

LO GROTESCO Y EL ARTE CONTEMPORÁNEO LATINOAMERICANO

THE GROTESQUE AND THE LATIN AMERICAN CONTEMPORARY ART

Anthony López Get
tonyget@gmail.com

Fecha de recepción: 5 marzo 2014 - Fecha de aceptación: 29 setiembre 2014

Resumen

El presente artículo analiza el discurso grotesco como discurso estético/político contracultural, en algunas de las obras de los artistas José Alberto Hernández de Costa Rica, y Regina José Galindo de Guatemala. Como representantes del arte conceptual latinoamericano, estos dos artistas contemporáneos exploran elementos de la realidad humana tanto desde una perspectiva universal, como regional. Mediante el uso de la estética grotesca, Hernández y Galindo rompen con los estándares artísticos del mainstream, explorando distintos medios, técnicas, e incluso temáticas que horrorizan, disgustan allá el espectador/a, pero a la vez lo/la atraen y fascinan, al mostrarle una perspectiva opuesta a la estética tradicional del arte occidental, y dándole una voz propia al arte latinoamericano.

Palabras clave: Grotesco, estética, arte conceptual latinoamericano, arte contemporáneo, mainstream

Abstract

The present study analyzes the grotesque discourse, as an aesthetic/political countercultural discourse, in some of the works of the artists José Alberto Hernández from Costa Rica y Regina José Galindo from Guatemala. As representatives of the Latin American conceptual art, these two contemporary artists explore elements of the human reality not only from a universal perspective, but also from a regional one. By means of the grotesque aesthetic, Hernández and Galindo break with the artistic standards of the mainstream, exploring different means, techniques, and even subject matters that horrify and disgust the viewers, but also attract and fascinate them, by showing them an opposing perspective from the traditional aesthetic of the western art, and giving the Latin American art a voice of its own.

Key Words: Grotesque, aesthetics, Latin American Conceptual Art, Contemporary Art, mainstream.

El arte latinoamericano se ha desarrollado bajo la sombra del arte proveniente de los centros de producción artística del *mainstream*. Limitados a una posición subordinada, muchos artistas latinoamericanos se han visto envueltos en el dilema ético/estético de sacrificar mucho de su originalidad, de su bagaje cultural, social y político, y de su visión de la realidad, por la aceptación de sus obras en dichos espacios, claro está, siempre bajo la etiqueta de “arte latinoamericano” –lo que Luis Camnitzer (1996) llama “a mainstreaming of the artist” (p. 220)–, y han recurrido a producciones que reproducen las reglas estéticas del arte occidental y suprimen cualquier elemento del contexto regional, o bien, que sobreexplotan elementos culturales estereotípicos basados en la percepción de occidente sobre el exotismo latinoamericano. No obstante, la puesta en escena del arte contemporáneo abre las puertas a los artistas latinoamericanos para explorar nuevas formas de expresión artística, antes impensables, mediante el uso de nuevos medios, materiales, técnicas y temáticas que rompen con los paradigmas del

arte hasta ahora aceptados por el *mainstream*, y les permite experimentar con formas de expresión más cercanas a la realidad específica del artista en su contexto particular. Algunos de estos artistas latinoamericanos recurren a la estética grotesca para representar una visión de su realidad específica, que si bien no es ni placentera ni bella, es por demás real y cercana. Aunque la estética grotesca ha sufrido también de la apropiación por parte de los centros de poder –al ser reproducida como un producto más de mercado, como una moda vaciada de su poder subversivo– artistas como José Alberto Hernández de Costa Rica y Regina José Galindo de Guatemala escapan de esta *pop*-ularización y utilizan el lenguaje grotesco como un discurso, tanto estético, como político, al representar aspectos de la realidad que no sólo perturban y horrorizan al espectador, sino que incitan a la reflexión crítica y proponen cambios en los paradigmas establecidos. Ambos artistas utilizan el cuerpo como elemento central, uno exponiéndonos a la realidad de su fragilidad, la otra mostrándonos las fuerzas violentas que lo sujetan, pero siempre desde una perspectiva latinoamericana.

Arte latinoamericano en el marco del arte hegemónico

Tal y como lo señala Pierre Bourdieu (2002), el aparato social busca la normalización de los individuos que forman parte de dicho aparato por medio de una serie de “instituciones de totalización y de unificación del Yo” (p. 77). El mundo del arte, como parte del aparato social, no escapa a este intento de unificación, de normalización, y se crean alrededor suyo, instituciones y cánones encargados de delimitar los alcances, las temáticas, las formas y demás elementos que un artista puede o debe utilizar para ser aceptado como tal. Camnitzer (1996), propone que si bien el arte en el siglo XX se empieza a tomar como un modo de cognición que permite reformular la propia situación del arte, este se ha visto limitado a una visión formalista homogeneizadora hacia un estilo “internacional” en pro del expansionismo cultural hegemónico, uniformidad que elimina los puntos de ruptura a la vez que sustenta la hegemonía (p. 218). El arte latinoamericano, por su condición subordinada, ha sido víctima de la normalización canónica en tanto se evalúa bajo los estándares canónicos occidentales, sin tomar en cuenta las condiciones propias de la región. Esto implica un discurso de dominación tanto estética, como ideológica, como lo explica Mari Carmen Ramírez (1996), ya que “Pretender reducir la complejidad de estos grupos culturales a modelos de representación predicados en categorías de desarrollo estético euro-americanas es continuar perpetrando el legado de exclusión, incorporación y dominación” (p. 242, mi traducción). Al tratar de acomodar al arte latinoamericano dentro de los estándares del *mainstream*, al forzarlo a encajar dentro del modelo “internacional” impuesto por el *mainstream*, se desarticula el potencial creador de la región, se limitan las posibles temáticas representativas de la realidad de los artistas en su contexto, y se devalúa el aporte innovador que estos artistas puedan brindar al arte.

Multiculturalismo hegemónico

El mundo del arte global ha abierto sus puertas a artistas latinoamericanos bajo la supuesta idea de una multiculturalidad en la que la producción artística de regiones subordinadas, desde su visión de mundo particular, puede ser mostrada al mundo del arte occidental. No obstante, esta multiculturalidad, tal y como lo expone Anna María Guasch (2006),

que, sobre todo, supone una posición ideológica pero que, sin duda, está contaminada por intereses políticos y económicos, plantea problemas de identidad, alteridad, diferencia, singularidad, enraizamiento, racismo, xenofobia, nacionalismo, etc., problemas todos ellos relacionados, en último término, con la deconstrucción del centralismo moderno (p. 558).

Por su parte, Ponce de León (1996), propone que el arte latinoamericano se toma como una categoría separada y no como parte de “el arte” en términos del *mainstream*. Según la autora, esto no permite ver su potencial estético y cultural, no hay una “negociación cultural”, y se ignoran las tensiones a lo interno

de la pluralidad latinoamericana. Se trata de alinear todo en un “eje vertical” partiendo de los estándares hegemónicos. Además afirma que, “La categoría homogénea de ‘arte latinoamericano’ neutraliza simultáneamente tanto la complejidad interior de su registro expresivo, de sus procesos culturales, históricos y sociales, y las estrategias que ejerce para presentar y re-presentarse en relación al centro” (p. 226, mi traducción). De forma similar, Ramírez (1996), plantea el problema de agrupar distintas realidades dentro del término “arte latinoamericano”, como una sola identidad homogénea cuando en realidad nos enfrentamos a un “ensamble heterogéneo” (p. 231), y de definir dicha realidad a partir de la visión occidental. Asimismo, expone el caso de algunas exposiciones de arte latinoamericano en centros artísticos del *mainstream*, que pretenden representar lo que “es” el arte latinoamericano, pasando por alto la complejidad de sus orígenes y desarrollo, y enfocándose en lo exótico, lo primitivo, lo irracional, lo inconsciente; discurso que delata el legado colonial aún vigente en las relaciones entre occidente y América Latina. De forma similar, Camnitzer (2008), afirma que “La obra es evaluada según donde se la ubica en el marco de referencia temporal del *mainstream*, sin tomar en cuenta los efectos que tiene sobre el público para la cual fue hecha” (p. 43). De esta forma, la obra de arte se ve descontextualizada, agrupada arbitrariamente dentro de un conjunto que, a fin de cuentas, es heterogéneo, cuyas realidades no siempre se ven conectadas más allá de un regionalismo que nace de la dominación colonial, y que obvia las particularidades que el artista trata de expresar en su obra, el público al que trata de acceder, y el efecto que pretende generar.

Esta situación ha llevado a muchos artistas a amoldarse a los estándares establecidos, en busca de su aceptación dentro del mundo del arte. Según Camnitzer (1996), los artistas minoría deben adaptarse, homogeneizarse con los estándares canónicos y minimizar los elementos locales, apenas para darle un tinte “exótico” a las obras. De esta forma, los/las artistas “progresan” (en los términos hegemónicos) y el mercado se viste de una supuesta “apertura” y un “pluralismo” cultural. El éxito del artista, añade Camnitzer, finalmente se valora en términos de su ingreso al mundo del arte y no en su contribución cultural a la comunidad. Por su parte, Ponce de León (1996) propone, como efecto de este multiculturalismo hegemónico, la “tribalización” del arte latinoamericano, a manera de unificar o agrupar a las minorías en una sola categoría: “latinoamericano”, a la vez que se presenta la idea de lo políticamente correcto, en el acceso a estas minorías al mundo del arte, como un instrumento para preservar a los “otros” domados y bajo control, una fachada de reivindicación del “buen salvaje” que esconde un comportamiento colonial. A pesar de esta desvalorización del arte latinoamericano como un mero arte subordinado, incapaz de producir propuestas nuevas, y destinado a mimetizar los valores estéticos occidentales o reproducir temáticas fantásticas y étnicas estereotípicas, el arte contemporáneo ha creado nuevos espacios y oportunidades para que los artistas latinoamericanos exploren nuevas formas de expresión y temáticas, recurriendo muchas veces al conceptualismo como herramienta discursiva de representación de la realidad latinoamericana, desde una perspectiva siempre regional pero más contextualizada.

Arte contemporáneo: nuevas oportunidades

Giorgio Agamben (2008), define como contemporáneo a “aquel que tiene la mirada fija en su tiempo, para percibir no la luz sino la oscuridad”. Podríamos interpretar esta afirmación como que el sujeto contemporáneo es aquel que logra visualizar la realidad de su entorno, no sólo lo que salta a la vista en plena luz, para seguir con la metáfora, sino que es capaz de visualizar esos elementos que se mantienen ocultos, esos aspectos de la realidad que preferimos no ver, o que nos son negados o falsificados, en fin, todo aquello que permanece en las tinieblas. El arte contemporáneo le da a los/las artistas la posibilidad de explorar, no sólo formas y técnicas innovadoras que rompen con los estándares previos, sino que les permite también explorar temáticas antes sancionadas. Sobre el arte contemporáneo, Arthur Danto (1997) comenta,

Entonces los artistas se libraron de la carga de la historia y fueron libres para hacer arte en cualquier sentido que desearan, con cualquier propósito que desearan, o sin ninguno. Esta es la marca del arte contemporáneo y, en contraste con el modernismo, no hay nada parecido a un estilo contemporáneo” (p. 37).

El arte contemporáneo abre todo un nuevo universo de posibilidades en el que el/la artista puede experimentar con técnicas, estéticas, medios y espacios no tradicionales, con temáticas y discursos que van más allá del arte por el arte. Es lo que Danto (1997) llama “el fin del arte”, pero del arte tal y como la tradición formalista lo ha considerado: “Significa el fin de cierto relato que se ha desplegado en la historia del arte durante siglos, y que ha alcanzado su fin al liberarse de los conflictos de una clase inevitable en la era de los manifiestos” (p. 59). Este rompimiento, esta liberación, tanto estética como ética del arte ha sido de gran importancia en el contexto latinoamericano, que hasta ahora había estado limitado a temáticas y estéticas occidentales –o a visiones occidentalizadas–, permitiéndole explorar ideas mucho más propias, pero siempre, claro está, dentro de la etiqueta de “arte latinoamericano”. Camnitzer (2008) explica,

Visto desde el *mainstream* (a menos que se trate de obras conscientemente derivativas), el arte tiende a ser impuro (hibridación) y, al no cumplir con las reglas, es heterodoxo. Visto desde dentro del conceptualismo latinoamericano, el arte es lo que es, sin buscar comparaciones con las obras del *mainstream*. Tiene sus propias raíces, y para entenderlo se necesitan definiciones propias, un marco de referencia histórico apropiado . . . (p. 17).

De este modo, Camnitzer aboga por una lectura del arte latinoamericano que tome en cuenta el contexto particular en el que se sitúa la obra, no desde una visión occidental que desestime las distintas realidades dentro de la región latinoamericana. Ramírez (1996), por su parte, llama la atención a la influencia que el arte del *mainstream* ha tenido en las obras latinoamericanas, pero no a modo de homogeneización, sino como una apropiación y resemantización de dichos elementos. Propone la apropiación del legado artístico occidental como un proceso de “hibridación y síntesis” del “interminable reservorio de convenciones, imágenes y motivos” occidentales (p. 243), sin ser, claro está, simplemente una copia de ellos. Según Ramírez (1996), esta asimilación podría convertirse en un proceso de enriquecimiento que aminore el impacto de la dominación hegemónica, en tanto se toma lo que es útil y se adapta a las necesidades propias del contexto en el que se crea la obra, o como lo postula Agamben (2008), “corresponde a neutralizar las luces que provienen de la época para descubrir sus tinieblas, su oscuridad especial, que, sin embargo, no se puede separar de esas luces” Se trata finalmente de valorar el arte latinoamericano en su originalidad y su particularidad, sin olvidar la influencia que occidente pueda tener sobre ella.

El arte conceptual latinoamericano: una postura política

La cuestión de si el arte debe ser meramente estético, o si bien, debe incluir elementos conceptuales que evoquen algo más allá de un sentimiento –un pensamiento crítico quizá– ha venido a formar parte de la discusión sobre lo que debe ser arte y lo que no. Perniola (2002), señala la división que ha tenido el arte occidental en cuanto al contenido de las obras. Afirma,

Se pueden individualizar dos tendencias opuestas: una dirigida hacia la celebración de la apariencia, la otra orientada hacia la experiencia de la realidad. . . en la primera tendencia se englobarían aquellos que consideran como tarea del arte alejarnos de la realidad y librarnos de su peso, y en la segunda, los que atribuyen al arte la tarea de proporcionarnos una percepción más fuerte de la realidad. (p. 17)

Estas tendencias oponen la mera valoración estética de la obra a una posición más política en la representación de la realidad, un arte que apele a los sentidos, opuesto a un arte que apele al intelecto. Camnitzer (1996), propone que el arte no es apolítico, como se nos ha enseñado, y el artista no es sólo eso, un artista. Señala,

Para sobrevivir éticamente, necesitamos una conciencia política que nos ayude a comprender nuestro ambiente y a desarrollar estrategias para nuestras acciones... Nuestra elección de convertirnos en artistas es una decisión política, independiente del contenido de nuestra obra. Nuestra definición de arte, de cuál cultura estamos sirviendo, de a qué audiencia nos dirigimos, de lo que nuestro trabajo va a lograr, son todas decisiones políticas (p. 222, mi traducción).

Camnitzer ve en el acto mismo de la producción artística contextualizada en la realidad latinoamericana, una posición política. De forma similar, Ponce de León (1996) comenta, “Encuentro imposible hoy en día... disociar el debate estético de la voluntad ética que impulsa a muchos artistas contemporáneos, y particularmente aquellos artistas latinoamericanos que trabajan en contextos emancipatorios” (p. 228, mi traducción). El contexto latinoamericano, en toda su variedad y en sus particularidades, es un contexto políticamente cargado, dada la histórica dominación militar y económica del primer mundo, su impuesta posición subordinada, el colonialismo salvaje que perdura actualmente en forma de economía global, los conflictos armados a lo interno de algunos países, la historia de gobiernos dictatoriales y las guerras civiles. Todas estas realidades han llevado a algunos representantes del arte latinoamericano a explotar elementos de la realidad regional para acercarnos a ella de formas que desarticulan el ideal artístico de occidente, yendo más allá de una estética de lo bello, de la apariencia, y utilizando la obra como un medio discursivo de expresión de dicha realidad. Camnitzer (2008) afirma que,

Dada la intensidad de la carga política que tiene la vida cotidiana latinoamericana, no sorprende que mucho del arte refleje esta tensión, y que a veces sobrepase los intereses concretos que uno espera de las definiciones tradicionales del arte. Pero más interesante es que en algunas instancias el trabajo va más allá del mero reflejo y se sale completamente del campo. Es como que el artista pierde la paciencia con respecto a la limitación de hacer cosas en su taller, la actividad desborda y trata de afectar y cambiar las condiciones políticas. La necesidad de agitar, a veces supera la urgencia de hacer. (p. 33)

El arte conceptual latinoamericano, ese arte político, se torna instrumento de cambio social, y es llevado en algunas instancias fuera de la seguridad del museo de arte y a lugares en los que busca provocar un efecto en un público más amplio. Esto es posible gracias a las nuevas formas de arte no tradicional, tales como las instalaciones, los *performance*, el videoarte, entre otras, que le permiten al artista llevar su obra a espacios alternativos y a públicos nuevos. Algunos de estos artistas van más allá en su búsqueda de un lenguaje artístico que represente realidades en el contexto latinoamericano y han recurrido a la estética grotesca como instrumento para mostrarnos el lado oscuro de esas realidades, los elementos que subvierten los patrones estéticos del *mainstream*, la visión romántica del mundo hermoso, perfecto, acabado, al utilizar imágenes de lo monstruoso, lo prohibido, lo feo, lo chocante, lo imperfecto, lo abyecto; elementos que forman parte de nuestra vida diaria.

Lo grotesco: definición

Lo grotesco por definición es una estética subversiva que rompe con los paradigmas estéticos del *mainstream*. Según Mijail Bajtin (1999), el término grotesco fue utilizado por primera vez en el siglo XV en Italia, tras el descubrimiento de pinturas ornamentales dentro de unas grutas (*grotta* en italiano), de ahí su nombre: *grottesca*. Bajtin señala que:

El descubrimiento sorprendió a la opinión contemporánea por el juego insólito, fantástico y libre de las formas vegetales, animales y humanas que se confundían y transformaban entre sí. No se distinguían las fronteras claras e inertes que dividen esos «reinos naturales» en el ámbito habitual del mundo: en el grotesco, esas fronteras son audazmente superadas. Tampoco se percibe el estatismo habitual típico de la pintura de la realidad: el movimiento deja de ser de formas acabadas (vegetales o animales) dentro de un universo perfecto y estable; se metamorfosea en un movimiento interno de la existencia misma y se expresa en la transmutación de ciertas formas en otras, en la imperfección eterna de la existencia. (p. 35)

Este tipo de pintura rompe con los estándares estéticos del arte del siglo XV, en tanto que violenta las reglas tradicionales de la forma. Wolfgang Kayser (1964), por su parte, se refiere al término grotesco en el renacimiento; él señala:

El término grotesco [...] encerraba no sólo el juego alegre y lo fantástico libre de preocupación, sino que se refería al mismo tiempo a un aspecto angustioso y siniestro en vista de un mundo en que se hallaba suspendidas las ordenaciones de nuestra realidad, quiere decir, la clara separación de los dominios reservados a lo instrumental, lo vegetal, lo animal y lo humano; a la estética, la simetría y el orden natural de las proporciones. (p. 20)

El enfoque estético de la época, centrado en la representación realista de lo bello en el mundo, vio la pintura grotesca como una aberración, una afrenta al orden natural de las cosas. No obstante, si bien lo grotesco tiene su origen en la mezcla de formas que escapan al orden de la naturaleza, su estética evoluciona hacia una representación de la realidad que deja de ser hermosa, acabada, y que enfatiza los elementos más desagradables, más chocantes del mundo que nos rodea, y entra en el universo de lo feo.

Tal y como lo expone Theodor Adorno (1997),

Según la estética tradicional, lo feo es ese elemento que se opone a la ley dominante de forma de la obra; es integrada por dicha ley formal y, así, la confirma, junto con el poder de libertad subjetiva de la obra de arte vis a vis el tema en cuestión (p. 46, mi traducción).

Lo feo es un elemento de nuestro mundo que preferimos obviar, tanto en nuestra vida diaria como en todos los aspectos de nuestra existencia, incluyendo el arte. Según Rafael Ángel Herra (1999), el arte no sólo representa lo bello del mundo, sino que tiene la capacidad de representar lo feo pero de una forma hermosa, purificándolo de todo aquello que nos provoque disgusto, mostrándolo como ficticio, reinsertándolo en el paradigma tradicional al restituirlo bajo las reglas de la forma y la composición. Él afirma:

Las bellas artes sirven para buscar el mejor de los mundos posibles. Nuestro mundo, así como es, resulta inaceptable. Produciendo lo bello, en el crear y en la recreación contemplativa de su plusvalor, se producen formas nuevas, fascinantes, ficcionales que no son el rostro mismo, el rostro desagradable de ciertas cosas. La condición ficcional del arte, aun cuando enuncie mimetismos espantosos y calcos de la vida cotidiana, hace tolerable lo que en vivo es intolerable. ... En la vida cotidiana, representarse algo real como ficticio tranquiliza. (p. 99)

La estética del arte tradicional se torna falsa, en tanto representa sólo lo real-bello, o encubre lo real desagradable, lo hace ficción, nos ahorra el disgusto:

Lo feo es una infiltración en lo bello de cosas y sentimientos desagradables. Lo feo real, al pasar a formar parte del artefacto estético, se “transubstancializa” en bello; en otras palabras, se neutraliza como feo real, se recodifica como bello-feo-ficticio y puede ser contemplado ya limpiamente, sin la suciedad originaria, pues la angustia que provoca es de segundo orden, mimética, puramente estética (como la catarsis aristotélica) y no el horror de la insoportable contemplación directa. (Herra, 1999, p. 100)

En la misma línea, Umberto Eco (2004) propone que, “aunque criaturas y cosas feas existen, el arte tiene el poder de representarlas de manera hermosa, y lo Bello de esta imitación hace de lo Feo algo aceptable” (p. 133, mi traducción). La estética tradicional adquiere un carácter ficcional, y nos presenta el mundo como hermoso, acabado, como un lugar seguro donde el horror, lo feo, lo abyecto se tornan elementos fantásticos alejados de la realidad, hermosos a fin de cuentas, no en su naturaleza, sino en su representación: es el poder del artista de transmutar lo feo en hermoso. Ahí es donde lo grotesco llega a desequilibrar el orden estético tradicional y se transforma en un discurso que explota esos elementos que la estética tradicional trata de borrar, al presentarnos lo feo en todo su esplendor.

El efecto grotesco

Phillip Thomson (1972), argumenta que “lo grotesco deriva al menos algo de su efecto de ser presentado en un marco realista, en forma realista” (mi traducción). Esto genera en el espectador un sentimiento de vulnerabilidad, de fragilidad, de inestabilidad, cuando se desmorona su mundo perfecto al ser confrontado con un mundo real pero horroroso, feo, desagradable. Añade,

Chesterton afirma, tal y como lo pone Clayborough, 'que lo grotesco puede ser empleado como medio de presentar el mundo en una nueva luz sin falsificarlo'; por ejemplo, puede ser una función de lo grotesco hacernos ver el mundo (real) de nuevo, desde una perspectiva fresca que, aunque extraña y perturbadora, es sin embargo válida y realista" (mi traducción).

El elemento realista es básico en lo grotesco, pero no el realismo entendido simplemente como una estética mimética del mundo que nos rodea, sino que su realismo reside en el enfrentamiento con elementos de nuestra realidad que son omitidos o falsificados por medio de la estética tradicional y que generan reacciones ambivalentes en el espectador, al verse desequilibrada su visión de mundo:

Se despiertan varias sensaciones, evidentemente contradictorias: la sonrisa sobre las deformaciones y la repugnancia ante lo siniestro, lo monstruoso en sí [...] se hace notar, la sorpresa, el estremecimiento y una congoja perpleja ante un mundo que se está desquiciando mientras ya no encontramos apoyo alguno (Kayser, 1964, p. 32).

Además, la ambivalencia generada a partir del enfrentamiento con lo grotesco es un elemento clave, en tanto produce no sólo rechazo, asco, horror, sino también una extraña atracción, un placer culposo que hace la experiencia aún más inquietante: "... en otros mundos, junto a nuestra respuesta civilizada, algo muy dentro de nosotros, alguna área de nuestro inconsciente, algún oculto pero muy vivo impulso sádico, nos hace reaccionar a tales cosas con un impío regocijo y un deleite bárbaro" (Thomson, 1972, mi traducción). Lo grotesco, en fin, produce tanto rechazo, como fascinación.

Elementos de lo grotesco

A través de los años, lo grotesco ha sufrido transformaciones tanto en el tratamiento de sus elementos –en su uso como un arma subversiva– como en la percepción del público hacia esta estética. Desde el realismo grotesco de la Edad Media y el Renacimiento –donde lo grotesco se mezcla en un ámbito carnavalesco popular cargado de humor y de risa regenerativa–, pasando por el grotesco romántico más individual –ya no en un contexto popular, donde el elemento cómico se torna en humor negro–, hasta el grotesco moderno –que enfatiza lo ominoso sobre lo regenerativo (sobre la evolución de lo grotesco a través del tiempo, ver Bajtin, 1999 y Kayser, 1964)–, lo grotesco ha mantenido ciertos elementos comunes perceptibles aún en lo que proponemos llamar *lo grotesco contemporáneo*, entre los que destaca el cuerpo y todas sus funciones fisiológicas como fuente primordial de la experiencia grotesca. Según Bajtin (1999), la estética tradicional resalta lo hermoso del cuerpo humano: es un cuerpo acabado, limpio, cuyas funciones fisiológicas son eliminadas en tanto resultan desagradables. En lo grotesco –de ahora en adelante, al referirnos a lo grotesco en forma general, hablamos de características comunes que comparten las distintas manifestaciones o etapas de lo grotesco–, por el contrario:

(...)[las imágenes] conservan una naturaleza original, se diferencian claramente de las imágenes de la vida cotidiana, preestablecidas y perfectas. Son imágenes ambivalentes y contradictorias, y que consideradas desde el punto de vista estético "clásico", es decir de la estética de la vida cotidiana preestablecida y perfecta, parecen deformes, monstruosas y horribles. . . el coito, el embarazo, el alumbramiento, el crecimiento corporal, la vejez, la disgregación y el despedazamiento corporal, etc. . . Son imágenes que se oponen a las clásicas del cuerpo humano perfecto y en plena madurez, depurado de las escorias del nacimiento y el desarrollo. (Bajtín, 1999, p. 29)

El cuerpo humano, al igual que el de cualquier otro ser vivo, es imperfecto, inacabado, lleno de orificios y protuberancias, está en constante crecimiento y deterioro, produce suciedad, fluidos desagradables a los sentidos. Sin embargo, estos aspectos de la corporalidad son eliminados por la estética tradicional, que nos presenta cuerpos perfectos y acabados. Incluso en la desnudez, la estética tradicional limita el acceso del espectador a esas zonas y a esos actos relacionados con el cuerpo que resultan

desagradables. Por el contrario, lo grotesco enfatiza esos puntos de ruptura en los que el cuerpo se presenta como un cuerpo vivo –o muerto, lo cual es parte inevitable de la existencia–, como un cuerpo real, no como una marioneta inerte, una máquina cerrada y perfecta. Bajtin añade,

El énfasis está puesto en las partes del cuerpo en que éste se abre al mundo exterior o penetra en él a través de orificios, protuberancias, ramificaciones y excrescencias tales como la boca abierta, los órganos genitales, los senos, los falos, las barrigas y la nariz. En actos tales como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la agonía, la comida, la bebida y la satisfacción de las necesidades naturales, el cuerpo revela su esencia como principio en crecimiento que traspasa sus propios límites. (p.30)

Es ahí, en la vida misma del cuerpo, en sus funciones, en su imperfección, en su fragilidad y mortalidad, en lo sucio y sacrílego del coito, en lo chocante de los genitales expuestos, donde el cuerpo se torna grotesco, horroroso, feo.

Por tanto, lo grotesco se vuelve un arma subversiva, una forma de confrontar los ideales establecidos para así mostrar una cara de la realidad que nos es maquillada, ocultada, o eliminada. “Un arma agresiva,” nos dice Thomson (1972), “... el efecto de shock de lo grotesco puede también ser usado para desconcertar y desorientar, paralizar al lector, sacudirlo de su forma cotidiana de percibir el mundo y confrontarlo con una perspectiva radicalmente distinta y perturbadora” (p. mi traducción). Esta arma utiliza la degradación –término bajtiano utilizado para describir la función del realismo grotesco en la cultura popular, pero que se ha mantenido, con variaciones, hasta el grotesco contemporáneo– como forma de rebajar a un “plano corporal” (p. 24), terrenal si se quiere, lo que se tenía por sacro, perfecto, elevado. Es un entierro simbólico: “La degradación cava la tumba corporal para dar lugar a un nuevo nacimiento” (Bajtin, 1999, p. 25). Para Bajtin,

Degradar significa entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales, y en consecuencia también con los actos como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales” (p. 25).

Es un acto regenerativo, en tanto busca la degradación, o incluso la destrucción como forma de renacimiento y de cambio en lo que se tenía por verdad. Este legado del grotesco contemporáneo, en su variante contracultural –en el entendido de que no todo el grotesco contemporáneo es subversivo (para más sobre las variaciones del grotesco contemporáneo ver *The Countercultural Grotesque in Contemporary Literature, Art, and Other Cultural Productions* (2006))– que viene del realismo grotesco y que se mantiene hasta hoy en día –con algunos cambios, claro está–, forma parte del discurso y la estética contemporánea, el cual rescata el elemento subversivo de lo grotesco y lo adapta a temas actuales. Tal y como lo postula Herra (1999);

El *bestiarium* actual por antonomasia, diferido, disfrazado, arrinconado en el rito de marionetas monstruosas, se halla en otra parte, no en las ficciones, sino en la guerra, en la violencia callejera, en la miseria (constantemente recubierta de esplendores folklóricos por la publicidad turística), en la destrucción ecológica que metamorfosea el hábitat, en las hambrunas circunvaladas de abundancia, en la tortura, en la geopolítica, en la guerra, en el mercado internacional neodarwiniano, en el chauvinismo, en la subhumanización de los congéneres... (p. 35)

Este bestiario al que se refiere Herra, este listado de elementos que nos horrorizan, que nos chocan, que nos asquean, son parte de la temática que el grotesco contemporáneo utiliza como alternativa a la verdad maquillada de la estética tradicional.

Por ello, el arte contemporáneo latinoamericano no escapa de la estética grotesca. Algunos artistas conceptuales latinoamericanos ven en lo grotesco un arma de cambio social, de denuncia. Es una forma de presentar la realidad latinoamericana, en determinados contextos, de una forma distinta. Ya no tras la máscara del exotismo regional, ya no tras la mimesis de temáticas y estéticas prestadas de occidente, ya no tras el escudo protector del arte como representación de la belleza del mundo que nos rodea. El grotesco contemporáneo en el arte latinoamericano explora distintas facetas de la realidad –algunas

más universales, otras más locales y específicas–, que nos alertan sobre una verdad que, aunque no nos guste, es por demás cercana y real. A continuación analizaremos el trabajo de José Alberto Hernández de Costa Rica y Regina José Galindo de Guatemala, quienes utilizan lo grotesco como lenguaje en su puesta en escena para transmitir su mensaje a través del arte de lo feo.

La muerte y la fragilidad humana

José Alberto Hernández es fotógrafo y diseñador gráfico costarricense. Su obra fotográfica *Conceptos Vitales* (2002) y *Existencia* (2002), sobre las cuales nos ocuparemos en este estudio, relatan historias con un carácter más universal: la vida y la muerte, enmarcados en instituciones costarricenses tales como un hospital de la Caja Costarricense de Seguro Social y la morgue. Estas series tienen un marcado elemento corporal que enfatizan la fragilidad de la vida humana: la muerte y la enfermedad y que exponen al espectador a cuerpos abiertos, sangrantes, unos sin vida, otros al borde de la muerte (en plena cirugía), como parte de la realidad latente de nuestra existencia. Lo grotesco de la imagen corporal inacabada, sucia, cuya vida pende de un hilo o se ha agotado, se opone fríamente a la imagen perfecta, acabada, llena de vida de la estética tradicional, degradando el cuerpo hasta presentarlo como una masa de carne, vísceras y sangre, lo que finalmente conforma a cada ser humano independientemente de su belleza exterior.

Por un lado, en *Conceptos Vitales* (2002), el artista juega con la realidad grotesca de los cuerpos en camillas de hospital, y muestra cuerpos de pacientes sometidos a intervenciones quirúrgicas, en los que los cuerpos abiertos al mundo –exponiendo sus órganos internos, la sangre cubriéndolo todo, los instrumentos penetrándolos– dejan ver la realidad de la fragilidad de nuestros cuerpos en la sala de operaciones (ver figura 1). Las imágenes juegan con la luz y la sombra, poniendo en primer plano la zona del cuerpo descubierta, abierta al mundo, junto con los instrumentos quirúrgicos y las manos del médico, sobre un fondo en total oscuridad. Una única luz ilumina el orificio por donde se escapa la vida y por donde penetra el cirujano. La sangre sobre la piel del paciente y sobre los guantes de látex del médico adquiere un brillo que la hace resaltar sobre los instrumentos; las batas y las sábanas manchadas de fluidos corporales.

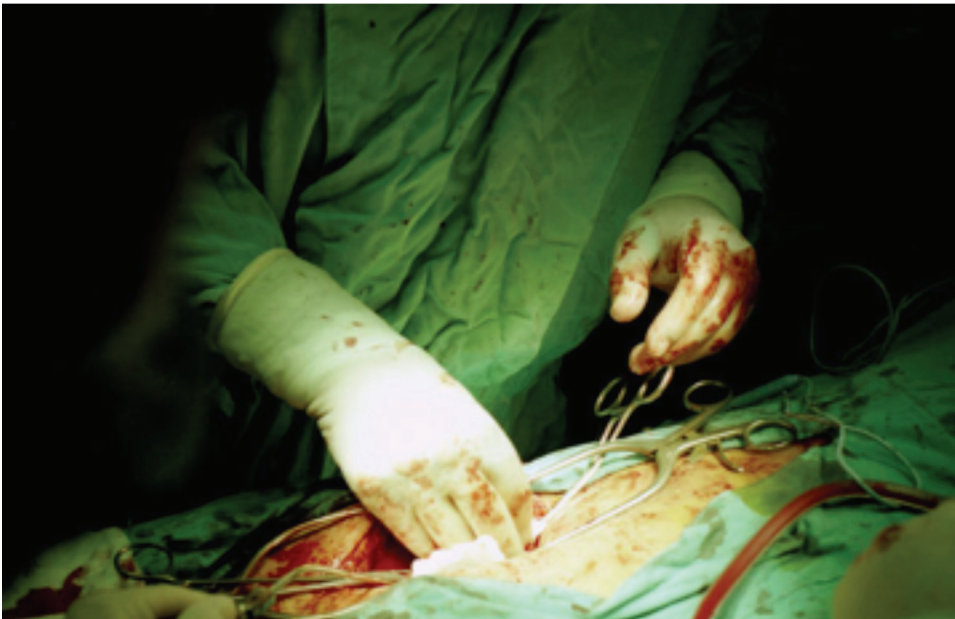


Figura 1
Conceptos Vitales (2002) 3/25

El cuerpo del paciente es cubierto por completo, a excepción de la zona que está siendo intervenida. La idealización del cuerpo humano como una “máquina perfecta” se cuestiona aquí, al igual que su belleza. La identidad del paciente no es de importancia, tampoco lo es la del cirujano. Lo que se nos presenta es el orificio, la herida abierta, y las manos de un médico anónimo jugando con los órganos internos, luchando por hacerse paso entre la piel y los fluidos corporales para llegar al centro del problema. El cirujano se enfrasca en una lucha por preservar la vida por medio de una práctica que la pone en riesgo. Los instrumentos quirúrgicos se tornan atemorizantes en tanto penetran el cuerpo, lo rompen, lo desgarran (ver figura 2). Nos recuerdan herramientas de carpintería, o incluso de tortura. Son instrumentos de vida y de muerte que dejarán su marca en el cuerpo en forma de cicatrices.

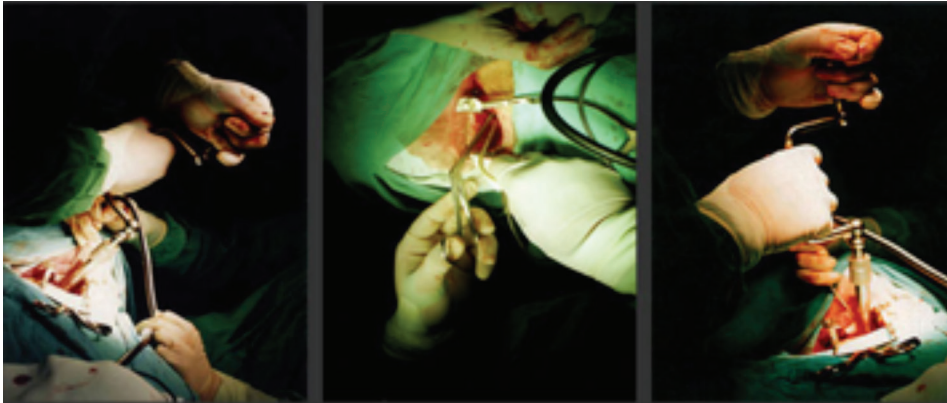


Figura 2
Conceptos Vitales (2002) 18/25

Cuatro manos, pinzas, hilo, gazas empapadas de sangre y una masa de órganos expuestos que no podemos identificar, pero que sabemos están fuera de lugar (ver figura 3), conforman una imagen llena de movimiento. Una danza sincronizada de manos e instrumentos cuyas tablas son el cuerpo anestesiado e inerte del paciente con sus vísceras expuestas: lo que debería permanecer oculto. Finalmente, en una imagen más iluminada (ver figura 4) que deja ver, parcialmente, el entorno de la sala de operación, el paciente anestesiado, tendido en la camilla con su brazo extendido a manera de una víctima de la crucifixión, aparece inerte, sin vida aparente, estático. Lo único que nos da una esperanza de vida es la vía y el sensor vital conectados a su brazo.



Figura 3
Conceptos Vitales (2002) 12/25



Figura 4
Conceptos Vitales (2002) 16/25

Esta serie fotográfica nos acerca a la realidad de la experiencia quirúrgica más grotesca. El cuerpo humano, frágil e inerte, es expuesto desde el interior, abriendo la puerta a la vida para que se escape, en un intento por retenerla. Por otro lado, la serie *Existencia* (2002), título que contrasta con la temática expuesta, nos muestra imágenes en un contexto similar, pero en el cual los cuerpos son cuerpos ya sin vida, objetos de autopsia. La ausencia de color en estas fotografías, en su mayoría en blanco y negro o en tono sepia, resaltan la ausencia de vida, el dominio de la muerte que absorbe la vitalidad de nuestra colorida existencia. Esta serie nos acerca al umbral más temido de la vida: la muerte, en una práctica que viola el sagrado descanso de los muertos y profana el cuerpo.

Dos camillas aparecen dispuestas una junto a la otra en una habitación parcialmente iluminada por una ventana que deja entrar los rayos del sol (ver figura 5). Sobre las camillas, dos cuerpos cubiertos por sábanas blancas que dejan ver únicamente el contorno de lo que fue una vez un cuerpo con vida. Un cuadro en la pared revela la figura de una mujer cuya mirada está fija sobre los cuerpos: única testigo y acompañante de estos muertos en un cuarto por demás solitario y sin vida. Más adelante, otro cuerpo colocado en una vieja mesa de acero inoxidable deja ver, por debajo de la sábana mal colocada, parte de la cabeza del muerto (ver figura 6). El cabello opaco y enmarañado y una oreja son todo lo que la sábana nos permite ver; no obstante, eso es suficiente para reconocer en ello los rasgos de un ser humano que ahora yace sin vida. Este tipo de imágenes nos causan escalofríos y horror, en tanto reconocemos en ellas el fin de la existencia. La sábana representa el respeto a los muertos cuya identidad debe ser protegida en el contexto de la morgue, puesto que serán luego sometidos a intervenciones desfigurantes.



Figura 5
Existencia (2002) 1/20



Figura 6
Existencia (2002) 4/20

Además, un cuerpo sin vida, desnudo, yace sobre una mesa. Junto a él, un cerebro humano, y en una coladera, dos piezas, quizá óseas, que asemejan fragmentos de cráneo. Aquí la intervención del médico forense se torna aún más grotesca, en tanto la vida ya no es una preocupación y el cuerpo se torna un objeto (ver figura 7).



Figura 7
Existencia (2002) 11/20

Los instrumentos y el lugar de trabajo del cirujano recuerdan más a una carnicería que a una sala de operaciones (ver figura 8). Una balanza con un tazón de acero inoxidable salpicado de sangre donde se pesan los órganos extraídos del cuerpo, una mesa de trabajo con una cierra eléctrica, cuchillos y lo que parece una tabla de picar carne con trozos de algo que no podemos descifrar, pero que asumimos son restos humanos, son todas imágenes grotescas del cuerpo fragmentado, destazado, mutilado tras una operación brutal de carnicería. De forma similar, una mesa expone una cubeta y varios frascos de vidrio que posiblemente contengan los órganos recién extraídos conservados en formalina (ver figura 9).



Figura 8
Existencia (2002) 8/20



Figura 9
Existencia (2002) 7/20

Estas dos series fotográficas de José Alberto Hernández desequilibran el imaginario del espectador al presentar una imagen del cuerpo humano que nos resulta chocante y aterradora. Tanto en la cirugía –práctica de sanación– como en la autopsia –práctica *post mortem*–, el cuerpo deja de ser un santuario y queda en manos del cirujano, quien penetra las capas exteriores para adentrarse en un

espacio corporal que, para nuestra percepción, no debería salir a la luz. Estas imágenes mórbidas provocan en el espectador reacciones ambivalentes, al verse no sólo asqueado por el encuentro con lo abyecto del cuerpo, sino también atraído por su connotación prohibida.

Violencia y femineidad

Regina José Galindo es una *performer* guatemalteca cuyas obras se centran en el cuerpo como medio principal de transgresión en un doble sentido: el cuerpo transgredido es a la vez medio de transgresión. Con una temática más política, Galindo, en sus obras *Mientras, ellos siguen libres* (2007), *Himenoplastia* (2004) y *Ablución* (2007), explora elementos de la vida cotidiana de Guatemala, marcados por la violencia sistemática y las políticas de género. Por medio de la degradación del cuerpo, de la exposición de este en situaciones chocantes, del énfasis en los fluidos corporales –la sangre en este caso– y en los genitales, Galindo hace un llamado al cambio, enfrentando al público a realidades que se intentan olvidar. Las violaciones a mujeres, la violencia callejera, y la falsa moral patriarcal forman parte de los temas que esta artista trabaja en su obra crítica, a manera de recordatorios de la terrible violencia de nuestras sociedades.

El tema de las violaciones a mujeres en Guatemala es recurrente en la obra de Galindo. En *Mientras, ellos siguen libres* (2007), Galindo, con ocho meses de embarazo, se ata desnuda a una cama con cordones umbilicales reales, sus piernas extendidas y abiertas dejan expuesta su vagina a la mirada del público. Según la artista, su *performance* alude a las violaciones sufridas por mujeres indígenas guatemaltecas durante el conflicto armado en ese país (Galindo, 2007). La puesta en escena viene acompañada de dos pequeños textos que testimonian las violaciones de dos mujeres guatemaltecas encinta:

Me ataron y me vendaron los ojos, tenía tres meses de embarazo, pusieron sus pies sobre mi cuerpo para inmovilizarme. Me encerraron en un pequeño cuarto sin ventanas. Les escuchaba decir malas palabras de mí. De repente vinieron al cuarto, me golpearon y me violaron. Empecé a sangrar mucho, en ese momento perdí a mi bebé. (Galindo, 2007)

- C 18311. Abril, 1992. Mazatenango, Suchitepequez. Guatemala: Memoria del Silencio

Fui violada consecutivamente, aproximadamente unas 15 veces, tanto por los soldados como por los hombres que vestían de civil. Tenía siete meses de embarazo, a los pocos días aborté.

- C 16246. Marzo, 1982. Chinique, Quiché. Guatemala: Memoria del Silencio (Galindo, 2007)

El horror ante el acto bárbarico de la violación, aunado al hecho de que las víctimas se encontraban en estado de embarazo, cargan la escena, ya de por sí chocante, de un aura espeluznante. Los cordones umbilicales que atan sus manos y pies, residuos humanos del alumbramiento, simbolizan la pérdida de las víctimas, atadas por su condición de madres y de mujeres a ser objeto de abusos constantes por parte de hombres inescrupulosos, y atadas de manos ante la impotencia de no poder defender su integridad, la vida de sus bebés y de no poder hacer a sus violadores pagar por su crimen, de ahí que aún “sigan libres”. Su cuerpo estático, imposibilitado a moverse, está a la espera de que el siguiente violador en la fila satisfaga sus mórbidos deseos en su cuerpo indefenso.

La vagina se convierte en el centro de la acción. Es tanto el canal por donde el niño o niña que lleva la mujer en su vientre saldría al mundo, como el espacio abierto, a la fuerza, por donde los violadores profanan su cuerpo y acaba con la vida del bebé. El cuerpo femenino es expuesto en su vulnerabilidad, la escena escapa a la estética tradicional representada en lo bello del cuerpo femenino desnudo, con sus orificios cerrados, disimulados, y es remplazado por un cuerpo encinta, con su barriga abultada por una criatura que no nacerá, y por una vagina que nos confronta directamente a la cara. Nuestra mirada es dirigida a esa zona del cuerpo que debería estar cubierta, pero que yace expuesta tanto a nuestra mirada como espectadores pasivos, como a la mirada y acción de unos violadores que la mantienen en

esta posición. Su cuerpo, en fin, permanece inmóvil en aparente resignación ante su inevitable destino. Pero ¿es inevitable? Quizá sea ésta la pregunta que plantea Galindo con su obra, a manera de llamado a la acción, al castigo de los que están impunes y al fin de tan horribles crímenes.

Una vagina ensangrentada, unas manos que la fuerzan a permanecer abierta y que dejan ver su interior, gazas e instrumental quirúrgico. Así se presenta la obra *Himenoplastia* (2004), en la cual Galindo se somete a una intervención quirúrgica reconstructiva del himen “para volver a ser virgen” (Galindo, 2004). Nuevamente Galindo expone su cuerpo a la degradación; somete sus genitales a la mirada pública y a la de los médicos en un proceso no sólo denigrante, sino también doloroso. De forma similar a la obra *Conceptos Vitales* (2002) de Hernández, el cuerpo de Galindo está cubierto para enfatizar la zona en que este “se abre al mundo”, en palabras de Bajtin, y expone su vagina como objeto de la mirada. Asimismo, el cuerpo se presenta como inacabado. No se ocultan los orificios, se exaltan. Galindo nos da entrada libre a su zona más íntima, pero desde una perspectiva horrorosamente sangrienta. La sensualidad de la desnudez femenina se cubre, se ve limitada a una sola parte del cuerpo que nos encara agresivamente y que se torna desagradable, sucia, abyecta. El conjunto del cuerpo se esconde para concentrar la atención en el área afectada, zona de pudor y pecado, de libertad y opresión.

El himen, como símbolo de la pureza y de la virginidad de la mujer, es de gran importancia en un contexto como el guatemalteco, pues es una sociedad, como muchas en América Latina, eminentemente patriarcal. La sangre, que en ocasiones se toma como prueba de la virginidad de la mujer al romperse el himen en el primer coito, aquí fluye una vez más, esta vez para restituir simbólica y sarcásticamente esa pureza perdida, y darle la oportunidad, a otro hombre quizá, de hacerla sangrar una tercera vez: es un renacimiento a la pureza virginal representada en una frágil y delgada membrana en lo profundo del órgano sexual femenino, el sello de garantía de pureza para el hombre. Sus genitales son penetrados, no en el acto sexual que la llevó a esta cirugía, sino por las manos e instrumentos del médico que tiene el poder de restituirla a un estado previo virginal, ¿como si la ciencia pudiera hacerlo posible! La sangre es finalmente, aunque parezca contradictorio, símbolo abyecto de purificación: se rechaza si se presenta a la vista, pero se demanda su ejecución privada. Al presentar su vagina ensangrentada, Galindo pretende mostrar lo violento, lo horroroso del discurso moral sobre la sexualidad de la mujer.

Con esta obra Galindo critica la obsesión absurda de la sociedad patriarcal por la pureza de la mujer, en tanto es un discurso hipócrita que sujeta a las mujeres en su libertad sexual y empodera al hombre para exigirla. Aquí la mirada pública juega un doble papel: es tanto la mirada del observador como la del dominio público sobre la sexualidad femenina. La mujer debe ocultar sus genitales; no obstante, el poder sobre su sexualidad ha permanecido, históricamente, en manos de otros. Al exponer sus genitales sangrientos, Galindo confronta no sólo las normas del buen gusto y la moral, sino que critica a la sociedad patriarcal que juzga a la mujer “impura” y la lleva muchas veces a someterse a cirugías estéticas y reconstructivas para “reparar el daño”.

En su segunda acepción, el término “ablución”, nos dice el Diccionario de la Real Academia Española, es la “Acción de purificarse por medio del agua, según ritos de algunas religiones, como la judaica, la mahometana, etc.” Con este título Galindo introduce su obra *Ablución* (2007), en la que “Un ex pandillero se quita con agua, un litro de sangre humana vertida previamente sobre él” (Galindo, 2007). Esta vez, el elemento grotesco recae en el juego con la sangre humana como símbolo de las víctimas que cayeron a manos de este expandillero, que busca purificarse de sus crímenes, a manera de recordatorio de la violencia callejera que azota a Guatemala y a muchos otros países centroamericanos. Este criminal arrepentido es degradado, desnudo ante los observadores, busca limpiar su cuerpo y su consciencia públicamente, y renacer, por medio del agua, en un nuevo sujeto libre de sus pecados.

La sangre representa el acto violento, el asesinato a sangre fría, literalmente hablando, que salpica al criminal una y otra vez. Esta sangre no se lava fácilmente. Queda impregnada en el cuerpo del asesino hasta dejarlo completamente cubierto de pies a cabeza. Sus tatuajes, símbolos de pertenencia a una pandilla, apenas se dejan ver tras la capa sanguinolenta que los cubre. Ésta es la imagen que Galindo pretende mostrar: la mancha del asesinato, el recuerdo de las víctimas, el horror del crimen que se acumula sobre el cuerpo y el alma del victimario. Galindo le ofrece al expandillero la oportunidad de

limpiar, simbólicamente, su cuerpo de los crímenes cometidos. Tal y como Lady Macbeth trata de lavar la sangre imaginaria de sus manos por el crimen que, como autora intelectual, cometió, así el expandillero busca la expiación por medio del agua, con la que poco a poco remueve la sangre que cubre su cuerpo desnudo, mientras esta se acumula en el piso formando una gran mancha similar a la que se forma en el lugar donde una persona ha sido asesinada. El criminal degradado, llevado a lo más bajo, enterrado bajo el peso de sus crímenes, renace purificado en un nuevo sujeto, arrepentido quizá, tras la ablución.

Estas tres obras de Galindo nos enfrentan a realidades que nos provocan horror y asco. La violencia, como discurso latente tras la puesta en escena, recorre y fluye en los distintos ámbitos de la vida en la sociedad guatemalteca que la artista pretende criticar. El cuerpo es fuente principal de la acción: es tanto un cuerpo receptor de la violencia y el abuso, como un cuerpo que desafía la imposición pasiva de esta violencia. Por consiguiente, Galindo nos choca, nos horroriza, nos confronta mediante una estética grotesca que pretende abrir nuestros ojos a esas realidades encubiertas, olvidadas.

Conclusión

Hemos visto como parte del arte contemporáneo en América Latina, representado aquí por José Alberto Hernández y Regina José Galindo, rompe con los paradigmas estéticos del arte occidental por medio de la estética grotesca. Más allá de una simple reproducción de estéticas y temáticas tradicionales o de una representación del exotismo regional, estos artistas buscan lenguajes propios, valiéndose de la amplia gama de posibilidades artísticas que el arte contemporáneo les ofrece. Lo grotesco, visto como un discurso contracultural, se adapta a la visión latinoamericana de estos artistas para representar aspectos de la vida cotidiana que la estética tradicional oculta, disimula, embellece y condena. Las imágenes grotescas explotan esos elementos de lo horroroso, de lo repulsivo, de lo abyecto, para ofrecernos una mirada alternativa a otra realidad de nuestra existencia.

Hernández nos lleva en un viaje de horror por los límites de la vida, y nos enfrenta a nuestra propia mortalidad por medio de cuerpos cuyo interior se abre ante nuestros ojos. El juego terrorífico del cuerpo balanceándose en los límites de la vida y la muerte, y el doble rol del médico como salvador o carnicero, nos desequilibra y nos tira al suelo, en un acto de degradación que tiene como medio los cuerpos bajo el bisturí, visión que dista mucho de las imágenes popularizadas en la cultura pop en programas como *Grace Anatomy* y *CSI*.

Galindo, por su parte, con un tono mucho más político, denuncia la brutalidad de la violencia de pandillas y la violencia de género en su natal Guatemala. El cuerpo es el medio de sometimiento y de liberación; la sangre, el símbolo del ultraje y la purificación. El énfasis está puesto en los genitales, como entrada al interior del cuerpo y de sujeción del sujeto, y la sangre el resultado de esta sujeción violenta. Galindo se niega al olvido, a la impunidad, y nos golpea con la realidad para despertarnos de nuestro letargo inducido y producir un cambio.

En fin, tanto Hernández como Galindo se sitúan en un espacio al margen de la norma, en busca de nuevas formas de tratamiento de una realidad que no siempre es hermosa. En ambos casos, los artistas rehúyen a la comodificación en términos del arte del *mainstream*, acción que ya de por sí implica una posición política, retomando a Camnitzer (1996). Lo grotesco en su fase contracultural es tanto un discurso/estética marginal como herramienta de denuncia de la marginalidad, en tanto explora los aspectos más oscuros de nuestra existencia. En el contexto latinoamericano, lo grotesco se convierte en una poderosa arma de denuncia y de rescate de esos aspectos de nuestras realidades regionales que prefieren ser olvidados.

Referencias

- Adorno, T. W. (1997). *Aesthetic Theory*. Minneapolis, Minnesota: University of Minnesota Press.
- Agamben, G. (2008). *¿Qué es lo contemporáneo?* México: Milenio Online. 16 Jun. 2011 <<http://impreso.milenio.com/node/8132526>>

- Bajtín, M. (1999). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*. Trans. Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza.
- Bourdieu, P. (2002). *Razones prácticas: Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto: Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Camnitzer, L. (1996). "Access to the Mainstream." *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*. Ed. Gerardo Mosquera. London: The Institute of International Visual Arts.
- Camnitzer, L. (2008). *Didáctica de la liberación: arte conceptualista latinoamericano*. Buenos Aires: HUM.
- Danto, A. (1997). *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Buenos Aires: Paidós.
- Ecco, U. (2004). *The History of Beauty*. New York: Rizzoli.
- Galindo, R. J. (2004). *Himenoplastia*. Fotografía, Belia de Vico. Guatemala: Colectiva Cinismo. <<http://www.reginajosegalindo.com/>>
- Galindo, R. J. (2007). *Ablución*. Fotografía, David Pérez. Guatemala. <<http://www.reginajosegalindo.com/>>
- Galindo, R. J. (2007). *Mientras, ellos siguen libres*. Fotografía, David Pérez. Guatemala. <<http://www.reginajosegalindo.com/>>
- Guasch, A. M. (2006). *El arte último del siglo XX*. Madrid: Alianza Forma.
- Hernández, J. A. (2002). *Conceptos Vitales*. Costa Rica <<http://www.josealberto-espaciosvacios.com/cirugia.htm>>
- Hernández, J. A. (2002). *Existencia*. Costa Rica <<http://www.josealberto-espaciosvacios.com/morgue.htm>>
- Herra, R. A. (1999). *Lo Monstruoso y lo Bello*. San José, Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Kayser, W. (1964). *Lo Grotesco: Su configuración en pintura y literatura*. Trans. Ilse M. de Brugger. Buenos Aires: Nova.
- Lopez, A. (2006). *The Countercultural Grotesque in Contemporary Literature, Art, and Other Cultural Productions*. Tesis de Maestría. Costa Rica: Universidad de Costa Rica.
- Perniola, M. (2002). *El arte y su sombra*. Barcelona: Cátedra.
- Ponce de León, C. (1996). "Random Trails for the Nobel Savage." *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*. Ed. Gerardo Mosquera. London: The Institute of International Visual Arts.
- Ponce de León, C. (1996). "Random Trails for the Nobel Savage." *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*. Ed. Gerardo Mosquera. London: The Institute of International Visual Arts.
- Ramírez, M. C. (1996). "Beyond 'the Fantastic': Framing Identity in US Exhibitions of Latin American Art." *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*. Ed. Gerardo Mosquera. London: The Institute of International Visual Arts.
- Thomson, P. (1972). *The Grotesque*. London: Methuen., Middle Tennessee State University. Ed. Online Version Baviv Lavery 27 Jan.2005 <http://mtsu32.mtsu.edu:11072/Grotesque/Major_Artists_Theorists/Theorists/Thomson/thomson2.html>