logra liberarse, en buena parte, de las reglas morales y lastres significativos que limitan su asociación con otras formas. No es que lo estético quede del todo vaciado de significado, pero sí disminuye el poder rector del contenido que en forma convencional comporta. Mientras que, desde otro tipo de pensamiento, lógico, moral o utilitario, las asociaciones que podemos hacer quedarían limitadas por parámetros que encauzan nuestras ideas hacia aquellas asociaciones que cumplan con las reglas del sentido, que tengan un propósito concreto y que no transgredan límites morales (trátese de lo que una cultura considera bueno o malo, profano o sagrado). Notaremos que existen dicotomías o nociones introyectadas que dirigen el curso del pensamiento, que nos permiten unir ciertos signos y, en otros casos, nos imponen una distancia entre signos que se piensan categóricamente incompatibles. Pero la estética, como una vía para el pensamiento rizomático, ayuda a desbloquear el proceso semiótico, suspende en forma temporal las convenciones y crea cierto espacio de libertad para jugar con las formas y barajar nuevas posibilidades. Como menciona Everaert-Desmedt:

El proceso de semiosis es teóricamente ilimitado. Sin embargo, se limita en la práctica, al ser interrumpido por la fuerza de la costumbre [...] La fuerza de la costumbre congela temporalmente la recursividad al infinito de un signo a otro signo, lo que permite a los interlocutores alcanzar rápidamente un consenso sobre la realidad en un contexto de comunicación determinado. Pero el hábito está formado

9. Mattijs van de Port, "Genuinely Made Up: Camp, Baroque, and Other Denaturalizing Aesthetics in the Cultural Production of the Real", *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 18, núm. 4 (2012): 864-883.

por el efecto de los signos anteriores. Los signos son los catalizadores que refuerzan o cambian los hábitos.<sup>10</sup>

No es que movernos en la dimensión estética signifique inventar o crear cosas de la nada, pero sí provee mayor libertad para partir de una estructura dada, mezclar sus elementos y resignificarlos. De acuerdo con Alexander, evitar la determinación por el pensamiento racional o por la comprensión moral es lo que define a la experiencia estética, pero lo más interesante, señala, es que esta emancipación de esquemas racionales y morales permite, a su vez, un mayor desarrollo conceptual y moral.<sup>11</sup> Puesto en otras palabras, si en un principio lo estético reniega de las convenciones morales y conceptuales, con posterioridad puede contribuir a la evolución de éstas, las actualiza con aquello que se atrevió a pensar al evadirlas. Tales transformaciones se logran al asumir una actitud estética y al abandonar “la actitud normal, práctica hacia las cosas, dejando de pensar en su origen y propósito”,<sup>12</sup> justo como hace el camp al entregarse al goce frívolo de las formas, sin buscar objetivos concretos y sin tomarse a sí mismo en serio. Resulta paradójico que, al considerarse en sus primeros impulsos una sensibilidad apolítica, frívola, caótica y a veces hasta sin sentido, son dichas cualidades las que de forma accidental la convierten en una expresión de gran potencial político. Es en este sentido que Adorno rescata la utilidad de la inutilidad en lo estético al afirmar que: “el arte se vuelve social por su contraposición a la sociedad, y esa posición no la adopta hasta que es autónomo al cristalizar como algo propio en vez de complacer a las normas sociales existentes y de acreditarse como ‘socialmente útil’”.<sup>13</sup> Por esta razón, el camp, a pesar de hacer gala de las formas más frívolas, irreverentes y vulgares, es que terminó consiguiendo, sin buscarlo, una mejor valoración que el *Kitsch*. Mientras que el *Kitsch* quiere ser respetado y pasar por una expresión de buen gusto, en muchas ocasiones el camp se ofrece a sí mismo como el perfecto ejemplo de mal gusto. En este sentido, lo más disruptivo que hace el camp es desconocer

10. Nicole Everaert-Desmedt, “La semiótica de Pierce”, *Signo*, traducción de Hugo Balmaceda del artículo, “Pierce’s Semiotics”, (2004): 1-14, 5. [https://nicole-everaert-semio.be/PDF/esp/semiotica\\_peirce.pdf](https://nicole-everaert-semio.be/PDF/esp/semiotica_peirce.pdf); <http://www.signosemio.com/peirce/semiotics.asp>.

11. Jeffrey Alexander, “Iconic Consciousness: The Material Feeling of Meaning”, *Thesis Eleven*, 103, núm. 1 (2010): 10-25.

12. Władysław Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética* (Madrid: Tecnos, 2001), 361.

13. Theodor Adorno, *Teoría estética* (Madrid: Akal, 2004), 370.

la autoridad de las élites a las que se subordina el *Kitsch*, en tanto que este último todavía mira hacia arriba esperando la aprobación de quienes lo desprecian. Y es que cuando el *Kitsch* insiste en reproducir formas o afectaciones ajenas porque por medio de ellas espera alcanzar la misma aceptación y estima que otras personas han parecido obtener al exhibirlas, pero fracasa en su empresa, el camp, por su parte, y desde una posición de inicio más desinteresada que no busca otra cosa más que el placer, convierte los fracasos en su marca distintiva. Ya no intenta encajar con los estándares de gusto y elegancia dictados por una hegemonía. La mayor subversión del camp es no dejar que una concepción legitimada del gusto lo ningune; el camp crea sus propias reglas en una especie de mundo al revés,<sup>14</sup> en el que todo lo malo se presenta como *la crème de la crème*, muy al estilo de Miss Divine en *Pink Flamingos* (1972). Esta clase de despliegues, mezclando formas y concepciones morales, las cuales desde la convención se piensan incompatibles, crean una enorme llaga en la legitimidad del gusto y estándares hegemónicos, contribuye a sus fracasos performativos o des-fusiones dramáticas y merma su capacidad de convencimiento frente a los espectadores. Gracias a sus irreverencias y absurdos, el camp nos hace cuestionar la naturalidad con que aceptamos ciertos estándares y conductas, nos hace dudar de la legitimidad del valor imputado a las cosas y a las personas.

Hoy, con el universo estrambótico que los internautas crean en redes sociales, echando mano de formas provenientes de un gran baúl cultural, explotando una conciencia icónica,<sup>15</sup> se llega a observar la proliferación de una mirada similar a la del camp, una mirada juguetona, escéptica y a veces maliciosa que comienza a extrañarse de todo y observa el mundo como una gran puesta en escena, desarticulando los *performances* que comportan las concepciones o creencias más naturalizadas e interiorizadas en las dinámicas sociales al asir la estética que las condensa, pero desde una ironía disolvente. Al tomar en cuenta que el camp es una sensibilidad cuya materia prima se extrae en gran parte de todo aquello que produce la cultura de masas —porque muchos de sus juegos se sirven de la intertextualidad, de las referencias compartidas que ésta genera—,<sup>16</sup>

14. Fabio Cleto, "The Spectacles of Camp", en *Camp: Notes on Fashion* (Nueva York: The Metropolitan Museum of Art/Yale University Press, 2019), 9-59.

15. Véase Nelson Arteaga y Javier Arzuaga, "Del neofuncionalismo a la conciencia icónica: ensayo crítico para pensar la sociología cultural de Jeffrey Alexander", *Sociológica*, núm. 87 (2016): 9-41.

16. Iván Alejandro Villanueva, "You better werk. Rasgos del camp *talk* en la subtitulación al español de Rupaul's Drag Race", *Cadernos de Tradução* 39, núm. 3 (2019): 156-188.

hoy puede darse un festín con la variedad de productos que se comparten a diario en redes sociales, donde las tendencias más recientes confluyen con la recuperación irónica de un pasado compartido, aludido de manera continua por medio de sus iconos. Una gran cantidad de usuarios juega con toda la producción cultural, con todos los disfraces y poses que el tiempo deja a su paso. Las reproduce exagerándolas para divertirse, pero también las des-fusiona, al comenzar a experimentar cada vez más formas, no como proyecciones de autenticidad, sino como afectaciones y como materializaciones contingentes que corresponden a determinados contextos históricos.

Conforme aumentan estas expresiones, el espectador ejercita una mirada cínica y descarnada para percibir el mundo en términos de estilo, y concebirlo como un conjunto de representaciones y artificios que difícilmente podrán volverse a experimentar, con actitud inocente, como algo auténtico. La sensibilidad camp no es el único factor que coadyuva al desencanto, pero sí que se ajusta y contribuye a un periodo en el que se disparan las des-fusiones dramáticas, las desestabilizaciones y desconciertos que, aún cuando representan una oportunidad de transformación cultural, también suponen un momento de incertidumbre generalizada en el que ya no se sabe muy bien qué creer o cómo actuar. Se produce un momento de desencanto en el que las formas, que tenían el poder de estructurar aspectos de nuestra identidad y dar un sentido a los papeles de la vida social, quedan vaciadas. En lugar de creer en ellas, ahora las apreciamos desde una posición bastante cínica, parecida a la del dandy. Entonces buscamos un reencantamiento del mundo, encontrar o resignificar formas lo suficientemente fusionadas para que nos convenzan, para que las representaciones a nivel individual y colectivo vuelvan a ser significativas o creíbles. Por lo anterior, parece pertinente abordar el efecto de estas expresiones en el marco de una discusión más amplia, es decir, como síntomas de cesuras epocales, en específico, entre tres momentos que todavía se superponen: modernidad, posmodernidad y ultramodernidad.

### *Des-fusiones dramáticas y cesuras epocales*

Lyotard define el momento “moderno” como el momento de la ruina de los relatos fundadores y como el momento de una distinción radical [...] entre la razón y los mitos [...] Pero al hacerlo, esa razón recurre a sus propios mitos, las grandes narraciones escatológicas que anuncian la emancipación del hombre.

El momento posmoderno es aquel en el que tales narraciones pierden a su vez legitimidad.<sup>17</sup>

La modernidad llegaba con promesas de libertad, pretendió quebrar con el misticismo —considerado un obstáculo para el progreso y el ejercicio pleno de la voluntad individual— y se fijó como objetivo alcanzar la cornucopia por medio de la razón, la tecnología y el mercado: libertad y riqueza para todos. En este cambio de paradigmas, “quienes consideraban que la modernidad implicaba el triunfo del progreso sobre la ignorancia [...] reconocían de todos modos que suponía un empobrecimiento de nuestra capacidad para contar historias hermosas [...] sin las ficciones que nos dan consuelo y embellecen nuestra existencia”.<sup>18</sup> Es decir, ya se presentía el fracaso performativo de ciertos mecanismos de la vida social, éstos perderían poder significativo y emocional, quedarían obsoletos. Pero como menciona Augé, se produjo un doble desencanto, no se cumple el bienestar prometido y, encima de esto, ni siquiera se cuenta con el refugio de los mitos —en calidad de paliativos—, pues, ya lo advertía Platón con el mito de la caverna, una vez que se piensa o conoce algo, la mente no vuelve atrás.

El conocimiento experto, la tecnología y la producción en masa continuaron utilizándose en prácticas de acaparamiento de recursos, habilitando y perfeccionando las mismas viejas relaciones de dominación entre acaudalados y desposeídos. De esta manera, el relato moderno se resquebraja, dejando en su lugar un gran vacío. Ya no se confía ni se encuentra sentido en los discursos que pretenden seguir moviendo al mundo desde la ideología capitalista inserta en el corazón de la modernidad. No es que el capitalismo esté a punto de colapsar, sin embargo, después de tantas discordancias entre lo dicho y hecho, comienza a tener problemas para legitimarse,<sup>19</sup> es decir, su *performance* fracasa.

Al tomar en cuenta lo anterior, es que se introduce el concepto de posmodernidad, momento histórico que nos enfrenta a múltiples des-fusiones dramáticas, al punto de ya no saber dónde situarnos o qué grandes propósitos colectivos seguir. Ni siquiera de forma individual podemos interiorizar por completo los ideales o metas que perseguimos, ni las máscaras que proyectamos ante los demás. Se sufren crisis de identidad, las personas se vuelven

17. Marc Augé, *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos* (Barcelona: Gedisa, 1998), 34.

18. Illouz, ¿*Por qué duele el amor?*, 18.

19. Jean-François Lyotard, “Qué es lo posmoderno”, *Zona Erógena*, núm. 12 (1992), 1-10.

“instrumentos sin ‘yo’”.<sup>20</sup> Instrumentos sin yo porque a pesar de perder sentido se ha logrado mantener el engranaje andando; después de todo, no se necesitan personas plenas y satisfechas, sino funcionales.

Para Lyotard, los medios han sido la mejor apuesta del capitalismo para manejar su crisis de legitimidad frente al doble desencanto. Si nosotros ya no sabemos qué anhelar, los medios masivos contribuyen a presentarnos ciertas formas de desear o temer, desembocando en el consumo como solución; no hay problema para el cual el mercado no tenga un remedio. No obstante, estos deseos serán tan desechables como los productos que se ofertan para satisfacerlos. El sosiego provisto no puede ser más que momentáneo, pues el consumo de entretenimiento y la rapidez con que se pasa de una tendencia a otra, así como renueva e inyecta fuerza al mercado, también nos desestabiliza y sensibiliza para percibir nuestra propia indeterminación; lo que somos y lo que queremos está sujeto en gran parte al espíritu de nuestro tiempo. El resultado es una sociedad de sujetos, no por entero, pero sí lo suficientemente alienados para seguir alimentando, como carbón, la caldera del mercado. Para Horkheimer y Adorno, tal imitación compulsiva por parte de los consumidores de mercancías culturales, que al mismo tiempo reconocen como falsas, representa el triunfo de la publicidad en la industria cultural.<sup>21</sup> Tal panorama se traduce en un sentimiento bien descrito por el personaje ficticio, Nick Dunne, en la novela de Gillian Flynn, *Perdida*:

Los que crecimos con la televisión y el cine y ahora el internet. Si alguien nos traiciona, sabemos qué palabras decir; si queremos hacernos el machote o el listillo o el loco, sabemos qué palabras decir. Todos seguimos el mismo guión manoseado. Es una era muy difícil en la que ser persona. Simplemente una persona real, auténtica, en vez de una colección de rasgos seleccionados a partir de una interminable galería de personajes.<sup>22</sup>

“Las reacciones más íntimas de los seres humanos se han vuelto tan enteramente cosificadas, incluso para ellos mismos, que la idea de algo que les sea

20. Erich Fromm, *Tener y ser*, trad. Carlos Valdés (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2006), 144.

21. Max Horkheimer y Theodor Adorno, “The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception”, en eds. Meenakshi Gigi Durham y Douglas M. Kellner, *Media and Cultural Studies* (Padstow: Blackwell Publishing, 2006), 41-72, 71.

22. Gillian Flynn, *Perdida* (Ciudad de México: Penguin Random House, 2019), 107.

peculiar sobrevive sólo en la abstracción extrema”.<sup>23</sup> Ya no parecen quedar cualidades únicas, pareciera que todos los arquetipos se han explotado y copiado hasta el hartazgo, al punto de acabar como meros disfraces. Esto no significa que nos hayamos quedado atascados en las primeras impresiones de las apariencias, significa que, en lugar de vernos y ver al otro, vemos en la superficie, no la superficie misma, sino el esfuerzo y trabajo de curaduría que realizamos para construir nuestra identidad, es tal proceso performativo al cual prestamos atención; al *performance* de las empresas, de las minorías, de los líderes, del enamorado, de la persona sensible y profunda, etc. Debray advierte que “en una cultura de miradas sin sujeto y de objetos visuales, el Otro se convierte en una especie en vías de desaparición, y la imagen en imagen de sí misma”.<sup>24</sup> El proceso de representación toma el protagonismo.

Entre la autoconciencia que desbarata la idea de una identidad auténtica, y las personalidades y deseos prefabricados por el mercado que insiste en encontrar la autenticidad por medio de los bienes que oferta, presenciamos una lucha entre la des-fusión y las re-fusiones que invitan a reproducir y mantener ciertas conductas sociales. Según Alexander, la tarea del sociólogo es sacar a la luz las prácticas de re-fusión —en otras palabras, desmontar los teatritos fraudulentos—, pero sin defender la des-fusión, pues, sin re-fusión, la vida social no sería posible. Hasta las expresiones más “auténticas” necesitan de artificios estéticos para hacerse comunicables. De igual manera, “no sólo los valores sociales represivos sino también los liberadores son comunicados mediante las actuaciones culturales que están exitosamente fusionadas”.<sup>25</sup> Por tanto, la estética es la misma fragua en que pueden forjarse o derretirse los valores políticos y morales.<sup>26</sup>

Esta clase de batallas —entre lo jerárquico y antijerárquico, lo calculable y lo incalculable, lo fusionado y des-fusionado—, para Zielinski se trataría de tensiones insolubles, incluso naturales, no obstante, advierte que “cada decisión dogmática para cualquiera de sus dos polos sólo puede conducir a una parálisis”.<sup>27</sup> Así que, en nuestro empeño por denunciar el *performance* inextricablemente inserto en cada aspecto de la vida, es que por la vía estética se

23. Horkheimer y Adorno, “The Culture Industry”, 71 (la traducción es mía).

24. Régis Debray, *Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en Occidente* (Barcelona: Paidós, 1994), 254.

25. Alexander, “Pragmática cultural”, 58.

26. Raymond Bayer, *Historia de la estética* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2014).

27. Siegfried Zielinski, *Arqueología de los medios* (Bogotá: Ediciones Uniandes, 2011), 15.

llega a desarticular tanto lo perjudicial como lo benéfico para la justicia y equidad social. Por ejemplo, al concentrarnos en las formas, es posible ridiculizar y mermar tanto el *performance* del político corrupto, como el *performance* de las demandas feministas. En un clima de desconfianza toda figura es señalada y descubierta en su *performance*, se le vacía de sentido sin proponer remplazos sólidos capaces de orientar la vida. Pareciera imperioso deslegitimar cualquier idea antes de que se arraigue y se vuelva inamovible. Hasta el momento, nos contentamos con ser cazadores, listos para evidenciar y destruir todo aquel que busque convencernos, por medio de artificios, de una idea, sin importar si es genuina o si es buena o mala; el objetivo es exponer el esfuerzo performativo, el componente “artificioso”. Es curioso que, ante el conocimiento de la inexistencia de esencias originales, nos ensañamos frente a la más mínima pista de inautenticidad, aún cuando la autenticidad pura no existe; de todas formas, surge el impulso de volverse contra todo lo que pretenda venderse como original y sin dobles intenciones. Eagleton advierte sobre el paradójico resultado de esta actitud que, en la búsqueda de opciones que se sientan reales o sean más satisfactorias, no hace sino desestabilizar, casi de manera indiscriminada, los beneficios que ya existen. Tal antifundamentalismo:

es reflejo de una cultura hedonista, pluralista y abierta que, desde luego, resulta mucho más tolerante que sus antecesoras, pero que también sirve para generar auténticos beneficios de mercado. En definitiva, este ambiente moral ayuda a que te forres con un único riesgo: el de horadar la autoridad que te garantiza el derecho a hacerlo.<sup>28</sup>

Estas actitudes caracterizan el momento posmoderno, que sería como esa grieta o espacio neutro que describe Deleuze,<sup>29</sup> en el que al desarticular o desestabilizar todo, quedamos suspendidos en la mera posibilidad, sin negar o afirmar algo en particular. El camp, como expresión antiorganizativa, se nutre de y alimenta de vuelta a este *Zeitgeist* que se vale de múltiples recursos retóricos para cuestionar y subvertir el canon, para bien o para mal. Los espacios neutros con sus desestabilizaciones son tan fructíferos precisamente porque pueden ir en cualquier dirección, y para el camp, como expresión antiorganizativa

28. Terry Eagleton, *La idea de la cultura: una mirada política sobre los conflictos culturales* (Barcelona: Paidós, 2001), 115.

29. Gilles Deleuze, *Lógica del sentido* (Barcelona: Paidós, 1994).



que los genera, aplica la misma posibilidad, pues la ironía, fuerte componente del camp y recurso retórico que le otorga su distintiva ambivalencia y poder disolvente contra la seriedad y moralidad, es transideológica; la ironía “puede ser utilizada tácticamente para defender posiciones ideológicas tanto liberales como conservadoras, dependiendo de que el ironista esté hablando contra las formas sociales establecidas o contra reformadores utópicos que tratan de cambiar el *statu quo*”.<sup>30</sup>

El camp se ajusta de manera perfecta a la indeterminación posmoderna, pues tiene el potencial para detonar críticas y un fuerte compromiso político, pero también para disolver la gravedad de las cosas e inspirar la más grande indiferencia; puede cuestionar la posición de las élites, pero también reforzar un orden jerárquico al crear su propio mecanismo de distinción; puede destruir para luego edificar, o simplemente destruir por el solo placer cínico de desgarrar las ingenuas ilusiones que se hacen las personas sobre sí mismas; es frívolo, pero su frivolidad puede nacer de un profundo dolor; puede ser vulgar y elegante (camp bajo y alto),<sup>31</sup> etcétera.

Para Fernández, el posmodernismo es un desmontaje de la modernidad, crea las desestabilizaciones necesarias para abrir paso a nuevos modelos ideológicos, pero no los propone.<sup>32</sup> Sin embargo, en la posmodernidad, como un terreno tanto de indeterminación como de posibilidades, se formaría con mayor fuerza un ideal que definiría el *Zeitgeist* de la ultramodernidad como próximo periodo histórico. Así, desde el flanco simbólico, y en el mejor de los casos, las des-fusiones dramáticas contribuirían a la demolición de las concepciones más arraigadas que obstaculizan la materialización de una nueva realidad soñada por la ultramodernidad. Dicha etapa...

considera que la búsqueda de la felicidad humana es el problema más urgente, profundo y complejo [...] propone la transformación de la indiferencia de la sociedad [...] evolucionando de una mercantilista, regionalista y cortoplacista a una nueva forma organizativa, [...] apostando al desarrollo sostenible desde el equilibrio

30. Hayden White, *Metahistoria: la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1992), 46.

31. Christopher Isherwood, *The World in the Evening* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999).

32. Agustín Fernández, *Teoría general de la basura. Cultura, apropiación, complejidad* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2018).

ecológico y demográfico que permita mejores condiciones de vida [...] En este periodo se plantea una revalorización de la cultura del trabajo.<sup>33</sup>

El camp es una expresión cultural que le viene como anillo al dedo a la posmodernidad al sembrar la incertidumbre y abrir, con su ironía y abigarramientos estéticos, espacios inestables llenos de tensiones dicotómicas en los que se pueden sopesar y reevaluar las creencias más arraigadas (buenas o malas), después de la decepción que se ha experimentado con la modernidad. No obstante, es importante señalar que podemos recurrir a esta clase de expresiones culturales para crear esos espacios indeterminados de cierta libertad creativa, mas no exigirle una respuesta definitiva o de un claro posicionamiento político y moral, de lo contrario no sería capaz de proporcionarnos esos espacios. El camp funciona como catalizador de la energía necesaria para poner en marcha una mecánica cultural que alterna entre significados; la inestabilidad que produce es movimiento y posibilidad, no solución. Si se dedicara a darnos respuestas definitivas o subordinarse a una determinada posición política o moral, entonces nuestros objetos culturales quedarían en reposo, no habría cambios ni evoluciones y se endurecerían como las expresiones del *Kitsch*.<sup>34</sup> En este sentido, el camp es una expresión prepolítica, es decir, detona procesos de resignificación y transformación cultural, ya que existe una importante agencia para gestar la posibilidad de echar a andar con posterioridad una transformación social o política, pero se encuentra un paso atrás de esa responsabilidad de posicionamiento explícito.

### *Discusiones finales*

A lo largo de este trabajo hemos constatado que uno de los factores que estimulan la sensibilidad camp, y que ésta a su vez fortalece de vuelta, es la des-fusión dramática. Se trata de un fenómeno que, entre otras consecuencias, nos hace conscientes de los despliegues performativos a los que recurrimos para producirnos como personas y para persuadir a otros de creer en la legitimidad de determinadas concepciones. Lo cual nos lleva a un escenario en el que el conocimiento de los mecanismos que participan en la producción

33. Rosa Isabel Medina, "Derechos humanos en México: entre la modernidad, posmodernidad y ultramodernidad", *Nóesis. Revista de Ciencias Sociales* 29, núm. 57 (2020): 160-178, 165.

34. Hermann Broch, *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte* (Barcelona: Tusquets, 1970).

de individuos y sociedades, así como puede liberar para construirnos y llevar nuestras vidas de otra manera, también tiene el poder de encaminarnos hacia la resignación cínica sin esperanzas, donde las identidades y las configuraciones sociales las vemos desde una visión mecanicista, como producto de las dinámicas de producción y consumo cultural. Esta segunda posibilidad es consecuencia del “segundo desencantamiento”, fenómeno en el que “consensuar puede definirse como una posición de sabiduría o como el lamentable triunfo del capitalismo imperialista”,<sup>35</sup> es decir, reconocemos la relevancia de las fuerzas sociales que a menudo nos superan y terminan permeando en los aspectos más íntimos de nuestras vidas; pero, además de reconocer estas fuerzas, creemos que ya no hay más en la vida que pueda resistírseles o cambiarlas. Los aparatos del capitalismo han funcionado a la perfección, han conseguido universalizarse e impregnar cada rincón al grado de desmoralizar a una buena parte de la sociedad, incluso prescindiendo de los sustentos ideológicos cada vez más menoscabados por las des-fusiones dramáticas. A pesar de destruir su *performance*, difícilmente avistamos una salida que no conlleve una ardua batalla llena de sufrimientos, por tanto, cedemos a una visión resignada y cínica sobre el funcionamiento de la sociedad, tomando sus mecanismos como ineludibles, sin que esto signifique creer que, en efecto, lo sean. En este sentido, Žižek asegura que:

Hay dos formas de entender la tesis de que vivimos en un mundo postideológico: o la tomamos en un sentido postpolítico ingenuo (liberados finalmente del lastre de las grandes narrativas y causas ideológicas, podemos dedicarnos a resolver pragmáticamente problemas reales), o, de manera más crítica, la tomamos como signo del cinismo predominante de hoy (el poder actual ya no necesita un aparato ideológico consistente para legitimar su gobierno; puede darse el lujo de enunciar directamente la verdad obvia —búsqueda de ganancias e imposición brutal de intereses económicos).<sup>36</sup>

35. Augé, *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*, 48.

36. “There are two ways to understand the thesis that we live in a post-ideological world: either we take it in a naive post-political sense (finally liberated from the burden of great ideological narratives and causes, we can dedicate ourselves to solving pragmatically real problems), or, in a more critical way, as a sign of today’s predominant cynicism (today’s power no longer needs a consistent ideological edifice to legitimize its rule; it can afford to state directly the obvious truth—search for profits, brutal imposition of economic interests)”, en Slavoj Žižek, *Enjoy your Symptom!: Jacques Lacan in Hollywood and Out* (Nueva York: Routledge, 2012), IX (la traducción es mía).

Es aquí donde el lado más cómico y absurdo del camp que se comparte en redes sociales se convierte en un fetiche que nos permite hacer frente a una dura realidad. Después de la desilusión, una vez que se acepta y se regocija en sus derrotas, el camp insiste en concentrarse en las formas, y ve de frente el “modo absurdo en que nos ocultamos a nosotros mismos en el caso de que nos resistamos a aceptar la realidad”.<sup>37</sup> Así que, contrario a lo que se pudiera creer, “los fetichistas no son soñadores perdidos en sus mundos privados, son completamente ‘realistas’, capaces de aceptar la forma en que efectivamente son las cosas”.<sup>38</sup> Muchas expresiones del camp, que en el fondo surgen de un dolor e impotencia frente a los órdenes hegemónicos, pueden paliar los sinsabores de nuestra época, así como extraer un inusitado placer que, sin avistar otra salida, utilizamos para entregarnos con actitud cínica al poder de un neoliberalismo salvaje que sobaja a las personas, tratándolas como *commodities*. Terminamos por abandonarnos al goce o “*jouir* en su imbecilidad superyoica”;<sup>39</sup> este goce se convierte en nuestro calmante ante las diversas miserias de la vida, aun reconociéndolas y viéndolas todos los días de frente.

Por lo anterior, Žižek señala que antes en lo público guardábamos las apariencias y en lo privado desatábamos nuestros deseos; pero ahora, en lo público somos arrojados y alzamos la voz, mientras que en lo privado nos encontramos de manera sorpresiva conservadores y temerosos. Vivimos en una época de gran libertad de expresión, pero sin una traducción sustancial y efectiva en el funcionamiento del mundo. Justo como el bufón de la corte, empleado por el rey, quien era libre de decir lo que quisiera, pero sin decírselo a nadie más que al rey; el discurso del bufón era libre porque el bufón, como sujeto político, no era libre.<sup>40</sup> De la misma manera se ha insistido en que las expresiones del camp son tan irreverentes y parecen tan libres porque en realidad las personas que las crean son sujetos oprimidos.<sup>41</sup>

37. José Ismael Gutiérrez, “Entre el realismo y la estética camp: los espacios hollywoodenses en la narrativa negra norteamericana”, *Anuari de Filologia. Llengües i Literatures Modernes*, núm. 9 (2019): 11-44, 20.

38. “fetishists are not dreamers lost in their private worlds, they are thoroughly ‘realists’, able to accept the way things effectively are”, en Žižek, *Enjoy your symptom!*, X (la traducción es mía).

39. “the *jouir* in its superego imbecility”, en Žižek, *Enjoy your symptom!*, XVII (la traducción es mía).

40. Metahaven, *Can Jokes Bring Down Governments?: Memes, Design and Politics* (Moscú: Strelka Press, 2013).

41. Daniel Harris, *The Rise and Fall of Gay Culture* (Nueva York: Ballantine Books, 1999).

Así como el humor que encontramos en el camp ayuda a depurar el dolor, también es capaz de depurar el peligro para los órdenes establecidos, ya que anular las concepciones morales que alimentan el enojo y la indignación tiende a desactivar la movilización política. El camp puede ofrecer un sosiego parecido al de los carnavales, donde por un día todo era diversión, excesos, puestas en escena disruptivas y burlas contra las figuras del poder dominante. Sus juegos con las formas y los disfraces se oponían al poder de manera indirecta, y aunque ese carácter subversivo no pasaba desapercibido, era preferible dejar que el pueblo jugara a rebelarse con sus puestas en escena —que liberaran presión en días de fiesta— a prohibirlas por completo y correr el riesgo de que explotaran para rebelarse de verdad, esta vez sin chistes ni disfraces simpáticos, sino con una absoluta furia y seriedad.<sup>42</sup> Al seguir esta idea, Han afirma que “quien actúa rompe con lo que existe y pone en el mundo algo nuevo, algo completamente diferente. Para ello debe vencer una resistencia. El juego, en cambio, no interviene en la realidad”.<sup>43</sup> Según Han, el muro de Berlín cayó porque la gente dijo “¡basta!”, pero ahora “somos demasiado dependientes de la droga digital, y vivimos aturridos por la fiebre de la comunicación, de modo que no hay ningún ‘¡Basta!’, ninguna voz de resistencia”.<sup>44</sup>

Podría decirse que todos los días son carnavalescos; mediante un *smartphone* se puede acceder a pequeñas dosis de juego y entretenimiento, desde las más mordaces hasta las más vanas, o desde un camp frívolo-serio —que juega y disuelve la gravedad de asuntos socialmente apremiantes, combinación en la que existe mayor posibilidad de reflexión crítica— a un camp frívolo-frívolo —que juega con formas y poses que ya son consideradas, sin ayuda del camp, superficiales; tómese de ejemplo la manera en que se juega en redes sociales con la teatralidad del estrambótico universo del entretenimiento y con las poses histriónicas de celebridades icónicas—, respectivamente. Son expresiones que ayudan a liberar tensión para continuar con el curso regular de la vida social. De esta manera, el camp en redes sociales, así como es capaz de develar las arbitrariedades e incongruencias de las sociedades, también se convierte en creador de absurdos muy entretenidos que el mundo puede consumir; de la misma forma en que el *performance drag* pasó de ser una expresión disruptiva

42. James Scott, *Los dominados y el arte de la resistencia* (Ciudad de México: Era, 2004).

43. Byung-Chul Han, *No cosas: quiebras del mundo de hoy*, trad. Joaquín Chamorro Mielke (Ciudad de México: Penguin Random House, 2021), 23.

44. Han, *No cosas*, 40.

a ser una opción de entretenimiento aceptable para despedidas de solteras o festejos del día de las madres, como un camp que ha sido “apropiado”, o como un camp “pop”.<sup>45</sup> Pero no dejan de ser expresiones correspondientes a una sensibilidad que disfruta del artificio y la teatralidad. Lo que hacen estas etiquetas o clasificaciones, como camp “pop” o “lite”, sería más bien ayudarnos a distinguir los posibles cauces de una sensibilidad juguetona que en sus primeros impulsos no está atada a un fin particular, posición política o moral, ya que “lo camp se niega a aferrarse a un único posicionamiento axiomático”.<sup>46</sup>

Algo similar a las apropiaciones descritas ocurre con las expresiones histriónicas de los internautas. Éstos han adoptado el gusto de teatralizar sus infortunios o su cotidianeidad en publicaciones cargadas de un dramatismo juguetón hasta convertirlas en ficcionalizaciones, en una puesta en escena de nuestras puestas en escena o de nuestros dramas sociales. De alguna manera, a pesar de su apariencia frívola, estas expresiones terminan arrojando una visión esclarecedora de nuestras prácticas culturales y de lo que somos como individuos. Notaremos que estas expresiones contienen ya dos posibilidades: plácida diversión y la detonación de reflexiones críticas. Estas expresiones se constituyen como valiosas oportunidades para una resignificación cultural que más adelante incida en transformaciones sociales y políticas —transformaciones que en el mejor de los casos contribuyan al bienestar colectivo, no a su detrimento—, así como placebos útiles para mantener el orden conocido. En esta última posibilidad la hegemonía parece adaptarse a las redes sociales, pero no es que se adapte a ellas, más bien las asimila a su orden junto con la creatividad de sus internautas —una creatividad bastante fácil de explotar ahora que “el motor económico principal es [...] la producción cultural, es decir, la producción, distribución y consumo de objetos y servicios semiótico-estéticos”—;<sup>47</sup> las absorbe social, económica y políticamente, de la misma forma en que el camp, desde la creatividad homosexual, fue absorbido por la industria del entretenimiento al tiempo que la misma comunidad homosexual permanecía marginada.<sup>48</sup> Al incorporar el lenguaje de las redes sociales, la hegemonía vende la idea de una

45. Will Brooker, *Batman Unmasked: Analyzing a Cultural Icon* (Londres: Continuum, 2000).

46. Gutiérrez, “Entre el realismo y la estética camp”, 23.

47. Juan Antonio Roche, “La creatividad como exponente de las contradicciones sociales y culturales contemporáneas. Aproximación a su concepto desde la Teoría Sociológica”, *International Review of Sociology* 28, núm. 2 (2018): 298-320, 306.

48. Matthew Tinkcom, *Working Like a Homosexual: Camp, Capital, Cinema* (Durham: Duke University Press, 2002).

gran revolución digital, cuando en realidad recurre al gatopardismo; cambiarlo todo para que nada cambie con tal de mantener su posición privilegiada.<sup>49</sup>

Sin importar lo políticas o apolíticas, disruptivas o asimiladas, que resulten ser las nuevas expresiones del camp en redes sociales, sería erróneo demonizar y achacar nuestros males a los juegos estéticos que se producen en la actualidad. Las expresiones irónicas, artificiales y estrambóticas tienen tanto potencial precisamente porque generan la posibilidad de barajar un sinfín de posibilidades. El camp, más que una estética con estandarte político, es una sensibilidad que actúa como el motor que echa a andar el flujo y transformación simbólica; remueve las aguas, pero sin definir necesariamente los cauces que puedan seguir. Pero, resulta paradójico que renegar de un compromiso o seriedad política es lo que hace del camp una expresión de grandísimo potencial político. Y es que incluso mantenerse al margen de lo político, ya es político. Así, desde los márgenes, el camp encuentra la libertad necesaria para crear un gran paréntesis o limbo estético de tensiones dicotómicas del cual se pueden extraer nuevas resignificaciones o perspectivas que, saliendo de ese limbo estético y viajando de vuelta a un modo de pensamiento moral y utilitario, nos ayuden ahora sí, de manera explícita, a proponer o decidir nuestro posicionamiento o formas de asir la vida. Claro, si es que logramos salir de ese paréntesis tan entretenido, tan seductor que nos invita a disfrutar las bondades de ese refugio fetichista en el que, observando la realidad en forma descarnada, decidimos gozar con cierto cinismo, siendo permanentemente irónicos, desilusionados y sin decantarnos por un sentido o hilo conductor que estructure nuestra vida. Como menciona Fernández:

La ironía, la parodia, la autoconciencia y el cinismo como herramientas políticas que, para echar abajo las máscaras absolutistas de la modernidad, y que tan bien articuló el posmodernismo, llega ahí a su fin en tanto en cuanto una vez desmontado el Gran Relato moderno aparece la pregunta, ¿y ahora qué?<sup>50</sup>

Según Fernández, estos comportamientos producen una especie de fuga asintótica como muerte de la verdad en la posmodernidad, porque con todos los quiebres y desestabilizaciones pretende encontrar la verdad, abre vías

49. “Cambiarlo todo para que nada cambie”, alusión a la obra de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *El gatopardo* (Barcelona: Anagrama, 2019).

50. Fernández, *Teoría general de la basura*, 253.

para encontrar la verdad y se acerca de manera indefinida a ella, pero nunca la encuentra. Sería esta inercia infecunda la que se debe vencer (siempre y cuando el propósito sea movernos hacia formas de vida más satisfactorias, pues al final de cuentas no se puede obligar a nadie a buscar su supervivencia o a edificar para sí lo que creemos debería ser una vida sana y satisfactoria).

Aunque el panorama que describimos tenga sus peculiaridades, lo que subyace a estos procesos no sería nada nuevo. Se ha observado que en cada transición histórica las sociedades pasan por fases de desencantamiento y reencantamiento, y procesos intermedios de desconcierto y confusión. Las formas van perdiendo poder, sentido, se van vaciando y buscamos otras formas significativas, que estén bien fusionadas y sean capaces de brindar un sentido a la vida y a las acciones de las personas. Hoy, muchas de las expresiones del camp (como mentira que dice la verdad),<sup>51</sup> por medio de su supuesta frivolidad y cinismo, en realidad están en busca de un nuevo reencantamiento. Sin embargo, el camp no es la respuesta, es una expresión sintomática de nuestra búsqueda por lo real o, mejor dicho, por la redefinición de lo “real” o “auténtico”. Es decir, buscamos formas que nos llenen de sentido hasta que éstas vuelvan a vaciarse y tengamos que buscar otras nuevas significativas (fusionadas) que infundan a la vida nuevos propósitos e ideales. Pero, si se desea salir de la incertidumbre, o de esa “fuga asintótica”, e instrumentalizar el potencial del camp como herramienta política, la solución no depende de encuadrar una sensibilidad juguetona —casi como un ‘ello’ ajeno a la idea del bien y el mal y, en cierta medida, libre— desde una posición o agenda política determinada, sino de nuestro propio regreso a un pensamiento serio y ordenado que nos permita evaluar y hacer algo con todas las reflexiones e ideas que pudieran encontrarse en los pequeños espacios de libertad que generan esta clase de expresiones. Existen espacios sumamente estructurados y por ello, pertinentes para ciertas empresas; otros, desestructurados y ambivalentes que aportan otras bondades; dejemos al camp en paz, en libertad, en su indeterminación, y decidamos nosotros qué hacer con las ideas que se puedan recuperar de ese limbo creativo donde reinan las des-fusiones dramáticas y tensiones dicotómicas que oponen resistencia a los juicios categóricos de un mundo que cree estar seguro de lo que es y lo que quiere, de lo que está bien o mal. ❀

51. Richard Dyer, *Heavenly Bodies: Film Stars and Society* (Nueva York: Routledge, 2005).