

Susan Sontag

## NOTAS SOBRE LO «CAMP»

Muchas cosas en el mundo carecen de nombre; y hay muchas cosas que, aun cuando posean nombre, nunca han sido descritas. Una de éstas es la sensibilidad —inconfundiblemente moderna, una variante de la sofisticación pero difícilmente identificable con ésta— que atiende por el culto nombre de «camp»,

Una sensibilidad (en tanto es algo diferente de una idea) constituye uno de los temas más difíciles de tratar; pero hay razones específicas por las que lo camp, en particular, nunca ha sido discutido. No es un modo natural de sensibilidad, suponiendo que tal cosa exista. Es más, la esencia de lo camp es el amor a lo no natural: al artificio y la exageración. Y lo camp es esotérico: tiene algo de código privado, de símbolo de identidad incluso, entre pequeños círculos urbanos. Aparte de un perezoso bosquejo de dos páginas en la novela de Christopher Isherwood *The world in the evening* (1954), apenas ha trascendido a la imprenta. Por ello, hablar sobre lo camp es traicionarlo. Si la traición puede ser justificada, habrá de serlo por la edificación que represente, o por la dignidad del conflicto que resuelva. En mi defensa, expongo la finalidad de autoedificación, y el estímulo de un agudo conflicto en mi propia sensibilidad. Me siento fuertemente atraída por lo camp, y ofendida por ello con intensidad casi igual. Es por eso que quiero hablar sobre el tema, y es por eso que puedo. Porque nadie que comparta decididamente una sensibilidad determinada puede analizarla; sólo puede, cualesquiera fueren sus intenciones, exponerla. Dar nombre a una sensibilidad, trazar sus contornos y referir su historia, exige una profunda simpatía, modificada por la revulsión.

Aunque únicamente me refiero a la sensibilidad —y a una sensibilidad que, entre otras cosas, convierte lo serio en frívolo—, se trata de cuestiones graves. La mayoría de la gente cree que la sen-

303

sibilidad o el gusto son el reino de las preferencias, puramente subjetivas, de esas misteriosas atracciones, principalmente sensuales, que no se han sometido a la soberanía de la razón. *Conceden* que las consideraciones fundadas en el gusto desempeñan un papel en sus reacciones ante otra

gente y ante obras de arte. Pero esta actitud es ingenua. Y peor todavía. Tratar con condescendencia la facultad del gusto equivale a tratarse con condescendencia a *sí* mismo, Pues el gusto gobierna toda respuesta humana libre —en tanto opuesta a maquinal— No hay nada tan decisivo. Hay gusto en las personas, gusto visual, gusto emocional; y hay gusto en los actos, gusto en la moralidad. La inteligencia es también, de hecho, un tipo de gusto: gusto por las ideas. (Uno de los hechos a tener en cuenta es el de que el gusto tiende a desarrollarse muy desigualmente. Es raro que la misma persona tenga buen gusto visual y buen gusto para la gente y gusto por las ideas.)

El gusto no tiene sistema ni pruebas. Pero hay una suerte de lógica del gusto: la sólida sensibilidad que subyace a un determinado gusto y lo hace surgir. La sensibilidad es casi, aunque no absolutamente, inefable. Toda sensibilidad que pueda ser ajustada en el molde de un sistema, o manipulada con los toscos instrumentos de la prueba; ha dejado de ser una sensibilidad. Ha cristalizado en una idea...

Para aprehender una sensibilidad con palabras, sobre todo si es vivida y poderosa,\* hay que estar alerta y ser ligero. Me ha parecido que las notas serían la forma más apropiada de coger algo de esta sensibilidad particularmente huidiza, mejor aún que el ensayo (con su tendencia al razonamiento lineal, consecutivo). Resulta embarazoso mostrarse solemne y erudito a la hora de tratar sobre lo camp. Correríamos el riesgo de producir, a su vez, una pieza camp de calidad muy inferior.

Las siguientes notas son para Oscar Wilde:

304

«Debiéramos ser o llevar una obra de arte.»

*Frases y pensamientos para uso de los jóvenes*

1. Para comenzar, en términos muy generales: lo camp es una cierta manera del esteticismo. Es *una* manera de mirar al mundo como fenómeno estético. Esta manera, la manera camp, no se establece en términos de belleza, sino de grado de artificio, de estilización.

2. Cargar el acento en el estilo es menospreciar el contenido, ó introducir una actitud neutral respecto del contenido. Ni que decir tiene que la sensibilidad camp es no comprometida y despolitizada —al menos,

---

· La sensibilidad de una época no sólo es su aspecto más decisivo, sino también el más constituyente. Se puede aprehender las ideas (historia intelectual) y la conducta (historia social) de una época sin percibir jamás la sensibilidad ni el gusto que conformaron dichas ideas, dichas conductas. Son raros los estudios históricos —como los de Huizinga sobre la Baja Edad Media o los de Febvre sobre el siglo XVI francés— que nos dicen algo sobre la sensibilidad del período.

apolítica—.

3. No sólo hay una visión camp, una manera camp de mirar las cosas. Lo camp es también una cualidad perceptible en los objetos y en el comportamiento de las personas. Hay películas, vestidos, canciones populares, novelas, personas, edificios camp... Esta distinción es importante, Ciertamente es que la mirada camp tiene el poder de transformar la experiencia. Pero no todo puede ser percibido como camp. No *todo* está en la mirada del espectador,

4. Ejemplos al azar de elementos que forman parte del catálogo camp:

*Zuleika Dobson*

las lámparas Tiffany

las películas de Scopitone

el restaurante Brown Derby, en Sunset Boulevard

los títulos y las narraciones de *The Enquirer*

los dibujos de Aubrey Beardsley

*El lago de los cisnes*

las óperas de Bellini

la dirección de Visconti de *Salomé* y *Lastima que sea una puta*

algunas postales de la vuelta del siglo

*King Kong*, de Schoedsack

la cantante popular cubana La Lupe

la novela con grabados de Lynn Ward, *God's Man*

los viejos tebeos de Flash Gordon

los vestidos de mujer de los años veinte (boas de plumas,

305

vestidos con flecos y abalorios, etc.)

las novelas de Ronald Firbank e Ivy Compton-Burnett

las películas sólo para hombres vistas sin lujuria

5. El gusto camp tiene preferencia por determinadas artes. Vestidos, mobiliario, todos los elementos de la decoración visual, por ejemplo, constituyen buena parte de lo camp. Pues el arte camp suele ser arte decorativo, que subraya la textura, la superficie sensual y el estilo, a expensas del contenido. La música de concierto, sin embargo, por su carencia de contenido, rara vez es camp. No ofrece oportunidades, por ejemplo, para el contraste entre un contenido absurdo o extravagante y una forma rica... A veces formas enteras de arte se saturan de camp. El ballet clásico, la ópera, el cine, dieron esa impresión durante largo tiempo. En los dos últimos años, se ha anexionado la música popular (postrock and roll, lo que en Francia se llama yéyé). Y la crítica cinematográfica (como las listas de «las diez mejores malas películas que he visto») quizá sea el mayor

popularizador del gusto camp en la actualidad, pues la mayoría de la gente sigue yendo al cine con alegría y sin pretensiones.

6. En un sentido es correcto decir: «es demasiado bueno para ser camp». O «demasiado importante», no lo bastante marginal. (Más bien esto último.) Así, la personalidad y muchas de las obras de Jean Cocteau son camp, pero no las de André Gide; las óperas de Richard Strauss, pero no las de Wagner; los engendros de Tin Pan Alley y Liverpool, pero no el jazz. Muchos ejemplos de camp los constituyen cosas que, desde un punto de vista, «serio», son mal arte o *kitsch*. No todo, sin embargo. No sólo lo camp no es necesariamente mal arte; sino que cierto arte que puede ser considerado camp (ejemplo: las mejores películas de Louis Feuillade) merecen nuestra más profunda admiración.

«Cuanto más estudiamos arte, menos nos preocupa la naturaleza.»

*La decadencia de la mentira*

7. Todos los objetos, y las personas, camp contienen una  
306

parte considerable de artificio. En la naturaleza nada puede haber de camp... El camp rural es todavía obra del hombre y la mayoría de los objetos camp son urbanos. (No obstante, suelen, tener una serenidad —o una ingenuidad— equivalente al bucolismo. Mucho de camp sugiere la expresión de Empson «*bucolismo urbano*».)

8. Lo camp es una concepción del mundo en términos de estilo; pero de un tipo particular de estilo. Es el amor a lo exagerado, lo «off», el ser impropio de las cosas. El mejor ejemplo nos lo da el *art nouveau*, el estilo camp más característico y más plenamente mente desarrollado. Los objetos del *art nouveau*, característicamente, convierten una cosa en otra distinta: las guarniciones de alumbrado en forma de plantas floridas, la sala de estar que es en realidad una gruta. Un ejemplo notable: las bocas del metro de París diseñadas a fines de siglo por Hector Guimard en forma de tallos de orquídeas de hierro forjado,

9. Lo camp, considerado como un gusto en las personas, responde particularmente a lo marcadamente atenuado y a lo fuertemente exagerado. El andrógino es ciertamente una de las mejores imágenes de la sensibilidad camp. Ejemplos: las desmayadas, esbeltas, sinuosas figuras de la pintura y la poesía prerrafaelistas; los finos, floridos, asexuados cuerpos de los grabados y los carteles *art nouveau*, presentados en relieve sobre ceniceros y lámparas; la acuciante languidez andrógina que yace tras la perfecta belleza de Greta Garbo. Aquí, el gusto camp se apoya en un principio del gusto rara vez reconocido: la forma más refinada del atractivo sexual (así como la

forma más refinada del placer sexual) consiste en ir contra el propio sexo. Lo más hermoso en los hombres viriles es algo femenino, lo más hermoso en las mujeres femeninas es algo masculino. Aliado al gusto camp por lo andrógino, hay algo que parece muy distinto pero que no lo es: un culto a la exageración de las características sexuales y los amaneramientos de la personalidad. Por razones obvias, los mejores ejemplos que pueden citarse son los de estrellas de cine, La rancia y rimbombante feminidad de Jayne Mansfield, Gina Lollobrigida, Jane Russell, Virginia Mayo; la exagerada masculinidad de Steve Reeves, Víctor Mature. Los grandes estilistas del temperamento y del amaneramiento, como Bette Davis, Barbara Stanwyck, Tallulah Bankhead, Edwige Feuillere.

307

10. El camp lo ve todo entre comillas. No será una lámpara, sino una «lámpara»; no una mujer, sino una «mujer». Percibir lo camp en los objetos y las personas es comprender el Ser-como-Representación-de-un-Papel. Es la más alta expresión, en la sensibilidad, de la metáfora de la vida como teatro.

11. Lo camp es el triunfo del estilo epiceno. (La convertibilidad de «hombre» y «mujer», «persona» y «cosa».) Pues todo estilo, es decir, todo artificio, es, en último término, epiceno. La vida no es elegante. Tampoco lo es la naturaleza.

12. La cuestión no es «¿por qué el travestismo, la imitación, la teatralidad?». La cuestión es, más bien, «¿cuándo el travestismo, la elegante teatralidad, adquieren el específico sabor camp?» ¿Por qué no es epicena la atmósfera de las comedias de Shakespeare (*Como gustéis, etc.*) y sí lo es la de *El caballero de la rosa*?

13. La línea divisoria parece pasar por el siglo XVIII; allí es posible encontrar los orígenes del gusto camp (las novelas góticas, las chinoiseries, la caricatura, las ruinas artificiales y todo lo demás). Pero la relación con la naturaleza era entonces muy diferente. En el siglo XVIII, las personas de gusto protegían la naturaleza (Strawberry Hill) o intentaban reproducirla en algo artificial (Versalles). También protegían el pasado. Hoy, el gusto camp borra la naturaleza, o la contradice rotundamente. Y la relación del gusto camp con el pasado es extremadamente sentimental.

14. Una historia de bolsillo de lo camp podría, naturalmente, remontarse hasta muy atrás —con los artistas manieristas como Poritormo, Rosso y Caravaggio, o la pintura extraordinariamente teatral de Georges de Latour, o el eufuismo (Lyly, etc.) en la literatura—, Pese a todo, el punto de partida más preciso parece estar situado a finales del XVII y principios del XVIII,

debido a la extraordinaria inclinación del período al artificio, la superficie, la simetría; su gusto por lo pintoresco y lo emocionante, sus elegantes convenciones para representar la emoción inmediata y la absoluta presencia de carácter: el epigrama y el pareado (en las palabras), lo florido (en el gesto y en la música). Los finales del XVII y principios del XVIII son el gran período del camp: Pope, Congreve, Walpole, etc., pero no Swift; *les précieux* en Francia; las iglesias rococó de Munich; Pergolesi. Algo más tarde: gran parte de la obra de Mozart. Pero en el siglo XIX, lo que antes había sido distribui-

308

do por todos los rincones de la alta cultura se convierte en un gusto específico; asume los armónicos de lo agudo, lo esotérico, lo perverso. Ateniéndonos a la historia de Inglaterra, se ve cómo lo camp recorre tristemente el esteticismo del siglo XIX (Burne-Jones, Pater, Ruskin, Tennyson), emerge íntegro en el movimiento *art nouveau* en las artes visuales y decorativas, y encuentra sus ideólogos conscientes en «talentos» como Wilde y Firkbank.

15. Como es lógico, decir que todas estas cosas son camp no significa sostener que son simplemente esto. Un análisis a fondo del *art nouveau*, por ejemplo, difícilmente incluyera su comparación con lo camp. Pero un análisis semejante no debiera ignorar . cuáles son los elementos del *art nouveau* que permiten que se lo experimente como camp. El *art nouveau* está cargado de «contenido», aun del tipo político-moral; fue un movimiento revolucionario en las artes, espoleado por una visión utópica (algo situado entre William Morris y el Bauhaus) de una política y un gusto orgánicos. Sin embargo, hay también una característica de los objetos del *art nouveau* que sugiere una visión «de esteta» no comprometida y falta de gravedad. Esto indica algo importante sobre el *art. nouveau*, y sobre las lentes de lo camp, que obstaculizan la percepción del contenido.

16. Así, la sensibilidad camp es aquella que está abierta a un doble sentido en que las cosas pueden ser tomadas. Pero no es ésta la construcción familiar dicotómica de un significado literal, por una parte, y un significado simbólico, por otra. Es, más bien, la diferencia entre la cosa en cuanto significa algo, cualquier cosa, y la cosa en cuanto puro artificio.

17. Esto aparece claro, en el uso vulgar en inglés de la palabra *camp* como verbo, *to camp*, algo que la gente hace. *To camp* es seducir de determinado modo; un modo en que se emplean amaneramientos extravagantes, susceptibles de una doble interpretación: gestos llenos de duplicidad, con un significado divertido para el conocedor, y otro, más impersonal, para los extraños. Igualmente y por extensión, cuando la palabra se convierte en sustantivo, cuando una persona o un objeto es «un

camp» hay una duplicidad. Además del sentido público «correcto» en que se puede tomar una cosa, encontramos una experiencia privada estafalaria de la cosa.

309

«La naturalidad es una pose muy difícil de mantener.»

*Un marido ideal*

18. Hay que distinguir entre lo camp ingenuo y lo deliberado. Lo camp puro es siempre ingenuo, Lo camp que se reconoce como tal (*camping*) suele ser menos satisfactorio.

19. Los ejemplos puros de camp son involuntarios; son de una seriedad absoluta. El artesano *art nouveau* que construye una lámpara con una serpiente enroscada no engaña a nadie, ni pretende mostrarse encantador, Con toda su seriedad nos dice: *voilà!* ¡Oriente! Lo auténticamente camp — por ejemplo, los números musicales concebidos para las películas de la Warner Brothers, de los primeros años treinta (*42nd Street; The gold diggers of 1933..., of 1935..., of 1937, etc.*), por Busby Berkeley— no pretende ser divertido. Lo *camping* —por ejemplo, las obras de Noel Coward—, sí. Parece improbable que gran parte del repertorio de ópera tradicional resultara tan satisfactoriamente camp si los absurdos melodramáticos de la mayoría de sus argumentos no hubieran sido tomados en serio por sus compositores. Y no es preciso conocer las intenciones privadas del artista, La obra lo dice todo. (Compárese una ópera típica del siglo XIX con la *Vanessa* de Samuel Barber, una pieza de camp manufacturado, calculado, y se verá la diferencia con claridad.)

20. Probablemente, pretender ser *campy* sea siempre peligroso. La perfección de *Trouble in Paradise* y *The maltese falcon*, de entre las mejores películas camp jamás filmadas, obedece a la soltura con que se mantiene el tono. No ocurre lo mismo con películas famosas y presuntamente camp de los años cincuenta, como *All about Eve* y *Beat the Devil* Estas películas más recientes tienen sus buenos momentos, pero la primera es tan resbaladiza y la segunda tan histérica, y ambas pretenden con tan mala fortuna ser *campy*, que continuamente pierden el ritmo... Quizá, sin embargo, no sea cuestión tanto del efecto no buscado y contrapuesto a la intención consciente, como de la delicada relación entre parodia y autoparodia en el camp, Las películas de Hitchcock son ejemplo característico de este problema. Cuando la autoparodia carece de entusiasmo, pero en cambio revela (aun esporádicamente) des-

310

precio por las propias tesis y los propios materiales —como en *To catch a*

*thief, Rear window, North by Northwest*— los resultados son forzados y rígidos, rara vez camp. Lo camp logrado —una película como *Drole de drame* de Carné; las actuaciones cinematográficas de Mae West y Edward-Everett Horton; partes del Goon Show— aun cuándo revela autoparodia, huele a autoestima.

21. Una vez más, lo camp se apoya en la inocencia. Esto quiere decir que lo camp desvela la inocencia, pero también, cuando puede, la corrompe. Los objetos, al ser objetos, no cambian al ser individualizados por la visión camp. Las personas, sin embargo, responden a sus públicos. Las personas se inician en lo camp: Mae West, Bea Lillie, La Lupe, Tallulah Bankhead en *Life boat*, Bette Davis en *All about Eve* (Las personas pueden incluso ser inducidas al «camp» sin saberlo. Considérese cómo Fellini llevó a Anita Ekberg a parodiarse a sí misma en *La Dolce Vita*)

22. Considerado algo menos estrictamente, lo camp es absolutamente ingenuo o plenamente consciente (cuando uno juega a ser *campy*). Un ejemplo de esto último: los mismos epigramas de Wilde.

«Es absurdo dividir a las personas en buenas y malas. Las personas son encantadoras o tediosas.»

*El abanico de Lady Windermere*

23. En lo camp ingenuo, o puro, el elemento esencial es la seriedad, una seriedad que fracasa. Desde luego, no toda seriedad que fracasa puede ser reivindicada como camp. Sólo aquélla que contiene la mezcla adecuada de lo exagerado, lo fantástico, lo apasionado y lo ingenuo.

24. Lo simplemente malo (más que camp) suele serlo a causa de una ambición demasiado mediocre. El artista no ha intentado hacer nada realmente extravagante. («Es demasiado», «es demasiado fantástico», «es increíble», son frases tipo del entusiasmo camp.)

25. El sello de lo camp es el espíritu de extravagancia. Camp es una mujer paseándose con un vestido hecho con tres millones

311

de plumas. Camp son las pinturas de Cario Crivelli, con sus joyas, auténticas, e insectos y grietas *trompe l'oeil* en la albañilería. Camp es el rabioso esteticismo de las seis películas norteamericanas de Sternberg con la Dietrich, las seis, pero especialmente la última, *The Devil is a woman...* En lo camp suele haber algo de *démesuré* en la calidad de la ambición, no sólo en el estilo de la obra misma. Los fantásticos y hermosos edificios de Gaudí en Barcelona no sólo son camp por su estilo, sino porque revelan — más notablemente la Sagrada Familia— la ambición de un hombre, de

hacer la tarea de una generación, de elaborar toda una cultura.

26. Lo camp es arte que quiere ser serio pero que sin embargo no puede ser tomado enteramente en serio porque es «demasiado». *Tito Andrónico* y *Extraño interludio* son casi camp, o podrían ser representadas como camp. Los modales y la retórica públicos de De Gaulle son muchas veces camp puro.

27. Una obra puede estar próxima a lo camp y no llegar a serlo a causa de su éxito. Las películas de Eisenstein rara vez son camp, porque, a pesar de toda su exageración, triunfan (dramáticamente) sin exceso. Si fueran algo más «off», podrían ser camp superior —en particular *Iván el Terrible, I y II*—. Lo mismo sucede con los dibujos y pinturas de Blake, pese a lo fantasmagóricas y amaneradas que son. No son camp; aunque el *art nouveau*, influenciado por Blake, lo es.

Cuanto es extravagante de un modo inconsistente o desapasionado, no es camp. Tampoco puede ser camp cuanto no parece-brotar de una sensibilidad irreprimible, virtualmente incontrolada. Sin pasión, se obtiene pseudocamp; algo meramente decorativo, acomodaticio; en una palabra, *chic*. En las áridas márgenes del camp yace un número de cosas atractivas: las pulidas fantasías de Dalí, el preciosismo *haute couture* de *La muchacha de los ojos de oro*, de Albicocco. Pero las dos cosas —preciosismo y camp — no deben ser confundidas.

28. Camp, una vez más, es el intento de hacer algo extraordinario. Pero extraordinario en el sentido, muchas veces, de especial, de seductor. (La línea curva, el gesto extravagante). No extraordinario únicamente en el sentido de esfuerzo. Los *Créase o no* de Ripley.rara vez son *campy*. Los casos allí expuestos, sean rarezas naturales (el gallo de dos cabezas, la berenjena en forma de cruz) o

312

productos de una labor ímproba (el hombre que fue a China andando sobre sus manos, la mujer que grabó el Nuevo Testamento en una cabeza de alfiler), carecen de ese atractitudactivo visual —el encanto, la teatralidad— que proporciona a ciertas extravagancias características camp.

29. La razón por la que películas como *La hora final* y libros como *Winesbourg Ohio* y *Por quién doblan las campanas* son malos hasta el punto de hacernos reír, pero no malos hasta el punto de deleitarnos, está en que son demasiado inflexibles y pretenciosos. Carecen de fantasía, Hay camp en películas malas como *The prodigal* y *Samson and Delilah*, en la serie de espectáculos en color italianos en que se ofrece cómo principal atracción al super-héroe Maciste, en numerosas películas de ciencia ficción japonesas (*Rodan*, *The mystsrians*, *The H-Man*) porque, en su relativa falta

de pretensiones y en su vulgaridad, son más extremados e irresponsables en la fantasía y, por lo tanto, emocionantes y bastante divertidos.

30. Por supuesto, el canon del camp puede cambiar. El tiempo tiene mucho que ver en ello. El tiempo puede realzar lo que hoy nos parece simplemente rígido o falta de fantasía porque estamos demasiado próximos a ello, porque se asemeja excesivamente a nuestras fantasías cotidianas, cuya naturaleza fantástica no percibimos. Nos es más fácil deleitarnos en una fantasía en cuanto tal, cuando no es la nuestra.

31. Es por ello que tantos objetos apreciados por el gusto camp están pasados de moda, fuera de época, *demodé*. Y no se trata de amor a lo viejo como tal. Se trata, simplemente, de que el proceso de envejecimiento o deterioro proporciona la distancia necesaria, o despierta la necesaria simpatía. Cuando el tema es importante, y contemporáneo, el fracaso de una obra de arte puede llegar a indignarnos. El tiempo puede remediarlo. El tiempo libera a la obra de arte del contexto moral, entregándola a la sensibilidad camp... Otro efecto: el tiempo reduce el ámbito de la banalidad. (La banalidad es siempre, en sentido estricto, una categoría de la contemporaneidad.) Lo que fue banal puede, con el paso del tiempo, llegar a ser fantástico. Mucha gente que escucha con deleite el estilo de Rudy Vallee, revivido por el grupo pop inglés *The Temperance Seven*, difícilmente habría soportado a Rudy Vallee en su apogeo.

313

Así pues, las-cosas son *campy* no cuando se hacen viejas, sino cuando nos liberamos hasta cierto punto de ellas y somos capaces de deleitarnos por el fracaso del intento, en vez de sentirnos frustrados. Pero el efecto del tiempo es imprevisible. Quizá los actores formados en el «Método» (James Dean, Rod Steiger, Warren Beatty) lleguen a parecer tan *camp* algún día como hoy nos lo parece Ruby Keeler, o Sarah Bernhardt en las películas que hizo al final de su carrera. O quizá no.

32. Camp es la glorificación del «personaje». La afirmación en sí carece de importancia, excepto, como es lógico, para la persona que la hace (Loie Fuller, Gaudí, Cecil B. De Mille, Crivelli, De Gaulle, etc.). Lo que aprecia la mirada camp es la unidad, la fuerza de la persona. En cada uno de sus movimientos, la veterana Martha Graham sigue siendo Martha Graham, etc., etc... Esto se nota en el caso del gran ídolo serio del gusto camp, Greta Garbo, La incompetencia de la Garbo (al menos, su falta de profundidad) como *actriz* magnifica su belleza. Es siempre ella misma.

33. El gusto camp responde precisamente al «personaje del momento» (esto, por cierto, es muy del siglo XVIII); y a la inversa, lo que no conmueve al camp es el sentido del desarrollo del personaje. El personaje

es comprendido como un estado de continua incandescencia; una persona que es una, intensísima, cosa. Esta actitud respecto del personaje es el elemento clave de la teatralización de la experiencia encarnada en la sensibilidad camp. Y explica en parte el hecho de que la ópera y el ballet sean experimentados como ricos tesoros camp, pues ninguna de estas formas puede fácilmente hacer justicia a la complejidad de la naturaleza humana. Allí donde hay desarrollo del personaje, lo camp se reduce. Entre las óperas, por ejemplo, *La Traviata* (que posee un cierto desarrollo del personaje) es menos *campy* que *Il trovatore* (que no tiene ninguno).

«La vida es una cosa demasiado importante para hablar seriamente de ella.»

*Vera o Los nihilistas,*

314

34. El gusto camp vuelve la espalda al eje bueno-malo del juicio estético corriente. El camp no invierte las cosas; No sostiene que lo bueno es malo, o que lo malo es bueno. Se limita a ofrecer un conjunto de normas para el arte (y la vida), diferente, complementario.

35. Por lo general valoramos una obra de arte por la seriedad y dignidad de lo que logra. La valoramos porque tiene éxito —en ser lo que es y, presumiblemente, en satisfacerla intención que apunta tras ella—. Asumimos una relación adecuada, es decir, concreta, entre la intención y la ejecución. De acuerdo con estas pautas apreciamos la *Iliada*, las comedias de Aristófanes, el Arte de la Fuga, *Middlemarch*, las pinturas de Rembrandt, Chartres, la poesía de Donne, *La Divina Comedia*, los cuartetos de Beethoven y —entre los individuos— a Sócrates, Jesús, San Francisco, Napoleón, Savonarola. En resumen, el panteón de la gran cultura; verdad, belleza y seriedad.

36. Pero hay otros sentimientos delicados y creadores, además de la seriedad (trágica o cómica) de la gran cultura y del gran estilo para evaluar a la gente. Si nos limitamos a *respetar* el estilo de la cultura superior nos hacemos trampa en cuanto seres humanos, por mucho que podamos hacer o sentir en nuestro fuero interno.

Por ejemplo, hay un tipo de seriedad cuyo sello es la angustia, la crueldad, el trastorno mental. En ella, aceptamos una disparidad entre intención y resultado. Me refiero, por supuesto, aun estilo de existencia personal, además de a un estilo en el arte; pero los mejores ejemplos pertenecen al arte. Piénsese en el Bosco, Sade, Rimbaud, Jarry, Kafka, Artaud, piénsese en la mayoría de las obras, de arte importantes del siglo XX, arte cuya meta no consiste en crear armonías, sino en forzar el medio e introducir una temática cada vez más violenta e irresoluble. Esta sensibilidad insiste también en el principio de que la *oeuvre* en el viejo sentido (de nuevo, en el

arte, pero también en la vida) no es posible. Sólo son posibles «fragmentos»... Claramente, aquí se aplican pautas distintas de las de la gran cultura tradicional. Una cosa es buena no porque haya sido realizada, sino porque revela otra clase de verdad acerca de la situación humana, otra experiencia de lo que constituye el ser humano; en suma: otra sensibilidad válida,

315

y tercera entre las grandes sensibilidades creadoras, es lo camp: la sensibilidad de la seriedad fracasada, de la teatralización de la experiencia. Lo camp rechaza tanto las armonías de la seriedad tradicional como los riesgos de una identificación absoluta con estados extremos del sentimiento.

37. La primera sensibilidad, la de la alta cultura, es básicamente moral. La segunda sensibilidad, la de los estados extremos del sentimiento representada en gran parte del arte contemporáneo de vanguardia, obtiene su fuerza de una tensión entre la moral y la pasión estética. La tercera, la sensibilidad camp, es enteramente estética.

38. Lo camp es la experiencia del mundo constantemente estética. Encarna una victoria del «estilo» sobre el «contenido», de la «estética» sobre la «moralidad», de la ironía sobre la tragedia.

39. Camp y tragedia son términos antitéticos. En lo camp hay seriedad (seriedad en el grado de implicación del artista) y, con frecuencia, emoción. Lo atroz es también una de las tonalidades de lo camp; la cualidad atroz de gran parte de la obra de Henry James (por ejemplo, *The europeans*, *The awkward age*, *The wings of the dove*) es responsable del considerable elemento camp presente en sus escritos. Pero nunca, nunca hay tragedia.

40. El estilo lo es todo, Las ideas de Genet, por ejemplo, son muy camp. La afirmación de Genet de que «el único criterio de un acto es su elegancia»\* es virtualmente equivalente, en cuanto declaración, a la de Wilde: «en asuntos de gran importancia, el elemento vital no es la sinceridad, sino el estilo». En último término, lo que cuenta es el estilo en el que las ideas son ostentadas. Las ideas sobre moralidad y política de, por ejemplo, *El abanico de Lady Windermere* y *Major Barbara* son camp, pero no únicamente por la naturaleza de las ideas mismas. Son las ideas, expresadas de un modo especialmente alegre. Las ideas camp de *Notre Dame des Fleurs* son sostenidas con demasiada inflexibilidad, y la escritura misma es demasiado exitosamente elevada y seria, para que los libros de Genet sean camp.

---

\* La frase de Sartre en *Saint Genet* es «Elegancia es la cualidad de la conducta que transforma la mayor cantidad de ser en apariencia».

41. Lo único importante en lo camp es destronar lo serio.

316

Lo camp es lúdico, antiserio. Más precisamente, lo camp implica una nueva, más compleja, relación para con «lo serio». Es posible ser serio respecto de lo frívolo y frívolo respecto de lo serio.

42. Una persona se inclina hacia lo camp cuando comprende que la «sinceridad» no es suficiente. La sinceridad puede ser simple filisteísmo, estrechez intelectual.

43. Los medios tradicionales para trascender la mera seriedad —ironía, sátira— nos parecen hoy débiles, inadecuados al medio culturalmente congestionado en que es educada la sensibilidad contemporánea. Lo camp introduce una nueva pauta: el artificio como ideal, la teatralidad.

44. Lo camp propone una visión cómica del mundo. Pero no una comedia amarga o polémica. Si la tragedia es una experiencia de la hiperimplicación, la comedia es una experiencia de la infraimplicación, del distanciamiento.

«Adoro los placeres simples, son el último refugio de lo complejo.»

*Una mujer sin importancia.*

45. El distanciamiento es prerrogativa de una élite; y así como el dandy es el sustituto decimonónico del aristócrata en cuestiones de cultura, lo camp es el dandismo moderno. Lo camp es la respuesta al problema: cómo ser dandy en la época de la cultura de masas.

46. El dandy estaba supereducado. Su postura era el desdén, o también el *ennui*. Buscaba sensaciones raras, no mancilladas por el aprecio de las masas. (Modelos: Des Esseintes de *À Rebours*, de Huysmans, *Marius the epicurean*, *Monsieur Teste*, de Valéry.) Estaba consagrado al «buen gusto». El *connaisseur* de lo camp ha encontrado placeres más ingeniosos. No en la poesía latina, ni en los vinos raros, ni en las chaquetas de terciopelo, sino en los placeres más vulgares y comunes, en las artes de las masas. El mero uso no deshonorra los objetos de su placer, puesto que él aprende a poseerlos de un modo raro. Lo camp, —el dandismo de la época de la cultura de masas— no hace distin-

317

ciones entre el objeto único y el objeto de producción masiva. El gusto camp trasciende la náusea de la réplica.

47. El mismo Wilde es una figura de transición. El hombre que, al llegar a Londres, usaba boina de terciopelo, camisas de encaje, calzones cortos de

pana y medias de seda negra, nunca en su vida podría apartarse demasiado de los placeres del dandy de viejo estilo; este conservadurismo se refleja en *El retrato de Dorian Gray*, Pero muchas de sus actitudes sugieren algo más moderno. Fue Wilde quien formuló un importante elemento de la sensibilidad . camp —la equivalencia de todos los objetos—; al anunciar su intención de «corresponder» a su porcelana azul y blanca, o al declarar que un llamador podía ser tan admirable como una pintura. Cuando proclamó la importancia de la corbata, del ojal, de la silla, Wilde estaba anticipando el *esprit* democrático de lo camp.

48. El dandy de viejo estilo odiaba la vulgaridad. El dandy de nuevo estilo, el amante de lo camp, aprecia la vulgaridad. Allí donde el dandy se sentiría continuamente ofendido o aburrido, el *connaisseur* de lo camp se divierte, se deleita continuamente. El dandy se acercaba un pañuelo perfumado a la nariz y no era difícil que se desmayara; el *connaisseur* de lo camp huele un tufo pestilente y se enorgullece de la fortaleza de sus nervios,

49. Es una hazaña, desde luego. Una hazaña estimulada, en último análisis por la amenaza de aburrimiento. La relación entre el aburrimiento y el gusto camp no puede ser subestimada. El gusto camp es, por su misma naturaleza, posible únicamente en sociedades opulentas, en sociedades o círculos capaces de experimentar la psicopatología de la opulencia.

«Lo que hay de anormal en la Vida guarda relaciones normales con el Arte. Es lo único en la Vida que guarda relaciones normales con el Arte.»

*Máximas para la instrucción de los supereducados.*

50. La aristocracia es una posición ante la cultura (así como ante el poder), y la historia del gusto camp forma parte de la historia del gusto snob. Pero, puesto que no existen ya auténticos aris-

318

tócratas en el viejo estilo que fomenten gustos especiales ¿quien será poseedor de este gusto? Respuesta: una clase improvisada y auto-elegida, integrada por homosexuales fundamentalmente, que se constituyen en aristócratas del gusto por decisión propia.

51. La relación peculiar entre el gusto camp y la homosexualidad tiene que ser explicada. Si bien no es cierto que el gusto camp sea el gusto homosexual, es indudable que hay una particular afinidad y un solapamiento. No todos los liberales son judíos, pero los judíos se han mostrado singularmente afines alas causas liberales y reformistas. Del mismo modo, no todos los homosexuales tienen gusto camp. Pero los homosexuales, con mucho, constituyen la vanguardia —y el público más

articulado— de lo camp, (La analogía no está escogida sin premeditación. Judíos y homosexuales son las descollantes minorías creadoras de la cultura urbana contemporánea. Creadoras en su más auténtico sentido: son creadoras de sensibilidades. Las dos fuerzas precursoras de la sensibilidad moderna son la seriedad moral judía y el esteticismo y la ironía homosexuales)

52. La razón del florecimiento de la postura aristocrática entre los homosexuales parece ser análoga en el caso judío. Pues toda sensibilidad sirve al grupo que la promueve. El liberalismo judío es un gesto de autolegitimación. También lo es el gusto camp, que tiene algo de definidamente propagandístico al respecto. Ni que decir tiene, la propaganda opera en la dirección exactamente opuesta. Los judíos apoyaron sus esperanzas de integrarse en la sociedad moderna en la promoción del sentido moral. Los homosexuales han apuntalado su integración en la sociedad en la promoción del sentido estético. Lo camp es un disolvente de la moralidad. Neutraliza la indignación moral, fomenta el sentido lúdico.

53. No obstante, aun cuando los homosexuales hayan sido su vanguardia, el gusto camp es mucho más que gusto homosexual. Obviamente, su metáfora de la vida como teatro es peculiarmente apta como justificación y proyección de un determinado aspecto de la situación de los homosexuales. (La insistencia camp en no ser «serio», en jugar, conecta también con el deseo homosexual de mantenerse joven.) Sin embargo, se tiene la impresión de que si los homosexuales no hubieran más o menos inventado lo

319

camp, algún otro lo hubiera hecho. Pues la postura aristocrática en relación con la cultura no puede perecer, aunque sólo persista en formas cada vez más arbitrarias e ingeniosas. Lo camp es —repetámoslo— la relación con el estilo en una época en que la adopción de un estilo —en cuanto tal— se ha tornado enteramente cuestionable. (En la era moderna, cada nuevo estilo, a menos que sea francamente anacrónico, ha salido a escena como antiartístico.)

«Hay que tener un corazón de piedra para leer la muerte de Little Nell sin reír.»

*Conversando.*

54. Las experiencias de lo camp están basadas en el gran descubrimiento de que la sensibilidad de la alta cultura no tiene el monopolio del refinamiento. El camp afirma que el buen gusto no es simplemente buen

gusto; que existe, en realidad, un buen gusto del mal gusto. (Genet habla de esto en *Notre Dante des Fleurs*.) El descubrimiento del buen gusto del mal gusto puede ser muy liberalizador. El hombre que insiste en los placeres elevados y serios se priva a sí mismo de placer; reduce continuamente lo que puede gozar; en el continuo ejercicio de su buen gusto termina, por así decir, por ponerse un precio fuera del alcance del mercado. Aquí el gusto camp adviene al terreno del buen gusto como un hedonismo audaz e ingenioso. Vuelve alegre al hombre de buen gusto que antes corría el riesgo de estar crónicamente frustrado. Es bueno para la digestión.

55. El gusto camp es, sobre todo, un modo de deleitarse, de apreciar; no de enjuiciar. Lo camp es generoso. Quiere deleitar. Sólo aparentemente es malicioso, cínico. (Pero si de cinismo se trata, no será un cinismo sin modales, sino delicado.) El gusto camp no propone que ser serio sea de mal gusto; no menosprecia a quien logra ser seriamente dramático. Lo que hace es encontrar el éxito en ciertos apasionados fracasos.

56. El gusto camp es una especie de amor, amor a la naturaleza humana. Más que juzgar saborea los pequeños triunfos y las horribles intensidades del «personaje»... El gusto camp se identifi-

320

cá con lo que deleita. Las personas que comparten esta sensibilidad no ríen ante la cosa que etiquetan como camp; simplemente, se deleitan. Lo camp es un sentimiento *tierno*.

(En este punto, podríamos comparar lo camp con gran parte, del arte pop, que —cuando no es únicamente camp— comporta una actitud relacionada, pero, sin embargo muy diferente. El arte pop es más chato y más seco; más serio, más distanciado; en último término, nihilista.)

57. El gusto camp se nutre del amor que se ha puesto en determinados objetos y estilos personales. La ausencia de este amor es la razón por la que elementos tan *kitsch* como *Peyton Place* (el libro) y el Edificio Tishman no sean camp.

58. La última definición de camp: es bueno *porque* es horrible. ...Naturalmente, no siempre se puede decir eso. Sólo en ciertas condiciones, las que he intentado esbozar en estas notas.

(1964)

321