

Laberintos teóricos de lo Camp

Silvia Hueso Fibla
Universidad de Valencia, España

Resumen

Este trabajo teórico trata algunos aspectos característicos de la denominada Estética Camp. Partiendo de una definición del término desde los principales abordajes que lo han tratado, analizaremos la heterogeneidad y ambigüedad subyacentes a sus manifestaciones artísticas; como campo crítico de actualidad en plena consolidación, daremos cuenta de algunas pinceladas que están comúnmente aceptadas por toda la crítica universitaria en torno al tema: teatralidad exagerada, extravagancia, gratuidad referencial... sin olvidar su estatus vacilante entre belleza y fealdad.

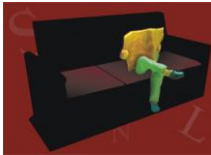
Palabras clave: estética - Camp - Pop - ambigüedad - Gay

"*Camp is a lie that tells the truth*"¹ dijo Jean Cocteau en *Vanity Fair* (1922) y quizá sea la verdadera razón de ser de lo Camp, la ambigüedad de raíz que subyace en este gusto que luego se consideró estética y finalmente se reasignó como parte del discurso *queer*. La andadura de la teorización acerca de lo Camp ya supera las 1000 publicaciones y es muy complicado realizar una definición de algo que ya desde el principio se antecede de un artículo neutro: 'lo' Camp... ni la estética, ni el gusto, ni la sensibilidad, ni el gesto, ni el arte... nadie se pisa los dedos al hablar de lo Camp.²

Para muchos autores ha resultado más sencillo hablar de lo que sería el sujeto Camp que de lo que es lo Camp. Lo que sí es cierto es que su cualidad rizomática hace

¹ La mayor parte de las citas que aparecen en este artículo han sido traducidas del inglés para facilitar la lectura. Esta cita en particular se mantiene en el idioma original de su publicación por ser archiconocida.

² Camp como sustantivo, adjetivo, verbo: lo Camp, ser algo Camp, *Campy*, *to Camp about*... esta indeterminación dentro de las categorías lingüísticas a la que se suma la intraducibilidad ya dan cuenta de una aspecto central en lo Camp: su fluidez proteica, su capacidad metamórfica y la variabilidad de usos a los que se puede adscribir. De modo similar: "el mismo hecho de que aún hoy 'queer' no tenga una función gramatical fija y pueda ser utilizado al mismo tiempo de una forma polivalente, es decir, moviéndose fluidamente a través de las categorías gramaticales, dice mucho de su significado errante e inestable" (Ceballos 2007: 167).



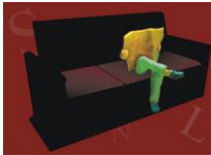
que se den vueltas alrededor de las diferentes aproximaciones sin atreverse a formular ningún juicio rotundo porque estamos ante una estética que fluye.

Lo Camp, como el rizoma, es heterogéneo y conecta diversas prácticas artísticas alrededor de la misma estética de lo superfluo y lo efímero, lo evanescente y lo proteico. En palabras de Fabio Cleto esta naturaleza múltiple sería definida del siguiente modo:

La representación del exceso, heterogeneidad, gratuidad referencial, como razón de ser del divertimento y exclusividad de lo Camp, señalan y contribuyen a la dificultad de definición de lo Camp y a su resistencia a ser definido, dibujando lo que es una "estética del fracaso (crítico)" (Cleto 1999: 3).

Del mismo modo Deleuze y Guattari comentan que "un rizoma o multiplicidad no se deja codificar" (1988: 14) y ahí radican las mil aproximaciones que se pueden realizar a la estética Camp y al rizoma; ambos son asuntos de *performance*, de dimensiones o direcciones cambiantes (casi contradictorias). El rizoma como Nomadología, coincide con lo que Cleto denomina "el discurso nómada de lo Camp", un discurso en fricción con otros, lejos de un código estable y adscrito a la activación de la falsedad.

A lo largo de la andadura crítica de lo Camp cada teórico ha resaltado unos aspectos u otros de dicha estética, cada uno la ha abordado desde una perspectiva y ha intentado definirla desde una óptica diferente. Desde un punto de vista muy personal, e insertándonos en la órbita de la teoría *queer*, nos atreveríamos a decir que lo Camp es una relación entre el yo y el mundo que lo rodea que se sale del *mainstream*, que resalta los aspectos estéticos en un principio pero sigue rascando hasta darse cuenta de que debajo de la superficialidad hay unas lágrimas amargas, una reivindicación identitaria que ha estado silenciada y que explota de repente. Lo Camp es un modo exagerado de reivindicarse desde la parodia de lo comúnmente aceptado, mostrándose de modo obsceno (en su sentido etimológico: fuera de escena). Es Camp todo gesto tan eminentemente personal e individual que se diría teatral pero que no necesita ningún espectador. Lo Camp mira al pasado de modo nostálgico y lo hace recuperando momentos que si bien en sí quizá sean reaccionarios, resultan parodiados, coloreados, teatralizados y deformados hasta la carcajada. Pero es una carcajada que hace pensar.



Lo Camp es ambiguo y excesivo, es difícil de explicar y de ver: "lo Camp está en el ojo del que lo mira, especialmente si el que lo mira es Camp" (Core 1984: 7).³

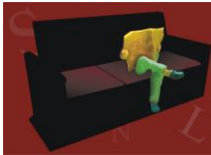
Me gustaría plantear que cualquier intento de aproximación a esta noción fracasará desde la base de los parámetros tradicionales de definición arbórea pero al menos dibujará los puntos de fuga y las líneas que segmentan la idea del rizoma. Aquí se han planteado varios cortes convergentes: la idea de lo Camp como sistema relacional y su re-contextualización homosexual, la posición del sujeto/objeto Camp con respecto a lo hegemónico, la parodia, la teatralidad y la ambigüedad vinculadas a ello.

El primero de estos puntos actualiza el paso que da el debate teórico de lo Camp desde sus primeras aproximaciones en que se presenta como un gusto no homosexual hasta las que se desarrollan en los '70 que lo reinsertan en el marco gay al que estuvo en un principio vinculado. Es a partir de Susan Sontag ('64) que el marco en el que se desarrolla la historiografía crítica de lo Camp empieza a volar y en sus *Notas...* advierte que "el gusto Camp es mucho más que gusto homosexual" y que "si los homosexuales no hubieran más o menos inventado lo Camp, algún otro lo hubiera hecho" (Sontag 2007: 370); del mismo modo, Philip Core plantea que "lo Camp es más obvio (...) en un contexto homosexual, pero lo percibo en heterosexuales también, y en el profesionalidad asexual de muchas carreras" (Core 1984: 9) y Mark Booth añade la puntilla de que "la gente Camp tiende a ser asexual, más que homosexual" (Booth 1983:20).⁴ Ambos plantean la relación entre la homosexualidad y la estética Camp pero no los vinculan definitivamente; es en este punto en el que las primeras obras que tratan de lo Camp serán radicalmente criticadas.⁵

³ Al ser la obra de Core una de las primeras que se aproximan a lo Camp y tener un formato de *tea & coffee*, su aserto ha sido retomado y remodelado: años más tarde Esther Newton dirá que "Camp is in the eye of the homosexual beholder" porque su formulación del objeto estético tiene lugar en los años de la liberación gay y su obra *Mother Camp: female impersonators in America* (1972) reinscribe lo que durante los años del Pop Art ha sido "des-homosexualizado".

⁴ Booth comenta que "los trogloditas a veces confunden lo Camp con lo homosexual (...) cuando es cierto que muchos homosexuales son Camp pero sólo una pequeña parte de la gente que exhibe síntomas de comportamiento Camp son homosexuales". La obra de Booth parece justificar una corriente de Camp misógino que realza la marginalidad a la que el patriarcado condena la feminidad, ya que considera lo Camp como comprometido con lo marginal y a las mujeres como lo más marginal de la sociedad. Para una crítica a Booth consultar la obra de Robertson (en Cleto 1999: 268).

⁵ Moe Meyer va a reclamar lo Camp como parodia específicamente *queer*: resaltará la confusión epistemológica a la que llevaron las *Notas...* de Sontag al haber minimizado la connotación homosexual



Tras la liberación gay las obras de Esther Newton, Jack Babusio, Richard Dyer, etc... posicionarán lo Camp en el lugar correspondiente. En palabras de Newton...: "Lo Camp no es una cosa. Más bien significa una relación entre cosas, gentes y actividades o cualidades, y la homosexualidad. En este sentido, el gusto Camp, es sinónimo del gusto homosexual" (Newton, 1972: 105).

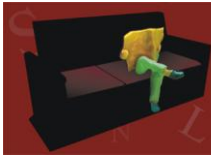
El aspecto relacional de lo Camp es, a mi modo de ver, central en la formulación que aquí estamos haciendo porque constituye una multiplicidad de líneas que convergen, como en el rizoma, que se desterritorializan y reterritorializan a medida que se reformulan y que se cortan y recomienzan adquiriendo un sentido apicalmente diferente. Ese vaivén es representado de modo muy clarificador por Jonathan Dollimore en el siguiente comentario acerca de la estética Camp:

Lo Camp: considerado por unos la esencia de la sensibilidad homosexual y por otros, tanto dentro como fuera de la cultura gay, como lo opuesto virtualmente: la quintaesencia de una sensibilidad alienada e inadecuada. La definición de lo Camp es tan escurridiza como la propia sensibilidad. Una de las razones de ello es simplemente que hay diferentes modos de lo Camp. Me refiero aquí al que socava las categorías que lo excluyen y lo hace a través de la parodia y el mimetismo (...); más que un repudio directo de la profundidad, la lleva al exceso (...); lo Camp es una invasión y subversión de otras sensibilidades y trabaja mediante la parodia, el pastiche y la exageración (Dollimore 1991: 310).

Dollimore se hace eco del debate teórico que está circulando desde hace tiempo alrededor de lo Camp (escribe en el '91), mostrando cómo su ambigüedad intrínseca lo

de lo Camp y haberlo confundido con estrategias preformativas como la ironía, la sátira, lo burlesco y el Pop Art. Sontag convierte lo Camp en algo no gay y por tanto apolítico y Meyer intenta recontextualizar el discurso Camp desde sus fundamentos homosexuales en figuras como Oscar Wilde y en el surgimiento de una identidad con reivindicaciones políticas (Meyer, 1994a: 7 y ss.).

El problema con la obra de Meyer es que si bien reivindica ese sujeto *queer* como fundamental en el discurso Camp, lo visualiza como hombre gay, blanco y de clase media, cayendo en uno de los reduccionismos más criticados dentro de los debates del feminismo y la teoría gay y lésbica que intenta superar la misma teoría *queer* a la que ella se adscribe. Es un trabajo un poco dual porque por un lado politiza lo Camp pero por otro olvida la pluralidad de sujetos políticos que lo actualizan. A este respecto Pamela Robertson comenta que: "muchos críticos (...) dicen que lo Camp representa una práctica crítica y política para hombres gays: igualan lo Camp con el gusto del hombre blanco, urbano y gay para explorar la competencia de lo Camp como forma de resistencia para esa subcultura (...) Esta lectura de lo Camp, que lo religa a la identidad gay y la política cultural, se ha convertido en la dominante con el auge de la política activista gay y la teoría *queer* en la academia". Subraya, así, la exclusividad de la concepción de lo Camp (Robertson 1999: 266).



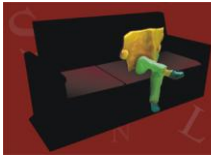
puede hacer subversivo o reaccionario; resalta la vinculación de lo Camp con la homosexualidad e incide en el carácter inasible de la que considera una "sensibilidad". Para él hay diferentes tipos de Camp, con lo cual se inserta en toda una línea teórica que desde Sontag, pasando por Booth, Babuscio, Dyer... hasta Moe Meyer distinguen entre un Camp verdadero y una traza de lo Camp, basándose en el criterio de la homosexualidad.⁶

Así pues hay tres momentos en la teorización de lo Camp que comienza en los '60 (aproximadamente): el Pop-Camp, el *Gay and gender-Camp* y el *Queer-Camp*. Cada uno de ellos relaciona lo Camp con los movimientos sociales y culturales que se dan a su alrededor, siempre desde el punto de *vista* de las identidades sexuales, de su relación con lo hegemónico y de los productos culturales que de ellas surgen. La aproximación de Dollimore se sitúa en el momento del Gay-Camp.

La siguiente línea de fuga tiene que ver, de hecho, con la relación del sujeto/objeto Camp con la hegemonía y con las formulaciones acerca de quién es el sujeto Camp. Lo Camp en su violenta relación con la cultura e identidad de la mayoría social se dedica a legitimar lo que siempre ha sido considerado como subcultura: tanto las sexualidades alternativas como las prácticas artísticas despreciadas por el *mainstream*: "La persona que puede reconocer lo Camp, que ve las cosas como Camp o que puede posar como Camp, es alguien que está fuera de la corriente hegemónica" (Bergman 1993: 5).

Con este aserto Bergman no solamente incluye en el reconocimiento de lo Camp a homosexuales, sino a hombres y mujeres cuya manera de pensar no coincide con la de la corriente hegemónica de pensamiento, esto sería la moralidad pacata que todavía impera en nuestras sociedades burguesas capitalistas. Incide en el modo de formularlo de Bergman el hecho de que la teoría *queer* ya está cimentada cuando él publica *Camp grounds...* y ello se refleja en el hecho de que tanto Camp como *queer* incluirán un

⁶ Para Meyer el verdadero Camp es el que está creado por una identidad homosexual y que la reivindica políticamente y la "huella de lo Camp" es la que queda en un artefacto que se inserta en la órbita de lo Camp pero que no ha sido creado por una identidad gay. Sontag, por ejemplo, habla de Camp inocente vs. Camp deliberado; Dyer y Babuscio enfrentan Camp a Camp heterosexual; Booth utiliza un criterio bastante arbitrario al distinguir Camp de Camp *fads & fancies*, diciendo que lo Camp es creado por gente Camp y que los *fads & fancies* no, pero le gustan a la gente Camp... en la base de todo ello está la relación de lo Camp con la homosexualidad que para algunos es directa y para otros no es indispensable.



amplio espectro de identidades: gays y lesbianas, bisexuales, transexuales y transgénero, además de aquellas personas hetero que no están de acuerdo con la política dominante.⁷

Pasamos de una construcción teórica Pop en los '60 donde se pone en duda la relación de lo Camp con el mundo homosexual, a una vinculación efectiva en los '70 y '80 para aterrizar en los '90 en la formulación *queer* donde además de reivindicar una multiplicidad de sexualidades alternativas también se va a estudiar el Camp desde un punto de vista étnico y postcolonial.⁸

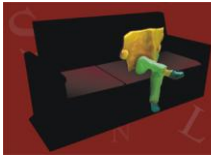
Otro aspecto de este posicionamiento *outsider* es la relación de lo Camp con objetos culturales que han sido comúnmente considerados por los sujetos hegemónicos como formas de subcultura, de ahí la recuperación de lo Camp por parte de los Estudios Culturales: desde la identidad homosexual, pasando por el Art Déco y el Pop, hasta la parodia de la feminidad y de la masculinidad (tanto la del Hollywood de los años '30 como la de l@s *drags* de la actualidad). Toda una serie de gestos que a partir de los '60 vuelven a situarse en los circuitos del arte. Mucho tiene que ver en ello la mezcla de alta y baja cultura que tiene lugar en la Posmodernidad, así como la sociedad de consumo y lo masivo.

Para Mark Booth "ser Camp es mostrarse comprometido con lo marginal con un compromiso mayor del que merece lo marginal" (Booth 1983: 18) y esta definición lo relaciona con la feminidad, el Kitsch y aquello de ínfima calidad... Booth toca esta posición fuera de la corriente hegemónica de la que estamos hablando y resalta el gesto exagerado de lo Camp, que se compromete de modo teatral con lo que no lo merece. Y más que no merecerlo es el esfuerzo exagerado el que resalta caricaturescamente el *surplus* de importancia dado al problema.

Así pues, tanto lo Camp como lo *queer* serán modos de posicionarse contra el orden dominante por parte de miembros que no pertenecen a él; evidenciarán la no-unicidad del sujeto y la desviación de la norma hegemónica; clamarán contra la

⁷ Esta concepción de lo *queer* será la de Alexander Doty que nos ha llegado a través de Pamela Robertson: "Lo *queer* como término explicativo que connota un discurso o posición en desacuerdo con el orden simbólico dominante permite no sólo a hombres gays, sino también a mujeres heterosexuales y lesbianas y quizás también a hombres heterosexuales, expresar su disconformidad con la alienación de los roles genéricos normativos que le ha impuesto la cultura hegemónica" (Robertson 1999: 271).

⁸ Para una profundización en lo Camp desde un punto de vista femenino, negro, transnacional etc. vide. los trabajos de Pamela Robertson, Johnnes von Moltke, George Piggford y June L. Reich.



alienación a la que nos somete la sociedad capitalista desde dentro de sus parámetros y resaltarán que cada uno de nosotros somos much@s a la vez:

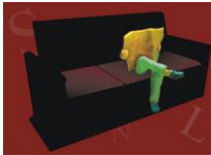
Camp: toda mascarada gay de hombres y mujeres que actúan con plena conciencia de sí; que alardean con alusiones incongruentes, parodias, travestismos travestidos; que tienen un sano cuidado con la distancia entre sus sentimientos y sus roles; que continúan dando lugar a un proteico y nunca normativo conjunto de fantasías en los dramas sociales de su propia elección. A lo peor, lo Camp es una broma que apunta al hetero que realiza inconscientemente los mismos gestos. Pero a lo mejor, la risa reside en los propios homosexuales (Beaver 1999: 165).

La cita de Beaver nos sirve para bucear por la siguiente línea de fuga del rizoma Camp: su analogía con la parodia, la teatralidad fuera de escena y el travestismo en relación con estas identidades que constituyen dramas sociales porque tienen lugar precisamente en el seno de sociedades que las marginan y que se sirven de dichos medios para hacerles frente. A su vez esta manera de enfrentarse produce respuestas duales que se pueden interpretar como afines o contrarias al poder establecido.

Al hablar de lo Camp es habitual que la primera imagen que nos venga a la mente sea la de una *drag queen* en su espectáculo de transformación: el travestismo es tomado como referencia porque concentra en el mismo personaje numerosas problemáticas que significan algo dentro y fuera del mundo gay.

En primer lugar, la loca ha sido rechazada incluso desde dentro del colectivo gay hasta entrados los '90 (y en muchos casos todavía lo sigue siendo) por no ajustarse a los parámetros de "homosexual hombre, burgués, blanco, bien educado, discreto y sin apenas pluma" que el movimiento promovió en EE. UU. hacia los '80. La loca es el otro del otro, que subvierte la supuesta virilidad gay donde se actualizan antiguos tabúes de activo/pasivo en la penetración;⁹ también dentro del movimiento gay (como sucedió dentro del feminismo con la homofobia y el racismo hacia lesbianas, negras y negras

⁹ Recordemos que uno de los pilares de la acusación contra Wilde que realizó el Marqués de Queensberry se basa en la idea del posado y de la pasividad en el acto sexual que ésta conlleva. (Meyer 1994: 95 y ss). También Harold Beaver habla de los pares antitéticos en la sexualidad de los griegos y hebreos, diciendo que para ellos el penetrado era relacionado con la víctima y el penetrador con el vencedor. Las religiones post-hebreas heredan esta concepción que sitúa a los homosexuales como desafiantes del código de la procreación (Beaver 1999: 160 y ss).



lesbianas),¹⁰ encontramos cierta misoginia que si bien se ha dirigido hacia las lesbianas, también ha tocado a las locas. El movimiento gay no es uno, son muchos y las sexualidades también lo son: ese es el punto de partida de la teoría *queer*,¹¹ intentando abarcar no sólo historias sexuales y transexuales, sino étnicas, de clase, religión etc.

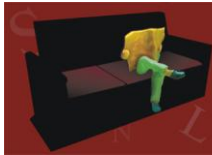
La feminidad, como la masculinidad, son estereotipos aprendidos que se actualizan a voluntad; en la parodia *drag* se retoman sobre todo las figuras de la supermujer¹² del Hollywood de los años '40 y '50, explotando la mirada, la sonrisa y el posado como armas sexuales que apuntan hacia la voracidad.

Como dice Moe Meyer, lo Camp es la parodia *queer*, que desde el punto de vista actual, resulta un arma de crítica contra la episteme moderna. Linda Hutcheon en su archiconocida *Teoría de la parodia* da las bases de lo que sería la parodia moderna y la relaciona con la crítica al poder establecido. Para Hutcheon la parodia es una repetición con distancia irónica crítica que puede ir desde la admiración respetuosa al ridículo agresivo; se fundamenta en la autorreflexión del arte y la intertextualidad y tiene una naturaleza paradójica: la paradoja de la transgresión a las normas, autorizada desde el mismo poder establecido. En este sentido, la parodia *drag queen* de las estrategias de

¹⁰ Es el conocido cuestionamiento del feminismo que tuvo lugar en los '80 y que denunciaba la segregación a la que el movimiento sometía a ciertos grupos como las lesbianas, chicanas, transexuales o negras; también denunciaba que el movimiento feminista era concebido como propio de mujeres blancas de clase media sin preocupaciones por la lucha de clases. Adrienne Rich, Gloria Anzaldúa o Cherríe Moraga criticaron el heterocentrismo imperante en el discurso feminista; Audrie Lorde o Barbara Smith hablaron de la segregación contra las mujeres negras; María Lugones o Gayatri Spivak, desde el discurso del Poscolonialismo, también han criticado la fobia racial hacia chicanas e indias. Del mismo modo, en el seno del movimiento gay ha habido voces para criticar la homogeneidad dominante como las de Mark Simpson, Teresa de Lauretis, Eve Kosofsky Sedgwick o Judith Butler; la teoría de la performatividad de género de la última ha cimentado las bases de la teoría *queer*. Para profundizar en la materia consúltese Carbonell & Torras, 1999.

¹¹ "Prácticas como el sadomasoquismo, el travestismo, la pluma, el sexo en público, la pornografía, el fetichismo, el sexo con adolescentes, la promiscuidad, etc., se van a ver criticadas por el propio discurso oficial de los grupos gays más integrados en el sistema, produciéndose una especie de exclusión de los "anormales" a partir de este nuevo orden homosexual de gays varones, blancos, respetables, fielmente emparejados, de clase media, fascinados por la moda y ansiosos por entrar en el paraíso de la institución heterosexual por antonomasia: el matrimonio (...) Precisamente contra este proceso de imperialismo cultural surgen movimientos sociales que se apropian del insulto "*queer*" (maricón, bollera, rarito, todo aquello que es inquietante o anda por el mal camino) para autodenominarse de otra manera y marcar una diferencia respecto a ese imperante estatus gay normalizado y conservador" (Sáez 2007: 72).

¹² Roberto Echavarren comenta que "El travesti exagera las señales de lo reconocible según la moda. Es la contrafigura de un estilo que confunde los atributos. Si un estilo en fuga lleva hacia lo desconocido, el travesti al contrario regresa hacia lo obvio, al diseño completo de la supermujer. Sigue una hipermoda, un estilo secundario que mima y satiriza la moda" (Echavarren 2003: 53).



feminidad¹³ se establece con una distancia crítica con respecto al simbolismo del yo interno/externo.¹⁴

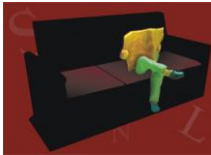
La teoría de la performatividad juega una baza fundamental en ello al reconocer que el sistema sexo/género se basa en una idea socialmente construida y que no existe una correspondencia tal, que el género se construye a través de una repetición performativa sujeta a ciertas restricciones. Judith Butler opina que la parodia genérica de la que aquí tratamos se basa en la irrisión de la propia idea de un original genérico: "No hay una identidad de género detrás de las expresiones de género; esa identidad se constituye performativamente por las mismas 'expresiones que, según se dice, son resultado de ésta'." (Butler 1990:58). Pero otra cuestión subyacente a la idea de imitación paródica radica en si realmente es subversiva o no lo es, ya que depende de las condiciones en que se produce:

Hay que admitir un juego complejo e inestable donde el discurso puede, a la vez, ser instrumento y efecto de poder, pero también obstáculo, tope, punto de resistencia y de partida para una estrategia opuesta (Foucault 2005: 123).

En este juego inestable se sitúa lo Camp y, en concreto, la parodia Camp. Mark Finch ha tratado sobre la cuestión de la subversión de lo Camp llegando a la conclusión de que los argumentos que se han dado a favor de la misma son cuestionables: comenta que para Britton, la parodia de los signos de la feminidad no hace más que reforzar las

¹³ Los *drag kings* parodian las estrategias de la masculinidad. "En el caso de la *butch*, del *drag king* y del transgénero, el pelo es el símbolo por excelencia de una mutación elegida, de la transformación en "bollera-lobo": el bigote dibujado en los *drag kings* fotografiados por Cathi Opie, la barba de Jennifer Miller, las patillas de Jewels, la perilla de Del La Grace, y otros tantos pelos, deben comprenderse no como la naturalización de un destino político sino como la distorsión preformativa de la feminidad y de la masculinidad normativas." (Preciado 2007: 125).

¹⁴ Esther Newton habla de las oposiciones simbólicas que se establecen en el seno de la parodia *drag*: empezando por la de lo masculino/femenino que establece un binarismo entre yo real o interno vs. yo externo, yo subjetivo vs. yo social, *Inner* vs. *Outer*, *Back* vs. *Front*. Otra de las oposiciones se establece entre el vestido perteneciente a un rol sexual y el yo que hay dentro de ese vestido y cuyo rol sexual se indica de otra manera (oposición entre apariencia y esencia). Newton, antes que Butler, establece la diferencia entre dotación genital y comportamiento sexual/genérico y habla además de la posición de los *drags* dentro del movimiento gay: representan el estigma, es decir, si bien comparten una elección "diferente" del objeto sexual con respecto a lo hegemónico (como todos los gays), se diferencian de otros homosexuales en que su elección del rol sexual es totalmente tangencial. Para Newton lo Camp sería toda una filosofía del transformismo y la incongruencia. En esta incongruencia radica la parodia de las estrategias en que se basan los binarismos anteriormente citados (Newton 1972: 100 y ss).



definiciones sociales tanto de ésta como de la masculinidad y Dyer sitúa la parodia en el seno de la ambivalencia porque maneja los valores de la cultura dominante a través de la ironía (momento previo al Gay-Camp). Pero ninguno llega a dejar clara la transgresión del discurso Camp.

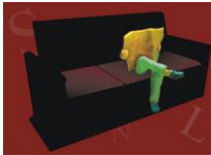
En palabras de Fabio Cleto:

La obsesión Camp con las imágenes de poder (...) se puede entender como una forma paródica de "mitología", que produce una estructura de conocimiento negativo y desviado, una contra-iniciación (...) una elite *queer* y heterodoxa que produce un conocimiento travestido bajo el signo de la paradoja y la parafilia (Cleto 1999: 31).

Al igual que el Carnaval bajtiniano, la parodia Camp se sitúa en una línea de fuerzas entre lo permitido por la hegemonía y lo que lo subvierte utilizando los medios que éste le permite. La parodia para Bajtin puede ser centrípeta o centrífuga: es normativa en su identificación con lo otro, con lo que parodia, y contestataria en su necesidad de distinguirse del otro prioritario. La paradoja de la parodia radica en este dualismo entre repetición conservadora y diferencia revolucionaria que sólo se desactivan si la verdadera intención del emisor es reconocida por el receptor, si comparten el mismo código (lo cual constituye un acto un tanto elitista).¹⁵

Pero ante todo la parodia cuenta con la competencia del receptor para captar el *ethos* pragmático que está actualizando y que se inserta dentro del ámbito de la ironía pero variando desde la burla, al desprecio y respeto. Si nos re-situamos en el espacio de la transformación *drag*, en el momento en que la parodia adquiere un *ethos* marcado de desprecio se inserta en el ámbito de la corriente dominante y adquiere un carácter

¹⁵ La finalidad de la parodia de un texto anterior puede centrarse en la burla o en la crítica. En el primer caso tendrá una función conservadora y se mantendrá dentro de los límites de lo impuesto por el pensamiento hegemónico; en el segundo caso, se detendrá de forma constructiva en lo que el primer texto tenga de arma crítica. Pero esta intención crítica estará en el ojo del que lo mire, porque si pertenece al pensamiento hegemónico lo más seguro es que no comprenda el *ethos* ridículo y lo confunda con un ataque agresivo. En la parodia hay un respeto y un tributo, disfrazados de ridículo, pero los hay. Así pues, si nos encontramos en un club de transformistas y entendemos la parodia de la supermujer, es porque compartimos un conocimiento con el transformista, porque conocemos su código y mostramos una risa cómplice. La dimensión pragmática de la parodia radica precisamente en los diversos *ethos* intencionales que rodean cada uno de los actos en los que se lleva a cabo. Y se puede considerar elitista porque es un hecho que no todo el mundo conoce el código en que el transformista realiza la parodia, no todo el mundo es *queer* o conoce la teoría *queer* (Hutcheon, 1991:50 y ss.).



conservador; si por el contrario adquiere un *ethos* no marcado de respeto o reivindicación, compartido por emisor y receptor, ya se inserta en el ámbito de la subversión pero siempre desde los parámetros impuestos por los roles genéricos tradicionales - y la feminidad en particular - que son, al fin y al cabo, parodiados en dicha transformación.

No puede ser de otro modo: una *performance drag* será rupturista con el *mainstream* si y sólo si el emisor así lo quiere (¿y cómo saber si lo quiere? Sólo lo sabe su peluquero).¹⁶

Nunca debe suponerse un dualismo o una dicotomía, ni siquiera bajo la forma rudimentaria de lo bueno y de lo malo.

Deleuze y Guattari

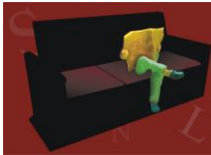
La forma de la belleza clásica siempre estuvo ligada, gracias a la herencia platónica, a lo bueno y lo verdadero; pero lo bello ha guardado bajo el ala la sospecha de su opuesto complementario: lo feo. El arte ha tenido que esperar la Edad Moderna para legitimar paulatinamente la tríada opuesta a la propuesta por Platón: lo feo, lo falso y lo malo han ido ganado terreno en el mundo de las ideas estéticas.¹⁷

Durante todo el siglo XX, la deformidad ha sido considerada una norma de lo bello, de modo que el nuevo arte adopta lo que la cultura establecida había rechazado como feo. Además el arte deja de ser restrictivo para las clases acomodadas y se "democratiza" (ya fue apuntado por Schlegel) gracias a los medios de comunicación y la cultura de masas. El arte popular hereda formas extintas de lo bello y a la vez crea innovaciones estilísticas que serán adoptadas después por la alta cultura. La tensión conceptual entre lo bello y lo feo ha desaparecido y ahora parecen mezclarse atravesando las anteriores fronteras.

Se mezclan metafóricamente en la figura del bucle:

¹⁶ "Only her hairdresser knows for sure" es la respuesta que da Gregory W. Bredbeck da las siguientes preguntas: ¿qué es lo Camp?, ¿es lo Camp gay?, ¿es Wilde Camp? y ¿es lo Camp político? (Bredbeck en Meyer 1994a: 52).

¹⁷ Para una profundización en las ideas estéticas acerca de lo bello, consúltese, entre la abundante bibliografía, la obra de Remo Bodei (1998): *La forma de lo bello*. Madrid, Visor.



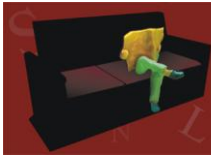
Una Jerarquía Enredada aparece cuando lo que se suponía una serie de niveles nítidamente jerárquicos nos da la sorpresa de cerrarse sobre sí misma, de una manera que viola el principio jerárquico. El elemento de sorpresa es importante, y es por ello que llamo "extraños" a estos Bucles Extraños (Hofstadter 1978: 770).

Lo que fueron dos niveles jerárquicos (lo bello y lo feo, donde lo bello se sitúa, por supuesto, en un nivel superior) se entremezclan como lo harían las dos dimensiones de muchas de las litografías de Escher – pienso en *Manos dibujando* donde la mano izquierda dibuja la derecha en un bucle infinito – y siguiendo muy deprisa el camino de baldosas amarillas, el blanco y el amarillo se confunden en uno solo, que nos conduce al arte moderno en que lo feo, lo masivo, lo popular se mezcla con lo bello y lo elitista y en el medio de esa conjunción, entre otras formas artísticas, tenemos a la *queen queer* de lo Camp.

Pero en esta estética ambigua y polimorfa hay una suspensión del juicio de valor tradicional relacionada no sólo con los valores de la Posmodernidad en que ha tenido lugar la mezcla de alta y baja cultura,¹⁸ sino también con el uso deliberado y consciente de lo que ha sido considerado de mal gusto para subvertir los parámetros artísticos conservadores tradicionales.¹⁹ ¿Sería acaso una democratización del gusto? ¿Una

¹⁸ "Sea cual sea la forma en que valoremos esta estética populista, le concederemos al menos el mérito de dirigir nuestra atención a un aspecto fundamental de todos los posmodernismos enumerados anteriormente: a saber, el desvanecimiento de la antigua frontera (esencialmente modernista) entre la cultura de élite y la llamada cultura comercial o de masas, y la emergencia de obras de nuevo cuño, imbuidas de las formas, categorías y contenidos de esa "industria cultural" tan apasionadamente denunciada por todos los ideólogos de lo moderno, desde Leváis y la "nueva crítica americana" hasta Adorno y la escuela de Frankfurt. En efecto, lo que apasiona a los posmodernismos es precisamente todo este paisaje "degradado", feista, *kitsch*, de series televisivas y cultura de *Reader's Digest*, de la publicidad y los moteles, del "último pase" y de las películas de Hollywood de serie B, de la llamada paraliteratura..." (Jameson 1991: 13).

¹⁹ Britton comenta que "lo Camp es cronológicamente adverso a los juicios de valor, en parte por elección propia (el juicio conlleva discriminación entre varios contenidos, y entonces pertenece al reino de la "Alta Cultura", "Seriedad Moral" etc.) y en parte por defecto: la obsesión con el estilo supone tanto una irresponsabilidad sorprendente, como un rechazo a reconocer que el estilo conlleva necesariamente actitudes, juicios, valores, asunciones de las que es necesario estar al tanto y entre las que es importante discernir (...) realizando una ostensible demanda de nuevos criterios de juicio, lo Camp está consintiendo un poquito los antiguos criterios. Toma los antiguos *standards* del mal gusto e insiste en ellos religándolos." El autor resalta en su teorización el aspecto Camp de *épater les bourgeois*, pero no ve claro que tenga detrás una ideología radical; lo considera una trasgresión perversa de las normas burguesas realizada por una identidad homosexual pero de signo apolítico. Se sitúa, por tanto, en la órbita de Sontag. (Britton 1979).



ambigua parodia del buen gusto clásico? ¿Una historia de pérdida y recuperación del aura? Quizá la faceta lúdica de lo Camp llega incluso a jugar con las mismas reglas estéticas de lo bello y lo feo, de lo considerado de buen o mal gusto, con una carcajada que esconde la amargura de no haber sido jamás considerado de buen gusto (como le ha venido sucediendo al incomprendido sujeto Camp).

Sea o no aceptable esta hipótesis, son numerosos los argumentos que defienden que lo Camp se queda en el limbo de los juicios críticos y morales; así Sontag comenta:

El gusto Camp vuelve la espalda al eje bueno/malo del juicio estético corriente. Lo Camp no invierte las cosas. No sostiene que lo bueno es malo o que lo malo es bueno. Se limita a ofrecer un conjunto de normas para el arte (y la vida) diferente, complementario (...) Pero hay otros sentimientos delicados y creadores, además de la seriedad (trágica o cómica) de la gran cultura y del gran estilo para evaluar a la gente (...) Me refiero, por supuesto, a un estilo de existencia personal (...) otra sensibilidad válida (Sontag, 2007:364).²⁰

Recordemos que en el mundo del rizoma no caben dualismos y que en el mundo del bucle el binarismo se ha convertido en unidad "extraña" (¿extraño como rarito, como *queer*...?). Nuestra valoración del arte, a estas alturas, también debería estar fuera de la onda de los binarismos.

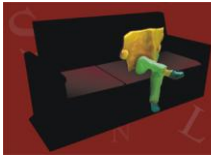
Huyendo de ello, lo Camp se sitúa en la ambigüedad con respecto a muchos polos: lo bello y lo feo, lo subversivo y lo conservador, lo masculino y lo femenino, lo serio y lo frívolo, lo teatral y lo auténtico, *inner and outer*... es la "semiótica móvil"²¹ de lo Camp de que habla Fabio Cleto y las "yuxtaposiciones incongruentes" de que habla Esther Newton. Prefiero hablar del "oxímoron Camp".²²

²⁰ En la misma línea se sitúa la consideración de Sontag de que lo Camp plantea una seriedad que fracasa: la seriedad del Arte (con mayúsculas: lo bueno, bello y verdadero) que fracasa y se mezcla con lo fantástico, lo apasionado y lo ingenuo. También admite que algo sea "demasiado bueno para ser Camp" pero con este comentario se está enquistando en el binarismo y me parece criticable: "es el buen gusto del placer hedonista del mal gusto", "es bueno porque es horrible"... no es bueno ni malo, es simplemente Camp y se escapa de esta dualidad que ya no es aceptable como base del gusto artístico actual.

²¹ Para Cleto la semiótica móvil está relacionada con el origen *queer* de lo Camp (Cleto 1999: 31).

²² "El oxímoron se restringe al ámbito de la oración simple, generalmente a la frase, y en él es donde se produce la unión de dos términos contrarios" (Azaustre & Casas 2001: 120).

A pesar de que la lógica del oxímoron está basada en un sistema binario de contrarios, la figura apela a un nuevo orden que, en forma metafórica, debe ser hallado por el receptor. En este sentido también funciona la (i-) lógica de lo Camp: ya no es un orden binario sino que ese orden parió algo distinto que es rupturista



A este respecto podemos recordar el artículo de George Orwell titulado "Good bad books": con esta antítesis el autor se refiere a ciertas obras que escapan de la seriedad de la Alta literatura, juegan con la fantasía y nos recuerdan que el Arte nada tiene que ver con lo cerebral.²³ Quizá Orwell estuviera pensando a su modo en lo Camp...

Una de las primeras imágenes contradictorias que nos plantea lo Camp es pensarlo como una "seriedad que fracasa", es decir, que la intención es seria pero se vehicula de modo divertido, ocultando ese trasfondo que sólo será captado por aquellos sujetos Camp que comprendan por qué camino pretendía ir el emisor.²⁴ Tanto Isherwood como Sontag tratan este aspecto de lo Camp que relaciona lo frívolo y lo serio: el primero comenta que no se puede pensar algo como Camp si uno no se lo toma en serio, de modo que lo Camp plantea una triple genialidad por parte de quien lo emite puesto que no sólo trata un tema relevante, sino que lo traviste y acaba resultando divertido (es como el tres en uno, que además es muy eficaz).

El travestir Camp tiene su imagen por antonomasia en la *drag queen*: el juego de tener y no tener, la ambigüedad sexual. "Las yuxtaposiciones de lo masculino y lo femenino son, por supuesto, la forma más característica de lo Camp; pero cualquier contraste incongruente puede ser *Campy*" dice Esther Newton.²⁵ En la *drag*, se crea entre la masculinidad y la feminidad un bucle extraño que las une en una nueva

y que apela a la imaginación de otro para ser descifrado, es una doble desautomatización de significados adquiridos que requiere un vuelo imaginativo.

²³ "El 'buen-mal libro': es la clase de libro que no tiene pretensiones literarias pero que continúa siendo legible cuando otros más serios han perecido (...) todos los libros de los que he estado hablando pertenecen a la literatura "escapista". Crean parches placenteros en nuestra memoria, tranquilas esquinas donde la mente puede echar un vistazo en raras ocasiones, pero a duras penas tienen algo que ver con la vida real (...) la existencia de "buena-mala literatura" –el hecho de que uno se puede divertir o excitar o incluso emocionarse por un libro que su entendimiento se niega a tomar en serio – es un recordatorio de que el arte no es la misma cosa que el intelecto" (Orwell 1945).

²⁴ Como aporta Dyer: "Es una forma de auto defensa. Particularmente en el pasado, el hecho de que los hombres gays pudieran bromear de sí mismos tan astuta y brillantemente significa que su horrenda situación real podía mantenerse al margen – no necesitan tomar las cosas demasiado en serio, ni dejar que se les apoderen. Lo Camp permitió y permite a muchos hombres seguir adelante" (Dyer en Cleto 1999: 110).

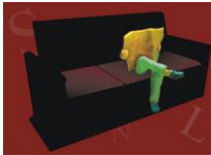
²⁵ También añade el comentario de un informante que cito a continuación: "Lo Camp se basa en el pensamiento homosexual. Se basa en la idea de dos hombres o dos mujeres en la cama. Es incongruente y es divertido" (Newton 1972: 107).

realidad; juega con lo que se muestra y esconde y se ríe de los estereotipos tradicionalmente creados.

Es inevitable englobar en un bloque las ambigüedades de lo Camp, tales como la teatralidad, el humor e ironía que envuelven la parodia Camp, el esteticismo y la pasión exagerada. Al visualizar mentalmente una *drag*, solemos situarla sobre un escenario, tanto cuando lo está como cuando no: la gestualidad exagerada de la *drag* se conoce como teatralidad fuera de escena (*off-stage theatrically*); se relaciona con el sujeto Camp que gusta de ser mirado y de posar siempre y también enlaza con las actrices que aún en pantalla eran ellas mismas.

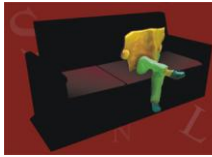
La gente Camp también se reconoce por una profunda individualidad unida a cierto grado de infelicidad: es una personalidad que abraza el esteticismo, que se aferra a una construcción de uno mismo muy detallada y hasta extravagante...

Una vez Wilde dijo que quien estaba enamorado de sí mismo, tenía un amor para toda la vida.



Bibliografía

- Azaustre, A. & Casas, J. (2001). Manual de retórica española. Barcelona, Ariel.
- Beaver, Harold (1999) [1981]. "Homosexual signs (In memory of Roland Barthes)". Cleto, Fabio. Camp. Queer aesthetics and the performer subject: A Reader. Edinburg, Edinburg University Press: 160-178.
- Bergman, David (1993). Camp grounds. Style and homosexuality. Massachusetts, University of Massachusetts Press.
- Booth, Mark (1983). Camp. London, Cameron Books Limited.
- Britton, Andrew (1979). "For Interpretation: Notes against camp". Gay left N° 7, Invierno 1978/79, http://www.gayleft1970s.org/issues/gay.left_issue.07.pdf
- Butler, Judith (2001) [1990]. El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad. México, Paidós.
- Carbonell, Neus & Torras, Meri (comp.) (1999). Feminismos literarios. Madrid, Arco Libros.
- Ceballos Muñoz, Alfonso (2007) [2009]. "Teoría Rarita". Córdoba, David y otros (eds.). Teoría Queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas. Madrid, Egales, 2ªed: 165-178.
- Cleto, Fabio (1999). Camp. Queer aesthetics and the performer subject: A Reader. Edinburg, Edinburg University Press.
- Core, Philip (1984). Camp. The lie that tells the truth. London, Plexus.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Felix (1988). Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia. Valencia, Pretextos.
- Dollimore, Jonathan (1991). Sexual dissidence. Augustine to Wilde, Freud to Foucault. Oxford, Oxford University Press.
- Dyer, Richard (1977). Gays and film. London, British film institute.
- Echavarren, Roberto (2003) [1998]. Arte andrógino. Estilo versus moda en un siglo corto. Valencia, Ex Cultura.
- Finch, Mark (1986). "Sex and address un Dynasty". Alvarado, Manuel y Thompson, John O. (eds.) (1990). The media reader. London, BFI, 65-81.



Actas del II Congreso Internacional "Cuestiones Críticas"

Rosario 2009

Centro de Estudios de Literatura Argentina
Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria / FHyA-UNR

Foucault, Michel (2005) [1973]. Historia de la sexualidad. La voluntad de saber. Madrid, Siglo XXI, 10ª ed.

Hofstadter, Douglas R (1987). Gödel, Escher, Bach. Un eterno y grácil bucle. Barcelona, Tusquets.

Hutcheon, Linda (1991) [1985]. A theory of parody. The teachings of twentieth-century art forms. London, Routledge.

Jameson, Fredric (1991) [1984]. El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado. Barcelona, Paidós.

Meyer, Moe (1994). The politics and poetics of camp. London, Routledge.

Newton, Esther (1972). Mother camp. Female impersonators in America. Chicago, The University of Chicago Press.

Orwell, George (1945). "Good bad books". http://www.george-orwell.org/Good_Bad_Books/0.html

Preciado, Beatriz (2007) [2001]. "Devenir bollo-lobo o cómo hacerse un cuerpo queer a partir de El pensamiento heterosexual". Córdoba, David y otros (eds.). Teoría Queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas. Madrid, Egales, 2ªed: 111-132.

Robertson, Pamela (1999) [1996]. "What makes feminist camp?". Cleto, Fabio. Camp. Queer aesthetics and the performer subject: A Reader. Edinburg, Edinburg University Press: 266-282.

Sáez, Javier (2007) [2005]. "El contexto sociopolítico de surgimiento de la teoría queer. De la crisis del sida a Foucault". Córdoba, David y otros (eds.). Teoría Queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas. Madrid, Egales: 67-77.

Sontag, Susan (2007) [1966]. Contra la interpretación y otros ensayos. Barcelona, Debolsillo.