

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
ÁREA DE ESTUDIOS DE POSGRADO



HUMOR CAMP EN REDES SOCIALES: AGENCIA SIN AGENDA EN LOS UMBRALES
DE LA MODERNIDAD, POSMODERNIDAD Y ULTRAMODERNIDAD

TESIS

PARA OBTENER EL GRADO DE DOCTORADO EN
FILOSOFÍA CON ACENTUACIÓN EN ESTUDIOS DE LA
CULTURA

PRESENTA
ALEXA ROSALES RIVERA

DIRECTOR: **DR. ELEOCADIO MARTÍNEZ SILVA**

MARZO 2025



ACTA DE APROBACIÓN DE TESIS DE DOCTORADO

(De acuerdo al RGSP aprobado el 12 de junio de 2012 Arts. 77, 79, 80,104, 115, 116, 121,122, 126, 131, 136, 139)

Tesis

HUMOR CAMP EN REDES SOCIALES: AGENCIA SIN AGENDA EN LOS UMBRALES DE LA MODERNIDAD, POSMODERNIDAD Y ULTRAMODERNIDAD

Comité de evaluación

Dr. Eleocadio Martínez Silva
Director

Dra. Brenda Araceli Bustos García
Lectora

Dra. Beatriz Liliana De Ita Rubio
Lectora

Dr. Jorge Ignacio Ibarra Ibarra
Lector

Dra. María de Jesús Ávila Sánchez
Lectora

San Nicolás de los Garza, N.L., marzo 2025
Alere Flammam Veritatis

DR. FELIPE ABUNDIS DE LEÓN
SECRETARIO DEL ÁREA DE ESTUDIOS DE POSGRADO

AGRADECIMIENTOS

Gracias a Eleocadio Martínez Silva por su acompañamiento y guía durante la investigación. De igual forma agradezco la atenta lectura y generosas observaciones de Nelson Arteaga Botello y Liliana Martínez Pérez.

Este trabajo contó con el apoyo del CONAHCyT.

Número de becaria: 635061

RESUMEN

La presente investigación repasa y dimensiona algunas de las expresiones contemporáneas del camp, sensibilidad estética que juega con las formas de todo un baúl cultural al imitarlo, exagerarlo y, en muchos casos, resignificarlo. Abordaremos los factores que estimulan tal sensibilidad estética y su evolución hasta llegar a la escena actual, periodo en que se avista una mayor proliferación del camp en su convergencia con las redes sociales, mayor consumo de entretenimiento e información, y con las presiones e ideologías que subyacen en el modo de producción neoliberal. Observaremos que la sensibilidad camp genera una gran variedad de material audiovisual en el que resaltan primordialmente sus cualidades lúdicas o incluso frívolas, llegando a configurar una sociedad que disfruta, consume y crea las expresiones más estrambóticas. Pero al ser una expresión creativa que suele surgir desde el dolor y la marginalidad, también se nos presenta como indicio de las ansiedades de nuestro tiempo. Son expresiones juguetonas con el potencial de dar voz a lo subalterno y de resignificar las formas hegemónicas, provocando un cambio de paradigmas que pueden abarcar desde los asuntos más frívolos hasta los más serios. Estos cambios, capaces de incidir en las configuraciones sociales y en el valor de las personas en ellas, formarían parte de las dimensiones que marcan la transición entre periodos históricos, por lo tanto, reflexionar sobre el camp como productor de cambios desde la esfera cultural, implica tomar en cuenta los tres momentos con los que interactúa y que actualmente todavía se superponen: modernidad, posmodernidad y ultramodernidad.

1. INTRODUCCIÓN	10
1.1 Objetivo	23
1.2 Metodología	23
1.3 Justificación	28
2. CAMP	31
2.1 Cultura y relaciones de poder: terrenos fecundos para el camp	31
2.2 Orígenes, definición y evolución del camp	45
2.3 Marginalidad y Ambivalencia	66
2.4 Modernidad y espacios intermedios	70
2.5 El camp y la estigmatización del fracaso	84
3. ANÁLISIS DEL CAMP EN REDES SOCIALES	99
3.1 Tiempo y conciencia icónica	100
3.2 ¡Eso, mamona! Crueldad performativa	111
3.2.1 Gestos, sonidos y ademanes.	119
3.3 Despliegues de virtud: desmantelando el performance de la perfección.	126
3.4 Expertos en mal gusto: celebración de lo vulgar	143
3.5 Dandismo	156
3.6 Sensentido	162
4. FRÍVOLO-SERIO Y FRÍVOLO-FRÍVOLO	174
5. EL CAMP COMO SÍNTOMA DE CESURAS EPOCALES: MODERNIDAD, POSMODERNIDAD Y ULTRAMODERNIDAD	184
6. EN BUSCA DE UN NUEVO ENCANTAMIENTO	197
REFERENCIAS	205

INDICE DE FIGURAS

	Página
Figura N° 1 Tensión dicotómica	18
Figura N° 2 Inteligencia artificial y camp	19
Figura N° 3 Espectro camp	20
Figura N° 4 Piolín suicida	20
Figura N° 5 Wrecking ball	21
Figura N° 6 Espectro frívolo	22
Figura N° 7 Enfoque metodológico	26
Figura N° 8 ¡Ruge la tigre mayor!	49
Figura N° 9 No importa el lugar, importa el con quién	51
Figura N° 10 Restauración fallida del Ecce Homo de Borja	55
Figura N° 11 Transformación del Ecce Homo de Borja	56
Figura N° 12 Abigarramiento expresivo para un suceso mundano	59
Figura N° 13 Mi cara cuando el camión no me hace la parada y todo el mundo se me queda viendo	61
Figura N° 14 Cristiano Ronaldo multifacético	63
Figura N° 15 Alejandro Fernández en Venecia	64
Figura N° 16 Alejandro Fernandez en Venecia (sorna)	65
Figura N° 17 The devil wears Prada (El diablo viste a la moda)	75
Figura N° 18 Claudia Sheinbaum como Miranda Priestly	76
Figura N° 19 Explicación entre internautas	76

Figura N° 20 Meta-elitismo camp	78
Figura N° 21 Abarrotes t.A.T.u.	79
Figura N° 22 “Tomate Saladette” y “Sandalia”	80
Figura N° 23 <i>Pool party</i> en mi tinaco	85
Figura N° 24 “Sí soy”	95
Figura N° 25 Me pagan con pizzas	97
Figura N° 26 ¡Súbete, perra! Vamos a terapia	97
Figura N° 27 Estúpida, no vas a arruinar mis planes	103
Figura N° 28 Interacción de internautas con la escena	104
Figura N° 29 Celulares Belinda	105
Figura N° 30 Feature phones	106
Figura N° 31 Soy oscuro, soy brutal y estoy lleno de odio	108
Figura N° 32 Cortesía hostil	113
Figura N° 33 Lo único que tienes de popular es el seguro	119
Figura N° 34 ASMRTheChew	120
Figura N° 35 “Señor”	122
Figura N° 36 Perra maldita	124
Figura N° 37 Paloma culona	125
Figura N° 38 ¡Fin del apartado, perres!	126
Figura N° 39 Autoperfeccionamiento como ideal generacional	130
Figura N° 40 El plan del universo	132
Figura N° 41 Imagen intervenida por internautas	133

Figura N° 42 Historia de superación noPor	135
Figura N° 43 Eduardo Verástegui rezando en Teotihuacán por la paz del mundo	136
Figura N° 44 Se asoma el topo	141
Figura N° 45 Expectativa y realidad	144
Figura N° 46 A\$AP Rocky y Rihanna en el IMSS	146
Figura N° 47 Elmoretv parodia	149
Figura N° 48 Sexo en teleférico	152
Figura N° 49 Referencia del cigarro	153
Figura N° 50 “¿Qué? No soportas, ¿verdad, panzona?”	154
Figura N° 51 Venta de memes en cuadros	155
Figura N° 52 El regreso de Plutón	163
Figura N° 53 Planta preocupada	164
Figura N° 54 Discusión falsa	165
Figura N° 55 Tamalardo	166
Figura N° 56 Cheems reloj	167
Figura N° 57 Idiocracia (2016)	168
Figura N° 58 Espectro camp y estado de los signos	176
Figura N° 59 Festividades	178
Figura N° 60 Negativo	179
Figura N° 61 Charco de gasolinera	181
Figura N° 62 Amor al drama	182

1. INTRODUCCIÓN

Recuerdo que mi hermana dibujaba por encima de los retratos de personajes ilustres en los libros de la escuela. Les ponía pestañas largas y rizadas, les pintaba los labios de rojo y como toque final, un lunar provocativo arriba de los labios. Lo hacía con toda imagen que se encontraba. Un día, estando en el cuarto de mis padres, mi mirada reposó naturalmente sobre un cuadro en relieve del rostro de Jesucristo, automáticamente mi mente lo imaginó con pestañas largas, labios rojos y lunar provocativo. La idea de tal imagen así como el repentino brote de risa fueron inmediatamente reprimidos por un inmenso temor y culpa. En aquel entonces yo asistía al catecismo y pensé haber incurrido en la peor ofensa. Pero lo importante aquí es señalar que lo que jamás se me habría ocurrido pensar bajo las normas morales, religiosas o de pensamiento lógico y utilitario, logró formarse y colarse hasta mi imaginación por una accidental asociación. ¿Cuántas veces nos sorprendemos pensando en cosas que ‘no debemos’, ya sea por ser explícitamente prohibidas o por no tener sentido ni propósito? Y sin embargo, no podemos evitar los senderos que repentinamente devela el pensamiento, por más huecos o inmorales que estos resulten. La clave de aquel momento accidental es que mi mente ociosa divagaba sin considerar estructuras lógicas, utilitarias, o morales de pensamiento; en aquel momento gobernaba una lógica estética.

Duvignaud distingue el fenómeno estético “como actividad sin objeto, desprovista de toda eficacia, sin duda coloreada por el ‘espíritu del tiempo’ o por los hábitos de la civilización, pero siempre abierta a todas las combinaciones posibles” (1982, pág. 4). En lo estético, al primar la forma por encima del contenido, la forma logra liberarse en buena parte las reglas morales y lastres significativos que limitan su asociación con otras formas. No es que lo estético quede totalmente vaciado de significado, pero sí disminuye el poder rector del contenido que convencionalmente comporta. Por lo anterior Deleuze explica que la lógica estética funciona igual que un rizoma, algo acentrado, una raíz que crece descontrolada en todas direcciones y sin jerarquías, es “un tubérculo que aglutina actos muy diversos, lingüísticos, pero también perceptivos, mímicos, gestuales, cogitativos: no hay lengua en sí, ni universalidad del lenguaje, tan sólo hay un cúmulo de dialectos, de *patois*, de *argots*, de lenguas especiales” (Deleuze y Guattari, 2004, p. 13). Es decir, la información, sensaciones, todo lo que registra nuestra mente no se parcela por campos de acción, conocimiento o parámetros morales; el pensamiento rizomático pone todo en un mismo plano, un mismo terreno donde todo puede mezclarse indiscriminadamente, desbloqueando la capacidad que tiene el signo de hacer referencia a otro signo, y este nuevo signo a otro y así sucesivamente creando asociaciones entre formas inimaginadas. Mientras que bajo otro tipo de pensamiento, lógico, moral o utilitario, las asociaciones que podemos hacer quedarían limitadas por parámetros que encausan 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, permitiéndonos unir ciertos signos y en otros casos,

imponiendo una distancia entre signos que se piensan categóricamente incompatibles, y que incluso atrevernos a unirlos supondría un castigo social o divino. Un modo rizomático de pensamiento se opone precisamente a los límites de estructuras cognoscitivas que no reflejan necesariamente la forma más natural y adecuada de pensar, pero que se usan y predicán por disciplinas con poder dictatorial, rigiendo a la sociedad y su pensamiento bajo categorías jerárquicas y utilitarias (Deleuze y Guattari, 2004). Pero la estética, como una vía para el pensamiento rizomático, ayuda a desbloquear el proceso semiótico, suspende temporalmente 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, que Pierce llama el interpretante lógico final - nuestro hábito de atribuir una cierta significación a un determinado signo en un determinado contexto con el que estamos familiarizados. 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 por el efecto de los signos anteriores. Los signos son los catalizadores que refuerzan o cambian los hábitos. (Everaert-Desmedt, 2004, p. 5)

Hume y Hartley afirmaban que “las mismas asociaciones eran las que determinaban la experiencia estética” (Tatarkiewicz, 2001, p. 358), esta sólo ocurre gracias a la capacidad de

enlazar los signos presentados con otros signos ausentes, invocados por el espectador a través de la interpretación. Es decir, 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. Así, evitar la determinación por el pensamiento racional o por la comprensión moral, es lo que define a la experiencia estética, pero lo más interesante es que, esta emancipación de esquemas racionales y morales, permite a su vez un mayor desarrollo conceptual y moral (Alexander, 2010). Puesto en otras palabras, si en un principio lo estético reniega de las convenciones morales y conceptuales, posteriormente puede contribuir a la evolución de éstas, las actualiza con aquello que se atrevió a pensar al evadirlas. Tales fenómenos 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” (Tatarkiewicz, 2001, p.361) para concentrarnos en lo que se presenta frente a nosotros, liberándolo, en cierta medida, de las idiosincrasias. Adorno también 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»” (2004 p. 370).

Para aterrizar ideas abstractas, resulta de bastante provecho recurrir al performance de las drag queens. Estas, al no poder ofrecer una representación exitosa –o que se leyera como natural, es decir, no ser descubiertos como hombres– de las glamurosas divas del cine, encontraron en su fracaso la libertad necesaria para jugar con las formas. Sin nada que perder ahora podían divertirse con las formas en lugar de subordinarlas a un objetivo consciente y concreto. Su maquillaje extravagante y poses histriónicas dejan de alinearse a un fin, ya no buscan proyectar

cierta imagen de femineidad y se entregan por completo al juego, realizando una sobre-inversión en las formas, exageración que no hace más que fracturar aún más su performance. No obstante, sin darse cuenta, con sus actuaciones juguetonas, terminaron por evidenciar el fuerte componente performativo del género. Seamos o no drags, las mujeres y hombres recurrimos a los mismos artificios para presentarnos como personas femeninas o masculinas. Es decir, nuestros ademanes o gestos, en fin, nuestra identidad, no está inexorablemente sujeta al sexo biológico. Las drag queens, con sus prácticas lúdicas y comprometidas con lo estético, terminaron por arrojar información valiosa en la construcción de nuevos paradigmas, y se convirtieron en un potente referente para la construcción de teorías sobre el carácter performativo del género, añadiendo dimensión al conocimiento que pretende explicar por qué somos de una determinada manera, individual y colectivamente. Estos juegos, que por no tener un propósito rector crean nuevas perspectivas o vías para la construcción de nuevo saber, podrían ser parte de la utilidad de la inutilidad en lo estético, o de aquel conocimiento sin voluntad que identificaba Schopenhauer, conocimiento al que se llega prescindiendo de un fin, deshaciéndose de las cargas de la razón y la individualidad que distorsionan y alienan al mundo moderno (Alexander, 2010, p. 18).

Todo este preámbulo nos ayuda a plantear las bases necesarias para abordar una expresión cultural capaz de estimular ese lado antiorganizativo y desestabilizador de la estética, desarticulando las convenciones, dejándolas abiertas, desprotegidas, momentos de inestabilidad que pueden ser aprovechados para inaugurar nuevas perspectivas y resignificar las formas. Nos referimos a la **sensibilidad camp**.

El camp es una sensibilidad estética que gusta de la exageración y el artificio. En su primer impulso no busca elaborar mensajes o profundizar en ideas, el camp sólo busca divertirse

y jugar con las formas, los estilos y el drama, es decir, con todo aquello que involucra el cómo se dice algo, siendo más relevante que lo que se dice. El camp sobre-invierte en la forma por encima del contenido y revienta los estilos al grado de crear absurdos en los que el significante deja de empatar con el significado, produce un **fracaso performativo** o **des-fusión dramática**; las cosas ya no nos parecen naturales o auténticas, ahora las percibimos en su artificio. Es decir, al observar una incoherencia entre la forma y el contenido, resulta más fácil la separación de estos elementos, así caemos en cuenta de que aquello que parecía unificado (directo y sin dobles caras), posee una dimensión performativa, y el espectador ahora percibe dos elementos, forma y fondo. Cuando es capaz de advertir la presencia de estos elementos, y más aún, cuando estos no parecen encajar, entonces se dice que el performance no está bien fusionado y se percibe como falso. La sensación de falsedad surge cuando somos conscientes de que hay dos elementos, el contenido y el artificio que pretende representarlo. Mientras todos apuntamos a un performance exitoso y fusionado en el que no se note la costura de sus partes, el camp va un paso más allá y nos incita a adoptar una mirada cínica, nos empuja a percibir cómo todo –sea auténtico o falso– necesita de una confección estética (un soporte artificioso) para exteriorizarse y hacerse comunicable ante los otros, nuestra audiencia. A través de los abigarramientos estéticos transforma deliberadamente el performance fusionado en un performance des-fusionado, eligiendo asir la vida primeramente como un gran artificio o puesta en escena. Por esta razón, Sontag resalta 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-cómo-Representación-de-un-Papel” (Sontag, 2005, p. 360).

Lo interesante del camp, sea intencional o no el fracaso performativo, es que aprovecha esos fracasos para jugar libremente con las formas. Si estas últimas fracasan en transmitir o, mejor dicho, hacer creíble la naturalidad de cierta idea o contenido, entonces ya no tienen nada que perder; se desprenden de su contenido y ahora pueden jugar y divertirse como cascarones que, drenados de toda pretensión de seriedad o compromiso hacia el significado que comportan, quedan en libertad para asociarse con formas anticonvencionales, mezcolanzas de las que podrían surgir nuevas resignificaciones que actualicen nuestro sistema simbólico.

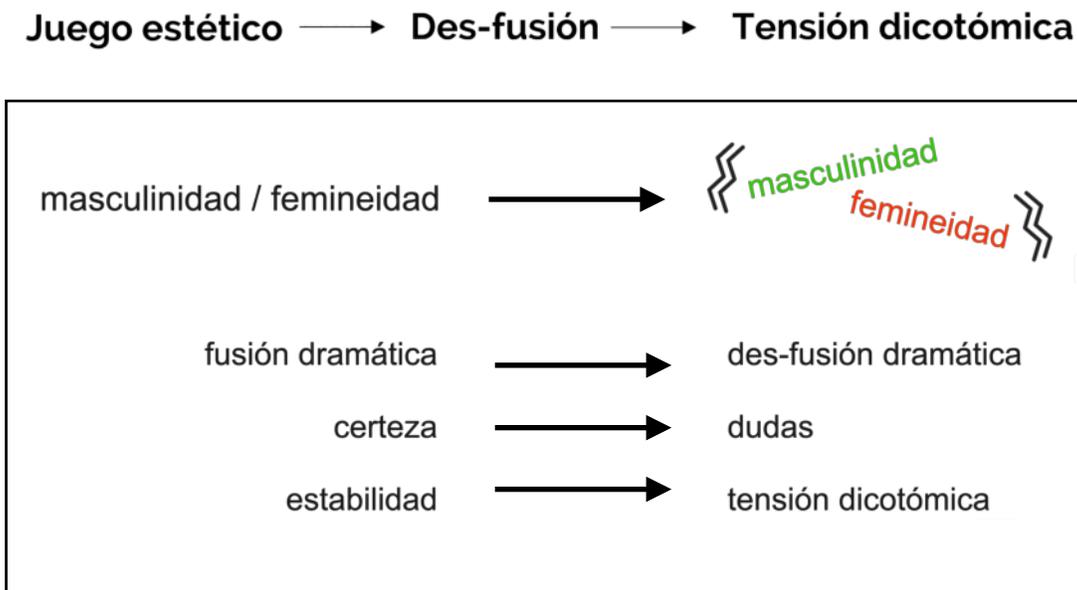
Regresemos al performance de las drag queens. Inicialmente, estos hombres recogían los pedazos de gloria de las antiguas divas del cine y buscaban reproducir su glamour mediante la vestimenta y un despliegue de personalidad cargado de ademanes y gestos dramáticos. Llevaron al extremo los estilos y confeccionaron una femineidad exagerada, sin embargo, tal exageración los delató como una copia fallida del modelo ideal de mujer. Todos podemos fracasar en nuestros intentos de proyectar una imagen deseada y sentir vergüenza por ello, esa sería la reacción más común y natural, pero lo camp no se distingue por ser natural, gusta de comportamientos y resultados inusitados. Por lo tanto, las drags (como sujetos afines a la sensibilidad camp), 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 no apuntaban a lograr una representación mesurada y natural de la mujer, el espectador se volvía consciente de que lo que percibía no era una mujer en sí, sino una representación de lo convencionalmente femenino. Pero gracias a tal performance des-fusionado se lograba percibir el absurdo de ciertos códigos a los que las mujeres se ceñían para proyectarse

ante los demás como lo que normativamente se considera una mujer. Así, gracias a sus juegos y despliegues artificiosos, las drags terminaron por exhibir, sin pretenderlo, la arbitrariedad performativa del género. Como lo explica McElroy, esta actuación de femineidad por alguien que no es mujer, desesencializa la femineidad y sugiere que tales muestras de identidad no dependen del sexo, sino que la femineidad es una pose que puede ser adoptada y representada por cualquiera (2017, p. 249). No se trata de una cualidad inherente al sexo, sino de un acto performativo; incluso las mujeres tienen que actuar la femineidad, porque un acto performativo no es tanto el reflejo de una supuesta esencia, sino de los discursos y expectativas sociales que disciplinan y demandan conductas específicas de cada cuerpo jerarquizado, la performatividad es “la reiteración de una norma” (Saxe, 2015, p. 7), reproduce discursos y aumenta el poder de estos conforme se repiten en los cuerpos hasta borrar cualquier sospecha de artificio y copia para, finalmente, alcanzar su naturalización (Butler, 2007).

Podremos observar que el protagonismo de lo estético en los juegos de las drag queens – reventando 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 masculino/femenino era estable –había consenso y certeza sobre lo que significaba cada parte y cómo estos opuestos jamás debían mezclarse–, con el performance drag y las des-fusiones dramáticas que instauran se pone en entredicho la naturalidad de tal dicotomía. Hombres que exhiben más femineidad que las mismas mujeres hacen que esa dicotomía se tambalee, entra en tensión y ya

no hay un consenso sobre lo que significa ser hombre o mujer. Esa desestabilización abre la posibilidad de reevaluar y resignificar las formas que hasta ahora habían representado los ideales de la masculinidad y femineidad (véase **figura 1**).

Figura 1. Tensión dicotómica



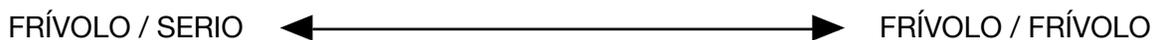
De la misma manera, en la **Figura 2** vemos cómo distintos valores entran en tensión a partir de un choque absurdo creado con ayuda de inteligencias artificiales. Se mezcla la característica estética ligera e infantil de pixar con eventos trágicos o violentos como lo fue el caso de la mata viejitas y la matanza de Tlatelolco. Los eventos reciben un tratamiento estético que desestabiliza las convenciones, crea des-fusiones dramáticas y disuelve la moralidad, los límites entre lo serio y lo cómico, inaugurando asociaciones novedosas e irreverentes capaces de resignificar los eventos invocados al darles un desarrollo estético antes que conceptual.

Figura 2. Inteligencia artificial y camp



Nota. El camp se revitaliza en su encuentro con las plataformas digitales y nuevos recursos tecnológicos para crear absurdos capaces de borrar los límites entre lo serio y lo irrisorio. Las imágenes creadas por inteligencias artificiales son un ejemplo de herramientas cada vez más sofisticadas al alcance del público general, mismas que abren la oportunidad de canalizar la sensibilidad y creatividad camp de los internautas.

Como podremos notar en los ejemplos presentados, el camp logra desestabilizar las convenciones a partir del manejo y tensión de dicotomías a través del juego estético. Pero de los abigarramientos estéticos que caracterizan al camp se desprenden dos tensiones dicotómicas generales a partir de las cuales se desprenden todas las demás. Estas dicotomías las veremos atravesadas a lo largo de todo el trabajo y nos ayudaran a aprehender y ordenar las expresiones del camp que actualmente se avistan en redes sociales. La primera dicotomía que instaura el camp sería la contraposición de lo **frívolo/serio** y lo **frívolo/frívolo**, véase **figura 3**.

Figura 3. Espectro camp

Por entregarse al juego estético el camp siempre tiende a la frivolidad, drena la seriedad de las formas para jugar con ellas y procurarse el goce. Pero dependiendo de las formas que elija para jugar, algunas de sus expresiones no estarán exentas de cierta sombra de seriedad. Por ejemplo, en la **figura 4** se hace mofa de la popular fórmula sosa de Piolín acompañado de frases optimistas o tiernas, mezclándola en cambio con una perspectiva bastante sombría. En una época en la que se disparan las ansiedades, los trastornos depresivos, es un ejemplo de las expresiones frívolas/serias, en donde a pesar de imponerse el humor prevalecen algunas espinas.

Figura 4. Piolín suicida

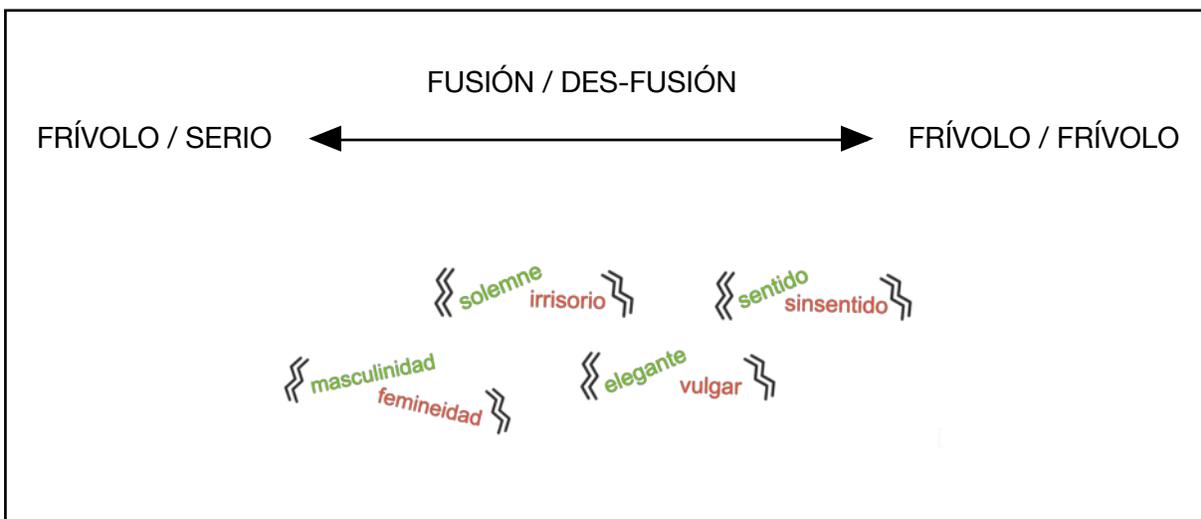
En el polo de lo frívolo/frívolo las tensiones de significados que pudieran desencadenarse no son tan punzantes. En el caso de la **figura 5** hay una fricción entre el soberbio despliegue de estilo y la comicidad que los espectadores le imputan a las figuras del entretenimiento a través de asociaciones y abigarramientos estéticos. A primera vista no es una tensión que involucre asuntos de gravedad, las formas utilizadas no contienen cargas significativas directamente relacionadas con problemas sociales más apremiantes. Pero no quiere decir que estas expresiones estén exentas de cierto valor, punto que desarrollaremos a lo largo del trabajo.

Figura 5. Wrecking ball



La segunda dicotomía corresponde a la **fusión** y **des-fusión dramática**, conceptos que marcan el éxito o fracaso de un performance. Cuando un performance está fusionado pasa por natural, creemos en el mensaje y –con sus elementos bien unificados, pasando por uno solo– sufre menos desviaciones interpretativas, hay consenso y estabilidad, mientras que un performance des-fusionado pierde fuerza y legitimidad, sus significados se tambalean y corren el peligro de cambiar de un momento a otro. Entonces esta dicotomía que distingue entre el éxito y fracaso performativo funciona como el motor o la chispa que finalmente hecha a andar todas las posibles dicotomías culturales que oscilan en el espectro de lo frívolo/serio y lo frívolo/frívolo.

Figura 6. Espectro frívolo



1.1 Objetivo

Teniendo en cuenta estos mecanismos nos propusimos observar las expresiones actuales del camp en redes sociales, ver qué tensiones dicotómicas inaugura, si estas se inclinan a lo frívolo/serio o frívolo/frívolo, y observar las posibles resignificaciones que surgen de la inestabilidad que propicia el camp como un espacio de libertad para abrir nuevas perspectivas. Por ello nos preguntamos: **¿cómo y en qué asuntos la sensibilidad camp resignifica, transmuta, o desestabiliza los signos de una cultura hegemónica en los umbrales de la modernidad, posmodernidad y ultramodernidad?** Es importante enmarcar la discusión en estos tres periodos pues, como veremos más adelante, el camp se asienta principalmente en la modernidad y luego contribuye a la incertidumbre posmoderna, una especie de limbo en el que se barajan nuevos ideales que darían forma al *zeitgeist* ultramoderno. Son tres momentos con los que interactúa el camp y que actualmente todavía se superponen. Así mismo, ha sido una constante histórica que el surgimiento de nuevas creativities, o sus momentos más efervescentes, frecuentemente coinciden con las cesuras epocales, y precisamente los momentos más fuertes del camp han tenido que ver con estos momentos de transición.

1.2 Metodología

Atendiendo nuestro objetivo de investigación, en la primera parte del trabajo nos dedicamos a contextualizar el fenómeno, rastrear sus orígenes y caracterizar las condiciones

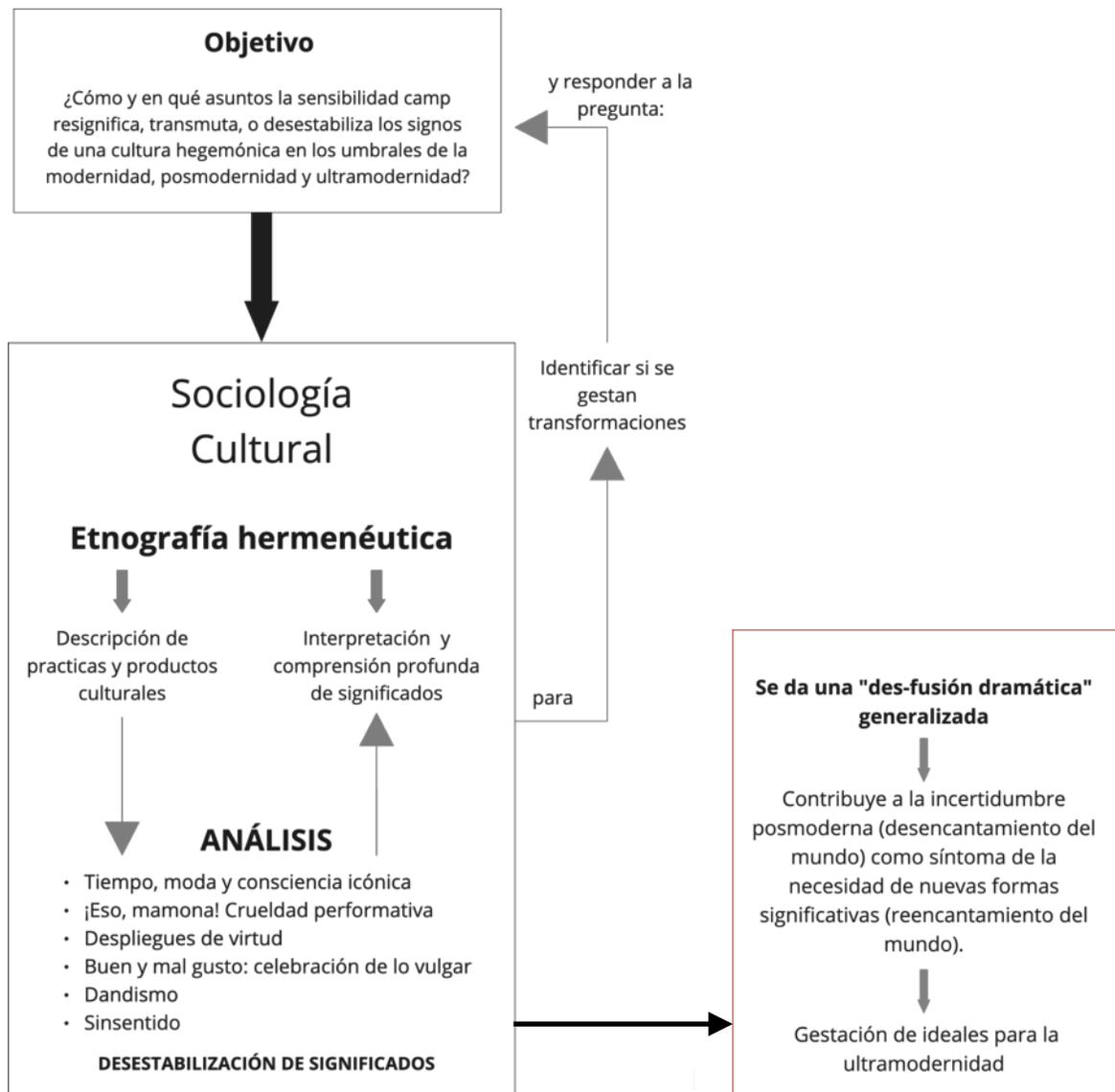
históricas con las que ha interactuado. De esta manera, con un mayor entendimiento de las dinámicas y expresiones que distinguen al camp, pasamos al análisis de sus expresiones en redes sociales (principalmente en Facebook, por ser la que cuenta con más usuarios) valiéndonos de la etnografía hermenéutica en el plano digital, método que conjuga observación, descripción e interpretación.

La propuesta del trabajo hermenéutico es sumergirse en el panorama que vivencian los sujetos para comprender el sentido de sus prácticas y significados culturales, y entre más se pueda experimentar un panorama ajeno como propio, resultará más fácil para el investigador describir e interpretarlo (Alarcón, 2015). Justamente, la etnografía operaría bajo el mismo principio; el investigador, para construir una descripción densa de las prácticas culturales de una determinada sociedad se vuelve parte de ella por un tiempo para vivir la experiencia completa que le descubra el contexto bajo el cual operan los significados, significados que a la hora de señalar y describir parecerá conocerlos de antemano gracias a una inmersión integral. Es decir, se descubre algo que ya se sabe inconscientemente porque nos volvemos parte del fenómeno. Es en este sentido que el significado –en el momento hermenéutico, en el que se va más allá de las descripciones que ofrece la etnografía y se busca elaborar una interpretación– simplemente “se ‘ve’ o no” (Alexander, 2018, p. 25). Así, aunque en el papel de investigadores hemos estado observando intencionadamente, desde las lentillas teóricas propias de las ciencias sociales, durante tres años de observación etnográfica –las características formas en que las personas interactúan en redes sociales a través de la producción e intercambio de expresiones audiovisuales que engloban significados de la vida *offline*–, como sujetos hemos estado inmersos en dicho fenómeno global desde hace más de 10 años. Lo anterior facilita satisfacer los requisitos

de la etnografía hermenéutica, método que nos permitirá: 1) construir datos, ordenarlos y caracterizar significados convencionales que se avistan en cada categoría construida, 2) detallar la manera en que el camp abre una disputa de significados a través del juego estético para, finalmente, 3) comprobar si hay un antes y un después, es decir, si se producen transformaciones significativas en el mundo simbólico de las personas.

Recopilaremos algunas de las expresiones de los internautas para agruparlas en categorías de análisis que nos permitan observar en qué medida las expresiones actuales del camp inauguran perspectivas que posibiliten resignificaciones y revalorizaciones de ciertas formas o convenciones sociales. Veremos como contribuyen a una des-fusión dramática generalizada (característica de la posmodernidad), una gran dislocación de formas y significados, provocando tensiones dicotómicas y desestabilizando las convenciones en nuestros códigos simbólicos, permitiendo a su vez que se cuelen nuevas interpretaciones y perspectivas, perspectivas con el potencial (más allá del juego y el chiste) de cambiar y actualizar los códigos simbólicos. Para resumir el proceso de recopilación y análisis que hemos ejecutado véase **figura 7**, que engloba el recorrido general del trabajo presentado.

Figura 7. Enfoque metodológico



Una vez planteadas las posibilidades que ofrece nuestro abordaje metodológico también debemos considerar sus limitantes. Primeramente, la observación en redes sociales está circunscrita a un reducido círculo de conocidos y algoritmos que tratan de mostrar al usuario cosas afines a sus patrones de navegación. Por lo tanto, cuando hablamos de recopilar publicaciones y memes para luego identificar los temas más recurrentes y analizar la

transformación de significados, somos conscientes de que aquellos temas que parezcan repetirse no tendrían por que constituir una muestra representativa. No obstante, las redes sociales también se distinguen por la capacidad de romper fronteras. En una larga cadena de divulgación de pronto llegan a los internautas publicaciones, memes o eventos noticiosos, información que no se busca activamente, sino que nos bombardea en función de las tendencias o temas en boga. Aún así, este tipo de investigación no requiere de una muestra representativa, sino de una muestra sesgada teórica-analíticamente. Es decir, no seleccionamos momentos que sean relevantes por una elevada repetición, sino por su carga significativa.

Otro punto que siempre enfrenta objeciones desde tradiciones positivistas, es el enfoque interpretativo. Si bien, la hermenéutica ofrece la flexibilidad necesaria a la etnografía para no sólo observar y describir, sino descubrir significados profundos, una de las principales objeciones contra la hermenéutica es la equivocidad, es decir, la imputación de significados ilimitados a cosas o fenómenos en los que realmente no se encuentran los significados que el investigador (como una subjetividad de visiones particulares) les podría asignar. De esta manera, incluso abogando por ella, Alexander reconoce que la hermenéutica implica un “salto de fe” (2018, p. 25). Sin embargo –aún reconociendo el margen de “malinterpretación” que puede generarse– la interpretación no es un proceso arbitrario, es un proceso posibilitado por la observación y uso compartido de códigos y parámetros culturales heredados de “realidades objetivadas” (Berger y Luckman, 2001), cuyos significados se construyen implícitamente no a partir de un sólo observable, sino de variados objetos, eventos y prácticas que trabajan en sinergia para crear significados arraigados. En este sentido, la hermenéutica no se encarga de

inventar, sino de leer e identificar las interpretaciones que ya han hecho los sujetos sobre las expresiones audiovisuales que se comparten a diario en redes sociales.

1.3 Justificación

Adentrarnos en los espacios digitales abre una gran oportunidad para la investigación, pues, cuando antes de la web 2.0 era tortuoso pensar en herramientas que permitieran avistar y comprender los procesos de recepción y percepción de objetos y significados culturales, ahora, en redes sociales encontramos un sinfín de materializaciones que dan cuenta de una parte de estos procesos (Murphy y Kraidy, 2003), a menudo íntimos y completamente inexistentes si nos contentamos –como sucede casi siempre– en proyectar fugazmente nuestras interpretaciones en el espacio privado y seguro de nuestra mente. Así mismo, los datos y dinámicas que se pueden registrar en las redes sociales “han conseguido mayor validez ecológica, en el sentido de que no los provocan las preguntas de los investigadores, que inevitablemente inyectan cierto sesgo. En otras palabras, se pueden mantener muchos de los beneficios de la observación pasiva cualitativa que se emplea en antropología o sociología” (Wylie, 2020, p. 85).

Es la misma tecnología que contribuye a la proliferación del campo la que nos facilitará aprehender sus expresiones escurridizas, ya que se trata de una sensibilidad estética que no se encuentra objetivamente en las cosas, sino que es percibida efímeramente y necesita de una audiencia que venga a completar la experiencia. Para Barthes, esta es una cualidad “obtusa” que sólo aparece o desaparece, de ahí la dificultad para asirla y analizarla. En el cine se pueden

experimentar esos momentos “obtusos” en que se lee algo más de la imagen sin poder identificarlo o señalarlo claramente. Se perciben en el curso de un instante en el que los rasgos de un personaje, sus expresiones y su atuendo se nos antojan tan exagerados o desconcertantes que terminan por desbordar el significado para abrir el sentido a algo más, algo que se encuentra en cierta inverosimilitud de los significantes, que se lee como falso o artificial y que nos arranca del efecto diegético de la historia. Sin poder pausar y manipular el metraje era difícil notarlo y recolectar esos fenómenos interpretativos que no logran concretarse en ideas inteligibles, pero gracias a la democratización de herramientas tecnológicas que la audiencia posee actualmente, los sujetos pueden seleccionar y darle un mayor desarrollo creativo a esos momentos obtusos. Así, poner el foco de atención sobre los detalles de una composición particular dentro de una película, un programa de televisión, el gesto de una persona fotografiada, etc., es más fácil cuando la población general tiene acceso a herramientas tecnológicas para manipular los productos de entretenimiento que consumen; seleccionan fotogramas de películas, viñetas de historietas, fragmentos noticiosos y fotografías de su cotidianidad capturadas fácilmente con sus *smartphones*. Todo lo pueden mezclar en sus celulares u ordenadores para darles un nuevo sentido y expresar su peculiar forma de ver las cosas. A menudo comparten fotogramas de películas, disecan esos momentos efímeros de los que habla Barthes y aprovechan sus significantes para reproducirlos en otro contexto. Ahí contamos con un indicio útil para nuestra investigación, las personas comparten estos pequeños pedazos de su percepción al mezclar referencias en memes, videos, textos irónicos, etc. En el curso de tales interacciones los sujetos comparten sus perspectivas y presentan a otros la posibilidad de explotar su poder interpretativo, de explotar los sentidos obtusos y apreciar nuevas formas de ver o procesar lo que nos rodea.

En la dinámica descrita radica la importancia y justificación de prestar atención a estas expresiones capaces de condensar tantos significados y movilizarlos en las plataformas digitales que, lejos de ser espacios superfluos, se constituyen como un nuevo terreno para la definición, expresión y desarrollo de comunidades, imágenes y relaciones altamente significativas. Por lo tanto, actualmente sería un enorme error estudiar personas y organizaciones sin considerar sus prácticas digitales (Hallett y Barber, 2014, p. 326).

2. CAMP

2.1 Cultura y relaciones de poder: terrenos fecundos para el camp

Muchos debates se han desencadenado alrededor del concepto de cultura. En sus inicios se le confinó al terreno espiritual y al de las bellas artes (Thompson, 2002). No obstante, su peso en la configuración de las sociedades, integrando creencias, valores, actitudes y productos materiales, obligó a concebirla de manera holística. La cultura se encuentra en los aspectos más mundanos y constituye un conjunto de prácticas y significados que crean y se recrean, desde los cuales fabricamos y asimos el mundo que nos rodea (Echeverría, 2010).

A pesar de ser una esfera que opera con cierta independencia, la cultura no deja de estar atravesada y predispuesta –más no predeterminada– a reproducir las dinámicas de diversas relaciones de poder. Por tal hecho es frecuente cuestionarnos la posición de las personas y su capacidad de agencia en la mecánica cultural: ¿somos marionetas que simplemente respondemos al contexto histórico, o individuos cuyos deseos pueden expresarse más allá de los parámetros establecidos por la cultura? Si bien es cierto que “no podemos realmente razonar si no se establece de antemano una identidad” (Sen, 2000) –es decir, una serie de parámetros culturales que guíen nuestro actuar en el mundo–, es imposible que esta identidad que nos es asignada

desde el exterior determine enteramente nuestro razonamiento, debe tomarse tan sólo como un punto de inicio. De acuerdo con Freire (2012), efectivamente, existen condicionantes, pero no tienen que tomarse por destinos; se trata de un proceso dialéctico entre la pretendida objetividad de instituciones legitimadas, y la subjetividad de realidades particulares y diversas.

Las subjetividades son construidas en la actuación constante de los discursos y las prácticas que interpelan a los sujetos. Y, viceversa, estas subjetividades que se actúan, transforman también esos lugares de sujeción, cambiando así paulatina o radicalmente los términos mismos de las nuevas actuaciones. O sea, no es que por un lado esté ya definido el sujeto y por otro la subjetividad, sino que ambos están desplegándose y troquelándose mutuamente a propósito de esos puntos de sutura que son las identidades. (Restrepo, 2006, p. 150)

“Nadie puede darse la vida a sí mismo, y nadie puede, tampoco, darse su propia identidad” (Meirieu, 1998, p. 21). Los rasgos que delinean nuestra identidad, ya que no son anteriores a los discursos, se transforman con el espíritu del tiempo y las experiencias de vida; somos seres contingentes y estamos sujetos al cambio. En dichas cualidades radica nuestra capacidad de agencia, aquella “imposibilidad de clausura como prueba de una vida que no sea destino” (Ema, 2012, p.100). Así, mujeres y hombres son capaces de responder a una interpelación reconociéndose en el nombramiento que otro hace de ellas y ellos, o bien, pueden volverse contra esta, superándola o negándola. Y es en este proceso, habilitado por nuestra negatividad constitutiva –una especie de vacío intrínseco en el humano, una nada que nos da la

plasticidad necesaria para aprender y cambiar, y que cíclicamente se subleva ante formas e ideas que dejan de ser adecuadas—, que se abre la posibilidad de ser, que se genera un espacio de libertad como posibilidad de transformación (Butler, 2012). La negatividad constitutiva, en lugar de ser un agujero negro que todo lo consume, sería más bien un empuje productivo para recrearnos (Ema, 2012). Es un proceso intrínseco en seres contingentes que producen formas de ser que, posteriormente, en un nuevo momento de transformación, serían negadas y superadas como reflexividad de la consciencia, proceso creador que nos ayuda a responder y cambiar los discursos que nos producen (Butler, 2012). Por tales procesos descritos, Hardt y Negri señalan que “la desobediencia a la autoridad es uno de los actos más sanos y naturales” (2000, p. 176), pues la identidad se forja en procesos de opresión y liberación, de ahí nuestra capacidad de ambivalencia (Bauman, 2005), la cual corresponde al rechazo de los discursos y factores externos que nos producen como personas, y a la simultánea necesidad que tenemos de ellos, pues, “yo soy ‘yo’ [...] pero no lo soy sino en la medida en la que estoy en la relación, en la exposición a los otros y en la sorpresa por los otros —los otros humanos, los otros animales, vegetales, minerales...” (Nancy y Moreno, 2013, p. 209). Observaremos la imposibilidad de llegar a identidades o respuestas definitivas; lo único definitivo es nuestra existencia en condición de devenir. Producimos prácticas y soluciones contingentes posibilitadas desde el contexto histórico (Ema, 2012), lo cual rechaza la idea de una esencia original o identidad anterior a los discursos que nos moldean (Butler, 2012).

Son en estos procesos que cada persona se va haciendo una idea del mundo, de sí misma y su posición frente a los demás; se va construyendo su realidad, y hay tantas realidades/ subjetividades, como personas en el mundo. A pesar de lo anterior, cada subjetividad comparte

un terreno común –una realidad objetivada– con otras subjetividades (Berger y Luckmann, 2001), un espacio que pretende mediar, en el que se prolongan las batallas del ser, posibilitando consenso y fricción.

Ampliando la escala, pasando de individuo a colectividad, se forman sociedades que a su vez interactúan con otras y son susceptibles de cambiarse en sus encuentros. Sin embargo, a lo largo de la historia humana, los encuentros entre culturas se han distinguido por la violencia y el deseo de erradicar al otro. De abrirse una vía de comunicación, frecuentemente encontramos que los intercambios no son equitativos; ciertas voces logran tener mayor peso —en ese terreno común, una realidad objetivada sin ser necesariamente imparcial— que otras por el poder material y simbólico que heredaron de una historia de dominación, dominación que queda plasmada en una jerarquía cultural y, concomitantemente, estética, donde encontramos formas deseables, repudiadas, nobles y ordinarias. Quien se invista con las formas mejor valoradas, aquellas que han logrado anclarse a significados prestigiosos, llevará ventaja para hacer que el mundo escuche lo que tiene que decir; las codificaciones estéticas predispondrán nuestros juicios.

La estética y sus codificaciones funcionan como una guía rápida de la cultura, casi instintiva, que nos señala el camino y las personas a las que se debe seguir e imitar por sus supuestas virtudes, virtudes “naturalmente” conectadas a las imágenes y estilo que proyectan. Buscamos guiarnos por lo que vemos, por ello se afirma que “la racionalidad requiere esencialmente representación” (Rodríguez, 1998, p. 4), pues esas representaciones nos sirven para valorar la viabilidad de nuestras empresas. De tal manera, siguiendo los trazos de un mundo hecho mucho antes de nuestra llegada a él, y sin haber sido expuestos a otras opciones, nos parece lo más

lógico y natural decantarnos por un camino en lugar de otro; ¿cómo luce y se comporta la gente mejor valorada? ¿qué debe hacer una mujer? ¿cuál es el papel de un hombre y qué rasgos físicos engloba la noción de lo masculino? ¿cuáles son las prácticas destinadas para la clase baja, media y alta? Es suficiente ver las formas, las puestas en escena de nuestro entorno –la cultura condensada en codificaciones estéticas– para descifrar el *script* social y fabricarnos una idea de lo que nos conviene hacer y de cómo debemos presentarnos frente a la sociedad, la cual ya ha fijado la gama de opciones y oportunidades que cada persona tendrá a su disposición.

Para que las personas reproduzcan el *habitus* del papel y posición que se les ha asignado en la jerarquía, por medio de diversas autoridades se realiza un Trabajo Pedagógico (Bourdieu y Passeron, 1996); a fuerza de pura repetición la familia procura la adhesión a posturas apropiadas, la escuela hace otro tanto para que el individuo interiorice normas que, aunque rompa, reconozca como legítimas. El éxito de estas introyecciones no depende de la fiel adhesión del individuo a las reglas, sino de la interiorización de la legitimidad de las reglas y de las autoridades. Es decir, romper las reglas no atenta contra las jerarquías instituidas, pero cuestionar su legitimidad, revelar sus prácticas, sus ceremonias y atavíos como arbitrariedades culturales, es lo verdaderamente peligroso. Bajo esta lógica, la cultura dominante prefiere predicarle al converso, pues se corren menos riesgos de que las puestas en escena y despliegues de autoridad sean cuestionados, hecho que hace de las clases medias presas predilectas de la dominación simbólica (Lagarde, 2016), mientras que las clases obreras, más ajenas a la idiosincrasia de la burguesía, podrían ser más reacias o, desde otra perspectiva, más críticas ante la imposición de formas de vida que nada tienen que ver con ellos ni con sus necesidades o sistemas de valores. A pesar de ello, aún es posible que terminen interiorizando la legitimidad de la hegemonía por la exclusión

que esta hace de ellos (Bourdieu y Passeron, 1996), principalmente por que la exclusión, a lo largo de la historia, implica consecuencias como la “muerte, reclusión, aislamiento social, sanción económica, amonestación”, etc. (Sau, 1991, p. 179), capaces de adiestrar por el miedo a sufrirlas.

Aunque no han faltado denuncias contra estas relaciones de dominación, tan arbitrarias como absurdas, las autoridades parecen inmunes a muchas de ellas, pues, como señala Baudrillard, a menudo, cuestionarlas directamente o explotar contra ellas no hace más que reconocer y resucitar el poder de personas e instituciones que encontrarán la manera de reencarnar en otras formas. Por otro lado, cuando las autoridades simulan y las masas, en lugar de combatir la farsa, se unen a ella, se produce un resultado inesperado, “una especie de parodia, de hipersimulación [...] las masas, que no debían ser más que el ganado de la cultura”, se transforman en “el agente exterminador de esta cultura” (Baudrillard, 1978, p. 86). Cuando tratamos de señalar y arreglar las incongruencias, pero el mundo es sordo ante los reclamos, entonces dejamos que sus formas crezcan y choquen entre ellas, provocando el más grande absurdo. Justo como las mascaradas femeninas, mujeres que se interpretan y exageran a sí mismas o, mejor dicho, que exageran el ideal hegemónico de la femineidad, y que, a diferencia de las drag queens, la sorpresa y la incongruencia se encuentra entre su identidad, conscientemente enmascarada, y el papel de fémina chillante que interpretan, rol del que de todas maneras nunca se pueden desprender, pues la sociedad no concibe a las mujeres de otra forma (Robertson, 1996). Sólo a través de la autoparodia existe la posibilidad de neutralizar la estética que las somete y de despojarla de su poder, así lo hacía el colectivo de arte ASCO al reproducir y exagerar los estereotipos chicanos que los marginaban (Flores, 2020). Son expresiones culturales

que recurren a la hipersimulación, explicada por Baudrillard como un proceso de implosión; si antes los movimientos explotaban, ahora implotan, pues ‘explotar’, atacar directamente a la autoridad y su cultura, no hace más que resucitarla; ‘implotar’, por otro lado, ‘simular’ como ellos lo hacen, conlleva a una hipersimulación, la cual resulta más poderosa para vaciar las prácticas culturales de todo sentido y desestabilizar las estructuras que se asientan gracias al poder simbólico que les confieren esas mismas sedimentaciones culturales, sin las cuales no podrían legitimarse y operar integralmente. Esto sucede porque “la simulación equivale a la recuperación de lo imaginario en la medida en que busca acabar con todo lo imaginario (en el caso del travesti, *acabar con* el imaginario de la sexualidad, o más bien, de la diferencia sexual) [...] logran un anonadamiento de lo simulado, un grado cero de la imagen, un señalamiento del vacío” (Díaz, 2010, p.54); la afronta no se limita al discurso detrás de las formas, va contra las formas mismas.

Barthes afirma que estas expresiones, las que comunican más allá del nivel informativo y simbólico, corresponden a un tercer nivel. Sería hablar de un ‘tercer sentido’ o ‘significancia’ cuando las formas se exageran a sí mismas, desbordándose en calidad de significantes, desprendidos de su función como portadores de mensajes. La principal cualidad del tercer sentido es que borra “los límites entre expresión y el disfraz” (Barthes, 1986, p. 55). El tercer sentido, una cualidad que encontramos en el camp, suele desbordar la forma y su significado. A partir de la exageración estética, de su uso gratuito, termina transmitiéndonos algo más, algo difícil de sujetar porque es algo que está fuera de los estándares, algo que se vuelve contra la expresividad de los significantes en sí mismos, y tan sólo lo presentimos. Al tratar de constituirse distanciándose de las convenciones sociales, no se aprehende inteligiblemente, en un primer

momento su concepción es principalmente sensible. En dicho sentido, Fabio Cleto (2019) señala que el camp, como una expresión emparentada con la hipersimulación, a menudo echa por la borda las herramientas hermenéuticas, enfatizando, sin dar justificación alguna, las formas, las texturas y el estilo. Y es que el camp propone en primer lugar una experiencia estética antes que conceptual, causando primeramente un desconcierto y extrañeza ante las formas mismas, formas que quizás en otro tiempo las dábamos por sentadas y naturales.

Discutiendo la hipersimulación, tercer sentido, o camp, diversos autores coinciden en la dificultad de describir y analizar esos sentidos “obtusos” que están “fuera del lenguaje” (Barthes, 1986, p. 61) y que no existen en sí mismos, sino que esperan ser vislumbrados y completados por una audiencia capaz de apreciar otras experiencias (fuera de la convención) a partir de los significantes ahora desligados de su significado informativo y simbólico. Es decir se producen desestabilizaciones que permitan convertir a la forma –una vez que se percibe su uso arbitrario– en receptáculo de nuevos sentidos, esas formas se resignifican para materializar un nuevo significado o perspectiva que antes se encontraba inasible, es decir, sin un significante que lo hiciera comunicable.

El camp, siendo un gusto que adora la exageración y el absurdo, contribuye a los fenómenos de la hipersimulación o tercer sentido. Desestabiliza tanto a los signos como a sus espectadores, y en lugar de decodificar el signo como acostumbramos hacerlo, experimentamos sensiblemente la arbitrariedad del lazo que une al significante con el significado, cualidad básica del signo (Saussure, 1945). Algo similar sucede con la saturación semántica; después del uso desmedido y repetitivo de una palabra, esta deja de tener sentido y hasta nos extraña su sonido. Entonces apreciamos tan sólo su conjunto de significantes arbitrarios que, en muchos casos, por

ninguna razón vital llegaron a convertirse en los representantes de cierto significado. Podrá sonar simple, pero lograr la dislocación del significante y significado es un paso muy poderoso en el proceso de las transformaciones culturales. Tal fenómeno hace que cualquier pretensión de seriedad al volver a actuar bajo ciertas formas resulte graciosa, pues ya no creemos en una esencia detrás de ellas. De acuerdo con Cleto (2019), este es uno de los efectos más poderosos del camp, pues gracias a esta dislocación entre significante y significado, en muchos casos, exhibe las formas, las prácticas y estilos estéticos a los que recurre la vanidad moral y su aspiración a la originalidad y autenticidad.

Estos casos en los que desnaturalizamos las formas y problematizamos los significados asociados a ellas, se vuelve cada vez más frecuente, pasando por asuntos de impacto social – como se ejemplificó con el caso de la autoparodia femenina y chicana, grupos discriminados–, hasta las experiencias más ligeras. Tomemos como ejemplo un fenómeno bastante común para nuestros contemporáneos; estamos frente a una pantalla viendo una historia ficticia, por un momento 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 nos hace reír. No es que sea mal actor. Efectivamente, muestra a la perfección todos los indicios de la ira, del sufrimiento, pero hay algo en nuestra mirada como espectadores que 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 lo tanto, cuando las ve, ya no recibe una escena triste o tenebrosa, sino la representación de una escena triste o tenebrosa. Al caer en la conciencia de presenciar una representación, un artificio que se quiere hacer pasar por verdadero, 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 y no logre el efecto diegético; en tales casos, el fracaso es tan evidente como hilarante. Pero incluso esas películas “mal hechas” son apreciadas y poseen un valor muy particular, pues sus fracasos facilitan aún más el desfase entre significado y significante. Consideremos la recepción de algunas películas que terminan siendo buenas, o incluso icónicas, por ser tan malas, en las que disfrutamos sabernos conscientes de que no hemos creído en ellas, es decir, en lugar de experimentarlas como historias reales las apreciamos como representaciones. *Chucky* (1988) y su estrambótico argumento, un muñequito diabólico de medio metro capaz de someter a hombres de casi dos metros –aunque en su momento fue una pesadilla bastante real para los espectadores infantiles– es un ejemplo del fenómeno descrito, en el que las exageraciones dramáticas y estéticas, destruyen toda naturalidad en la escena, y por lo tanto, su credibilidad. No obstante, aún cuando estamos frente a una película considerada de una calidad indiscutible –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 (1963), 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 evento rebasó las necesidades de consumo y permitió 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” (Alexander, 2005, p. 25). Se necesitaba de un anclaje simbólico que diera sentido a las desigualdades, una puesta en escena convincente que legitimara las prácticas de acaparamiento y evitara oleadas de indignación. Siguiendo las ideas de Eva Illouz, el poder tuvo que generar “una riqueza de significados porque casi siempre necesita estar velado” (Illouz, 2012, p. 244). En otras palabras, debía implantarse una nueva 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 “intrínseca” virtud moral. Así emerge “un nuevo énfasis y conciencia de actuación y artificio” (Alexander, 2005, p. 26), 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 roles funcionales de la vida diaria. Por ejemplo, los ritos agrarios, además de tener una estrecha conexión con labores específicas y funcionales de la vida

diaria, eran más determinantes para asegurar la reproducción de un cierto orden, apuntaban a la integración y a formar parte del mismo prestigio colectivo (Gómez, 2002), por otro lado, las nuevas ceremonias buscaban justificar la diferenciación social –invistiendo a unos cuantos de cualidades extraordinarias que poco se relacionaban con las grandes funciones estructuradas de la vida en comunidad–, servían para explicar sus privilegios, mismos que, en un círculo vicioso, proporcionaban la proyección material de la unicidad que separa a los ‘bendecidos’ del resto.

Conforme se complejiza la sociedad en más jerarquías sociales, en más campos especializados, y nuestros despliegues ya no son una representación directa de las funciones que cumplen los individuos, surge lo que Derrida llama *difference*, es decir, una distanciamiento entre símbolo y referente, significante y significado, y una interpretación de los significados diferida (Alexander, 2005). Esta distanciamiento hace que el valor y la atención se traslade de la significación al proceso performativo. En este último, surge el riesgo de aparecer como 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 rol definido dentro de un grupo social; las formas que construyen la identidad se convierten en frágiles contenedores sin substancia. Cabe aclarar que no se condenan los disfraces ni las poses, de acuerdo con Álvarez (2021), el estilizarse constituye una necesidad antropológica, sin embargo, vale la pena hacer una distinción entre los artilugios estéticos opresivos, aquellos que anulan potencias en lugar de expandirlas, truncando otros posibles deseos en el individuo; y aquellos que, aunque artificiosos, sirven al individuo para materializar su desarrollo, sus cambios y su subjetivación.

Del rito al performance 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. Ante tal

cambio, se puede explicar la tendencia creciente a apostar primeramente por la apariencia. Se confía en que la prosperidad será real posteriormente, 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 t'ill you make it* (finge hasta que lo consigas) se ha convertido en el lema de toda una generación consciente del impacto de las apariencias y de los beneficios a los que se pueden acceder a través de 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 escape a cierto grado de artificio, algunos usuarios son capaces de exhibir un performance plausible, mientras que otros quedan expuestos en su evidente artificialidad por el gran desfase percibido entre sus aspiraciones y recursos materiales disponibles; alimentos, vestimenta, viajes o consumo de entretenimiento, son exhibidos en publicaciones que copian el mismo formato grandilocuente de celebridades e influencers. En estas discrepancias encontramos la comicidad que despiertan algunos influencers al “autocrearse”. Cuando el performance glamuroso de estos sujetos fracasa y la audiencia no cree en su naturalidad o veracidad, se les designa bajo el nombre de “inventados”. Tal adjetivo no sólo conlleva una intención peyorativa que busca inhibir a las personas mediante una especie de burla disciplinaria que aplaque las aspiraciones que rebasan las posibilidades y comportamiento esperado de su clase, también es la conciencia y materialización cultural, en el lenguaje, de los desfases percibidos entre la forma y el contenido, cada vez más frecuentes.

El ejemplo anterior ilustra el funcionamiento de un nuevo estándar evaluativo para nuestra época, en la que se piensa en términos de “éxito” y “fracaso”, restando importancia a los estándares de verdad y exactitud (Alexander, 2005). De tal manera, la fusión entre significado y

significante (fusión dramática), sería el éxito, mientras que la creciente distancia entre significante y significado (des-fusión dramática) sería el fracaso. “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” (Alexander, 2005, p. 19).

Como podremos observar, nuestra percepción se ejercita inicialmente al desmenuzar programas de televisión, y luego pasamos a la vida real; percatarnos del grado de artificio en el entretenimiento que consumimos, consecuentemente (y en sinergia con otros fenómenos culturales), nos provocaría pensar en nuestros propios performances cotidianos. Pues todo lo que somos, sea “auténtico” o “fingido”, necesariamente pasa por una representación, una materialización que dé cuenta a otros seres sensibles de nuestras cualidades, emociones, estatus, personalidad, etc. Para ‘ser’ hay que representarse continuamente, “el carácter no yace en una definición ontológica del yo, sino más bien reviste naturaleza performativa [...] debe ser visible para que los demás puedan observarlo y aprobarlo” (Illouz, 2012, p. 41). Así, el camp, resulta interesante porque a través de su amor por el artificio y la exageración evidencia el carácter performativo de las prácticas más ordinarias y naturalizadas en sociedad. Crea una distancia entre significante y significado, crea un «fracaso», una des-fusión dramática, accidental o deliberada, divirtiéndose al develar sensiblemente los artificios estéticos que yacen en el corazón de la sociedad. La actitud ‘natural’ o convencional es preocuparnos por ocultar las costuras de nuestros performances cotidianos, pero el camp, siendo artificioso y ‘anti-natural’ se divierte evidenciándolas. Transforma la vergüenza resultante en goce, y el fracaso performativo deja de ser un estado des-fusionado del cual hay que salir inmediatamente, el camp lo convierte en un espacio de libertad que hay que prolongar para seguir jugando e inaugurando perspectivas

irreverentes. Pero como veremos más adelante, el gozo no es el único mérito del camp. Cuando el camp exagera la estética hegemónica y desborda el sentido de los significantes comenzamos a apreciarlos por lo que son, disfraces frecuentemente arbitrarios, tan arbitrarios como suele ser también la distribución de poder que codifican.

2.2 Orígenes, definición y evolución del camp

Las concepciones del camp que conocemos actualmente tomaron forma en la década de 1960. Es una época en la que por primera vez la mirada se torna hacia el pasado para jugar con el vasto material cultural acumulado. Contemplamos la primera generación de iconos y figuras del entretenimiento creados por los medios tradicionales de comunicación masiva (periódico, radio, cine, televisión), que para 1950 ya estaban bien instituidos, principalmente en Estados Unidos e Inglaterra, pero que pronto se instalarían en el resto del globo (Cruz, 2021). Surgió una nueva cultura de masas, ávida consumidora de historias y figuras arquetípicas retratadas en las películas, música y televisión. La exposición a las producciones de dichos medios facilitaron el distanciamiento de los modelos de comportamiento tradicionales. Los héroes, los rufianes, los enamorados, hombres valientes, mujeres glamurosas, padres, madres, todos eran diseccionados en la pantalla y terminaron perdiendo su seriedad o aura de autenticidad en la vida real. Después de tanto observar, la audiencia fue capaz de abstraer las cualidades que caracterizaban la pose de cada personaje. Ahora podían interpretar juguetonamente a todos esos personajes que, convertidos en estereotipos trillados, pasaban a formar parte de un baúl lleno de atuendos y

gestos de los que se podían echar mano para proyectar una determinada personalidad a partir de una serie de rasgos estéticos.

Es también en este periodo que aumenta la producción y consumo de bienes. Una vez cubiertas las necesidades básicas más personas acceden a la oportunidad de adornarse. En Estados Unidos surge el icónico flamenco rosa –diseñado por Don Featherston– como emblema de aquel poder adquisitivo al alza pero “sin gusto”; el tótem flagrante de la satisfacción suburbana –kitsch por sus serias pretensiones artísticas y deseo de estilizarse como las clases altas (Ross, 1993)– y, años después, de la ironía posmoderna (Fox, 2015, párr. 2). Esta ironía es resultado del cambio en la recepción y resignificación del objeto. Bajo un proceso activo como lo es la interpretación, ya no tratamos con el gusto kitsch, sino con el gusto camp, sensibilidad que celebra conscientemente el “mal gusto” o la “vulgaridad”. Mientras que el kitsch quiere ser respetado y pasar por una expresión de buen gusto, 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 la autoridad de las elites a las que se subordina el kitsch, este último todavía mirando 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, 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 ningunee; el camp crea sus propias reglas en una especie de mundo al revés (Cleto, 2019), 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 crean una enorme llaga en la legitimidad del gusto y estándares hegemónicos, contribuye a su fracasos performativos o des-fusiones dramáticas, merma su capacidad de convencimiento frente a los espectadores. Más aún, el camp insta a abandonar la preocupación por convencer, se deshace de la seriedad, de ese lastre para la diversión. El camp libera a las formas para dar lugar al juego y al goce estético como principal objetivo. Gracias a las irreverencias y absurdos que se permite, el camp el capaz de instaurar tensiones dicotómicas que nos ponen en jaque y nos hacen cuestionar la legitimidad del valor asignado a las cosas y a las personas. De esta manera, a diferencia del kitsch, el camp corresponde a los procesos subjetivos que interpretan y transforman el valor de la obra, justo como sucedió con el flamenco rosa, un mismo objeto de consumo popular abordado y resignificado por diferentes sensibilidades.

Si algo tienen en común lo camp y lo kitsch es su vinculación con la cultura popular y de masas: una constante en estas manifestaciones artísticas es precisamente la inserción de los elementos populares a menudo en forma de relectura paródica. Así la publicidad, el cine o la televisión o el folclore ocuparán un lugar privilegiado en el imaginario del camp y el kitsch hasta el punto de constituir la médula de su lenguaje artístico. (García, 2016, p. 12).

Una de las cosas que diferencian al camp del kitsch es que la experiencia del camp no está completa sin un espectador. Según Arn (2018), el camp involucra sobre todo un gran acto de reinterpretación que arrebató el significado al autor original de la obra. El camp, al lograr esos

distanciamientos y resignificaciones, es un ejemplo de la clase de comportamiento estético al que Rebentisch atribuye la posibilidad de transformar el “objeto artístico en una ocasión para el desenvolvimiento de una subjetividad de carácter soberano” (Galfione, 2016, p. 172).

Aunque la sensibilidad camp puede ser desarrollada por todos, para Ross (1993), son las personas en espacios intermedios, es decir, aquellas que gozan un poco de privilegio y sufren un poco de marginalidad, las más propensas a tomar consciencia de su alienación y celebrarla mediante un consumo y apreciación irónica de la basura de culturas populares. Un buen ejemplo lo encontramos en la nueva apreciación de la televisión local en la ciudad de Monterrey. Multimedios Televisión es una cadena conocida por sus ridículas, pobres y vulgares propuestas de entretenimiento, sin embargo, las audiencias pasan de la vergüenza de esos gustos culposos a la celebración *cognoscenti* de dichas producciones bajo una sola condición: reconocer que son “basura”.

A menudo, el principal atractivo de esta basura se encuentra en la ruptura de esquemas ideales o puros a través de lo estético. Un ejemplo de ello es la conductora de Telediario, Maria Julia Lafuente (véase **figura 8**). En ella coexisten valores convencionalmente opuestos, es decir, no encarna la imagen del periodista serio y profesional, ella permite que su dimensión profesional se mezcle con la estética de otros arquetipos. Desde el tono campechano – frecuentemente encontrado en la imagen estereotipada de las señoras de mediana edad– con su típica frase, “¿ya comió, compañero?”, hasta su faceta de hincha, cohabitan en una misma persona que se ha vuelto icónica por proyectar formas altamente cargadas de significado cultural, mezcladas en un mismo cuerpo que rompe los límites sagrados entre distintos códigos simbólicos.

Figura 8. ¡Ruge la tigre mayor!



Fuente. Youtube: La Licenciada María Julia celebra el paso de Tigres a la final de la Liga Mx (2023)

Nota. Conductora de *Telediario*, noticiero producido por Multimedios Televisión, festeja el pase de Tigres a la final de la liguilla del Clausura 2023. María Julia Lafuente ingresó al estudio emulando la parafernalia de la realeza al interpretar el papel de una reina déspota como festejo, pero sobre todo como una sorna inusitadamente elaborada hacia su co-conductor, Luis Carlos, aficionado de los Rayados del Monterrey.

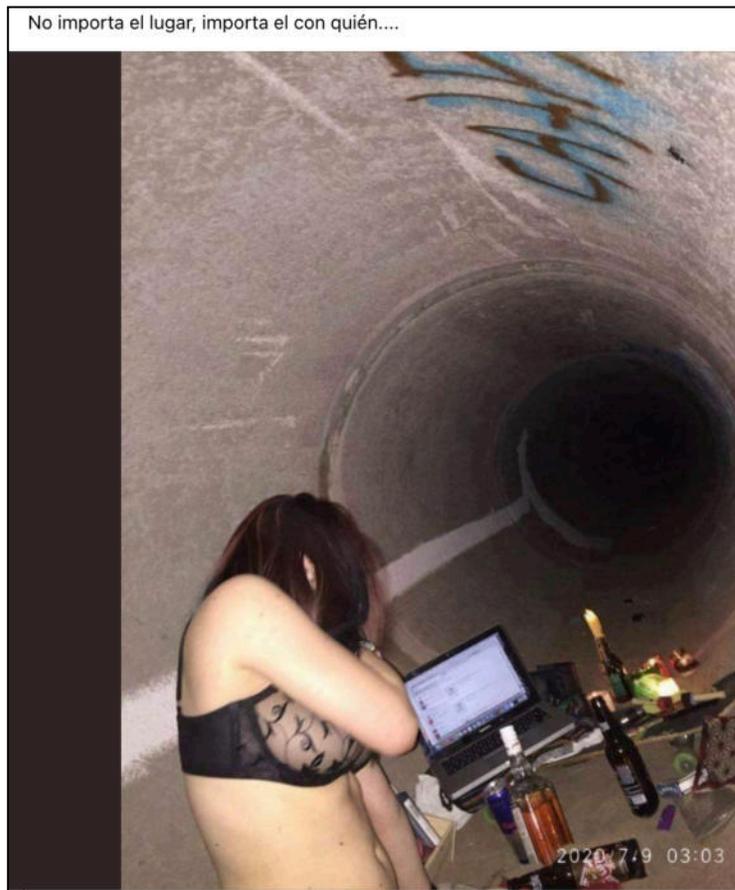
Las producciones de Multimedios, junto con momentos igual de estrambóticos acontecidos en Televisa Monterrey, han inspirado la creación de una página en Facebook llamada irónicamente, *Momentos sublimes de la televisión regia*. En la que se recopilan y disfrutan de esos momentos de exageración y absurdo.

Una vez que está bien establecida la sociedad de consumo y se van acumulando los códigos simbólicos de distintas esferas sociales y facetas correspondientes a una vida social compartimentada y jerarquizada, se demarcan límites cada vez más específicos, pero inevitablemente, también aumenta la cantidad de transgresiones, contrariando el deseo de

mantener los campos “limpios”, bien diferenciados unos de otros. Tales dinámicas facilitan la apreciación de nuestra identidad contingente y el esfuerzo performativo al que recurrimos para representar correctamente los códigos de diversos campos; estimulan en nosotros la sensibilidad para desnaturalizar nuestras poses y encontrar lo campy en las cosas y las personas. Sin embargo, esta sensibilidad y sus expresiones ya comenzaban a manifestarse desde antes: en el manierismo, en lo barroco, en los excesos y teatralidad de la corte de Luis XIV (Galef y Galef, 1991). Ya que el camp es un proceso dinámico que cambia y responde a un conjunto de rasgos distintivos de cada sociedad, expresiones de antaño podrían no encajar con la visión que hoy tenemos del camp, sin embargo, su genealogía se remonta más atrás de lo que la mayoría reconoce, y cada expresión se tiene que cotejar con las características de su tiempo (Galef y Galef, 1991, p.19). Lo camp cambiará inherentemente para adaptarse a las necesidades de cada grupo social *queer* en determinado contexto histórico, por lo tanto, la cuestión de si el camp ha muerto o no, pende de la falsa presuposición de que lo camp opera necesariamente de una sola forma, asegura Schottmiller (2017).

Para King (1994), las primeras manifestaciones modernas del camp inglés pudieron tratarse de prácticas políticas conscientes; cuando el creciente poder burgués buscaba modelar y controlar al sujeto a través de su interioridad, el camp enfatizaba la corporeidad. Este rescate del cuerpo y su valor político frente a los despliegues e ideales de virtuosismo, desconectados de las realidades materiales, produjo una parodia de la aristocracia decadente y una postura contra la burguesía ascendente (Harvey, 2000, p. 252).

Figura 9. No importa el lugar, importa el con quién



Nota. Las manifestaciones del camp descritas por King como una forma de rebelarse contra las pretensiones morales burguesas siguen vigentes en el camp actual. El kitsch, o el lenguaje cursi –que pretende construir mundos certeros e ideales incuestionables– comúnmente utilizado por la burguesía, nos invita a leer la leyenda de este meme, “no importa el lugar, importa el con quién”, de manera seria y solemne. Mientras que el camp, al estrellarla contra la imagen de una mujer tirada en un túnel, exhibe la retórica cursi que ensalza ideales desprendidos de las realidades materiales. Cuando los ideales son confrontados a tales

realidades brota el artificio y ridiculez de esas formas ahora vaciadas de su poder retórico para identificarlas como clichés. De esta manera, el camp, en lugar de leer la frase a modo de afirmación, desarticula el performance cursi y produce grietas a través de las cuales se infiltra la oportunidad de una duda crítica, invitándonos a reformular la frase en forma de pregunta: ¿en serio no importa el lugar?, ¿en serio no prestaríamos atención a las condiciones? El camp despoja al lenguaje kitsch de su poder retórico y abre la vía para una nueva lectura, más allá de las ilusiones moralmente aspiracionales.

El camp ha existido y evolucionado desde hace tiempo, pero sólo se ganó un nombre propio en la modernidad. Camp, como adjetivo, se remonta al menos a 1909, definido por el Oxford English Dictionary como una predilección por ‘acciones y gestos de énfasis exagerado’, agradablemente ostentoso o, de modales afectados (Anapur y Kordic, 2016). Pero a partir de 1920, en el argot teatral, camp connotaba homosexualidad, y para 1945 ya se había generalizado

su uso en ese sentido (Robertson, 1996, p. 3), pues muchos de los amantes de las exageraciones, artificios y desviaciones de las convenciones resultaban ser homosexuales. El camp, con su capacidad para resignificar las formas, se afianza como un gesto masónico específicamente homosexual, utilizado para comunicarse en público sin temor a represalias (Bronski, 1984). Obligados a enmascarar sus identidades disidentes del estándar heteronormativo, los homosexuales desarrollaron un lenguaje codificado que daba a palabras comunes un doble sentido que sólo otro homosexual pudiera reconocer (Chauncey, 1994, p. 286).

Posteriormente, Susan Sontag desliga el camp de la comunidad homosexual, dándole un margen más amplio, pues a su parecer, la sensibilidad camp podía ir más allá de las disidencias sexuales. En 1964 se publica, *Notes on camp*, célebre ensayo en el que Sontag describe una sensibilidad estética cuyas marcas distintivas son el artificio y la exageración. El camp es una visión del mundo en términos de un estilo particular que presenta cosas siendo lo que no son. “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” (Sontag, 2005, p. 360). Siguiendo a la autora, si el camp percibe las cosas como un juego de roles, entonces el camp es capaz de convertir a un hombre en mujer, a una mujer en hombre, a una persona en cosa y a una cosa en persona; bastará abstraer la cualidad característica del objeto o persona en cuestión para jugar con ese rasgo característico y reproducirlo en diferentes contextos. Usualmente, este juego de asociación de formas, que salen de sus campos para desplegarse en los escenarios más impensables, resulta en yuxtaposiciones absurdas e irrisorias, por lo tanto, el humor es un resultado común en el camp.

Al enfatizar la forma por encima del contenido, esta sensibilidad propone una mirada divertida sobre todas las afectaciones y puestas en escena desplegadas en la vida social, revelando el cómico esfuerzo de actuaciones que se toman por serias y genuinas. Como señala Hueso, las comillas empleadas por Sontag “apuntan a la sospecha de que lo que nos venden como ‘natural’, no es sino culturalmente construido” (2012, p. 198). El caso más claro y fácil de señalar son las poses de femineidad y masculinidad. Por ejemplo, Anapur y Kordic, (2016) señalan que las películas de Sternberg con Marlene Dietrich son algunas de las mejores películas camp jamás realizadas, donde la teatralidad y las exageraciones se manifiestan no sólo en el decorado, sino también en los personajes unidimensionales, sin desarrollo y sin cabida para expresiones que traicionen el género prototípico que se busca encarnar. En dichas películas, las representaciones del ideal femenino y masculino son tan categóricas que producen una impresión de falsedad e hilaridad, dislocando la naturalidad entre significante y significado. De igual forma, en los protocolos de la monarquía, en la exhibición de hipermasculinidad de Vladímir Putin cabalgando con sus pectorales descubiertos, o en las poses de glamour y opulencia de María Félix, encontramos cierta exageración y teatralidad, donde ya no vemos a personas masculinas y opulentas, sino a personas que desean percibirse como masculinas y opulentas. Recurren a los signos más obvios, clichés asociados a tales valores; en el caso de Putin vemos cómo elige la imagen del hombre siendo capaz de enfrentar la naturaleza con nada más que su cuerpo viril; y en el caso de María Félix (“La Doña”), rápidamente recordamos su vestimenta, colección de joyas y su andar altivo, tan altivo que inspiró un personaje paródico llamado “La Roña”. Las exageraciones entonces se vuelven vehículos idóneos para dar una lectura camp a las personas y objetos (Wolf, 2013), pues es a través de tales desproporciones que, en lugar de eliminar

cualquier duda sobre la imagen que se desea proyectar, sale a relucir su esfuerzo performativo, y en consecuencia, sus modos de ser como afectaciones. Cuando destaca el artificio se rompe toda idea de naturalidad para el espectador, a este ya no se le puede persuadir. En cambio, se vuelve libre para interpretar la actuación fuera de la intención o resultado dramático que deseaba alcanzar el performer.

Por lo anterior, el camp suele tomar la ambición desmesurada del performer como presagio de un cómico fracaso, porque entre más alto aspira el despliegue dramático, más trabajo costará que la forma no termine desprendiéndose de su contenido, convirtiéndose en un exceso inapropiado, incompatible con la escueta realidad que pretende envolver y elevar a un tono más admirable y sublime. Para comprender estos fenómenos, Sontag propone observar el desfase que existe entre los recursos materiales y las ambiciones de ciertas películas. La autora expone que aspirar a lograr la estética cinematográfica y efecto dramático de grandes producciones, pero contando con sólo tres pesos de presupuesto, puede resultar en un buen camp, pues tal discordancia, entre ambición y recursos materiales, quiebra el performance, convirtiéndolo en algo tan malo que es bueno porque claramente fracasa en su intento de pasar por algo creíble y serio. A pesar del fracaso, el camp no desecha el performance fallido, más bien encuentra una manera de disfrutarlo. Porque “el gusto camp [...] no menosprecia a quien logra ser seriamente dramático. Lo que hace es encontrar el éxito en ciertos apasionados fracasos” (Sontag, 2005, p. 375) (véanse **figuras 10 y 11**).

Figura 10. Restauración fallida del Ecce Homo de Borja



Nota. Cecilia Giménez, feligresa del Santuario de Misericordia, se ofreció a restaurar el Ecce Homo de Borja, fresco creado por Elías García Martínez. El resultado de tal restauración se convirtió en un fenómeno mediático, pues a pesar de haber tenido la mejor de las intenciones, el fracaso de Cecilia Giménez fue más que evidente. "Tenemos un gran patrimonio monumental y artístico y estamos comprometidos a restaurarlo. Lo que pasó fue un error. Pero también es cierto que, una vez que pasó esto, es un fenómeno pop, un ícono pop", declaró el alcalde de Borja, Eduardo Arilla Pablo, para BBC Brasil en 2022 (Suzuki, 2022). El suceso ocurrió en 2012 y diez años después, la pintura fue conmemorada, irónicamente, en una publicación de Facebook, como "la pintura más importante del siglo XXI".

Figura 11. Transformación del Ecce Homo de Borja



Fuente. Reuters

Nota. La solemnidad religiosa choca contra una nueva imagen del rostro de Jesús, transformación que inspira risa en lugar de respeto. Dos esferas moralmente diferenciadas (lo cómico y lo religioso) se mezclan en una contradicción estética que nos invita a reír a pesar de saber que no deberíamos reír por tratarse de una representación sagrada.

Estos “fracasos” son apreciados porque revelan “otra clase de verdad acerca de la situación humana, otra experiencia de lo que constituye ser humano; en suma: otra sensibilidad válida” (Sontag, 2005, p. 369) aunque no se manifieste a través de una imagen seria ni solemne. Judith Halberstam (2011) incluso defiende el fracaso, la pérdida, el olvido, el deshacer, el dejar de ser y el no saber como posibilidades más creativas, más cooperativas y sorprendentes de estar en el mundo, pues nos permiten aventurarnos hacia nuevas perspectivas, mientras que la perfección es estática. Si todo ya está dicho y bien hecho, entonces no hay más descubrimiento,

se cierran las posibilidades, ya no hay desvaríos ni sorpresas, ya no hay necesidad de buscar; al menos eso es lo que se cree cuando ilusamente nos convencemos de haber alcanzado la perfección o haber encontrado los caminos correctos. Por ello el camp goza de desestabilizar y sembrar la duda en sociedades que presumen saber lo que es serio y lo que no (Long, 1993, p. 79), y al hacerlo empuja nuestros horizontes, abre la posibilidad de crear nuevas perspectivas a partir del fracaso, del desorden y los absurdos.

El objetivo del “camp es destronar lo serio”; el camp es juguetón, anti-serio, “más precisamente, lo camp implica una nueva, más compleja, relación para con «lo serio»” (Sontag, 2005, p. 371). Como menciona Sontag, el camp funciona como un “disolvente de la moralidad. Neutraliza la indignación moral” (2005, p. 374) y fomenta el juego. A través de estos mecanismos el camp logra borrar los límites entre distintos códigos sociales y morales, exponiendo en cambio un mundo de sucesos y experiencias que frecuentemente se desestiman y quedan fuera de la historia, disciplina que suele priorizar los momentos más serios del acontecer humano, desestimando e invisibilizando otras dimensiones que también conforman nuestro paso por la tierra. Nuestra vida no sólo se compone de momentos cumbre, sino que está plagada de experiencias, fracasos y tonterías difícilmente dignas de ser registradas, de tener un lugar legítimo para existir. En consecuencia, cuando existen expresiones que rescatan las vivencias más vergonzosas y mundanas, nos encontramos con un gran potencial de resistencia (Apelgren, 2020), capaz de prestar atención y legitimar las diferentes sensibilidades que quedan fuera de las corrientes hegemónicas, las cuales dictan lo que vale o no la pena exaltar de la experiencia humana. Ya que en toda cultura existen parámetros que realizan tales distinciones, entre lo que es importante y lo insignificante, concepciones que también se reflejan en el orden y jerarquía

estética, Sontag distingue tres sensibilidades, la primera es moralista: pondera entre el bien y el mal y se basa en la supremacía de la alta cultura; la segunda está ligada a las vanguardias, donde los sentimientos son extremos y existe una tensión entre moralidad y estética; la tercera es el camp, su rareza proviene de exageraciones estéticas, de ser malo hasta el punto de ser considerado bueno, y de la desvinculación del espectador o intérprete del contexto y el contenido, pasando a un plano de puro goce visual (Anapur y Kordic, 2016). No está en la naturaleza del camp ponderar, sino disfrutar, por eso, a diferencia de otras sensibilidades, esta no puede llevar consigo una idea o agenda política. Son estas características las que hacen del camp una expresión en apariencia frívola y, al mismo tiempo, detonadora de reflexiones más libres, capaces de desembocar en punzantes críticas sociales y políticas, aunque inicialmente no conlleve tal intención. Pues ante todo, el camp comienza como un juego a través del abigarramiento expresivo. Su humor invierte excesivamente en lo trivial o estético (McElroy, 2017), donde no importa tanto lo que se dice sino cómo se dice. Bajo este principio, y con la diversión y el juego como uno de sus principales propósitos, el camp es capaz de elevar tonterías o eventos ordinarios a una experiencia de mayor intensidad dramática, frecuentemente sin ninguna otra intención más que la de procurarse el goce estético (véase **figura 12**).

Figura 12. Abigarramiento expresivo para un suceso mundano.



Nota. Se toma un evento ordinario, incluso asqueroso, y se le describe aprovechando las formas de un performance glamuroso. En este caso se utiliza la imagen de un espectáculo musical. Se añade dramatismo, abigarramiento expresivo a la acción de estos diminutos animales –seres ajenos al mundo simbólico de las personas– como una forma distinta de visualizar las cosas, dramatizando en la consecución de placer estético.

Mientras que Sontag le da al camp un tratamiento más abierto, describiéndolo como una sensibilidad apolítica, pero sin negar su potencial para generar reflexiones de mayor seriedad e impacto, Meyer prefiere ser más categórico al demarcar dos versiones del camp: una versión queer y politizada, y otra apolítica o *pop* (Schulman, 2013). Meyer defiende la idea de que el camp es una creatividad propia de los homosexuales, y que desligado de las luchas de este grupo pierde sentido político y pasa a transformarse en una forma más del entretenimiento de las masas. Igualmente han surgido términos como camp latino, camp rascuache, camp negro, materialismo camp, todos ellos recuperando las posibilidades más serias y solemnes del camp, ligadas a las luchas de grupos concretos.

Aunque Sontag reconocía la estrecha relación entre la comunidad homosexual y el camp, ella consideraba más apropiado tratar el camp como una sensibilidad antes que un estandarte político. Pues el mismo hecho de que el camp pueda, sin pretenderlo, inaugurar perspectivas valiosas para las grandes discusiones sociales y políticas, radica en que sus primeros impulsos, el camp prescinde de ideas o agendas que limiten o encaucen sus expresiones –contrario a muchos movimientos estéticos que sí parten desde la seriedad de un ideal–, y es precisamente esta libertad la que genera sus accidentales, pero poderosas, aportaciones en el terreno político. Además, podemos afirmar que la capacidad para ver lo *campy* en las cosas y los individuos, está en todas las personas, no sólo en los homosexuales –aunque por su experiencia marginal son más propensos a desarrollar esta sensibilidad, punto sobre el que discutiremos más adelante–, por la siguiente característica distintiva del ser humano: la posesión simbólica del ‘yo’. La posesión de un “yo” permite al individuo verse a sí mismo en tercera persona y transforma su relación con el mundo. A través de la capacidad continua de reflexividad, el actor individual aprende a percibirse a sí mismo en presencia de otras personas, a percibir sus acciones cotejándolas con las acciones que otros esperan de él. El individuo aprende a clasificar su propia forma de existencia y la presentación de sí mismo como un reflejo de las respuestas que otras personas dan a su comportamiento (Jenks, 2005, p. 59). La posesión de un ‘yo’ simbólico permite ser conscientes de la percepción que otros se forjan de nosotros. Con esta capacidad para verse en tercera persona, el individuo identificaría sus éxitos y sus fracasos performativos ante los demás, pero no sólo con el fin estratégico de corregir o ajustar su actuación o presentación del yo, esta capacidad también puede desembocar en una consciencia lúdica que a pesar de identificar los fracasos ya no desea corregirlos u ocultarlos desesperadamente, sino celebrarlos y ponerlos en el centro de

atención. Por lo anterior, Apelgren (2020) considera que el camp sería imposible sin esta autoreflexividad, pues para leer el camp primeramente hay que leerse a sí mismos, sacando a relucir las tensiones que existen entre lo que somos y lo que se espera de nosotros, entre los éxitos y los fracasos performativos, entre una impresión de naturalidad y artificio, entre la dignidad y la vergüenza. Sin embargo, el camp se separaría de la utilidad estratégica de la autoreflexividad, constituyéndose como una vertiente lúdica que, en lugar de corregir nuestras representaciones, se dedica a celebrar el fracaso y las fricciones entre un yo ideal y un yo real incapaz de mantener una forma perfecta y digna a través de diversas situaciones sociales.

Figura 13. Mi cara cuando el camión no me hace la parada y todo el mundo se me queda viendo



S.shake

2 de julio a las 18:39 · 🌐

Mi cara cuando el camión no me hace la parada y toda la gente se me queda viendo

Nota. El ejercicio autoreflexivo detona la estrategia performativa necesaria para ocultar el malestar que nos producen ciertas situaciones en público, situaciones particularmente celebradas en el camp cuando es más que obvio –como se observa en el meme– que algo falla en el performance.

Observando la **figura 13**, notaremos que el camp, como “impulso metodológico”, busca abarcar, o incluso apropiarse, los terrenos inhabitables de la vergüenza (Apelgren, 2020, p. 14). Es una dinámica que vemos a diario en redes sociales, donde el internauta demuestra una consciencia de sus fracasos para divertirse con ellos. El humor camp es un sistema para reírse de la posición incongruente de uno en lugar de llorar (Newton, 1979 p. 106), en lugar de retraernos y ahogarnos en la vergüenza. Los individuos salen de sí, se observan a través de las convenciones y salen perdiendo, quedan en ridículo al no poder satisfacerlas. Sin embargo, al exaltar esos momentos de fracaso añaden más dimensión y entendimiento sobre la experiencia del ser social, constreñido por múltiples reglas implícitas sobre maneras y comportamientos que moldean la presentación ideal del individuo frente a los demás.

Estos mismos ejercicios que contemplan al individuo en sus fracasos también sirven para reconocer las constantes transformaciones de nuestra identidad. Se vuelve insostenible la ingenua idea de la persona monolítica, unidimensional, siendo que los sujetos atraviesan diferentes emociones, gustos, situaciones y roles que cambian sus formas de ser y proyectarse ante el mundo. No obstante, la conciencia de que podemos ser multifacéticos –solemnes, ridículos, salirnos de los cánones y tener gustos diversos– es una idea reciente a la que aún no nos acostumbramos y nos provoca cierta hilaridad. Incluso para el camp, que rompe y juega con lo establecido, es imposible desprenderse enteramente de las concepciones y jerarquías existentes. En la **figura 14** observaremos que al tiempo que se celebra un “fracaso” de masculinidad que choca con el ideal hegemónico y unidimensional, celebrarlo como “fracaso” continúa legitimando su ridiculización y tratamiento como una identidad de segunda que sigue sin estar a la altura del modelo de masculinidad ideal.

Figura 14. Cristiano Ronaldo multifacético

Cuando eres: Madre y Padre,
Kardashian, futbolista, el diablo
viste a la moda, ángel de Victoria
Secret y Fashion Police a la vez..



Comenzamos a notar que esta clase de celebraciones son liberadoras, así como ambivalentes; al camp le fascina señalar jocosa y burlonamente las propias frustraciones, así como reírse a carcajadas de las luchas de otros patéticos homosexuales o personas famosas e influyentes (Rodgers, 1972, p. 40, citado por Bergman, 1993, p. 4). Por ejemplo, en la siguiente publicación (véanse **figuras 15** y **16**) que hace sorna del estilo de Alejandro Fernández, quedan plasmadas a la perfección estas cualidades juguetonas, de formas abigarradas y humorísticas capaces de generar identificación y simpatía hacia la cosa o persona en cuestión, al tiempo que

lleva un toque placentero de completa burla maliciosa que perpetúa estereotipos opresivos, estereotipos que pueden sufrir las mismas personas que ejecutan la sorna.

Figura 15. Alejandro Fernández en Venecia



Figura 16. Alejandro Fernandez en Venecia (sorna)

Desgraciadamente vivimos en una sociedad donde en pleno 2022, Alejandro Fernández no puede subir una foto a sus redes sin que le digan "Ellaaaa en diosa de los 7 mares, hija de Atlantis, Princesa 👑 dé corales, sobrina de Zeus, prima de la sirenita, victima de Ursula, hermana de Aquaman, la que todo lo puede, madrastra de Nemo, madrina del niño que vino del mar escuchando una triste canción contra viento y marea 🌊, domadora de tiburones 🐟, fashionista de cetáceos 🐬, prima lejana de marimar PASIVA COMO EL MAR... 🌊💧⚡, Duquesa, en modo Señora refinada, Supervisora de Avon y accionista activa de Betterware, encargada de turno, Señora Locochoña y luchona, Chavela Vargas, Maria Felix, Jenni Rivera, Paquita, triunfante, madura, suave como gaviota pero felina como una leona, tranquila y pacificadora pero al mismo tiempo irreverente y revolucionaria, feliz e infeliz, idelista y soñadora como Lupita Dalesio... En modo poderosa, mujer banorte, Porque entre ser o no ser ella es totalmente palacio, fría como la caguama y peligrosa como el tonayan ella altanera preciosa y orgullosa, y nosotros con nuestra miserable vida de asalariadas. Tu muy bien Taciturna, serena, animalista, activista social, vegana, pagana, con lana, con ganas de salir adelante, madre, padre, hermana, Amiga, sumisa pero con ojos de ceniza, alma quebradiza ojos de inocente corazón que miente, Guapa maquillista de Liverpool, triunfadora en Mary Kay empoderada vendedora de Herbalife la más arreglada de las mamás de los niños del kinder. Fría como el viento peligrosa como el mar, pelatzo, cuerpazo, rostratzo, culatzo, abranse perras! Señora locochoña de las lomas, atrevete salte del clóset destapate. Líder diamante de Natura, reina del yoga y el pilates, siempre fitness nunca infitness. Porque las reinas usamos corona, las princesas diadema, las perras cadena, las gatas listón y que gane la mejor. Finísima e inalcanzable señora de las 4 décadas, tomadora compulsiva de leche en vaso de cuero, succionadora de proteína natural, adicta al golden shower, bañada 2 veces al día con jabón Dove 3/4 de leche humectante, fumadora pasiva del PallMall de pepino, ex amiga íntima de Walter Mercado. En inventada, jubilada del imss, señora sentada en la cubeta a un lado del chofer, presidenta del DIF, a la que le tocó el centro de mesa, la que cacha el ramo, pestañas de mink, tesorera del fraccionamiento, amiga de la maestra de sus hijos, la nunca otorga pero siempre calla, primera en la fila de la Liconsa, toda inalcanzable, arrasando con la vida cosechando la alegría...etc... QUE MAL 🤔

Esta clase de expresiones, en las que se reproducen concepciones o juicios que arrastran toda una historia de opresión y discriminación, funcionando bajo una lógica denigrante, pero que, paradójicamente, despierta más simpatía hacia el sujeto aludido en lugar de odio, son un buen ejemplo para pasar a discutir otra importante cualidad del camp: la ambivalencia.

2.3 Marginalidad y Ambivalencia

Al tratar de identificar las formas del camp, sus creadores y su público, diversos autores coinciden en su origen marginal. La sensibilidad suele desarrollarse en grupos que no encuentran un lugar acorde a las prescripciones sociales de belleza, heterosexualidad, clase, gusto, educación, decoro, etc. Para explicar los detonadores del camp, sus dinámicas y algunas de sus repercusiones, recuperemos nuevamente uno de los ejemplos más accesibles: el performance de las drag queens. Como mencionamos anteriormente, las drag queens demostraron que la expresión de género no es intrínseca sino aprendida. Sin embargo, a pesar de detonar una reflexión liberadora para la expresión de género, las drag queens permanecieron como personajes bufonescos que no buscaban negar su marginalidad, sino apropiarse de ella y celebrarla (Mallan y McGillis, 2005). De acuerdo con Mallan y McGillis, dentro del camp existe una delgada línea entre su burla hacia los constructos y la fuerte aceptación e interiorización que hace de ellos. De hecho, el camp, para el caso específico del performance drag, no sería posible si estos constructos de masculinidad y femineidad no estuvieran totalmente legitimados. De esta forma, el potencial revolucionario que ofrece el camp se ve socavado por su dependencia de los roles tradicionales y las expectativas de su significado, significados que deben mantener su

supremacía para poder ser gustosamente transgredidos por el camp; por ejemplo, frases típicamente femeninas sólo son graciosas al ser pronunciadas por un hombre, pues es el tabú contra los hombres que actúan de forma afeminada el que lo hace gracioso (McElroy, 2017). Harris incluso afirma que la opresión y el camp están inextricablemente entrelazados, y el declive de uno depende de la muerte del otro (1999, p.34). Dicho de otra forma, mientras existan grupos en opresión y límites entre lo aceptable y lo despreciable, habrá camp, pues este funciona a partir de la transgresión de tales límites, pero sin la pretensión de cambiarlos o desaparecerlos. El camp transgrede pero no suele percibirse como amenazante. Por eso el performance de los drag kings, aunque se valga de las mismas estrategias, no es tan bien asimilado dentro de lo camp como el de las drag queens, porque los drag kings no emulan características de un grupo ya marginado del cual resulte más fácil reír, como las mujeres. Los drag kings eligen reproducir las formas que suelen proyectar los hombres, sujetos que gozan de una posición digna en sociedad. La masculinidad invoca respeto y la femineidad comicidad, por lo tanto, el hecho de que mujeres emulen características masculinas suele incomodar al espectador, pues no reconforta a una cultura predominantemente falocéntrica (Nielsen, 2016). Consecuentemente, para los drag kings la hilaridad es más difícil de alcanzar pues, en sociedades machistas, siempre es más honorable que una mujer se comporte como hombre a que un hombre se ridiculice actuando afeminadamente (Brown, 1986). En cambio, las drag queens, al emular una exagerada femineidad, permanecen como personajes irrisorios que no hay que temer ni tomar en serio. Tal ha sido por muchos años el caso de la inclusión de minorías en televisión (el gay, el pobre, el indígena, el negro), estas tienden a ser aceptadas y agradables a pesar de sus ‘desvíos’ o ‘defectos’ cuando se presentan como bufones, “patifios” al servicio de un protagonista, no como

sujetos dignos y protagonistas de sus propias historias. Y es que, como comenta Hueso, “el camp es un modo exagerado de reivindicarse desde la parodia de lo comúnmente aceptado” (2012, p. 211). Lo camp dice: no soy como los opresores, pero al pasar bajo el chiste de lo comúnmente aceptado, estoy de acuerdo con la definición que los opresores tienen de mí (Newton, 1979). Ya que “la identidad se define objetivamente como ubicación en un mundo determinado y puede asumírsela subjetivamente sólo junto con ese mundo” (Berger y Luckman, 2001, p. 168), quizá, más que estar de acuerdo con el opresor, el camp se resigna a la idea de lo imposible que el opresor le impone en un mundo objetivado, pues “el logro de la dominación ideológica consiste en definirles a los grupos subordinados lo que es y no es realista, y en conducir ciertas aspiraciones y quejas al terreno de lo imposible, de los sueños inútiles” (Scott, 2004, p.101). “Como lo dice Pierre Bourdieu con tono aforístico: los grupos subordinados se las arreglan ‘para rechazar lo que de cualquier manera se les niega y para amar lo inevitable’” (Scott, 2004, p.103). Bajo tal panorama, el camp resulta ideal para drenar el sufrimiento del dolor sin negarlo, (Halperim, 2012). En este sentido, Jack Katz (1999) concluye que los pueblos colectivamente victimizados desarrollan un exquisito sentido del humor y culturas ricas en bromas como una alternativa a la depresión masiva. De tal forma, en el camp, resguardándose detrás de la exageración del disfraz, del significante desbordado, “la emoción nunca llega a ser pegajosa” (Barthes, 1986: 57).

Es de acuerdo general en las discusiones académicas que la sensibilidad camp resuena con mayor fuerza en personas cuyas biografías están marcadas por grandes rupturas (Van de Port, 2012), personas que por su orientación sexual, pobreza, género, sexo o color, encaran una experiencia de vida más turbulenta que la de la población bien adaptada a los estándares

hegemónicos (Core, 1984), que precisamente por estar bien adaptada y obtener beneficios de sus posiciones, es menos común que cuestionen y encuentren absurdas o irrisorias las formas que los rigen. Van de Port (2012) incluso asegura que en el corazón del trauma se encuentra la comprensión de que los órdenes sociales, morales y culturales que siempre se habían naturalizado estaban, de hecho, fundados en fantasías o arbitrariedades.

Observaremos que las expresiones del camp que nacen de cierta resignación, paradójicamente, son capaces de generar otras perspectivas y posibilidades, una muestra más de su carácter ambivalente, capaz de generar reacciones o resultados contradictorios.

Ni bello ni feo, ni culto, ni popular, ni subversivo ni conservador, ni político ni apolítico, ni frívolo ni serio, ni falso ni verdadero... el artefacto estético camp escapa de todas estas divisiones binarias basadas en la contradicción de base de una estética dificultosa, difícilmente definible, sobretodo de modo arbóreo. De ahí la proliferación rizomática de sus definiciones, características, estéticas hermanadas o compartidas que lo convierten en un objeto de tránsito. (Cleto, 1999, p. 28, citado por Hueso, 2012, p.266).

Estas cualidades son las que hacen del camp una expresión intrínsecamente ambivalente y han generado cuestionamientos como los siguientes: ¿el camp es inherente a los objetos o al sujeto que los percibe?, ¿el camp se opone a la cultura de masas o es una forma de hacerla aceptable?, ¿el camp es un comportamiento elitista o igualitario?, ¿surge desde una posición privilegiada o es un medio para los vulnerados de hacer frente a la impotencia?, ¿es una

celebración del erotismo o una forma de vaciar la sexualidad del deseo? (Bergman, 1993, p.5). Estas preguntas dicotómicas, incluso engañosas, permanecen tan atractivas porque el camp se rehusa precisamente a contestarlas. De hecho, su mérito no se encuentra en dar una respuesta definitiva, su mérito consiste en acentuar las tensiones que dificultan decantarnos por un valor u otro. El camp nos enseña que estamos ante una realidad imbricada, compuesta de partes contradictorias y dinámicas paradójicas que quizá sean las únicas posibilidades de generar sentidos, como lo demuestra Deleuze en su texto, *Lógica del sentido* (1994), en el que para entender y asir el fenómeno del sentido, no hace más que enfrentarnos a una multitud de paradojas que lo generan. No obstante, el hecho de que valores opuestos sean capaces de existir paradójicamente en un mismo terreno, podría ser señal de que probablemente necesitemos asir el fenómeno a partir de otras reglas epistemológicas, no considerando sus dicotomías como un problema a resolver, sino como la cualidad que caracteriza al camp: es decir, una permanente tensión que deja abiertas las formas para su resignificación.

2.4 Modernidad y espacios intermedios

En los últimos años hemos presenciado una mayor proliferación de la sensibilidad camp, estimulada por una modernidad desarrollada y todas las vicisitudes implicadas. Factores como los modos de producción, la especialización y compartimentación de la vida social y los *mass media* trabajan en sinergia creando múltiples esferas, cada una con sus normas, así como espacios intermedios entre los que se mueven los sujetos, obligados a cambiar de disfraz y

manejar códigos distintos en su paso de una esfera social a otra. Transitando entre esa variedad de códigos aprehenden y resignifican el mundo con todas sus contradicciones y absurdos desde la estética que el mismo mundo produce. Ante la variedad de esferas sociales que demandan performances muy distintos de una misma persona –esferas apartadas que atraviesan un mismo cuerpo; de la transición de lo tradicional a lo moderno, de lo rural a lo urbano, de la familia a la escuela, luego al trabajo, etc.–, el vaivén de los sujetos entre distintos campos especializados que introdujo la modernidad, compartimentando la vida social (creando estéticas distintivas para cada rol), posibilita y aumenta la existencia de espacios intermedios y con ello, nuestra habilidad para leer los sutiles cambios de códigos entre ámbitos, profesiones, culturas, géneros, generaciones, clases, etc.

La modernidad no sólo compartimenta y estratifica la vida social, también acelera el ritmo de la vida, el consumo y nuestra capacidad para identificar nuevos estereotipos. Este es otro factor que posibilita la proliferación de la sensibilidad camp: la velocidad exponencial de la modernidad. El camp se desenvuelve con el rápido y corto ciclo de vida en el que evolucionan las tendencias contemporáneas; aparece una moda, nuevas actitudes o estilos, se esparcen rápidamente y se superan para dar paso a lo siguiente. Por lo tanto, “nuestra rítmica interna exige que el cambio de las impresiones se verifique en periodos cada vez más cortos” (Simmel, 1983, p. 121). Las tendencias quedan rápidamente digeridas y almacenadas en nuestro bagaje cultural; dejan un rastro que se vuelve parte del pasado. Dado que el camp se nutre de modas pasadas y ahora todo se convierte en pasado de un día a otro, abundan las piezas de cultura y entretenimiento que abastecen su fuente de inspiración. Estos continuos cambios son los que marcan la velocidad del tiempo, y los que hacen que los productos de un modo de producción

pasado, que ha perdido su poder de crear y dominar significados culturales, estén disponibles en el presente para ser redefinidos de acuerdo con los códigos de gusto contemporáneos (Ross, 1993). Y ya que “las distinciones no son verdades eternas o categorías suprahistóricas, sino elementos reales de un tipo de organización social” (Williams, 1994, p.121), es que los sujetos y objetos *campy* cambian con el paso del tiempo. Lo que era un ejemplo de sofisticación y elegancia, al siguiente día puede ser degradado en los juegos del camp. Igualmente, lo que antes era símbolo de vulgaridad y simpleza, el camp puede rescatarlo desde la consciencia de su vulgaridad *cognoscenti* y elevarlo a un nuevo grado de iconicidad y prestigio.

También es importante considerar que el camp podría extenderse a partir de las reflexiones de la vida social moderna, es decir, “las prácticas sociales son examinadas constantemente y reformadas a la luz de nueva información sobre esas mismas prácticas, que de esa manera alteran su carácter constituyente” (Giddens, 1994, p. 46); en lugar de interiorizarlas podemos percatarnos de su contingencia y del despliegue escénico que suponen. Estos procesos continuos de reflexión no eran comunes en las sociedades premodernas, cuando las tradiciones y sus fronteras eran seriamente protegidas. Contrariamente, hoy, el contacto con distintas idiosincrasias y el tránsito entre distintos códigos, provocan que el sujeto haga una comparación y evaluación de estos. Aunque se ciña a los códigos que le exigen determinadas situaciones sociales, estos cambios constantes de perspectiva representan una forma de transgresión que termina difuminando los límites y la fuerza de ciertos códigos. Por tal motivo era difícil desprenderse de un conjunto de prácticas y creencias en las sociedades tradicionales, porque en ellas los límites eran categóricos y, al estar unificados los modos de producción con el ámbito familiar y religioso, todo se regía bajo un mismo código, rara vez un mismo cuerpo se veía en la

necesidad de manejar la cantidad de códigos que el sujeto moderno aprende en las diferentes esferas sociales en las que se desenvuelve. De esta manera, la importancia de las fronteras, de los límites, es que “circunscriben el poder” legitimando “su uso dentro del grupo” (Benhabib, 2006, p. 32). Conforme estos límites se han vuelto menos severos en el paso de las sociedades tradicionales a las modernas, las formas inculcadas pierden su carácter sagrado, se disipa el temor simbólico y se introduce en los sujetos la idea de otras opciones. Contrastan códigos y prácticas de distintos campos sin torturarse mentalmente; el miedo a la transgresión disminuye cuando se sabe que la vida es posible de muchas maneras. Es así que en el presente incluso hemos llegado a mezclar figuras religiosas con temas musicales electrónicos y luces estroboscópicas en videos irreverentes que se comparten en redes sociales sin temor a un castigo divino. “Ya no hay respeto”, reaccionan burlonamente los internautas, conscientes de la disolución de las barreras morales que mantenían las estéticas apartadas.

Así mismo, el generalizado acceso a las tecnologías de la información facilita algunos de los procesos descritos anteriormente. En 2021 el 76% de la población mayor de 6 años en México utilizaba internet; el principal medio de conexión fue el teléfono inteligente; y el estrato medio bajo, el grupo más involucrado (INEGI, 2021). El consumo de información y entretenimiento produce un mayor número de personas iniciadas, o ‘conocedoras’, aptas para apreciar el camp, aprendiendo códigos y referencias procedentes de muy diversos campos. Justo como Villanueva postula, “para consumir el camp, se requiere de un capital cultural en constante movilización y que no es accesible a todos los públicos” (2019, p.177). Pero cada vez son más personas las que a través de sus *smartphones* tienen acceso a las últimas tendencias y acontecimientos, a los últimos productos de entretenimiento, así como a los debates y fricciones

generadas en redes sociales a partir de asuntos de relevancia social. Al deambular entre significados y formas provenientes desde distintos campos, desde los más frívolos hasta los más serios, aprendemos que entre las distintas esferas de producción y consumo cultural “hay sutilezas que se leen diferente, y si las conocemos podemos jugar con ellas de forma sugestiva y ser deliberadamente camp” (Yinka Shonibare, citado por Pochamara y Wierzchowska, 2017, p.698). Las redes sociales se convierten en un espacio privilegiado en el que se vierte y juega con todo el ‘magma de significaciones sociales’ (Castoriadis, 2007), asentado en productos de entretenimiento, eventos noticiosos, arquetipos, prácticas de consumo, etc. Por ejemplo, en las **figuras 17 y 18**, presentadas a continuación, se mezclan significados de terrenos distantes a través de un símil entre los significantes que los representan, y para que se produzca la comicidad deseada, primeramente, el espectador tendría que estar familiarizado con ambas referencias. La **figura 18** captura a un personaje de la política mexicana, Claudia Sheinbaum, mientras que en la descripción de la imagen se inserta una línea pronunciada por Miranda Priestly, personaje de la película, *The devil wears Prada* (2006). El personaje ficticio que se observa en la **figura 17** es símbolo de gracia y sofisticación, mientras que la jefa de gobierno de CDMX connota cualidades ordinarias en comparación y, sin embargo, los internautas juegan maliciosamente posicionándola en el lugar de lo que no es. Entendiendo que cada figura es portadora de diferentes grados de prestigio, podremos notar que esta yuxtaposición de estéticas, y el efecto cómico que produce, lleva implícita una fuerte carga de dominación, en la que la producción cultural estadounidense es mejor valorada. Entran en juego nociones de desigualdad horizontal, concepto que involucra dimensiones como la participación política, aspectos económicos, sociales y estatus cultural (Puyana, 2018). Sin embargo, yuxtaponer estas dos

figuras explota principalmente la desigualdad horizontal en el aspecto del estatus cultural, valoración de todo un grupo por características identitarias como su idioma, nacionalidad, género, orientación sexual, color de piel, etc.

Figura 17. The devil wears Prada (El diablo viste a la moda)



Nota. Miranda Priestly, personaje de la película, *El diablo viste a la moda (The devil wears Prada, 2006)*.

Figura 18. Claudia Sheinbaum como Miranda Priestly



Nota. “Don’t be ridiculous, Andrea. Everybody wants this. Everybody wants to be us”, línea pronunciada por Miranda Priestly, personaje de la película, *The devil wears Prada*, (2006). La línea se acompaña de una fotografía semejante a uno de los fotogramas de la película, pero en la foto encontramos a Claudia Sheinbaum, jefa de gobierno de CDMX.

Figura 19. Explicación entre internautas



Nota. En este caso se observa como entre internautas se ayudan a entender el chiste, entre quienes captaron automáticamente la sorna, y quienes desconocían las referencias involucradas o, de conocerlas, aún necesitaban estimular la sensibilidad o perspectiva ‘perversa’ que fuera capaz de identificar la sorna.

El camp ha encontrado un terreno fértil en redes sociales para su expresión, pero la razón de su popularidad quizá sea la misma que motivó su gustosa acogida en la década de 1960, principalmente en Estados Unidos; el camp prometía reírse de las restricciones de identidad, de particiones de género y clase, brindando la oportunidad de reinventarse y reevaluarse dentro de una forma paradójica de “meta-elitismo” (Cleto, 2019, p. 27). A diferencia del kitsch, que busca ocultar su marginalidad mediante guisas opulentas y afectadas, el camp reconoce el rol menos prestigioso que le ha tocado jugar, y utiliza las mismas guisas opulentas y afectadas no para ocultarlo, sino para hacer aún más evidente su marginalidad. Su artificio consiste en desplegar con aire grandioso cualidades que en realidad no gozan de tanto prestigio o que incluso llegan a ser repudiables. Mediante este choque absurdo instaura tensiones que invitan a la duda, cuestionando la legitimidad de las jerarquías estéticas que corren el riesgo de quedar expuestas como arbitrariedades.

Si el kitsch no tenía conciencia de su propia condición, lo que haría el camp sería presentarse como un kitsch consciente de sí, un kitsch de ida y vuelta, en el sentido de que ya no cree ser el buen gusto, sino proclamarse como un gusto que ha sido estigmatizado. (Hueso, 2012, p.169)

García observa que “el kitsch se toma a sí mismo como algo serio y de buen gusto” (2016, p. 12), mientras que el camp va más allá y pone en duda las mismas nociones de un supuesto buen gusto. Un ejemplo de esta lógica puede encontrarse en la **figura 20**, presentada a

continuación. A medida que se vuelve más elegante la indumentaria de Winnie Pooh sus expresiones se tornan más coloquiales y vulgares.

Figura 20. Meta-elitismo camp



El camp disuelve la vergüenza que conllevan ciertos actos de transgresión, y mezcla los estilos caminando por encima de las normas morales y de gusto que los sostienen y los mantienen religiosamente apartados; se divierte, a veces maliciosamente, obligándolos a coincidir en un mismo territorio. Simplemente destrozarse las certezas y concepciones de las que a veces nos encontramos bastante seguros y odiosamente satisfechos, es una clase de placer perverso que podemos encontrar en el goce que Andy Warhol experimentaba al ver a la gente del Museo de Arte Moderno junto a las *teeny-boppers* junto a las reinas de las anfetaminas junto a los editores de moda (Warhol y Hackett, 1980:162). Todos estos personajes disimiles conviviendo en un mismo espacio, sin barreras físicas que los resguarden de las características indeseables de otros, que por el simple hecho de la cercanía o asociación se les podrían imputar

también a ellos. Y viceversa, sujetos despreciables a lado de gente digna podrían absorber un poco de esa aura. Lo bueno o respetable ya no parece tan bueno, y lo que era malo ya no parece tan despreciable, pero al juntarlos el primer impacto crea un absurdo cómico, y ese resultado estético, efímero, y producto de una cierta forma de apreciar la realidad, era el que disfrutaba Warhol al ver a diversas personas con las fantasías de sí mismos destrozadas; ideas de superioridad e inferioridad que quedaban expuestas como meras ilusiones. Dicho placer es parecido al que se obtiene cuando mezclamos la imagen de alguna personalidad extranjera (distinto idioma, distinto color de piel, distinto estatus económico, etc.) con el folclor mexicano (véanse **figuras 21** y **22**), explotando nuevamente los signos involucrados en el fenómeno de la desigualdad horizontal.

Figura 21. Abarrotes TATU



Nota. Yulia Volkova y Lena Katina, integrantes del dueto musical ruso, t.A.T.u., dispuestas en un fotomontaje como dependientas de un negocio de abarrotes.

Figura 22. “Tomate Saladette” y “Sandalia”



Nota. Timothée Chalamet y Zendaya participan en una sesión fotográfica para promocionar la producción cinematográfica, *Dune* (2021), pero los internautas superponen logos y tipografías distintivas de las telenovelas para completar esa estética tan característica de las producciones mexicanas que ya evocaban las fotografías por sí mismas. Termina por crearse un choque cómico al unir, en una estética parecida, ideas distintas de valor y prestigio cultural.

Situaciones tan peculiares sólo pudieron suceder en la modernidad, momento histórico que llegaba con promesas de libertad e igualdad para todos, aunque en la práctica seguía reproduciendo y buscando formas de mantener las jerarquías; la doble moral y sus formas seguían alimentando al camp que, nutriéndose de ellas, se vuelve contra ellas evidenciándolas en sus estrategias de distinción. Estas características crean el ambiente idóneo para el desarrollo de una sociedad ambivalente. Existen más opciones y libertad para confeccionarnos una identidad, somos más conscientes de los procesos sociales que nos producen, pero, al mismo tiempo, nos enfrentamos a modos de producción y consumo precarios e inestables, cuyo objetivo es crear plusvalía, la cual se traduce en una brecha de poder que aumenta la estratificación y,

consecuentemente, crea limitantes en sociedades que pregonan discursos de libertad e igualdad de oportunidades. En esta contradictoria duplicidad persiste la lucha por un capital material y simbólico, proceso cada vez más complejo en el que las personas necesariamente desarrollan mayor habilidad para crear y leer matices culturales en los que quedan sedimentadas todas las reglas sociales, políticas y económicas que configuran la distribución de recursos, prestigio e incluso afecto.

Así mismo, la turbulenta configuración identitaria que el individuo enfrenta con la aparición de nuevos discursos y paradigmas morales, agudizan nuestra atención hacia los códigos y las formas de estar en sociedad. La obsesión por el perfeccionamiento propio, la nueva precarización laboral y la autovigilancia producen más personas que, además de ser relegadas a los márgenes, vivencian sus carencias como estigmas. Condiciones como la pobreza y la enfermedad son resignificadas y pasan de ser un simple estado lamentable o mala fortuna, a una consecuencia de la debilidad de carácter en el sujeto moderno, considerado único responsable de lo que le pasa. Lo que haría posible que estos nuevos sujetos marginados desarrollen una sensibilidad hacia el camp es el hecho de que estas condiciones, ahora experimentadas como estigmas, a menudo pueden ser disimuladas. Esta posibilidad de ocultamiento hace que presten especial atención a los detalles. Como menciona Erving Goffman (2006), lo que para gente sin contrariedades al presentarse ante los demás es el fondo, para el sujeto estigmatizado que trata de ocultar su situación, es la forma. O en palabras de Dyer, al hablar sobre la relación entre la sensibilidad camp y la subjetividad homosexual: “porque teníamos que esconder lo que realmente sentíamos [...] desarrollamos un ojo y oído para las superficies, apariencias, formas-estilo. Mirándolo de esta manera, la sensibilidad camp es considerablemente producto de nuestra

opresión” (Dyer, 2002, p. 53). Esta necesidad de ‘pasar’ o disimular, imbuye a la persona gay con una mayor conciencia de la teatralidad de estar en sociedad (McElroy, 2017, pp. 297-298). Como observamos en la novela de Patricia Highsmith, *El talento de Mr. Ripley*, Tom, el protagonista, sabe que hay aspectos de su persona que debe disimular si desea acceder a las altas esferas de la sociedad, observa para editar su presentación ante los demás, desenmaraña todas las formas, todos los gustos que la clase alta exhibe y que conforman la identidad de tal estrato. Tom Ripley desea rodearse de belleza y no ocuparse de cosas mundanas, desea convertirse en una persona prestigiosa. Busca encarnar los ideales de las clases altas pero tampoco pasa por alto el hecho de que las actitudes que las distinguen son sumamente afectadas; al mismo tiempo que se empeña en incorporar tales poses a su persona, también puede ver el aspecto cómico de cada gesto. Esto es notorio cuando imita a una señora inglesa de clase alta tomando el metro de Nueva York, quien exotiza una experiencia que para la clase trabajadora es completamente normal y ordinaria. Tom parodia las afectaciones de clase y género. Su nuevo amigo, Dickie Greenleaf, perteneciente a la clase alta pero escondiendo él mismo una homosexualidad latente –lo que lo convierte en otro marginado que trata de disimular–, está en sintonía con el peculiar humor de Tom y ríe a carcajadas. Mientras que March, novia de Dickie, una chica tradicional y religiosa cuya persona encaja sin fricción alguna con los estándares hegemónicos, encuentra demasiado rara la actuación de Tom. La parodia no produce ningún eco en ella, le resulta ajena y la incomoda en lugar de hacerla reír. Bien observa Pamela Robertson (1996) que por cada espectador genuinamente camp se necesita su contraparte, la existencia de otro espectador hipotético que vea el objeto con normalidad, sin dobles lecturas. Mientras March no tiene problemas con su identidad y vive totalmente compenetrada con los ideales hegemónicos, Tom y

Dickie, por otro lado, son hombres que continuamente dividen su persona en dos; Dickie es un joven bohemio adinerado en negación de su homosexualidad; Tom, además de disimular su homosexualidad también hace lo posible por ocultar su pobreza. Hay una dualidad inserta en sus identidades y, consecuentemente, en su manera de percibir e interpretar el mundo. Para Philip Core, esta clase de fricciones son clave para la formación de sujetos con una sensibilidad para el camp. En su libro, *Camp: the lie that tells the truth* (1984), escrito siguiendo el formato de un diccionario, de la A a la Z compila descripciones y secretos de personajes históricos *campy*, que lo eran precisamente por que cada uno vivió con algún estigma que de alguna manera lo hacía desentonar o ser repudiado por la sociedad y los sistemas de valores de la época.

Bajo la misma lógica que emplea el ocultamiento del estigma (cualquiera que este sea), podemos preguntarnos, ¿cuántos jóvenes pulcros y educados, viviendo bajo el cobijo de sus padres, en una primera impresión logran disimular su desempleo o las carencias de un trabajo precario, sus ansiedades y estragos en la salud mental, su continuo temor de aparecer como una persona fallida frente al modelo ideal, frente a expectativas de opulencia y perfección? El contexto histórico de transición que enfrentan los *millennials*, así como sus características sociodemográficas, hace posible que habiten dos realidades, un espacio intermedio entre privilegios y marginación. El panorama laboral es cada vez más precario, pero a diferencia de las clases precarizadas del pasado, estos jóvenes han tenido acceso a la educación y a un consumo cultural considerable. Son personas con formación universitaria que enfrentan perspectivas de desempleo o salarios mínimos, cuando antes se consideraba que los desempleados o precarizados eran personas sin acceso a la educación. Tal situación rompe el sueño de movilidad social fuertemente inculcado en su niñez. No obstante, la generación actualmente precarizada no queda

totalmente vetada de las dinámicas del mercado; la marginación ahora puede disimularse por el acceso a bienes y servicios. A pesar de no poseer nada, por un breve instante logran aparentar que lo tienen todo, pues “los marginados también son articulados a través de la subcontratación y el consumo” (De la Garza et al., 2008, p. 17), sobre todo ahora que los costos de producción se reducen y se democratizan bienes y servicios, creando versiones económicas de un mismo producto para exprimir incluso aquellos mercados con escaso poder adquisitivo.

Como podremos darnos cuenta, también se va creando un lugar intermedio – condición que estimula la sensibilidad camp (Ross, 1993)– a partir de una vivencia más compleja de la marginación para las generaciones actuales. Estamos frente a adultos jóvenes que en su infancia tuvieron oportunidades de educación y acceso a diversos bienes, y que enfrentados a las circunstancias actuales, vivencian y moldean su perspectiva desde la marginación y otro tanto de privilegio. Se encuentran en un limbo, sin seguridad financiera pero aún sin reconocerse totalmente en la precariedad.

2.5 El camp y la estigmatización del fracaso

Con la creciente precarización laboral y los efectos que esta desencadena, cada vez nos encontramos con más personas cuyas identidades y realidades no encuentran ningún espacio legítimo para existir dentro de algunas de las configuraciones y scripts sociales más rígidos. En estos tiempos se incita a toda la población a superarse, a ser la mejor versión de sí misma, a ser exitosa y no conformarse con nada, pero su capital material no da más que para pobres reproducciones o imitaciones fallidas del éxito. Además, presenciamos un narcisismo, un ego,

una ambición alimentada por la propia cultura que incita a los jóvenes a representarse como sujetos saludables (física y mentalmente), atractivos y prósperos. La cultura de ‘las mejoras continuas’, un proceso de perfeccionamiento sin fin, (Giddens, 1994) ha proporcionado un nuevo modelo a perseguir, no obstante, una gran parte de la población carece de medios para cumplir con el ideal. Justo como la película ambiciosa de bajo presupuesto, el resultado más probable para esta sociedad de ambiciones elevadísimas y escasos recursos, es el camp.

Figura 23. *Pool party* en mi tinaco



Nota. Una opción contra la imposibilidad de satisfacer ciertos estándares es depurar el lamentable desfase entre ideal y realidad, no ocultándolo, sino evidenciando la brecha, llevando la situación a extremos irrisorios que la transformen en fuente de placer en lugar de vergüenza.

Jóvenes inmersos en una cultura de masas más vertiginosa que la que surgió en la postguerra, jóvenes que crecieron con educación y oportunidades que quizás sus padres no gozaron se ven reducidos a la realidad de un futuro laboral incierto. Por primera vez la calidad de vida va en retroceso para las nuevas generaciones (Bauman, 2018). Todas las posibilidades que se les prometían en la infancia se desvanecen en condiciones precarias de trabajo que los sume en un estado de vulnerabilidad económica, social, psicológica, ambiental, etc. Se les propone

subsistir con trabajos insuficientes para la subjetivación de su persona, trabajos que no alcanzan para estructurar su vida y alargan el sentimiento de infancia en jóvenes adultos aún necesitados del sustento de sus progenitores. Disminuye la probabilidad de que la nueva fuerza laboral experimente la vida como un recorrido lineal y acumulativo en el que van adquiriendo maestría y bienes materiales con la única condición de ser constantes y disciplinados (Sennett, 2005). La perseverancia ya no rinde frutos, constantemente hay que empezar de nuevo. Esta incertidumbre “hace que los procesos de subjetivación social deban confrontar y autoconfrontar la amenaza de la pérdida de continuidad subjetiva, provocando un alza de procesos reflexivos sobre sí mismos” (Aedo, 2017, p.410). Sin embargo, ante la inestabilidad e incertidumbre que enfrenta la sociedad actual, las formas de ego que encuentra el individuo para resolver sus problemas pierden vigencia rápidamente, y este descubre que ya no hay un rol estructural donde poder ejercerlas (Aedo, 2017). La inestabilidad de las gestiones en el mercado laboral genera contrariedades sin la posibilidad de soluciones duraderas, pues los cambios no dejan de llegar.

La autorreflexión se detona ante la urgencia de solucionar o sobrellevar un problema o dificultad (Malishev, 2002), y las sociedades modernas continuamente confrontan al individuo a cambios en las estructuras, desestabilizando su función e identidad en ellas. Estas situaciones generan quiebres morales (Zigon, 2007), procesos de cambio que nos obligan a evaluar nuestra situación en el mundo. La resolución exitosa de los dilemas devolvería al sujeto al modo automático de las disposiciones morales. Paralelamente, las teorías de Margaret Archer consideran que estas reflexiones servirían para que las personas desarrollen planes de acción que resuelvan un problema y les permita volver a la rutina de la vida cotidiana. No obstante, en la actualidad, inmersos en una secuencia de cambios cada vez más vertiginosos, es común que estos

procesos de reflexión se detonen sin proveer una solución satisfactoria. Así, una posible alternativa sería que estas cuestiones irresueltas en el plano privado terminarían por desbordarse al plano público (Aedo, 2017), provocarían la formación de colectivos luchando por nuevas condiciones estructurales, activando su capacidad de agencia en conjunto. Pero, ¿qué pasaría con todo el producto de nuestras reflexiones si no podemos encontrar soluciones prácticas y si se nos disuade, a través de diversos mecanismos, de tomar parte en iniciativas colectivas en terreno político? ¿Estos residuos, soluciones inservibles, podrían rescatarse en el camp?, una estética que es capaz de resistir sin luchar, que juega con todas las referencias a su alcance y que exprime de situaciones desafortunadas o vergonzosas material para disfrutar. Nos atreveríamos a deducir que así lo hace toda una generación de jóvenes adultos, asiduos consumidores de entretenimiento e información, preocupados y conscientes de las dificultades que les plantea la época, pero sin encontrar una solución para el absurdo mundo que se impone; terminan enfrentándose a una aflicción que los llena de nostalgia, sentimiento que habla de una percepción de pérdida (Becker, 2018), pérdida de oportunidades para subjetivarse, prosperar y ser valorados en sociedad. Esta pérdida:

...favorece los vuelos de la mente, en una nostalgia anclada en el presente, pero perteneciente al pasado, un presente que se revela como insatisfactorio, gris, tedioso, sin posibilidades de futuro [...] y no deja otra opción que la deserción del presente, deserción que, si se realiza con una furtiva mirada al pasado, con una sobrecarga conscientemente irónica, se vuelve camp. (Hueso, 2012, p. 391)

La ironía –componente frecuente en el camp– es una distanciamiento detonada por el “escepticismo más o menos diletante debido a la desilusión, al cansancio” (Gramsci, 2017, p. 313). Así mismo, encontramos que la ironía es útil para depurar el dolor, para expresarlo sin sentirlo visceralmente, convirtiéndolo en frivolidad –pues la ironía marca una grieta “entre enunciado y enunciación” (Amícola, 1996, p.5)– y posibilitando la desafección política que caracteriza al camp. Gracias a la distancia que produce la ironía entre hechos y emociones, el camp deserta de todo compromiso de seriedad y rectitud moral, genera el desapego necesario para jugar con los cánones –muchos de ellos dolorosos por excluir o descalificar a ciertos grupos– que enmarcan a los individuos. Según Echavarren, los cánones pasan por la relectura de “las minorías clandestinas, irreconocidas”, y son contemplados o ejercitados “con la conciencia de su falsedad o arbitrariedad [...] y resultan, por lo tanto, presa de la irrisión” (2001, p. 208). Dicha profanación de parámetros culturales desestabiliza los signos y abre la posibilidad de cambiarlos, pero sin dictar las guías que ayuden a establecer sus remplazos. En este sentido, “la exacerbación y crispación camp llevan a una disgregación o diseminación de «lo fragmentario y antiorganizativo»” (Echavarren, 2001, p. 211). Sería una forma de responder con la misma moneda: turbando las concepciones canónicas que han desorganizado y contrariado la vida de los grupos marginados en primer lugar.

En el presente panorama, los jóvenes se enfrentan a una serie de cambios económicos e ideológicos que desestabilizan el curso y merman la calidad de sus vidas. Encima de ello, corren el riesgo de culparse por los sinsabores de su realidad; experimentan un odio internalizado como una nueva forma de vivenciar su vulnerabilidad (en las diversas dimensiones que abarca el concepto). Actualmente, tanto la desgracia como la fortuna son responsabilidad del individuo. Si

eres pobre es tu culpa, si caes enfermo también es tu culpa. Desde el abandono de la creencia en un Dios, depositando en cambio nuestra fe en las capacidades humanas, hasta la adopción de la psicología positiva –que acompañó y preparó el terreno para la exitosa asimilación de las estrategias neoliberales que se pusieron en marcha desde la década perdida de 1980–, está casi prohibido quejarse y culpar a alguien más además de nosotros mismos por nuestras desdichas (Cabanas e Illouz, 2019). Como menciona Díez, las normas sociales de la prosperidad y ‘la realización de sí’, suponen “una estigmatización de los ‘fallidos’, de la gente infeliz” (2019, p. 235).

En las sociedades del «yes, we can» o del «sí se puede», hay un problema con la negatividad [...] cuando «no se puede», el sujeto se culpa y se castiga a sí mismo. No se puede «no poder». El resultado es que, mientras las sociedades cuya forma de control y disciplinamiento producen sujetos que si no acatan la norma se caracterizan como criminales transgresores frente a la ley o alguna autoridad exterior, actualmente existe la sensación de que, si no puedes cumplir con lo que se demanda de ti, la culpa está en ti. Y los sujetos no se viven como transgresores, sino, efectivamente, como fracasados. (Yébenes, 2020, párr. 14)

En la modernidad los sujetos se convierten en sus propios verdugos, se exigen y explotan a sí mismos para escapar de su miseria, para escapar de la precariedad y sensación de inseguridad que se generaliza por la sociedad a través de todos sus estratos. Ante tal panorama, Lorey señala que “el «arte de gobernar» [...] no consiste principalmente en las sociedades

modernas en ser represivo, sino en un autodisciplinamiento «volcado hacia dentro» (2016, p. 41) que se experimenta como vergüenza. Para Viviane Forrester, provocar tal sentimiento de vergüenza consiste en una de las estrategias más perversas, pues “ese sentimiento de ser indignos [...] conduce a la sumisión plena. [...] altera al individuo hasta la raíz, agota las energías, admite cualquier despojo, convierte a quienes la sufren en presa de otros [...] La vergüenza permite imponer la ley sin hallar oposición y violarla sin temer la protesta” (Forrester, 1997, p. 14-15).

Siguiendo la idea anterior, si antes la homofobia o el racismo se consideraban como las principales o más obvias formas de discriminación propensas a la internalización, hoy, el estigma hacia la pobreza, incluso la tristeza y la enfermedad, también produce sujetos desmoralizados que, además de ser despreciados por la sociedad, se desprecian a sí mismos. Para sobrellevar estos fenómenos, un creciente número de personas busca formas de expresar su realidad, de controlar la narrativa que los presenta ante el mundo y hacer de su situación una historia familiar y amigable, que no sea juzgada, sino comprendida. Esta necesidad de legitimar otras realidades hace del camp –con la ironía y el humor que lo caracteriza, y su poder para transformar y encontrar una salida a la experiencia de la vergüenza– una expresión capaz de dignificar lo ‘otro’ y de formar comunidades. Como explica Horn (2017), el camp no sólo es exageración, también puede llevar una carga emocional buscando resonar en otras audiencias que posiblemente compartan y entiendan la perspectiva del performer. El camp es la estética de una comunidad diaspórica (Van de Port, 2012), una vía para conectar con la audiencia correcta, con aquellos que, desbalagados por el mundo y sin lugar legítimo, pero pudiendo compartir las mismas referencias, se identifican y encuentran placer al obviar su subordinación y sus fracasos mediante una

teatralización, un juego estético que extirpa el dolor de sus infortunios para convertirlos en fuente de placer.

El camp puede ser ingenuo o intencional. De acuerdo con Sontag, su forma más pura sería la ingenua (cada vez más rara), sin embargo, Eve Kosofsky Sedgwick rescata una función especial del camp intencional. Ella asegura que la idea de intencionalidad puede generar una comunidad imaginaria para el espectador, quien se hace las siguientes preguntas: ¿y si la audiencia adecuada para esto fuera exactamente yo?, ¿qué pasa si, por ejemplo, las inversiones resistentes, oblicuas y tangenciales de atención y atracción que puedo aportar a este espectáculo son en realidad una respuesta asombrosa a las inversiones resistentes, oblicuas y tangenciales de la persona o de algunas de las personas que lo crearon?, ¿y si, además, otro a quien no conozco o no reconozco puede verlo desde el mismo ángulo ‘perverso’? (Sedgwick, 1990, p. 156). El camp no pregunta si se dirige a la audiencia adecuada. Más bien se pregunta si alguien más tiene la misma visión subversiva sobre las cosas. Tómese el caso de ‘*Unbreakable Kimmy Schmidt*’ (2015), el *sitcom* no logró ser comprado por la cadena televisiva NBC porque esta no encontraba un público específico para el programa (Bowman, 2015). Con su humor *campy*, histriónico y plagado de referencias de múltiples campos, no sabían cómo clasificarlo o para qué clase de audiencia estaba hecho. Finalmente se transmitió por Netflix, y la audiencia que compartía la misma sensibilidad y perspectiva de los creadores acompañó la serie durante cuatro temporadas y una película interactiva.

Esta lógica que busca ecos en lugar de satisfacer una demanda ha sido altamente fecunda en las redes sociales, donde continuamente las personas crean y comparten contenido audiovisual esperando resonar en la audiencia adecuada al proyectar su visión desde lo subalterno sobre

distintas dimensiones de la vida. Observaremos que el camp converge en perfecta sinergia con las posibilidades que ofrecen las plataformas digitales, medios compatibles en tanto permiten adoptar una pose con mayor libertad y ligereza, así como mezclar y jugar con toda la producción cultural acumulada. Casi desprendidos de la “vida real” u *offline*, donde se presentan con mayor fuerza las sujeciones materiales y morales, las redes sociales parecen una especie de material conductor que nos permite canalizar y explotar las posibilidades creativas del camp; propician nuevas vías de expresión y apreciación del mundo. Las redes sociales, al introducir una concepción que diferencia entre la vida *online* y *offline* –donde el espacio *online* se posiciona como el reino de la imaginación y las fantasías, en el que nos podemos desentender bastante de las reglas del mundo *offline*, lejos de una estructura de pensamiento utilitario o prudente–, vuelven más inteligible el funcionamiento de la esfera cultural como un fenómeno que, aún partiendo de una realidad dada, es capaz de funcionar con cierta autonomía, transformando lo simbólico e impactando en las estructuras políticas, sociales y económicas, en lugar de ser un simple adorno o sedimentación de estas.

Mientras unos abogan por el camp como una forma de resistencia frente a la cultura dominante, también es importante considerar sus reverses. Diversos autores afirman que hay una delgada línea entre la revelación contra las normas hegemónicas y la legitimación que el camp podría hacer de ellas. Bergman (1993) menciona que, en el mejor de los casos, el camp puede ser una estrategia para ganar terreno, libertad para idear otras formas de ser; y en el peor, puede ofrecer la ilusión de libertad cuando de hecho sólo repite en distintos formatos las viejas prescripciones. Nielsen (2016), por ejemplo, afirma que los clásicos cinematográficos del camp suelen afianzar mensajes antifeministas y, ahora que el camp se ha popularizado y deja de ser

una práctica discursiva específicamente gay o necesariamente dirigida a los homosexuales, se torna más difícil identificar sus cualidades redentoras. Así, las nuevas expresiones y modalidades del camp, en su convergencia con la web 2.0, también corren el riesgo de aparecer como un simple entretenimiento indiferente a los problemas de la sociedad. El camp deja de ser la herramienta exclusiva de un grupo en opresión y, desde su asimilación y apreciación por parte del público general, pierde su carácter subversivo (Nielsen, 2016; Wolf, 2013), convirtiéndose parte del consumo de entretenimiento diario que busca el usuario ‘prosumidor’ (productor y consumidor de contenido) de redes sociales.

En el pasado el camp convergió con los medios tradicionales de comunicación y terminó siendo absorbido por un capitalismo que se apropió de su creatividad para venderla a las masas. La visión creadora que surgía principalmente de una subcultura conformada por hombres homosexuales era explotada en las producciones cinematográficas destinadas al consumo de la misma sociedad que los marginalizaba (Tinkcom, 2002). Ahora que el camp coincide con las nuevas plataformas sociales, una vez más esta creatividad vuelve a ser absorbida por el mercado. Asimila estas expresiones culturales y las despoja de su valor como resistencia, convirtiéndolas en productos que se adaptan a las prácticas de consumo y entretenimiento. La expresión o sensibilidad camp es transformada en un vicio, propio de la debilidad del individuo moderno, caracterizado como un monstruo consumista, derrotado y sin aspiraciones que se entrega a los placeres instantáneos y vanos. No obstante, frente a las acusaciones de superficialidad y despolitización, Goriunova (2013) rescata una importante función de las prácticas observadas en las plataformas digitales, a las que ella nombra bajo el concepto de “creatividad idiota”. Declara que no nos convierte en individuos más libres y felices, ni nos lleva hacia un mejor sistema

social o político, es una creatividad procesual y performativa y, como tal, no tiene por qué culminar en logros sobresalientes o en un producto de ningún tipo; tal creatividad tiene primeramente una función individualizadora y subjetivante. Pero aunque parezca desprendida de la realidad social y sus problemas, estos mismos procesos frívolos son fundamentales para gestar cambios más profundos a nivel colectivo. El camp, absurdo y frívolo en su apariencia más inmediata, viene a construir una nueva forma de resistencia que comparte rasgos con lo que Barthes identifica como ‘el tercer sentido’, en el cual la mirada desarticula los significantes de sus significados informativos y simbólicos. Al romper las convenciones y crear un espacio para resignificar, esta clase de expresiones se levantan como una “nueva y extraña práctica [...] se afirma contra una práctica mayoritaria (la de la significación)” (Barthes, 1986, p. 63). Por lo tanto, estas prácticas lúdicas Barthes las describía como un lujo y resistencia que, si bien aún eran difíciles de hacer inteligibles en su época, encontrarían su lugar en la política del futuro. Y ese futuro ha llegado con la ‘creatividad idiota’ que se encuentra en redes sociales, desestabilizando las fronteras y significados de distintas esferas.

Es común ver publicaciones a través de las cuales las personas pueden ser tan extravagantes y juguetonas como lo deseen. Los aspectos más mundanos pueden convertirse en fuente de placer y risa al contemplarlos bajo la metáfora de “la vida como teatro”, una de las máximas del camp, la cual ofrece muchas posibilidades lúdicas y encuentra en las redes sociales el escenario perfecto para perpetuarse. Como se aprecia en la **figura 24**, un evento tan mundano se lleva hasta la exageración y dramatización, e incluso se le añade un toque de glamour; todos los significantes que observamos son la razón de ser de la imagen, el significado pasa a segundo plano. Aquí no importa lo que se hace o dice, sino cómo se expresa. Las formas son las

protagonistas. De acuerdo con Newton (1972), el camp exalta el estilo, por ello, su atención pasa de lo que una cosa o persona es, a su aspecto; de lo que se hace a cómo se hace. Sin embargo, esas ejecuciones, por más superficiales que nos parezcan, tiene el poder, en parte gracias a esa inofensiva superficialidad, de rasgar realidades objetivadas y cambiar algunas de nuestras concepciones sin sentir que realmente están siendo cambiadas.

Figura 24. “Sí soy”

Nota. Se celebra el fracaso a través de una forma que engloba la idea de mentecatez: el estereotipo de la “bonita inútil”. El género, la vestimenta, la edad, el visible esmero en lograr una apariencia bella, son formas cargadas de significado que usualmente se asocian a la estrechez mental o falta de destrezas. En una simple imagen se transmiten automáticamente estas ideas que, sin darnos cuenta, acentúan el fracaso culinario que cualquiera podría experimentar, pero que en este caso busca exagerarse al conjugarlo con la estética que convencionalmente comporta la idea de una persona inútil,



de la cual no se esperan grandes cosas y por lo tanto su fracaso, algo tan común que cualquiera podría sentirse aludido, en lugar de tomárnoslo como una burla amenazante hacia nuestra persona –al poner por delante la exageración estética del ser mentecato–, se crea una distancia segura para que nadie se sienta atacado, pues nadie luce así después de haber quemado el arroz. Sin embargo, esta distancia hace que bajemos la guardia para no tomarnos tan en serio (aunque la situación en sí misma no es tan seria o capaz de desencadenar afectos intensos), terminando sintiendo simpatía, o incluso identificándonos, sin darnos cuenta, con la mentecata que se nos presenta. Esta clase de expresiones crea una forma de reconocimiento no hostil hacia las fallas ajenas y propias. En lugar de castigarnos por ser unos mentecatos que quemamos el arroz, celebramos tal fracaso desde un lugar más compasivo. Quizá de ahí la popularidad de esta clase de publicaciones, formato a través del cual cada vez más gente comparte hechos vergonzosos en primera persona, pero resguardados por la exageración estética, una mentira o artificio a través del cual se puede expresar una verdad.

El camp, siendo cómico, artificioso, exagerado, inverosímil y absurdo, usualmente logra decir algo honesto a través de la mentira (Dyer, 2005), a través de sus juegos y exaltación de lo artificial; la sensibilidad sirve como un catalizador para lacerar las instituciones de la sociedad y sus gustos (Cleto, 2019), los desnaturaliza. De igual forma, el efecto de los videos y memes que los usuarios producen –y que frecuentemente convergen con las cualidades del camp– resulta ligero y gracioso, pero también sirven como indicios de las principales dificultades que nos aquejan, detrás de la frivolidad y la comicidad se pueden leer las sombras individuales, así como las aflicciones o dolores más comunes de la época (Goriunova, 2013). Como afirma Maldonado, se publica “con la intención de legitimar una voz de manera ficcional a través del desdoblamiento de identidad que los usuarios asumen (de manera consciente o inconsciente) al momento de publicar” (2022, p. 141). Es decir, la ficcionalización es un blindaje que nos protege de las consecuencias de la transgresión de límites sociales al asumir lo que somos.

Aunque esta falta de seriedad, tanto en las redes sociales como en el camp, suele ser recriminada cuando no se aprecian virtudes o contribuciones inmediatas contra los problemas que nos aquejan como sociedad, más aún cuando los vacían de toda urgencia y gravedad para transformarlos en fuente de placer y entretenimiento frívolo. Dentro de estas relaciones de poder es necesario analizar las formas y efectos del camp actual, y permitírnos observar la verdad que arroja toda esta producción de videos y memes como muestra de un mecanismo que no sólo responde a la perspectiva de la violencia del Estado contra las personas, sino que estas también producen expresiones que se moldean y se convierten en moneda corriente para los medios de comunicación y las redes sociales, funcionando subordinadas a la lógica de la idiotez, en la que todo puede ser capitalizado, incluso el sufrimiento (Goriunova, 2013, p. 231).

Figura 25. Me pagan con pizzas



Figura 26. ¡Súbete, perra! Vamos a terapia



Por ejemplo, en las **figuras 25 y 26** se aprecian asuntos serios como la precarización laboral y la salud mental, respectivamente. El humor aparece por la desproporción dramática de los fotogramas que connotan, en un caso, un excesivo dramatismo para una práctica común como el trabajo malbaratado –aunque la precarización laboral no deja de ser un tema serio, ser compensados con pizzas no alcanza el grado de evento traumatizante que expresan los fotogramas–; y en otro, demasiado desenfado para la experiencia real de vivir con una enfermedad mental. Por supuesto, no recibimos el mensaje de forma lógica y ordenada como aquí se ha intentado exponer, sin embargo, incluso antes de racionalizar las imágenes, esta lógica escurridiza logra transmitirse de manera inmediata a través de lo estético, y lo primero que produce esta instantaneidad, esta mezcla entre gravedad y desenfado, es un brote de absurdo cómico.

Por las dinámicas descritas anteriormente es fácil desestimar la posibilidad de reflexión y el potencial político del camp, no obstante, el camp juega con las nociones de seriedad y absurdo no para negarlas, sino para redimirlas. Scott Long (1993) asegura que su empeño particular es arreglar la naturaleza del absurdo, demostrando que la sociedad que se ríe de lo incorrecto se ha descarrilado, y que percibir lo absurdo es darse cuenta de que dos ideas conjuntas no van juntas; detrás del camp está la expectativa de que una vez que se reconoce adecuadamente lo absurdo, le seguirá un sentido de seriedad. Y una vez que se remarca la falsedad, se genera un deseo incontenible por lo real (Van de Port, 2012).

3. ANÁLISIS DEL CAMP EN REDES SOCIALES

Los análisis del camp versan, en su mayoría, sobre objetos definidos como películas, puestas en escena o literatura, pero pocas veces –a pesar de considerarse una sensibilidad dinámica y altamente performativa– se le aborda desde la interacción y creatividad de las personas en sus interacciones más inmediatas y cotidianas. Hoy, las plataformas digitales –que sirven como un archivo de esos instantes cargados de significado pero que no trascienden al formato de obras duraderas– nos permiten ir un paso más allá en el análisis y comprensión del camp. A partir de ese almacén de expresiones efímeras, pero con mucha memoria, que son las redes sociales (principalmente extrayendo datos de Facebook), llegamos a la construcción de los siguientes apartados analíticos, identificando algunos de los temas y formas más recurrentes del camp en redes sociales. Detallaremos la disputa de significados o tensiones dicotómicas detonadas por diversas expresiones encontradas en Facebook.

Como veremos a continuación, el camp resulta un concepto provechoso para desarrollar los ejercicios de “descripción densa” –acordes a los requerimientos de la hermenéutica como enfoque metodológico– que nos permitan asir y encuadrar prácticas un tanto escurridizas, fenómenos culturales que no cristalizan en un gran drama social, sino en muchas unidades de expresión lúdica que condensan significados profundos, altamente socializados, y que merecen

ser observadas y señaladas con mayor detenimiento, pero sobre todo, comprendidas en su muy particular lógica y sentido subyacente. En esta empresa, las descripciones son el paso analógico que permite recoger el dato más entero y sin cortes abruptos antes de hacer la conversión hacia una interpretación que nos muestre los datos ahora con un sentido relevante para la sociología cultural, tratando de ofrecer una explicación plausible y sin eslabones perdidos para ver y construir una lógica en la transformación que pretendemos realizar del fenómeno cultural a su interpretación sociológica. Detallar la forma en que se desarrollan estos juegos colectivos de reinterpretación y resignificación, no sólo es el ejercicio medular de nuestro enfoque metodológico, también constituye la construcción de información valiosa a la hora de dimensionar y comprender el proceso en que operan algunas transformaciones culturales, en el caso específico de este trabajo, a través de la sensibilidad camp.

3.1 Tiempo y conciencia icónica

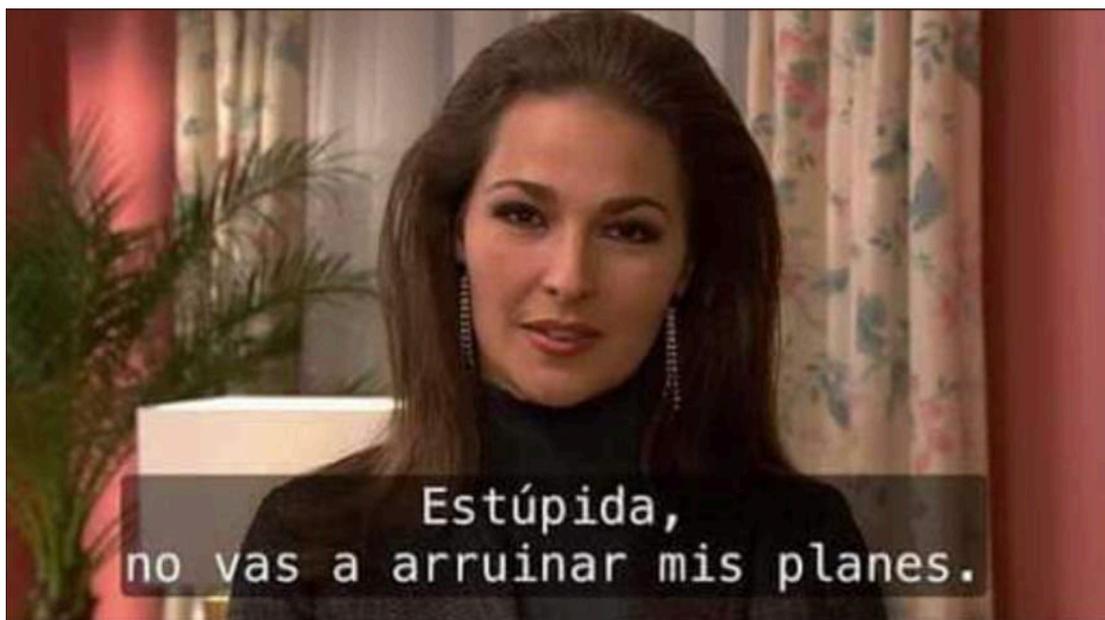
El deleite que el camp encuentra en rescatar los objetos pasados de moda es una de las prácticas que más sobresalen actualmente en las redes sociales, pero tales manifestaciones se encontraban ya desde la década de 1960 en Estados Unidos; por primera vez se volteaba al pasado y se recuperaban iconos de toda su producción cultural y de entretenimiento acumulada para resignificarla desde la visión de una sociedad con cierta oportunidad de ocio en el periodo de abundancia posterior a la segunda guerra mundial. Por supuesto, estas dinámicas no eran la norma para el resto del planeta, pero terminaron por convertirse en un fenómeno global una vez que se terminaron de asentar los medios masivos. Por este desfase, en su época, Monsiváis

abordaba el camp con cierta dificultad, pues el contexto que permitía teorizar en Estados Unidos sobre tal sensibilidad aún no era equiparable al panorama mexicano. Así que el camp del que se podía hablar en Mexico era el camp ingenuo, más cerca del kitsch y lo cursi que de la otra la versión autoconsciente y cognoscente. Para Monsiváis no era muy adecuado aplicar el concepto de camp en México, pues “una cultura débil, que no ha sabido asimilar influencias, que vive al día, no se puede permitir *puzzles* como el camp que le obliguen a manifestar una ductilidad o una flexibilidad intelectuales que le son ajenas” (2006, p. 191). Desde entonces hasta la actualidad, si bien, el concepto camp aún no es muy familiar en México, ya se puede identificar en nuestras prácticas culturales. Con el incremento en la educación, ocio y consumo cultural de la población ya estamos habilitados para explotar los placeres del camp.

Actualmente, con la producción nacional y el consumo de entretenimiento extranjero, bastan y sobran iconos del pasado para recuperar y resignificar. El recuerdo y la retransmisión de novelas, principalmente de la década de 1990 y principios de 2000, son una de las materias primas más populares para la creación de memes en el contexto mexicano. Aquellas producciones tenían un estilo distintivo que, con el paso del tiempo, dejó de encajar con las tendencias contemporáneas y con la mentalidad de la audiencia o, más bien, con los códigos que esta emplea para leerlas; la mirada cambia y con ello surgen nuevas apreciaciones, las telenovelas se revalorizan y fácilmente salen a flote sus clichés. Cabe señalar que si en su tiempo algunas producciones pasaron desapercibidas, gracias a la comicidad que generan en el presente, ahora tienen la posibilidad de elevar su estatus, pasando de la irrelevancia a la iconicidad. Pero como menciona McElroy (2017), esos nuevos objetos del pasado tienen que estar lo suficientemente cerca del presente como para que aún no hayan sido redimidos como

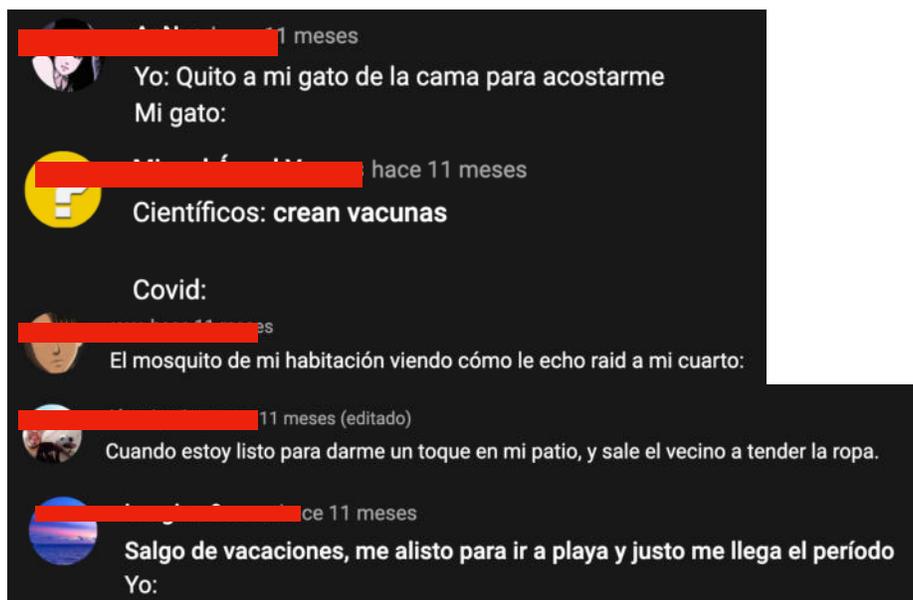
históricamente interesantes, pero lo suficientemente lejos del presente como para estar ridículamente fuera de sintonía con el gusto actual. Justo como pasó en Estados Unidos a finales de la década de 1950 e inicios de 1960; el *star system* se había hundido y toda la economía corporativa de los estudios cinematográficos había sido sepultada por la industria de la televisión. Comenzaron a transmitir las películas clásicas de Hollywood en la televisión y nació una ola de nostalgia y reavivación (Ross, 1993). Hoy podemos identificar este fenómeno con mayor facilidad gracias al rastro que dejan los grupos en Facebook creados para comentar los capítulos de novelas retransmitidas y hacer memes de ellas. En esta recuperación del pasado, algunas de las telenovelas más populares han sido María la del barrio (1995), La Usurpadora (1998), Ruby (2004), Teresa (2010), etc. Lo interesante es que quienes más destacan son las villanas. Más adelante analizaremos con mayor detenimiento la predilección del camp por los personajes ruines, pero por el momento podemos adjudicar el éxito de estos personajes a su histrionismo, el cual podemos utilizar en diferentes contextos, refiriendo nuestras situaciones cotidianas a través de una desmedida expresividad dramática. Como explica Harvey (2000), las personas con un modo *campy* de ser les gusta describir sus experiencias, particularmente las mundanas o sórdidas, con referencia a los valores culturalmente consagrados del gran arte (Harvey, 2000, p. 245), o de las producciones de entretenimiento de menor prestigio pero igualmente artificiosas y dramáticas. Como se muestra a continuación, se utiliza la expresividad dramática y sumamente artificiosa de una escena de la telenovela, Teresa (2010), (véase **figura 27**) para expresar en términos de estilo y diversión, desde las situaciones más cotidianas hasta las más sórdidas (Véase **figura 28**).

Figura 27. Estúpida, no vas a arruinar mis planes.



Nota. Vanessa Coronel, personaje interpretado por Eugenia Cauduro en Teresa (2010), observa directo a la cámara pronunciando amenazantemente la frase, “estúpida, no vas a arruinar mis planes”, acompañada de música maléfica para que no quepa duda de que estamos frente a una villana. Estos personajes de telenovelas son propensos a despertar cierta comicidad por las mismas cualidades que Anapur y Kordic (2016) observan en las películas de Sternberg con Marlene Dietrich, donde encontramos representaciones tan categóricas del ideal femenino y masculino al grado de producir una impresión de falsedad e hilaridad. Las telenovelas continuaron con fórmulas estereotipadas y exageradas –muy parecidas a las de aquellas películas–, cualidades que se convirtieron en su sello distintivo.

Figura 28. Interacción de internautas con la escena



Nota. Los usuarios se divierten planteando situaciones en las que pueden explotar juguetonamente el tono teatral de la línea presentada en la **figura 27**.

No sólo estos productos pasados de moda son recuperados a través de una apreciación irónica y resignificación subjetiva que le imprimen los internautas. Además de las telenovelas, los piojitos para el cabello, las tradicionales sesiones fotográficas de las quinceañeras, los tenis Nike Total 90, las pulseras Livestrong, o incluso la manera de portar una playera polo con un suéter atado por encima de los hombros, se elevan al grado de iconicidad, porque el tiempo ha permitido reconocer el significado social que estos objetos fueron capaces de condensar más allá de su propósito funcional. Tomemos como ejemplo el anuncio promocional que se muestra en la **figura 29**. Sin alteraciones de ningún tipo, con su anacronismo, por el simple hecho de recuperarse en el presente, causa un efecto cómico para la mente de los contemporáneos.

Primeramente, es la pretensión de los vendedores al proclamar estos aparatos como la vanguardia en telefonía móvil, lo que los hace más vulnerables a convertirse en objetos irrisorios con el paso del tiempo. Inevitablemente fracasan en el presente con su elevada aspiración del pasado, la cual ya no puede hacerle competencia a los aparatos que se ofertan actualmente. Pero esa no es la razón principal por la cual este promocional, entre otros objetos, resuenan tanto en la audiencia.

Figura 29. Celulares Belinda

The image shows a Facebook post from the page 'La Chismería' dated August 25th. The post includes the hashtag #tbt Belinda and three fire emojis. The main content is a Telcel advertisement for the 'Belinda' mobile phone line. The ad features a woman with long blonde hair wearing a red leather jacket and a white t-shirt with a panda design. To her right, two mobile phones are displayed: the 'BelindaGame MG191' priced at \$799 and the 'BelindaCamara MG6200' priced at \$1,899 with 300 TR. The ad also includes the 'Amigo Kit' logo, the LG logo, and the Telcel logo at the bottom. The text 'nueva línea de celulares Belinda, como ella los quería' is prominently displayed. At the bottom of the ad, it says 'Todo México es territorio' and 'telcel'.

Nota. La publicación se acompaña del hashtag #tbt. Estas siglas remiten a la expresión *Throwback Thursday*, la que se traduce a "jueves de volver al pasado".

Figura 30. *Feature phones*



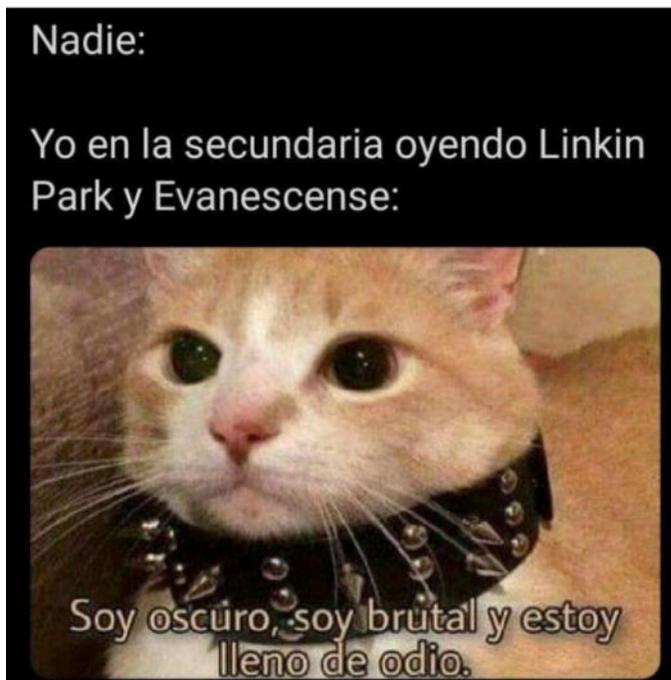
Lo que más contribuye a provocarnos tanta risa, como nostalgia y cierta adoración por la basura que la cultura de consumo va dejando a su paso, es el recuerdo de las ilusiones de lo que podríamos llegar a ser o parecernos con la adquisición de determinados bienes. Las estrategias publicitarias frecuentemente se valen de visualizaciones que representen lo hermosa y placentera que puede llegar a ser la vida si nos rodeáramos de ciertos bienes que eleven nuestra identidad. El consumo es motivado por una fuerte carga emocional, pues, en la modernidad, el placer que se busca ya no es sensorial, sino imaginario. Es decir, pasamos del ideal clásico de placer, por ejemplo, del sujeto abanicado por mujeres hermosas y alimentado con uvas –experiencia que satisface concretamente (es un placer físico, que se experimenta con los sentidos)–, al placer de las visualizaciones imaginarias (Campbell, 2018), en las que fantaseamos con las impresiones que causamos en los demás, con la imagen grandiosa que otros se podrían formar de nosotros,

serviéndonos de poses y objetos que nos ayuden a construir el aura deseada para ser admirados y adorados, para sentirnos divinos y protagonistas de las más exquisitas tramas románticas.

En el caso del promocional presentado, se trató de crear un lazo entre el objeto y la imagen de Belinda, cantante y actriz que, en su momento, ejercía gran atractivo para el público adolescente (como objeto de deseo o modelo a seguir). Muchos bienes están fuertemente ligados a los sentimientos, pasiones y aspiraciones de los sujetos occidentales y sus placeres imaginarios. De esta manera, encontraremos objetos, estilos o poses que ocupan un lugar privilegiado en la memoria colectiva por haber albergado tantas pasiones. Cuando estas formas condensan tanto valor social, es que surge la conciencia icónica. La conciencia icónica implica que algo se puede “entender sin conocer; en otras palabras, entender por vía de las emociones o por la evidencia del sentido, más que por el discernimiento puramente racional” (Arteaga y Arzuaga, 2016, p. 31). Así, cuando vemos los piojitos para el cabello, las tradicionales sesiones fotográficas de las quinceañeras, o los tenis Nike Total 90, terminan por generar un simpático afecto no por su calidad o funcionalidad, sino por un conocimiento inicialmente inconsciente, en el que presentimos el lazo de ciertos objetos con actitudes aspiracionales y la ilusión que, como seres pasionales y performativos, depositábamos en ellos para lograr una pose, una apariencia soñada. Pero “si la elegancia quiere convertir al ser en apariencia, el Camp descubre al Ser tras la Apariencia” (Monsiváis, 2006, p. 174); y el paso del tiempo, marcado por el cambio de modas, facilita a la sensibilidad camp distinguir esas pretensiones y poses. Ya que estas modas constituyen un sistema simbólico que ha caído en desuso, cuando se les recupera en el presente ya no surten el mismo poder sobre sus usuarios, quienes ahora se representan desde otros códigos y en consecuencia, su percepción sobre las modas resucitadas habrá cambiado también.

Usualmente, “dentro de un sistema semiótico los usuarios de su correspondiente sistema simbólico lo consideran real: ya sea a través de un lenguaje natural, una partitura o un código jurídico, el uso, práctica o representación por parte de sus diferentes usuarios los “fusionan” con su correspondiente sistema simbólico” (Pickel, 2018, p. 14), pero esta fusión se desbarata desde la mirada camp, pues al recuperar, principalmente, objetos o actitudes del pasado, ya sin fuerza instituyente, las personas se encuentran inesperadamente extrañadas por esas mismas formas que una vez fueron tan familiares. Ya no se decantan enteramente por esos sistemas simbólicos, no los toman tan en serio como solían hacerlo, por lo tanto pueden reír del sistema simbólico así como de sí mismas, precisamente porque reconocen que cuando lo utilizaban, eran apasionadamente serias (véase **figura 31**).

Figura 31. Soy oscuro, soy brutal y estoy lleno de odio.



Nota. Reconocer el artificio de nuestras identidades pasadas, a pesar de su hilaridad, no significa necesariamente desdeñarlas. Si se mira al pasado y se recuperan ciertos códigos o productos culturales, puede hacerse desde cierta añoranza, es decir, desde una percepción melancólica que reconoce la fugacidad en todos los fenómenos históricos, pudiendo convertir tal sentimiento en el epítome de la criticidad (Rebentisch, 2014). Así, para Rebentisch, la melancolía abre una oportunidad para la reinterpretación; mirando por segunda vez se abre críticamente a los fenómenos.

Una vez que el valor social de las formas se debilita se cae la máscara. Y lo que podría ser una humillante revelación de lo que realmente somos ante estos fracasos performativos o desfusiones dramáticas, constituye la materia prima del camp, capaz de transformar un peligroso sentimiento de vergüenza en una dimensión más humana y cómica de las pasiones humanas, las cuales, al reconocerlas –además de constituir conocimiento para un mayor entendimiento del ser social–, pueden divertirnos, generar simpatía y sentido de pertenencia entre extraños en lugar de avergonzarlos.

Cabe mencionar que no sólo los objetos llegan a ser icónicos, también existen personas icónicas que “condensan una moralidad que se expresa a través de una cierta fuerza estética” (Arteaga y Arzuaga, 2016, p. 31). El simple hecho de nombrar a Niurka Marcos, Lupita D’Alessio, Pedro Sola, Björk, o Britney Spears rapada en sus peores momentos frente a los paparazzis, seguramente dará a la lectora o lector una idea. Son todo un *mood*, se suele decir de estas figuras que evocan maneras de ser y estados de ánimo extremos e inconfundibles, ya sea de ira pura, lujuria, hastío, torpeza, etc. Las personas “conectan la estética de la figura con un determinado código de valores y estructuras morales con las que se identifican” (Arteaga y Arzuaga, 2016, p. 31-32). Algunos de estos personajes son claramente impúdicos, desinhibidos en la exteriorización de su enfado o desesperación, facetas humanas que usualmente reprimimos por el bien de una “civilizada” interacción social; surge una identificación o simpatía por sus defectos o faltas, más que por sus virtudes. Sin embargo, no somos conscientes del motivo por el cual despiertan cierta simpatía o del proceso que los vuelve icónicos, ya que lo icónico se trata de la experiencia, no de la comunicación. Y ser irónicamente consciente consiste en entender sin saberlo, o al menos sin ser conscientes de que lo sabemos (Alexander, 2010, p. 11). Esta cualidad

se explota y disfruta a diario en el característico humor intertextual que se esparce por las redes sociales. El positivo recibimiento de estas expresiones podría explicarse por el placer que genera el ahorro psíquico y el encuentro con lo consabido implicados en la intertextualidad; es decir, hay ciertos chistes cuyo valor y goce reposa precisamente en tales recursos, en los que conectando el punto A con el punto K por medio de un atajo estético se nos ahorra el trabajo de pensar, no tenemos que pasar ordenadamente por la B, la C, la D... para encontrar una relación entre la A y la K, en ello consiste el ahorro psíquico (Freud, 1991). Se aprovecha el conocimiento previo o referencias altamente socializadas, haciendo que la mente conozca automáticamente lo que se quiere decir sin haber puesto esfuerzo en ello, prescindiendo de un proceso de pensamiento “lógico” y ordenado que permita conectar los puntos. Es en este poder hacer converger ideas o conceptos distantes, que todavía hace más sentido la relación que el campo guarda con la conciencia icónica, la cual también es capaz de hacer coexistir diferentes valores en un mismo terreno por medio de atajos estéticos. Como explican Arteaga y Arzuaga, la conciencia icónica es una “síntesis de las antinomias tradicionales en el pensamiento sociológico que oponen objetivismo versus subjetivismo” (2016, p.32). Estas dualidades o tensiones dicotómicas, en lugar de suponer una contrariedad, son generadoras de perspectivas como procesos de remediación, los cuales consisten:

... en trasladar un recurso de expresión o producto cultural del pasado hacia un nuevo medio de comunicación, a través de la representación y adaptación de sus características esenciales, teniendo como consecuencia la pérdida de peculiaridades y también la

adquisición de más y nuevas particularidades tomadas del espacio al que se desplazó.
(Maldonado, 2022, p. 134)

El camp, con esa habilidad de resignificar por medio de múltiples recursos –pero en el caso de este capítulo, concentrándonos en los anacronismos como principal catalizador–, termina visibilizando el carácter contingente de la identidad, pero más interesante aún, inserta la duda y nos incita a reevaluar la dicotomía entre autenticidad y afectación. A lo auténtico siempre se le ha adjudicado una carga positiva, y a todo lo considerado como afectaciones, una negativa, pero a través de estas expresiones nos damos cuenta de que todo necesita de un soporte, de una curaduría estética, y que la verdad como la falsedad no son absolutas, sino que surgen a partir de relaciones más complejas. Por ejemplo, si los memes avistados nos hacen reír es porque mirando al pasado nos volvemos conscientes de que las afectaciones se encuentran incluso en nuestros momentos más auténticos.

3.2 ¡Eso, mamona! Crueldad performativa

Dentro de la misma dinámica discutida en el apartado previo, poniendo en tensión la dicotomía entre falso y auténtico, podemos llegar a reevaluar incluso nuestra visión sobre las figuras viles. Las expresiones del camp también contraponen nuestras concepciones sobre la vanidad y el materialismo a los ideales de bondad y nobleza de espíritu, cuestionando nuestros juicios categóricos sobre ciertas actitudes. Por ejemplo, lo que empezó como una parodia de la

perra ruin y superficial se convertiría actualmente en la celebración de tal personaje. Llevar al extremo características como la vanidad, la ambición o la hipocresía, convierte a las perras ruines en personajes catárticos con los que de hecho nos podemos identificar, porque el mayor crimen de la perra ruin es reivindicar cosas que una gran mayoría finge no desear cuando de hecho sí sufren por falta de dinero, prestigio, cosas mundanas que, contrario a la perra ruin, las poses ascéticas desprecian colocándose por encima de esas cosas banales. Sin embargo, el histrionismo de la perra superficial, al acentuar en su vestimenta y comportamiento las diferencias entre lo noble y lo mundano, nos enfrenta a la idea de que la mesura y el equilibrio también son poses, igualmente se materializan en formas que el individuo proyecta para que otros se hagan una idea de su interioridad, y no escapan enteramente de un objetivo vanidoso. Se abre la posibilidad de ver la sobriedad como el más grande compromiso hacia la apariencia, una mentira quizá aún más grande que las afectaciones de la perra ruin y superficial, quien defiende cosas que –si no nos hacemos de la vista gorda– en realidad tienen la capacidad de provocar muchas ansiedades y dolor en sociedades sumamente jerarquizadas, donde incluso lo más banal está cargado de significado y termina sumando o restando puntos en las interacciones más sutiles. De esta manera, el camp pone en entredicho la virtud o vicio que connotan ciertas poses, la validez o el grado de honestidad que adjudicamos a formas sobrias y formas histriónicas. ¿Quién es el verdadero hipócrita, quién es el verdadero personaje ruin y maquiavélico en estos juegos de apariencias?

Encontraremos en estas expresiones un juego plagado de las nociones más estereotipadas de femineidad. El camp requiere una buena dosis de drama y sólo la idea de lo femenino se lo permite. Harvey (2000) afirma que los rasgos que elaboran el estilo histriónico del camp

parodian un estereotipo de feminidad efusiva y poseída por estados afectivos extremos, contrario al estoicismo que propone el ideal hegemónico de masculinidad, una supuesta actitud sobria y racional (que en realidad tampoco está exenta de su buena dosis y gusto por las afectaciones y el exceso). Para analizar la fuerte incorporación de lo típicamente femenino en el camp, Harvey comienza por explicar cómo es que la parodia de una idea de la feminidad produce un conjunto de características superficiales opuestas a la supuesta norma de expresión verbal “masculina”, y las clasifica en dos conjuntos: el primer conjunto explota el recurso pragmático de los fenómenos de cortesía en los que la hostilidad sólo se insinúa (véase **figura 32**); el segundo conjunto elabora un estilo enfático de pronunciación e incluye la hipérbole, la exclamación y la marcada frecuencia de los términos vocativos (Harvey, 2000, p. 253),.

Figura 32. Cortesía hostil



Nota. Las fórmulas de cortesía tienen como objetivo alejar la confrontación, pero no logran eliminar la hostilidad, más bien, regulan la violencia latente en cualquier interacción social. Entre más elaboradas sean, mayor es la tensión. Bastará observar los ceremoniosos protocolos entre jefes de Estado, donde las dignidades y territorialidades son sumamente susceptibles a la transgresión u ofensa. Sin embargo, como se muestra en esta imagen, a través de

un excesivo miramiento o cortesía se pueden ironizar las formas y dejar entrever la hostilidad.

Para el autor, el más interesante de los dos conjuntos de características es el que explota el fenómeno de la cortesía fingida. Es este conjunto el que da lugar a la idea de que la parodia de la feminidad implica, sobre todo, la representación de las mujeres como avispidas y siempre dispuestas a echarse tierra entre ellas (Harvey, 2000, p. 253) aunque las normas de civilidad impidan un enfrentamiento directo. Esta clase de parodias develan sensiblemente –por una vía de conocimiento estético– el hecho de que “al estar adscrita a la sociabilidad, la vida humana es siempre una relación trágica, un agón inevitable. Una relación opaca del sujeto consigo mismo y una relación conflictiva con los otros. La manera es así una relación que surge para regular el conflicto, nunca para eliminarlo” (Álvarez, 2021, p. 262), y eso es lo que resalta el camp, la cortesía no es amabilidad ni nobleza, es un esfuerzo artificioso al que le subyace una latente animadversión. Las maneras o fórmulas de cortesía instauran la vida en sociedad y, por lo tanto, constituyen uno de los primeros artificios que adoptamos al interactuar. Pero el histrionismo y prácticas de la perra ruin no sólo nos ayudan a percatarnos de estas dinámicas, los alcances de su crueldad también dan cuenta de las ansiedades de las que somos presa como seres socialmente vulnerados.

El imaginario del comportamiento ‘naturalmente’ cruel entre féminas gana una renovada popularidad e idealización al resignificarse como características representativas del modelo actual de mujer empoderada. La única forma de aparecer como una mujer fuerte que no sucumbe ante el dominio masculino ni ante otras mujeres como competencia, parece ser mediante la explotación –en un nuevo nivel– de las mismas características que la envilecen. Los mensajes dominantes de la cultura popular contemporánea sugieren que el poder de la mujer viene de su sexualidad, accesorios, regímenes alimenticios especiales, tratamientos estéticos, vestimenta,

etc., son bienes a la venta que ayudan a potenciar sus atributos; la sensualidad entonces se convierte en un bien de consumo neoliberal a través de los discursos de autonomía y liberación (Terán y Arun, 2021, p. 446). La mujer sexy y vengativa se posiciona como el modelo de emancipación a seguir, reforzando las normas dominantes de género, sexualidad, raza y clase, al mismo tiempo que se resiste a ellas (Lafrance y Burns, 2018). El empoderamiento está atado a la posesión de un cuerpo esbelto, bello y joven, cuyo poder es la atracción, la atención de los hombres y, frecuentemente, la envidia de las mujeres (Goldman, 1992, citada por Gill, 2008); es decir, lo único que válida la voluntad de las mujeres es someterse a los estrechos moldes que las limitan en primer lugar.

El personaje de la “perra empoderada” surge como un fenómeno que se desarrolló a la par de la popularidad de los reality shows, los cuales se valen de la crítica, la denigración y humillación para entretener (Gill, 2008), y en los que la personalidad más cruel tendía a triunfar o ser el centro de atención. Los personajes más altaneros –valiéndose de la típica cortesía hostil hasta llegar a las expresiones explícitas, verbales y físicas, de violencia–, por más desagradables que pudieran resultar, atraían al espectador por la efusividad y libertad con que expresan cosas que una persona ‘prudente’ y ‘decente’ –que se deja pisotear con tal de salvaguardar su refinamiento– se guarda a diario. Sin embargo, la crueldad performativa que encontramos en redes sociales, y que copia sus formas de los modelos mencionados de hostilidad femenina, en muchos casos tiende a ubicarse “más allá del bien y del mal”, siendo una especie de “motor que conduce al goce auténtico” (Barrera, 2017, p.181), pues se utiliza como recurso expresivo más que como una forma de pisotear o herir el ego de alguien en particular. El disfraz de perra superficial que adoptan los internautas ficcionaliza sentimientos estigmatizados, es una forma

enmascarada y aceptable de expresar nuestras afecciones, vendiéndolas como mentiras o bromas. Usuarios masculinos, o incluso las mismas mujeres que no se identifican con la figura de la mujer mezquina y escandalosa, encuentran a través de ella y los memes que inspira, una forma de expresar frustraciones, envidias y demás rasgos ‘viles’ –que para bien o para mal, reprimimos y preferimos ignorar cuando forman parte fundamental del ser humano con sus luces y sombras– a modo ligero de broma para tornar emociones ‘negativas’ e indeseables en algo inofensivo. Aunque Dyer (2005) no lo llamaría broma, para él se trata de mentiras que dicen la verdad. La persona deliberadamente histriónica que se adopta en redes sociales sería un buen ejemplo del deseo exhibicionista del camp, es decir, una confesión a través de una exageración consciente e irónica (Bergman, 1993); se exterioriza lo mucho que nos afecta o emociona una situación, pero al hacerlo con un dramatismo desproporcionado, incluso para nosotros mismos, se despista perfectamente a la gente, que piensa que en realidad no somos esa clase de seres extremadamente pasionales afectados por nimiedades, cuando muchos de nuestros comportamientos, incluyendo actitudes frías y sin emoción, demuestran que verdaderamente somos seres pasionales afectados por nimiedades y preocupados por las apariencias. Incluso un tono mesurado y equilibrado con el que se finge restarle importancia a cosas tan superficiales como la imagen, podría ser el más grande compromiso hacia la apariencia, una mentira aún más grande que las anteriores. En dicho sentido, en *El retrato de Dorian Gray*, lord Henry exclama: “ser natural también es una pose, y la más irritante que conozco” (Wilde, 2010, p. 6). Para él, la pretensión de naturalidad se trataría de un artificio que despista su artificio –enterrando en juegos enmarañados y haciendo más difícil la recuperación de la verdad–, y por lo tanto sería peor que cualquier otra exageración o dramatismo, los cuales, sin pretensión de seriedad hacen brotar algo de verdad. Es decir, hay de

mentiras a mentiras, la medida es una mentira que aprisiona, el camp, por otro lado, ofrece mentiras con el potencial de liberar, pues su exceso es una especie de auto sabotaje que logra dar una salida a los afectos considerados vanos, constantemente reprimidos en nuestro deber hacia la prudencia, sobriedad y cortesía en sociedad.

Además de liberar presión de los individuos, estas expresiones pueden resultar en un esclarecimiento de los absurdos y malestares que produce la supuesta sociedad civilizada. Usualmente, el acto de perra empoderada en redes sociales (y fuera de ellas) se entrega seriamente a cosas que parecen tan vanas como la apariencia física, la opulencia, el chisme, etc. ¿Pero es correcto pensar que son, efectivamente, nimiedades en sociedades altamente jerarquizadas y regidas por sutilezas que connotan nuestro estatus y valor en ellas, y que consecuentemente predeterminan nuestro acceso a bienes, seguridad y dignidad? McRobbie (2004) sugiere que ante la desestabilización de roles, las expresiones de crueldad femenina pueden dar cuenta de ansiedades mucho más profundas sobre la categoría y nuevo rol que ocupan las mujeres frente a las transformaciones sociales y económicas. La categoría «mujer» ahora es inestable, pues ya no está anclada a la seguridad que otorgaba pertenecer a cierta clase, apegarse al ideal de matrimonio estable y al de una identidad sexual y de género apropiada cuando estas mismas categorías están siendo redefinidas. Para hacer frente a la incertidumbre e inestabilidad de la identidad, se reinvocan las diferencias de clase por medio de actitudes de “perra” y esnobismo (McRobbie, 2004, p. 107). En este sentido se observará que el cruel frecuentemente es “víctima en las relaciones de fuerza y poder”, y la crueldad es su “motor de la intersubjetividad corporal, [...] actuar del individuo en un intento de des-sujeción del malestar cultural” (Barrera, 2017, p.181).

Pero como vemos en redes sociales, el performance de perras crueles supera la esfera de lo femenino y más personas adoptan las formas que ofrecen esas personalidades para expresar angustias que no sólo tocan a las mujeres. Ante las nuevas presiones económicas, hombres incapaces de cumplir con uno de los pilares de la masculinidad hegemónica, ser el proveedor, se ven relegados a ese estado de indefensión cómica que caracteriza la vida de muchas mujeres. Se ven impotentes frente a las fuerzas externas, ya no son sujetos que ejercen su agencia, sino individuos que tratan de sobrellevar agraciadamente la lluvia de tragedias y fracasos. También se valen de las poses histriónicas para externar sus frustraciones, no asumiéndolas desde su identidad, sino desde una ficcionalización, desde la personalidad de la perra dramática y superficial, que como se mencionaba anteriormente, funciona como un blindaje que protege de las consecuencias de la transgresión de límites sociales al asumir lo que somos, pero más importante aún, nos protege de tener que experimentar la vergüenza de lo que somos en carne propia. Siendo una sociedad ansiosa que teme la humillación, el desprestigio, ideamos las estrategias que nos salvaguarden de una profunda desmoralización para gozar en lugar de sufrir nuestras vulnerabilidades o fracasos. Así, el despliegue de histrionismo, altanería y crueldad (verdadera o en juego) se trataría de una coraza performativa, y los términos injuriosos no serían más que ansiedades profundas sobre las categorías identitarias McRobbie (2004). Por ello es común observar que cuando menos certeza tenemos sobre los modos apropiados de ser, es cuando más se re-invocan las diferencias a través de la crueldad y snobismo (McRobbie, 2004), (véase **figura 33**).

Figura 33. Lo único que tienes de popular es el seguro



3.2.1 Gestos, sonidos y ademanes.

Las representaciones histriónicas de femineidad utilizadas en el camp descansan sobre una materialidad, aunque frecuentemente no disponemos de palabras inmediatas que aludan a las particularidades de los gestos, de la entonación al pronunciar ciertas frases, difíciles de señalar pero medulares en dichas representaciones. Cuando la mayoría de las personas carecemos de las palabras exactas para comunicar esas características que percibimos (sensorial más que

cerebralmente), de alguna manera, a través del particular lenguaje que se ha creado en las redes sociales, se logra poner el foco de atención sobre estos escurridizos componentes estéticos.

Figura 34. ASMRTheChew



Fuente. Youtube: Trident Typing ASMR Eating Sounds At Home Feel (2020)

El canal de YouTube, ASMRTheChew, constata lo mencionado, (véase **figura 34**). En el video, *Trident Typing ASMR Eating Sounds At Home Feel*, todo se reduce a las formas, los gestos, el sonido del teclado, el maquillaje, los adornos y, por supuesto, la manera en que mastica y juega con el chicle. Por tales características el video encantó a los espectadores; logró la iconicidad. De acuerdo con Ekman y Friesen (1969), lo icónico no lleva mensaje alguno a parte de la información sobre el tempo a través de una relación rítmica. En esta última, “el movimiento traza el flujo de una idea o acentúa una frase particular, o describe” (Cáceres, 2009) el curso de una determinada acción. No obstante, si en un principio parece un video que no ofrece nada substancial, que carece de mensaje o intención, logra sintetizar y moldear cierta impresión en el

espectador a través de las connotaciones de las formas, lo que se lee no requiere de mensaje porque el espectador ya cuenta con un registro de experiencias que lo habilitan para leer una peculiar expresividad que se desdobra en las mismas formas, sin necesidad de una idea concreta. Sin darnos cuenta, casi automáticamente nos forjamos una impresión sobre la persona a partir de los objetos que la rodean y su estilo. Para bien o para mal, el estereotipo atado a los adornos (el color y largo de las uñas, el labial rosa neón, el peinado) transmiten una idea sobre las cualidades o defectos de la persona a cuadro, sobre su estatus social, sobre su posible personalidad o incluso inteligencia. Finalmente, con estas concepciones que –peligrosamente, por su sutileza– se abren paso hasta nuestra mente –ya configurada con el bagaje, o prejuicio, simbólico para reconocer y completar desde nuestra interpretación esas connotaciones–, es que terminamos disfrutando y haciendo mofa de una mujer que sólo se nos muestra tecleando mientras mastica chicle. Pero en ella, como seres simbólicos, podemos leer mucho más. Sin ser conscientes, esas formas nos sugieren la recuperación de imaginarios específicos para interpretarlas, coincidiendo automáticamente en la imputación de concepciones clasistas, sexistas o racistas. No es necesaria la transmisión de una idea con palabras concretas, ni siquiera necesitamos de una idea lógica, hay información y sutilezas que operan fuera de la estructura lingüística, considerada como la máxima transmisora de información. Seguimos siendo conscientes de maneras que no son lingüísticas, pues la personalidad encarnada humana también tiene procedencia no lingüística (Bartmanski, 2018), características que nuestra memoria reconoce y sistematiza aunque no dispongamos del lenguaje para señalarlas.

Como mencionaban Arteaga y Arzuaga, lo icónico se trata de una forma sensible de conocer. Si recordamos los ejemplos que mencionábamos al hablar de personas icónicas, estas lo

son por condensar, a través de un inconfundible patrón de gestos o entonaciones, los rasgos que se suelen encontrar en cierta clase de persona. Trátese del conjunto de gestos y actitudes que distinguen a mujeres de mediana edad pertenecientes al estrato medio alto, o de aquellos que enmarcan la idea de un señor jocoso, como lo son la fisionomía, el tono y ritmo de su voz al contar un “chascarrillo de señor”. Elegimos la palabra “chascarrillo” porque esta no suele utilizarse para señalar las anécdotas humorísticas que podría relatar un hombre joven o adolescente. Y es que incluso en estas sutilezas, en la simple elección de palabras, se encuentra el potencial y peculiaridad expresiva de las formas y significantes en sí mismos; hay palabras que a pesar de significar lo mismo, nos dejan un sabor de boca muy distinto al pronunciarlas.

Figura 35. “Señor”



En pocas palabras, se proyectan de forma estereotipada, rasgos de carácter que automáticamente decodificamos al ver los indicios estéticos que suelen acompañar a estas

actitudes (véase **figura 35**). Estas codificaciones no sólo las encontramos en los objetos que elegimos para adornarnos, sino en los sonidos y gestos que producimos. Para identificar con claridad tales indicios, podemos valernos de la clasificación que hace Cestero (2006) al identificar características de sistemas paralingüísticos y sistemas quinésicos. En los sistemas paralingüísticos la autora distingue cualidades y modificadores fónicos como los sonidos relacionados con “reacciones fisiológicas o emocionales, como la risa, el suspiro, el grito, la tos, el carraspeo, el bostezo, el llanto, el sollozo, el jadeo” (Cestero, 2006, p.60), etc. También existen elementos cuasi-léxicos como “¡ah! ¡uy! ¡ajá!” La identificación y transcripción de esta última categoría aún es difícil, aclara Ana María Cestero, pero se puede marcar una diferencia entre “signos vocálicos”: ¡AAaaa! (expresando cansancio o aburrimiento, por ejemplo), Ajá (entendimiento); “signos consonánticos o consonantizaciones” como ¡MMh!, ¡Hm! (figúrese la expresión de alguien que desapueba o no se fía de algo o de alguien); y “signos combinados”, es decir, “vocalizaciones con consonantizaciones o viceversa”, como “Iiaj” (Cestero, 2006, p.61), indicando asco.

Por otro lado, el sistema quinésico explota todo lo relacionado con el movimiento y posturas corporales. “Obsérvese como es suficiente con bajar la mirada-dirigirla hacia el suelo o en transversal-/ para que el enunciado [...] (‘es muy lista su niña’) tenga un carácter irónico” (Cestero, 2006, p. 63). El uso de *stickers* en aplicaciones como WhatsApp intentan reproducir estos sistemas al emular gestos cotidianos pero en el plano digital (véase **figura 36**). De hecho, su uso de forma activa y consciente en el plano digital refuerza y evidencia el protagonismo de estos despliegues no verbales en la comunicación, lo cual nos incita, por diversión, a hacerlos más exagerados en las interacciones cara a cara.

Figura 36. Perra maldita



Otro elemento perteneciente al sistema quinésico son las posturas. “Este tipo de signos también puede ser utilizado para conferir carácter irónico a un enunciado. No hay más que imaginar el siguiente ejemplo: “es como yo, muy fina/sentada con las piernas abiertas” (Cestero, 2006 p.63). Estos recursos que gozan de gran aceptación incluso llegan a ser incorporados por instituciones que buscan captar la atención a través de los estilos creados y utilizados entre internautas (véase **figura 37**).

Figura 37. Paloma culona



Nota. Atribuyéndole características humanas, se aprovecha la postura natural de la paloma para connotar la altivez que usualmente se lee en el andar humano, particularmente en el de las mujeres que se abren paso contoneando glúteos prominentes y firmes, uno de los rasgos físicos más valorados en la sociedad actual.

Constatamos que la ironía es un fenómeno pragmático discursivo con una fuerte implicación de signos no verbales y como tal, es fácilmente encontrada en el campo al ser esta última una sensibilidad que prioriza los elementos estéticos. Este tipo de énfasis en la entonación y los gestos lleva mucho tiempo existiendo y siendo explotado en las parodias o sátiras, pero con las posibilidades técnicas que ofrecen las plataformas digitales, y haciéndonos cada vez más conscientes y sensibles al peso de los elementos estéticos en nuestras interpretaciones, dichas manifestaciones no verbales ganan relevancia al ser explotadas por más personas y al ser llevadas a nuevas posibilidades expresivas, imprimiéndoles a una variedad de situaciones una visión particular.

Figura 38. ¡Fin del apartado, perres!



3.3 Despliegues de virtud: desmantelando el performance de la perfección.

En los apartados previos observamos como el camp es capaz de inaugurar tensiones que rompen con nuestras certezas sobre lo que es auténtico o falso, noble o mundano, pero este tipo de tensiones, que dan una oportunidad a la duda y a la reevaluación de dicotomías culturales, se vuelve más evidente cuando los internautas toman y exageran las fórmulas típicas de las historias de superación personal, de los discursos optimistas y espirituales; desestabilizan aquellos despliegues que pretenden distinguir entre lo bueno y malo, moral e inmoral, virtud y vicio. Y si hay algo con lo que disfruta el camp, es mofarse de las seguridades e ilusiones vanidosas de rectitud moral que nos hacemos sobre nosotros mismos.

En redes sociales se proyecta un ideal generacional que gira entorno a la perfección y un continuo crecimiento personal, ideal contenido en un conjunto de característicaspreciadas como la salud, belleza, relaciones interpersonales sanas y significativas, nobleza y elevada interioridad, éxito financiero y laboral. Si en la vida *offline* buscamos presentar ante los demás los signos que den cuenta de nuestra plenitud y compostura, en la vida *online* resulta más fácil editarnos para lograr que sólo sean visibles nuestras facetas virtuosas. Cuando miles de personas toman la oportunidad que nos brindan las redes sociales para editarnos, saltan a la vista los patrones, las fórmulas que han sido utilizadas por los medios tradicionales de comunicación y, ahora, por las personas que forjan su identidad y se editan como figuras públicas, líderes de opinión o autoridades morales. Comprometiéndose seriamente con el performance noble y virtuoso, figuras públicas e internautas (que también se manejan como figuras públicas) corren el riesgo de convertirse en clichés, copias de formas ya vistas, formas que elegimos replicar cuando hemos sido testigos de su efectividad y éxito; las replicamos esperando obtener los mismos resultados. Las redes sociales albergan expresiones o prácticas de presentación del ‘yo’ que tienden al uso de un lenguaje soso o kitsch, lenguajes que se distinguen precisamente por la imitación de formas trilladas a las que recurren ciertas poses cargadas de vanidad moral.

A muy grandes rasgos, el kitsch se trata de un gusto estético que surge con la burguesía capitalista y la producción en masa. Por primera vez una buena parte de la población accede a diversos bienes de consumo; los recursos y el dinero alcanzan para algo más que solo sobrevivir, ahora la gente puede adornarse. Con un nuevo poder adquisitivo lo primero que se hizo fue copiar las prácticas de consumo cultural de la aristocracia, por lo tanto, el arte que se deseaba consumir también se contentaba con ser una mera imitación. Y esta es una de las principales

cualidades que se le recrimina al kitsch, el hecho de ser un gusto que se reduce a ser una imitación autocomplaciente que no demanda de gran esfuerzo o compromiso creativo, sino que parece dedicarse a satisfacer la vanidad de quien consume determinados objetos u obras. Por esta razón, Umberto Eco afirma que el kitsch es un sustituto “fácilmente comestible del arte [...] medio de fácil reafirmación cultural para un público que cree gozar de una representación original del mundo cuando en realidad, goza sólo de una imitación” (Eco, 1984, p. 84). Ejemplos de lo kitsch los encontramos en las reproducciones decorativas de la Mona Lisa, en el icónico flamenco rosa que adornaba los jardines en la década de 1960, o en la reproducción del David en el municipio de San Pedro, perteneciente a la zona metropolitana de Monterrey, en Nuevo León, donde por un tiempo se tomó una escultura que goza de gran prestigio para adornar una de sus calles; se recurre a obras legitimadas esperando que algo de ese prestigio se le adhiera a quien exhibe o posee tales objetos. Pero aquí lo que nos interesa es analizar el riesgo que conlleva el kitsch como imitación, no tanto como categoría peyorativa del gusto artístico.

A fuerza de pura repetición las formas van ganando poder y se endurecen. Convirtiéndose en lo único que se nos presenta se vuelve cada vez más difícil desprendernos de ellas y, consecuentemente, de las ideas que encierran, lo cual es capaz de obstaculizar el avistamiento de otras perspectivas. En este sentido, Broch advierte que el kitsch “nunca toma directamente sus vocablos de la realidad del mundo, sino que utiliza vocablos prefabricados que con su poder se hacen rígidos hasta convertirse en clichés” (1970, p. 10), clichés que pueden caer en una vanidad autosuficiente, segura de sí misma y con autoridad didascálica. Tales fórmulas no se contentan con satisfacer la vanidad de quien las emplea, conforme van ganando fuerza y confianza se gesta en ellas la aspiración a convertirse en modelos a seguir. Es decir, aspiran a imponerse como

autoridades morales y a atribuirse la responsabilidad de trazar el camino correcto a los demás. El éxito de dicha empresa tiende a ser directamente proporcional al nivel de incertidumbre experimentado por las sociedades en determinadas épocas o contextos de agitación política y económica, pues, desorientadas y atemorizadas, se encuentran deseosas de que se les señale el camino justo. Para sosegar, las personas exorcizan sus miedos a través de narraciones y visualizaciones llenas de toda la certeza y pureza que falta en sus vidas; de esta manera, las figuras autoritarias llegan a ser tan atractivas en este propósito porque suelen proveer las imágenes utópicas anheladas como una salida a la angustia colectiva. Por tales características, lo cursi y lo kitsch suelen convertirse en los lenguajes predilectos del totalitarismo. No es casualidad que estos lenguajes se hallen en la propaganda fascista (González, 2009), porque lo que nos propone el kitsch son sistemas cerrados y de ideas simples que nos procuren un sosiego inmediato, donde no haya cabida para la ambivalencia, las dudas o la crítica. Y eso era lo que quería el fascismo, ofrecer la imagen de un mundo idílico sin ser cuestionado en nada. Así, “la consecuencia política del Kitsch es el totalitarismo y la imposibilidad de una democracia”, observa Rueda (2013, p. 10).

El kitsch en su relación con el fascismo es un ejemplo extremo, sin embargo nos ayuda a ilustrar las dinámicas y consecuencias a las que tiende su motivación inicial. Pero si echamos un vistazo a las redes sociales, podremos encontrar dinámicas muy similares, si no es que idénticas (con sus debidas proporciones). Cuántas veces no nos hemos encontrado con publicaciones de personas en el gimnasio o en la cima de un cerro (véase **figura 39**) —o cualquier otro paisaje convencionalmente bello capaz de inspirarnos—, fotos acompañadas de un texto que ensalza la imagen de la misma persona retratada al hablar sobre su esfuerzo o la autodeterminación

requerida para superarse. Encontramos fórmulas familiares, fórmulas que ya hemos visto antes, “vocablos prefabricados”, como los llama Broch, que al repetirse van ganando mayor seguridad en sí mismos, llegando a querer presentarse como un ejemplo de virtud moral o modelos a seguir de lo que debería ser una vida sana o ejemplar. Para Broch, estas cualidades constituyen el mal ético en la estética, pues se toman valores finitos y menores que –aunque no sea una intención explícita o incluso consciente– pretenden “alcanzar una validez universal” (1970, p. 12).

Figura 39. Autoperfeccionamiento como ideal generacional



“... esta patentización finita de lo infinito, ‘este pensar sólo en lo ‘bello’, confiere al kitsch un no sé qué de falso bajo el cual se intuye el ‘mal’ ético” (Broch, 1970, p. 13). Este mal ético, por mencionar uno de los ejemplos más comunes, también puede avistarse en la mancuerna que hace el neoliberalismo con las corrientes *New Age* y las versiones más perniciosas de la psicología positiva, todas ellas en un lindo envoltorio kitsch, dando lugar a publicaciones de estilo motivacional o cargadas de pensamiento mágico, tomando los problemas no como consecuencia de fallas o injusticias en el orden social, sino como problemas que se pueden trabajar individualmente o bien, que no tienen solución porque atienden a un orden “natural” o “divino”. Constituyen despliegues de autoinmunidad e individualismo en detrimento de la formación de comunidad y consolidación de un mínimo de seguridad social y protección de bienes comunes (Lemes de Castro, 2016, p.). Es decir, la idea de que cada persona es empresaria de sí misma, junto con los discursos de superación personal y las corrientes new age –de un optimismo irracional desanclado de realidades históricas y materiales–, invisibilizan fallas e injusticias estructurales sin las cuales una economía neoliberal no podría proliferar. No promueven “una acción o participación política expresa sino que por el contrario, su filosofía [...] aconseja ‘soltar los problemas’ para que el universo o las fuerzas cósmicas se encarguen de restituir el orden” (Collin, 2007, p. 28).

Como podremos notar, todos estos discursos se mueven en el plano de lo kitsch, se trata de ideas simples que no demandan gran compromiso de nosotros. No exigen reflexión, nos procuran cierto alivio y, envueltas en palabras bonitas que hasta resultan casi poéticas, logran desarticular las posibilidades de formar comunidad y movilizarse políticamente. Entonces, ¿qué se puede hacer contra el poder retórico de estos lenguajes frecuentemente empleados en prácticas

demagógicas? Se necesita de una expresión que se le resista, pero no señalándolo con argumentos lógicos, sino en el mismo plano estético, utilizando estrategias equivalentes. Para Monsiváis, las cualidades capaces de oponer resistencia a esta clase de discursos y formas retóricas se encuentran en el camp.

Figura 40. El plan del universo

cuando quieres
acelerar los procesos

el universo:



La sensibilidad camp en México puede ser un conducto eficaz para apreciar la vida pública. No porque pondere sino porque logra reconocer a quienes ponderan al artificio como un ideal. Puesto que la demagogia (en todos los estratos, del religioso al social, del económico al político, del cultural al deportivo) es la esencia del lenguaje oficial, casi siempre lo importante no es lo que se dice sino cómo se dice. (Monsiváis, 2006, p.174)

Figura 41. Imagen intervenida por internautas



El camp suele tomar las formas y lenguaje hegemónico exagerándolo o mezclándolo con contenido “sucio” o “vulgar”. Crea choques absurdos que tienen como principal objetivo divertirse y reír, pero también tienen el potencial de mermar el poder retórico de distintos performances (véase **figura 41**). Y es que como mencionan Ojeda y Ogáyar, lo camp reivindica “su estatus antihegemónico desde la irrisión y la burla de lo socialmente aceptado”, alimentando “un imaginario alternativo” (2022, p. 44). A través de la exageración –al sobre invertir en la forma por el encima del contenido– quiebra el performance, lo despoja de su seriedad al crear un desfase entre forma y contenido. Se producen grietas por las cuales ya se puede infiltrar la duda y la ambivalencia, permitiendo replantearnos la validez de las concepciones que se nos tratan de inculcar. Y es que dicha oportunidad de reflexión resulta más sencilla cuando se separan las

formas de los contenidos, analizándolos por separado y sin enfrentarnos al poder retórico que ejercen sobre el espectador cuando están totalmente fusionados dichos elementos.

Es frecuente ver también como se rescatan los típicos formatos empleados en historias motivacionales o de superación personal; se mezclan clichés cursis y optimistas con un contenido “inmoral” u “obsceno” para des-fusionar el performance noble y virtuoso. Uno de los ejemplos más absurdos es el que se observa en un video (véase **figura 42**) que simula mostrarnos el momento en que una joven experimenta un violento ataque de nervios al quedar atrapada en un terremoto. El video es acompañado por la pieza musical, *Hachiko (The Faithful Dog)*, y por leyendas que van describiendo la situación al espectador. Finalmente, el supuesto terremoto pasa y la chica cambia a un estado de profunda serenidad. Entonces aparece la moraleja: “a veces la vida te da segundas oportunidades”. Sin embargo, el video que sólo nos mostraba a la joven de la cintura para arriba, no se trataba de una persona atrapada en un terremoto, sino de una chica masturbándose intensamente. Se mezcló material pornográfico con el formato típico de las historias de superación personal, exaltando el papel fundamental de esos distintivos tratamientos estéticos y su capacidad para colorear emocional y moralmente un determinado suceso. Poner el foco de atención sobre estos formatos, estos clichés, es lo valioso de estas expresiones irreverentes que nos ayudan a percibir el poder de la forma en que se expresa algo. Son expresiones que incluso nos ayudan a pensar en retrospectiva, desarticulando y resignificando cuanto performance cursi hayamos visto antes y que en su momento logró convencernos.

Figura 42. Historia de superación noPor



Ya que el camp es contrario a la idea de lo “sincero”, lo “auténtico” y lo “natural”, y considera estas nociones como hipocresías risibles (McElroy, 2017, p. 302), al crear esta clase de desfases entre forma y contenido, expone la solemnidad y la sensiblería propia del kitsch no como simples exaltaciones emocionales, sino como argucias. Así, a diferencia del kitsch –que se

toma y nos pide tomarlo en serio—, el performance campy entrena la mirada para leer con cierta suspicacia la próxima cursilería que se nos presente. Como se observa en la **figura 43**, ya algunos internautas reaccionan cínicamente a una publicación grandilocuente, de una peligrosa seguridad rectora en la que su autor, sea consciente o no, se posiciona como ejemplo de virtud. Convenciéndonos con un paisaje bello, una idea simple y reconfortante; en suma, un entorno perfecto que, a diferencia del mundo caótico que habitamos, sí nos ofrece absoluta certeza.

Figura 43. Eduardo Verástegui rezando en Teotihuacán por la paz del mundo



Y es que como menciona Taylor, cada performance demanda algo distinto del espectador: “Hay performances que confunden, y otros que aterrorizan [...] otros [...], son como un

puñetazo al ojo: el espectador ya no puede ver de la misma manera” (Taylor, 2012, p.85). Así, lo que se pide hoy a través de diversos memes es acabar con hipocresías, golpes de pecho, pretensiones moralistas, etc. De esta manera, en redes sociales nos encontramos con expresiones similares a la actitud de Henry Wotton, personaje del *Retrato de Dorian Gray*, que se distingue por el aire cínico y descarnado (propio de los dandis) con que observa la vida social, deshilachando maliciosamente sus cortinas morales y señalando sus vanidades e hipocresías. Sin embargo, como toda práctica llevada al extremo, aquí también yace un peligro, y es que el personaje lleva su ejercicio al grado de desdibujar incluso “los límites entre el bien y el mal” (Hernández, 2017, p. 264) –claro que distinguir entre el bien y el mal merece toda una discusión a parte–, contemplando su vida sin necesidad de adornos que justifiquen apetitos nada honorables o redimibles, y gozando de un absoluto estado de decadencia. Pero retomando las expresiones del camp en redes sociales, que pueden verse como una forma de indulgencia para dar rienda suelta a expresiones que se piensan como una tendencia natural hacia la banalidad, estupidez y libertinaje, romper con tendencias moralistas y dejar de tomarse a sí mismo tan en serio en realidad no es tan sencillo como pudiera parecer. De hecho, la frivolidad del camp, paradójicamente, en muchos casos no surge directamente desde la ligereza, sino de una profunda seriedad en el sujeto (Isherwood, 1999), seriedad que de alguna manera (frecuentemente desde el dolor resignado) logra domar y combatir para permitirse algo de diversión y goce. Csikszentmihalyi (1997) menciona que, contrario a lo que la mayoría pudiera creer, es mucho más fácil tender hacia la tragedia y la seriedad. Pero, insiste, si nos empujamos más allá de ese primer impulso natural, más allá de nuestra vanidad y amor propio, viendo en cambio las

vicisitudes de la vida en un mismo nivel y sin pedestales, nos sorprenderemos ante la complejidad de la comedia, la ambigüedad y la ironía que se vislumbra en ellas.

La seriedad no es una virtud [...] Tomarse muy seriamente a sí mismo, siendo la cosa más fácil del mundo, no es más que abandonarse a una pendiente natural. Es más fácil escribir un buen artículo de fondo para el *Times* que una buena sátira en el *Punch*. Porque la solemnidad fluye naturalmente de los hombres, mientras que la risa es un salto. Es tan fácil ser pesado como difícil ser ligero. Satán cayó por la fuerza de su gravedad. (Chesterton, 1917, pp. 236-237).

Siguiendo estas ideas, Onfray asegura que la humildad y el amor al prójimo “son formas exacerbadas del orgullo y el amor a sí mismo. Bienaventurados los pobres de espíritu que no verán que se niegan para afirmarse mejor, que se pierden para encontrarse mejor, que renuncian para imponerse mejor” (2000, p. 58), mejor que los demás. Aunque los procesos de aprendizaje y crecimiento personal puedan aportarnos una vida más placentera, o incluso hacerla más placentera para los demás, tal proceso no está exento de vanidad. No significa que se deba demonizar la vanidad y que esta envilezca todo proyecto de progreso, después de todo existimos por medio de una sola mente y un solo cuerpo por el que tenemos que velar en todo momento para preservarnos y no sólo vivir, sino vivir satisfactoriamente inmersos en los contextos sociales que nos han recibido al nacer. Los problemas surgen cuando cubrimos estos hechos básicos con mentiras halagadoras, cada vez más complejas y enmarañadas con las que terminamos creando un mundo de dobles intenciones. Los dandis de internet a menudo logran quebrar esas máscaras

al “reiterar un conjunto de «cintas de conducta» aprendidas [...] de guiones socioculturales” (Bianciotti y Ortecho, 2013, p. 127). Parecería que no cambia gran cosa, pero como señalan Bianciotti y Ortecho, las reiteraciones no son copias idénticas de los guiones sociales, sino reproducciones con un giro subversivo, justo como lo hace el camp al representar las formas del kitsch, dislocándolas mediante la ironía y la exageración. En palabras de Boehm, el prefijo ‘re’ en ‘re-presentación’ significa intensificación. Esta intensificación añade un excedente a la existencia de lo representado (2012, p. 17), ese excedente se trataría de signos añadidos o distorsionados que estimulan nuevas interpretaciones. Esa clase de reiteración subversiva constituye el caballo de Troya que penetra y logra crear fisuras en el poder retórico e ideológico de ciertas prácticas culturales, prácticas que pueden ser hipócritas e incluso irracionales y autodestructivas. Pero combatir lo contradictorio o irracional a veces demanda resolverse en el mismo plano, utilizando un mismo lenguaje, un antídoto equivalente también capaz de crear paradojas y absurdos que pongan en jaque la vanidad moral y sus disfraces. En tal empresa, la ironía, siendo uno de los principales ingredientes del camp, es capaz de resaltar la capacidad que tiene el lenguaje de “oscurecer más de lo que aclara en cualquier acto de figuración verbal. En la ironía, el lenguaje figurativo se pliega sobre sí mismo y cuestiona sus propias posibilidades de distorsionar la percepción” (White, 1992, p. 46). Así, el camp puede contribuir al debilitamiento de los significantes y tonos utilizados en el performance moralista, desarticulando su poder retórico y revaluando las ideas que pudiera comportar; pero también encierra un beneficio más inmediato: liberar de la vergüenza a quienes más lejos están de alcanzar ideales físicos y morales impuestos por la hegemonía.

La proliferación del camp no carece de cierta lógica al encontrarnos en un contexto histórico en que se gestan dos polos; por un lado se nos demanda más perfección que nunca, debemos esconder la basura, los desperfectos, nuestras sombras, enfermedades, fracasos, incapacidades, vicios, precariedad, etc.; y por otro lado, surge la celebración de todo lo opuesto, de la vulgaridad, el mal gusto, las debilidades de carácter, los aspectos más asquerosos de nuestra corporalidad, etc. Así, conforme crecen las puestas en escena de perfección, también crecen las expresiones que funcionan como una especie de autoconfesión. Cuando se nos inculca la obsesión compulsiva por ocultar todo lo indeseable, del otro extremo surge la obsesión compulsiva por revelarlo. Compuestos por luces y sombras, nos empeñamos en ocultar las últimas sin ser conscientes de que necesitamos aceptar y reconocer nuestras polaridades para poder vivir plenamente, pero para lograrlo necesitan equilibrarse. En otras palabras, podríamos decir que un polo (el de la belleza y felicidad) corresponde a cierta necesidad por ocultar o evitar pensar en los hechos más desagradables de la vida para hacerla soportable; y que el otro (aquel que recupera y celebra la fealdad y los fracasos), nos previene de caer en tantos adornos o engaños que en lugar de ayudarnos a sobrellevar la existencia, terminen haciéndola más insoportable. Resulta más sencillo observar en redes sociales cómo se va troquelando esta dualidad, esta tensión entre el arduo trabajo que supone vivir en un estado permanente de perfección y belleza, y la posibilidad de vivir con más ligereza, como seres multidimensionales e imperfectos, incluso llegando a disfrutar y divertirnos con esas “imperfecciones”.

Figura 44. Se asoma el topo

tomo un sorbo de café
La popó en mi cola:



Nota. De todas las situaciones o vivencias estigmatizadas, una de las más populares es la represión de lo escatológico. Siendo una de las cosas más vergonzosas para los individuos, desde la infancia forma parte de los chistes más básicos como resistencia a las ficciones culturales que la humanidad se inventa para negar que es o que tiene un cuerpo (Álvarez, 2021). Como señala Georges Bataille en *El dedo gordo*, “la especie humana se aleja tanto como puede del barro terrestre, aunque por otra parte una risa espasmódica lleva la alegría a su culminación cada vez que su impulso más puro acaba haciendo caer en el barro a su propia arrogancia” (2003, págs. 47-48).

Tal vez por esa necesidad de liberarnos de todas estas ansiedades es que personajes como Wendy Guevara resultan tan catárticos y atraen a tantas personas. Con su performance campy se apropia de sus “desperfectos” o “fracasos”. Remueve el estigma al mostrarse en sus momentos menos glamurosos sin sentir vergüenza y sin menospreciarse. Al celebrar las imperfecciones estas dejan de ser “desperfectos” o “fracasos”, simplemente pasan a ser una parte más de las dimensiones humanas. Por ejemplo, después de hacer ejercicio, en lugar de subirse a un pedestal moral por haber disciplinado su cuerpo, exhibe sin reparos el no tan solemne y virtuoso sentir de su ego. Wendy exhibe su vanidad, sin adornarla o inventarle una historia que vuelva tal vicio de carácter en una cualidad redimible:

...hice 21 minutos de cardio y me siento ya bien mami. Hasta ni yo sola me soporto. Me siento bien exquisita, bien succulenta, bien todo que ver. Me siento ahorita perrísima, me siento bien acuerpada con un piernonon, un culazo, un chichazo, y con así una cinturita [...] Imagínate si voy al gym dos horas. ¡No! Voy a salir bien mamona, voy a salir pero prepotente, prepotentísima”. (Nogerón, 2023)

Wendy revela su vanidad como el vicio de carácter que es, pero al hacerlo, paradójicamente, ya no nos parece un vicio de carácter. La vanidad deja de ser percibida como una cualidad amenazante y negativa, en cambio pasa a ser una faceta más de las dimensiones humanas. Expresiones como estas quiebran los diques sociales que cortan el flujo de un cúmulo de emociones y formas de ser que, como el agua estancada, terminaban por pudrirse, por estigmatizarse. En este sentido estamos en la era de lo reprimido que vuelve, ese “algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que sólo se tornó extraño mediante el proceso de su represión” (Flórez, 2009, p. 123). Flórez remarca que existen dos salidas para estas expresiones, una corresponde a las profecías catastróficas, que de perder el rigor en las normas que regulan nuestro comportamiento, temen la destrucción de la unidad social; y la otra, más optimista, conserva la esperanza de cambiar hacia un mundo de “mayor felicidad y menos represión, discriminación, exclusión” (2009, p. 123). De la misma manera, después de repasar expresiones como el kitsch y el camp en un compendio de la fealdad a través de la historia –junto con su sistemático desprecio por parte de la sociedad–, las impresiones que estas formas toscas,

imperfectas, viciosas o vulgares dejan en Eco al finalizar su *Historia de la fealdad* (2007), moldean en él un sentido similar: encuentra en las expresiones de todas aquellas cualidades rechazadas un llamado a un mundo más piadoso y compasivo.

3.4 Expertos en mal gusto: celebración de lo vulgar

Sirviéndose frecuentemente del exceso casual, decoro desviado y obviedad libidinal, el camp busca chocar a los valores dominantes de la clase media (Kleinhans, 1994) y trastocar la realidad falseada que vende la cultura popular; idealizaciones casi irrealizables encarnadas en héroes y heroínas de cuerpos esbeltos, formas simétricas y movimientos armoniosos que constituyen personajes impecables creados para ocultar o corregir las formas más indeseables de la naturaleza (Malinowska, 2017). El camp saca a relucir las tensiones frecuentemente omitidas en los sujetos, quienes navegan entre lo que son y lo que se espera de ellos o lo que ellos mismos desearían ser. Ya que la industria del entretenimiento es una poderosa fábrica de idealizaciones, es común ver en redes sociales fragmentos de películas o figuras célebres –que en algún momento se han distinguido por su solemnidad, estilo, opulencia, etc.– yuxtapuestas a situaciones cotidianas o contextualizadas en las diferentes realidades de las personas, destruyendo el performance glamuroso, metiendo el dedo en la llaga y quebrando las ensoñaciones que se desean encarnar (véase **figura 45**).

Figura 45. Expectativa y realidad

Cuando me mandan a la tienda el 24



Nota. Si en sociedades tradicionales el placer recurría principalmente a experiencias sensoriales, el placer moderno recurre a visualizaciones fantásticas de experiencias emocionales intensas o de una imagen ideal y majestuosa del ‘yo’, visualizaciones que intentamos satisfacer en la realidad, frecuentemente, sin éxito (Campbell, 2018). Mediante un fotomontaje de Chris Evans y Kylie Jenner sosteniendo refrescos de 3 litros, frituras y bolillos, los internautas evidencian la manera en que nuestras realidades terminan imponiéndose a nuestras fantasías.

Mezclar lo prestigioso con lo insignificante, lo sublime con lo ordinario, lo exclusivo con lo corriente, producciones ilustres con elementos populares, constituye una de las formas más exitosas del camp en redes sociales. Lo camp de alguna manera rompe los límites entre lo limpio y lo sucio, y logra vincular la diversión a afectos como la repugnancia o la indignación moral por medio de un pensamiento dualista que se las arregla para incluir, incluso abrazar, terrenos de

vergüenza y desgracia que de otro modo serían inhabitables (Hotz-Davies, Vogt, & Bergmann, 2017).

Bajo procesos de remediación como lo es el camp, los mensajes o impresiones que encarnan las celebridades se transforman; ya no se acepta ni se digiere igual el ideal de opulencia, glamur y virtud. El espectador asume un papel más activo, en el que mezcla las imágenes recibidas con otras realidades, borrando los límites que resguardan, por ejemplo, la elegancia de la vulgaridad, lo profundo de lo simplón, lo serio de lo trivial; todo lo convierte en parte de un mismo fenómeno performativo. Dicha mezcolanza y cruce de límites son una de las principales estrategias del camp, tanto que el diccionario Webster lo define como un estilo o moda de expresión personal o creativa que es absurdamente exagerada y frecuentemente fusiona elementos de la alta cultura y la cultura popular (Arn, 2018).

La predilección por difuminar los límites entre categorías y valoraciones sociales, hace del camp una práctica que produce identificación, que colapsa las oposiciones y reduce la distancia (Pellegrini, 2008, p. 175). Ni el despreciable es tan despreciable, ni el virtuoso tan virtuoso, más bien forman parte de un mismo juego en el que los papeles pueden cambiar fácilmente de acuerdo con la situación en que se hallen inmersos. La reputación o estima, ancladas a codificaciones culturales en constante movimiento y evolución, también estarán sujetas a cambios, pues no son estados seguros y definitivos, sino relacionales. El camp es bastante consciente de este último aspecto, por lo tanto juega con las circunstancias, con los escenarios. El despliegue de una misma pose en distintos contextos devela cómo el mínimo cambio es capaz de volver lo glamuroso en algo ridículo. Cambiando drásticamente el valor asignado a las personas, nos muestra que nuestra posición o valor social no proviene de valores

intrínsecos, sino relacionales, pues los juicios valorativos continuamente se redefinen ante el cambio de situaciones o contextos.

Figura 46. A\$AP Rocky y Rihanna en el IMSS

Banda, no me lo van a creer



En la **figura 46**, el despliegue de estilo urbano –teniendo como fondo Nueva York en la imagen original, y a sabiendas del estatus de celebridad y la prosperidad económica de los cantantes (A\$AP Rocky y Rihanna)– se viene abajo cuando se les pone de fondo el Instituto Mexicano del Seguro Social, conocido en la opinión general como como una institución gubernamental de precarios servicios médicos. Entonces el atuendo cambia y se transforma en el

estereotipado estilo del empobrecido que se adorna. Sin embargo, la vestimenta no guarda un valor intrínseco, son las relaciones de poder las que le otorgan significados y valoraciones diferenciadas en función del contexto. Como vemos, bajo cierta configuración, las personas y la vestimenta pueden provocar admiración y deseo, pero bajo otra circunstancia el espectador las mira desdeñosa o burlonamente desde arriba. El camp juega invirtiendo estas relaciones, evidenciando su funcionamiento y demostrando que la imagen que proyectamos ante los demás siempre esta en riesgo; es contingente y depende de las circunstancias. Es decir, a muchas personas nos gustaría representar sólo las dimensiones más sublimes y dignas, pero el acontecer de la experiencia humana es tan diverso que siempre nos tambaleamos del pedestal al que intentamos aferrarnos, naturalmente, sin éxito.

A pesar de las transgresiones y luz que el camp pudiera echar sobre estas dinámicas sociales, la mayor parte del tiempo el objetivo central no consiste en cambiar la misma estructura que imputa un valor y determinada posición a las personas, sino en divertirse simplemente al invertir las concepciones que las mismas personas guardan sobre sus posiciones. El 'indigno' continúa asumiendo ese papel en la jerarquía social, pero ya no desde la vergüenza, pues reconoce las arbitrariedades valorativas que se desprenden de nuestras representaciones enmarcadas en relaciones de poder. El *cakewalk* podría ilustrar la ambivalencia de tal dinámica, en la que a pesar de procurarle poder al marginado sobre sus narrativas, este continúa aceptando su posición. Como menciona Kleinhans al ilustrar las paradojas del camp, el *cakewalk* se trataba de una parodia, de un espectáculo organizado para el entretenimiento de los amos blancos. A los esclavos negros se les daba ropa desechada por sus dueños, galas inadecuadas para su trabajo ordinario. Para los amos era bastante divertido ver a los esclavos con esta ropa totalmente

inapropiada, empleando gestos extremos y emulando los modales aristocráticos sin poseer el mismo capital material, social y cultural que sus amos. Sin embargo, para los esclavos que participaban –y por odioso que haya sido este espectáculo humillante– también fue una oportunidad para burlarse de los modales de los amos. Los blancos se divertían reafirmando su posición de seguridad y superioridad al ver la actuación de los esclavos, siendo evidente que en realidad no les correspondían tales modos y ropajes. No obstante, los negros podían leer el ridículo subversivo involucrado, pues al parodiar a los amos era necesario observar y hacer una curaduría de sus más ridículas afectaciones. Todos reían, pero un lado se reía diferente al otro. Por un lado, la representación escénica contribuyó al mito racista de la plantación feliz, en el que todos aceptan su posición, y, por otro, se revelaba la persistencia de una crítica dentro de las formas populares (Kleinhans, 1994, p.198). De igual forma, es común que la comicidad del camp se cuele, o se salga con la suya sin ser percibido como una amenaza, pues al resaltar la ridiculez –o incluso celebrarla– de las poses de cada grupo identitario, a primera vista no contraría al orden impuesto, pero sutilmente se pueden llegar a crear las grietas que debiliten su legitimidad.

Aunque no exista una confrontación directa y sus principales objetivos sean el entretenimiento y la risa, finalmente, tanto el *cakewalk* como las expresiones que se observan actualmente en las redes sociales demuestran cómo el gusto y las poses mantienen una estrecha relación con las codificaciones de poder. Simmel ya observaba sobre la industria de la moda – siendo uno de los máximos ejemplos para observar la configuración del gusto– que al producir “cosas tan feas y repelentes, [...] parece [...] que [...] quisiese hacer gala de su poder mostrando cómo, en su servicio, estamos dispuestos a aceptar lo más horripilante” (Simmel, 1983, pp. 113-114). De nuevo, la aceptación proviene del valor social de los objetos, no de características

intrínsecas. Consciente de tales dinámicas, Elmoretv, creador de contenido en Facebook (véase **figura 47**), comparte un video en el que se burla del orgullo y seguridad con que el mundo de la moda presenta los atuendos más ridículos, al tiempo que él mismo se ofrece como comidilla al reproducir con bajo presupuesto la misma actitud segura y esplendorosa de los modelos. Justo como en el *cakewalk*, su performance ofrece a ambos lados del poder, desde perspectivas distintas, la oportunidad de reír.

Figura 47. Elmoretv parodia



Notaremos que a través de la manipulación de formas la sensibilidad camp pone en entredicho las reglas del gusto y expone las relaciones de poder que las definen. Los productos culturales connotan la pertenencia a determinada clase o grupo, y gozarán de prestigio o repudio dependiendo, frecuentemente, de su posición en la jerarquía social, no por cualidades propias.

Sin embargo, valiéndose de maneras irónicas de apreciar y sentirse cómodo con todo lo que ha sido despreciado, el camp se vuelve hiperconsciente de los códigos sociales que determinan el valor de las cosas y personas, lo que le permite abordar la basura desde el orgullo en lugar de la vergüenza; termina adoptando la posición meta-elitista que describía Cleto (2019), en la que se crean nuevas figuras de poder, autoridades expertas en los códigos de la basura y la vulgaridad.

El camp nos protege de la evaluación social negativa al proporcionar los blindajes adecuados (doble sentido, juegos de palabras, exageraciones, parodias) para que no sea una simpleza lo que nos hace reír, sino algo más elaborado que condensa múltiples perspectivas y referencias al abreviar de un almacén colectivo de imágenes, entretenimiento, obras artísticas, acontecimientos históricos, cotidianidad, religión, etc. Para extraer satisfacción de las expresiones que se comparten a diario se requiere cierto entrenamiento que nos permita acceder a ese placer elaborado, filtro elitista que asegura únicamente el paso de los conocedores, incluso si lo consabido es pura basura. Así, “cuando reímos por un fino chiste obscuro, reímos de lo mismo que provoca risa al campesino en una pulla grosera” (Freud, 1991, p. 96), pero nos protegemos de aparecer demasiado simples o vulgares con ayuda de codificaciones más elaboradas; parte del placer también consiste en sabernos capaces de decodificarlas. Se rehuye a lo obvio y corriente, «puesto que su descifre es cómodo y poco “costoso” culturalmente, conduce con naturalidad al rechazo de lo que es fácil en sentido ético o estético, de todo lo que ofrece unos placeres demasiado inmediatamente accesibles y por ello desacreditados como “infantiles” o “primitivos”» (Bourdieu, 1998, p. 496). En este sentido –y sin importar su celebración de la vulgaridad o su capacidad para generar resignificaciones más democráticas en las configuraciones simbólicas– el camp también puede operar bajo una lógica elitista.

Tomemos de ejemplo la siguiente publicación (véase **figura 48**), cuya gracia no se aprecia directamente por los elementos a la vista. Se hace referencia a un evento noticioso; en un teleférico de Guayaquil se atrapó a una pareja teniendo sexo durante el recorrido. En lugar de nombrar el suceso directamente y presentar las imágenes captadas por cámaras de seguridad, los internautas elaboran la sorna y la llevan un paso más lejos. Si la respuesta más natural o inmediata es reaccionar al evento como algo vergonzoso y despreciable, se decide mezclarlo con otros valores, en este caso con el ideal romántico y prestigioso que usualmente se le asocia a la pintura. Así, con la dignidad que engloba una de las bellas artes, mezclan distintas moralidades y las hacen coexistir en un mismo espacio a través de lo estético, a través de lo que connotan las formas empleadas. Al retratar el suceso como una obra de arte se obtiene un absurdo y contradicción de valores –entre lo romántico y lo vulgar–placentera gracias al tratamiento estético, que sirve de puente para juntar ideas que la lógica moral no permitiría, degustando un hecho vulgar u ordinario de forma exquisitamente elaborada.

Figura 48. Sexo en teleférico

Arte 🚬



Para añadir un último toque a la sorna se añade la afirmación, “Arte”, acompañada del emoji de cigarro, el cual hace referencia a un popular meme que en principio se utilizaba para burlarse del snobismo de ciertos cinéfilos (véase **figura 49**). Usualmente se yuxtapone la capacidad expresiva de tal imagen al póster de una película comercial y mala para tratarla como cine de arte. De esta manera, al invocar el cigarro como elemento distintivo de un popular meme, se añaden capas significativas que refuerzan la idea de apreciación irónica de un evento convencionalmente grotesco, como una experiencia “sublime”, digna de la apreciación de un ojo entrenado en basura.

Figura 49. Referencia del cigarro



Al continuamente servirnos de múltiples referencias, decodificando aquello que se debe considerar bueno o malo, bello o feo, noble o vicioso, sofisticado o corriente, encontramos que “en lo vulgar retorna lo reprimido con las marcas de la represión” (Adorno, 2004, p. 391). Se bromea con el sexo como si fuera pecado, igualmente con la pobreza, la fealdad, los gustos musicales y el color de piel como motivos de vergüenza, pero al hacerlos evidentes e invertir su estatus en una especie de mundo al revés, el camp logra hacer gracioso y, por lo tanto, más digerible algo que debería ser despreciado y mirado con vergüenza, lo logra a través de codificaciones, abigarramientos estéticos que, en lugar de denigrar, halaguen a quien los reconoce y descifra, pues la vanidad también es uno de los componentes del gusto (Voltaire, 1966). Los efectos de tales dinámicas hacen que las personas deseen encarnar y celebrar su amplio bagaje cultural en materia de 'mal gusto', así como expandir su conocimiento para entrar en esta 'distinguida' élite de expertos en 'basura' que conocen las referencias involucradas.

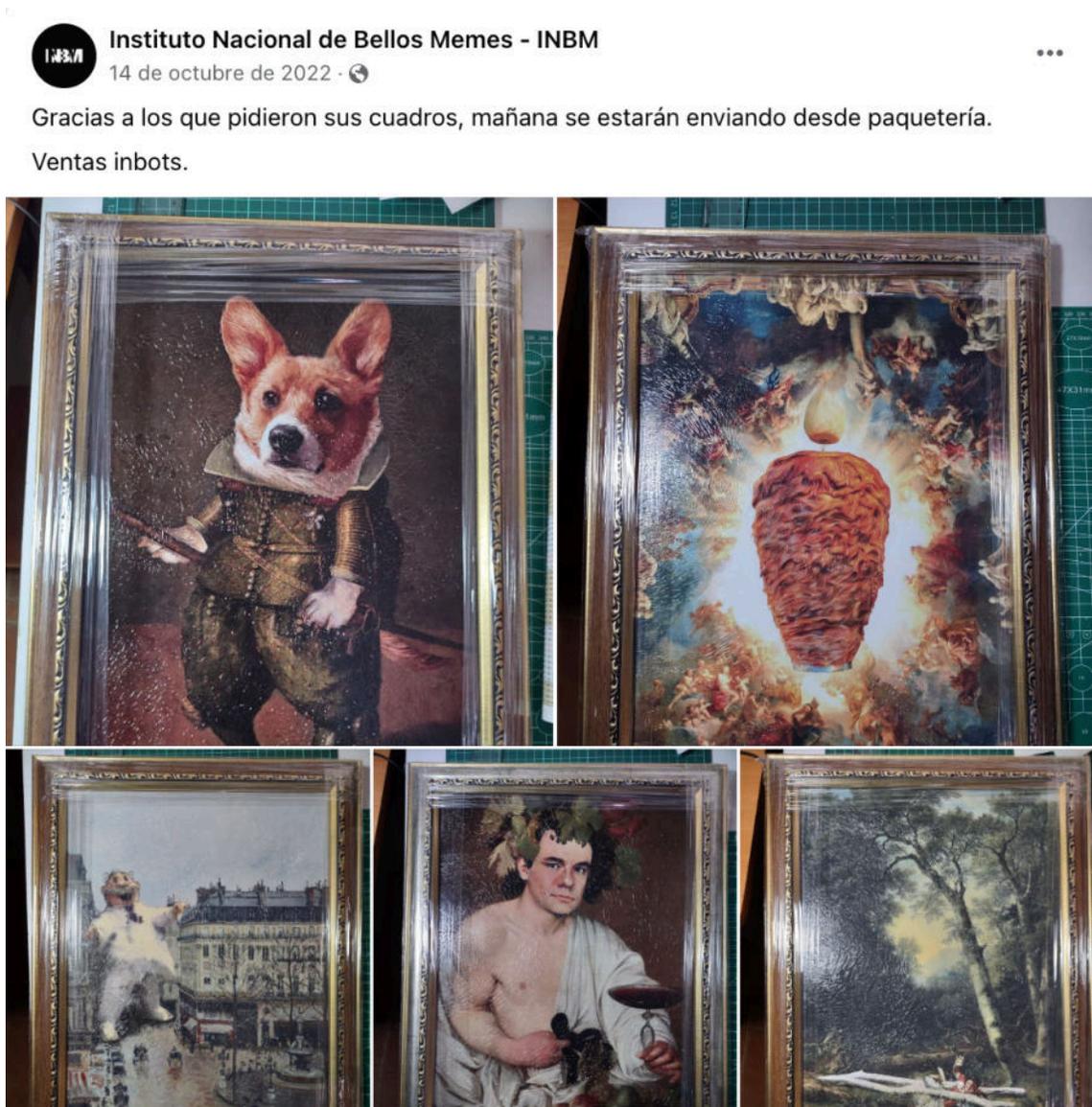
Desean hacer de su vida un performance irónico de mal gusto, incorporando sucesos y estéticas estafalarias a su realidad (véanse **figuras 50 y 51**).

Figura 50. “¿Qué? No soportas, ¿verdad, panzona?”



Nota. Joven graduado decide acompañar su retrato con una conocida frase de Wendy Guevara, la cual contrasta con el tono solemne que adoptan sus compañeros.

Figura 51. Venta de memes en cuadros



En una exaltación orgullosa (aunque sea irónica) de lo vulgar, precario, ridículo o feo, se produce un giro inesperado en el que estas apreciaciones irónicas se convierten en exquisitas estrategias de distinción, capaces de granjearnos la simpatía de otros que miran con admiración las irreverencias de tales despliegues performativos, de tal originalidad y atrevimiento; las

personas ahora quieren acercarse y también degustar la basura y los códigos de la marginalidad que, bajo un manejo elaborado, adquieren cierto atractivo. Esta clase de diferenciaciones son frecuentemente encontradas en las mismas estrategias del dandi, un personaje que reniega de la convención y adora saberse único frente a las masas.

3.5 Dandismo

El dandi es un personaje que, en su afán por distinción, siempre buscaba sobresalir a través de su estilo y comportamiento, entregándose a una diversión cínica que fuera en contra de las convenciones. Mirando el acontecer social desde lentillas irónicas, crea des-fusiones dramáticas e introduce perspectivas originales y claridasas sobre la sociedad. De la misma manera, muchos internautas en la actualidad aportan su visión irreverente de las cosas en redes sociales. Por eso hoy en día raramente se habla de dandis, porque ya se han convertido en la norma, señala Pena (2002). Y como lo común es algo que el dandi detesta, es normal que cada vez se busquen nuevas formas de superarse, de abrir perspectivas únicas.

“Con una actitud provocativa y una apariencia física más que notoria, el dandy plantea su disidencia respecto a las normas convencionales” (Hernández, 2017, p. 264). El objetivo que prevalece en el dandi a través del tiempo es lograr la distinción y reafirmación de su individualidad. Este deseo fue evidente durante el periodo de transición que significó la entrada y auge de la industrialización y la comercialización; se aboga a favor de una moralidad racional, materialista y utilitaria (Becker, 2010), la democracia aún no es todo poderosa y la aristocracia comienza a tambalearse y degradarse parcialmente (Baudelaire, 1998), y se va sustituyendo el

sistema de clases sanguíneas por el de clases económicas (Pena, 2002). Bajo tal panorama, los dandis desarrollan una cultura de goce y derroche (Kociubińska, 2012, p. 45), afirmándose diferentes al resto y superando “el tedio cotidiano propio de una sociedad industrializada en la que los procesos tienden a mecanizarse” (Hernández, 2017, p. 266). Los dandis temen la homogeneidad, la uniformidad que se desprende de esos nuevos ordenes económicos y sociales; como respuesta “surge el ansia de diferenciación [...] la búsqueda de lo inimitable.” (Pena, 2002, p. 111).

De acuerdo con Álvarez, los dandis del siglo XIX eran “sujetos presurizados, pobres, vulnerables por las condiciones marginales de existencia material promovida por el capitalismo industrial” (2021, p. 280); deseaban crear una nueva clase aristocrática basada en las facultades máspreciadas e indestructibles, en dones que ni el trabajo duro ni el dinero podrían otorgar (Baudelaire, 1998). El dandy desarrolla un proyecto de sí que resiste a lo ordinario, de ahí su predilección por teatralizar “la vida real en un proceso de estetización de la personalidad que abarca todas sus dimensiones, rompiendo así los límites entre lo que es y lo que no es arte” (Hernández, 2017, p. 264).

La participación de las masas en las prácticas de consumo promovidas por el capitalismo industrial significó un importante impulso para que el fenómeno pudiera asentarse como lo conocemos hoy en día. Esta nueva sociedad estandarizada produce una basta gama de objetos de los cuales el dandi echa mano para confeccionarse una identidad que los haga sobresalir del resto. Hacía falta la democratización del acceso a bienes de consumo para que las personas pudieran adornarse, pues “el sustrato ideológico ya había quedado firmemente asentado en el Romanticismo” (Pena, 2012, p. 117).

Como se mencionaba en capítulos anteriores, el camp está inextricablemente entrelazado con la opresión, y el declive de uno depende de la muerte del otro. De la misma forma, el dandismo no puede vivir sin aquello de lo que reniega; el dandi también se levanta como figura ambivalente. Primeramente, el dandi abraza la erótica y la estética de los bienes de consumo, a través de los cuales busca transmitir su unicidad, celebrando el cultivo de la belleza, el placer y el estilo; posteriormente, el dandi protesta contra la mercantilización de la vida moderna, contra la sociedad que vive sólo para producir infinitamente, y contra la elevación de la razón empleada únicamente con fines instrumentales (Glick, 2001). Dicha dinámica se encuentra perfectamente ilustrada en el deseo ambiguo de Dorian Gray por los objetos; este personaje los repudia cuando están atados a existencias mundanas en un sistema de intercambio, y para liberarlos de su instrumentalidad hace de las cosas innecesarias sus únicas necesidades (Glick, 2001). En un intento por romper con las influencias mundanas, Dorian aplica la máxima del “arte por el arte”.

Presenciaríamos un fenómeno similar actualmente, momento histórico en el que las experiencias más íntimas se mercantilizan y un capitalismo salvaje vuelve a las mismas personas en *commodities*, vaciándolas de su singularidad. Los dandis decimonónicos, que avistaban y temían una estandarización capaz de hundir al individuo en la masa y despojar de su aura a las experiencias más personales, quizás verían escandalizados cómo incluso “los psiquiatras y otros expertos en relaciones humanas han comenzado a aplicar a la familia técnicas ya perfeccionadas en la administración industrial” (Lasch, 1996, p. 172), cómo se venden manuales para arreglar y gestionar las relaciones interpersonales, o incluso cómo es que ya existe todo un mercado de ocio que incentiva la búsqueda de emociones, “la caza de experiencias intensas y genuinas, las emociones fuertes y la búsqueda de romance” (Illouz, 2009, p. 65), sensaciones que nos eluden

cuanto más manoseadas están por una industria que las vende prefabricadas. De tal manera, el empeño de los dandis en proteger la individualidad “tras la máscara de lo superficial” (Perrot, 1999, p. 302, citado por Kociubińska, 2012 p. 44), no sólo sigue vigente, sino que más personas desencantadas sienten la necesidad de recurrir a estas prácticas.

En redes sociales es donde encontramos los mayores despliegues de singularidad y peculiar creatividad cínica característica de los dandis, que en sintonía con el *camp* –expresión cuya materia prima también se obtiene de la cultura de masas, recreándola y transmutándola– encuentra “respuesta al problema: cómo ser dandy en la era de la cultura de masas” (Sontag, 2005, p. 371), pues el *camp* genera acontecimientos a partir de lo convencional. El acontecimiento, en palabras de Alain Badiou, “rompe con la lógica establecida de la estructura de la cual surge. Al hacerlo muestra una nueva realidad, sea política, científica, artística o amorosa, que no había podido ser pensada antes” (2013, p.21 citado por Cisneros, 2019 p. 27). Por ese potencial para inaugurar nuevos puntos de vista, expresiones como el *camp*, el dandismo y neobarroco, más que corrientes de características estéticas definidas, funcionan como métodos (Díaz, 2010, p. 48). Son impulsos creativos que cambian sus formas con el tiempo y dependen de la relación dialéctica con el contexto en que se encuentre. Por ejemplo, George Brummell, conocido como ‘el hermoso Brummell’, fue un dandi inglés que no necesariamente recurría a los adornos más elaborados para distinguirse. En los eventos de sociedad, donde la faramalla era la norma, él elegía atuendos de pulcritud minimalista; su extravagancia como dandi radicaba en la sencillez, característica opuesta a los hábitos de su tiempo.

Uno de los aspectos más interesantes de estas expresiones esquivas es que funcionan como reactivos, sustancias que ayudan a revelar la presencia de otras sustancias ocultas. Así, la

exageración, las afectaciones del camp y del dandi, con todos sus abigarramientos estéticos, banalidades que nos desvían de lo “verdadero”, en realidad hacen brotar a través de su artificialidad los mecanismos ocultos o incongruencias sociales que pasan desapercibidas. Amenazan nuestras seguridades, desestabilizan e introducen la incertidumbre necesaria para avistar o construir nuevas perspectivas. En la antigüedad, tal función podía observarse en la figura del cínico, quien no gozaba de una buena reputación porque su peculiar visión –sin miramientos hacia la tradición o autoridad como valores en sí mismos– examinaba las convenciones sociales en su forma más descarnada, inaugurando perspectivas novedosas que las ponían en jaque. En este rechazo a la fiel y ciega adhesión a lo normativo, cínicos y dandis forman parte de una misma casta (Onfray, 2000).

De manera parecida, muchos internautas aportan su visión irreverente de las cosas. Existen memes que surgen desde experiencias comunes para quienes se desempeñan en el campo de la medicina, la programación, la religión, la escaramuza, o desde la cosmovisión de hinchas, anarquistas, emprendedores, filósofos, mamás primerizas, otakus, estudiantes, gays, amantes de autos, estilistas, etc. Puede ser que algunos alberguen una crítica seria, pero mayormente buscan divertirse señalando absurdos propios de sus esferas sociales. Los internautas logran romper con la inercia de prácticas y realidades no examinadas, al tiempo que marcan su distancia de las convenciones que distinguen a los grupos identitarios. Cada expresión les sirve como declaración, “ellos no son un miembro más, ellos pueden ver más allá”, pero al remarcar absurdos que resultan simpáticos y risibles revitalizan las identidades de las que se desentienden, gravitando y aferrándose nuevamente hacia ellas.

Las redes sociales se segmentan y se crean comunidades sobre temas e idiosincrasias diversas, pero la forma o lógica bajo la que comunican ya no se distingue de aquellas formas utilizadas por otros grupos identitarios. Como ya identificaba Simmel, “puede ocurrir que en círculos enteros, dentro de una amplia sociedad, llegue a ser moda el ir contra la moda [...] el afán de distinción individual se contenta con una simple inversión del mimetismo social, y en segundo lugar, nutre su energía apoyándose en un pequeño círculo del mismo tipo que el negado” (Simmel, 1983, p. 126). Al igual que Simmel, McLuhan vería en estas prácticas la prueba de que “el hombre fragmentado crea el homogeneizado mundo occidental” (McLuhan, 1996 p. 71), pues...

...al ser caóticos, ninguno de esos particulares se puede definir contra otro, y todos ellos acaban siendo sospechosamente parecidos; llevada al extremo, pues, la diferencia, se asemeja muy curiosamente a la identidad. Cuanto mayor es la fuerza con la que el mundo se divide en particularidades, más sombrío y uniforme se vuelve, un poco como esas ciudades posmodernas que se crean como si fueran únicas y diferentes, pero usando siempre las mismas técnicas. (Eagleton, 2001, p. 112)

Actualmente, una de esas técnicas para ir a contracorriente consiste en superar lo presente cuanto antes. Cuántas personas en redes sociales buscan ser el ‘listillo’ de visión sagaz, desentrañando y superando las modas –como muestra de su clarividencia o capacidad intelectual– antes que los demás. El dandi así se procura uno de sus mayores placeres, aquel de asombrar y la orgullosa satisfacción de no asombrarse jamás (Baudelaire, 1998). Lograr esta

impasibilidad requiere consumirlo todo para saberlo todo, algo que resulta más factible con la democratización de las tecnologías, lo que posibilita el advenimiento del omnívoro cultural como reemplazo del antiguo snob de la alta cultura (Emmer, 2014).

Podremos notar que en este momento histórico de intensa competencia entre personas que colocan la autenticidad como máxima virtud, para diferenciarse se ven obligadas a empujar cada vez más las excentricidades que las coloquen en una posición de cierto prestigio. Como menciona Simmel (2023), cuando llegamos a un momento en el que cuesta más trabajo estirar los límites y nos valemos de cualquier rasgo cualitativo para crear diferencia, caminamos hacia las excentricidades más extrañas, a las extravagancias específicamente metropolitanas de distanciamiento de sí mismo, de capricho, de fastidio, cuyo significado ya no se encuentra en el contenido de la actividad en sí, sino en que es una forma diferente de ‘ser diferente’, de hacerse notar. En este afán por ir más allá y superar las formas creadas se producen abigarramientos estéticos más y más extremos, al grado incluso de ya no poder encontrarles sentido.

3.6 Sinsentido

Hasta el momento, hemos observado como las expresiones del camp tienden a desestabilizar dicotomías culturales, pero también encontramos otras expresiones que juegan con signos menos significativos o de menor impacto, de las cuales se vuelve más difícil extraer un sentido cuando a primera vista no suponen tensión o fricción alguna en los dramas y configuraciones sociales. En cambio observamos una yuxtaposición de elementos casi de manera caprichosa en donde parece reafirmarse más el poder de crear cosas sólo porque sí,

prescindiendo incluso del sentido. Aún así, la falta de sentido inaugura la dicotomía entre el sentido mismo y el sinsentido. A continuación nos dedicaremos a describir y abrir cuestionamientos sobre un punto en el que parecemos rebasar la convencionalidad de la misma anticonvencionalidad e irreverencia del camp.

En redes sociales se han renovado diferentes recursos retóricos, como la prosopopeya, figura que consiste en otorgar cualidades o expresiones humanas a animales u objetos inanimados, ofreciendo una “perspectiva novedosa del acontecer humano” (Cuardic y Cerdas, 2020, p. 200), pues a través de las formas podemos acceder a una visión, a un nuevo sentido que sólo se nos revela al tomar vías menos convencionales (De Man, 1991).

Figura 52. El regreso de Plutón



Si el camp comprende todo como un juego de roles, no es de sorprenderse que lleguemos a un uso exagerado de la personificación o prosopopeya en los memes. La exageración y absurdo consiste en dotar de personalidad y vida propia a los objetos más improbables.

Figura 53. Planta preocupada

La planta que acabas de comprar
cuando dices:
"Ojalá esta no se me muera"



La alteridad brindada a los objetos como peculiares testigos de los acontecimientos humanos genera novedad en la contemplación de dichos acontecimientos. Por ejemplo, hablar solo es un hecho bien conocido por la mayoría, pero sólo decirlo no tiene el mismo efecto que compartir esa experiencia común por medio de la prosopopeya, como se muestra en la **figura 54**.

Figura 54. Discusión falsa



Si la prosopopeya usualmente se utilizaba para satirizar y comportar alguna idea moral, actualmente puede explotarse en el camp como parte del abigarramiento estético que aspira al goce, a la originalidad y el humor. Las redes sociales brindan la posibilidad de estirar figuras retóricas entregadas a la ambigüedad y difusión semántica, dando nacimiento a nuevas expresiones cada vez más excéntricas que surgen como parte del mismo lenguaje audiovisual que se desprende de las prácticas en redes sociales. Como suele suceder con todo nuevo medio de comunicación, las plataformas digitales también terminan modificando “los indicios sensoriales, o pautas de percepción” (McLuhan, 1996, p.39), es decir, estas herramientas no sólo constituyen una extensión de lo que ya somos o de lo que ya pensamos, sino que ellas mismas habilitan en

nosotros nuevas formas de ser y pensar. Así, con las funciones y características que las distinguen, permiten el despliegue de expresiones cada vez más pantagruélicas.

Figura 55. Tamalardo



Lo que presenciamos actualmente podría tratarse incluso de la evolución hacia una expresión distinta al camp –pero no totalmente desligada–, de "comicidad vacía que se nutre de sí misma" (Lipovetsky, 2000, p. 41), como un “exceso lúdico de los signos [...] autonomía hiperbólica del lenguaje, de la vacuidad de los signos en manos del extremismo sonoro, ortográfico y tipográfico” (Fesnault-Duruelle, 1977: 185-199, citado por Lipovetsky 2000, p.141).

Figura 56. Cheems reloj

Hora: 9:15
El reloj: _____



El miedo es degenerar en una situación como la de *Idiocracia*, película de 2016 en la que se retrata una sociedad que no sólo se ha estancado, sino que sus habilidades cognitivas se deterioraron al vivir entregados únicamente al placer de “un humor vacío, desestructurado”, que “alcanza al propio significante” (Fesnault-Duruelle, 1977: 185-199, citado por Lipovetsky 2000, p.141). El protagonista se encuentra con la única película en cartelera, titulada “*Ass*” (Culo), y “era sólo eso... por 90 minutos. Ganó 8 Oscars ese año”, dice el narrador. La proyección contaba con una sala repleta riendo ante la simple imagen de un culo.

Figura 57. Idiocracia (2016)



“La glorificación del sentido ha sido sustituida por una depreciación lúdica, una lógica de lo inverosímil” (Lipovetsky, 2000, p.148) que quizás se encuentre en la actual apreciación y popularización de lo “*random*” (aleatorio), de ese brote cómico ante los eventos o mezcla de signos más improbables, mezcla que llevada a un extremo ya no produce un caos fértil, sino árido. Su lado más fructífero, la posibilidad de crear nuevos significados, disminuye, y abunda, en cambio, la reducción y pérdida del significado o sentido mismo. Deleuze designaría a ese tipo de caos como un espacio “neutro”, en el que cabe la posibilidad de expandir una multitud de significados –a través de la desarticulación de convenciones, incluso a través del sinsentido– o de reducirlos a nada. Concede a las expresiones antiorganizativas la cualidad de ser potencias creadoras, pero también, advierte:

Nada más frágil que la superficie [...] El sinsentido ya no da el sentido: se lo ha comido todo. [...] Creíamos estar todavía entre niñas y niños, pero estamos ya en una locura irreversible. Creíamos estar en el extremo de las investigaciones literarias, en la más alta invención de lenguajes y palabras; pero estamos ya en los debates de una vida convulsiva; en la noche de una creación patológica [...] Debemos estar atentos a las funciones y a los abismos muy diferentes del sinsentido, a la heterogeneidad de las palabras-valija, que no autoriza ninguna amalgama entre quienes las inventan, ni siquiera entre quienes las emplean. (Deleuze, 1994, p. 64)

Al gozar de reacciones favorables en redes sociales, las expresiones antiorganizativas, con todo un mundo de posibilidades que pueden ir en cualquier dirección, negativa o positiva, resultan indiscriminadamente absorbidas y hasta incentivadas por el capital, pues el mercado avista en ellas un gran potencial lucrativo, lo cual se suma a los factores que dan forma y fuerza a las tendencias y nos recuerda un poco a las advertencias de Ruskin sobre el papel de los fabricantes en el mercado:

Si, con una avidez miope y temeraria por la riqueza, adherís a cualquier humor del populacho según se forja en una demanda momentánea [...] habréis pasado toda vuestra vida corrompiendo el gusto público y alentando la extravagancia pública. [...] vuestra vida habrá tenido éxito en retrasar las artes, empañar las virtudes y

confundir las maneras de vuestro país. (Ruskin, 1887, pp. 129-131, citado por Williams, 2001, pp. 129-130).

Mientras que se reconoce la potencia de las tensiones entre el sentido y el sinsentido, también nos inquieta su degeneración. *No mires arriba*, película de 2021, ya explora ese temor ante el poder de las redes sociales para vaciar cualquier evento de seriedad y urgencia, tornándolos en una oportunidad para la creación y goce de absurdos. Ya nada importa ni es de gravedad suficiente, lo que importa es poder crear un meme a partir de cualquier evento y reír sin pensar o asumir posturas políticas (aunque no asumir postura alguna podría considerarse una postura en sí).

Según Csikszentmihalyi, estos son los problemas que preocupan a cualquiera que comparta el ideal de cierto progreso humano y crecimiento personal. Es el miedo a perder noción de las prioridades y que en lugar de forjarnos como humanos más fuertes, más inteligentes y menos violentos, nos estanquemos o incluso retrocedamos en nuestras capacidades y calidad de vida por haber sido tan auto-indulgentes, o por haber otorgado el mismo valor a actividades y placeres que en primer lugar no se deberían comparar en el mismo plano porque sencillamente pertenecen a géneros muy distintos y operan bajo diferentes reglas, o porque quizás existe una gran brecha entre los beneficios y daños que aportan a la experiencia humana. El autor se cuestiona, ¿qué acaso no todos desean, en cierta medida, desarrollar sus capacidades? Para Platón, la tarea más importante de una sociedad era enseñar a los jóvenes a encontrar placer en los objetos correctos. Por ejemplo, probablemente se esté de acuerdo en que nos sentiríamos mejor si nuestros hijos aprendieran a disfrutar de la cooperación en lugar de la violencia; leer o

hacer ejercicio en lugar de ver la televisión. En otras palabras, no importa cuán relativistas y tolerantes nos hayamos vuelto, todavía tenemos prioridades, asegura Csikszentmihalyi (1997). Aunque fuera totalmente acertado lo que postula el autor, el gran problema estaría en distinguir qué es lo que merece la pena y qué es lo que debería ser desestimado, en qué medida, y si en verdad aplica para el bienestar y voluntad de todas las personas. La historia nos ha mostrado el error y daño hecho por líderes que creían tener la respuesta y terminaron imponiendo sus delirantes visiones en nombre del progreso. Pero en lugar de ocuparnos de la embrollada y engañosa tarea de definir lo que es correcto o incorrecto, nos resulta de mayor provecho tratar de comprender el sentido de estos sinsentidos, cuya razón de ser aparece cuando los consideramos parte de una tensión dicotómica propia de nuestro tiempo, época que deviene sumamente utilitaria, no hay tiempo que perder y todo esfuerzo debe ser productivo, debemos generar dinero o conocimiento. Ante estas presiones surge una polaridad que defiende el ocio, la inutilidad y hasta el sinsentido mismo. Así, dos panoramas coexisten en un mismo momento histórico; es una época de culto a la lógica y la productividad, así como uno de los momentos de mayor estupidez y superficialidad. Tomando en cuenta que esta clase de polarizaciones suelen ser síntomas de transición histórica, en este contexto, el sinsentido parece ser una forma de oposición, de proponer un abandono ideológico, de movernos de un neoliberalismo salvaje –que calcula todo hasta convertirnos en prisioneros explotados; que acelera y agota el tiempo, transformando el mismo reposo y lentitud en cualidades de sujetos mediocres, sin visión y sin deseo de superación– hacia otras ideas y formas de estructurar la vida social, colocando como interés central el bienestar humano, defendiendo el deseo de una vida apacible y placentera antes que la

preocupación por un crecimiento económico que no necesariamente satisface los requerimientos de una buena calidad de vida.

No carece de sentido que estos gastos inútiles –las bromas, la frivolidad, el juego constante y el sinsentido– reclamen mayor espacio y tiempo ahora que “el trabajo invade la totalidad del campo de la experiencia del hombre” (Duvignaud, 1982, p. 6). Gana terreno una moralidad que celebra y posiciona como prioridad –e incluso máximo sentido de la vida– la productividad, ideal que hace mancuerna con el control facilitado por las herramientas tecnológicas. Estas últimas –sobre todo como se constata con las tecnologías de la información y los datos masivos o *big data*– coadyuvan a erigir una actitud que glorifica el pensamiento frío y utilitario ante las crecientes posibilidades de poder cuantificarlo todo y por lo tanto, controlarlo (Tovar, 2023). Hoy resulta más evidente la manera en que la racionalidad tecnológica y de optimización administrativa logran abarcarlo todo. No contentos con su adopción en el ámbito laboral, se insiste en que estas técnicas de gestión abarquen cada aspecto de la vida para obtener el máximo provecho de nuestras horas de sueño, sesiones de ejercicio, relaciones interpersonales, para continuar aprendiendo o matar dos pájaros de un tiro al combinar nuestro tiempo de ocio con actividades que además de procurarnos placer también sean lucrativas. La idea que acaba comunicándose es que con disciplina, control y planeación estratégica nosotros también podemos optimizar nuestra vida privada, en la que es casi un deber moral no desperdiciar ni un sólo segundo. Es en este panorama de configuraciones mecanicistas que vemos surgir polarizaciones como síntomas del periodo de transición en el que nos encontramos actualmente, y como síntomas de malestar, de una tensión en busca de cambio o formas más sustentables de vivir. En consecuencia dos polos toman forma y fuerza; uno aspira a la solemnidad, al perfeccionamiento

propio (moral, intelectual y físico), a la productividad y la glorificación de la lógica; y otro, celebra o defiende la vulgaridad, los fracasos, las debilidades de carácter, el juego, el ocio sin autoexplotación y hasta el sinsentido. De tal forma, el camp, viene a oponer resistencia al surgimiento de la máxima productividad como demanda moral que se expande y pretende abarcarlo todo.

Pero quizás, como hemos tratado de plantear en este capítulo, se gesta algo distinto al camp, que se levanta con una fuerza y efectos también distintos. Las características que hemos descrito quizás nos alejan de las nociones o discusiones más convencionales sobre lo camp, pero no podíamos pasar de largo esta clase de reflexiones por la siguiente razón: cuando discutimos sobre el camp, tratamos con una sensibilidad estética que se remonta a otras condiciones históricas y expresiones que prepararon el terreno para su nacimiento, por lo tanto, en esta clase de evoluciones sin cortes abruptos nos vemos compelidos a contemplar perspectivas futuras y reflexionar sobre la posibilidad de que el mismo camp esté evolucionando y contribuyendo a las condiciones para la entrada de un nuevo *zeitgeist* y de otras expresiones culturales que quizás, rebasando nuevos límites, terminen alejándose del terreno de lo camp para formar su propia categoría.

4. FRÍVOLO-SERIO Y FRÍVOLO-FRÍVOLO

Para el análisis cultural resulta vital comprender cómo es que se construyen las disputas de significados en las transformaciones culturales, donde las interpretaciones sobre un mismo hecho u objeto agitan los imaginarios, redefiniendo la legitimidad de los mismos. Por lo tanto, el camp, detonador de tensiones dicotómicas que movilizan los significados, resulta un interesante objeto de estudio para el análisis cultural. Pero como hemos podido observar a lo largo de este trabajo, unas tensiones son más evidentes que otras por el simple hecho de incorporar signos altamente significativos para las dimensiones más punzantes de la vida social, otras, en cambio, no parecerán tener relevancia. El camp oscilará entre lo serio y lo frívolo, entre expresiones que juegan con asuntos serios, y expresiones que juegan con elementos considerados banales incluso antes de ser tocados por el camp. Pero como el camp siempre infunde un toque de frivolidad en todo, hasta en los signos que encierran mayor gravedad, proponemos emplear un esquema capaz de abarcar todo su espectro, un esquema que va desde lo frívolo-serio a lo frívolo-frívolo.

Además de permitirnos aprehender y dar un orden general a la cantidad de expresiones que produce el camp –cuyas distinciones no se encuentran en límites abruptos, sino en gradaciones y juegos sutiles entre la seriedad y la frivolidad–, este esquema permite concebirlas

más allá de una valoración instrumental que decide qué categorías del camp son más importantes o más redimibles en función de su impacto político más inmediato. Hay quienes identifican y reclaman el camp como una práctica de resistencia por parte de comunidades marginadas, o como una expresión que aporta a las discusiones del materialismo histórico –así encontramos que existe el camp latino, camp negro, camp gay, camp rascuache, materialismo camp; todas, de alguna manera, más comprometidas al lado serio del goce camp que a su lado frívolo–, pero también han surgido categorías como el camp lite o pop camp para aludir a las expresiones que parecen adaptarse perfectamente a las normas hegemónicas y al consumo de masas, en las que las extravagancias y absurdos sirven más como entretenimiento lucrativo que como detonantes de reflexión y cambio, haciendo que estas versiones parezcan más intelectual, social, y políticamente irredimibles. No obstante, como hemos demostrado hasta el momento, las expresiones en apariencia más huecas también llegan a tomar un sentido político. De esta manera, el camp difumina una vez más los límites, esta vez, entre lo que puede ser considerado político o no, haciéndonos cuestionar la valoración de las categorías sensibles, que no constituyen necesariamente el reflejo de una verdad, sino el reflejo del lado en que se encuentra el poder (Rancière, 2011).

Caemos en cuenta de la necesidad de un esquema más flexible que nos facilite ordenar y aprehender de forma general las distintas facetas del camp. No descartamos el uso de clasificaciones bastante útiles para nombrar y analizar sus manifestaciones, pero sí proponemos concebirlas bajo una mirada menos categórica y excluyente, ya que, dada la ambivalencia del camp, a veces estas categorías terminan superponiéndose u oscilando de un lado a otro, según los significados culturales en vigencia y su posicionamiento en la balanza del poder. Por lo tanto,

menos impacto tienen en la jerarquía y configuración de la vida social, a menudo son las mismas que se alejan del estado de terceridad.

En la primeridad, las cualidades que percibimos se encuentran sin desarrollo conceptual, no se le atribuyen relaciones con otros signos, tan sólo percibimos lo que tenemos al frente, sus cualidades sensibles sin relación a otro objeto y sin una interpretación. Por ejemplo, la primeridad se encuentra en “el instante en que alcanzo a percibir un libro azul sobre la mesa, lo que veo, aún (todavía) sin consciencia de lo que veo, es sencillamente una mancha de cierto color antes de que la haya clasificado como una forma rectangular de color azul, y sin que la haya denominado ‘libro’” (Merrell, 2001, párr. 8). A continuación, en el estado de segundidad, el signo ha sido actualizado, ahora veo que se trata de un libro, es algo que existe de cierta forma en el momento presente, el signo actualizado ya no es una mera impresión sensorial, ahora es un “mero hecho bruto” (Merrell, 2001). Si la primeridad es pura cualidad sin referencia a otros signos, la segundidad ya se ancla a otros signos formando algo concreto e inteligible. Finalmente, la terceridad involucra una conceptualización, ya no es la primera impresión sensible de la primeridad, ni el hecho concreto en el momento presente de la segundidad, ahora ocurre como experiencia intelectual (Everaert-Desmedt, 2004), “lleva a cabo una transformación en tanto que su función es la de traducir (interpretar) una entidad semiótica” (Merrell, 2001, párr. 10).

Figura 59. Festividades



En la **figura 59** podemos observar cómo entran en juego los elementos que detonan una lectura cargada de capas de significados, posibilitando una interpretación que va más allá de la primera impresión del “mero hecho bruto”. Se juega con signos altamente socializados y fácilmente interpretados en un absurdo risorio al que después le sobrevendría un sentido de seriedad (expresión frívola-seria). Reímos cuando se nos invita a observar las facetas que adoptamos según la época del año, cada una con sus distintivas costumbres y disfraces, pero

también reímos ante la sorpresa de ver que se le da el mismo tratamiento juguetón, como si se tratará de otra pose festiva, a cuestiones más dolorosas como la impotencia, faceta que desentona con la temática de todas las demás, pero que de todas maneras se coloca en el mismo plano gracias a la exaltación que realiza el camp de su dimensión estética antes que cualquier otra cosa. Se produce un choque que desestabiliza e introduce una perspectiva novedosa para examinar ciertas conductas sociales. Entonces brotan lecturas más serias. La imagen frivoliza la urgencia de ciertos problemas, pero al mismo tiempo se vuelve contra la misma inercia frívola de la vida social y sus tradiciones, confortable refugio que el camp pretende desgarrar al introducir un elemento que desentona con nuestras celebraciones cíclicas. Denuncia la ligereza a la que nos entregamos por medio de una ligereza.

Figura 60. Negativo



En el caso de la **figura 60**, principalmente nos quedamos con el goce de invertir las cosas. En el video original, el niño le pide a su mamá comprar comida rápida, a lo que su madre inmediatamente responde, “en la casa hay frijoles”. En esta fantasía del mundo al revés –a la que se alude utilizando un filtro negativo e invirtiendo los diálogos o elementos más característicos de una persona o evento (tendencia que se popularizó por un tiempo en redes sociales)– se toma el juego y el protagonismo del abigarramiento estético tal cual es, sin mayor desarrollo conceptual o involucramiento de problemas que ameriten volver a una postura de seriedad. Por supuesto, lleva implícita una carga de significados y convenciones; es de conocimiento general que los frijoles son nutritivos y económicos, y por otro lado, además de que comprar alimentos preparados en lugar de cocinar suele ser más caro, la comida rápida es poco saludable. Sin embargo, hasta ahí parece llegar nuestra interpretación, si es que nos forzamos a pensar y obtener algo más allá del juego estético que se nos propone. Si el juego de inversión se hiciera tomando asuntos de mayor relevancia o urgencia social, como el racismo o sexismo –que de hecho es común denunciar a través de este tipo de recurso retórico–, entonces aumentarían las probabilidades de una mayor elaboración conceptual.

Pasando a la **figura 61**, que se acerca todavía más al estado de segundidad, presentándose como un simple hecho –pero expresado en términos de diversión y estilo–, sin ser conceptualizado más allá de lo que se presenta en el momento, se inclina más a una expresión frívola-frívola y de menor probabilidad a politizarse, a menos que el espectador –encontrándolo o inventándolo, se empecine en adjudicarle un sentido o significado con propósito o lógica a algo que pueda no tenerlo– aporte mayores relaciones semióticas a la imagen –trátese del conocimiento de la sexualidad del actor, del traje que podría evocar los colores del arcoíris en la

bandera de diversidad sexual, la burla que han sufrido los homosexuales por años, etc.– para desarrollar una idea más seria.

Figura 61. Charco de gasolinera

Nadie:

El charco en la gasolinera:



El estado de seguridad y la apoliticidad en el camp frívolo/frívolo quedan todavía más claros en la **figura 62**. Nos atrae principalmente el nivel de teatralidad, dramatismo y glamur alcanzado entre la mezcla desconcertante y cómica de lo que parece ser una apasionada interpretación musical, y un momento de altísima tensión al apuntar con un arma. El exceso de este fotomontaje es lo que proporciona el goce estético. El estilo es tan estrambótico que ni

siquiera podemos formarnos un juicio moral o desarrollar otras ideas, tan sólo quedamos cómicamente impactados. Esta clase de intensidad y evidente artificio nos rebasa, no es algo que podamos anclar tan fácilmente a otras ideas o experiencias “normales” o cotidianas. Tan sólo nos queda disfrutar del juego teatral, el drama viviendo por el drama en sí mismo. No hay historia que contar, se trata únicamente de una exaltación sin principio y sin fin de las formas, lejos de cualquier concepción moral o conceptual.

Figura 62. Amor al drama



El camp –siendo principalmente un abigarramiento estético, que puede o no ser político, y puede o no comportar sentido (dependiendo de los signos que utilice en sus juegos)– a menudo nos confronta a expresiones que son difíciles de sacar de su estado de segundidad, es decir, de

aquellas primeras impresiones sensoriales en las que resulta difícil identificar un sentido o idea trascendental, más allá de lo que se nos presenta. Son formas cuyos significados no están sujetos a fervientes disputas, pues no son preponderantes en las dimensiones más punzantes de las configuraciones sociales. Sin embargo, ese juego, primeramente estético y frívolo, que prescinde de ideas concretas, constituye la médula del camp y es capaz de hacer brotar visiones críticas gracias a esa misma frivolidad y absurdo. Es por ello que abogamos por la aprehensión de estas expresiones en un espectro que nos permita organizarlas, pero sin apartarlas categóricamente o desestimarlas por ser unas más “serias” que otras, pues incluso lo trivial puede acabar por ser redefinido.

5. EL CAMP COMO SÍNTOMA DE CESURAS EPOCALES: MODERNIDAD, POSMODERNIDAD Y ULTRAMODERNIDAD

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, se llega a observar la proliferación de una mirada que converge con el 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. Se desarticulan 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.

Tomando 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 esta genera–, 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, continuamente aludido a través 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, comenzando 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, concibiéndolo como un conjunto de representaciones y artificios que difícilmente podrán volverse a experimentar, inocentemente, 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 roles 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. Es un proceso que forma parte de un nuevo periodo de transición histórica, en el que 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, nos parece pertinente abordar el efecto de estas expresiones en el marco de una discusión más amplia, es decir, como síntomas de cesuras epocales, específicamente entre tres momentos que todavía se superponen: modernidad, posmodernidad y ultramodernidad.

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. (Augé, 1998, p. 34).

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 a través 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” (Illouz, 2012, p. 18). Es decir, ya se presentía el fracaso performativo de ciertos mecanismos de la vida social que perderían poder significativo y emocional. Sin embargo, aún contábamos con el esperanzador sustituto ofertado por la modernidad; quizás perdamos algo de magia pero valdrá la pena en la consecución de un conocimiento instrumentalizado para alcanzar mayor bienestar material. Pero como menciona Augé, la posmodernidad es caer en un doble desencanto, es darse cuenta de que no se cumple el bienestar prometido y encima de esto, ni siquiera se cuenta con el refugio de los mitos en calidad de paliativos, es decir, historias que nos sosiegan al dar sentido –incluso recubrir de cierta dignidad y belleza– a las calamidades. Así, la posmodernidad es un desasosiego en el que se agota el poder de los mitos premodernos, y a la vez se derrumban los ideales que

pregonaba la modernidad. Mirando hacia atrás y hacia adelante, ya no se sabe muy bien en qué creer o qué grandes proyectos colectivos seguir.

El conocimiento experto, la tecnología y la producción en masa, lejos de crear la soñada sociedad de la abundancia, continuaron utilizándose en prácticas de acaparamiento, sosteniendo las mismas viejas relaciones de dominación entre acaudalados y desposeídos, pero disimuladas bajo el discurso emancipatorio que proponía la modernidad en sus inicios. No es que el discurso moderno fuera una total mentira, entre una mezcla de verdad, de intenciones genuinas y mentira, y ante el desarrollo de sociedades más democráticas, las formas de autoridad necesariamente tuvieron que evolucionar y pregonar nuevos ideales, no desde un ablandamiento o verdadera generosidad y preocupación por el bienestar colectivo, sino desde una serie de concesiones que aún les permitiera conservar la mano ganadora para aferrarse al poder. Ya no se podía recurrir a las atrocidades de antaño para imponerse, era necesaria la creación de una coacción a manos de un responsable que no se pudiera señalar, una idea sin autor, una ideología. Si bien los enredados artilugios ideológicos implican más trabajo que una simple paliza para quien no se alinea a una voluntad ajena, esta clase de poder y disimulación brinda otras ventajas, brinda cierta invisibilidad; porque para desafiar a una autoridad hay que ser capaces de verla y señalarla, hay que comenzar por producirla delante de uno como un personaje hostil y temible (Cléro, 2007). Esta dificultad para asir y someter a juicio a un responsable de las promesas rotas y los agravios que se cometen en contra de la sociedad, sucede en parte por la constante predicación de discursos que justifican el orden de las cosas y las personas, discursos que se conforman desde varias esferas y no se enuncian por una sola autoridad, sino por muchas. Lo peligroso de estos poderes ideológicos es que no son meras mentiras, son “simulacros”. El aparato ideológico

fluctúa entre una mezcla de sinceridad y de hipocresía para legitimar el papel de quienes detentan el poder, pues la cúspide no se contenta con tener más privilegios, para conservarlos necesitan justificarse a través de un discurso (Piketty, 2002). Por lo tanto, denunciar las injusticias del orden capital no es fructífero por vía de la “racionalidad moral o económica”, también se le debe desafiar a través de lo simbólico (Baudrillard, 1978, p. 35). De esta manera, cuestionándolo desde el flanco cultural también se comienza a desarticular el relato moderno, develándolo como un relato hegemónico, como un designio hecho a la medida de unos cuantos que consiguió universalizarse.

Cada vez son más quienes encuentran un sinsentido en los discursos, en las formas y significados que pretenden seguir moviendo al mundo bajo la ideología capitalista inserta en el corazón de la modernidad. No es que el capitalismo esté a punto de colapsar, o que la modernidad haya sido completamente superada en todos los países, sin embargo, después de tantas discordancias entre lo dicho y hecho, comienza a tener problemas para legitimarse (Lyotard, 1992), es decir, su performance fracasa. Tomando en cuenta lo anterior, es que se introduce el concepto de posmodernidad, momento histórico que nos enfrenta a múltiples desfusiones dramáticas, al punto de ya no saber dónde situarnos o qué grandes propósitos colectivos seguir. Ni siquiera a nivel individual podemos interiorizar completamente los ideales o metas que perseguimos, ni las máscaras que proyectamos ante los demás. Se sufren crisis de identidad, las personas se vuelven «instrumentos sin “yo”» (Fromm, 2006, p. 144). 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 con 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 serían tan efímeros y 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 –manteniendo breves ilusiones, cada vez menos efectivas y por lo tanto remplazadas con rapidez exponencial, como una medicina que necesita consumirse en mayores dosis y en menor lapso de tiempo porque ya hemos desarrollado resistencia a ella– también nos sensibiliza para percibir nuestra propia indeterminación, nuestra negatividad constitutiva. Es decir, con los cambios que actualmente se confrontan en el curso de una vida, llegamos a notar por experiencia propia que lo que somos y lo que queremos, lejos de ser reflejos de una esencia original, se remite al espíritu del tiempo que nos moldea. El resultado es una sociedad de sujetos, no enteramente, pero sí lo suficientemente alienados para seguir alimentando, como carbón, la caldera del mercado. Para Horkheimer y Adorno (2006), esa contradicción en la que se comienza a vivir representa el triunfo de la publicidad en la industria cultural, dicho triunfo consiste en una imitación compulsiva por parte de los consumidores de mercancías culturales, aunque al mismo tiempo, los mismos consumidores, las reconozcan como falsas. Así, todos los sentidos o significados que podían ser vividos plenamente, sin fracturas contradictorias, ahora no se experimentan más que bajo la forma de una representación (Debord, 2006, p.119). Insistimos en acceder a sensaciones puras pero estas ya nos parecen un tanto forzadas, pues recurrimos a

formas prefabricadas para experimentarlas. En consecuencia, el espectáculo deja de ser una colección de imágenes y se convierte en una relación social mediada por imágenes (Debord, 2006, p. 118). Lo anterior se suma a los factores que desembocan en “formas malgastadas, lenguaje que, por demasiado abundante, no designa ya cosas, sino otros designantes de cosas, significantes que envuelven otros significantes en un mecanismo de significación que termina designándose a sí mismo” (Sarduy, 1978, p. 176). Hoy contamos con las condiciones necesarias para que más personas experimenten los efectos de la basta producción y consumo de formas culturales, cuyo intenso uso acaba por reventarlas de la manera que ejemplificábamos en capítulos anteriores con los conceptos de Baudrillard al hablar sobre ‘hipersimulación’ e ‘implotación’ cultural. 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. (Flynn, 2019, p. 107)

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 peculiar sobrevive sólo en la abstracción extrema (Horkheimer y Adorno, p.71). Así, en una primera impresión, pareciera

que ya no quedan cualidades únicas, 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. En este sentido, 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” (1994, p. 254).

Entre esta autoconciencia que desbarata la idea de una identidad auténtica, y los deseos prefabricados por el mercado que nos insta a encontrar la autenticidad por medio de los bienes que oferta, presenciamos una lucha entre las des-fusiones y los intentos de re-fusión dramática. Según Alexander, la tarea del sociólogo es sacar a la luz las prácticas de re-fusión, –ya sea para llegar a una mayor comprensión de nuestro estar social, o incluso, para desmontar los teatritos fraudulentos, aquellos performances que perjudican en lugar de contribuir al bienestar social– pero sin defender la des-fusión, pues, sin re-fusión, la vida social no sería posible; “no sólo los valores sociales represivos sino también los liberadores son comunicados a través de las actuaciones culturales que están exitosamente fusionadas” (Alexander, 2005, p. 58). Hasta las expresiones más “auténticas” y bienintencionadas necesitan de artificios estéticos para hacerse comunicables. La estética, arma de doble filo que codifica reglas jerárquicas de pensamiento, también ofrece los recursos para desarticularlas y desprenderse de las mismas. Por lo tanto, la estética es la misma fragua en que pueden forjarse o derretirse los valores políticos y morales

(Bayer, 2014). Por esta razón, el performance, “por su inestabilidad, es tan vital para desafiar los sistemas de poder como lo es para sostenerlos” (Taylor, 2012, p. 106).

Esta clase de batallas –entre lo jerárquico y anti-jerárquico, 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” (2011, p. 15). Así que en nuestro empeño por denunciar el performance inextricablemente inserto en cada aspecto de la vida, es que por la vía estética se 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, se vuelva inamovible y nos haga daño. Hasta el momento nos contentamos con ser cazadores, listos para evidenciar y destruir a todo aquel que busque convencernos, a través de artificios (consciente o inconscientemente), de una idea sin importar si es buena o mala; el objetivo es evidenciar el esfuerzo performativo, el componente “artificioso”. Curiosamente, 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 –tratando muchas veces de evitar ser presa de los engaños del pasado, y en busca de opciones que

se sientan reales o sean más satisfactorias para aumentar la calidad de vida— no hace sino desestabilizar casi indiscriminadamente 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. (Eagleton, 2001, p. 115)

Estas actitudes caracterizan el momento posmoderno, que sería como esa grieta o espacio neutro que describe Deleuze (1994), en el que desarticulando o desestabilizando todo, quedamos suspendidos en la mera posibilidad, sin negar o afirmar algo en particular. El camp, como expresión antiorganizativa, alimenta este espíritu 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 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*” (White, 1992, p. 46).

El camp se ajusta perfectamente 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 elites, pero

también reforzar un orden jerárquico al crear su propio mecanismo de distinción; puede destruir para luego edificar, o simplemente destruir por el sólo 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), etc.

Los mismos recursos que caracterizan al camp pueden utilizarse en la manipulación y distorsión de la realidad en la posmodernidad, momento histórico que da nacimiento a la posverdad, un fenómeno en el que todo se anula o se vuelve indiscriminadamente válido, proporcionando la inestabilidad e incertidumbre necesarias para manipular la información y la opinión pública.

Es así el pensamiento posmodernista un arma de liberación de los totalitarismos que, paradójicamente, conduce al absolutismo de la negación sistemática de lo real, y por ello, del saber ilustrado. Es un pensamiento negativo en el sentido de que se fundamenta en una negación extrema: la negación de lo real en sí. (Fernández, 2018, p. 234)

Para Fernández (2018), el posmodernismo es un desmontaje de la modernidad. Sin embargo, en la posmodernidad, como un terreno tanto de indeterminación como de posibilidades (precisamente gracias a esas indeterminaciones), se formaría con mayor fuerza un ideal que definiría el *zeitgeist* de la ultramodernidad como próximo periodo histórico. Tal ideal propone vivir digna y plenamente por el simple hecho de existir, deshaciéndonos de la idea de resignarnos a sobrevivir como lo hacen los animales, cuando en realidad, los humanos contamos con los medios (más no la voluntad política, hasta el momento) de asegurarnos un mínimo de bienestar.

Para llegar a tal cambio, se requiere una ruptura considerable, debilitar concepciones como las que impiden acabar con la idea de que ‘hay que ganarse la vida’. Así, desde la esfera cultural, las des-fusiones dramáticas contribuirían a la demolición de algunas de las creencias más arraigadas que obstaculizan la realización del sueño ultramoderno, el cual:

...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 ecológico y demográfico que permita mejores condiciones de vida [...] En este periodo se plantea una revalorización de la cultura del trabajo. (Medina, 2020, p. 165)

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 al camp para crear esos espacios indeterminados de cierta libertad creativa, más 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 sus expresiones culturales quedarían en reposo, no habría cambios ni evoluciones y se endurecerían como las expresiones del kitsch. En este sentido, el camp es una expresión pre-política, es decir, detona procesos de resignificación y transformación cultural, ya existe una importante agencia para gestar la posibilidad de echar a andar posteriormente una transformación social o política, pero se encuentra un paso atrás de esa responsabilidad de posicionamiento explícito. Eso en el mejor de los casos, pues como hemos mencionado a lo largo del trabajo, el camp es ambivalente, y los efectos que pudiera tener sobre la sociedad, también lo son. Tomando en consideración todo lo mencionado, inevitablemente llegamos al punto de discutir los efectos presentes y perspectivas del camp con sus luces y sombras.

6. EN BUSCA DE UN NUEVO ENCANTAMIENTO

A lo largo de este trabajo hemos constatado que uno de los factores que estimulan la sensibilidad camp, y esta 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 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” (Augé, 1998, p. 48), 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 lo 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 efectivamente lo sean. En este sentido, Žižek asegura: hay dos formas de entender la tesis de que vivimos en un mundo post-ideológico: o la tomamos en un sentido post-político 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) (Žižek, 2012, p. ix).

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, viendo de frente el “modo absurdo en que nos ocultamos a nosotros mismos en el caso de que nos resistamos a aceptar la realidad” (Gutiérrez, 2019, p. 20). 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 (Žižek, 2012, p. x). 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 cínicamente 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 (Žižek, 2012, p. xvii); este goce se convierte en nuestro calmante ante las diversas miserias de la vida, aún 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 sorpresivamente conservadores y temerosos. Vivimos en una época de gran libertad de expresión pero sin una traducción substancial 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 (Metahaven, 2013). 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 (Harris, 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. Jugando con las formas y los disfraces se oponían al poder indirectamente, 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 (Scott, 2004). Siguiendo 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” (Han, 2021, p. 23). Según Han, el muro de Berlín cayó porque la gente dijo “¡basta!” Pero ahora “somos demasiado dependientes de la droga digital, y vivimos aturdidos por la fiebre de la comunicación, de modo que no hay ningún «¡Basta!», ninguna voz de resistencia” (Han, 2021, p. 40).

Podría decirse que todos los días son carnalescos, 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 sumamente entretenidos que el mundo puede consumir; de la misma forma en que el performance drag pasó de ser una expresión disruptiva 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” (Brooker, 2000). 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” (Gutiérrez, 2019, p. 23).

Algo similar a las apropiaciones descritas ocurre con las expresiones histriónicas de los internautas. Estos 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”

(Roche, 2018, p. 306)–; 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 (Tinkcom, 2002). Incorporando el lenguaje de las redes sociales, la hegemonía vende la idea de una gran revolución digital, cuando realmente recurre al gatopardismo, cambiarlo todo para que nada cambie con tal de mantener su posición privilegiada.¹

Independientemente de 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 actualmente. 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 andar el flujo y transformación simbólica; remueve las aguas pero sin definir necesariamente los cauces que puedan seguir. Paradójicamente, el 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, explícitamente, a proponer o decidir nuestro posicionamiento o formas de asir la vida –sobre todo en este periodo de la historia en que buscamos desesperadamente una

¹ “Cambiar todo para que nada cambie”, alusión a la obra de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *El gatopardo*. (Barcelona: Anagrama, 2019).

nueva estructura simbólica que refleje “la verdadera vida” (Badiou, 2017)—; 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 descarnadamente, decidimos gozar con cierto cinismo, siendo permanentemente irónicos, permanentemente desilusionados y sin decantarnos por un sentido o hilo conductor que estructure nuestra vida. Como menciona Fernandez:

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? (Fernández, 2018, p.253)

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 para encontrar la verdad y se acerca indefinidamente 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. Constantemente 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 (Dyer, 2005)–, a través 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, de la redefinición de lo “real” o “auténtico”. Es decir, buscamos formas que nos llenen de sentido hasta que estas vuelvan a vaciarse y tengamos que buscar nuevas formas significativas (fusionadas) que infundan a la vida nuevos propósitos e ideales. Pero si se desea salir de nuestra 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– bajo 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 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.

REFERENCIAS

- Adorno, T. (2004). *Teoría estética*. Madrid: Akal.
- Aedo, A. (2017). Desempacando la identidad personal en el realismo morfogenético: formas de ego, reflexividad sustantiva y proyectos de vida. *Estudios Sociológicos De El Colegio De México*, 35(104), 407-428.
- Alarcón, J. (2015). La hermenéutica como anclaje epistémico del método etnográfico. *Vivat Academia*, (133), 1-11.
- Alexander, J. (2005). Pragmática cultural: Un nuevo modelo de performance social. *Revista Colombiana de Sociología*, (24),9-67.[fecha de Consulta 18 de Julio de 2022]. ISSN: 0120-159X. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=551556299001>
- Alexander, J. (2010). Iconic consciousness: the material feeling of meaning. *Thesis Eleven*, 103(1), 10-25.
- Alexander, J. (2018). *Sociología cultural: formas de clasificación en las sociedades complejas*. FLACSO México.

Alford, R. (1998). *The craft of inquiry: theories, methods, evidence*. Oxford University Press.

Álvarez, A. O. (2021). *Filosofía de la apariencia física*. Salamanca: Taugenit.

Amícola, J. (1996). La política y poética dle camp. *Orbis Tertius*, I (2-3).

Anapur, E. & Kordic, A. (2016). *Camp and why we love it*. Widewalls Editorial.

Apelgren, L. P. (2020). When Camp becomes a Method: a conceptualization of conversational performatives and curatorial agencies within ‘the camp-eye’. [Master’s Thesis] Stockholms Universitet.

Arn, J. (2018). The camp aesthetic is everywhere, from Any Warhol to American politics.

Sitio web: [artsy.net](https://www.artsy.net)

Arteaga, N. y Arzuaga, J. (2016). Del neofuncionalismo a la conciencia icónica: ensayo crítico para pensar la sociología cultural de Jeffrey Alexander.

ASMRTheChew. (20 de junio de 2019). Trident Typing ASMR Eating Sounds At Home Feel. Youtube. <https://rb.gy/fdrvq>

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

Badiou, A. (2017). *La verdadera vida*. Buenos Aires: Interzona.

Bárceñas, K. & Preza, N. (2019). Desafíos de la etnografía digital en el trabajo de campo onlife. *Virtualis*, 10(18), Pp.134-151

Bartmanski, D. (2018). Social construction and cultural meaning: reconstructing qualitative sociology. *American Journal of Cultural Sociology*. 6, 563–587.

Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
<https://jppgenrgb.files.wordpress.com/2017/01/barthes-lo-obvio-y-lo-obtuso-1986.pdf>

Barrera, O. (2017). La crueldad como posibilidad de una vida ética y estética. *Iberofórum. Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana*, 12(23), 165-183.

Bataille, G. (2003). *La conjuración sagrada: ensayos 1929-1939*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Baudelaire, C. (1998). Le peintre de la vie moderne. En *Au-delà du romantisme : écrits sur l'art*. Pp. 199- 248. Paris: Flammarion.

Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós. <http://www.raularagon.com.ar/biblioteca/libros/Baudrillard/Jean%20Baudrillard%20-%20Cultura%20y%20simulacro.pdf>

Bauman, Z. (2018). *Retrotopía*. Madrid: Paidós.

Bayer, R. (2014). *Historia de la estética*. Fondo de cultura económica.

Becker, K. (2010). *Le dandysme littéraire en France au XIX^e siècle*. Orléans, Paradigme.

Becker, T. (2018). The meanings of nostalgia: Genealogy and critique. *History and Theory*, 57(2), 234-250. [sci-hub.se/10.1111/hith.12059](https://doi.org/10.1111/hith.12059)

Benhabib, S. (2006). *Las reivindicaciones de la cultura. Igualdad y diversidad en la era global*. Buenos Aires: Katz.

Berger, L. P. y Luckmann, T. (2001). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrurtu.

- Bergman, D. (1993). *Camp grounds: Style and homosexuality*. Amherst: Massachusetts Press.
- Bertazzoli, A. (2019). *Internet memes and society: social, cultural and political contexts*. Nueva York.: Routledge.
- Beuchot, M. (1997). *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación*. CDMX: Itaca.
- Bianciotti y Ortecho. (2013). La noción de performance y su potencialidad...
- Boehm, G. (2012). Representation, presentation, presence: tracing the homo pictor. En Alexander, J.C., Bartmański, D., & Giesen, B. (Eds.). *Iconic power: materiality and meaning in social life* (pp. 15-24). Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Bourdieu, P. y Passeron, J.C. (1996). *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*. Barcelona: Fontamara.
- Bourdieu, P. (1998). *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*. Taurus.
- Bowman, J. (2015). How Netflix stole Unbreakable Kimmy Schmidt from Comcast and NBC. Sitio Web: <https://www.fool.com/investing/general/2015/03/09/how-netflix-stole.aspx>
- Broch, H. (1970). *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*. Barcelona: Tusquets.
- Bronski, M. (1984). *Culture Clash: The Making of Gay Sensibility*. Boston: South End Press.
- Brooker, W. (2000). *Batman Unmasked: Analyzing a Cultural Icon*. London: Continuum.
- Brown, J. (1986). *Immodest acts: the life of a lesbian nun in renaissance Italy*. Oxford University Press.

- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Butler, J. (2012). *Sujetos del deseo. Reflexiones hegelianas en la Francia del siglo XX*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Cabanas, E. & Illouz, E. (2019). *Happycracia*. Barcelona: Paidós.
- Cáceres, N. (2009). Módulo de comunicación: Programa nacional de formación y capacitación permanente 2007 – 2011. Sitio web: <http://neptaliciro.blogspot.com/2009/04/modulo-de-comunicacion.html>
- Campbell, C. (2018). *The Romantic Ethic and the Spirit of Modern Consumerism*. Palgrave Macmillan.
- Castoriadis, Cornelius. (2007). *La institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires: Tusquets.
- Cestero, A. (2006). La comunicación no verbal y el estudio de su incidencia en fenómenos discursivos como la ironía. [Conferencia]
- Chauncey, George. 1994. *Gay New York: Gender, Urban Culture, and the Making of the Gay Male World, 1890-1940*. New York: Basic Books.
- Chesterton, G.K. (1917). *Ortodoxia*. Madrid: Calleja.
- Cisneros, J. (2019). *Ingeniería filosófica. Metodología para el análisis de los fenómenos sociales*. Nómada.
- Cléro, J.P. (2007). *Qu'Est-Ce Que L'Autorité?* Chemins Philosophiques: Vrin.
- Cleto, F. (2019). The spectacles of camp. In *Camp: Notes on fashion* (pp. 9-59). The Metropolitan Museum of Art/Yale University Press.

Collin, L. (2007). Un discurso new age para intelectuales. *Mitológicas*, XXII, 19-32.

Core, P. (1984). *Camp: The Lie That Tells the Truth*. New York: Delilah.

Csikszentmihalyi, M. (1997). *Creativity: flow and the psychology of discovery and invention*. New York: Harper Perennial.

Cuvardic, D., & Cerdas, M. (2020). La ‘enunciación de objeto’ en Catulo, Horacio y Marcial. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 46, 191-205.

De la Garza, Enrique, OSPINA, J. C. C., OLIVO, M. A. y Retamozo, Martín (2008). Crítica de la razón para-posmoderna (Sennet, Bauman, Beck). *Revista Latinoamericana de estudios del trabajo*, (13-19), 9-38. <http://www.relats.org/documentos/FTgeneral.DelaGarza2.pdf>

De Man, P. (1991). La autobiografía como desfiguración. *Suplementos Anthropos*, 29, 113-117.

De Saussure, F. (1945). *Curso de Lingüística General*. Buenos Aires: Editorial Losada.

Debord, G. (2006). The commodity as spectacle. En Durham, M. G. & Kellner, D. M. (Eds). *Media and cultural studies* (pp. 117-121). Blackwell Publishing.

Debray, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen: Historia de la mirada en occidente*. Barcelona: Paidós.

Deleuze, G. y Guatari, F. (2004). *Mil mesetas: Capitalismo y Esquizofrenia*. Valencia: PRE-TEXTOS.

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

Di Lampedusa, G. T. (2019). *El gatopardo*. Barcelona: Anagrama.

Díaz, V. (2010). Severo Sarduy y el método neobarroco. *Confluente*, 2 (1) 40-59.

- Díez, E. J. (2019). “Naturalizar” la ideología neoliberal: educar en el habitus capitalista. *Estudios de Derecho*, 76(168), 221-239.
- Duvignaud, J. (1982). *El juego del juego*. CDMX: Fondo de Cultura Económica.
- Dyer, R. (2002). *The culture of queers*. London: Routledge.
- Dyer, R. (2005). *Heavenly bodies: film stars and society*. New York: Routledge.
- Eagleton, T. (2001). *La idea de la cultura: una mirada política sobre los conflictos culturales*. Barcelona: Paidós.
- Echavarren, R. (2001) [Reseña sobre] Amícola, José. Camp y postvanguardia. Buenos Aires, Paidós, 2000, 229 págs. *Orbis Tertius*, 4(8), 207-211. https://memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3845/pr.3845.pdf
- Echeverría, B. (2010). *Definición de la cultura*. CDMX: Ítaca.
- Eco, U. (1984). *Apocalípticos e integrados*. Lumen.
- Eco, U. (2007). *Historia de la fealdad*. Lumen.
- Eisenstadt, S.N. (1963). *The political systems of empires*. New York: The Free Press of Glencoe.
- Ekman, P y Friesen, W.V. (1969). The repertoire of none verbal behavior.
- Ema, J. (2012). Sujeto, negatividad y afirmación. En Marinas, J. (ed.) *Pensar lo político. Ensayos sobre comunidad y conflicto*, (pp. 91-104). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Emmer, C. E. (2014). Traditional kitsch and the Janus-head of comfort. En Stępień, J. (Ed.) *Redefining kitsch and camp in literature and culture*, pp. 23- 40. Cambridge Scholars Publishing.

Everaert-Desmedt, N. (2004). La semiótica de Peirce. trad. Hugo Balmaceda, *Signo (online)*, 1-14.

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

Flores, J. (2020). *Camp as a Weapon: Chicano Identity and Asco's Aesthetics of Resistance*. [Tesis doctoral, UC Berkeley] UC Berkeley Electronic Theses and Dissertations. <https://escholarship.org/uc/item/1rv7h2gy>

Flórez, M. (2009). La construcción social de significados en el fin de la era del padre. *Revista de Ciencias Sociales (Cr)*, III(125), 117-125.

Flynn, G. (2019). *Perdida*. CDMX: Penguin Random House.

Forrester, V. (1997). *El horror económico*. México: FCE.

Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas*. CDMX: Siglo XXI.

Fox, Margalit. Don Featherstone, Inventor of the Pink Flamingo (in Plastic), Dies at 79. NY Times, June 23, 2015. : <https://www.nytimes.com/2015/06/24/business/don-featherstone-inventor-of-the-pink-flamingo-in-plastic-dies-at-79.html?smid=url-share>

Freire, P. (2012). *Pedagogía de la indignación. Cartas pedagógicas en un mundo revuelto*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.

Freud, S. (1991). El chiste y su relación con lo inconsciente. *Amorrortu*.

Fromm, E. (2006). *Tener y ser*. CDMX: Fondo de Cultura Económica.

Galfione, V. (2016). Juliane Rebentisch, Theorien der Gegenwartskunst. Zur Einführung. *Diánoia*, 61(76), 171-177.

Galef, D., & Galef, H. (1991). What Was Camp. *Studies in Popular Culture*, 13(2), 11–25. <http://www.jstor.org/stable/23414496>

García, É. (2014). Educación estética y lectura semiótica: el caso de un poema de Augusto do Campos. *Hallazgos*, 11(21), 93-110.

García, L. (2016). *El camp cañí. Folclore popular, kitsch y género en el arte contemporáneo español*. [Tesis] Universidad de Alicante.

García, N. (1981). *Culturas populares en el capitalismo*. CDMX: Fondo de Cultura Económica.

Giddens, A. (1994). *Las consecuencias de la modernidad*. Madrid: Alianza.

Gill, R. (2008). Empowerment/Sexism: female agency in contemporary advertising. *Feminism & Psychology*, 18 (1): 35-60.

Glesne, C & Peshkin, A. (1992). *Becoming qualitative researchers: an introduction*. White Plains: Longman.

Glick, E. (2001). The dialectics of dandyism. *Cultural Critique*, (48), 129-163.

Goffman, E. (2006). *Estigma: la identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu.

Gómez, P. (2002). El ritual como forma de adoctrinamiento. *Gazeta de Antropología*, (18), 1-21.

González, L. M. (2009). *Fascismo, kitsch y cine histórico español, 1939-1953* (Vol. 9). Universidad de Castilla La Mancha.

Goriunova, O. (2013). New media idiocy. *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, 19(2), 223–235.

- Gramsci, A. (2017). *Antología*. Sacristán, M. (Ed.). México: Siglo XXI.
- Gutiérrez, J. I. (2019). Entre el realismo y la estética camp: los espacios hollywoodenses en la narrativa negra norteamericana. *Anuari de filologia. Llengües i literatures modernes*, 9, 11-44.
- Halberstam, J. (2011) *Queer art of failure*. Durham and London: Duke University Press.
- Hallett y Barber (2014). Ethnographic research in a Cyber Era. *Journal of contemporary Ethnography*, 43(3): 306-330.
- Halperim, D. (2012). *How to be gay*. Harvard University Press.
- Han, B.C. (2021). *No cosas: Quiebras del mundo de hoy*. CDMX: Penguin Random House.
- Hardt, M. y Negri, A. (2000). *Imperio*. Harvard University Press. Recuperado de: http://www.ddooss.org/articulos/textos/Imperio_Negri_Hardt.pdf
- Heidegger, M. (1997). *Filosofía, ciencia y técnica*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Harris, D. (1999). *The rise and fall of gay culture*. New York, NY: Ballantine Books.
- Hernández, S. (2017). Del dandy al esteta: el cultivo de la sensibilidad, entre lo individual y lo colectivo. *Quintana. Revista de Estudos do Departamento de Historia da Arte*, (16), 263-275.
- Hooks, B. (2000). *Todo sobre el amor*. Buenos Aires: Ediciones B Argentina.
- Horkheimer, M. & Adorno, T. (2006). The culture industry: enlightenment as mass deception. En Durham, M. G. & Kellner, D. M. (Eds). *Media and cultural studies*. Blackwell Publishing. Pp. 41-72
- Horn, K. (2017). *Women, Camp, and popular culture: Serious Excess*. Springer.

Hotz-Davies, I., Vogt, G., & Bergmann, F. (2017). Introduction: "The dirt doesn't get any worse": The Alliance of Camp and Dirt. In *The Dark Side of Camp Aesthetics* (pp. 1-11). Routledge.

Hueso, S. (2012). " *Ya no estás más a mi lado, corazón*", *estética Camp en América Latina*. [Tesis doctoral, Universitat de València] Facultad de Filología, Departamento de Filología Española. <https://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/24262/Binder1.pdf?sequence=2&isAllowed=y>

INEGI. (2021). Encuesta Nacional sobre Disponibilidad y Uso de Tecnologías de la Información en los Hogares.

Illouz, E. (2009). *El consumo de la utopía romántica: el amor y las contradicciones culturales del capitalismo*. Madrid: Katz.

Illouz, E. (2012). *¿Por qué duele el amor?* Buenos Aires: Katz.

Isherwood, C. (1999). *The world in the evening*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Jenks, C. (2005). *Subculture: the fragmentation of the social*. Londres: Sage.

Kleinhans, C. (1994). Taking out the trash. En Meyer, M (ed), *The politics and poetics of camp*. London, Routledge.

Johnson, J. «Måneskin reflects on LA experience with "Supermodel": "It was very 'Californication' for us"», <https://digital.abcaudio.com/news/maneskin-reflects-la-experience-supermodel-it-was-very-californication-us> (consultado el 3 de marzo, 2023)

Jung, C. G. (1989). *Memories, dreams, reflections*. Jaffé, A. (Ed.) New York: Vintage Books.

Karam, T. (2011). Introducción a la semiótica de la imagen. Lecciones del portal. *Portal de la Comunicación InCom-UAB*. Barcelona.

King, T. 1994. Performing ‘Akimbo’: Queer pride and epistemological prejudice. En *The Politics and Poetics of Camp*, Meyer, M. (Ed.), 23-50. New York: Routledge.

Kociubińska, E. (2012). Dandysme ou le goût de la provocation. *Romancia Silesiana*, (7), 39-48.

Lafrance, M. & Burns, L. (2018). The dark side of camp: Making sense of violence against men in Christina Aguilera’s “Your body”. In C. Moore & P. Purvis (Eds.), *Music and Camp* (pp. 220-40). Connecticut, NH: Wesleyan University Press.

Lagarde, M. (2016). *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. CDMX: Siglo XXI Editores.

Lasch, C. (1996). *Refugio en un mundo despiadado*. España: Gedisa.

Lemes de Castro, J. C. (2016). Neoliberalismo, autoimunidade e redes sociais. *Interin*, 21(1), 145-163.

Lipovetsky, G. (2000). *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama.

Long, S. (1993). The Loneliness of Camp. En Bergman, D. (Ed.) *Camp Grounds: Style and Homosexuality*, (pp. 78–91). Amherst: University of Massachusetts Press.

Lorey, I. (2016). *Estado de inseguridad. Gobernar la precariedad*. Madrid: Traficantes de sueños. <https://cutt.ly/POngczN>

Maldonado, M. (2022). La remediación de la cultura y la sociedad en Facebook. *Humanitas. Revista de Teoría, Crítica y Estudios Literarios*, 2(3), 131-168.

- Malishev, M. (2002). *En busca de la dignidad y del sentido de la vida*. México: Plaza y Valdez.
- Malinowska, A. (2017). Heroines at the outskirts of culture: Hollywood stardom in intra- and transcultural practices of camp. Yu, S. Q. & Austin, G. (Eds.). (2017). *Revisiting Star Studies: Cultures, Themes and Methods*. 187-204. Edinburgh University Press.
- Mann, T. (1986). *Carlota en Weimar*. Barcelona: Orbis.
- McElroy, D. (2017). Camp. En Papenburg, B. (Ed.) *Gender: Laughter*, (pp. 293-310). Macmillan Interdisciplinary Handbooks.
- McLuhan, M. (1996). *Comprender los medios de comunicación: las extensiones del ser humano*. Barcelona: Paidós.
- McRobbie, A. (2004). Notes on what not to wear and postfeminist symbolic violence.
- Meirieu, P. (1998). *Frankestein educador*. Barcelona: Editorial Laertes.
- Merrell, F. (2001). Charles Peirce y sus signos. *Signos en rotación*, 3(181).
- Metahaven. (2013). *Can Jokes Bring Down Governments?: Memes, Design and Politics*. Moscow: Strelka Press.
- Monsiváis, C. (2006). *Días de guardar*. CDMX: Era.
- Nancy, J. y Moreno, J. (2013). El sentido y la distancia. *Revista de Filosofía Open Insight*, 4 (5), 183-210. <https://www.redalyc.org/pdf/4216/421639454010.pdf>
- Newton, E. (1979). *Mother camp: Female impersonators in America*. University of Chicago Press.
- Neuman, W. L. (2014). *Social Research Methods: Quantitative and Qualitative*

Approaches. Boston: Allyn and Bacon.

Nielsen, Elly-Jean. (2016). Lesbian camp: An unerthing. *Journal of lesbian studies*, 20:1, 116-135. <https://sci-hub.se/10.1080/10894160.2015.1046040>

Noguerón, R. M. (Productora). (2023). *La casa de los famosos México*. [Reality show] EndemolShine Boomdog y TelevisaUnivisión.

Ojeda-García, F. M., & Ogáyar-Marín, F. J. (2022). El camp español se hace digital: Procesos de activación patrimonial gay/queer mediante Instagram. *Revista de humanidades*, (47), 35-59.

Onfray, M. (2000). *La construcción de uno mismo: la moral estética*. Buenos Aires: Libros Perfil.

Pellegrini, A. (2008). After Sontag: Future Notes on Camp. En Haggerty, G. E. & McGarry, M. (eds.) *A Companion to Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender and Queer Studies*, 168-193. Blackwell publishing. doi:10.1002/9780470690864.ch9

Pena, P. (2002). Dandismo y juventud. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, (98), 107-121

Pickel, A. (2018). *La cultura como sistema semiotico*.

Piketty, T. (2020). *Capital e ideología*. Libros Grano de Sal: México.

Pochmara, A. & Wierzchowska, J. (2017). Notes on the Uses of Black Camp. *Open Cultural Studies*, 1(1), 696-700. <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/culture-2017-0064/html>

Puyana, A. (2018). Desigualdad horizontal y discriminación étnica en cuatro países latinoamericanos. *Revista Cepal*.

Rancière, J. (2011). *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

Rebentisch, J. (2014). Camp materialism. *Criticism*, 56(2), 235-248.

Restrepo, E. (2006). Modernidades, subalternidades y escuela: a propósito de las antropologías del mundo. En Bravo, H., Peña, L. & Andrés, D. (eds.). *Identidades, modernidad y escuela*, (pp. 147-164). Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.

Robertson, P. (1996). *Guilty pleasures: feminist camp from Mae West to Madonna*. Durham: Duke University Press.

Roche Cárcel, J. A. (2018). La creatividad como exponente de las contradicciones sociales y culturales contemporáneas. Aproximación a su concepto desde la Teoría Sociológica. *International Review of Sociology*, 28(2), 298-320.

Rodríguez, M. (1998). *Sobre la racionalidad de las emociones*. II Congreso Internacional de la Sociedad Española de Filosofía Analítica. Universidad Complutense de Madrid. https://eprints.ucm.es/id/eprint/7631/1/Sobre_la_racionalidad_de_las_emociones.pdf

Ross, A. (1993). Uses of camp. En Bergman, D. (Ed.) *Camp Grounds: Style and Homosexuality*, (pp. 54-77). Amherst: University of Massachusetts Press.

Rueda, L. (2013). John Dewey y el Kitsch. In IX Jornadas de Investigación en Filosofía (La Plata, 2013).

Sarduy, Severo(1978), "El barroco y el neobarroco", en César Fernández Moreno(Ed.), *América Latina en su literatura*, México: Siglo Veintiuno, pp. 167-184.

Sarduy, S. (1999). *Obra Completa*. 2 Vols. México: FCE.

Sau, V. (1991). La ética de la maternidad. En L. Luna, & SI mujer (Ed.) *Mujer y sociedad*, (pp. 1277-182). Barcelona: Universitat de Barcelona.

Saxe, F. (2015). La noción de performatividad en el pensamiento de Judith Butler: queerness, precariedad y sus proyecciones. *Estudios avanzados* (24), 1-14.

Schulman, N. (2013). *Campy Camp Camp*.

Schutz, A. (1974). *El problema de la realidad social*. Buenos Aires: Amorrortu.

Schottmiller, C. (2017). Excuse my beauty!: camp referencing and memory activation on RuPaul's drag race. En Drushel, B. & Peters, B. (eds.) *Sontag and the Camp Aesthetic: Advancing New Perspectives*. Pp. 111-130. Lexington Books.

Scott, J. (2004). *Los dominados y el arte de la resistencia*. CDMX: Era.

Sedgwick, E. K. (1990). *Epistemology of the closet*. Berkeley: University of California Press.

Sen, A. (2000). La razón antes que la identidad. *Letras libres*, 2(23), 12-18.

Sennett, R. (2005). *La corrosión del carácter: las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*. Barcelona: Anagrama.

Simmel, G. (1983). Filosofía de la moda. En *Cultura femenina y otros ensayos*.

Simmel, G. (2023). The metropolis and mental life. En Longhofer, W., & Winchester, D. (Eds.) *Social Theory Re-Wired: New Connections to Classical and Contemporary Perspectives*. New York: Routledge. Pp. 438-445.

Sontag, S. (2005). Notas sobre lo camp. En *Contra la interpretación*, (pp. 355-376). Buenos Aires: Alfaguara.

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

Taylor, D. (2012). *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso.

Terán, E. & Arun, S. (2021). Performing beauty: femininity ideology, neoliberalism and aesthetic labor among young women in Mexico. *Revista de estudios de género, La ventana*, Vol. 6 (53), 441-484.

Thompson, (2002). *Ideología y cultura moderna: Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*. CDMX: Universidad Autónoma Metropolitana.

Tinkcom, M. (2002). *Working like a homosexual: Camp, capital, cinema*. Durham: Duke University Press.

Tovar Ortiz, E. D. J. (2023). Los principios del poder del conocimiento de los datos privados en la era digital y sus influencias de comportamiento en lo público [Tesis de licenciatura], Universidad Autónoma de Nuevo León.

UCCT. (2021). MEME (pronounced not me-me). [Video] En:

Van de Port, M. (2012). Genuinely made up: camp, baroque, and other denaturalizing aesthetics in the cultural production of the real. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 18(4), 864-883. <https://research.vu.nl/ws/files/626793/299240.pdf>

Villanueva, I. A. (2019). You better werk. Rasgos del camp talk en la subtitulación al español de Rupaul's Drag Race. *Cadernos de Tradução*, 39 (3), 156-188. https://repositorioacademico.upc.edu.pe/bitstream/handle/10757/626406/Villanueva_2019_RPDR.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Voltaire, F. M. A. (1966). *Diccionario filosófico*. Ediciones Ibéricas y LCL.

- White, H. (1992). *Metahistoria: la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. Fondo de Cultura Económica.
- Wilde, O. (2010). *El retrato de Dorian Gray*. CDMX: Porrúa.
- Williams, R. (1994). *Sociología de la cultura*. Barcelona: Paidós.
- Williams, R. (2001). *Cultura y Sociedad 1780-1950. De Coleridge a Orwell*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Wolf, J. M. (2013). Resurrecting camp: rethinking the queer sensibility. *Communication, culture & critique*, (6), 284-297.
- Wylie, (2020). *Mindfuck Cambridge Analítica: la trama para desestabilizar*.
- Wright, C. (1961). *La imaginación sociológica*. Habana: Instituto del libro.
- Yébenes, Z. (2020). Zenia Yébenes: «El cerebro humano no puede operar sin andamiajes culturales o sociales». (J. Lomelí, Entrevistadora) *Filosofía&Co*. <https://cutt.ly/sOnsEcg>
- Zigon, J. (2007). Moral breakdown and the ethical demand: a theoretical framework for an anthropology of moralities. *Anthropological Theory*, 7(2), 131-150. [sci-hub.se/10.1177/1463499607077295](https://doi.org/10.1177/1463499607077295)
- Zielinski, S. (2011). *Arqueología de los medios*. Bogotá: Ediciones Uniandes.
- Žižek, S. (2012). *Enjoy your symptom!: Jacques Lacan in Hollywood and Out*. Routledge.