

**La potencia de lo grotesco: carnaval, muerte y renovación en *Com o coração saindo pela boca*, de Jonathas de Andrade.**

**The power of the grotesque: carnival, death and renewal in *Com o coração saindo pela boca*, by Jonathas de Andrade.**

Sebastián Nicolás Cardella

**Resumen.** En la 59ª Bienal de Venecia, el artista brasileño Jonathas de Andrade exhibió la imagen de un cuerpo despedazado partiendo de toda una serie de expresiones típicas del lenguaje familiar y popular brasileño que, justamente, aluden a diferentes partes corporales. Por tanto, en este trabajo nos proponemos analizar esta exposición, considerando que la misma reproduce una concepción grotesco-carnavalesca del cuerpo. De esta manera, el artículo demuestra el modo en que la obra de De Andrade puede ser abordada desde esa perspectiva, así como la forma en que la misma porta una indudable potencia político-disruptiva en tanto promueve, por su propia lógica grotesco-carnavalesca, la degradación y relativización de las normas, códigos, identidades y formas de corporalidad hegemónicas, abriendo con ello la posibilidad para su reforma, cambio y renovación.

**Palabras clave:** Jonathas de Andrade; carnaval; grotesco; cuerpo; muerte; renovación.

**Abstract.** At the 59th Venice Biennale, the Brazilian artist Jonathas De Andrade exhibited the image of a dismembered body based on a whole series of typical expressions of familiar and popular Brazilian language that, precisely, allude to different body parts. Therefore, in this paper we intend to analyze this exhibition, considering that it reproduces a grotesque-carnavalesque conception of the body. Thus, the article demonstrates the way in which De Andrade's work can be approached from this perspective, as well as the way in which it carries an undoubted political-disruptive power inasmuch as it promotes, by its own grotesque and carnevalesque logic, the degradation and relativization of hegemonic norms, codes, identities and forms of corporality, thereby opening the possibility for their reform, change and renewal.

**Keywords.** Jonathas De Andrade; carnival; grotesque; body; death; renewal.

## Biografía del autor

Sebastián Nicolás Cardella (Buenos Aires, Argentina, 1988): Licenciado en Sociología y Magister en Comunicación y Cultura por la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Doctorando en Ciencias Sociales por la misma facultad con una beca otorgada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina (CONICET). Investigador en el proyecto Ubacyt 20020190100131BA: “El neobarroco latinoamericano como dispositivo hermenéutico lector y método epistemológico de indagación y reescritura de artefactos textuales en Humanidades y Ciencias Sociales” (UBA). Especialidad: temáticas que abordan los cruces entre cultura, estética y política. Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6908-2364>

## Introducción

En lo que va del nuevo siglo, el brasileño Jonathas de Andrade se ha transformado en un artista de reconocimiento tanto nacional como internacional, al participar de numerosas exposiciones colectivas e individuales, y obteniendo premios y distinciones en varias de ellas<sup>1</sup>. Tal es así, que el curador Jacopo Crivelli Visconti decide convocarlo para que represente a Brasil en la *59ª Exposición Internacional de Arte: la Bienal de Venecia* (Gonzatto, 2022). En ella, el artista presenta su última obra, *Com o coração saindo pela boca* (Con el corazón saliendo por la boca), una obra en la que, retomando diversas expresiones y frases provenientes del lenguaje oral brasileño, expone todo un conjunto de fotografías y esculturas<sup>2</sup> que terminan por articular la figura de un cuerpo desmembrado, despedazado, aunque sin perder nunca ese tono lúdico —y hasta por momentos, cómico— que signa a la exhibición.

---

<sup>1</sup> Tales como la 32ª Bienal de San Pablo; la 12ª Bienal de Lyon y Estambul; la 2da trienal de Nueva York; entre otras. Por otro lado, obtuvo premios y distinciones en la 12ª Bienal de Lyon y en la Future Generation Art Prize de Kiev. Para más información al respecto, véase la página oficial del artista: <http://www.jonathasdeandrade.com.br/>

<sup>2</sup> En rigor, la exposición abarca diversas esculturas, fotografías y un video. Este último, si bien guarda un vínculo con el resto de la exhibición —su título es una expresión típica del lenguaje popular brasileño: *Nó na garganta* (Nudo en la garganta)—, dura unos 38 minutos y nos ofrece un abundante material que amerita, a nuestro entender, un estudio aparte (en efecto, en la página oficial del artista, el video aparece como una obra diferente de la exposición que analizaremos a continuación). Por ello, y debido a los límites que implica este trabajo, nos centraremos en el análisis de algunas de las —ya vastas y abundantes— esculturas e imágenes fotográficas que componen la propuesta, las cuales están publicadas en la página oficial del artista: <http://www.jonathasdeandrade.com.br/>

Así las cosas, este artículo analiza la exposición del artista con el objeto de demostrar el modo en que ella puede ser abordada en clave *carnavalesca* —en el sentido planteado por el teórico ruso Mijail Bajtin (2003)—, en tanto, como veremos, no hace más que delinear la famosa imagen *grotesca* del cuerpo despedazado que, por su propia condición, excede (y destruye) los límites y fronteras que hacen al cuerpo “convencional” y “cotidiano”. Lo que nos permitirá observar, a su vez, el potencial político-disruptivo de lo grotesco-carnavalesco —y de la obra en sí—, el cual se advierte, precisamente, en esa dislocación que produce en las formas de corporalidad hegemónicas, como en la posibilidad que abre para su recreación y renovación. Formas de corporalidad que, en un país como Brasil —pero que es algo que puede extenderse, indudablemente, al continente latinoamericano—, no dejan de estar sujetas a (y de ser el producto de) discursos y normas que promueven —justamente— una distribución de los cuerpos en términos genéricos (Butler, 2015) y raciales (Quijano, 2000), con sus singulares modos de jerarquización y control.

### **Lo grotesco-carnavalesco en *Com o coração saindo pela boca*. Entre la degradación y el renacimiento del cuerpo**

A partir de las últimas décadas del siglo XX —siguiendo a Anna Maria Guasch (2005)—, la producción artística tanto europea como norteamericana emprende un acercamiento al cuerpo por medio de dos estrategias diferentes. La primera de ellas está basada en “un ilusionismo que ya no cubre lo real con capas de simulacro, (...) sino que sirve para ‘fingir’ (...) lo real a través de elementos de la cotidianeidad, cosas cotidianas, pero a la vez extrañas” (Guasch, 2005, p. 500). De ahí que su finalidad resida en sustituir al cuerpo por elementos vinculados icónicamente con él, como sucede, por ejemplo, con los muñecos de peluche de Mike Kelley o los aparatos casi atléticos de Matthew Barney.

La segunda de las estrategias rechaza todo ilusionismo y/o sublimación “para evocar destructivamente lo real en sí mismo” (Guasch, 2005, p. 500). Es este el terreno del famoso *arte abyecto* del que hablara Hal Foster (1999), un arte en el que el cuerpo es violado y ultrajado, “tanto en el sentido de quebrantado como profanado” (Guasch, 2005, p. 500). Varios trabajos de Cindy Sherman; las esculturas de Kiki Smith, con su carácter agresivo-depresivo; o bien las performances de Paul McCarthy o el cine de David Lynch (Guasch, 2004; 2005), son algunos ejemplos de esta estrategia en la que se nos muestran “residuos de violencia, restos de heridas físicas, vestigios de dramas psíquicos y

emocionales, y en general, situaciones de insatisfacción respecto al modelo establecido de cultura” (Guasch, 2005, p. 500). Residuos, restos, vestigios que desembocan, en definitiva, en un modo *grotesco* de figurar al cuerpo (Montero, 2007)<sup>3</sup>.

Esta segunda tendencia ha estado muy presente también en el arte latinoamericano de las últimas décadas (López Get, 2015). Es decir, que durante este período muchos de los artistas de la región han recurrido “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” (López Get, 2015, p. 82). Ejemplos de ello son algunas de las series fotográficas del costarricense José Alberto Hernández o de las *performances* de la guatemalteca Regina José Galindo (López Get, 2015). Y a nuestro entender —y como adelantamos en la introducción—, la última obra de Jonathas de Andrade presentada en la 59ª Bienal de Venecia.

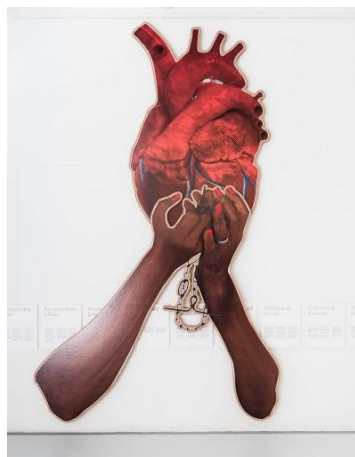


Figura 1. Jonathas de Andrade (2022). Com o coração na mão. Vista de la exposición *Com o coração saíndo pela boca*. Pabellón de Brasil, 59ª Bienal de Venecia. (<https://cargocollective.com/jonathasdeandrade/com-o-coracao-saindo-pela-boca>).



Figura 2. Jonathas de Andrade (2022). Quebrar a cara. Vista de la exposición *Com o coração saíndo pela boca*. Pabellón de Brasil, 59ª Bienal de Venecia. (<https://cargocollective.com/jonathasdeandrade/com-o-coracao-saindo-pela-boca>).

<sup>3</sup> En sintonía con el planteo de Guasch, Pilar Montero (2007) sostiene que, desde la década de los '80 del pasado siglo, muchas de las manifestaciones artísticas buscan precisamente desvestir el cuerpo armónico y compacto, “abrirlo para destruir la solidez de su fuerte configuración, en un afán de expansionar sus fronteras y vulnerar sus límites. Estos desbordamientos (...), se encuentran próximos a la idea del ‘cuerpo grotesco’ estudiado por Mijail Bajtin (...)” (p. 177), aunque sin el costado humorístico y festivo que este le adjudica (la autora destaca, al igual que Guasch, al asco como una de las emociones predominantes que despierta este arte). Dentro de esta tendencia, Montero incluye a Kiki Smith o Andrés Serrano. Por lo demás, Miguel Anxo Rodríguez González (2008) y Angelina Tornero (2011) destacan particularmente a las figuras de Sherman como ejemplos muy claros de cuerpo grotesco. Lo mismo establecen Beatriz Fernández Ruiz (2004) y Juan González Izquierdo (2013) respecto de varios de los cuerpos configurados por Paul McCarthy.

En otros términos, creemos que *Com o coração saindo pela boca* es una producción que, en sintonía con esta segunda tendencia contemporánea, vuelve a retomar la figuración *grotesca* del cuerpo, aunque lo hace de una forma singular que le permite trazar cierto desvío respecto de la mayoría de las obras que integran esta corriente. Para ver ello, es menester recordar los matices que porta el término “grotesco”. Siguiendo a Juan González Izquierdo (2013), sabemos que dos son las figuras que, por excelencia, fijaron los principales lineamientos de la concepción actual que tenemos del término: el alemán Wolfgang Kayser y el lingüista ruso Mijail Bajtin<sup>4</sup>.

Retomando sus postulados, es posible decir que ambos concuerdan en algunos puntos centrales: primero, en que lo grotesco se relaciona con el movimiento y la mutación; sus imágenes focalizan en el momento justo del cambio, del pasaje de un estado a otro<sup>5</sup> (González Izquierdo, 2013). De ahí que sea sinónimo de flujo, indefinición, deformidad, exageración, tensión y ruptura con las normas clásicas de racionalidad, simetría, armonía, clausura y estabilidad (González Izquierdo, 2013). Segundo, en que lo grotesco implica una afirmación del cuerpo, aunque no —justamente— de uno ideal, clásico, armónico, estable, compacto y autocontenido, sino de un cuerpo en tránsito (es decir: en movimiento, en devenir), y por ello, enfermo, viejo, deformado o, inclusive, despedazado (Fernández Ruiz, 2004; González Izquierdo, 2013).

Por tanto, lo grotesco se encarga de *degradar*<sup>6</sup> patrones ideales; de rebajar al mundo material lo sacro o abstracto (códigos, normas), *dando muerte*, así, al universo espiritual, lo que lo torna “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” (López Get, 2015, p. 88). Y para dejar en evidencia, como resultado, el carácter contingente, artificial y relativo de esos ideales (Rojas, 2011).

---

<sup>4</sup> El primero, con su famoso trabajo *Lo grotesco. Su configuración en la literatura y la pintura*, aparecido en 1957 (2010); el segundo, con su estudio sobre el carnaval y la cultura popular de la Edad Media y el Renacimiento, publicado en 1965 (2003).

<sup>5</sup> “(...) uno de los atributos visuales consistentes de lo grotesco es el fluido. Ya sea aberrante, metamórfico o combinatorio, lo grotesco está en un estado de ser en transición, a medias” (Connelly, 2015, pp. 32-33).

<sup>6</sup> Como señala Anthony López Get (2015), el término *degradación*, si bien utilizado estrictamente por Mijail Bajtin para referirse a la función del realismo grotesco en la cultura popular, no deja de ser una noción que, aunque con algunos matices, se ha mantenido para aludir a los efectos del grotesco *en general* hasta la actualidad.



Figura 3. Jonathas de Andrade (2022). Com o coração saindo pela boca. Vista de la exposición *Com o coração saindo pela boca*. Pabellón de Brasil, 59ª Bienal de Venecia. (<https://cargocollective.com/jonathasdeandrade/com-o-coracao-saindo-pela-boca>).



Figura 4. Jonathas de Andrade (2022). Entrar por um ouvido e sair pelo outro. Vista de la exposición *Com o coração saindo pela boca*. Pabellón de Brasil, 59ª Bienal de Venecia. (<https://cargocollective.com/jonathasdeandrade/com-o-coracao-saindo-pela-boca>).

Así las cosas, es indudable que la exposición del artista brasileño puede ser definida como grotesca: si, por un lado, ella implica una clara afirmación del cuerpo y/o la corporalidad, por el otro la forma en que lo hace dista mucho de seguir los parámetros clásicos. Y es que, en rigor, la obra no hace más que degradar el ideal del cuerpo armónico, simétrico, cerrado y estable, al configurar, en su totalidad, una corporalidad fragmentada, despedazada, en donde podemos encontrar corazones en la mano (figura 1); rostros quebrados (figura 2); una boca de la que emerge una tela roja que se infla y se desinfla de forma sistemática (figura 3); o bien, dos orejas por donde se entra y se sale del pabellón (figura 4). Un cuerpo despedazado en el que, por lo demás, cada trozo adquiere cierta autonomía, consigue ocupar un espacio propio en virtud del tamaño excesivo que porta. Lo que se vincula con el movimiento que define a lo grotesco: y es que, de este modo, el cuerpo deja de ser algo cerrado y autocontenido, logrando *exceder* —justamente— todo tipo de fronteras y límites. De ahí también el privilegio que la obra le otorga a orificios o aberturas —bocas, traseros, oídos— y fluidos, los cuales cumplen el rol de poner en contacto al cuerpo con el mundo exterior<sup>7</sup> (Montero, 2007).

<sup>7</sup> Las bocas abundan en la exposición: además de las aquí reproducidas, se destacan *Com a faca nos dentes* (Con el cuchillo entre los dientes); *Pagar com a língua* (Pagar con la lengua) y *Lamber os pés* (Lamer los pies). Lo mismo ocurre con el trasero, al cual también lo encontramos en la escultura *Bunda-mole* (expresión que significa cobarde). Asimismo, y con respecto a los flujos, además del corazón que sale de

Ahora bien, lo grotesco asume un tono diferente según la mirada de uno u otro autor. Así, mientras Kayser (2010) establece que este tiene preferentemente un carácter terrible, perturbador e inquietante, Bajtin (2003) no deja de relacionarlo con la cosmovisión carnavalesca de la cultura popular, con su risa festiva que es tanto paródica como renovadora de la vida<sup>8</sup>. En este sentido, para nosotros es justamente este rasgo carnavalesco, bajtiniano, el aspecto distintivo del cuerpo grotesco que exhibe la obra del artista brasileño.



Figura 5. Jonathas de Andrade (2022). Fogo no rabo. Vista de la exposición *Com o coração saindo pela boca*. Pabellón de Brasil, 59ª Bienal de Venecia.

(<https://cargocollective.com/jonathasdeandrade/com-o-coracao-saindo-pela-boca>).

El estatuto carnavalesco y bajtiniano de la exposición ya se deja ver en la forma en que está construida. En efecto, y siguiendo casi literalmente al lingüista ruso (2003),

---

la boca, resalta —entre otros ejemplos— la sangre que chorrea en la escultura *Morder a lingua* (morder la lengua), ubicada en el medio de una de las salas.

Por otro lado, es interesante señalar que aquellos fragmentos corporales que se relacionan, según Bajtin (2003), con el cuerpo armónico, separado y autocontenido, como los ojos y el rostro, aparecen despedazados (figura 2), dañados —como lo refleja la fotografía *Fura-olho* (ojo pinchado)— o colgados en unos de los techos de la sala —como sucede con la escultura *Cabeça de vento* (cabeza de viento)—.

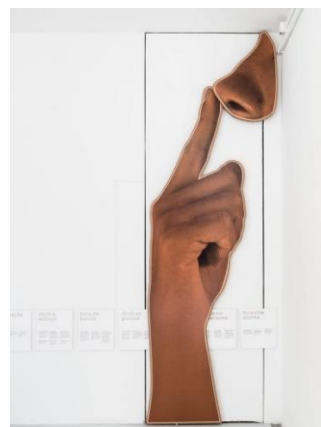
<sup>8</sup> Bajtin (2003) considera que Kayser tiene una mirada reduccionista, en tanto solo define a lo grotesco basándose, en lo fundamental, en el arte moderno, sin atender a sus modalidades medievales y renacentistas, en donde estaba intrínsecamente ligado al carnaval como fiesta del pueblo. De todos modos, considera cierto que, con el correr del tiempo, y en virtud del decrecimiento paulatino de la vida popular carnavalesca, el grotesco va perdiendo el estatuto alegre y festivo de tiempos anteriores, hasta asumir en la modernidad, de forma predominante, este carácter sombrío del que habla el crítico alemán. Sin embargo —y como veremos en breve—, esto no significa que lo carnavalesco haya desaparecido en su totalidad, sino que ha logrado sobrevivir, justamente, en la literatura y las artes en general, tanto como en el lenguaje no oficial de los pueblos (Bajtin, 2003; González, 2021). Lo que explica que muchos de los trabajos artísticos del siglo XX hayan reproducido este tipo de imágenes grotescas vinculadas a la concepción carnavalesca, como ocurre, por ejemplo (y solo por mencionar algunos casos emblemáticos), con muchas de las pinturas surrealistas de Salvador Dalí (Fernández Ruiz, 2004) o con la producción literaria de José Lezama Lima (González, 2021). Para nosotros, la exposición de Jonathas De Andrade es otro ejemplo de esta tendencia.



para quien la concepción carnavalesca y sus imágenes grotescas sobreviven en el lenguaje “familiar” de los pueblos —como en las groserías, las injurias, las maldiciones y juramentos (Bajtin, 2003)<sup>9</sup>—, vemos que el título de cada imagen corporal de la obra no es más que —efectivamente— una expresión típica del lenguaje “familiar” y popular brasileño: *Com o coração na mão* (con el corazón en la mano —figura 1—); *Quebrar a cara* (romper la cara —figura 2—); *Com o coração saindo pela boca* (con el corazón saliendo por la boca —figura 3—); *Entrar por um ouvido e sair pelo outro* (entrar por un oído y salir por el otro —figura 4—); *Fogo no rabo* (fuego en el trasero —figura 5—); *Lamber os beiços* (lamer los labios —figura 6—); *Nariz empinado* (nariz respingada —figura 7—). La particularidad es que, justamente, la exposición torna visibles y tangibles varias de esas expresiones lingüísticas<sup>10</sup>. Y no solo eso, sino que lo hace asumiendo, como señalamos anteriormente, el carácter hiperbólico y exagerado que ya portan estas últimas.



*Figura 6. Jonathas de Andrade (2022). Lamber os beiços. Vista de la exposición Com o coração saindo pela boca. Pabellón de Brasil, 59ª Bienal de Venecia.*  
(<https://cargocollective.com/jonathasdeandrade/com-o-coracao-saindo-pela-boca>).



*Figura 7. Jonathas de Andrade (2022). Nariz empinado. Vista de la exposición Com o coração saindo pela boca. Pabellón de Brasil, 59ª Bienal de Venecia.*  
(<https://cargocollective.com/jonathasdeandrade/com-o-coracao-saindo-pela-boca>).

En segundo lugar —y lo principal—, el carácter carnavalesco se observa en el tono lúdico, alegre e inofensivo que tienen las imágenes, el cual roza, por momentos, lo cómico y caricaturesco. Lo que implica que la obra se aleja de ese carácter oscuro y

<sup>9</sup> “Las imágenes grotescas del cuerpo predominan en el lenguaje no oficial de los pueblos, sobre todo allí donde las imágenes corporales están ligadas a la injuria y a la risa (...)”. (Bajtin, 2003, p. 261).

<sup>10</sup> Aunque representa visualmente una acotada cantidad de ellas, la exposición recopila unas 250 expresiones. Cabe aclarar que nuestro artículo reproduce solo algunas de las figuras de la instalación.



terrible que Kayser le asigna, en lo fundamental, a lo grotesco, y que no deja de ser — aunque con diversos matices— el que prevalece en la mayoría de los cuerpos del arte contemporáneo<sup>11</sup>. O en otros términos, esto significa que la exposición, en virtud de esa tonalidad señalada, busca recuperar la risa carnavalesca y bajtiniana que mencionamos anteriormente; y con ello, el polo afirmativo de lo grotesco, ese que muchas obras contemporáneas tienden a ocluir al solo querer despertar —justamente— repugnancia, asco, e inclusive, miedo u horror. En palabras de Bajtin (2003):

Hemos dicho que el grotesco (...) basado en la cosmovisión carnavalesca, está exento de esos elementos terribles y espantosos y es, en general, inofensivo, alegre y luminoso. (...) El miedo es la expresión exagerada de una seriedad unilateral y estúpida que en el carnaval es vencida por la risa (...). La risa y la cosmovisión carnavalesca, que están en la base del grotesco, destruyen la seriedad unilateral y las pretensiones de significación incondicional e intemporal y liberan a la vez la conciencia, el pensamiento y la imaginación humanas, que quedan así disponibles para el desarrollo de nuevas posibilidades. (pp. 40-41)

Por tanto, la risa carnavalesca es una risa que, alejada de esa seriedad *unilateral* (en tanto únicamente negativa) a la que se ligán el miedo y el espanto, no solo viene a negar paródicamente cuerpos, identidades, normas, etc. convencionales, rebajándolas y degradándolas; sino que, al mismo tiempo, busca afirmar la vida, en aras de renovarla y transformarla sobre la base de mejores principios (Bajtin, 2003)<sup>12</sup>. Lo que significa que *Com o coração saindo pela boca*, además de rebajar y degradar, *también* invita a la renovación de los cuerpos, o aunque sea, a imaginar y pensar en la posibilidad de nuevas formas de corporalidad respecto de aquellas que rigen y hegemonizan la vida diaria.

---

<sup>11</sup> De acuerdo a Guasch (2005) y Tornero (2011), los cuerpos grotescos del arte contemporáneo recrean, básicamente —y casi de un modo “kayseriano”—, lo terrible, lo perturbador, lo obscuro y lo pornográfico, en aras de evidenciar el “lado oscuro” no aceptado del ser humano. De ahí que no despierten tanto la risa y el humor sino, más bien, el asco y la repugnancia, aunque también el miedo y el horror, si recordamos, por caso, lo que dice López Get (2015) respecto de las obras de los ya mencionados Hernández y José Galindo. Por eso, podríamos decir que este tipo de trabajos responden más a ese grotesco-traumático del que habla Frances Connelly (2015), el cual genera justamente este tipo de reacciones. De todas formas, esto no quiere decir que no podamos encontrar el costado humorístico en algunas producciones contemporáneas: como señala Fernández Ruiz (2004), no deja de haber algo de carnavalesco, de risa bajtiniana —aunque con una lógica más irónica y sarcástica que festiva y comunal—, en los trabajos de Paul McCarthy y Franz West.

<sup>12</sup> Esto quiere decir que, para la concepción carnavalesca, “la muerte es (...) una entidad de la vida en una fase necesaria como condición de renovación y rejuvenecimiento permanentes” (Bajtin, 2003, p. 42). Por eso, “en el sistema de imágenes grotescas la muerte y la renovación son inseparables del conjunto vital, e incapaces de infundir temor” (Bajtin, 2003, p. 42).

## Comentarios finales. La potencia política de lo grotesco-carnavalesco

En un ya célebre trabajo (2015), la filósofa norteamericana Judith Butler considera que el cuerpo, *su materialidad*, no es algo totalmente ajeno a las normas discursivas que lo moldean, constituyen y *sujetan*. Más precisamente, sostiene:

La “materialidad” designa cierto efecto del poder (...). En la medida en que el poder opere con éxito constituyendo el terreno de su objeto, un campo de inteligibilidad, como una ontología que se da por descontada, sus efectos materiales se consideran datos materiales o hechos primarios. Estas positividades materiales aparecen fuera del discurso y el poder, como sus referentes indiscutibles (...). Pero esa aparición es precisamente cuando (...) resulta más insidiosamente efectivo el régimen de poder/discurso. (Butler, 2015, p. 64)

Por tanto, si los cuerpos son sujetados, moldeados y regulados por normas discursivas que los inscriben en un campo de inteligibilidad, eso quiere decir que tales normas definen qué es y no es un cuerpo *normal*. Y con ello, qué es y no es un *sujeto humano*. Por lo que, al mismo tiempo que estructuran dicho campo, las normas discursivas delimitan las zonas excluidas, marginales, *abjectas* (Butler, 2015; Kristeva, 1989) de lo social, esas que, como dijimos, buscan ser figuradas por el arte contemporáneo (Foster, 1999; Guasch, 2005), y que, a pesar de su estatuto marginal, no dejan de ser necesarias para la constitución de la “normalidad” mencionada. Es decir, que las normas configuran su propio exterior *constitutivo*, trazan el límite respecto de ciertas áreas donde reina (en virtud de ese trazado) lo ininteligible, lo ilegítimo y prohibido y que, por ello, conforman “una amenaza para tales fronteras, pues indican la persistente posibilidad de derrumbarlas y rearticularlas” (Butler, 2015, p. 26). Esto equivale a decir que la misma *Ley* que estructura el orden simbólico es la que produce, en el movimiento de su propia emergencia, la esfera de lo prohibido y la *transgresión* (Bataille, 1997).

Según lo analizado, es indudable que *Com o coração saindo pela boca* se sitúa justo en ese límite en el que se ponen en entredicho los discursos legítimos (y legitimados) sobre los cuerpos. O para ser más precisos, podemos decir que la obra encarna, en sintonía con una vasta cantidad de producciones artísticas contemporáneas, una suerte de *retorno de lo real* (Foster, 1999), el cual origina un desplazamiento de la *Ley*, de las normas convencionales que estructuran las identidades, los roles y los cuerpos “normales”,

exhibiendo, así, su carácter de mero constructo discursivo, contingente e histórico. Aunque lo realiza —y desviándose ligeramente con esto de la mayoría de esas obras—, desde una perspectiva carnavalesca, es decir, retomando el carácter afirmativo, alegre y festivo de la risa bajtiniana. Lo que significa que también nos invita a pensar en nuevas formas de corporalidad, y por tanto, en nuevos horizontes normativos e identitarios.

Más concretamente, en este trabajo pudimos observar que la exposición de Jonathas de Andrade no hace más que retomar, desde los márgenes que constituye el lenguaje no oficial, “familiar” y popular del Brasil, esa concepción grotesco-carnavalesca del mundo que tiende a *degradar* (y por tanto, a *dar muerte a*) aquellas normas y discursos que buscan disciplinar y “normalizar” los cuerpos de brasileños y brasileñas, fijándolos al interior de ciertos marcos que los subjetivan, jerarquizan y distribuyen en términos de raza, género y clase. Una degradación carnavalesca que, por su propia lógica, no solo expone jocosamente la farsa de esos discursos, su radical contingencia e historicidad, sino que también abre la posibilidad para un resurgimiento, para una renovación que permita trascender esos marcos normativos y, así, reformular los códigos que rigen esa vida diaria, regulando cuerpos y subjetividades. Todo lo cual demuestra la profunda potencia político-disruptiva de la exposición, y más en general, de la concepción grotesco-carnavalesca que ella reproduce.

## Referencias bibliográficas

- Bajtin, M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza editorial.
- Bataille, G. (1997). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets editores.
- Butler, J. (2015). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós.
- Connelly, F. S. (2015). *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales. La imagen en juego*. Madrid: La balsa de la medusa.
- Fernández Ruiz, B. (2004). *De Rabelais a Dalí. La imagen grotesca del cuerpo*. Valencia: Universitat de Valencia.
- Foster, H. (1999). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.
- González, A. (2021). Carnaval. En A. González y M.J. Rossi (comps.), *Glosario de términos (neo)barrocos: con imágenes de Nuestramérica* (pp.73-88). Buenos Aires: Eudeba

- González Izquierdo, J.D. (2013). La pervivencia de lo grotesco. De Jerónimo Bosco a Paul McCarthy. *El artista*, (10), 118-130. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/874/87429022007.pdf>
- Gonzatto, C. (31 de Marzo de 2022). Jonathas de Andrade: tránsito entre lo culto y lo popular. *C& América Latina*. Recuperado de <https://amlatina.contemporaryand.com/es/editorial/jonathas-de-andrade-a-transition-between-the-erudite-and-the-popular/>
- Guasch, A. M. (2004). *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Murcia: Cendeac.
- Guasch, A. M. (2005). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial
- Kayser, W. (2010). *Lo grotesco. Su realización en la literatura y la pintura*. Madrid: La balsa de medusa.
- Kristeva, J. (1989). *Poderes de la perversión*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- López Get, A. (2015). Lo grotesco y el arte contemporáneo latinoamericano. *Reflexiones*, 94(1), 81-96. doi: [10.15517/RR.V94I1.20881](https://doi.org/10.15517/RR.V94I1.20881)
- Montero, P. (2007). Destrucciones corporales. *Bellas Artes: revista de artes plásticas, estética, diseño e imagen*, (5), 173-190. Recuperado de <http://riull.ull.es/xmlui/handle/915/14240>
- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En E. Lander (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas* (pp. 201-246). Buenos Aires: CLACSO.
- Rodríguez González, M. A. (2008). De mujeres y máscaras. Lo grotesco y la cuestión del género en el arte actual. *Semata. Ciencias Socias e Humanidades*, 20, 425-443. Recuperado de [https://minerva.usc.es/xmlui/bitstream/handle/10347/4536/pg\\_425-444\\_semata20.pdf?sequence=1](https://minerva.usc.es/xmlui/bitstream/handle/10347/4536/pg_425-444_semata20.pdf?sequence=1)
- Rojas, S. (2010). *Escritura neobarroca: temporalidad y cuerpo signifiante*. Santiago de Chile: Editorial Palinodia.
- Tornero, A. (2011). Lo grotesco y el cuerpo degradado en expresiones artísticas y culturales contemporáneas. En A. Tornero y L. Elizalde (coord.), *Imaginario del grotesco. Teorías y crítica* (pp. 173-190). Cuernavaca: Juan Pablos Editor.

