



▪ *Hombres en sillas de ruedas en la calle, Movimiento por los Derechos de las Personas con Discapacidad, Kolkata (India), 2017 | Tomada de: Medium*

# Notas para exhumar un cuerpo, Lorenza Böttnner: *performance* y discapacidad\*

Notas para exumar um corpo, Lorenza Böttnner: performance e deficiência

Notes to Exhume a Body, Lorenza Böttnner: Performance and Disability

Carlos Ayram\*\*

DOI: 10.30578/nomadas.n52a10

El presente artículo plantea un ejercicio de exhumación de dos *performances* llevados a cabo por la artista chilena con discapacidad Lorenza Böttnner en Berlín (1982) y en Barcelona (1992). De esta manera, subraya la formación artística de Lorenza y analiza cómo su apuesta performativa le entregó un agenciamiento político a su cuerpo “discapacitado” y transgénero. De otro lado, problematiza, a través de los estudios críticos de la discapacidad, otras exhumaciones al cuerpo y obra de Lorenza que permiten *loca-lizar* a Böttnner como un cuerpo *trans* y tullido dentro de la genealogía de artistas disidentes en Chile.

**Palabras clave:** cuerpo, Chile, discapacidad, exhumación, Lorenza Böttnner, *performance*.

*O presente artigo plantea um exercício de exumação de dois performances levados a cabo pela artista chilena com deficiência Lorenza Böttnner em Berlin (1982) e em Barcelona (1992). Deste jeito, sublinha a formação artística de Lorenza e analisa como sua aposta performativa entregou um agenciamiento político ao seu corpo “deficiente” e transgénero. De outro lado, problematiza, através dos estudos críticos da deficiência, outras exumações ao corpo e à obra de Lorenza que permitem loca-lizar a Böttnner como um corpo trans e aleijado dentro da genealogia de artistas disidentes no Chile.*

**Palavras-chave:** corpo, Chile, deficiência, exumação, Lorenza Böttnner, performance.

*This article presents an exhumation exercise of two performances carried out by the disabled Chilean artist Lorenza Böttnner in Berlin (1982) and Barcelona (1992). In this way, it underlines Lorenza's artistic training and analyzes how her performative bet granted political agency to her “disabled” and transgendered body. On the other hand, using a critical disability studies framework, it problematizes other exhumations to Lorenza's body and work, which places Böttnner as a trans and crippled body within the genealogy of dissident artists in Chile.*

**Keywords:** Body, Chile, Disability, Exhumation, Lorenza Böttnner, Performance.

\* El presente artículo es parte de la tesis de doctorado *Espectros de la discapacidad: retóricas y representaciones del cuerpo tullido en la narrativa conosureña y mexicana reciente* que se encuentra en curso. La investigación examina y analiza las complejidades políticas, performativas, semióticas y materiales de sujetos y cuerpos con discapacidades físicas en el discurso literario latinoamericano. El proyecto está financiado por la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID) y la Pontificia Universidad Católica de Chile, y está guiado por la doctora Macarena Areco, profesora asociada de Facultad de Letras de la misma Universidad. Una versión de este artículo fue parte del proceso de investigación llevado a cabo en el seminario “Teatro hispanoamericano” orientado por el profesor Cristián Opazo en la Pontificia Universidad Católica de Chile, a quien agradezco sus comentarios y lúcidos aportes.

\*\* Becario para la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo de Chile (ANID). Candidato a Doctor en Literatura de la Pontificia Universidad Católica de Chile; Magister en Letras, mención Literatura, de la Pontificia Universidad Católica de Chile; Magister en Literatura de la Universidad de los Andes (Colombia); Licenciado en Lengua Castellana. E-mail: cjayram@uc.cl

original recibido: 11/01/2020  
aceptado: 02/04/2020

ISSN impreso: 0121-7550  
ISSN electrónico: 2539-4762  
nomadas.ucentral.edu.co  
nomadas@ucentral.edu.co  
Págs. 167–181

*Porque agregar siempre fue el problema y sumar la respuesta equivocada: ¿cómo igualar la cantidad de muertos y tumbas?, ¿cómo saber cuántos nacemos y cuántos quedamos?, ¿cómo ajustar las matemáticas mortales y los listados?, sustrayendo, descomponiendo, desgarrando cuerpos, para así de manera rotunda y terminal, amanecer el último día, apretar los dientes y restar.*

Alia Trabuco Zerán

## Introducción

La consolidación de los estudios de la discapacidad durante las décadas de los años ochenta y noventa, principalmente en el contexto anglosajón (Estados Unidos e Inglaterra), trajo consigo una serie de reflexiones teórico-metodológicas que llamaron la atención sobre la producción estética de sujetos que históricamente habían sido confiscados por un modelo médico y rehabilitador. En ese sentido, los *disability studies* se convirtieron en un campo de conocimiento alternativo y radicalmente político que se propuso examinar las respuestas materiales, las alianzas políticas y las intersecciones epistemológicas gestadas por corporalidades no normativas. En vista de lo anterior, la discapacidad abandonó el podio del saber médico y psiquiátrico, se hizo extensiva como categoría social, no como “tropo maestro de la descalificación humana” (Mitchell y Snyder, 2000: 3), y se erigió como un modelo social, político y cultural, visibilizando subjetividades medicalizadas y descalificadas estéticamente que, en determinados períodos históricos, instalaron una discusión sobre el lugar del cuerpo y la sexualidad no normativa en la producción cultural, artística, teatral y literaria.

Ahora bien, el giro performativo, llevado a cabo en la década de los años sesenta, propuso centrar la atención en “la producción performativa de la materialidad en la realización escénica” (Fischer-Lichte, 2004: 157), como lo señala Ericka Fischer-Lichte, y abrió el espectro de participación para artistas que no estuvieron bajo el mandato exclusivo de la dramaturgia. Tres décadas después –lo que coincide con la emergencia de Americans with Disabilities Act (ADA) y la creación de leyes para personas con discapacidad en Estados Unidos– empezaron a ser visibles una serie de apuestas performativas e instalaciones artísticas diseñadas y ejecutadas por personas con discapacidad como, por ejemplo, Mary Duffy, Greg Walloch o Robert DeFelice. Una constelación de artistas y *performers* inscribieron sus cuerpos en diferentes puestas en escena para impugnar los relatos dominantes que interpretaron la diferencia corporal y cognitiva como tragedia individual. De acuerdo con Carrie Sandahl (2003), esta clase de *performance* se convirtió en espacio de “tensión y afinidad” (2003: 26), por las condiciones materiales, identitarias y autobiográficas de los sujetos implicados, quienes hacen coincidir su testimonio como sujetos con discapacidad con su identidad sexual no normativa.

La construcción del *performance* por un sujeto con discapacidad, por un lado, suspende y cuestiona la rigidez de los modelos escénicos tradicionales que sólo permiten el ingreso de la diferencia corporal como espectacularización, y, por otra parte, se asume como lugar de intersección entre una acción escénica y una escena para la construcción del género y la sexualidad. La

tradición del *performance*, específicamente en el hemisferio norte, ha desafiado los cánones formales de representación cuando estos empiezan a ser usados como lugares alternativos de enunciación y visibilidad política por comunidades patologizadas y minoritarias. Si bien los *disability studies* inauguraron una lectura exhaustiva del *performance* y de su poder desarticulador, acotaron la experiencia del performativo a su contexto, dejando por fuera puestas en escena que fueron pioneras en el arte del *performance*. ¿Qué sucede con sujetos latinoamericanos con discapacidad que se instalan en otros contextos de producción cultural y que validan su experiencia contrahegemónica, artística y performativa desde allí?

El presente artículo busca problematizar las nociones de *performance* y *discapacidad*, en tanto categorías concomitantes y relacionales, en la práctica performativa e identitaria de la artista chilena-alemana Lorenza Böttner. Para ello, el trabajo acude a la metáfora de la “exhumación” como propuesta metodológica, siguiendo a Karina Marín (2017), pero también como acto de profanación y restitución, en palabras de Giorgio Agamben (2005), para desenterrar los “archivos” que permiten situar históricamente la apuesta performativa de Lorenza y leerla desde algunos de los aportes críticos de los estudios de la discapacidad. Para ello, el artículo, primero, ofrece un breve preámbulo en el que se examinan algunos rasgos biográficos de Böttner interesados en la formación temprana de su condición como artista y su resistencia a los protocolos dominantes sobre cuerpo y sexualidad normativa. Segundo, se analizan dos *performances* de Lorenza ejecutados en Berlín (1982) y en Barcelona (1992), que expresan la relación estrecha entre discapacidad y *performance* en su vertiente escénica y como constancia de género. Tercero, se presentan y discuten dos trabajos recientes llevados a cabo por Carl Fischer y Paul Preciado, que introducen novedosos y problemáticos conceptos para entender la vida y obra de Böttner desde un agenciamiento *queer* y transtullido. Por último, se propone *loca-lizar* (Ochoa, 2004) a Lorenza en tanto cuerpo *trans* y tullido en aras de establecer una posible genealogía –sexual y corporal– de artistas disidentes en Chile.

## Un cuerpo exhumado

En 1996 se cumplen tres años de la muerte de Lorenza Böttner y en Chile, Pedro Lemebel y Roberto Bolaño le

dedican las primeras semblanzas en la literatura chilena. Más que una azarosa coincidencia, el gesto de ambos es una exhumación al cuerpo desaparecido de Lorenza –entonces, su nombre se excluye en los anales de la historiografía cultural chilena–. La metáfora de la exhumación no es mero azar: son los años noventa y, en Chile, urge buscar los cuerpos que aún faltan.

El presente artículo acude a la metáfora de la exhumación, siguiendo las ideas propuestas por Karina Marín y Giorgio Agamben. Exhumar es “encontrar bajo los escombros alguna imagen que nos conmueva hoy, cuando parece que ya todo está dicho, cuando pensamos que la historia ya está definida” (Marín, 2017: 92). A partir de esta idea, la exhumación se convierte en una opción política para desenterrar imágenes, archivos y residuos que contradicen cualquier relato estereotipado de la historia. Al mismo tiempo, la exhumación engendra una dimensión profanadora que, de acuerdo con Giorgio Agamben, “es la cosa restituida al uso común de los hombres [...]. Una vez profanado, lo que era indisponible y separado pierde su aura y es restituido al uso” (2005: 1-2). La exhumación podría funcionar en el sentido de arrebatarse lo sagrado a un objeto para volverlo del dominio común. Por ende, se propone la exhumación como necesidad, pero también como evidencia incuestionable de un cuerpo –en este caso el cuerpo de Lorenza– que resiste el paso del tiempo, produce una “supervivencia de los signos o de las imágenes” (Didi-Huberman, 2012: 116) y oblitera el mandato de su desaparición en la dudosa estabilidad de la tradición.

Para efectos del presente artículo, se considerará la discapacidad como un modelo culturalmente generativo y radicalmente político (McRuer, 2018), es decir, como experiencia involucrada en la construcción de la formación artística de Lorenza, y en tanto posición política a contrapelo del modelo médico-rehabilitador. Desde la discapacidad, Lorenza Böttner, primero, des-familiarizó el cuerpo “discapacitado”, tradicionalmente entendido como objeto y espacio de la representación hegemónica y, segundo, exhibió la conquista política y sexual de su subjetividad subalternizada y minoritaria a través de sus *performances*.

Lorenza Böttner nació en 1959 en Punta Arenas bajo el nombre de Ernst Lorenz Böttner. De acuerdo con la crónica “Lorenza (las alas de la manca)” de Pe-



▪ Pareja con discapacidad entrelazando sus cuerpos desnudos, 2016 | Foto: Olivier Fermariello. Tomada de: Upsoci

dro Lemebel, fue hijo de una alemana y un carabinero chileno: “Era un niño rubio y delicado que perseguía los pájaros, tratando de agarrarse al vuelo escarchado de sus alas” (2019: 209). Por su parte, Bolaño refiere su historia de infancia en *Estrella distante* (1996) de la siguiente manera: “El niño se llamaba Lorenzo, creo, no estoy seguro, y he olvidado su apellido, pero más de uno lo recordará, y le gustaba jugar y subirse a los árboles y a los postes de alta tensión” (1996: 39). Ambos relatos presentan coincidencias –aunque con niveles de focalización diferentes– sobre la vida de Lorenzo, que, a causa de un accidente con cables de alta tensión perdió sus brazos y fue llevado a Alemania, justo en el año del golpe militar en 1973.

El accidente carbonizó sus brazos, y a medida que fue pasando el tiempo, el guante de la gangrena trepó por sus manos hasta que debieron amputárselas. Y después el antebrazo y luego los codos. Pero la gangrena seguía subiendo y la medicina rural no podía detener el proceso de putrefacción. (Lemebel, 2019: 210)

Es en Alemania donde se produce la amputación de los brazos de Lorenza<sup>1</sup>. Carl Fisher afirma que desde el ingreso de Lorenza al hospital “*Ernst began dressing*

*as a female*” (2016: 205). Este indicio *queer* que encuentra Fisher en la biografía de Lorenza, compartido en la lectura que hacen Bolaño y Lemebel de la delicadeza y el afeminamiento de Ernst, lleva a considerar que la apuesta transgénero de la artista comenzó tempranamente. En ese sentido, de acuerdo con Kathryn Bond Stockton en *The Queer Child*, la infancia de Bötner puede ser leída en clave disidente, ya que “*the gay child shows how figure of the child does not fit children –doesn’t fit the pleasures and terrors we recall*” (2009: 6). En la transición del cuerpo del infante se encuentran los indicios de una performatividad significativa, es decir, el cuerpo de Lorenz/Lorenza en su infancia había comenzado a ser espacio de disidencia sexual y estética. De vuelta a Fisher:

*Lorenza herself was clearly conscious of her status as a model of gender nonconformity, as well as of the power of her performances, and her life itself (often the line between the two was very blurry), to resist people’s preconceptions of gender.* (2014: 758)

Esta infancia *queer* irradió las condiciones de visibilización del sujeto-niño como disidente de una norma épica, romantizada y biopolítica<sup>2</sup>. Lorenza empezó en el

espacio hospitalario a dibujar con los pies y la boca –y a resistirse a todo protocolo de normalización, de hecho, rechazó abiertamente la implantación de las prótesis–, y entre 1978 y 1984 se produjo la paulatina construcción de su cuerpo en clave disidente que ya estaba preanunciada en su infancia. Lorenza estudió arte en la *Gesamthochschule Kasse* (Escuela de Arte y Diseño) en Hesse, Alemania, y desarrolló actividades vinculadas con las artes coreográficas, la escultura, sirvió de modelo en clase de pintura y se dedicó a la investigación sobre el cuerpo *freak*. La tesis que escribió Lorenza Böttner –en la que se involucra como sujeto testimonial– fue presentada en 1984 y se tituló: *Behindert?!; (¿Discapacitado?!)*. Paul Preciado afirma:

[...] la tesis, que incluye una narración en primera persona de su accidente y de los procesos de cura y aprendizaje del dibujo y el baile, critica la representación normativa del cuerpo no conforme y aboga por una práctica artística capaz de reconocer al cuerpo sin brazos como agente social y artista. (2018: 7)

En consecuencia, ese tránsito por el espacio de formación universitaria y al tiempo artística, su construcción identitaria femenina y los *performances* que construyó tempranamente en Alemania, le otorgaron un lugar de enunciación política en el cual el cuerpo “discapacitado” –tullido, como Lorenza lo nombrará– y transgénero fueron una poderosa arma de impugnación al campo cultural y artístico.

Por lo anterior, la construcción de un cuerpo doblemente disidente y desobediente inaugura la trayectoria estética de Lorenza desde una suerte de diáspora. La diáspora como mito rector de la identidad cultural (Hall, 2001) de sujetos que están por fuera de su geografía puede entenderse en Lorenza como una suerte de cordón umbilical que la conecta con el lugar de infancia que le imprimió las marcas de la discapacidad con el accidente. Si bien la producción performativa y plástica de Böttner está producida en Alemania e inspirada por referentes culturales eurocéntricos –que luego usa para descentrar–, éstos garantizan su inserción en una agenda cultural de carácter transaccional, siguiendo a Carl Fisher: “[...] *the fact that Lorenza moved between national borders has also rendered her work outside of nation-based classifications of art, both Chilean and European*” (2014: 756). Böttner se desplazó entre múltiples geografías en la Europa occidental, en

Estados Unidos, y volvió una vez a Santiago de Chile. Entonces, Lorenza podría estar situada en un entre-lugar que, como lugar de enunciación y posicionamiento artístico y autorial, se vuelve productivo.

## Entre la Venus y Petra

La noción de *performance* ha sido ampliamente trabajada por disciplinas como la lingüística, la filosofía, la sociología, los estudios de *performance* y de género. Sin embargo, para efectos del artículo, se trabajarán algunos conceptos extraídos, principalmente, del campo de los estudios del *performance* (Castillo, 2016; Siebers, 2010; Fischer-Lichte, 2004; Sandhal 2003). Para Erika Fischer-Lichte, por ejemplo, el *performance* nace como una “transformación de la obra de arte en acontecimiento” (2004: 46) que se resiste a una interpretación a través de teorías estéticas tradicionales. Por ende, la autora propone pensar una “estética de lo performativo” en que el acto del *performance* es copresencia transformativa entre sujeto artístico y espectador.

De esta manera, se propone exhumar el *performance* que lleva a cabo Lorenza Böttner en 1982 en Berlín<sup>3</sup>, en el cual la artista desacredita toda idea de belleza encarnada en el cuerpo de la Venus de Milo. En este *performance* que se presenta como puesta en escena, acontecimiento e impugnación a la tradición occidental, Lorenza aviva una disputa inaugurada por René Magritte en la escultura *Les Menottes de Ciuvre* (1931), al cuestionar la noción de belleza contenida en el cuerpo roto del mármol de la Venus<sup>4</sup>. Lorenza se embadurna de yeso el cuerpo, y frente a una comunidad de espectadores, posiciona el cuerpo reduplicado de la Venus, luego lo fractura y comienza un baile que deja atónitos a quienes la ven. Este principio en copresencia con el espectador, detallado por Fischer-Lichte (2004), redefine el pacto estético con la escultura que ahora deambula, se mueve, se estría –algo impensado para una escultura canónica–. Lemebel afirma: “[...] el público pasó por su lado sin verla, solamente cuando la escultura comenzó a moverse se dieron cuenta del cuerpo sunco mimetizado en la pose clásica” (2019: 211-212).

Por lo anterior, quiero detenerme brevemente en el efecto político que produce el *performance*, introduciendo tres preguntas para problematizar el

acontecimiento performativo. ¿De qué manera Lorenza se inscribe como un sujeto disidente al usar el cuerpo “discapacitado” para encarar la tradición occidental con su *performance*? ¿Cómo considerar el espacio de impugnación proporcionado por el acto performativo en el que se suspende la idea universal de belleza? ¿En qué sentido Lorenza concede un poderoso espacio de autorrepresentación y aparición pública a cuerpos inferiorizados y disciplinados por las lógicas clínicas? (imagen 1).

Imagen 1. Fotograma del documental Lorenza (1991) de Michael Stahlberg



Fuente: Documental *Lorenza: Portrait of an Artist: Docu-Short*, de Michael Stahlberg.

En primer lugar, Tobin Siebers, en *Disability Aesthetics* (2010), examina la manera en que ciertos sujetos han quedado descalificados por tener una discapacidad: “[...] *[b]efore Disability can be used as a disqualifier, disability, too, has to be disqualified*” (2010: 24). Si la discapacidad ha sido históricamente un tropo de descalificación, Lorenza se impone a este proceso de anulación de su experiencia como cuerpo con discapacidad a través de la acción performativa; la descalificación se difumina por el contrato que propone la artista al preguntarnos por qué admiramos –sin siquiera preguntárnoslo– un cuerpo mutilado como el de la Venus. En el documental *Lorenza* (1991), de Michael Stahlberg, la artista anuncia:

*I wanted to show the beauty of a crippled human body. And then I saw how many statues were admired for their beauty, and through an accident or something, they too have lost*

*their arms, but they have lost nothing of their beauty or their aesthetic appeal.* (1991)

El *performance* representó un espacio vital para impugnar el ideal helénico y canónico de la belleza y, asimismo, habilitó a Lorenza a confeccionar nuevos significados culturales en torno la toma de posición de cuerpos mutilados o tullidos en la representación artística y escénica.

En segundo lugar, el *performance* fue fundacional porque hizo visible la idea de que el arte ha reclamado la discapacidad como parte de su proyecto y de que, en realidad, cuerpos con fallas y variaciones corporales han estado en la historia del arte siempre (Siebers, 2010). Böttner marcó un hito en la historia del *performance* porque hizo posible la emergencia de otras puestas en escena como las de la artista irlandesa Mary Duffy en 1995<sup>5</sup>, y de manera reciente, el trabajo de *The Complete Marbles* (1999-2005) del inglés Marc Quinn, específicamente, en su escultura sobre la artista Alisson Lapper (2005)<sup>6</sup>. Estas representaciones “otras” sobre la Venus, de un lado, desacreditaron la hegemonía de una mirada que imaginariamente reconstruye los brazos amputados de la Venus y, por otro, concedieron a los cuerpos con discapacidades la producción de una imagen pública en la cual se cuestiona el disciplinamiento clínico, la descalificación estética y la desexualización a los cuales han estado sometidas sus corporalidades.

Alejandra Castillo, en *Ars Disyecta*, propone entender el *performance* como un “arte de resistencia por excelencia” (Castillo, 2016: 94). A partir de lo anterior, la filósofa chilena propone tres énfasis de *performance* en América Latina: el paródico, la apropiación de la injuria y el aformativo. El primer énfasis es un desplazamiento reiterativo, el segundo lleva al borde los agravios a los que ha estado expuesto el cuerpo y el tercero constituye una elipse que paraliza la acción performativa y que “silenciosamente acompaña a cada acto lingüístico” (2016: 101). En este sentido, el *performance* de Böttner sobre la Venus puede someterse al primer movimiento que “buscará intervenir la eficacia del performativo a través de la reiteración paródica” (2016: 96). La parodia, desde esta perspectiva, introduce una cita que activa una herencia cultural, en este caso la figura perteneciente a la tradición helenística, y desde allí empieza a deformar el sentido manifiesto de su construcción. La puesta en escena autoriza a un cuerpo mutilado que tuerce la imagen

cultural de la Venus para ingresar como sujeto de producción cultural. Bötner dislocó a la Afrodita inmóvil para encarnarla en su cuerpo *trans* y tullido a través de una figura que se quiebra, se tuerce, habla con los transeúntes y desafía la mirada hegemónica.

Carrie Sandhal en *Queering the Crip or Crippling the Queer* (2003) examina un conjunto de artistas *crip-queer*, como Julia Trahany Terry Galloway, a través de la presentación del *performance* autobiográfico en solitario, un subgénero del monólogo artístico. Sandhal detecta en estos *performances* las prácticas del *cripping* y el *queering*, es decir, actos de desestabilización de la idea de cuerpo sano y sexualidad normativa que coinciden en la apuesta estética del sujeto artístico: “*Both queer and crip solo performances, then, are self-conscious attempts to promote cultural identities as well as political agendas*” (2003: 30). En línea con Sandhal, en el *performance* de Lorenza se pueden identificar las tácticas del *cripping* y el *queering*, o sea, del tullir y el *queerificar*. Bötner sobrescribió su lugar como agente de producción estética en su momento porque el diseño, la construcción y la ejecución de la acción performativa estuvo a cargo de un cuerpo con discapacidad. En efecto, Bötner complicó las condiciones de visibilización para un sujeto tullido a través de la puesta en escena de la Venus de Milo, lo cual significa que, como sujeto artístico, se encargó de gestionar la acción performativa *queerificando* la escultura, dejando entrever deliberadamente el vello corporal, como lo afirma Paul Preciado, y “tullendo” el cuerpo canónico, es decir, posicionando un cuerpo mutilado como testimonio del acontecimiento estético y performativo.

Siguiendo con la exhumación, en septiembre de 1992, Lorenza encarnó a Petra, la mascota de los Juegos Paralímpicos celebrados en Barcelona. La mascota fue diseñada por Javier Mariscal<sup>7</sup>, quien fue amigo de Bötner. El préstamo del cuerpo de la artista para el evento resulta problemático; no obstante, disfrazarse para Lorenza constituyó una práctica disruptiva que aprovechó para concentrar la potencia de la disidencia a través del uso del traje y la cabeza de tela. Las preguntas que surgen cuando se piensa en Petra y en el préstamo del cuerpo de Bötner para la inauguración son, a saber: ¿cómo combate Lorenza desde las entrañas de la institución deportiva los estigmas que persiguen un cuerpo transgénero y con discapacidad? ¿Puede considerarse una acción performativa la presentación de Petra carnalizada por Lorenza? (imágenes 2 y 3).

Imagen 2. Fotograma de la inauguración de los Juegos Paralímpicos de Barcelona 1992



Fuente: Youtube<sup>8</sup>.

Imagen 3. Fotograma de la inauguración de los Juegos Paralímpicos de Barcelona 1992



Fuente: Youtube<sup>9</sup>.

En el acto de inauguración, Petra se asoma como copiloto de un motociclista, amarrada con un arnés y puesta al servicio de la narración de los comentaristas. Mientras Petra es conducida por el motociclista, los comentarios revelan la identidad de sujeto que da vida a la mascota: “Petra está encarnada en esta ocasión por Lorenzo Bötner, un verdadero deportista, pintor y artista del espectáculo que ha hecho giras por Europa y América con gran éxito. Lorenzo es chileno y Petra, así de simpática” (s/a, 1992). La narración encuentra una valiosa contradicción. Los narradores hablan de un cuerpo masculino y deportista –de hecho, Lorenza practicaba natación– que encarna a Petra. Si bien parecería una forma de otorgar en este acto ilocutivo una identidad específica al cuerpo, devolverlo al dominio de la masculinidad, no advierten que es el cuerpo



masculino el que se traviste para darle vida a la mascota. Una suerte de *performance* pasa inadvertida para los comentaristas: más que prestar el cuerpo, Lorenza lo está posicionando. Los narradores ignoran que Lorenzo ya es Lorenza.

Una vez Lorenza-Petra es liberada de su arnés, comienza una danza que “esquiva la pirueta atlética y baila femeninamente sujetando un ramo de flores con el pie” (Preciado, 2018: 21). Esta danza se articula con la apuesta que emprende Böttnner para ocupar el cuerpo de Petra concediéndole un efecto cinético. Realmente el baile no funciona como mero espectáculo –Böttnner combinó la pintura y el baile en muchas presentaciones en vivo–, sino como una operación performativa de un cuerpo masculinizado por la mirada de los periodistas, pero expuesto en todo su resplandor como un cuerpo femenino, transvestido, desobediente e indisciplinado.

Petra baila y el silencio de los periodistas se hace evidente, ya no es más Lorenzo encarnando a la mascota, es Petra ganándose “la simpatía de la gente”. Lorenza logra con esta teatralidad llamar la atención sobre el sujeto que produce la acción del baile y que sólo fue dibujado como un deportista de alto rendimiento. La estrategia de estar dentro de los Paralímpicos es una expresión de pura rebeldía en Lorenza, no porque el disfraz quedara perfecto para su figura o que Mariscal se inspirara en su cuerpo y produjera una caricatura discapacitante, antes bien, por el lugar que tiene este cuerpo escondido que, desde la trinchera del disfraz, combate las retóricas de la infantilización y la desposesión.

De vuelta a Alejandra Castillo, en este *performance* hay una modalidad en tanto apropiación de la injuria:

[...] la *performance* desde esta perspectiva se describirá en un “entre dos” de la voz patriarcal y la voz de la resistencia en que la palabra que contenía las marcas de la injuria y la degradación comienza a ser enunciada evocando otros significados. (2016: 98)

Böttnner pudo haber sido sólo Petra, seguir un guion teatral determinado y actuar en función de una domesticidad corporal y política como usualmente sucede en el espacio de los Paralímpicos o la Teletón. Con todo, Lorenza-Petra se resiste a una disminución de su cuerpo y de su coreografía en virtud de una imagen complaciente. Los Juegos Paralímpicos le posi-

bilitaron a Lorenza construir un *locus* enunciativo que subvirtió las retóricas de la desposesión en que viven cuerpos con discapacidades: Böttnner se apropió de la injuria capital de los discursos culturales de la discapacidad en que su cuerpo sólo es un espectáculo de la diferencia corporal, tal como lo explica Elizabeth Barnes: “*We tell the story of the saintly disabled person –the smiling cripple who endured so much with such beatific patience*” (2016: 166). Asimismo, Lorenza cuestionó la mirada heteronormativa sobre un cuerpo que se traviste para dar vida a Petra, de hecho, la construcción identitaria pública que asume Lorenza en su vida diaria es femenina –conserva el trazo de una sola ceja recordando la estética de Frida Kahlo–. Ángeles Mateo del Pino, en diálogo con Paul Preciado, asume que “Lorenza proporciona a Petra una nueva identidad, la de transtullida” (2019: 44). El *performance* propone una inversión: ya no es Petra como mascota de la discapacidad, es Lorenza como un cuerpo *trans* y tullido que logra hacerse imagen en movimiento.

Ahora bien, entre La Venus y Petra ambas *performances* sitúan dos maneras de hacer con el cuerpo que involucran, asimismo, dos maneras de performar el género<sup>10</sup>. Lorenza inventó dos formas de hacer posible el acontecimiento performativo en un doble sentido: es puesta en escena, pero también es construcción política del género y la identidad no normativa. Un cuerpo doblemente patologizado, en su apuesta *trans* y tullida, logra torcer una matriz heteronormativa a través de sus dos encarnaciones femeninas. De acuerdo con Judith Butler, el género “*is a kind of a doing, an incessant activity performed it is a practice of improvisation within a scene of constraint [...]*” (2004: 1). La performatividad –como acto escénico y como constancia de género– se simbiotiza en la práctica material y artística de Lorenza, de hecho, es sometida a un proceso de producción de sentido que castiga toda normativa impuesta a corporalidades culturalmente inferiorizadas.

De vuelta a Butler: “[...] cuando decimos que el género es performativo, en lo que estamos incidiendo es en su puesta en acto: el género sería una clase determinada de práctica” (2017: 39). Las prácticas artístico-materiales gestadas por Lorenza desestabilizan los guiones culturalmente asignados a corporalidades subalternizadas y discapacitadas. Ambos *performances* rearticulan el cuerpo tullido y deshacen los mandatos obligatorios del género –en que sexualidades *trans*,

por ejemplo, también han sido patologizadas—. Lorenza exhibe las marcas que han dejado los discursos discapacitantes en su corporalidad, se apodera de éstos y concentra la potencia de la disidencia sexual como práctica cohesiva en su vida artística y en su vida pública. El *performance* no es sólo acontecimiento escénico, traspasa el espacio público, se hace un acto vital de posicionamiento.

Lorenza rompió con lógica de la clínica, fundada en la patologización y la desexualización del sujeto con discapacidad, y tensó los límites del campo artístico. Bötner concibió una práctica performativa que sanciona el imperativo de la medicalización de la vida y posicionó conscientemente una estética excéntrica e incómoda. En ese sentido, Lorenza podría estar redefiniendo las políticas del buen gusto, problematizadas por George Yúdice, quien afirma cómo “el buen gusto deviene en el ejercicio en tanto signo de una ciudadanía mejor” (Yúdice y Miller, 2004: 28), pero el buen gusto, como filosofía constituyente de una singular política cultural, sería impugnado por otro tipo de comunidades (gais, lesbianas, personas con discapacidad), en su versión posmoderna, que exigirían estar incluidos en las narrativas nacionales, “aunque sólo sea para descentrarla[s]” (2004: 28). La práctica performativa de Lorenza se vuelve radicalmente política cuando el sujeto de la representación contraataca semióticamente el orden de lo sensible.

## Otras exhumaciones

Siguiendo con la metáfora de la exhumación, Carl Fisher (2016) y Paul Preciado (2018) han recuperado la trayectoria biográfica y artística de Lorenza Bötner, en un riguroso trabajo de archivo. Me gustaría entender y discutir ambos trabajos como exhumaciones que problematizan la vida y obra de Bötner en tanto posibilidad para desordenar los cimientos de la excepcionalidad chilena (Fisher) y legitimar un conocimiento transtulido (Preciado) vinculado a su condición como artista con discapacidad.

Por un lado, Carl Fisher en “Politicizing the Loca Body after the Dictatorship, 1990-2005” considera cómo el cuerpo *queer* de Bötner puede desestabilizar los discursos del excepcionalismo chileno que se han levantado como marca identitaria, política y económica

en el país. Por tanto, Fisher considera cómo la “loca” socava las narrativas y discursos del excepcionalismo para exponer sus inconsistencias: “*By embodying an ingenious way to combine singularity with a defiance of exceptionalism and a radical call for inclusion, Lorenza offers a glimpse of what both Anglo futurity and Latin American postdictatorship cultural criticism can become*” (Fisher, 2016: 214). Por tanto, habrá que fijarse cómo la producción cultural *queer*, casi toda elaborada desde la diáspora, también puede constituir la otra cara de una comunidad que urge ser imaginada como presencia en el territorio nacional<sup>11</sup>. El cuerpo de Lorenza gestaría una posibilidad concreta para hacer legibles los proyectos *queer* que infectan la tradición y se vuelen insoportables a la nación.

No obstante, no es solamente el estatuto *queer* lo que hace que Lorenza pueda convertirse en una nueva forma de memoria y justicia que socava las retóricas del excepcionalismo. A esa categoría *queer*, que para efectos regionales puede ser mejor traducida como *cuir*, si queremos pensar en una realidad política y sexual situada desde América Latina que fisura “un discurso global” (Falconí, 2018: 10), habría que añadir la categoría de *discapacidad*, que Fisher considera como parte de la apuesta transgénero, pero que no problematiza como un tropo fundamental en la construcción identitaria de Bötner, y claro está, en las condiciones de producción de su *performance*. Lo *queer* sería una categoría concomitante con la discapacidad. Lorenza no cabe –ni cupo en la tradición cultural chilena– no sólo por su apuesta transgénero, sino porque es un cuerpo inviable frente a la promesa nacional y al fenotipo excepcional de una masculinidad completa y funcional.

En consecuencia, la discapacidad en Lorenza funcionó como estrategia de construcción corporal y espacio de disidencia. Las condiciones particulares del cuerpo de Lorenza se hicieron extensibles en su producción artística: pintó con los pies y la boca. La discapacidad es un espacio de intersección en el cuerpo de Bötner, y la habilitó en tanto sujeto artístico. Lorenza *queerifica* el cuerpo tullido y tulle el cuerpo *queer* cuando rechaza las tecnologías médicas y rehabilitadoras, recordando la propuesta de Sandahl. Fisher no descuida la potencia del cuerpo de Lorenza, es más, considera necesario discutir cómo la inserción de este sujeto en las agendas culturales podría hablar del futuro, pero se pueden sumar contra toda promesa de

futuridad y reproductibilidad (Edelman, 2014) y como un cuestionamiento perenne al porvenir del arte (Siebers, 2010).

Por consiguiente, es oportuno, desde los aportes de Robert McRuer<sup>12</sup> consignados en *Crip Theory* (2006), problematizar el cuerpo y la agencia artística de Lorenza desde una simbiosis conceptual: el cuerpo *queer* es al tiempo un cuerpo *crip* (tullido). Para McRuer:

[...] *crip theory would resist delimiting the kinds of bodies and abilities that are acceptable or that will bring about change. Ideally, crip theory might function –like the term ‘queer’ itself– “oppositionally and relationally but not necessarily substantively, not as a positivity but as a positionality, not as a thing, but as a resistance to the norm”.* (McRuer, 2006: 31)

*Crip/queer*, o, para este caso, *trans-tullido*, funcionan como categorías críticas contra toda forma de desposesión y exclusión en que viven sujetos artísticos con discapacidad.

McRuer resemantiza los agravios de la palabra *crip*, como en su momento lo hicieron activistas y académicos en la década de los noventa con la palabra *queer*. El autor encuentra en el derivativo de la palabra *cripple* una doble alternativa: de un lado, le permite rastrear una mitología fundante de nuevas formas de coalición y prácticas culturales contestatarias contra el liberalismo y el capitalismo, y que son anteriores a la academia y a la teoría<sup>13</sup>: “[...] *how bodies and disabilities have been conceived and materialized in multiple cultural locations, and how they might be understood and imaged as forms of resistance to cultural homogenization*” (McRuer, 2006: 33). De otro lado, considera el valor crítico-epistémico que legitima la producción de saber, poder y enunciación radicalmente política y culturalmente generativa de la discapacidad. A partir de este contexto –pensado para un Norte global, pero en cual Lorenza se inscribió– se puede afirmar que Böttnner fue consciente en sus apuestas performativas de la toma de posición del cuerpo tullido dentro de las condiciones de producción de su identidad pública y de su identidad como artista. En el cuerpo de Böttnner coinciden dos identidades históricamente descalificadas que se resemantizan en la práctica material y la exposición pública de su trabajo.

Por otro lado, Paul Preciado en *Lorenza Böttnner: Réquiem por la norma* (2018) abre la exhibición de la obra de Lorenza con un texto de trece páginas que acompaña a la exposición. Este texto integra una investigación dedicada a explorar las políticas del cuerpo con diversidad funcional en las prácticas artísticas y literarias españolas posfranquistas<sup>14</sup>. Preciado acude a un término que me gustaría destacar para hacer dialogar su propuesta teórica y reflexiva con los aportes de Robert McRuer. El término *transtullido*, como traducción cultural, aparece en referencia a la práctica artística de Lorenza Böttnner. Lo *transtullido* funciona como un conjunto de saberes y conocimientos organizados y críticos frente a modelos culturales hegemónicos. Preciado afirma: “[...] los conocimientos *transtullido* suponen una crítica radical al discurso científico-técnico, propio de la ideología humanista, que piensa la diferencia como patología y, al mismo tiempo, a las ‘industrias de la discapacidad’, que mercantilizan el cuidado y la precariedad” (2018: 23).

Puede ser que el esfuerzo de la traducción del término *crip* le hable a una comunidad interpretativa concreta, si queremos pensar en su posibilidad articuladora con el Sur global, por ejemplo. El gesto de traducción ya no es una traición semántica, sino una opción discursiva necesaria. Por eso, leer a Lorenza como un cuerpo *trans* y *tullido*, no como un cuerpo *queer-crip*, sitúa su agencia artística desde otra orilla epistemológica; no obstante, no se trata sólo de adecuar el término, sino de inflar su valor político. De igual manera, hay que considerar que, para la lengua castellana, *tullido* o *ser tullido* son de igual manera un término y un estado peyorativo que es preciso resignificar, bien sea en calidad de concepto crítico o como espacio de resistencia a modelos culturales normativos, incluso, útiles para América Latina.

¿Podría pensarse en una posible genealogía de la teoría *tullida* como opción cultural para el estudio de representaciones, discursos y activismos producidos por personas con discapacidad? Paul Preciado (2018) propone el término *transtullido* para leer y problematizar la producción artística de personas con diversidad funcional en distancia del arte terapéutico. De otro lado, Lucas Platero, según McRuer, “*has been used as a tool for naming or expensing neoliberal appropriations of radical visions of disability activism and coalition*” (2018: 23). Se pueden leer estas traducciones como modulaciones a la teoría *crip* de McRuer, que están pensando los tipos de subjetividades heridas por el humanismo eurocéntrico,

embargadas por una matriz médico-jurídica occidental e interpretadas por un modelo social que a veces se olvida de los sujetos por los que habla.

Este posicionamiento crítico-teórico en Preciado se inscribe en el trabajo artístico de Böttner en una línea que densifica productivamente la discapacidad. Si bien Preciado habla de la categoría de *diversidad funcional*, este concepto se acuña aproximadamente en el 2005 por Javier Románach Cabrero en España, y podría ser un riesgo que redefine a Lorenza desde una agencia distinta<sup>15</sup>. En todo caso, la filiación de Lorenza con un proyecto más subversivo y amplio es reconocido por Preciado y examinado como oportunidad interseccional, pues los conocimientos transtullidos encontrarían una manera de ser la producción epistémica de comunidades subalternas y radicalmente patologizadas (imagen 4).

Imagen 4. Lorenza Böttner, *Untitled* (1987), grafito y pastel sobre papel, 91,3 x 63,3 cm



Fuente: Poustacom<sup>16</sup>.

Es importante destacar que la lectura *crip-queer* o transtullida de la construcción performativa del cuerpo de Lorenza reinterpreta las políticas del deseo y el erotismo para personas con discapacidades. El trabajo artístico implosiona las tecnologías de domesticación en las cuales los cuerpos no normados tienen prohibiciones y limitaciones al ser considerados como sujetos de

deseo y eroticidad. Si bien la identidad de género de Lorenza performa al tiempo que produce sus *performances*, hay que pensar que sobre el cuerpo también se produjeron las marcas del dolor y la enfermedad contraída por el VIH/sida. No quiero entender esta fase terminal de la vida de Lorenza negativamente, antes bien, pienso que es una huella innegable de una sexualidad silenciada o aniquilada en ocasiones por la mirada médica. Puede vincularse el cuerpo deseado y deseable de Böttner con las agencias de cuerpos y vidas minoritarias en una agenda de políticas sexuales más abiertas, complejas e interseccionales que podrían ser vistas como signos de ciudadanía y agentividad. Tobin Siebers enfatiza:

*It is crucial to understand that sexual citizenship does not translate merely into being able to express sexuality in public –a charge always levied against sexual minorities– but into the right to break free of the unequal treatment of minority sexualities and to create new modes of access for sex. In the case of disabled people, sexual citizenship has particular stakes.* (Siebers, 2012: 47)

Ser la Venus o ser Petra –como espacio de representación y disidencia– también se conecta con su propia trayectoria de deseo hacia otros cuerpos. Si bien la enfermedad oblitera la resistencia de Lorenza a su proceso de medicalización –de hecho, la devuelve al dominio hospitalario–, no puede apartarse la idea de que fue un cuerpo deseante y deseado que abolió la sospechosa lógica que descrea de la vida sexual de personas con discapacidades.

## Un posible epílogo

Para finalizar, se propone *loca-lizar* otras corporalidades y agencias artísticas que urgen ser reingresadas en la historiografía cultural y artística chilena. Para Carl Fisher, la inclusión *queer* de Lorenza puede poner en crisis el excepcionalismo chileno y su relato de prosperidad económica, mas sería interesante pensar a Lorenza desde una localización. Esta idea ha sido cuidadosamente desarrollada por Marcia Ochoa, quien privilegia en su análisis la imagen de las locas “que se excluyen del imaginario político, para plantear algunas maneras de hacer más loca la política y hacer más políticas a las locas” (2004: 241). Esta localización podría ofrecer, desde el cuerpo *trans* y tullido de Böttner, una propuesta genealógica y situada en América Latina y su diáspora, para conceder

visibilidad a artistas, activistas y *performers* que han quedado al margen de la tradición cultural por encarnar una desviación de un ideal de cuerpo, ciudadanía y epistemología; la emergencia de cuerpos alternativos en el espacio de la representación artística profanaría lúdicamente todo aquello que la estabilidad y el orden de la nación les negó.

Por consiguiente, Lorenza Böttner podría significar un primer cuerpo desviado de toda norma, que se forma como artista y considera la producción del *performance* como problematización de su identidad y su cuerpo con discapacidad. Lorenza podría inaugurar una genealogía de experiencias migrantes, minoritarias y artísticas que incluyen al artista plástico Carlos Leppe, al *performer* Francisco Copello, al activista Víctor Higo Robles –el Che de los gais–, a la *performer* Hija de Perra y al artista albino Nicolás Sandoval. En este sentido, la discapacidad funcionaría como una poderosa zona de intersección que iluminaría alianzas estratégicas entre formas de vida minoritarias que históricamente han sido descalificadas. Dichas alianzas podrían establecer mapas y cartografías específicas que conceden una problematización al lugar que las disidencias sexuales y corporales han tenido históricamente en Chile y su invisible diáspora. Así, la discapacidad podría emplazarse como oportunidad para alumbrar saberes, afectos y producciones artísticas y epistémicas de sujetos que no cumplieron con el mandato del orden normativo.

De otra parte, hacer caber a Lorenza en la escena cultural chilena como un cuerpo insoportable para el modelo de representación escénica tradicional abre la puerta para que otras subjetividades que no “cabren en la lengua” (Opazo, 2017) y en formas de representación cultural, desobedezcan el imperativo disciplinario que los ha tenido al margen de toda agencia estética y aparición pública. Se podrían situar como ejemplos de este diálogo interseccional e intergeneracional los proyectos teatrales de La Compañía Nacional Música-Teatro Manantial de Ilusión y ReVes que problematizan la emergencia y la constitución de un teatro en Chile, cuya fuerza política reside en las transformaciones al régimen de representación de actores con síndrome de Down y comunidades sordas.

En suma, este trabajo de exhumación estaría de acuerdo con una genealogía de artistas que imputarían las condiciones de aparición y reconocimiento estético a cuerpos que, de igual manera, como han sido los artistas con discapacidad, fueron desplazados por encarnar una alegórica monstruosidad. Si el monstruo, como lo expresa Mabel Moraña, es “un cuerpo donde se cifra ansiedad social: destruye el orden” (2017: 238), el cuerpo discapacitado, emparentado histórica y jurídicamente con la monstruosidad, desfamiliariza una razón dominante y desmantela –con sus archivos, retóricas y artesanías–, una racionalidad fundante y peligrosamente productiva.

## Notas

1. Es preciso mencionar el artículo al que se refiere en su trabajo de archivo Carl Fisher sobre la infancia de Lorenza Böttner. En la revista *Mampato*, Isabel Allende publicó el artículo “Ernst Böttner: un muchacho ejemplar” (1973) en el que describe a Ernst como un sujeto que combatió la adversidad y logró “superar” la pérdida de sus brazos. De acuerdo con Fisher, la presentación de este texto sobre Böttner podría problematizar tempranamente a los cuerpos que, en plena dictadura, superan sus condiciones adversas y que terminan por construir sobre su discapacidad una fábula de excepcionalismo que luego se revierte.
2. En “¿Quién piensa en el niño *queer*?” (2019), Beatriz Preciado critica el ideal de niño de Frigide Barjot, que vincula la infancia a una máquina despótica y biopolítica la cual moldea al adulto con reglas y normas de género inmutables y duraderas. Preciado afirma: “[...] lo que es preciso defender es el derecho de todo cuerpo a no ser educado exclusivamente para convertirse de trabajo o fuerza de reproducción. Es preciso defender el derecho de los niños, de todos los niños, a ser considerados como subjetividades políticas irreductibles a una identidad de género, sexual o racial” (2019: 40).
3. Es preciso advertir que Lorenza luego volverá a presentar este *performance* en 1986 en *East Village*, Nueva York, y posteriormente en Munich en 1987.
4. Tobin Siebers se propone revisar, a partir de la escultura clásica descubierta en los siglos XV y XVI, nuevas posibilidades para pensar cómo en la historia de la escultura, particularmente, se fijaron ideales de belleza en cuerpos rotos y fragmentados: “*Here are a few snapshots capturing important moments in the evolution of disability aesthetics*” (2008: 331). Llama la atención, por ejemplo, que ubique a los pintores René Magritte y Aristide Maillol en la década de los treinta y cuarenta, y reseñe el *performance* de Mary Duffy en los noventa. Sin embargo, el autor no consideró, en esta mitología, a Böttner con su *performance* sobre la Venus, quien sería, para efectos de esta emergencia de una estética de la discapacidad, la precursora.
5. Anne Millet-Gallant en su libro *The Disabled Body in Contemporary Art* (2010), reflexiona cómo Mary Duffy invoca la pose clásica de la Venus para desarmarla a través de un *performance* en vivo en el que muestra cómo los discursos de la medicina y la rehabilitación han operado sobre su construcción como sujeto. La autora señala: “*Duffy confronted the pervasive medical model for disability, which suggests that disability is a medical problem to be rehabilitated or eliminated from the population; in contrast, the social model poses disability as multidimensional subjective identity, which is socially constructed as undesirable and marginalized by political and social systems in need of change*” (2010: 26).
6. Me interesa hacer dialogar la experiencia de Böttner con la obra de Marc Quinn, *Alison Lapper Pregnant*, exhibida durante el 2009 en Trafalgar Square, en Inglaterra. La crítica artística instaló su inconformidad con la representación de ese cuerpo gestante y con discapacidad que exponía Quinn, a lo que Lapper pronunció en una entrevista: “*I realize I’m not looked at as a normal human being – I’ve never met a ‘normal human being’ in my life, I hasten to add – but it’s amazing, just because my limbs are missing, how different people think I am, and that somehow you don’t function like anybody else. I mean, I had an amazing pregnancy. I looked fantastic, I felt fantastic*”.
7. A raíz del éxito de la representación de Petra y Cobi –la mascota de las olimpiadas de 1992– se produjo la serie animada *The Cobi Troupe* (1992) en la que aparece Petra como personaje recurrente. Más que una posibilidad de representación, Petra y Cobi se convirtieron en objetos de reproducción y mercantilización cultural, que, para el caso de Petra, desdibujó su agencia política y la consagró como el personaje que acompaña a Cobi. En realidad, Petra no es su homóloga, sino la marca diacrítica y radical de la diferencia.
8. Tomado de: <<https://www.youtube.com/watch?v=JZNJECv5spo>>.
9. Tomado de: <<https://www.youtube.com/watch?v=JZNJECv5spo>>.
10. En el breve artículo “Lorenza Böttner: caída, vuelo y salto al vacío”, Ana Adell comenta sobre el acto performativo de Lorenza lo siguiente: “Llevó a la praxis la fuerza transgresora del acto performativo, desnaturalizó tanto el concepto de género como el de ‘discapacidad’, y reivindicó la belleza y la sexualidad de los sujetos desexualizados por la institución médica” (2019: s/p).
11. Es posible volver a la idea de Benedict Anderson recontextualizada en el ámbito de los estudios *queer*. Si para Anderson la nación existe porque se imagina una comunidad que no vemos “[e]s porque aun los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive imagen de su comunidad” (Anderson, 1993: 23), para las personas *queer* habrá que reinventar el papel de imaginarlas y situarlas como parte indiscutible del cuerpo nacional. Es más difícil encauzar o reencauzar estos cuerpos porque para las naciones y los discursos hegemónicos, las personas *queer* no son consideradas como cuerpos productivos. De hecho, podría pensarse que lo *queer* estaría siempre o bordeando la nación o destruyéndola como promesa de futuridad. Al respecto, Lee Edelman en *No al futuro: la teoría queer y la pulsión de muerte* (2004) considera la negación al mandato de la reproducción como una puesta en peligro del futuro de las naciones. El autor aduce que la *queeridad* no es nunca una identidad estable: “[...] debe localizarse no tanto en la afirmación de una política identitaria oposicional, sino en la oposición a la política como fantasía dominante de una realización, en un futuro siempre indefinido, de identidades imaginarias clausuradas” (2004: 39).
12. La tesis que sostiene McRuer en este libro está anclada en la repolitización de vocablo *crip* que abandona su semiotización clínica y su función descalificadora y agresiva. *Crip* podría entonces funcionar como una poderosa arma de desnaturalización de la normalidad y la deconstrucción de la heterosexualidad y la cuestionable aptitud física. *Crip*, al igual que *queer*, funcionaría como un espacio identitario de resistencia.

13. Es preciso mencionar que McRuer ubica hitos en la construcción de una mitología *crip* en Estados Unidos. Uno de éstos es el documental *Vital Signs: Crip Culture Talks Back* (1996) de David Mitchell y Sharon Snyder, en el que ya aparece la palabra *crip* como una categoría identitaria usada por artistas como Mary Duffy o Carol Gill. La teoría *crip*, afirma McRuer, “*has emerged far more readily in activist and artistic venues*” (2006: 51).
14. Evelyn Erijl en el artículo “Lorenza Böttner: la inspiración chilena de Paul B. Preciado”, publicado en *Palabra Pública* de la Universidad de Chile, expone la manera como Preciado llega a Lorenza y al trabajo de restauración de la obra que había estado guardada en Munich sin tener ningún tipo de tratamiento especial para ser conservada debidamente. Al respecto, Preciado comenta: “Mi reto, entonces, fue articular una narración, un relato curatorial que restaurara la posibilidad de que el trabajo de Lorenza fuera entendido como arte, arte performativo, pintura, fotografía; no como terapia ocupacional de una persona supuestamente discapacitada” (2019: 1).
15. Si bien durante las décadas de los años ochenta y noventa se prolongan las discusiones en torno al modelo social de la discapacidad, me interesa pensar cómo Lorenza habitó una idea de discapacidad en el periodo en el que vivió, mas no necesariamente estaría consciente de ser diversa funcionalmente. El término, si bien permite iluminar políticamente una tensión entre comunidades con discapacidades en el contexto español, podría ser problematizado con más cuidado a la luz de las subversiones al modelo médico auspiciadas por su cuerpo y sus prácticas artísticas.
16. Tomado de: <<https://pousta.com/los-ojos-en-lorenza-bottner/>>.

## Referencias bibliográficas

1. ADELL, Ana, 2019, “Lorenza Böttner: caída, vuelo y salto al vacío”, en: *Le Bastart*, tomado de: <<http://lebastart.com/2018/11/lorenza-bottner-caida-vuelo-y-salto-al-vacio/>>.
2. AGAMBEN, Giorgio, 2005, *Profanaciones*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
3. ALLENDE, Isabel, 1973, “Ernst Böttner: un muchacho ejemplar”, en: *Mampato*, No. 198, pp. 42-43.
4. ANDERSON, Benedict, 1993, *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México D. F., Fondo de Cultura Económica.
5. BARNES, Elizabeth, 2016, *The Minority Body. A Theory of Disability*, United Kingdom, Oxford University Press.
6. BOND, Kathryn, 2009, *The Queer Child or Growing Sideways in the Twentieth Century*, Londres, Duke University Press.
7. BUTLER, Judith, 2004, *Undoing Gender*, Nueva York, Routledge, 2004.
8. \_\_\_\_\_, 2017, *Cuerpos aliados y lucha política: hacia una teoría performativa de la asamblea*, Bogotá, Paidós.
9. BOLAÑO, Roberto, 1996, *Estrella distante*, Barcelona, Anagrama.
10. CASTILLO, Alejandra, 2016, *Ars Disyecta. Figuras para una corpo-política*, Santiago de Chile, Palinodia.
11. EDELMAN, Lee, 2014, *No al futuro: la teoría queer y la pulsión de muerte*, Madrid, Egales.
12. DIDI-HUBERMAN, George, 2012, *La supervivencia de las luciérnagas*, Madrid, Abad.
13. ERLIJ, Evelyn, 2019 “Lorenza Böttner: la inspiración chilena de Paul B. Preciado”, en: *Palabra Pública*, No. 3, pp. 16-21.
14. FALCONÍ, Diego (ed.), 2018, *Inflexión marica: escrituras del descalabro gay en América Latina*, Barcelona, Egales.
15. FISCHER-LITCHE, Erika, 2004, *Estética de lo performativo*, Madrid, Abad.
16. FISHER, Carl, 2014, “Lorenza Böttner: From Chilean Exceptionalism to Queer Inclusion”, en: *American Quarterly*, Vol. 66, No. 3, pp. 749-765.
17. \_\_\_\_\_, 2016, *Queering the Chilean Way: Cultures of Exceptionalism and Sexual Dissidence, 1965-2015*, Nueva York, Palgrave Macmillan.
18. HALL, Stuart, 2001, “Pensando en la diáspora: en casa, desde el extranjero”, en: Carlos Jáuregui y Juan Pablo Dabove (eds.), *Heterotopías: narrativas e la identidad y la*

- alteridad en Latinoamérica*, Pittsburg, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 476-500.
19. LEMEBEL, Pedro, 2019, *Loco afán: crónicas del sidario*, Santiago de Chile, Seix Barral.
  20. MARIN, Karina, 2017, “Profanar cuerpos/profanar naciones: acerca de *La emancipada* como novela fundacional de la literatura ecuatoriana”, en: *La Palabra*, No. 29, pp. 89-102.
  21. MATEO, Ángeles, 2019, “Subjetividad transtullida: el cuerpo/*corpus* de Lorenza Böttner”, en: *Anclajes*, Vol. XXIII, No. 3, pp. 37-57.
  22. MCRUER, Robert, 2006, *Crip Theory: Cultural signs of Queerness and Disability*, Nueva York, New York University Press.
  23. \_\_\_\_\_, 2018, *Crip Times: Disability, Globalization, and Resistance*, Nueva York, NYU Press.
  24. MILLET-GALLANT, Anne, 2010, *The Disabled Body in Contemporary Art*, Nueva York, Palgrave, McMillan.
  25. MITCHELL, David y Sharon Snyder, 2000, *Narrative Prosthesis: Disability and de Dependence of Discourse*, The University of Michigan Press.
  26. MORAÑA, Mabel, 2017, *El monstruo como máquina de guerra*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert.
  27. OCHOA, Marcia, 2004, “Ciudadanía perversa: divas, marginación y participación en la ‘localización’”, en: Daniel Mato (coord.), *Políticas de ciudadanía y sociedad civil en tiempos de globalización*, Caracas, Faces-Universidad Central de Venezuela, pp. 239-256.
  28. OPAZO, Cristián, 2017, “Cuerpos que no caben en la lengua”, en: *Cuadernos de Literatura*, No. 42, pp. 15-22.
  29. PRECIADO, Paul, 2018, *Lorenza Böttner: réquiem por la norma*, Barcelona, La Virreina Centre de la Imatge.
  30. \_\_\_\_\_, 2019, *Un apartamento en Urano: crónicas del cruce*, Barcelona, Anagrama.
  31. SANDAHL, Carrie, 2003, “Queering the Crip or Crippling the Queer? Intersections of Queer and Crip Identities in Solo Autobiographical Performance”, en: *GLQ: A Journal and Lesbian and Gay Studies*, Vol. 9, No. 1-2, pp. 25-56.
  32. S/A, 2018, “Inauguración Juegos Paralímpicos de Barcelona 1992” [video], en: *YouTube*, tomado de: <<https://www.youtube.com/watch?v=JZNJECv5spo&t=9636s>>.
  33. SANNER, Emine y Alison Lapper, 2014, “Disabled People are Looked at as a Drain on Society, and I’m Certainly not that”, en: *The Guardian*, agosto 2, tomado de: <<https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2014/aug/02/alison-lapper-disabled-people-drain-on-society>>.
  34. SIEBERS, Tobin, 2008, “Disability Aesthetics and the Body Beautiful: Signposts in the History of Art”, en: *ALTER, European Journal of Disability Research*, No. 2, pp. 329-336.
  35. \_\_\_\_\_, 2010, *Disability Aesthetics*, Ann Arbor, The University of Michigan Press.
  36. \_\_\_\_\_, 2012, “A Sexual Culture for Disabled People”, en: Robert McRuer y Anna Mollow (eds.), *Sex and Disability*, Durham/Londres, Duke University Press.
  37. STAHLBERG, Michael, 1991, *Lorenza: Portrait of an Artist: Docu-Short* [video], tomado de: <<https://vimeo.com/29793957>>.
  38. YÚDICE, George y Toby Miller, 2004, *Política cultural*, Barcelona, Gedisa.