

# La transición de los géneros sexuales y artísticos en las obras de Mara Rita y Lorenza Böttner<sup>1</sup>

*The transition of sexual and artistic genres in the works of Mara Rita and Lorenza Böttner*

Nataly Lemus

Jorge Cid

Nataly Lemus es Magíster en Literatura Comparada de la Universidad Adolfo Ibáñez.

ORCID: <<https://orcid.org/0000-0001-8597-475X>>

Contacto: [natalylemusavila@gmail.com](mailto:natalylemusavila@gmail.com)

Jorge Cid es académico de la Universidad Adolfo Ibáñez y Docteur en Littérature por la Université de Poitiers. Publicó *Derivas* y *Tránsitos del Neobarroco* (Ril editores); *Una lengua en trance* (Cuarto propio); y coeditado *Contrarreforma Católica*, implicancias sociales y culturales (Cuarto Propio).

ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-9220-9957>>

Contacto: [jorge.cid@uai.cl](mailto:jorge.cid@uai.cl)

Chile

Recibido em: 15 de agosto de 2022

Aceito em: 19 de setembro de 2022

---

<sup>1</sup> Este artículo ha sido desarrollado en el marco del proyecto ANID/FONDECYT Iniciación n°11180374 titulado “Crear/se y publicar/se en la periferia: un estudio comparado de colectivos poético-culturales actuales de Brasil, Argentina y Chile” del que el Doctor Jorge Cid y la Magíster Nataly Lemus son parte.

PALABRAS CLAVE: Mara Rita; Lorenza Böttner; Transgénero; Heteronorma; Poesía.

KEYWORDS: Mara Rita; Lorenza Böttner; Transgender; Heteronorm; Poetry.

Resumen: El presente artículo analiza las obras de dos artistas trans chilenas Mara Rita Villarroel y Lorenza Böttner, poeta y artista visual, respectivamente. Este artículo analiza comparativamente las consonancias temáticas y estéticas de sus propuestas desde una perspectiva *queer* y *creep*, iluminando el estrecho vínculo entre la producción artística y la voz disidente de las artistas. Tal experiencia relata cómo es vivir fuera de la norma de los roles sexo genéricos definidos por una sociedad hegemónica, en la que se privilegia la normatividad por sobre la identidad de género, entendida como la percepción subjetiva de cada uno respecto de su género.

Abstract: This article analyzes the works of two Chilean trans artists Mara Rita Villarroel and Lorenza Böttner, poet and visual artist, respectively. This article comparatively analyzes the thematic and aesthetic consonances of their proposals from a *queer* and *creep* perspective, illuminating the close link between artistic production and the dissenting voice of the artists. Such an experience relates what it is like to live outside the norm of generic sex roles defined by a hegemonic society, in which normativity is privileged over gender identity, understood as the subjective perception of each one regarding their gender.

1. MARA RITA Y LORENZA BÖTTNER: CUESTIONAR LA HETERONORMA DESDE LO *QUEER* Y LO *CREEP*.

Este artículo analiza cómo estas artistas trans representan sus respectivas transiciones de género en el soporte poético y visual, respectivamente, dando cuenta del arte trans como un modo de cuestionamiento de la heteronorma. Con este fin hemos considerado pertinente situar la presente discusión en un marco teórico *queer* y *creep*. Respecto de los estudios *queer*, nos interesa su concepción de la diversidad sexual como un espacio en donde la autodeterminación no radica necesariamente en la diferencia sexo genérica, sino que cuestiona la normatividad, desestabiliza el género, en la medida en que “Construir un discurso *queer* implica [...] situarse en un espacio extraño que nos constituye como sujetos extraños de un conocimiento extraño, inapropiado, malsonante” (Córdoba, 2005, 14).

En el caso de los estudios *creep* resulta relevante las reflexiones contenidas en el volumen *Sex and disability*, coeditado por Robert McRuer y Anna Mellow, en la que se amplía el análisis del concepto de diversidad funcional, considerando a las personas en situación de discapacidad como sujetos cuyos derechos sexuales son invisibilizados por las políticas públicas. La diversidad funcional como la sexual han sido tratadas por el discurso médico como condiciones patológicas sujetas a ser reorganizadas con el fin de hacer funcionales a los individuos en favor de la normalización y productividad, conceptos provenientes del modelo económico capitalista, tendientes a considerar que: “People with disabilities share with gay men and lesbians the suspicion by majority populations that they cannot, will not, or should

not contribute to the future of the human race” (Siebers, 2012, 41). La intersección entre diversidad funcional y la sexualidad vinculan la discusión entre lo sexo genérico con la situación de discapacidad, poniendo de relieve cómo ambas realidades pertenecen a los asuntos que deben ser abordados desde un enfoque político y no como una vivencia netamente individual, puesto que la actividad sexual de las personas con diversidades físicas o sexuales es considerada como improductiva, marginándolos de políticas públicas que garanticen sus derechos sexuales, por tanto, negándoles el acceso a una vida sexual plena.

El corpus que analizaremos en este artículo está constituido por el poemario *Trópico Mío* de Mara Rita Villarroel Oñate y la performance “Venus de Milo” de Lorenza Böttner. El poemario *Trópico Mío* se publica el año 2015, siendo éste su primer libro. La obra tematiza la mutación de un cuerpo en un espacio con características cósmicas, pasando por diversos estados: larva, huevo y cría, dando origen al nacimiento de un nuevo ser.

La performance de Lorenza Böttner se lleva a cabo en New York en el año 1982 en un evento de arte corporal, cuya propuesta consiste en que la artista pinta su cuerpo y rostro de blanco, exhibiéndose sobre un pedestal con el torso desnudo, inmóvil, emulando una escultura. Los asistentes la observan desconociendo que se trata de una persona real, y que su falta de extremidades superiores es parte de su corporalidad. La artista fue amputada a los 8 años a causa de un accidente que involucró una descarga eléctrica.

2



El análisis por desarrollar permite referirse a la concepción de las obras de las artistas trans como una filiación que hermana la expresión artística con el devenir transgénero. Mara Rita y Lorenza Böttner, extienden hacia sus obras la voz y expresión disidente proveniente de mujeres que se encuentran al

---

2 Fuente: *Documental Lorenza: Portrait of an Artist: Docu-Short*, de Michael Stahlberg. Este registro es capturado del documental mencionado y corresponde a la *performance* analizada en el presente artículo. La artista posa inmóvil pintada de blanco emulando la escultura clásica Venus de Milo para, momentos después, entrar en acción dando cuenta de que su ese cuerpo mutilado es en realidad su cuerpo e interpelando al público con la pregunta: “¿Qué pensarían ustedes si el arte cobrara vida propia?”.

margen de la normatividad, ya que su espacio en la sociedad no se encuentra garantizado por el Estado a causa de la negación de estatus civil para su expresión de género. El carácter performativo de las obras evidencia el ánimo de desinstitucionalizar el arte como espacio reservado para lo disciplinar. A través de sus producciones las autoras desacralizan la identidad de género como un compendio de costumbres inamovibles, y la corporalidad como una representación íntegra de actividades funcionales. La performance como acto de transferencia de saberes sociales aporta a replantear la identidad vinculada a la normatividad, visibilizando la diversidad sexual y corporal, traspasando los límites de lo institucionalizado.

## 2. LA REPRESENTACIÓN DE LA CHICA TRANS COMO INSTANCIA DE AUTOTRANSFORMACIÓN ARTÍSTICO-BIOGRÁFICA

La primera perspectiva de análisis se encuentra relacionada con la figura del cuerpo transgénero como elemento discursivo toda vez que este posee en sí mismo una historia interceptada por un régimen médico y político, ya que reconocen en su anatomía un claro desafío a la institucionalidad, por tanto, es considerado un cuerpo que conlleva un discurso. En este apartado nos valemos del análisis realizado por Josefina Alcázar en que analiza la figura del cuerpo en la performance como agente de un discurso político: “En los años setenta y ochenta fue central para el feminismo, la distinción entre sexo y género. El cuerpo biológico es rechazado a favor de un cuerpo discursivo, un cuerpo que está atado al orden del deseo, al poder y el significado” (Alcázar, 2014, 132). Hablamos por ello de cuerpos atravesados críticamente por una

estructura social en la que prima la funcionalidad por sobre la identidad, es así como lo experimentan las artistas en cuestión y lo desarrollan en las obras que producen.

*Trópico Mío* de Mara Rita da cuenta de un proceso de transición, o transformación según veremos, que experimenta la voz poética a nivel corporal, y que mientras ejecuta su tránsito atraviesa diversos estados, que son el estado larvario, el estado del huevo y el estado de la cría. Si bien la transformación atañe al cuerpo físico, es a nivel de la conciencia en que ocurre el primer paso hacia la búsqueda de su identidad, como se observa en los primeros versos:

I

Al abrir los ojos encandilada quedo  
Arrojada sola me encuentro  
Una lengua impuesta tengo que aprender

III

Las líneas de mi cuerpo son sólo una muy enredada  
Entrampada en un juego de palabras me quedo  
Mi cuerpo no es mi cuerpo (17)

En los versos señalados reconocemos que la voz poética experimenta la sensación de cuestionamiento y confusión respecto de sí misma, especialmente contrariada respecto de su corporalidad. Expresa la conciencia de vivir bajo imposiciones, movilizadas por el lenguaje provenientes de un sistema guiado por la normatividad, al expresar “una lengua impuesta tengo que aprender” permitiendo asumir que el hablante se posiciona en un lugar de enunciación

como un individuo extraño cuyas coordenadas de exclusión están dadas por el lenguaje con consecuencias negativas respecto de su diferencia corporal. El cuerpo como anomalía aparece ahí donde el idioma le limita las condiciones de posibilidad. Dicho lugar de enunciación es consonante con la voz trans al margen de una sociedad heteronormada en la que priman las leyes sexo genéricas hegemónicas, y que marginan al individuo por no alinearse a las mismas.

Luego de realizar el autorreconocimiento de su diferencia, en el tercero XXXV al XL comienza una minuciosa descripción de su transformación o tránsito.

XXXV

En un círculo la piedra rueda alrededor de mi

La piedra se rompe y es polvo

De entre mis piernas cae un huevo (23)

XL

Muchas larvas salen de mi huevo que salió de mi sexo

Una larva come a la otra quedando sólo una

La última larva creció rápido y me jura amor (24)

XLII

La larva es muy violenta y me golpea

Me tumba al suelo y me abre las piernas

De entre sus piernas cae un huevo en mi entrepierna (25)

Las figuras que se enuncian en estos versos son el huevo y la larva, cuyo orden permite reconocer que cronológicamente estos dos estados no



responden al ciclo vital de un ser ovíparo. Sin embargo, se expone así su tránsito, en oposición a lo que el esencialismo llamaría "el ciclo natural de una especie". La voz poética de desmarca del orden natural del desarrollo de un ser, vinculado a la eugenesia, y por ende al capacitismo. Por el contrario, se sitúa en un espacio propio, sin normas de desarrollo físico, ni evolutivas prefijadas. Siebers señala la relación que se establece entre las sexualidades normativas y la supremacía atribuida a ellas, denunciando la concepción de incapacidad en las sexualidades no normativas, devaluando la sexualidad de las personas transgénero.

Because a sex life depends on ability, any departure from sexual norms reads as a disability, disease, or defect. Moreover, the equation runs in the other direction as well: disability signifies sexual limitation, regardless of whether the physical and mental features of a given impairment affect the ability to have sex. (Siebers 42).

Es del todo relevante la idea de que la sexualidad no normativa inhabilita al sujeto al considerarse su diferencia como un elemento limitante, señalando el desarrollo sexual divergente, como un acontecimiento anómalo. Al amparo de dicho análisis es posible observar como en los versos mencionados el proceso de develamiento de la identidad de la voz poética pone en jaque su sexualidad, pues su deseo es puesto en tela de juicio desde la óptica biologicista sostenida por el discurso médico, respecto del desarrollo humano. La voz poética expone la necesidad de buscar su identidad sobreponiéndose a lo que propone la supremacía biologicista para dar paso a su propia construcción.

Los versos analizados describen un proceso que inicia cuando la voz poética sufre un evento inesperado que es la aparición de un huevo que proviene de su propio cuerpo, específicamente de su sexo, lo que establece la idea de dar a luz. El contenido de este huevo son múltiples larvas, de las que prevalece una comiéndose a las demás para luego luchar violentamente con la voz poética, quien termina dándole muerte, habiendo recibido anteriormente entre sus piernas otro huevo proveniente de la larva ya muerta, volviendo a la escena del nacimiento. En esta imagen caótica se encuentra encriptado el proceso de transición de la voz poética como ser transgénero. Los versos develan la idea de un proceso de nacimiento y muerte de especies cuyo desarrollo no coincide con el ciclo de estas, extendiendo la idea de la sexualidad no normativa, pues ésta desobedece al mandato del desarrollo sexual eugenésico, expuesto en la imagen del huevo y la larva. En la figura del huevo que sale del cuerpo se plantea la idea del devenir transgénero como un sujeto dotado de capacidad de nacer de sí mismo. Es así como a partir del huevo, que simboliza la gestación o inicio de la vida se construye la imagen de la transformación corporal como un acto vehicular que conducirá a la exploración de su identidad de género.

En el caso de la performance de Lorenza Böttner, es evidente cómo su cuerpo es protagonista de su acción de arte, no obstante, es pertinente desglosar los aspectos que dicen relación con su corporalidad diversa o diversidad funcional. Lorenza nace en Chile donde se le asigna el género masculino, y recibe el nombre de Ernst. Pedro Lemebel lo describe en su crónica: “Lorenza”:

Hasta los diez años, Ernst Böttner vivía en Punta Arenas como cualquier hijo de inmigrantes. Era un niño rubio y delicado que perseguía los pájaros, tratando de agarrarse al vuelo escarchado de sus alas. Pero las aves eran huidizas y el pequeño Ernst se quedaba con las manos vacías sin alcanzar las plumas grises que tiznaban el cielo austral. (Lemebel, 2015, 145).

Luego, a la edad de 8 años al intentar alcanzar un nido de pájaros que se encuentra en un cable de alta tensión, recibe una descarga eléctrica, cuyas consecuencias son graves quemaduras en sus manos y brazos, lo que termina con la amputación de sus extremidades superiores. Al igual que en la transición del hablante del poemario *Trópico Mío*, nos hallamos con el huevo como un elemento que marca un inicio en la transformación física en el plano de lo real, en la vida de Lorenza Böttner. El huevo en la historia de la artista adquiere una connotación de nacimiento, ya que a partir del evento en que pretende alcanzarlos pierde sus brazos. Este acontecimiento da origen a una transformación de las facultades físicas, replanteando el cuerpo y la existencia humana desde una óptica en que no prima necesariamente la rehabilitación médica, sino la refundación de una nueva corporalidad.

El niño Ernst pasa parte de su infancia y adolescencia en Alemania en diversos tratamientos de rehabilitación, y a los 14 años comienza a vestirse con prendas de mujer, pero no es hasta luego de su aparición como Petra en los juegos Paralímpicos en el año 1992, que comienza a autodeterminarse como Lorenza. Cabe señalar que Petra es un corpóreo de una niña sin sus extremidades superiores, categorizada como la mascota de los juegos Paralímpicos.

Böttner realiza una serie de pinturas y performance en las que conjuga la pintura y la danza, más para fines de este artículo nos centraremos en su performance “Venus de Milo”. En dicho acto Lorenza se exhibe pintada completamente de blanco, con senos femeninos y el peinado elegante de la figura griega. Se posiciona en un pedestal cual Afrodita ante la mirada de los asistentes y luego baja del pedestal y comienza a increpar al público con la pregunta ¿Qué pensarían ustedes si el arte cobrara vida propia?

Böttner utiliza su cuerpo como materialidad de su performance dándole una nueva vida a la obra griega, símbolo de la belleza y perfección de la historia del arte. La performance se basa en la artista pintada de blanco, simulando el yeso y dándole al torso la forma de los senos femeninos, además del peinado símbolo de distinción. La artista se traviste para personificar el canon de perfección y belleza sostenido por la tradición artística en la figura de Afrodita. Es necesario señalar que la artista no oculta en la performance su vello corporal, vinculado a la masculinidad, pues su transición no se encuentra singularizado por el reemplazo de algún carácter físico por otro, sino por el ensamblaje de las características atribuidas al género masculino o femenino, resignificando el género o más bien desencializándolo.

La artista toma características de ambos géneros y los conjuga evocando la belleza y perfección que trae consigo la figura helenística. Lorenza en el uso de su cuerpo a través de esta performance no se define por las características de la diferencia sexual, sino que crea a través de su corporalidad una posibilidad de expansión. Preciado ya se ha referido a este alcance en la corporalidad de la artista, desmarcándola de la mirada excepcionalista que puede despertar

su cuerpo, para ubicarla en un espacio tanto corporal como artístico que no ha sido definido por el canon artístico, ni por el análisis político o el aparato médico.

Más que de travestismo, convendría hablar de prácticas de transición como técnicas de contra-aprendizaje mediante las cuales el cuerpo y la subjetividad considerados como «discapacitados» o «enfermos» reclaman su derecho a representarse y a inventar sus propias prácticas de vida. Por ello no sería adecuado decir que Lorenza traviste los pies y la boca en manos, o que se traviste simplemente en mujer, sino que inventa otro cuerpo, otra práctica artística y de género: ni discapacitada ni normal, ni femenina ni masculina, ni pintura ni danza”. (Preciado, *Requiem por la norma* 2019, 6).

La mirada que ofrece Preciado acerca de la utilización del cuerpo de Lorenza como objeto artístico permite rediscutir el cuerpo humano y sus alcances. La artista utiliza su cuerpo mutilado (en términos médicos) por el tratamiento rehabilitado<sup>o</sup>r hospitalario, como una creación bella sin acarrear la rigidez disciplinar de lo médico ni de lo artístico, resignificando lo conceptual.

La figura del cuerpo prevalece en la obra de Mara Rita como en Böttner abriendo la posibilidad de crear desde un espacio en que se indagan los cuerpos no normativos. Las artistas exponen la figura del cuerpo como objeto artístico desestabilizando la diferencia sexual binaria, proponiendo la sexualidad como un acto de autodeterminación y resistencia. Así lo confirma el análisis realizado por Francisco González, Leonora López y Brian Smith

en relación con las acciones de arte con relevancia en la idea del cuerpo como vehículo de experiencias no sólo personales, sino que como en este caso, de connotación política:

La exploración del propio cuerpo se erige en medio para cuestionar todos los supuestos, al tiempo que critica las normas sociales en torno a estas problemáticas, como por ejemplo la marginalidad de la sexualidad, de este modo, desde su propia condición personal el artista remite el contexto político. (González, López y Smith, 2016, 54).

Aunque la cita anterior refiere al performance y el uso del cuerpo como soporte artístico, es pertinente analizar el poemario de Mara Rita bajo esta mirada crítica, pues el hablante impulsa la figura del cuerpo como un espacio de exploración de identidad, exponiéndolo como un baluarte de resistencia ante un sistema en que prima la biopolítica antes que los derechos humanos.

### 3. RUPTURA DE LA HETERONORMA COMO FACTOR DESESTABILIZADOR DEL CANON ARTÍSTICO Y ESTÉTICO.

Al remitirnos a la obra de Mara Rita, es posible observar en su lenguaje la presencia de elipsis, repetición y con mayor prevalencia del hipérbaton. Si bien los recursos utilizados son propios de la poesía contemporánea, se advierte que en la obra en estudio cobran una especial relevancia, pues es posible determinar en su utilización cómo se genera un vínculo entre la expresión del lenguaje poético y el proceso de transición de género. El recurso literario del hipérbaton se observa con más prevalencia en los momentos de mayor tensión de la obra, es decir, cuando la voz poética a través de su

relato subvierte la norma heterosexual se trastoca de manera evidente la sintaxis del lenguaje. Así se observa en los siguientes versos en los que la voz da cuenta de su dualidad sexual, y además consigna el deseo que posee en cuanto a la expresión de su identidad de género en un intrincado verso: "El plan mío la que está al lado de mí" (18) relevando poéticamente a través del hipérbaton esta idea central.

VII

Mi gemela quien yo soy busco  
Voy y vuelvo buscando mi gemela  
No siendo mi gemela sólo me encuentro

VII

El plan mío la que está al otro lado de mí  
Del mismo reflejo somos hermanas nacidas el mismo día  
Siempre muriendo somos gemelas juntas no nacemos (18)

Por otro lado, la voz poética presenta la figura de la gemela para establecer la idea de una doble de sí misma en una convivencia que ha existido desde la génesis del hablante. La gemela encarna la contraposición entre el sexo biológico asignado y la identidad de género que demanda el hablante. La gemela constituye lo secreto, lo desconocido ante la sociedad y el miedo que surge al enfrentarla, pues esto significa exponerse a sí misma en concordancia con su identidad de género. Cuando la gemela aparece la gramática convencional trastoca en señal de subversión a la heteronorma, pues es la figura de la gemela la que induce al hablante a explorar y exponer

su identidad de género desde el espacio privado de su habla hacia el espacio público.

IX

Con lengua nuestra nos comunicamos mi gemela y yo

En el lado de la otra mi gemela y yo extranjeras somos

Peligro somos si juntas estamos

X

Somos hermanas que nunca junta somos

Dos soles en la misma mesa están quemándose

De mi lado con mi dedo apunto a mi gemela

XI

Tengo miedo de mirar el cuerpo de mi gemela

De mirar la cara de mi gemela tengo miedo

Tengo miedo de mirar y descubrir que lo mío es de ella

XVII

¿Hay algún culpable?

¿Hay culpa alguna?

Sintiendo siendo soy yo (20-21)

Advertimos en los versos citados cómo la transición de género que subvierte la norma de los géneros sexuales binarios se extiende a la expresión del lenguaje en el poema, manifestándose en el plano poético a través de la subversión de la sintaxis por medio por un trabajo sostenido del hipérbaton. La expresión de género se encuentra sujeta a la inscripción institucional de un género correspondiente a la clasificación binaria que sólo admite el femenino o masculino según rasgos estereotipados. Por tanto, observamos



como en los versos del poema se intercepta, como un acto subversivo, ambas transgresiones a través de la exposición de ideas que expresan el deseo de transitar de género a través del lenguaje alterado sintácticamente.

Las personas trans parecieran estar destinadas a vivir al margen de la ley o castigada por la misma. La voz poética así lo describe en los versos "Peligro somos si juntas estamos", reconociendo la propia existencia como una transgresión y cómo su existencia representa una amenaza. Esta idea toma más fuerza en el terceto XVII cuando a través del auto cuestionamiento se pregunta si hay algún culpable situándose en un lugar de criminalización, idea que se le ha imputado a las personas trans sujetando su identidad a la aprobación médica, o al criterio hospitalario para descartar si lo trans esconde alguna patología psiquiátrica.

La subversión estilística y temática que develan los versos no sólo son una rebeldía gramatical en un gesto de ruptura el lenguaje normativo, sino que deja entrever la insurrección a la norma del género binario. A la luz de los análisis de género de los estudios *queer* podemos establecer la directa relación de la vivencia trans con dicha transgresión "Su carácter contingente, su estabilidad precaria, producto de una posición hegemónica en un marco de relaciones de poder, convierten la heterosexualidad en un sistema amenazado por la posibilidad de ser subvertido" (Córdoba, 2005, 40). La subversión gramatical se devela en la expresión de género, pues la condición trans constituye subversión en la medida en que la heteronorma cerca la posibilidad de vivir según la expresión de género que cada individuo determina para sí mismo.

Bajo los términos anteriormente señalados nos referimos también a la performance de Lorenza Böttner y lo haremos desde la óptica de la ruptura en lo que respecta a lo normativo en el plano sexual y físico. En el caso de Böttner no sólo atañe a la ruptura de la heteronorma como se analiza en la obra de Mara Rita, sino que también se amplía a la ruptura de lo que se considera según la eugenesia como un cuerpo sano o rehabilitado. Hallamos en este encuentro de paradigmas que se levanta una voz discursiva señalando la ruptura a lo normativo en la exhibición de la belleza helénica a través de un cuerpo mutilado, cuestionando el canon con respecto a la estética y el valor. Así lo expresa ella misma refiriéndose a la admiración de un cuerpo diverso en una obra de arte:

Then later when I studied in New York, I put on my own performance. One of which the Venus del Milo came about because. 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.<sup>3</sup>

Cómo se ha descrito en el tópico anterior, Böttner realiza una performance emulando todas las características de la escultura griega “Venus de Milo”, en la que la artista personifica la figura de Afrodita en la forma de una representación visual. La escultura que se posiciona como un símbolo de

---

3 Esta cita es una transcripción de la reflexión de Lorenza Böttner disponible en el documental *Lorenza: Portrait of an artist* del cineasta Michael Stahlberg.

belleza y perfección se exhibe sin sus extremidades superiores. Sobre este gesto la artista realiza especial relieve, pues cuestiona las ideas contrapuestas de: la admiración de un cuerpo sin brazos (mutilado) versus los procesos médicos de rehabilitación ofrecidos por el aparato médico con el objeto de normativizar el físico.

La artista, usa su cuerpo como testimonio de su mutilación física como quien se exhibe como sobreviviente de una batalla, cual "Venus de Milo" sobrevive a la convulsión de un accidente inesperado que fractura su mármol para, posteriormente, ser exhibida como un objeto de arte. La batalla de la artista está relacionada con el huir de los procedimientos médicos que buscan en ella una "re-habilitación", pues Böttner no considera dentro de su proceder usar prótesis y así habilitarse dentro de la sociedad. Sino que cual escultura griega sobrevive resistente a los embates de la invasión del accidente que lesiona sus brazos y se conserva genuina con la corporalidad que posee sin modificaciones estéticas que buscan normatividad. La idea eugenésica según la cual existen cuerpos capaces y otros inhabilitados en la vida humana, aparece en la reflexión de Siebers: "The ideology of ability represents the able body as the baseline of humanness. Absence of ability or lesser ability, according to this ideology, marks a person as less than human". (2012, 40). Böttner se expone desde un lugar de replanteamiento ante el análisis médico y artístico en relación con los cuerpos y sus funcionalidades. Resignifica lo bello artísticamente poniéndose en comparación con la escultura sin brazos que representa a Afrodita ampliando la posibilidad de contemplar un cuerpo mutilado y admirarlo sin siquiera considerar las prótesis.

La artista interpela a los espectadores con el mensaje implícito que conlleva la exposición de su cuerpo en la performance. La performance denuncia en los espectadores el rechazo a un cuerpo mutilado, aun cuando este es similar a aún emblema de la belleza clásica, como la escultura de Venus. Al *performarse* como estatua plantea la idea de la belleza por el hecho de ser un objeto inerte de admiración. Sin embargo, la artista se empodera de la similitud que comparte con la escultura griega, que representa el canon de belleza occidental en lo que respecta a las Bellas Artes, para luego interpelar al público (¿Qué pensarían si el arte cobrara vida propia?), dejando en evidencia la protesta de no gozar del prestigio de la belleza a pesar de corporizar a uno de los íconos de la perfección de Occidente.

El cuerpo diverso de Lorenza rompe con las conceptualizaciones que abordan la falta de un miembro físico como una discapacidad o incapacidad, considerando implícitamente que existe una norma que determina la funcionalidad de los cuerpos en virtud de las habilidades que éste posea. La representación de “Venus de Milo” realizada por la artista visibiliza de forma tangible un cuerpo con diversidad funcional que se exhibe sin límites de margen, no sólo como objeto artístico sino también como elemento de interpelación al discurso médico y al público que la contempla.

#### 4. FIGURA DEL MONSTRUO: GESTACIONES DEL MONSTRUO POLÍTICO Y DEL MONSTRUO NATURAL.

El tercer punto de análisis dice relación con la figura que subyace en ambas obras, que es la figura del monstruo político. Se analizará este tópico desde la corriente teórica acerca de la figura del monstruo político construido

por Foucault para luego acudir al cuestionamiento de tal postura a través de la inquisitiva interpelación que realiza Paul Preciado, en un congreso de psicoanalistas y que da origen a la obra "Yo soy el monstruo que os habla" publicada a finales del 2020.

En ambas obras, poemario y performance, nos enfrentamos a figuras de representación que posicionan como eje determinante la figura del cuerpo, analizada en el primer tópico. Sin embargo, es de interés de este punto analizar la evolución y comportamiento que sostiene la figura descrita en el desarrollo de ambas obras.

En el poemario la figura del cuerpo posee especial relevancia, pues es en relación con él que se advierte un llamado interior a configurar una nueva identidad y al tránsito que realiza el hablante en torno a la búsqueda de ésta. Es precisamente la figura del cuerpo la que da origen a este punto de análisis, o más bien la evolución física y connotación literaria que proviene de este. Los versos dan cuenta de la presencia de un huevo que proviene del cuerpo del hablante, específicamente de su sexo, y es de este huevo que salen múltiples larvas de las cuales prevalece una comiéndose a las otras. Esta larva se enfrenta con violencia a su "madre" y de tal enfrentamiento a la larva le cae un segundo huevo de la entropierna que termina en dirección a la entropierna de su gestora. En un acto de defensa el hablante deja caer su saliva a la larva, lo que finalmente le provoca la muerte al animal. Luego de la muerte de la larva la voz poética sufre una conmoción que se traduce en un comportamiento alterado como lo semana en el terceto XLV: Yo ya no duermo tranquila/ tiemblo y sudo a cada momento/Sólo puedo comer tierra.

La conmoción experimentada por la voz guarda una relación de consonancia entre estos versos y la performance de la autora el día del lanzamiento de su libro, en la medida en que Mara Rita muestra en su rostro una expresión de confusión y sorpresa que deviene en conmoción al salir del huevo como nueva criatura.

Además del aspecto animalesco que se desprende de los versos anteriores, es pertinente señalar que se identifica en el desarrollo de la temática del poemario la figura del monstruo, ya que ésta se vincula a la violación de las leyes de la naturaleza. Tal como lo registran los versos, el fin del proceso del hablante concluye con ella misma adquiriendo un carácter animalesco cuando enuncia que después de la muerte de la larva violenta sólo puede comer tierra, siendo esta pulsión una suerte de transferencia de comportamiento del reptil al humano.

Al acudir al análisis sociológico que realiza Foucault en relación con la figura del monstruo, de quien plantea que “en su existencia misma y su forma, no sólo es violación de las leyes de la sociedad, sino también de las leyes de la naturaleza” (Foucault, 2017, 61). En la obra de Mara Rita podemos observar cómo su cuerpo al dar a luz un huevo, del cual proviene una larva violenta, adquiere características animalescas que la configura como una figura monstruosa. La naturaleza humana se desestabiliza en la obra de la autora, pues en ella no hay ciclo natural ni hilo conductor que dé respuesta a una cadena coherente de una misma especie. La obra da lugar para una inesperada ruptura en el desarrollo de una especie, permitiendo que el hablante evolucione como una nueva creación de sí misma. Esta nueva

propuesta de desarrollo de un individuo grafica el transito transgénero, cuyo proceso no responde al proceso del desarrollo sexual esencialista, sino que se vincula a la autodeterminación desobediente de tal suceso.

Se observa cómo después de la violenta lucha en que la larva que ha provenido de la voz poética en un constante vaivén caótico de especies que se gestan y se dan a la luz, es la voz quien vence con su vida. Sin embargo, se aprecia que al finalizar esta sucesión de acontecimientos adquiere la característica animal (reptil) de satisfacerse comiendo tierra. Este gesto devela su naturaleza monstruosa, ensamblando en un mismo organismo lo humano y lo animal, dando origen a la figura del monstruo señalada por Foucault.

Al remitirnos a la obra de Böttner, su interpretación de "Venus de Milo" en su performance también admite señalar que al igual que la obra de Mara Rita prevalece la figura del monstruo. La artista a través de su performance expone su cuerpo, que transgrede la ley en cuanto a la negación de la rehabilitación médica y el uso de prótesis. Exhibe su belleza oponiéndose al canon, así como también se baja del pedestal que la exhibe como escultura para interactuar con el público dejando de ser una figura de arte sólo observable y admirable. Este punto lleva a pensar cómo desestabiliza el paradigma de las Bellas Artes aludido por la referencia a la Venus de Milo, pues Böttner deja de ser estática para interpelar a los asistentes. Este acto se vuelve disruptivo, existe un tercero que las interpreta y les da valor. Lorenza deja de ser exhibición para entablar diálogo con los espectadores cuestionando por qué están ahí, y si están dispuestos a valorar el cuerpo disidente tal como ha sido valorada "Venus de Milo" por siglos, pues ambas comparten una historia corporal.

En el acto que se describe con anterioridad Böttner se desvincula no sólo del discurso médico legal, sino también esquivo el canon artístico admirado con su cuerpo disidente. Esto permite ubicar a la artista en lo que Foucault establece en línea de análisis del sujeto anormal, pues lo define “Es el límite, el punto de derrumbe de la ley y, al mismo tiempo, la excepción que sólo se encuentra, precisamente, en casos extremos. Digamos que el monstruo es lo que combina lo imposible con lo prohibido” (Foucault, 2017, 61). Lorenza amalgama aquello que aún no ha sido planteado, en vista de la ley médica y política, y lo que ambas posturas han decidido normar para la existencia humana en favor de la funcionalidad. A pesar de esto la artista resiste a la rehabilitación física y a la hormonización, desafía al exepcionalismo, para ubicarse en un espacio de autodeterminación sexual y artística.

Los cuerpos monstruosos, transgresores de la ley, que se observan en las obras de las artistas desafían la diferencia sexual desde un espacio sin márgenes. Dicha afirmación está sustentada en entender el cuerpo trans como un espacio a explorar y no como una oportunidad de reposicionarse de derecha a izquierda o viceversa según el género binario, sino que, por el contrario, crear un cuerpo desencializando el género.

Ser trans es aceptar la irrupción triunfal de otro futuro en todas las células de mi cuerpo. Hacer una transición es entender que los códigos de la masculinidad y de la feminidad que conocemos en nuestras sociedades modernas son anecdóticos comparados con la infinita variación de las modalidades de existencia de vida. (Preciado, Yo soy el monstruo que os habla 2020, 49).



Como señala Preciado la transición sexual ofrece una nueva lectura del cuerpo y de la identidad humana. De esta forma se conciben tales ideas en el poemario como en la performance de análisis, ya que en ambas producciones artísticas se reconoce el cuerpo transgénero como la autodeterminación de expresarse sexualmente sin adherir necesariamente a las características estereotípicas sociales asociadas a la diferencia sexual.

##### 5. CONCLUSIÓN: EL DEVENIR DE LA DISIDENCIA SEXUAL EN DISIDENCIA ARTÍSTICA.

Ha sido el propósito del presente artículo demostrar cómo se unen íntimamente la voz discursiva de la disidencia trans con la producción artística que se suscita desde este espacio. Las artistas desde su lugar de enunciación visibilizan la posibilidad de rediscutir el cuerpo a la vez que replantear el arte desde un lugar decididamente no hegemónico.

La rediscusión en torno al cuerpo y su forma de expresión fuera del régimen sexual binario constituye el espacio desde donde se impulsan las obras que se han estudiado. En torno a esta idea es posible concluir que el cuerpo transgénero moviliza consigo una historia, pues constituye una existencia atravesada críticamente, es decir, su historia como mujeres trans ha sido analizada por el discurso médico unilateralmente. Históricamente la existencia transgénero ha estado sujeta a las definiciones médicas y políticas con lineamientos sujetos a la productividad antes que a la identidad. Por tanto, es a través de sus obras que las artistas se desligan de la voz de un tercero institucionalizado para a través de su voz discursiva unívoca crearse a sí mismas. De este modo, la discusión sobre el cuerpo en el presente artículo

permite apartar la existencia trans de la idea de excepcionalidad para ubicarlo en un espacio de libertad institucional.

Por otro lado, el análisis de las obras se posiciona desde una mirada que ofrece no necesariamente politizar el género o la diferencia sexual como se ha hecho, sino que invita a politizar el deseo como un aspecto movilizador en la exploración de la transición de género. Es pertinente en esta línea hacer visible el deseo como aspecto fundamental en la identidad de las personas, reconociéndolo como un aspecto primordial en la realización sexual. Politizar el deseo se vincula con reconocer el placer como un aspecto de la sexualidad y no sólo vincular ésta a la funcionalidad que ofrece la institucionalidad. Lo transgénero se desvincula de la inscripción de la disidencia sexual como una opción a institucionalizar, sino por el contrario se posiciona en un espacio sin definiciones biológicas o institucionales.

Por último, considerar las obras de las artistas como un objeto de trascendencia artística y social, ya que como se menciona con anterioridad las obras de las artistas trans que ha analizado el artículo se han trabajado desde la mirada de desencializar no sólo el género binario, sino que también invita a replantear lo estético en las expresiones artísticas, abriendo espacio a universalizar el arte.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alcázar, Josefina. *Performance: un arte del yo: autobiografía, cuerpo e identidad*. México: Siglo XXI Editores, 2014.

- Ayram, Carlos. "Notas para exhumar un cuerpo, Lorenza Böttner: performance y discapacidad". *Nómadas* Julio-Diciembre 2020: 16. Disponible en: [http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0121-75502020000100167](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-75502020000100167)
- Butler, Judith. *El género en disputa*. Santiago: Paidós, 2007.
- Córdoba, David. "El contexto sociopolítico del surgimiento de la teoría queer. De la crisis del Sida a Foucault". In: Córdoba, David, Javier Sáenz, Paco Vidarte (org.). *Teoría Queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. Madrid: Egales, 2005.
- Fischer, Carl. "Lorenza Böttner: From chilean exceptionalism to queer inclusion". In: *Revista American Quarterly* Vol. 66, No. 3, Special Issue: Las Américas Quarterly. September. (September 2014), pp. 749-765. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/43823428>
- Foucault, Michel. *Los anormales*. México: Fondo de cultura económica, 2017.
- González, Francisco, Leonora López y Brian Smith. *Performace Art en Chile. Historias, procesos y discursos*. Santiago: Metales Pesados. 2016.
- Lemebel, Pedro. *Loco Afán*. Chile: Editorial Planeta Chilena S.A, Tercera edición año 2015.
- Mateo del Pino, Ángeles. "Subjetividad transtullida. El cuerpo/*corpus* de Lorenza Böttner". In: *Revista Anclajes*, Septiembre-Diciembre 2019: 37-57. Disponible en: <http://dx.doi.org/https://doi.org/0000-0001-9259-7120>
- Preciado, Paul. *Requiem por la Norma*. Centre de la Imatge La Virreina. Barcelona: 2019.
- Preciado, Paul B. *Yo soy el monstruo que os habla*. Barcelona: Anagrama. 2020. Impreso.
- Siebers, Tobin. "A sexual culture for disabled people". In: McRuer, Robert y Mollow, Anna. *Sex and Disability*. Universidad Duke Press, 2012.
- Stahlberg, Michael. Documental *Lorenza: Portrait of an artist*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Sd6bJSSI-sg&t=966s>
- Villaruel, Mara. *Trópico Mío*. Santiago: Ediciones Mago, 2015.