



Anclajes

ISSN: 0329-3807

ISSN: 1851-4669

anclajes@humanas.unlpam.edu.ar

Universidad Nacional de La Pampa

Argentina

Mateo del Pino, Ángeles

Subjetividad transtulida. El cuerpo/corpus de Lorenza Böttner

Anclajes, vol. 23, núm. 3, 2019, Septiembre-, pp. 37-57

Universidad Nacional de La Pampa

Argentina

DOI: <https://doi.org/0000-0001-9259-7120>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=22460654004>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en [redalyc.org](https://www.redalyc.org)

UNLP
[redalyc.org](https://www.redalyc.org)

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

SUBJETIVIDAD TRANSTULLIDA. EL CUERPO/*CORPUS* DE LORENZA BÖTTNER

Ángeles Mateo del Pino

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria
España
angeles.mateo@ulpgc.es
ORCID: 0000-0001-9259-7120

Fecha de recepción: 05/11/2018/ Fecha de aceptación: 19/02/2019

Resumen: En este trabajo daremos cuenta del proceso de autoconstrucción subjetiva y artística que llevó a cabo Lorenza Böttner (1959-1994), quien, a temprana edad y debido a una descarga eléctrica, pierde los dos brazos. Su rechazo a las prótesis y su interés por el arte hará que transforme su cuerpo en un lienzo y dé a conocer una subjetividad performativa y transgénero, asumiendo el nombre de Lorenza como figura autorial. Además, nos interesa analizar cómo se ha recreado a Lorenza Böttner desde la ficción literaria, tomando como ejemplo la crónica de Pedro Lemebel, "Lorenza (las alas de la manca)" (1996) y la novela de Roberto Bolaño, *Estrella distante* (1996). Igualmente haremos mención a "Petra", la mascota que Javier Mariscal realizó para los juegos Paralímpicos de Barcelona (1992), que se hará carne en el cuerpo de Lorenza.

Palabras clave: Lorenza Böttner; Transgénero; Teoría tullida; Queer; diversidad

Transcrippled subjectivity. The body/corpus of Lorenza Böttner

Abstract: In this work we will give an account of the process of subjective and artistic self-construction carried out by Lorenza Böttner (1959-1994), who, at an early age and due to an electric shock, loses both arms. His rejection of prosthetics and his interest in art will transform his body into a canvas and make known a performative and transgender subjectivity, assuming the name of Lorenza as an authorial figure. In addition, we are interested in analyzing how Lorenza Böttner has been recreated from literary fiction, taking as an example the chronicle by Pedro Lemebel, "Lorenza (las alas de la manca)" (1996) and the novel by Roberto Bolaño, *Estrella distante* (1996). We will also mention "Petra", the mascot that Javier Mariscal made for the Paralympic Games of Barcelona (1992) that will become flesh in the body of Lorenza.

Keywords: Lorenza Böttner; Transgender; Crip theory; Queer; Diversity



Resumo: Neste trabalho, daremos conta do processo de autoconstrução subjetiva e artística realizado por Lorenza Böttner (1959-1994), que, ainda muito jovem, devido a um choque elétrico, perde os dois braços. Sua rejeição às próteses e seu interesse pela arte farão com que transforme seu corpo em uma tela e darão a conhecer uma subjetividade performativa e transgênero, assumindo o nome de Lorenza como figura autoral. Além disso, interessa-nos analisar como Lorenza Böttner foi recriada a partir da ficção literária, tomando como exemplo a crônica de Pedro Lemebel, “Lorenza (las alas de la manca)” (1996) e o romance de Roberto Bolaño *Estrella distante* (1996). Também mencionaremos “Petra”, o mascote que Javier Mariscal fez para os Jogos Paralímpicos de Barcelona (1992), que se tornará carne no corpo de Lorenza.

Palavras-chave: Lorenza Böttner; transgênero; teoria aleijada; queer; diversidade

Queer-Crip

■ **E**n los últimos tiempos, sobre todo en lo que va del siglo veintiuno, se ha llevado a cabo una revisión del concepto “discapacidad” con el objeto de explorar las dimensiones sociales, culturales y políticas de este término. El activismo de la “primera ola”, como lo denomina Tim Dean, para referirse a los movimientos sociales de personas con discapacidad que surgieron durante la década del setenta del siglo XX, prolongando así las luchas por los derechos civiles de años anteriores, reclamó el derecho a una “vida independiente”¹. Recordemos que con anterioridad había predominado una visión peyorativa, excluyente y estigmatizada de la discapacidad, a menudo confundida con locura, brujería, herejía, delincuencia y mala suerte. En esta línea, Pilar Pedraza menciona que ya los espartanos se deshacían de los niños y las niñas deformes porque su nacimiento era considerado un mal presagio, además de una carga que la sociedad no estaba dispuesta a asumir (Pedraza 119). En otras épocas (S. XVI-XVII), estas personas formaron parte de los gabinetes de curiosidades o maravillas de la naturaleza, o bien se consideraron gente de placer de palacio (enanos, bufones, locos, deformes). El siglo XIX las convirtió en espectáculo, exhibiéndolas en circos, ferias o museos, lo que dio lugar a los llamados *freak shows*. Será, pues, durante el siglo XX, a fines de los años sesenta y principios de los setenta —como señalamos anteriormente— cuando surja el activismo por los derechos de las personas con discapacidad, al mismo tiempo que nacen los *Disability Studies*. En 1980 la Organización Mundial de la Salud, con el objetivo de unificar ciertos criterios, da a conocer la *International Classification of Impairments, Disabilities and Handicaps. A Manual of Classification Relation to the Consequences of Disease* —más conocida por las siglas *CIDDM*—. De este modo, se introducen en el debate conceptos como Deficiencia, Discapacidad y

1 Luciano Andrés Valencia subraya que el concepto “vida independiente” había sido utilizado en 1959 por una legislación del Estado de California que permitía, mediante beneficios económicos, que las personas que habían contraído poliomielitis pudieran salir de los centros de internación y reintegrarse en la sociedad.

Minusvalía. El primero hace referencia a afecciones de órganos o sistemas orgánicos y su pérdida de funcionamiento. El segundo describe las limitaciones que pueden encontrarse en la realización de ciertas actividades de la vida cotidiana. El tercero se percibe como una desventaja en materia de inserción social. Esta clasificación sufre numerosas críticas², y pone de relieve la convivencia de dos modelos sobre la discapacidad. Uno, el modelo médico, asistencial e intervencionista, vigente desde mediados del siglo XIX, que concibe a la persona en términos de salud y enfermedad, centrándose en lo individual, pues las dificultades que la discapacidad ocasiona deben ser asumidas por cada quien. La enfermedad se ve como un “problema” que hay que solucionar, para lo que se requiere de la intervención médica y la institucionalización de la atención sanitaria —espacios clínicos especiales: hospitales, asilos, residencias, etc.—; el tratamiento se orienta hacia la normalización, la rehabilitación. Otro, el modelo social, el cual considera que es la sociedad la que excluye a quienes presentan discapacidades físicas, sensoriales o intelectuales. De esta manera, la discapacidad no se entiende como algo individual, sino como una construcción social, pues es el medio —social y físico— el que discapacita por su falta de adecuación: “no hay personas discapacitadas, sino entornos discapacitantes”.

Hoy en día conviven ambos modelos, aunque es cierto que, basado en el modelo social y el paradigma de los Derechos Humanos, la lucha de los últimos años se ha focalizado principalmente en promover, proteger y asegurar a las personas con discapacidad de todos los derechos humanos y libertades fundamentales, junto con la reivindicación de su acceso a la educación, la vivienda y el transporte. Esto se ha evidenciado, entre otras leyes, en la Convención Internacional de la Organización de las Naciones Unidas (ONU) sobre los derechos de las personas con discapacidad (2006), que entró en vigor el 3 de mayo de 2008; una segunda edición (2011) tuvo en cuenta el ámbito iberoamericano. En ella se plantea el cambio del paradigma médico y asistencial a uno basado en el reconocimiento de las personas con discapacidad, para que logren su pleno desarrollo, mediante el ejercicio de sus derechos sociales, culturales, civiles y políticos. De este modo, se promueve la plena integración social, la igualdad y la no discriminación. Un modelo más inclusivo que promociona la autonomía personal.

Tal y como sostienen Rachel Adams, Benjamin Reiss y David Serlin, la discapacidad ha comenzado a concebirse como una forma de diferencia incorporada que se estudia de manera similar a la raza, el género, la etnia y la sexualidad. Así, la discapacidad se presenta como un escenario de disputa social y una categoría de identidad. En este sentido, se pone de relieve la intersección entre discapacidad y otras categorías biológicas, sociales y culturales. De esta forma, se visibilizan los sistemas de opresión, dominación o discriminación que convergen en una misma

2 Las críticas a la CIDDMM tienen lugar no solo por el marco teórico que maneja, apuntando a lo negativo —las deficiencias—, sino sobre todo porque presta escasa atención a los aspectos sociales y contextuales. Esto conllevó a que en 2001 se revisara y aprobara la *International Classification of Functioning, Disability and Health* (ICF) —Clasificación Internacional del Funcionamiento de la Discapacidad y de la Salud (CIF).

persona. No olvidemos que *queer*, en su acepción de “raro, junto con extraño, indispuerto, desfalleciente, chiflado, excéntrico, estrafulario, estraubótico, sospechoso, misterioso, falso”, según recoge la revista mexicana *Debate Feminista* (“Editorial” IX), también servía para aludir a personas con discapacidad, pues se trataba de nominar a identidades estigmatizadas. Por ello no es de extrañar que en décadas más recientes lo *queer* se haya reivindicado para oponerse a los discursos normativos que dictaminan el “deber ser”, dando lugar a etiquetas, exclusiones y discriminaciones. De ahí que se produzca una alianza entre *queer* y *crip* (teoría tullida). Tim Dean remarca la idea de que ambos términos rechazan los significados *esencializadores* y rememora cómo a fines de la década del ochenta y principios de la del noventa el lema del grupo activista *Queer Nation*, “We’re here. We’re queer. Get used to it”, concurre históricamente con el eslogan del activismo por los derechos de las personas con discapacidad: “Not dead yet”³. Grupos de acción, como ACT UP –AIDS Coalition to Unleash Power– emergen para denunciar la segregación y la criminalización de los llamados “grupos de riesgos”: homosexuales, drogadicatas/os y prostitutas, a quienes se les negaba la atención médica (Valencia 23).

Si la heterosexualidad se ha concebido como obligatoria, siguiendo a Adrienne Rich, de ahí que se haya impuesto la heteronormatividad (Warner), Robert McRuer considera que esta normalización sexual implica a la vez una capacidad física obligatoria, un ideal corporal de sujetos sexuales sanos, “normales”, no discapacitados. Esta normalización, sexual y corporal, y cómo se interrelacionan ambas es lo que ha dado lugar a un nuevo ámbito de conocimiento, *Queer Disability Studies* o Estudios de Discapacidad *Queer*, que amplía el campo de análisis de los *Disability Studies*.

En este contexto ubicamos el trabajo de Lorenza Böttner, pues sus prácticas culturales y artísticas se ofrecen como crítica al modelo capacitista y capitalista del neoliberalismo contemporáneo. Ella involucra en sí la mirada *queer* y *crip*, ya que su cuerpo/*corpus* permite establecer intersecciones entre la una y la otra.

Lorenza, cuerpo sufriente en dictadura: *Mampato* (1973)

El siete de noviembre de 1973, a escasos dos meses del golpe de estado propiciado por Augusto Pinochet, la revista chilena *Mampato*⁴, dirigida a un público

3 Tim Dean señala, además, recordando a Ellis Hanson (113), que la teoría *queer* comenzó como un estudio sobre discapacidad en torno a la crisis del SIDA, con ello se fomentó una política de coalición entre sexualidad, enfermedad y racialidad. Así, confluyen, formando parte de los grupos de alto riesgo o de las “cuatro haches”, tanto homosexuales, como heroinómanos, hemofílicos y haitianos.

4 La revista *Mampato* fue fundada en 1968 por Eduardo Armstrong Aldunate, quien la dirigió hasta noviembre de 1973 (nº 198). Después será Isabel Allende quien asuma la dirección, entre 1973 y 1974 (del nº 199 al nº 252). El último número publicado corresponde al 25 de enero de 1978 (nº 418). Aunque su tirada fue en principio quincenal, a partir de 1971 (nº 65) se convierte en semanal. Vid. Fernando Mujica Fernández (2000), *Revista Mampato*: <http://www.mampato.aviacion.cl/index.htm>.

infantil y juvenil, en su sección “Puertas adentro” daba a conocer la historia de un adolescente de catorce años, de Punta Arenas, llamado Ernst Böttner⁵, quien había aparecido por la oficina de la revista para entregar sus dibujos como una forma de colaboración. El chico cuenta entonces el terrible accidente que tuvo a los ocho años:

Yo era muy inquieto y ágil, de chico –nos cuenta mientras sujeta el lápiz con la boca y dibuja unas flores con todas sus hojitas y detalles– vivía arriba de los árboles, techos y postes en busca de pájaros que me han gustado siempre. Un día tuve la ocurrencia de subirme a un poste porque había visto ahí un nido. No me di cuenta de que se trataba de un poste de alta tensión. Cuando llegué al nido salió de repente un pájaro grande que me asustó. Perdí el equilibrio y para no caerme me agarré con las dos manos de los cables. Después vino el hospital, operaciones, el acostumbrarme a la idea y el adaptarme a una vida en la que ya no contaría con la ayuda de mis brazos que perdí a consecuencia de las quemaduras. Poco a poco aprendía a usar el lápiz con la boca y estaba todavía en el hospital cuando hice los primeros intentos de dibujar. Creo que cuando uno pierde algo hay que buscar la manera de reemplazar ese algo. Todo no está perdido. (“Ernst Böttner”, 42)

Su madre, que lo acompaña, apostilla el sufrimiento que ha debido padecer y lo compara con el suyo propio, con los “dolores en el nacimiento de cada uno de mis niños” (“Ernst Böttner”, 42). El redactor del texto –no aparece firmado–, se detiene en presentarlo como un “muchacho ejemplar”, que estudia en el Colegio Alemán de Punta Arenas, participa en concursos de pintura, forma parte del coro del colegio, obtiene excelentes notas en gimnasia, practica natación y sigue subiéndose a los árboles en busca de pájaros. En el futuro, “sus proyectos son estudiar alguna profesión relacionada con el diseño, como decoración interior o diseño de modelos” (“Ernst Böttner”, 43). En breve partirá para Alemania –esta será su segunda vez, ya había estado en 1969–, “donde la ciencia y las posibilidades de rehabilitación están muy desarrolladas”. La noticia termina lanzando un mensaje de paz: “conocer a Ernst y su mamá fue maravilloso [...] La comprobación real de que cualquier cosa, cualquier problema o dificultad, cualquier desgracia por dolorosa que sea, puede ser enfrentada con optimismo y superada, ciertamente nos trajo la paz” (“Ernst Böttner”, 43).

En dicha crónica en ningún momento se hace referencia a la situación política que vivía Chile en aquel momento, recién instalada la dictadura, un período de represiones, censuras, muertes y desapariciones. No obstante, Carl Fischer conecta algunos elementos del registro discursivo, de lo que no se dice, para afirmar que más allá de cierta retórica cristiana evidente, aquella que valora el sacrificio, el sufrimiento y, pese a todo, la fe en Dios, lo que silencia el artículo podría leerse como una inspiración para quienes “sufrían” la represión política,

5 Ernest Lorenz Böttner Oeding, así aparece en el registro chileno, nace un 6 de marzo de 1959 en Punta Arenas (Chile). No será hasta principios de la década del ochenta que adopte una identidad pública femenina y se presente como Lorenza.

un consuelo para aquellas personas que han perdido a sus seres queridos. No obstante, de igual manera advierte que quizá esa referencia al esfuerzo, “a la voluntad fuerte”, al trabajo duro y a la autosuficiencia podría verse como una defensa de los principios conservadores defendidos por el programa económico neoliberal de la dictadura y que la “paz”, a la que se refiere al final, bien podría ser una validación de la estrategia que llevó a cabo la dictadura al tratar de “pacificar” a los disidentes. Es decir, asistimos a una apropiación del cuerpo de Böttner que admite dos lecturas políticas totalmente diferentes y contrapuestas: “His body is presented as exemplary, but the article’s appropriation of it can be read politically in different ways –an elusiveness of signification that would become common currency for her” (Fischer, “Politicizing”, 2006).

Mascota Petra: Juegos paraolímpicos (1992)

Aun cuando sabemos que Böttner se había establecido en Alemania, a partir de los setenta, no hay informaciones impresas en el ámbito hispánico que dé cuenta de su labor durante estos años. En 1991, el director Michael Stahlberg realizó el documental *Lorenza. Portrait of an Artist*, que se presentó en el Filmfest München en 1992. El film ofrece imágenes de sus performances artísticas en Munich, sus esculturas y pinturas, y una entrevista con su madre. Se rodó cuando Lorenza ya estaba enferma de SIDA, y proporciona un retrato de su vida cotidiana. Así, pues, será en 1992, con motivo de la celebración de los IX Juegos Paraolímpicos de Barcelona, que se llevarían a cabo entre el 3 y 14 de septiembre, cuando Böttner reaparezca en un artículo del periódico *El Tiempo*, el 22 de agosto de 1992. Bajo el título “Un deportista sin brazos” se adelantaba que “el pintor chileno Lorenzo Böttner”, que había perdido los brazos y estaba residiendo en Alemania, sería el encargado de representar a Petra, la mascota de los juegos. Además, como dato curioso, informaba que el Comité Organizador (COOB) debió publicar un anuncio en los diarios alemanes para dar con el artista. También se manifestaba que este ya había ensayado la ceremonia y que en los próximos días llegaría a la ciudad condal para los últimos preparativos antes de la inauguración⁶. La mascota Petra, una niña sin brazos, que se convertiría en el símbolo del evento deportivo, fue ideada por Javier Mariscal, de ella se hizo también una serie de animación, *The Cobi Troupe*, en la que junto a Petra se podía ver a Cobi, la mascota de los Juegos Olímpicos de 1992, así como unas historietas, en total seis, de Plaza y Janés (1991-1992), cuyo guion se lo debemos a Tricicle⁷.

En una crónica que da cuenta de la inauguración de los juegos, publicada en *El Observador*, el 4 de septiembre de 1992, “Sin barreras”, a cargo de Ricard Poy,

6 Según datos aportados por Preciado (*Lorenza*), esta se trasladó a Barcelona en 1988, donde estableció vínculos con muchos de los artistas locales.

7 Los títulos publicados en castellano y en catalán fueron: *Cobi, la mascota olímpica. Visita a Barcelona. Un día en la playa. Una tarde en la ópera. Guateque espacial y Amigos para siempre*.

se recoge que la aparición de Petra en el Estadi Olímpic de Montjuïc no pudo ser más espectacular: “Primero, Gabino Renales, especialista en trial, ascendió con su moto hasta el reloj del Estadi para recoger a Petra y descender por el mismo camino acompañado por el clamor del público” (Poy 38), además se aludía al mensaje grabado en video de Stephen Hawking. El texto se acompañó de una foto de Elena Ramón en la que se aprecia cómo Petra/Lorenza una vez que baja de la moto da saltos de supuesta alegría. En la entradilla se resalta que “la emotiva ceremonia fue un canto a la superación de las minusvalías” (Poy 38).

El 9 de septiembre en *La Vanguardia*, con el título “La doble vida de Petra”, David Requena, autor del reportaje, desvela quién se esconde bajo Petra: “un artista de origen chileno al que gusta llamarse Lorenza, sin más” (Requena 49). Gracias a esta entrevista, no exenta de cierta complacencia en la “disminución física”, salen a la luz algunos datos desconocidos hasta el momento, tales como que Lorenza pasó un tiempo en Estados Unidos, que consiguió una beca para ampliar estudios en New York o que trabaja en un cabaret en Munich. Pero, sobre todo, es interesante comprobar cómo Lorenza se construye *performáticamente*, desde lo que podríamos llamar un erotismo lúdico cotidiano y privado que deviene público, para lo cual alude a un espectáculo suyo, al que define como provocativo, que consistió “en un aseo personal matutino, desde peinarme a ducharme, pasando por la limpieza de mi trasero en el bidet, y todo ello hecho con mucho erotismo. Tuvo éxito” (Requena 49). En el documental de Stahlberg, *Lorenza. Portrait of an Artist*, también hacía referencia a su exhibicionismo: “pero no siempre he sido así. Lo soy debido a mi discapacidad, porque la gente me mira fijamente [...] Me gusta abrir los ojos a la gente y mostrarle lo estúpido que es esconderse detrás de una fachada burguesa” (Stahlberg). En la entrevista con Requena (49) confiesa que tuvo la intención, años atrás, de “operarse para cambiar de sexo”, pero desistió “por las convenciones sociales de la época”. De la misma manera, afirma no gustarle las prótesis: “Sin brazos, en mis relaciones íntimas, por ejemplo, mi carencia es evidente antes de sacarme la ropa, con lo cual la otra persona no recibe el mismo impacto que si empezara a desmontar piezas de mi cuerpo ante sus ojos”. De este modo, aludiendo a ese cotidiano normalizado, al erotismo y al sexo, denuncia ese saber/poder que ha hecho de la otredad corpórea un cuerpo sin capacidad (descapacitado, incapacitado, minusválido...) y sin sexualidad (des-sexualizado). Robert McRuer, a propósito, comentará que la sexualidad no es solo algo para ser disfrutado por ciertas personas y cuerpos; que la integridad corporal obligatoria y la heterosexualidad obligatoria –recordando a Adrienne Rich– se han reforzado mutuamente para negar los derechos y placeres sexuales a las personas con diversidad funcional (Moscoso Pérez y Arnau Ripollés 141). En este sentido, Lorenza ofrece su cuerpo como espacio político, como propuesta estética y herramienta subversiva, pues al erotizar su cuerpo trans-sin brazos, lo dota de potencia sexual (Preciado, “Lives”). La noticia igualmente destaca que a Lorenza le gusta el baile, conectando esta afición con Anna Planas, una bailarina que actuó con ella en Alemania y quien habló de su

existencia al Comité Olímpico Organizador Barcelona 92 (COOB). Después de los Juegos, dirá el entrevistador, “la vida de Lorenza seguirá siendo normal” (Requena 49).

El 15 de septiembre de 1992, en *La Vanguardia*, bajo el título de “Oro para el deporte diferente”, un artículo firmado por la redacción, se hace mención de que uno de los momentos más emotivos de la clausura de los Juegos Paraolímpicos, después de doce días de competiciones, fue cuando Petra hizo su aparición a lomos de una motocicleta⁸, en esta ocasión, pilotada por el ilusionista Magic Andreu, quien la hizo desaparecer, para volver a reaparecer detrás del reloj, tal y como lo había hecho el día de inauguración de los Juegos. (“Oro” 39)

En este contexto cabe preguntarse cómo Lorenza accedió a asumir el cuerpo añinado de Petra, oculta y “desaparecida” tras ese muñeco animado de enorme cabeza, en unos Juegos como estos en los que los cuerpos con diversidad funcional son asumidos sobre todo como símbolo de esfuerzo y superación deportiva. Sin embargo, frente a esa mirada, y en esto estamos de acuerdo con Paul B. Preciado (*Réquiem*, 21), Lorenza proporciona a Petra una nueva identidad, la de transtullida.

“Lorenza (las alas de la manca)”. **Pedro Lemebel, Loco afán (1996)**

El libro *Loco afán*, compuesto por un total de veintinueve crónicas, debe entenderse como un sentido homenaje a tantos y tantos muertos por el Sida, tal como nos informa el propio autor desde el inicio: “La plaga nos llegó como una nueva forma de colonización por el contagio. Reemplazó nuestras plumas por jeringas, y el sol por la gota congelada de la luna en el sidario” (1996: 7). Un libro dedicado entre otros a la “bendita suerte” y “a la peligrosa pasión” (1996: 5) y el Sida sabe mucho de ambas. No obstante, esa idea subrayada por Pedro Lemebel, “colonización por el contagio”, como ya hemos manifestado en un trabajo anterior (Mateo del Pino 223-242), en el caso particular de Chile pone en conexión tres realidades: dictadura, enfermedad y neoliberalismo, por lo que su escritura deviene denuncia que es a la par social y sexual, pero también política. El cuerpo, bien un cuerpo sidado –en el plano personal–, bien un cuerpo sitiado –en el plano colectivo– se refiere no sólo al VIH, que hace su aparición a inicios de los años ochenta, sino también a ese otro sarcoma, a la dictadura que afectó a Chile en la década del setenta.

Bajo el epígrafe “Yo me enamoré del aire, del aire yo me enamoré” incluye Lemebel su crónica “Lorenza (las alas de la manca)” (151-154). El texto comien-

8 Como dato curioso, comentar que el 14 de septiembre de 1992, en el periódico *La Vanguardia*, en la sección Opinión y bajo el título “Petra, infractora” (16), una lectora se quejó de que en la inauguración de los Juegos la mascota no llevara casco, preguntando: “¿Cómo podrán compensarse los daños que, sin duda, ésta equivocada imagen de Petra ha causado en la coercitiva e insistente campaña de la obligación del casco?”.

za haciendo referencia al grabador y artista visual chileno Mario Soro (Mario Hernán Soro Vázquez, 1957), quien al parecer conoció a Lorenza en Alemania⁹ cuando fue invitado a participar en la muestra colectiva “Cirugía plástica. Conceptos de arte contemporáneo: Chile 1980-1989” (Berlín, del 14 de septiembre al 18 de octubre de 1989)¹⁰. Lemebel, refiere que Lorenza –“su nombre masculino era Ernst Böttner”– había nacido en Punta Arenas, “producto del casamiento de una alemana y un carabinero chileno” (151)¹¹, aunque apostillará que “de Chile le quedaba muy poco, solamente cierta sombra en la mirada, al recordar el chispazo trágico de aquella tarde en que perdió los dos brazos” (151). Aun cuando se detiene en dar algunas pinceladas de la vida chilena de Lorenza, el accidente, la gangrena y la amputación de sus brazos, además de su traslado a Alemania, donde será operada y llevará a cabo la rehabilitación¹², el elemento a destacar será el reemplazo de las manos perdidas por los pies y el desarrollo de habilidades como la pintura y el dibujo. Será entonces cuando añada: “Pero luego fue derivando la plástica hacia una cosmética travesti que hizo crecer las alas calcinadas de su pequeño corazón homosexual” (152). Y es así como nació Lorenza Böttner, su nombre femenino “fue la última pluma que completó su ajuar travesti” (152). Más adelante especificará:

Ciertamente, este artista se inscribe en una categoría especial de arte gay, pero en Lorenza la homosexualidad es una reapropiación del cuerpo a través de la falla. Como si la evidencia mutilada lo sublimara por ausencia de tacto. Cierta glamour transfigurado amortigua el hachazo de los hombros. La pose coliza suaviza el bisturí revirtiendo la compasión. Se transforma en un fulgor que traviste doblemente esta cirugía helénica.

Lorenza en performance, es una walkiria trunca y orgullosa. Por los brazos que no tiene se inventa un par de alas, como la Victoria de Samotracia posando para Robert Mapplethorpe, el fotógrafo homosexual que un tiempo después murió de SIDA. Así aparece en catálogos y revistas gays, amputada y puta del Partenón. Algo así como topless en la Acrópolis o tacoaltos en Atenas, invitada de contrabando al bacanal postmoderno. (153).

Es interesante observar cómo el cronista chileno subraya sobre todo la vinculación de Lorenza con cierto clasicismo, no sólo porque, como apunta, en

9 Carl Fischer recoge que Mario Soro es un pariente lejano (“Lorenza” 764) o bien un primo de Lorenza (“Politicizing” 205).

10 Véase el catálogo *Cirugía Plástica: Konzepte zeitgenössischer Kunst in Chile 1980-1989*. Berlín, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, 1989.

11 Aun cuando Pedro Lemebel recoge esta información del origen alemán de la madre y chileno del padre, sabemos que Lorenza procede de una familia de migrantes alemanes que se establece en la zona austral de Chile, en Punta Arenas, región de Magallanes.

12 Al referirse a este período, Lemebel cuenta que, debido al precio de la rehabilitación, su madre tuvo que “trabajar haciendo aseo en el mismo hospital para pagar el alto costo de la terapia” (152).

Alemania la cirugía plástica convirtió sus hombros en una especie de “mármol griego” (152), sino porque estudió arte clásico en Kassel (1978-1984) y posó como modelo: “hizo de su propia corporalidad una escultura en movimiento. Un relieve mocho, volado de la ruina urbana. Un desdoblamiento de la arquitectura europea. Una cariátide suelta” (152), para concluir: “La verdadera obra es su cuerpo, que lo exhibe, minusválido, como una bella intervención” (153). Lo mismo afirmará Ivan Carozzi: “Böttner ha fatto della propria anatomia uno strumento di espressione, una dichiarazione, una scultura, una testimonianza, anche a partire dal rifiuto d’indossare protesi”¹³.

La performance que destaca Lemebel es la que realizó Lorenza en Berlín en 1982, situada a la entrada del museo, pintada de blanco, simuló la Venus de Milo ante la indiferencia del público que hasta que no se movió no se percató de su “cuerpo sunco [manco]” (153). Preciado añadirá posteriormente que esta acción la ejecutó primero en Kassel y posteriormente en Nueva York y San Francisco (*Lorenza*)¹⁴. En el documental de 1991 Lorenza confiesa que con ello “quería mostrar la belleza de un cuerpo mutilado y me di cuenta de cuántas estatuas se admiraban por su belleza a pesar de no tener brazos” (Stahlberg). Lo mismo podríamos decir de esa performance de la diosa acéfala y sin brazos que conocemos como la Victoria de Samotracia, que al parecer fotografió Mapplethorpe (1946-1989) cuando Lorenza vivía en New York. Curiosamente, en la mitología griega Nike era la diosa de la victoria y se la representaba a menudo como una escultura alada que presidía las competiciones atléticas. Pasados unos años, Lorenza, encarnando a la mascota Petra gracias a Mariscal, inaugurará y clausurará los Juegos Paraolímpicos de Barcelona.

Poco o nada sabemos de la genealogía familiar de Böttner y este punto, creemos, ha servido también para crearle una stirpe de heroína “huérfana”, autosuficiente, que ha reforzado esa lectura de mujer “discapacitada” hecha a sí misma. Esto se aprecia en el documental de 1991, donde se insiste en ofrecernos una imagen cotidiana de los quehaceres domésticos de Lorenza, tales como ir a la compra, abrir la puerta de casa, hacer un té, desvestirse, etc., lo que se aviene bien con ese imaginario judeo-cristiano del sacrificio, el esfuerzo y la voluntad que ya observamos en aquella temprana entrevista publicada en *Mampato* (“Ernst” 42-43). En esta silenciada historia familiar, sabemos que tuvo otros hermanos (“Ernst” 42), que acaso el artista Mario Soro es su primo o un pariente lejano (Fischer, “Lorenza”, 764 y “Politicizing”, 205) y sobre todo que su madre

13 “Böttner ha hecho de su propia anatomía un instrumento de expresión, una declaración, una escultura, un testimonio, incluso a partir de la negativa a usar prótesis” (traducción nuestra).

14 En el programa de la exposición catalana sobre Lorenza Böttner, a cargo de Preciado, se ofrecen otros datos, ya que data la performance neoyorkina en 1986, “primero durante una reunión informal de artistas en el East Village y después en un concierto benéfico en el Hunter College” (*Réquiem*, 17). A nota pie de página añade: “La misma performance será realizada en el Alabama-Halle de Múnich en 1987 y en el festival de performance Tonight, en los Künstlerwerkstatt (talleres de artistas) de la calle Lothringer de Múnich en 1988” (*Réquiem*, 18).

lo acompaña siempre. En este punto, Lemebel, no sin cierta ironía, se fija en su progenitora, Irene Böttner, a la que llama “mamanager”, ya que como “representante” exige pago por fotos y entrevistas: “Lorenza tiene copyright” (1996: 152) o bien, “la madre suple la carencia del hijo estirando la mano que recoge las propinas” (1996: 153). Lo mismo que cuando a su regreso a Chile en 1989, Lorenza ante las peticiones de que hiciera “un numerito” aceptó “contradiendo a su madre, que insistía en cuánto le iban a pagar” (1996: 153).

De igual manera, Lorenza parece carecer de un pasado chileno, a no ser la mención expresa a su nacimiento que consigna en sus performances, en los carteles que ella misma escribe con el pie a manera de presentación: “Name: Lorenza. Nationality: Germany born in Chile”, como observamos en el drama musical dirigido por Frank Garvey, *Wall of Ashes* (2009)¹⁵. Su historia no encaja en la narrativa de la dictadura. No resulta extraño si tenemos en cuenta que se fue definitivamente de Chile cuando apenas contaba catorce años de edad, en noviembre de 1973, a escasos dos meses del golpe de estado llevado a cabo por Pinochet, tal y como se apuntaba en la revista *Mampato*. En su crónica Lemebel se interesa por subrayar la visita que Lorenza hace a Chile en el verano de 1990, al parecer —dirá— pasó bastante inadvertida en el ambiente cultural (153). No obstante, aludirá brevemente a una actividad que la artista lleva a cabo en la Galería Bucci de Santiago. Esta acción será descrita por Carl Fischer (“Lorenza” 765), relatando que fue el artista Mario Soro quien tomó una serie de imágenes de dicha actuación, la cual en verdad tuvo lugar a principios de 1989. Lorenza dibujó los retratos en tamaño natural de dos figuras, un hombre y una mujer, para colocar su propio cuerpo entre ellos. Luego realizó un baile detrás de una sábana y finalmente salió para hacer una reverencia. Lemebel evoca este hecho imaginando cómo “la bella manca proyectaba su sombra etrusca en los muros de la galería” (154). Pero no se detiene a comentar esta intervención. Sí lo hace Fischer, para quien esta actuación “constituyó una declaración abierta de su identidad transgénero” y aunque Lorenza no se pronunció políticamente, “las claras referencias a la iconografía fascista en las figuras que pintó, y el contraste de su cuerpo junto a ellas, podrían ser un intento de desactivar el autoritarismo que evocaban esos cuerpos” (Fischer, “Politicizing”, 208). Aún más, recordando las acciones públicas *performáticas* que Raúl Zurita y Diamela Eltit llevaron a cabo con anterioridad y su implicación en C.A.D.A.¹⁶, el crítico alemán subraya

15 *Wall of Ashes* (2009), escrito, dirigido, compuesto y editado por Frank Garvey, es un drama musical sobre un conductor de autobús, interpretado por Jim Burkhart, que viaja al Infierno para encontrar a su amor perdido. Una exploración sobre las vidas extraordinarias de la gente común, con robots, música y elementos visuales que dan cuenta de un cierto horror producto de los últimos tiempos. Entre ellas se encuentra Lorenza. El film se desarrolla en el espacio del OmniCircus, galería y espacio de arte escénico creado en 1992 por Garvey, ubicado San Francisco (California). Cerró sus puertas a principios de 2015.

16 C.A.D.A., Colectivo de Acciones de Arte, surge en 1979, formado por el sociólogo Fernando Balcells, la escritora Diamela Eltit, el poeta Raúl Zurita y los artistas visuales Lotty Rosenfeld y Juan Castillo. El carácter político del grupo queda de manifiesto en sus intervenciones, que

que el contraste entre la perfección de las figuras humanas y el cuerpo “discapacitado” de Lorenza bien podría leerse como una alusión al “cuerpo roto” de Chile, a la vez que un intento de problematizar los tipos de arte de performance políticamente disidentes que estaban teniendo lugar en aquel momento en el país andino (Fischer, “Politicizing”, 208-209).

Si bien, como señalamos, Lemebel no analiza esta performance, en cambio, sí relata cómo más tarde “todos se fueron a bailar a una disco gay donde Lorenza batió sus alas hasta la amanecida. A la salida, al pasar por un regimiento, los milicos de guardia le tiraron besos y algo le gritaron. Y ella, sin incomodarse, abrió de par en par su capa y les contestó qué bueno, pero de a uno” (154). Esta acción en la esfera de lo público, puede entenderse como una transgresión al heteropatriarcado militar, asevera Fischer (“Politicizing”, 208), sin embargo, pensamos que se trata de una burla a los estereotipos de género que “obliga” al varón a lanzar piropos a las mujeres y que en el caso de Lorenza los recibe y resignifica, contraviniendo el mandato de género, prodigándose en ese acto lúdico de que ella puede con todos. Así, no creemos que Lemebel haya querido convertir a Lorenza en una heroína de la resistencia política, como indica Fischer (“Politicizing”, 211), en cambio sí le interesa remarcar esa identidad de la loca “amputada y puta”, como veíamos en la cita más arriba (Lemebel 153), que escapa al modelo heterosexista.

La última imagen de la crónica lemebeliana nos muestra a una Lorenza que no quiso volver nunca más a Chile: “cuando tomó el avión [...] Y antes de subir las escaleras, se detuvo un momento, apenas un segundo, que su memoria quiso levantar un guante para despedirse. Pero solo le temblaba un hombro, cuando desplegando su ortopedia alada, desapareció en el cielo sin mirar atrás” (154). Esta escena teatral o teatralizada hace que Clelia Moure sostenga que vuelo y alas remiten metonímicamente a la condición mortal, recordando el “Salmo XIX” de Quevedo, aquellos versos que dicen: “mas, ya mi corazón del postrer día/ atiende el vuelo, sin mirar las alas” (451). Despedida definitiva que se refuerza con la nota añadida como postdata: “En 1993 llegó la noticia de su muerte en Alemania. La sombra del SIDA la pilló volando bajo, y calcinó en el aire su aleteo imaginario” (154)¹⁷. Esta alusión a unas alas o aleteo calcinado transforma a

buscan la disidencia con los discursos artísticos de la época, así como ser expresión de oposición en la escena nacional, rechazando por ello la institución política del régimen militar. El colectivo se mantuvo unido hasta 1985. Cfr. Francis Naranjo y Omar-Pascual Castillo, eds. *CADA DÍA ES +. Retrospectiva del grupo C.A.D.A.*, Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 2013. Recordemos a propósito dos acciones. La cara que se quemó Zurita y cuya cicatriz coloca como imagen de portada en su libro *Purgatorio* (1979) y los ojos que se ciega, arrojándose amoníaco puro sobre ellos, como recoge en su *Anteparaiso* (1982). Eltit, por su parte, se ocasiona cortes y erosiones antes de proceder a leer fragmentos de su novela –en proceso– *Lumpérica* (1983), en un burdel de la calle Maipú de Santiago (*Performance Zona de dolor*, 1980). Narrativas del padecimiento que simbolizan comunión: los artistas se identifican con la colectividad chilena a través del sufrimiento.

17 Aunque Lemebel adelanta la fecha de fallecimiento a 1993, se sabe que Lorenza muere por complicaciones relacionadas con el SIDA en enero de 1994, en Múnich.

Lorenza en una especie de Ícaro, símbolo de la rebeldía, cuyo ingenio le permitió alzar el vuelo. No es aleatoria esta imagen si tenemos en cuenta que en el documental de Michael Stahlberg Lorenza había manifestado “I made a whole series about Icarus, in which i painted myself with wings”.

“La acróbata ermitaña”.

Roberto Bolaño, *Estrella distante* (1996)

El mismo año que Pedro Lemebel publica *Loco afán. Crónicas de sidario*, Roberto Bolaño inserta en su novela corta *Estrella distante* (1996) la historia de Petra/Lorenzo. De esta forma, desde la ficción juega a contar, como si de un relato infantil o de tradición oral se tratase: “Érase una vez un niño pobre de Chile... El niño se llamaba Lorenzo, creo, no estoy seguro, y he olvidado su apellido” (81). Además, erróneamente, o fruto del desconocimiento que manifestó antes –lo cual debe leerse como una estrategia narrativa¹⁸, necesidad de hacer real lo irreal y viceversa–, sitúa a Lorenzo –que no Lorenza– en el Chile de Pinochet, donde descubrió que era homosexual, por lo que dirá que no fue raro que se hiciera artista: “Pero es difícil ser artista en el Tercer Mundo si uno es pobre, no tiene brazos y encima es marica” (81). Este fragmento establece una analogía con Lemebel y su “Manifiesto (hablo por mi diferencia)”, que fue leído como intervención en un acto político de la izquierda en septiembre de 1986: “ser pobre y maricón es peor” (Lemebel, “Manifiesto”, 83). Así, entre otros datos, como que cantaba, estudiaba, se enamoraba y sufría desilusiones, Bolaño ficcionaliza una tarde que decidió suicidarse arrojándose al mar¹⁹. Entonces su vida, como una película, desfiló por sus ojos: su madre, los temblores, las noches, los hospitales, las miradas –“el zoológico de las miradas”–, los amigos, la música, la marihuana, la belleza, el amor (82). Y decidió que no iba a morir: “Matarse, dijo, en esta coyuntura sociopolítica, es absurdo y redundante. Mejor convertirse en poeta secreto” (82-83). En este entramado, según Bolaño, donde la dictadura es muerte en sí misma, comienza a pintar con la boca y los pies, a bailar, escribir, tocar instrumentos y ahorrar para poder marcharse de Chile. Por tanto, el escritor aúna la difícil situación por la que pasaba el cuerpo social chileno con la difícil situación personal que le tocó vivir a Lorenza en/con su propio cuerpo. Curioso, además, resulta que mencione que “Lorenzo” es más joven que él, ambos pertenecen a la misma década. Recordemos, a propósito, que Roberto Bolaño nació en 1953,

18 Esta estrategia narrativa parece evocar la mítica frase inicial del *Quijote*: “de cuyo nombre no quiero acordarme”. Ángel Rosenblat (71) enuncia que, convirtiendo ese no me acuerdo inicial de los cuentos en no quiero acordarme, Cervantes habría trasmutado “la anodina deficiencia de la memoria, real o ficticia, en un acto de voluntad, lleno de misterio”. En este sentido, creemos que opera el olvido bolañesco.

19 No sabemos si el supuesto ahogamiento fue o no real, aunque Preciado comenta que durante el largo y doloroso proceso de hospitalización que debió pasar Lorenza, después de serle amputados los dos brazos, esta intentará suicidarse, sin éxito (*Réquiem*, 4).

Lorenza en 1959. Y sobre todo, que afirme que la artista salió de Chile cuando el alud del exilio había remitido²⁰, lo que probablemente está haciendo alusión a los diez primeros años de la dictadura (1973-1983). Sin embargo, como ya anotamos, Lorenza abandona Chile en noviembre de 1973, lo que los hace coincidir en el mismo espacio, pues Bolaño, quien había abandonado el suelo patrio con su familia en 1968, dirigiéndose a México, regresó a Chile en agosto de 1973 para apoyar el gobierno de Salvador Allende, siendo detenido en noviembre (8 días) y retornando a la capital azteca en enero de 1974. Retomando la historia de Lorenza como parte de ese contingente de exiliados que buscaron asilo político en Europa, la hace vivir en Holanda, Alemania e Italia, sobreviviendo como músico y bailarín callejero, viviendo en pensiones, en lugares donde viven los emigrantes magrebíes o turcos o africanos, entre amantes, bares gays y trabajo callejero. Por primera vez, en esta relación fictiva de sucesos cotidianos, Bolaño se refiere a ella como Lorenza, aunque especificará que algunos se referían a “él” “como *la acróbata ermitaña*” (83), lo que junto con las “miradas zoológicas” parece hacer un guiño a la película *Freaks (Fenómenos)*, 1932) dirigida por Tod Browning, en la que unas criaturas explotadas en un circo son vistas como monstruos y bestias debido a su “anormalidad”: enanos, microcéfalos, un muchacho sin piernas que camina con los brazos, un hombre torso, que carece de las cuatros extremidades, gemelas siamesas pegadas por las caderas, una mujer barbuda, un hombre tan flaco que parece un esqueleto humano, una persona mitad hombre y mitad mujer y una mujer sin brazos muy hábil con sus pies. Esta película, según el crítico mexicano Roger Bartra (20), forma parte de una serie de films que recrean las vidas y las desgracias de seres humanos que fueron exhibidos o estudiados por sus deformidades, vistos como objetos de lástima y desprecio. Lo que coincide con la reflexión que hiciera Lorenza (Stahlberg), que con sus performances —la Venus de Milo o la Victoria de Samotracia— quería reivindicar la belleza que existe en un cuerpo mutilado más allá de lo que el arte ha dictaminado como belleza canónica. De este modo, la “extrañeza” que provocaba su cuerpo, un cuerpo transtullido, es utilizada por Lorenza para convertirse en “una escultura política viva”, “un manifiesto escultórico trans sin brazos” (Preciado, *Lorenza*). “Escultura de ser” (Meizoz 264) o espectáculo excéntrico que la visibiliza, pues al poner en escena su propio cuerpo deviene, siguiendo a Jérôme Meizoz (257), encarnación política. Pero también, como apunta Silvia Molloy, “visibilidad acrecentada”, como aquella pose finisecular decimonónica, amante de la exhibición, como forma cultural, y de la escopofilia²¹, como pasión que la

20 El mayor número de exiliados políticos de la historia de Chile se debe a la dictadura del General Augusto Pinochet (1973-1989), con más de 200 mil exiliados, según la Comisión Chilena de Derechos Humanos (1983). Los países europeos donde mayoritariamente recibieron asilo fueron Alemania, Suecia, Francia, Italia y España (tras la muerte de Franco).

21 Etimológicamente el término escopofilia, también escoptofilia, deriva de dos palabras griegas, “skopein” que significa mirar, y “philein” que significa amar. Se dice de la excitación que se obtiene de ver a otras personas realizando actividades sexuales.

anima: “estrategia de la provocación para no pasar desatendido, para obligar a la mirada del otro, para forzar una lectura, para obligar un discurso” (42).

Esta estrategia disidente de Lorenza, la de atentar contra la belleza canónica, nos evoca igualmente aquel manifiesto futurista de Marinetti (1909): “Un automóvil de carrera [...] es más bello que la Victoria de Samotracia”. Con esta comparación, que Rubén Darío dice no comprender (376), se denunciaba el hecho mismo de canonizar, se criticaba al arte regido por las convenciones y la inmovilidad del espacio sacralizante del museo; por ello, de igual forma instaba a la rebelión: destruir bibliotecas y academias de todo tipo. Lorenza en cambio, aunque asume el insomnio *febriciente* y el salto peligroso –tal y como subrayaba Darío al comentar a Marinetti (376)–, lo hace travistiéndose de clasicismo, obligando al otro/la otra a desidentificar aquellas miradas que han construido una belleza normativa y otra desviada.

Bolaño se detiene entonces en una escena escatológica, al insistir en el hecho de que los amigos se preguntaban “Cómo se limpiaba el culo después de hacer caca, cómo pagaba en la tienda de fruta, cómo guardaba el dinero, cómo cocinaba” (83), lo que nos retrotrae al documental de 1991, en el que precisamente se recogen esas escenas cotidianas de Lorenza, aunque también nos recuerda algunas de las performances que hacía en Munich, tal y como relató en la entrevista que ofreció a David Requena (1992) en Barcelona, donde hablaba de su provocación, de un cierto erotismo, ofreciendo al público su aseo personal matutino, pasando por “la limpieza de su trasero en el bide” (Requena 49). Bolaño establece entonces una comparativa con el escritor suizo Blaise Cendrars, a quien se le había amputado el brazo derecho por encima del codo y a pesar de ello boxeaba y ganaba, por lo que inquiere: “cómo no iba a ser él [Lorenzo] capaz de limpiarse –y muy bien– su culo después de cagar” (84). Aunque comenta que aun cuando en Alemania se compró unas prótesis, lo cual le daba el aspecto de un robot o de un ciborg, se las quitaba para trabajar en la calle y a sus amantes les decía que carecía de brazos, algo que también nos parece evocar el sentir de Lorenza, cuando confesaba a Requena que no le gustan las prótesis y que “Sin brazos, en mis relaciones íntimas, por ejemplo, mi carencia es evidente antes de sacarme la ropa” (Requena 49).

En la última parte de esta historia Bolaño hace hincapié en las Olimpiadas de Barcelona, y trae a colación que fue gracias a un actor o a una actriz catalana o a un grupo de actores –de nuevo la estrategia del titubeo, del desconocimiento– de viaje por Alemania que vieron actuar a Lorenza en la calle o en un teatro y se lo contaron a quien buscaba a alguien que encarnara a Petra, la mascota diseñada por Mariscal. Creemos que Bolaño está haciendo referencia, acaso de memoria, a la entrevista que hiciera David Requena, “La doble vida de Petra”, que el periódico *La Vanguardia* publicó el 9 de septiembre, pues en ella se habla expresamente de Anna Planas, la bailarina que actuó con Lorenza en Alemania, siendo esta quien habló de su existencia al Comité Olímpico Organizador Barcelona 92 (COOB). A continuación, relata que Mariscal le ofreció su estudio a Böttner, y

comenta que Petra se había convertido en la favorita de la prensa, hasta tal punto que había eclipsado a Cobi, la mascota de los Juegos Olímpicos que se habían celebrado con anterioridad, entre el 25 de julio y el 9 de agosto de 1992. No olvidemos que durante estas fechas, probablemente agosto o septiembre de 1992, el escritor chileno estaba internado en el Hospital Valle Hebrón de Barcelona, ya que ese mismo año le habían diagnosticado una enfermedad hepática²²: “me enteraba de sus triunfos [Lorenza], de sus chistes, de sus anécdotas, leyendo dos o tres periódicos diariamente. A veces, leyendo sus entrevistas me daban ataques de risa. Otras veces me ponía a llorar. También lo vi en la televisión. Hacía muy bien su papel” (85). Por último, el escritor chileno habla de un libro que afirma haber leído Lorenza: *Ma gestalttherapie*, del Dr. Frederick Perls, “psiquiatra, fugitivo de la Alemania nazi y vagabundo por tres continentes” (85). En realidad, está haciendo referencia a Fritz Perls (Friedrich Salomon Perls, 1893-1970), médico neuropsiquiatra y psicoanalista, creador, junto con su esposa, Laura Posner, de la Terapia Gestalt, lo cual entendemos que no deja de ser un guiño irónico del narrador chileno.

Documenta 14, Kassel (2017) y Réquiem por la norma, Barcelona (2018)

Si desde luego Lorenza se ha visibilizado en los últimos tiempos se ha debido a las exposiciones que de su obra, pinturas, fotografías, videos, performances, etc., se han llevado a cabo en la Documenta 14 de Kassel, en la Neue Galerie, entre el 10 de junio y el 17 de septiembre del 2017, y a la que tuvo lugar en La Virreina, Centre de la Imatge de Barcelona, *Réquiem por la norma. Lorenza Böttner*, del 7 de noviembre de 2018 al 3 de febrero de 2019, ambas comisariadas por Paul B. Preciado. En estas muestras, Preciado enfatiza el hecho de que Lorenza creció siendo considerada “discapacitada” y, en este sentido, lo vincula a la misma discriminación y exclusión que sufrieron los niños y niñas *Contergan*, nombre del fármaco alemán comercializado entre 1957 y 1963, que utilizó la talidomida para combatir las náuseas durante los tres primeros meses de embarazo y que provocó miles de nacimientos de bebés afectados de focomelia, anomalía congénita que se caracteriza por la carencia o excesiva cortedad de las extremidades²³. No obstante, las dificultades no hicieron que Lorenza desistiera de sus aspiraciones artísticas, al contrario, se interesó por el ballet clásico, el jazz, el claqué y estudió pintura en la Escuela de Arte y Diseño de Kassel (Gesamthochschule Kassel), graduándose con un trabajo titulado *Behindert? (¿Discapacitado?)* (1984), a través del cual cuestionó la categoría de discapacidad, a la par que rechazó ser considerada una *freak*

22 Roberto Bolaño murió en ese mismo hospital en la madrugada del 15 de julio de 2003.

23 A este respecto, véase la película *Contergan* (2007), dirigida por Adolf Winkelmann, con guion de Benedikt Roeskau. El laboratorio Grünenthal, responsable del fármaco, se opuso sin éxito, a la emisión de este film.

(fenómeno) y exploró la genealogía de pintores de boca y pies²⁴. En este punto, afirmará Preciado, inicia un doble proceso de autoconstrucción subjetiva y artística. No solo afirmando una identidad femenina, transgénero, bajo el nombre de Lorenza, sino también representándose como tal, como lo demuestran los dibujos, los autorretratos que la muestran como una mujer, con ropa femenina, como una madre que alimenta a un bebé, así como las fotografías que documentan su propio proceso de transformación. Además, frente a ese discurso que desexualiza a las personas con diversidad funcional, Lorenza se rebela y se re-sexualiza²⁵, recordemos la provocación y el erotismo de los que hablaba en la entrevista con Requena (49). Así, pues, la obra de Lorenza Böttner, su trabajo de resistencia, su rechazo a encajar en el modelo de identidades, sexualidades y géneros normativos, su defensa de la inclusión poniendo el propio cuerpo como texto, como lienzo, como figura autorial, no hacen más que reforzar una subjetividad transgénero *queer* y *crip*, política y artísticamente comprometida. Lo cual nos obliga a leerla, como sugiere Clelia Moure, desde “un travestimiento múltiple: del sur chileno al centro de Europa; de Ernst a Lorenza; de evidencia mutilada a paradigma de belleza”. De esta manera, reclamando el derecho a existir y a crear en/con un cuerpo diferente, proclama su Divertidad, como acuñara el Foro de Vida Independiente (2011), y con ello deviene cuerpo/*corpus* transtullido.

Referencias bibliográficas

- AA.VV. *Cirugía Plástica: Konzepte zeitgenössischer Kunst in Chile 1980-1989*. Berlín, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, 1989.
- Adams, Rachel, Benjamin Reiss, and David Serlin. “Introduction”. *Keywords for Disability Studies*. Eds. Rachel Adams, Benjamin Reiss, and David Serlin. New York, NYU Press, 2015. Edición en línea. <https://keywords.nyupress.org/disability-studies/introduction/>. Consultado el 31 de diciembre de 2018.
- Bartra, Roger. “Los salvajes en el cine”. *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, núm. 563, 2017, p. 20.
- Bolaño, Roberto. *Estrella distante*. Barcelona, Anagrama, 1996.
- Carozzi, Ivan. “Il corpo di Lorenza Böttner”. *Il Tascabile*, 5 septiembre 2017. Edición en línea. <http://www.iltascabile.com/linguaggi/corpo-lorenza-bottner/>. Consultado el 11 de septiembre de 2018.

24 Preciado dirá que Lorenza se afilió a la Red de Artistas Discapacitados (*Disabled Artists Network*), contactando con Sandra Aronson y defendiendo que estas prácticas artísticas formaran parte de la Historia del Arte y fueran reconocidas por las instituciones (Lorenza).

25 En la misma línea, véase el film dirigido por Antonio Centeno y Raúl de la Morena, *Yes We Fuck* (2015), que explora la sexualidad de personas con diversidad funcional.

- Castro, Elena. *Poesía lesbiana queer. Cuerpos y sujetos inadecuados*. Barcelona, Icaria, 2014.
- Centeno, Antonio y Raúl de la Morena, dirs. *Yes We Fuck*. Filmin, 2015.
- Darío, Rubén. “Marinetti y el futurismo”. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Comp. Jorge Schwartz. Madrid, Cátedra, 1991, pp. 373-379.
- Dean, Tim. “Queer”. *Keywords for Disability Studies*. Eds. Rachel Adams, Benjamin Reiss, and David Serlin. New York, NYU Press, 2015. Edición en línea. <https://keywords.nyupress.org/disability-studies/essay/queer/>. Consultado el 31 de diciembre de 2018.
- “Editorial”. *Debate Feminista* vol. 16, 1997, pp. IX-XIV.
- “Ernst Böttner, un muchacho ejemplar”. *Mampato*, núm.198, 7 noviembre 1973, pp. 42-43.
- Estragués, Sandra et al. “Games of Crohn, diario de una internación. Leonor Silvestri Entrevista”. *Pikara Magazine*, 18 abril 2017. Edición en línea. <http://www.pikaramagazine.com/2017/03/games-of-crohn-diario-de-una-internacion-leonor-silvestri-entrevista/>. Consultado el 10 de enero de 2018.
- Fischer, Carl. “Lorenza Böttner: From Chilean Exceptionalism to Queer Inclusion”. *American Quarterly* vol. 66, núm. 3, 2014, pp. 749-765. Doi: 10.1353/aq.2014.0054
- . “Politicizing the *Loca* Body After the Dictatorship, 1990-2005”. *Queering the Chilean Way: Cultures of Exceptionalism and Sexual Dissidence 1965-2015*. New York, Palgrave MacMillan, 2016, pp. 188-233.
- Foro de Vida Independiente y Divertad. *Cojos, precarias... haciendo vidas que importan: Cuaderno sobre una alianza imprescindible*. Madrid, Traficante de Sueños, 2011.
- Garvey, Frank, dir. *Wall of Ashes*. San Francisco, Omni Circus, 2009
- Grupo de Investigación Somateca. “Cuerpos abyectos entrelazando vidas. Somateca. Jornadas crip-queer”. Celebradas en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, del 27 al 29 de noviembre de 2014. Edición en línea. <https://www.museoreinasofia.es/actividades/cuerpos-abyectos-entrelazando-vidas>. Consultado el 8 de febrero de 2018.
- Hanson, Ellis. “The Future’s Eve: Reparative Reading after Sedgwick”. *South Atlantic Quarterly* núm. 110, 2011, pp. 101-119. Doi: 10.1215/00382876-2010-025
- Haraway, Donna. *Manifiesto Ciborg El sueño irónico de un lenguaje común para las mujeres en el circuito integrado*, 1991 [1985]. Edición en línea. https://xenero.webs.uvigo.es/profesorado/beatriz_suarez/ciborg.pdf. Consultado el 8 de enero de 2018.

- Kafer, Alison. *Feminist Queer Crip*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2013.
- Lemebel, Pedro. “Manifiesto (hablo por mi diferencia)”. *Loco afán. Crónicas de sidario*. Santiago de Chile, LOM, 1996, pp. 83-90.
- . “Lorenza, las alas de la manca”. *Loco afán. Crónicas de sidario*. Santiago de Chile, LOM, 1996, pp. 151-154.
- Llamas, Ricardo. *Teoría torcida: prejuicios y discursos en torno a “la homosexualidad”*. Madrid, Siglo XXI, 1998.
- Mateo del Pino, Ángeles. “Inestable equilibrio: entre el deseo y la muerte o El mismo, el mismo loco afán”. *Desdén al infortunio. Sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel*. Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2010, pp. 223-242.
- McRuer, Robert. *Crip Theory. Cultural Signs of Queerness and Disability*, New York, NYU Press, 2006.
- . *Crip Times: Essays on Disability, Sexuality, and Neoliberalism*. New York, University Press, 2018.
- Meizoz, Jérôme. “‘Escribir, es entrar en escena’: La literatura en persona”. *Estudios* núm. 42, 2016, pp. 253-269.
- Molloy, Silvia. *Poses de fin de siglo: desbordes del género en la Modernidad*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2012.
- Moscoso Pérez, Melania y Soledad Arnau Ripollés. “Lo Queer y lo Crip, como formas de re-apropiación de la dignidad disidente. Una conversación con Robert McRuer”. *Dilemata* núm. 20, 2016, pp. 137-144.
- Moure, Clelia. “Procedimientos del Barroco áureo en la poética de Pedro Lemebel”. *Actas del Cuarto Congreso Internacional CELEHIS de Literatura española, latinoamericana y argentina*, Mar del Plata, 7, 8 y 9 de noviembre de 2011. Edición en línea. <http://www.mdp.edu.ar/humanidades/letras/celehis/congreso/2011/actas/ponencias/moure.htm>. Consultado el 20 de septiembre de 2018.
- Mujica Fernández, Fernando. *Revista Mampato*, 2000. Edición en línea. <http://www.mampato.aviacion.cl/index.htm>. Consultado el 15 de enero de 2018.
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. *Somateca, Investigación y prácticas crip-cuir*, 2015. Edición en línea. <http://www.museoreinasofia.es/multimedial/somateca-investigacion-practicas-crip-cuir>. Consultado el 7 de enero de 2018.
- Naranjo, Francis y Omar-Pascual Castillo, eds. *CADA DÍA ES +. Retrospectiva del grupo C.A.D.A.* Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 2013.
- Organización Mundial de la Salud/Organización Panamericana de la Salud. *Clasificación Internacional del Funcionamiento de la Discapacidad y de la Salud*. Coord. José Luis Vázquez-Barquero. Madrid, Ministerio de Trabajo y

Asuntos Sociales. Secretaría General de Asuntos Sociales. Instituto de Migraciones y Servicios Sociales (IMSERSO), 2001. Edición en línea. <http://www.imserso.es/InterPresent2/groups/imserso/documents/binario/435cif.pdf>. Consultado el 28 de diciembre de 2018.

“Oro para el deporte diferente”. *La Vanguardia*, 15 septiembre 1992, p. 39.

Pedraza, Pilar. “El salvaje en el laberinto”. *El salvatge europeu*. Eds. Roger Bartra y Pilar Pedraza. Barcelona, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona i Institut d’Edicions de la Diputació de Barcelona, 2004, pp. 118-125.

“Petra, infractora”. *La Vanguardia*, 14 septiembre 1992, p. 16.

Preciado, Paul B. “Saberes_vampiros@War Donna Haraway y las epistemologías cyborg y decoloniales”. *Revista Vozal*, 2006. Edición en línea. <http://revistavozal.com/vozal/index.php/saberes-vampiros-war-donna-haraway-y-las-epistemologias-cyborg-y-decoloniales>. Consultado el 22 de marzo de 2017.

_____. comisaria. *Lorenza Böttner (1959-1994)*. *Documenta 14*. Kassel, Private collection Neue Galerie. Exposición desde el 10 junio al 17 sept. 2017. Edición en línea. <http://www.documenta14.de/en/artists/21958/lorenza-bottner>. Consultado el 22 de enero de 2018.

_____. “Lives and Works of Lorenza Böttner”. *South as a State of Mind*. Issue #9, *documenta 14 #4*, Kassel, 2017. Edición en línea. http://www.documenta14.de/en/south/25298_lives_and_works_of_lorenza_boettner. Consultado el 22 de enero de 2018.

_____. comisaria. *Réquiem por la norma*. *Lorenza Böttner*. La Virreina Centre de la Imatge, Ajuntament de Barcelona. Exposición desde el 7 noviembre 2018 al 3 febrero 2019.

Quevedo, Francisco de. “Salmo XIX”. *Quevedo esencial*. Ed. Celsa Carmen García Valdés. Madrid, Taurus, 1990, p. 451.

Requena, David. “La doble vida de Petra”. *La Vanguardia*, 9 septiembre 1992, p. 49.

Ricard, Poy. “Sin barreras”, *El Observador*, 4 septiembre 1992, p. 38.

Rich, Adrienne. “Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence”. *Powers of Desire: The Politics of Sexuality*. Eds. Ann Snitow, Christine Stansell y Sharon. New York, Monthly Review Press, 1983, pp. 177-205.

Rosenblat, Ángel. *La lengua del Quijote*. Madrid, Gredos, 1971.

Stahlberg, Michael. *Lorenza. Portrait of an Artist. Docu Short*. Hochschule für Fernsehen und Film in Zusammenarbeit mit Seed Pictures, 1991. <https://vimeo.com/29793957>. Consultado el 22 de enero de 2018.

“Un deportista sin brazos”. *El Tiempo*, 22 agosto 1992. Edición en línea. <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-185349>. Consultado el 22 de enero de 2018.

- Valencia, Luciano Andrés. “Breve historia de las personas con discapacidad: de la opresión a la lucha por sus derechos”. 2014. En línea. <https://docplayer.es/28636-Breve-historia-de-las-personas-con-discapacidad-de-la-opresion-a-la-lucha-por-sus-derechos-por-luciano-andres-valencia-valencialuciano-g-mail.html>. Consultado el 22 de diciembre de 2018.
- Valencia, Triana. “Del *queer* al *cuir*: ostranénie geopolítica y epistémica desde el sur global”. *Queer & Cuir. Políticas de lo irreal*. Comps. Fernando R. Lanuza y Raúl M. Carrasco. México D.F., Fontamara, 2015, pp. 19-37.
- Warner, Michael. “Introduction: Fear of a Queer Planet”. *Social Text* núm. 29, 1991, pp. 3-17.
- Winkelmann, Adolf, dir. *Contergan*. Köln, Zeitsprung Pictures GmbH, 2007.
- World Health Organization. *International classification of Impairments, Disabilities, and Handicaps. A manual of classification relating to the consequences of disease*. Ginebra, 1980. En línea. https://apps.who.int/iris/bitstream/handle/10665/41003/9241541261_eng.pdf;jsessionid=68F3A2FB6AE9CE603D6A0C4ADEFBE728?sequence=1. Consultado el 28 de diciembre de 2018.