



Edición 20  
Julio-diciembre 2024  
E-ISSN 2389-9794

20  
años

# “Esta vida es un arte”: formas de producción y exhibición de la corporalidad trans a través de la práctica de la prostitución callejera en Barbacoas, Medellín. Un estudio de caso

---

Julieta Restrepo-Berrío







# “Esta vida es un arte”: formas de producción y exhibición de la corporalidad trans a través de la práctica de la prostitución callejera en Barbacoas, Medellín.

## Un estudio de caso\*



 <https://doi.org/10.15446/rcpeha.n20.106153>

Julieta Restrepo-Berrío\*\*

**Resumen:** El devenir trans es un proceso de constitución estética y afectiva que implica una profunda e íntima transformación corporal, pero también una exposición pública y un reconocimiento social particular para cada sujeto. En el sector de Barbacoas, epicentro de la prostitución trans en Medellín, las formas de producción de las corporalidades trans se configuran a partir de diversas variables, entre las que sobresalen las lógicas del comercio sexual. En este artículo, propongo una aproximación estética a estos modos de fabricación y exhibición corporal a través de la práctica de la prostitución callejera en Barbacoas, mediante un estudio de caso. Para ello, analizo el funcionamiento visual de este espacio público y la performativa comercial que en él se desarrolla. Abordo, asimismo, las maneras en que una de las trabajadoras sexuales trans de la zona transforma y expone su cuerpo, centrándome en sus modificaciones anatómicas, sus

---

\* **Recibido:** 30 de noviembre de 2022 / **Aprobado:** 04 de mayo de 2023 / **Modificado:** 23 de enero de 2025. El presente artículo es resultado de la investigación derivada del proyecto de tesis de maestría en Estética de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín, “‘Eso extraño que somos’. Una aproximación estética a la producción de la transexualidad femenina desde la práctica de la prostitución callejera en Barbacoas”.

\*\* Historiadora por la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín. Magíster en Estética por la misma universidad.  <https://orcid.org/0000-0002-1422-3550>  [jurestrepobe@unal.edu.co](mailto:jurestrepobe@unal.edu.co)

.....  
**Cómo citar / How to Cite Item:** Restrepo-Berrío, Julieta. “Esta vida es un arte”: formas de producción y exhibición de la corporalidad trans a través de la práctica de la prostitución callejera en Barbacoas, Medellín. Un estudio de caso”. *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, no. 20 (2024): 100-141. <https://doi.org/10.15446/rcpeha.n20.106153>



Derechos de autor: Atribución-  
NoComercial-SinDerivadas 4.0  
Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)



despliegues expresivos y, en general, en una serie de comportamientos y prácticas estéticas que ella presenta en este segmento urbano. Con base en las observaciones obtenidas en el trabajo de campo, amplió algunos focos de análisis entrelazándolos con las reflexiones de diversos autores y determinados referentes teóricos.

**Palabras clave:** Corporalidad trans; prostitución callejera; espacio público; pros-tético; producción y exhibición corporal.

### **“This Life is an Art”: Forms of Production and Display of Trans Corporality Through the Practice of Street Prostitution in Barbacoas, Medellín. A Case Study**

**Abstract:** Becoming trans is a process of aesthetic and affective constitution that involves a profound and intimate bodily transformation, but also a public exposure and a particular social recognition for each individual. In Barbacoas, the epicenter of trans prostitution in Medellín, the forms of fabrication of trans bodies are shaped by various variables, among which the logics of sexual commerce stand out. In this paper, I propose an aesthetic approach to these modes of bodily production and exhibition through the practice of street prostitution in Barbacoas, using a case study. To this end, I analyze the visual functioning of this public space and the commercial performativity that takes place within it. I also examine the ways in which one of the trans sex workers from the area transforms and exposes her body, focusing on her anatomical modifications, expressive displays, and, in general, a series of aesthetic behaviors and practices she presents within this urban segment. Based on fieldwork observations, I expand on some analytical focal points, intertwining them with the reflections of various authors and specific theoretical references.

**Keywords:** Trans corporality; street prostitution; public space; prosthetic; bodily production and display.

### **“Esta vida é uma arte”: Formas de produção e exibição da corporalidade trans através da prática da prostituição de rua em Barbacoas, Medellín. Um estudo de caso**

**Resumo:** O devenir trans é um processo de constituição estética e afetiva que implica uma profunda e íntima transformação corporal, mas também uma





Julieta Restrepo-Berrio  
"Esta vida es un arte"

exposição pública e um reconhecimento social específico para cada sujeito. Em Barbacoas, epicentro da prostituição trans em Medellín, as formas de produção das corporalidades trans se configuram a partir de diversas variáveis, entre as quais se destacam as lógicas do comércio sexual. Neste artigo, proponho uma aproximação estética a esses modos de fabricação e exibição corporal através da prática da prostituição de rua em Barbacoas, por meio de um estudo de caso. Para tanto, analiso o funcionamento visual deste espaço público e a performativa comercial que nele se desenvolve. Abordo, também, as maneiras pelas quais uma das trabalhadoras sexuais trans do setor transforma e exhibe seu corpo, focando em suas modificações anatômicas, seus desplantes expressivos e, de modo geral, em uma série de comportamentos e práticas estéticas que ela apresenta neste segmento urbano. Com base nas observações obtidas no trabalho de campo, amplifico alguns focos de análise, entrelaçando-os com as reflexões de diversos autores e determinados referenciais teóricos.

**Palavras-chave:** Corporalidade trans; prostituição de rua; espaço público; prostético; produção e exibição corporal.

## Introducción

La ciudad continuamente evidencia sus líneas de fuga: sujetos, comportamientos y prácticas de resistencia y de supervivencia resquebrajan las concepciones cívicas, normativas y homogéneas de toda experiencia ciudadana. Los centros urbanos, enormes e interactivos proskenios, se hallan plagados de actuaciones y artificialidades expresadas en las formas de exposición de sus individuos<sup>1</sup>. Se caracterizan, pues, por una constante puesta en escena de la diversidad y la proliferación de identificaciones estratégicamente asumidas por sus usuarios. Así, el espacio público –en tanto artefacto urbano y dispositivo tecno-estético– posibilita unos modos de sociabilidad basados en la performatividad de sus actores. El sector de Barbacoas, epicentro de la prostitución trans femenina en Medellín, es escenario de visibilidad de subjetividades disidentes o *abjectas* de la sexualidad y el género<sup>2</sup>. Este espacio heterotópico, ubicado a los pies de la Catedral Metro-

1. Jairo Montoya, "La emergencia de las subjetividades metropolitanas", *Metrópolis, espacios, tiempo y cultura*, Ciencias Humanas, no. 24 (1998).

2. Judith Butler define como *abjectas* aquellas corporalidades que no se adecúan a "su" sexo como norma regulatoria y que, por ende, son rechazadas y marginalizadas por el poder. Judith Butler, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"* (Buenos Aires: Paidós, 2002), 19-20.



politana, se ha instaurado como campo de estrategias expresivas y afirmativas de las corporalidades trans mediadas por la práctica de la prostitución callejera<sup>3</sup>.

Durante la segunda mitad del siglo XX, específicamente hacia finales de la década de 1960, las estrechas calles de Barbacoas comenzaron a poblarse de “locas” y “falsas mujeres”, denominadas así por el discurso periodístico de la época<sup>4</sup>. Sometidas al desplazamiento luego de que una intervención municipal acabara con el antiguo núcleo de prostitución de la ciudad, en Barbacoas encontraron casas, esquinas y pequeñas plazas propicias para su supervivencia. Con el paso de los años, y el reajuste de las categorías identitarias, las locas y las falsas mujeres que se asentaron allí empezaron a ser llamadas travestis, chicas trans, transexuales y transgénero<sup>5</sup>. Hoy, la proliferación de estas subjetividades sobre el registro urbano configura los modos de percepción y reconocimiento de dicho sector.

La prostitución callejera como práctica urbana —es decir, como ejercicio de territorialización e inscripción estética en el espacio urbano— dispone de las calles de Barbacoas, las delimita y articula su funcionamiento comercial y clandestino<sup>6</sup>. Al tiempo que las dinámicas de la prostitución configuran los mecanismos de uso y apropiación del espacio público, también inciden sobre las formas de modificación

3. Michel Foucault describe las *heterotopías* como lugares que la sociedad sitúa en sus márgenes o en sus áreas “vacías” para relegar allí subjetividades divergentes. Michel Foucault, “Topologías”, *Fractal*, no. 48 (2008). La noción de *heterotopía* hace referencia a espacios indómitos y liminales, caracterizados por experiencias externas a la norma. Barbacoas puede ser interpretada como lo que el autor denominaría una *heterotopía de desviación*: un espacio ocupado por individuos cuyas prácticas y expresiones corporales se separan de las normativas imperantes, en este caso de la sexualidad y del género.

4. Las “locas” y las “falsas mujeres” fueron descritas por la prensa como hombres ambiguos y amanerados, ataviados con ropajes femeninos; individuos callejeros, dados a la artimaña y a la astucia para engañar sobre su “verdadero” género. Guillermo Correa, “Raros. Historia cultural de la homosexualidad en Medellín, 1890-1980” (tesis de doctorado, Universidad Nacional de Colombia, 2015), 202-234. <https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/55536/71394345.2015.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

5. Las últimas dos categorías provienen, respectivamente, del saber médico y de las corrientes de pensamiento *queer* de los años ochenta y noventa. Estos términos son usados con frecuencia, y en ocasiones de manera indiferenciada, en el lenguaje cotidiano de los urbanitas. En Barbacoas, contrario a excluirse entre sí, estas categorías se superponen y retroalimentan.

6. Durante la década de 1990 Barbacoas entró en su mayor auge. La prostitución trans comenzó a estar a merced de poderes no institucionales y/o paraestatales, gestados dentro de las lógicas mafiosas del narcotráfico en aquellos finiseculares años. De esta manera, se consolidaron unas estructuras ilegales paramilitares de fuerte control territorial y de usufructo de las rentas del microtráfico, el cobro de *vacuna* —es decir, el pago de una cuota de dinero a cambio de seguridad—, y demás actividades clandestinas conectadas con la prostitución y el proxenetismo, y que hoy continúan funcionando activamente en la zona. Mientras esto ocurre, comienzan a aumentar las narrativas periodísticas dicotómicas que describen Barbacoas como un lugar oscuro, peligroso e impenetrable, contrapuesto al ideal de ciudad luminosa, segura y transitable. Miguel Arango-Marín, “Mosaico del centro de Medellín. Subjetividades exhibidas e inscritas en las prácticas urbanas de tres lugares del desbordamiento (1999-2019)” (tesis de doctorado, Universidad Nacional de Colombia, 2021), 336.



Julieta Restrepo-Berrio  
"Esta vida es un arte"

y exhibición de las subjetividades trans. Sus corporalidades son huellas y registros de transformaciones plásticas que reivindican su propio carácter artificial. Estos cuerpos allí expuestos otorgan al paisaje urbano un efecto procaz y sórdido<sup>7</sup>. La prostitución trans estructura, por consiguiente, un proceso de demarcación estética del territorio, desde el cual estos sujetos se expresan y se enuncian intensamente.

En este artículo, que se desprende de una investigación más amplia, propongo una aproximación estética a los modos de fabricación y exhibición de la corporalidad trans a través de la práctica de la prostitución callejera en el sector de Barbacoas, en la ciudad de Medellín (Colombia), mediante un estudio de caso. Para ello, analizo el funcionamiento visual de este espacio público y la performativa comercial que en él se desarrolla. Abordo, asimismo, las maneras en que una de las trabajadoras sexuales trans de la zona transforma y expone su cuerpo, centrándome en sus modificaciones anatómicas, sus despliegues expresivos y, en general, en una serie de comportamientos y prácticas estéticas que ella presenta en este segmento urbano<sup>8</sup>. Finalmente, me aproximo también a la dimensión protésica de su cuerpo y propongo interpretarla como una construcción *barroca* e *híbrida* y, por ende, como posibilidad de rebasamiento y reformulación de las normativas culturales y de los límites orgánicos y sociales.

El cuerpo es un primer campo de posibilidad y de afirmación de la subjetividad trans, puesto que, al ser la materialidad inmediata del individuo, es el lugar de su sensibilidad, de su metamorfosis, de sus resistencias, pero también de sus acoplamientos normativos. El cuerpo es, en palabras de Judith Butler, una ficción cultural operante, viva y materialmente cambiante<sup>9</sup>. Sostengo que en el cuerpo trans se hace más evidente o más ostensible lo que es constituyente de todos los seres humanos: la dimensión artificial y metamórfica de la existencia. Esta condición no es, pues, exclusiva de los sujetos trans, ni los hace opuestos a una "naturaleza" esencial o a una supuesta normalidad; lo que pretendo señalar con esta afirmación es que este carácter performativo y mutante, propio de toda expresión

7. No propongo esta adjetivación desde una connotación negativa; por el contrario, retomo lo sórdido como aquello que, a partir de una actitud indócil, resulta impúdico, obsceno y alejado de la pureza. La palabra alude, por ende, a un gesto de desobediencia que perturba el orden moral.

8. Se entiende por comportamiento estético –o práctica estética– a un intercambio de sentido "entre un individuo y su entorno", o a una comunicación "entre él y otros individuos en contextos específicos, al poner en común su sensibilidad". Juan-Felipe Suescún, "Contextos de sensibilidad en la vida cotidiana. Matrices de la Prosaica: un modelo de análisis para las estéticas expandidas", *Revista Colombia de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, no. 2 (2015): 108. La exhibición corporal, por ejemplo, es una práctica estética, pues implica una forma de comunicación que adquiere sentido desde el reconocimiento visual y la puesta en común de la corporalidad.

9. Butler, *Cuerpos que importan*, 23.





de vida, se hiperboliza o se torna más patente precisamente en las subjetividades trans. Por ello mismo considero que estos sujetos, desde sus distintas formas de producción, revelan la potencia plástica y la capacidad performativa del cuerpo.

Esta investigación se sitúa ante problemas de orden estético, pues reflexiona sobre la conformación corporal y espacial de las corporalidades trans y sus formas de aparición en la escena pública. Dicho análisis permite un acercamiento singular a una dimensión sensible y afectiva de la condición humana. El devenir trans es un proceso de constitución estética y afectiva que implica una profunda e íntima transformación corporal, pero también una exposición pública y un reconocimiento social particular para cada sujeto. No sobra resaltar entonces que el caso trabajado da cuenta de una singularidad dentro la conformación de la subjetividad trans, no de un ejemplo generalizante que hable por todas aquellas trans que ejercen la prostitución en Barbacoas. A pesar de que son innegables y numerosas las convergencias en sus experiencias de vida, dichas experiencias conllevan también profundas divergencias para cada una de ellas. El caso aquí abordado permite un acercamiento concreto y preciso al tema en cuestión.

En el texto desarrollo un ejercicio de interpretación entre las fuentes recolectadas y los planteamientos teóricos de diversos autores. Para la recolección de fuentes realicé trabajo de campo en el sector de Barbacoas utilizando el método de observación directa y, en ocasiones, participativa, con el fin no solo de describir la información registrada, sino de descifrar varios de los códigos y de las relaciones sociales que se gestan en este espacio<sup>10</sup>. Llevé a cabo un proceso de inmersión etnográfica en el sector y establecí una interacción estrecha y continua con Lorena, una trabajadora sexual trans que ejerce la prostitución allí desde hace casi dos décadas<sup>11</sup>. Sostuve con ella varias entrevistas semiestructuradas a partir de preguntas precisas, pero dejando espacio para el diálogo y la conversación espontánea<sup>12</sup>. Opté por trabajar con narraciones personales para escuchar y entender cómo ella le da sentido a un proceso de transformación marcado por las lógicas de la prostitución, pero también por otras dinámicas culturales y urbanas de socialización corporal. Basé la elección del sujeto en el deseo manifiesto y la entusiasta disposición de Lorena para participar en la investigación y, además, en el hecho de que ella ha mantenido una permanencia prolongada

10. Rosana Guber, *La etnografía. Método, campo y reflexividad* (Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2001), 55-58.

11. Lorena tiene treintatré años. Inició su transformación desde temprana edad. Esto la condujo, por un lado, a la prematura salida de su hogar. Por otro, y como consecuencia de lo anterior, marcó sus inicios en la prostitución.

12. Guber, *La etnografía*, 75.



Julieta Restrepo-Berrio  
"Esta vida es un arte"

y continua en este lugar. Esta constancia fue un factor que posibilitó un análisis profundo y sustancioso de la relación simbiótica entre sujeto y espacio.

El interés académico sobre las subjetividades trans del sector de Barbacoas se ha ido expandiendo en los últimos años. En el campo particular de la estética existen dos investigaciones al respecto. Por un lado, se encuentra la tesis de maestría “De la estética expandida, la ciudad y sus afectos. Actualizaciones del Parque del Periodista y la Calle Barbacoas (Medellín 2017)”, realizada por Verónica Guzmán Monsalve<sup>13</sup>. Por otro lado, se halla la tesis doctoral “Mosaico del centro de Medellín. Subjetividades exhibidas e inscritas en las prácticas urbanas de tres lugares del desbordamiento (1999-2019)”, de Miguel Arango Marín<sup>14</sup>. El autor propone la noción de *lugares del desbordamiento* para analizar varias especialidades del centro de Medellín, entre las que se encuentran Barbacoas y sus alrededores. Con *desbordamiento* Arango se refiere, para el sector en cuestión, al rebosamiento de prácticas urbanas –tales como la subjetividad trans vivida desde la marginalidad y la prostitución– que se tornan explícitas, y que se desplazan para verterse, inundar y ahogar las concepciones de una ciudad ideal y normativa. Ambos trabajos describen varias de las dinámicas y comportamientos de la prostitución trans en el sector y aluden, de manera muy general, a algunos personajes; sin embargo, no ahondan en estudios de caso, ya que este no es su enfoque metodológico. Este artículo cambia la escala de análisis, trabajando un solo caso en profundidad y considerando, además, la complejidad de las múltiples variables que configuran la experiencia vital y la constitución cotidiana del sujeto en este sector. El texto se estructura en dos momentos: en el primero, basado en los testimonios de Lorena, realizo un abordaje conceptual y vivencial sobre la producción del cuerpo trans y el oficio de la prostitución callejera. En el segundo, propongo un análisis combinado entre la observación de campo, algunas de las afirmaciones de Lorena respecto a su exhibición corporal y los planteamientos teóricos de diversos autores.

Aunque en su lenguaje coloquial Lorena se llama a sí misma trans o travesti, cuando le pregunto específicamente por cómo se denomina en términos de sexo/género

13. Verónica Guzmán Monsalve, “De la estética expandida, la ciudad y sus afectos. Actualizaciones del parque del Periodista y la Calle Barbacoas (Medellín 2017)” (tesis de Maestría, Universidad Nacional de Colombia, 2017). <https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/62928/39360467.2018.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. En este trabajo, que es producto de un ejercicio más experimental, la autora aborda el contra-espacio de Barbacoas a partir de nociones como actualización y territorialización –desarrolladas por Gilles Deleuze y Félix Guattari–, y gesto, símbolo y lenguaje –desarrolladas por André Leroi-Gourhan–.

14. Arango Marín, “Mosaico del centro de Medellín”.



asegura que se reconoce como *transexual*. Esta categoría le permite dar cuenta, como se verá más adelante, de una transformación que concibe, en su dimensión corporal, como un proceso progresivo de feminización; es decir, que entiende como una suerte de tránsito anatómico de lo masculino a lo femenino. Aquí la transexualidad es entendida, entonces, como dispositivo de producción y constitución subjetiva desde el cual Lorena interviene su corporalidad y modifica su condición anatómica —mediante la ingesta de hormonas, los procedimientos quirúrgicos o la inserción de sustancias modelantes— con la intención de realizar un tránsito de género y/o, en cierta medida, de sexo, adquiriendo ciertos rasgos sexuales que social y culturalmente han sido catalogados como pertenecientes al “sexo femenino”. Dicha transformación no incluye la modificación genital, pero sí implica estos otros procedimientos que le otorgan a su figura unos caracteres que ella considera propios de las mujeres<sup>15</sup>.

En los inicios de esta investigación me interesaba hacer uso del concepto de *transgénero*, no solo para tomar una postura resistente frente a los modelos de patologización desde los cuales emergió la categoría *transexual*, sino también con la intención de reconocer justamente un proceso de transformación múltiple y siempre inacabado, en el cual el cambio “completo” de sexo no es el fin último añorado por el sujeto. Por ello mismo, no desestimo la vigencia y la pertinencia actual del término *transgénero* y su potencia interpretativa, que posibilita otras lecturas del tema. No obstante, para evitar realizar un ejercicio de corrección semántica o conceptual con respecto al testimonio de Lorena, opté por mantener su uso de la categoría *transexual*. Finalmente, ambas son categorías reguladoras de verdades de género, productoras de parámetros de normalización y de formas de fabricación corporal<sup>16</sup>. Aunque Lorena no concluye o afinca su subjetividad exclusivamente en la categoría *transexual*, esta es la que más útil le resulta cuando procura resaltar o reafirmar enunciativamente su transmutación anatómica. Conviene señalar que en el texto utilizo con mayor frecuencia la noción de “corporalidad trans”. El prefijo *trans* funciona aquí como “concepto paraguas” que permite dar cuenta de procesos de transformación polisémicos y permanentes<sup>17</sup>.

15. Desde la actualización semántica que Lorena realiza, la categoría *transexual* no se reduce a una cuestión de genitalidad, sino que permite analizar, de manera más amplia, diferentes técnicas a través de las cuales construye su corporalidad.

16. Patricia Soley-Beltrán, “Transexualidad y Transgénero: una perspectiva bioética”, *Revista de Bioética y Derecho*, no. 30 (2014): 23-25. [https://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1886-58872014000100003](https://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1886-58872014000100003). En el caso de Lorena, el devenir transexual opera como contravención del orden socialmente establecido entre su genitalidad y su expresión de género; pero en este proceso de separación de la performatividad masculina se produce, a su vez, la adaptación de ciertas normas de la performatividad femenina.

17. Lucas R. Platero, *Trans\*exualidades. Acompañamiento, factores de salud y recursos educativos* (Barcelona: Bellaterra, 2014), 16.



## “Hasta que un día, mor, yo me rebelé”: la producción del cuerpo trans

Así se inicia el éxodo de las travestis. Allá vamos, expulsadas del paraíso, como víctimas de un bombardeo. Somos refugiadas, interpretamos la ciudad de manera diferente a los demás, tenemos que buscarnos otra tierra prometedida donde poder trabajar y ejercer nuestros encantos.

Camila Sosa Villada, *Las malas*, 182.

Lorena recuerda que, desde su infancia, su familia castigó sus conductas femeninas y sus prácticas de travestismo:

Cuando yo era pequeño conté en mi familia que quería ser mujer y me dijeron que no, que por qué me vestía así, que por qué me maquillaba. Me pegaban por vestirme de mujer, pero yo seguía haciéndolo. Me decían: ‘Si usted quiere ser así, vaya a ver cómo lo hace’. Hasta que un día, mor [acortamiento de la palabra amor], yo me rebelé y me fui de mi casa. A los trece años me fui y no volví. Me fui llorando así horrible. Pero me dije a mí misma que yo sabía cómo sobrevivir, que yo era capaz de conseguir mis cosas sola. Así fue como llegué a Barbacoas. [...] La calle es mi lugar en el mundo. La calle me ha enseñado la mayoría de las cosas que sé.<sup>18</sup>

Lorena no asintió frente a los constantes métodos de represión y corrección que su familia ejerció para someterla a la norma, para que renunciara a sus gustos y a sus hábitos, para que de ninguna manera intentara convertirse en lo que deseaba ser, aquello que hervía en su cuerpo y que se manifestaba ineludiblemente frente a los demás. Su familia cumplía con la función reguladora que la normatividad social requería: obligar al niño a responder a las concepciones culturales que conforman la identificación de varón, obedeciendo así a los comportamientos esperados de la masculinidad. En *Cuerpos que importan*, Butler explica el funcionamiento de este mecanismo represor proponiendo la existencia de una matriz heterosexual que fabrica y ordena los modos de subjetivación socialmente aceptables. Esta matriz tiene la capacidad para transmitir y fijar, a través del disciplinamiento de los cuerpos, las diversas regulaciones sociales del género, y de hacerlas pasar como hechos “naturales” y constitutivos de hombres y mujeres. Para Butler, esta



Julietta Restrepo-Berrio  
“Esta vida es un arte”

18. Lorena Estrada Vargas, entrevistada por Julieta Restrepo Berrio, 2021.



estructura hegemónica es la que, en cada cultura, dictamina y normaliza la serie de pensamientos, acciones y comportamiento de cada género, y la que los asocia con determinadas características fisiológicas<sup>19</sup>.

Ahora bien, para justificarse a sí misma la matriz también requiere de la producción simultánea de una esfera de subjetividades abyectas; individuos que no cumplen con los requerimientos normativos, pero que conforman el exterior del campo socialmente validado y que posibilitan su legitimación. Los discursos culturales hegemónicos sobre la sexualidad y el género se reproducen con base en esta oposición y se respaldan, por tanto, repudiando y deslegitimando a los sujetos que se salen de los parámetros de dicha “verdad” normativa. La conformación de la identidad es, pues, un dispositivo regulado por una norma social que opera desde la exclusión y el rechazo<sup>20</sup>. La retórica de la prohibición es la que naturaliza la norma y oculta su papel productivo. El sujeto interioriza dicha norma y la percibe como parte de “su” identidad; suele acoplarse a ella por el temor al castigo<sup>21</sup>.

Lorena, sin embargo, resistió y se rebeló frente a estas imposiciones. El niño que se travestía fue entonces arrojado al mundo de la calle: este se convierte en un espacio en el que no se ve obligado a renunciar a su feminidad. Bajo dichas circunstancias, la forma de realización de sí misma que Lorena encontró radicó justamente en su salida del hogar; este escape se presentó como una vía para poder devenir, emerger y existir como sujeto trans. La capacidad de subsistencia

19. Butler, *Cuerpos que importan*, 106-107. Butler define el género como una ficción reguladora sedimentada históricamente, compuesta de conductas estéticas trabajadas, pulidas, constantemente performatizadas y actualizadas en el medio social y en la interacción con los otros. La performatividad del género es, para la autora, una práctica reiterativa de poder que produce aquello que nombra bajo el manto de una ficción sustancializadora, de manera que el acto aparece naturalizado y, por tanto, disimula su artificialidad y su historicidad. A partir de este campo conceptual, cabría señalar que todo género está travestido, pues la performatividad y la imitación son los pilares sobre los que se sostiene el proyecto heterosexual, justamente mediante la reproducción e iteración de la normatividad binaria. Mas el sujeto normativo no suele reconocer la propia condición performativa y travestida de su género, solo parece notarla en un “otro” trans. Así las cosas, mientras que la performatividad de los sujetos trans es una muestra patente de la falacia que adhiere el género al sexo, la performatividad de los sujetos normativos oculta esta falacia y la hace pasar como natural y verdadera.

20. Con base en este terreno teórico puede afirmarse que la identidad, más que una esencia pre-lingüística y pre-cultural, aparece únicamente bajo unas configuraciones normativas determinadas. En *El género en disputa*, por ejemplo, la autora asevera que eso que llamamos “identidad” es más un ideal normativo que un aspecto descriptivo de la experiencia. Judith Butler, *El género en disputa* (Barcelona: Paidós, 2007), 71. En este orden de ideas, para Butler lo que define la existencia no es un principio identitario genuino, sino el acoplamiento de cada individuo a entramados discursivos identitarios y a distintas formas de subjetividad. Así, en lugar de pensar el género a partir de identidades esenciales y corporalidades originales, podría abordarse como un proceso de identificación múltiple, polifacético, deslocalizado, no describable desde un *a priori* universal sino necesariamente enmarcado dentro de relaciones sociales específicas.

21. Butler, *Cuerpos que importan*, 19-34.

mediante la prostitución se convierte, en su caso, en el factor que le permite llevar a cabo una transformación repudiada por su familia:

Empecé a vivir por aquí con demás las travestis. Con ellas aprendí de todo. No solo a sortear el día a día y a moverme en la calle, sino también a maquillarme, a vestirme, a pulirme; a verme cada vez más femenina. [...] Y aprendí a mostrar el cuerpo, a pararme aquí a trabajar. Como usted ve, mi amor, esta vida es un arte.<sup>22</sup>

Este pasaje revela el pleno entendimiento que Lorena posee sobre la dimensión creativa, artificiosa y performativa de su producción y exhibición corporal. En su narrativa, además, la calle y la práctica de la prostitución aparecen como *locus* privilegiado del intercambio intersubjetivo y del aprendizaje para la transformación y la supervivencia. Las travestis se convierten en referentes primordiales y cumplen la función de transmitirle a Lorena sus propias nociones de feminidad. Muchas de sus modificaciones corporales y estilísticas fueron, en buena medida, resultado de aquello que continuamente observaba y aprendía en este espacio, buscando reconocimiento y legitimidad al adoptar códigos y comportamientos estéticos allí establecidos. A partir de su vinculación cotidiana con este espacio de sociabilidad, Lorena comenzó a construir su subjetividad trans y encontró maneras de enunciar, encauzar y materializar su deseo.

Aunque la práctica del travestismo le permite inicialmente asumirse de manera femenina, Lorena encuentra modos más profundos de transformación:

Es gracias a mis operaciones que me veo más como una mujer. Me acuerdo de cuando era adolescente y comencé en esta vida. Yo me miraba al espejo y pensaba: 'Soy un hombre vestido de mujer'. Pero ahora que me operé es diferente, me siento diferente, la gente me ve diferente.<sup>23</sup>

El travestismo no deja de denotar para Lorena un ejercicio de simulación insuficiente, un disfraz que enmascara u oculta momentáneamente una identidad masculina. Lorena opta entonces por modificarse de manera más drástica. No le basta con "vestirse de mujer", ni tampoco maquillarse *como* una mujer, caminar *como* una mujer, comportarse *como* una mujer: su presentación femenina efectiva se logra, para ella, a través de la intervención anatómica. Para Lorena, una de las diferencias fundamentales entre el travestismo y la transexualidad consiste, entonces, en las formas de producción e intervención corporal.



Julieta Restrepo-Berrio  
"Esta vida es un arte"

22. Estrada, entrevista.

23. Estrada, entrevista.





“Yo hoy en día me considero una *transexual*. Soy transexual porque ya tengo mis senos, mis nalgas; me he ido formando con el tiempo”. De acuerdo con sus palabras, Lorena es transexual en tanto ha modificado quirúrgicamente su cuerpo para otorgarle un conjunto de rasgos anatómicos, e históricamente erotizados, de lo que la cultural normativa binaria denomina como sexo femenino. Ella utiliza esta categoría con el propósito de resaltar semánticamente sus profundas intervenciones anatómicas<sup>24</sup>. Estos procedimientos le permiten, como asevera, *formar* –dar forma– a su cuerpo de determinada manera, y acceder así a una esfera de inteligibilidad social y de validación femenina personal y colectiva. Su producción corporal se encuentra estrechamente vinculada con condiciones de posibilidad tecnológicas y discursivas<sup>25</sup>. Muchos de estos procedimientos son viables, por ejemplo, gracias a los alcances actuales de la biomedicina, la popularidad de las cirugías plásticas y el desarrollo de una industria de los materiales sintéticos adaptados para prótesis; pero también a causa de un sustrato socio-simbólico que ha dado lugar a las diversidades sexuales y de género, y en el que las subjetividades pueden transformarse constantemente.

Aunque la modificación corporal es posible gracias a estas condiciones técnicas, biomédicas, culturales y discursivas, se enfrenta también a limitantes socioeconómicos. El devenir trans es una experiencia interseccional atravesada, por supuesto, por condiciones de clase o estrato social, las cuales determinan los modos de fabricación del cuerpo. Dentro del contexto marginal y precario de la prostitución en Barbacoas, muchas de las prácticas de modificación anatómica son llevadas a cabo de forma casera o en lugares no avalados por las instituciones de salud. Las

24. En este sentido, el término *transexual* permite abordar una transformación corporal difícilmente desmontable. La producción de la transexualidad incide en el envoltorio corporal a partir del decorado, que deja de ser exclusivamente “puesto” o “usado” sobre el cuerpo (vestido), como sucede en el ejercicio de travestismo, y pasa también a insertarse *dentro* del cuerpo (prótesis).

25. La transexualidad ha estado históricamente asociada con tecnologías de modificación anatómica. Son estas condiciones de posibilidad técnicas y quirúrgicas las que abren el camino para la transición, dentro de un sistema binario, de un sexo a otro. Gerardo Mejía Núñez explica que, a principios del siglo XX, el discurso médico, habiendo delimitado el paradigma de la existencia humana en dos sexos totalmente reconocibles y opuestos, define como transexualidad al proceso de cambio “completo” de sexo. Gerardo Mejía-Núñez, “Transexual: la construcción de un problema y un concepto político en América Latina” (tesis de maestría en Estudios Políticos y Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016), 76. El origen de la categoría *transexual* se formula mediante prácticas y discursos científicos que ven la necesidad de corregir y normalizar cuerpos ambiguos. La transexualidad, como dispositivo médico y psiquiátrico, ha sido productora de subjetividades patologizadas, construidas desde un saber que indaga por síntomas, formula diagnósticos y busca una cura mediante la cirugía de reasignación de sexo. Mi investigación se opone completamente a cualquier postura patologizante al respecto; sin embargo, considero pertinente reconocer las raíces y las connotaciones problemáticas del término. No obstante, la transexualidad es también una noción que permanece en actualización, que contiene significados múltiples que no se agotan en su sentido estrictamente original y que, como se ha insistido, no se reducen a lo genital.



Julieta Restrepo-Berrio  
"Esta vida es un arte"

intervenciones más relevantes que Lorena ha realizado en su cuerpo consisten, por un lado, en la implantación de prótesis de silicona en el pecho y, por otro, en la infiltración de lo que ella llama "aceite de avión" en sus glúteos y caderas. Estos procedimientos le han traído, en los últimos años, algunas complicaciones de salud<sup>26</sup>. Al hablar de sus prótesis de silicona, Lorena da cuenta de cómo esta adquisición se vio influenciada por su contexto inmediato:

Tener tetas no era lo que yo me imaginaba de niño, ni fue lo primero que soñé para mi cuerpo. Lo que me impulsó a operarme fue lo duro que era para mí ver a mis compañeras tan transformadas, siendo unas mujeres de la noche a la mañana por las cirugías y saliendo a presumirlas ante las demás. Yo, después de todos los años que había invertido con las hormonas, no me veía como una mujer, no notaba en mí ese progreso que producían las cirugías. Entonces empiezo a pensar que tengo que hacerlo, quiera o no, para sentirme bien conmigo misma. Si no me operaba yo iba a ser la de menos.<sup>27</sup>

Las dinámicas de comparación y competencia convierten este espacio público en un campo de batalla en el que Lorena se ve impelida a conseguir sus propios senos y a exhibirlos. En su caso, la modificación corporal es, en buena medida, una práctica que responde a una estrategia para "igualar" a aquellas trans que ya tienen prótesis, y para imponerse sobre las que todavía no lo han logrado. El paradigma corporal de la feminidad funciona, en este caso, como un espectro dentro del que estos individuos se posicionan de acuerdo con su nivel de modificación. Para Lorena, la prótesis activa un mecanismo efectivo de transfiguración femenina. Así, la ostentación de este artificio es, como se profundizará más adelante, un ejercicio de validación que le permite encontrar mayor reconocimiento femenino dentro de su entorno cotidiano. La feminidad, como se ha señalado, más que una identidad intrínseca al sujeto, es un proceso social, material e interactivo que lo sitúa en el mundo, que le permite diferenciarse o identificarse en diferentes entramados de sentido. La exaltación de determinadas partes corporales conlleva un mecanismo de exclusión y jerarquización que opera dentro del espacio mismo de Barbacoas. Así, el interés hacia determinadas intervenciones corporales se configura, en parte, dentro de este espacio de sociabilidad en el que Lorena ha aprendido a fabricar su cuerpo.

26. El "aceite de avión" del que Lorena habla no es propiamente lo que el término indica, sino una forma coloquial con la que se conoce al silicón líquido, el cual está hecho de sintéticos derivados del petróleo no permitidos para el uso médico, puesto que no son biocompatibles con el organismo, pero que se comercializan ilegalmente y se utilizan informalmente como sustancias modelantes y de relleno para ciertas áreas del cuerpo.

27. Estrada, entrevista.



En *Dar cuenta de sí mismo*, Butler afirma que el cuerpo es la primera evidencia de sí que tiene el individuo. Pero esto no se da exclusivamente desde la auscultación del propio cuerpo: sucede, en realidad, en la medida en la que ese individuo interpreta y reconoce los cuerpos de los otros, el lugar que estos ocupan en el entorno cultural y en la vida social y, por ende, el lugar que su propio cuerpo ocupa<sup>28</sup>. En este orden de ideas, el reconocimiento femenino pasa, para Lorena, por las formas de visibilidad de su cuerpo y por la observación que las otras trans hacen de él. Pasa, en otras palabras, por las maneras de exposición corporal ante la mirada ajena. Esta es la falacia de la “autonomía” corporal a la que Butler se refiere en *Deshacer el género* cuando asegura que, desde su nacimiento, el ser humano no es entregado a sí mismo sino al mundo de los otros, portando la impronta de lo que su medio social le exige<sup>29</sup>. El carácter visible y expuesto de la corporalidad ata a los individuos entre sí, determinando las imposiciones sociales y las expectativas personales. Para Lorena, ver los cambios corporales de sus compañeras alimenta un deseo imitativo de fabricación de sí misma. Así, pues, en el reconocimiento de las otras radica también el propio.

Los cuerpos, como asegura Butler, son indisociables de ciertas normas reguladoras que gobiernan su materialización. Lorena se halla interpelada a responder a unos estándares de feminidad que le permiten ocultar o borrar cualidades masculinas y adquirir y resaltar, en su lugar, características femeninas vistosas. Muchos de los atributos anatómicos y estilísticos “estereotipados” de la feminidad, adoptados por la mayoría de las chicas trans en Barbacoas, pueden ser interpretados como la aprehensión y la reproducción de una serie de lugares comunes de lo que culturalmente se reconoce como un tipo de feminidad erotizada dentro de la sociedad paisa (antioqueña) patriarcal. En el caso de Lorena, su performatividad femenina desreglamenta la tradicional asociación entre género y sexo; pero, simultáneamente, obedece y refuerza varios de los tópicos culturales de esta feminidad erotizada —en la cual la corporalidad exuberante y voluptuosa se vuelve un eje fundamental—. En términos de Butler, la iteración o la citación performativa de la norma dominante es el medio a través del cual se actualiza, se reitera y se perpetúa dicha norma.

28. Judith Butler, *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad* (Buenos Aires: Amorrortu, 2009), 35.

29. Judith Butler, *Deshacer el género* (Barcelona: Paidós, 2006), 39-40. Para Butler, los cuerpos insisten siempre en ser con los otros y para los otros. Por esta razón, arguye la autora, ni la sexualidad ni el género son posesiones propias; son, por el contrario, maneras de ser desposeído y arrebatado de sí y, en resumidas cuentas, de ser en virtud de otro dentro de la continua pugna por el reconocimiento social y, en el caso de Lorena, la validación femenina.



## “Todo el mundo lo va a mirar a uno por eso”: la práctica de la prostitución trans callejera



Julieta Restrepo-Berrio  
“Esta vida es un arte”

Como Lorena, muchas de las chicas trans que habitan Barbacoas provienen de contextos marcados por el rechazo familiar, la pauperización, el desarraigo y la violencia. La mayoría debe enfrentarse a una marcada segregación que limita enormemente sus oportunidades laborales, razón por la cual se ven socialmente obligadas a recurrir al oficio de la prostitución<sup>30</sup>. En varias de las entrevistas Lorena manifestó su deseo de abandonar la prostitución, pero también comentó que la lógica segregativa ha dificultado enormemente su salida de este mundo. La práctica de la prostitución trans postula la figura de un individuo doblemente sospechoso y estigmatizado: por un lado, no cumple con las normativas sexo-généricas culturalmente establecidas —no adopta la conducta de varón que supuestamente debería seguir según su sexo “de nacimiento”—; por otro, se dedica a un oficio que es moralmente repudiado por buena parte de la sociedad.

La prostitución es una institución relacional configurada por diversos agentes. No existe prostituta sin prostituidor y, en este sentido, la demanda incentiva la oferta<sup>31</sup>. Sin embargo, dentro del imaginario social, la carga simbólica y la responsabilidad moral e incluso legal de esta práctica tienden a recaer en la figura de la prostituta, la cual es castigada por el control policial y termina siendo, además, la principal inculpada dentro de un entramado de poder amplio y complejo en el que las figuras del proxeneta y del cliente —o varón prostituyente— quedan prácticamente invisibilizadas y eximidas<sup>32</sup>. Cierta parte de la producción académica sobre el tema se ha encargado de cuestionar la carga semántica negativa del término prostitución, y su frecuente y problemática reducción a la figura de la prostituta —en especial en el caso de las trans y/o travestis—. Como respuesta a la categoría de

30. En un artículo publicado por el periódico *El Tiempo* se comenta que, de acuerdo con las estadísticas del Plan Estratégico de la Política Pública de LGTBI de Medellín 2018-2028, es común que los círculos familiares cierren las puertas a quienes se identifican como trans. Se señala, además, que la ley no les ha garantizado escenarios de seguridad, educación y oportunidades laborales. Mariana Posada-Moreno, “Barbacoas, la ‘calle del pecado’ que permanece en el corazón del Centro”, *El Tiempo*, 22 de marzo de 2020. <https://www.eltiempo.com/colombia/medellin/la-calle-del-pecado-que-permanece-en-el-corazon-de-medellin-475806>

31. Beatriz Ranea-Triviño, “Una mirada crítica al abordaje de la prostitución: reflexiones sobre la abolición”, *Gac Sanit* vol (35), no. 1 (2021): 93.

32. Estefanía Martynowskyj, “De clientes a varones prostituyentes. Una aproximación al proceso de construcción de un sujeto ‘repudiable’”, *RevllSE - Revista De Ciencias Sociales Y Humanas*, no. 12 (2018). Durante los últimos años se ha incrementado la preocupación por la figura del cliente o demandante de los “servicios” sexuales. A este se le ha comenzado a denominar como varón prostituyente con la intención de problematizar la postura cómoda y legítima que implica, en cambio, la noción de cliente. No obstante, hago uso de la palabra “cliente”, ya que este es el término usado por Lorena.



prostitución, han aparecido dentro del panorama académico las denominaciones de “trabajo sexual” y “comercio sexual”, las cuales pretenden dar cuenta de un proceso de compra-venta en el que se encuentra incluido el cliente o el demandante del servicio<sup>33</sup>. El término *trabajo sexual* ha cobrado particular fuerza como categoría que pretende reivindicar el oficio y reclamar un marco jurídico que asegure una serie de derechos laborales para quienes lo ejercen. No obstante, con respecto a este debate conceptual permanece la inquietud de hasta qué punto la regularización y la instauración de estos derechos laborales garantizan el cumplimiento de derechos humanos; asimismo, queda la duda persistente de si tal proceso de regularización –de una práctica atada a un sistema patriarcal de explotación– lograría brindar a las personas que se dedican a la prostitución unas condiciones de trabajo óptimas y seguras con respecto a las violencias a las que se hallan expuestas.

Para algunas autoras la categoría de trabajo sexual omite los factores de coerción social que, contrario a lo que implica una elección laboral libre y deseable, empujan a un individuo a dedicarse a ello<sup>34</sup>. Varias autoras han asegurado que hablar de trabajo sexual, como si este fuera un contrato laboral común y no una relación de explotación, es una ficción peligrosa; por ello, consideran que denominar la prostitución como trabajo implica encubrir, legitimar y neutralizar esta relación<sup>35</sup>. Muchas abogan por el reconocimiento del término prostitución como tal, sin giros retóricos para describir la práctica, a efecto de romper con el proceso de eufemización anclado a la noción de trabajo sexual<sup>36</sup>. Dentro del marco interpretativo de esta investigación hago uso del término prostitución como una forma de enfatizar que, lejos de ser un trabajo que garantice derechos laborales, condiciones de seguridad y beneficios sociales, se trata, en mayor medida, de un ritual capitalista de consumo en el que la prostituta se encuentra expuesta a diversas formas de violencia pública y privada. Lorena, por su parte,

33. Marta Lamas, “Feminismo y prostitución: la persistencia de una amarga disputa”, *Debate Feminista* vol. 51 (2016): 19.

34. Resulta pertinente aclarar dos cuestiones para el caso trabajado: por una parte, se encuentran las condiciones previas que llevaron a Lorena a dedicarse a la prostitución, y la violencia que esta práctica acarrea en su vida cotidiana por parte de diversos actores –policías, clientes, proxenetas, etc.–. Por otra parte, se halla también la cuestión del deseo erótico, que no es necesariamente excluyente a esta violencia. No pretendo desconocer que, según las propias palabras de Lorena, existen para ella momentos de placer y disfrute con algunos clientes; pero considero que esto no subsana la violenta realidad a la que cotidianamente se enfrenta –la cual ella misma reconoce y resalta–, ni tampoco neutraliza el hecho de que la prostitución hace parte de una lógica patriarcal de explotación corporal.

35. Cecilia Lipszyc, “Mujeres en situación de prostitución: ¿esclavitud sexual o trabajo sexual?”, en *Prostitución: ¿trabajo o esclavitud sexual?*, trad. María-Beatriz Pimentel (Lima: Cladem, 2003), 59.

36. Miryam Calderón-Jiménez, Roberto García-Pérez, Briza Bautista-Romero, “La prostitución y sus discursividades: Un análisis del sujeto injuriado” (trabajo de grado en licenciatura en Psicología, Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco, 2016), 29.



Julieta Restrepo-Berrio  
"Esta vida es un arte"

se denomina *prostituta* y, lejos de mantener una narrativa victimizante sobre sí misma, reconoce la complejidad de esta práctica y señala sus propias formas de resistencia dentro de dicho sistema.

La condición de posibilidad de la prostitución, y de un contexto social que la avala —aunque moralmente la repudia—, radica en la existencia misma de una cultura consumista de la sexualidad o de lo erótico, que articula la identificación de ciertos sujetos —en especial de figuras femeninas— alrededor de su disponibilidad sexual<sup>37</sup>. Ahora bien, más allá de sus aspectos morales, la prostitución también debe de ser comprendida desde la lógica práctica de sus actores. Ciertamente, la exhibición pública de Lorena y la erotización de sus atributos hacen parte de un proceso de mercantilización de su cuerpo, pero este proceso se convierte, al mismo tiempo, en una exigencia personal en tanto es lo que posibilita su sustento económico<sup>38</sup>. En este caso, el sujeto trans marginado social y laboralmente encuentra una forma de visibilidad social y de inserción en las dinámicas económicas a través de la venta de su sexualidad en el espacio público.

Así, en Barbacoas, Lorena encuentra prácticas de adecuación y modificación anatómica que responden, aunque no de manera unívoca, a las exigencias de una performática comercial pública. Esto quiere decir que la transformación corporal no solo responde a los sueños y deseos personales del sujeto, sino que también se acondiciona, en buena medida, de acuerdo con el provecho de las utilidades mercantiles. El capitalismo, como discurso, como sistema, y como práctica individual y colectiva, reinventa, recodifica y re-territorializa los cuerpos que pasan por un proceso de desterritorialización de género. Progresivamente, el capitalismo ha sido capaz de absorber y reintegrar lo abyecto para envolverlo en sus lógicas de provecho comercial<sup>39</sup>. En el caso de las prácticas eróticas que rodean los imaginarios del cuerpo trans, estas se han desplazado masivamente hacia distintas formas de consumo. Los placeres socialmente ilegítimos se legitiman, pues, dentro del mercado sexual.

La búsqueda de cuerpos feminizados mediante la adquisición de prótesis, pero que conservan su pene, es una oferta que se ha privilegiado dentro del mercado sexual

37. Rosa Cobo-Bedia, "Un ensayo sociológico sobre la prostitución", *Política y sociedad*, no. 53 (2016): 902.

38. Rosana López-Rodríguez, "Sobre cuerpos, máquinas y feminismo. Proceso de producción, proceso de trabajo y valor de uso en la producción de las mercancías 'fuerza de trabajo' y 'placer sexual' en la rama de la prostitución", *THEOMAI*, no. 39 (2019): 103.

39. Pablo Silva-Chavalo, "Abyección, capital e imagen: reflexión en torno al cuerpo abyecto en el capitalismo contemporáneo", *Argus-a* vol. 3, no. 12 (2014): 25.



de Barbacoas. En la intimidad, el acto sexual se desarrolla principalmente a través de la función penetrativa que cumple la chica trans. Al respecto, Lorena asegura:

Nunca se me ha pasado por la cabeza volverme del todo... pues... tú sabes, volverme del todo una mujer, quitarme el pene. No, porque entonces yo ya dejaría de ser del gusto de los hombres y como me quieren ver. [...] Ellos me quieren ver como una figura femenina [con sus manos dibuja en el aire una exuberante silueta], pero con un pene ahí [apunta hacia la mitad de la silueta, justo entre las piernas]. Que ellos digan: '¿Qué es esa mujer tan hermosa con ese pene ahí? ¡Que escultura!<sup>40</sup>

La transformación anatómica de Lorena se ve configurada también por las expectativas y las exigencias que trae consigo la práctica de la prostitución. Tanto la modificación del cuerpo como sus formas de exhibición se encuentran, en cierta medida, condicionadas por el imperativo del consumo sexual y sus dinámicas.

## “En estas calles se para todo el *mariquerío* junto a mostrar lo que tenemos”: la modificación anatómica y la exhibición corporal

Exhibir no solo es mostrar, es mostrar de tal manera que aquello que se muestra se vuelva más visible, se reconozca.

Sylvia Molloy, “La política de la pose”, 44.

Diariamente, Lorena se pasea por la avenida montada en tacones y plataformas que maneja con experticia. Cuando se cansa de estar de pie se sienta en una silla que coloca en plena acera, a la entrada del hotel en el que vive y trabaja. A veces está sola y otras veces con algunas compañeras. Saluda y conversa mientras espera el próximo servicio que la llevará nuevamente dentro del hotel. Su figura es escrutada por unos y evitada por otros. Es continuamente observada, más que todo de reojo, pero ella misma también observa y está atenta a las señales. Cuando el que la mira es un potencial cliente, y en especial si este llama su atención, Lorena saca sus senos al aire, lanza una mirada coqueta y pronuncia algunas palabras provocativas. De repente, luego de un intercambio de gestos, un hombre cruza la calle, se acerca a ella, le hace un par de preguntas, y así inicia la negociación.

40. Estrada, entrevista.

Figura 1. Lorena



Julieta Restrepo-Berrio  
"Esta vida es un arte"

Fuente: foto tomada por David Londoño Angarita durante el trabajo de campo (2022).

La palabra *prostituta* deriva del término "prostituir", proveniente del latín *prostituere*, compuesto por el prefijo *pro* (delante, fuera, a la vista) y el verbo *statuere* (estar parado, puesto, colocado)<sup>41</sup>. Prostituir significa poner algo delante, fuera o a la vista. La prostituta es, a su vez, aquella que está "parada delante" o "colocada a la vista" de todos. Descomponer etimológicamente la palabra permite considerar una relativa vigencia semántica: en las formas modernas de prostitución callejera la prostituta se para ella misma —es decir, coloca su cuerpo— en la calle o en la esquina a la vista de todos; se pasea por fuera de la pensión prostibularia para ofertar sus servicios. Aparece, entonces, una primera condición en esta forma de proceder, y es que implica plantarse a la vista de quien sea que transite por el lugar en el que sucede la oferta y, por ende, compromete al individuo que se prostituye a una constante exposición pública. De manera sucinta, la prostituta callejera podría ser definida como aquella que ofrece sus servicios sexuales haciendo uso del espacio público. Esta forma de prostitución

41. Etimología procedente de: Joan Coromines, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* (Madrid: Gredos, 1987), 479.



conserva el rasgo mantener al individuo expuesto a la mirada de todos en tiempo real, y se distancia de otras formas tales como la prostitución ejercida exclusivamente en el interior de un recinto (burdel), o la prostitución vinculada con aplicaciones, plataformas digitales y páginas web. En estos medios la prostituta puede ofertar su cuerpo a través de imágenes, fotografías y descripciones específicas de sí misma, y puede pactar, negociar precios y “elegir” clientes con el parcial alejamiento que impone la pantalla de los dispositivos electrónicos. La prostituta callejera, por el contrario, negocia sus servicios en la calle, y es susceptible de experimentar constantemente todo tipo de violencias públicas a causa del carácter evidente de su oficio. Esta forma de prostitución urbana es la que impera en Barbacoas.

Gozar de una condición pública —es decir, “pertenecer a la gente”, *aparecer* permanentemente delante de los otros en la calle— ha sido, en diversos contextos históricos, un privilegio masculino. En la antigüedad, la prostitución no sagrada era una de las diferentes formas que tenía la mujer para hacerse pública: podía permanecer constantemente a la vista de todos en la medida en que lo hacía, ofreciendo sus servicios sexuales. Quizás allí radicó el violento costo de su visibilidad. En el caso de las trans y de las travestis, podría pensarse que la prostitución también ha posibilitado una de las distintas formas de visibilidad que estos sujetos han reclamado en diversos contextos latinoamericanos. Su práctica ha implicado una vía para su supervivencia y, a su vez, una exigencia de reconocimiento social<sup>42</sup>.

Cuando sale a trabajar, Lorena literalmente se *pone a la vista* de todos los que transitan por el sector. Entre las calles de Barbacoas, da rienda suelta a una llamativa provocación erótica y social. Convierte el espacio público en escenario procaz y distendido en el que los usos del cuerpo adquieren una actitud sugerente, pero también desafiante. Su presencia genera un efecto confrontativo. La exhibición corporal y el desnudamiento protésico —es decir, la exhibición de sus senos— no se caracterizan por la quietud o la impavidez de un simple objeto de consumo; todo lo contrario: Lorena dispone de gestos, poses y atributos anatómicos y estilísticos que saltan a relucir por su irreverencia y que capturan la atención de los transeúntes. Ella se desenvuelve, mediante estos actos, dentro de un espacio público continuamente disputado; un espacio sobre el cual las políticas municipales y la vigilancia policial y paraestatal detentan su violencia en nombre del mantenimiento de un determinado orden:

42. No obstante, esto no implica que la prostitución sea una consecuencia inherente al proceso de transición de género de estas subjetividades. Existe la creencia errónea de que su transformación femenina solo puede expresarse y desarrollarse a través de la práctica de la prostitución. A menudo, el devenir trans se asocia a esta práctica, casi como si fuera un efecto propio e inevitable de dicho proceso.





Yo a los policías les pongo mucho pereque porque cometen muchas injusticias, sobre todo cuando nos ven desnudas. Todas vivimos teniendo problemas con ellos. Ellos piensan que entre más nos traten de hombres o que entre más nos eliminen todo va a ser mejor. Quieren es que uno se vaya. Lo mismo los combos, que a veces lo quieren desterrar a uno. Pero uno va *negociando* con toda esa gente y va aprendiendo a lidiar con eso todos los días.<sup>43</sup>

Este pasaje permite entrever cómo se organiza la experiencia cotidiana en este segmento urbano a partir de las pugnas por el poder territorial, los mecanismos de censura, los intentos de destierro y de desplazamiento, y el vulnerable pero persistente asentamiento de las subjetividades trans y sus prácticas de resistencia. Las dinámicas de la prostitución trans callejera procuran escapar de las instancias encargadas de regularizar y homogenizar la ciudad bajo un único orden político, moral y normativo. Estas pretensiones autoritarias evidencian un afán anestésico que busca impedir la proliferación de individuos y prácticas urbanas que, por contrapartida y en su permanente mutación, consiguen burlar numerosos dispositivos de aniquilación y normalización. Así, conforme las autoridades y las bandas tratan de desplazar, eliminar y organizar, estos individuos crean estrategias para evadir la vigilancia y restablecer sus redes de operación y agenciamiento sobre el tejido urbano.

Manuel Delgado, en *El animal público*, asegura que en los espacios públicos los dispositivos de control nunca tienen garantizado un éxito total. El autor explica que, en realidad, tienden a fracasar una y otra vez porque no se aplican sobre una ciudadanía pasiva y dócil, sino sobre sujetos moleculares y astutos sobre el asfalto, que han aprendido a *lidiar*, como Lorena misma lo señala, con las condiciones bajo las que allí habitan. La calle, para Delgado, está configurada por esta energía fértil, creativa y amoral que se agita en contra de un orden que, sin conseguirlo, intenta apaciguar los fragores urbanos. Lorena y sus compañeras han sabido elaborar sus propias artimañas para enfrentar los mecanismos de contención, rehuir de las políticas profilácticas, y mantener así permanencia y visibilidad<sup>44</sup>.

Delgado define el espacio público como un espacio de *visibilidad* mutua generalizada; un campo primordialmente óptico que propicia contactos visuales

43. Estrada, entrevista.

44. En las calles el protagonismo no le corresponde a un animal político, sino a esa otra figura que Delgado denomina *animal público*, actor de obediencias y desobediencias producidas e impulsadas por lo urbano. Manuel Delgado, *El animal público* (Barcelona: Anagrama, 1999), 204.



efímeros<sup>45</sup>. Para Delgado, los usuarios del espacio público son actores y, simultáneamente, espectadores de todo tipo de escenas urbanas. En *Antropología del cuerpo y modernidad*, David Le Breton asegura, en sintonía con los planteamientos de Delgado, que el tipo de sociabilidad de este espacio se sostiene en la preponderancia de lo visual<sup>46</sup>. La mirada —comenta el autor—, es la figura hegemónica de la vida urbana, su ejercicio dominante, y permanente<sup>47</sup>.

Esta dinámica visual del espacio público se exagera dentro del funcionamiento de la prostitución callejera y, por ende, determina la relación sensible que Lorena establece con su propio cuerpo, —en tanto este se hace continuamente escrutable—. Ella misma señala que lo que la expone ante las miradas incisivas y los juicios morales no recae exclusivamente en el carácter de su oficio. De antemano, su subjetividad trans conlleva una “marca” que la acompaña constantemente: “Usted sabe, amor, que yo soy una travesti y que todo el mundo me va a mirar por eso”, y añade: “Pero eso mismo es lo que hace que yo consiga los clientes”. Bajo estas circunstancias, el cuerpo en condición de prostitución se convierte en superficie dispuesta y trabajada para la mirada masculina<sup>48</sup>. “Yo sé que si yo le poso a un hombre lo seduzco”, asevera Lorena con la certeza de quien lo hace día a día<sup>49</sup>. La seducción, de acuerdo con Le Breton, se ha convertido en el valor cardinal de la modernidad<sup>50</sup>. Así, dentro de las dinámicas de la prostitución, el cuerpo *posa* y se da a ver en función de su capacidad seductiva.

“En estas calles se para todo el *mariquerío* junto a mostrar lo que tenemos”, afirma Lorena<sup>51</sup>. En efecto, a través de una performática comercial, ella y sus compañeras procuran sacar el mejor provecho de este carácter preponderantemente visual del espacio público, transformándose a sí mismas en sujetos/objetos de visión. Debido a la brevedad de las interacciones visuales callejeras, buscan capturar la atención evidenciando ágilmente los signos más llamativos, expresivos y

45. Delgado, *El animal público*, 18.

46. David Le Breton, *Antropología del cuerpo y modernidad* (Buenos Aires: Nueva Visión, 2002), 102.

47. Le Breton, *Antropología del cuerpo y modernidad*, 103.

48. Los clientes, por su parte, encuentran determinados rituales de acercamiento. Son hombres vestidos que observan cuerpos semidesnudos y eligen uno entre varios. Esta escena cotidiana no deja de evocar un ritual patriarcal de poder: la figura masculina elige aquello que se presenta a su disposición para ser consumido y para consumir su deseo. A pesar de ello, cabe señalar que muchos clientes instauran relaciones más cercanas y prolongadas con las chicas trans, y pasan a constituir una parte importante de su universo afectivo. Estrada, entrevista.

49. Estrada, entrevista.

50. Le Breton, *Antropología del cuerpo y modernidad*, 133.

51. Estrada, entrevista.



Julieta Restrepo-Berrio  
"Esta vida es un arte"

erotizados de su cuerpo. Así, esta exhibición exalta, por ejemplo, las transformaciones anatómicas exuberantes, desnudando los senos de manera constante. El espacio público se convierte, pues, en una pantalla idónea para la expresividad corporal, su publicitación erótica y su consumo exhibitivo.

En *La imagen pornográfica*, Román Gubern explica que en la sociedad actual, en la que se ha semi atrofiado la función del olfato, la principal actividad tele detectora sexual se ejerce mediante el sentido de la vista, agudamente sensibilizado para la función erótica<sup>52</sup>. Esta hipersensibilidad visual hace del espectador el destinatario óptimo del estímulo erótico expuesto. En la prostitución callejera, las estrategias de exhibición hacen que el cuerpo adquiera una destreza particular para exponer determinados atributos. En este ejercicio de exposición, Lorena adopta posturas o, mejor, imposturas que hiperbolizan su imagen erótica. Podría decirse que sus actos y sus gestos en el espacio público se vuelven *visionados*, es decir, se ejecutan conforme son visibles, reconocibles y expresivos para un público que hace las veces de espectador. Esta performática se articula como un juego que oscila entre la exhibición sugerente y la suspensión del acto sexual —el cual se promete en público, pero solo sucede en la privacidad del servicio pagado—.

El despliegue erótico del cuerpo trans en el espacio público se da a partir de esta imagen feminizada y voluptuosa, en la cual el desnudamiento de los senos es uno de los gestos más recurrentes. Este despliegue público/publicitario de Lorena conlleva, por tanto, una *seducción visual* y contiene un *valor de exposición* en el que se exhibe el cuerpo, se insinúa su disponibilidad y su potencial erótico, mas el acto sexual queda eximido o sustraído del campo de visibilidad. Esto quiere decir que Lorena lleva a cabo toda una performatización erótica que atrae y propone, pero que permanece suspendida. Los espectadores no acceden a la escena en la que ella desarrolla como tal su labor; pueden, sin embargo, atisbar el ejercicio de exposición corporal, la exhibición de sus atributos y también la negociación previa que establece con algún potencial cliente. Si el negocio queda concertado, Lorena y el cliente salen de escena pública, es decir, salen del cuadro públicamente observable, quedando por fuera de este campo visual.

52. Román Gubern, *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas* (Barcelona: Anagrama, 2005), 18.



**Figura 2.** Lorena



Fuente: foto tomada por David Londoño Angarita durante el trabajo de campo (2022).

Queda claro que dentro de la práctica de la prostitución trans, las prótesis de silicona son rasgos altamente publicitables. Contrario a la ocultación de la intervención plástica, existe una suerte de orgullo en la exhibición de los atributos artificiales: “Me puse mis senos y los muestro feliz. Pa’ eso son, mor”, asegura Lorena con plena consciencia<sup>53</sup>. De acuerdo con Le Breton, la prótesis pertenece al orden de la ostentación<sup>54</sup>. En este caso, desde su corporalidad protésica, Lorena reclama un determinado reconocimiento mediante la ostentación de su artificio; no ignora la evidente artificialidad de su prótesis, sino que, por el contrario, se apropia de ella mediante un ejercicio de exhibición sin pudor. Su artificialidad no representa un fallo o una falta, sino un logro digno de presumir, puesto que es la prueba material de su capacidad para reinventar su propio cuerpo y para hacer tangibles y vistosas sus características femeninas.

53. Estrada, entrevista.

54. El cuerpo protésico reclama un determinado reconocimiento mediante la ostentación de su artificio. Las prótesis no son, por supuesto, exclusivas a los sujetos trans, pero sus modos de fabricación y exhibición corporal evidencian con mayor ahínco este carácter protésico, puesto que el cuerpo transexual ostenta el artificio, lo exhibe intencionalmente.



Julietta Restrepo-Berrio  
"Esta vida es un arte"

Esta preferencia por lo artificial podría ser descrita como parte de un comportamiento *barroco*. Para Bolívar Echeverría, un rasgo fundamental de lo barroco es “la predilección por aquello que en lo humano hay de ‘artificial’, por encima de lo que en él puede haber de ‘natural’”. El autor asegura que el individuo barroco desconfía de la naturaleza no trabajada por el arte — es decir, de aquella que no se entrega a la confección artificial—, y complementa su afirmación argumentando que, bajo esta perspectiva, la tarea que cumple el artificio es justamente la de otorgar, mediante un ejercicio de transfiguración, una —*otra*— forma a eso natural; se trata entonces de reconstruir, en el lugar de la naturaleza, una presencia humana de mayor esplendor, apelando a la exuberancia artificial y a su efecto fascinante<sup>55</sup>. En este sentido, el adjetivo “barroco” no solo alude a un estilo artístico y literario; considerado desde una dimensión expandida y prosaica, se trata, más bien, de un comportamiento —hace parte— como diría Echeverría, de un *ethos* que ha prosperado con especial ahínco dentro de las culturas latinoamericanas.

En *Ensayos generales sobre el barroco*, Severo Sarduy explica que lo barroco da cuenta de una expresión artificial opuesta a la moderación, la sobriedad y la simplicidad de las formas “naturales”. Todo ejercicio de *barroquización* corporal implica un proceso creativo, en el cual determinadas formas se hiperbolizan o se exaltan artificialmente sin una finalidad orgánica o, más bien, en el que la funcionalidad y la utilidad práctica de lo artificial recae principalmente en la ostentación<sup>56</sup>. Esto es lo que el autor denomina comportamiento hipertélico, característico, según comenta, del travestismo. En el caso de los modos de producción del cuerpo transexual, mucho más radicales a ojos de Sarduy, el comportamiento hipertélico conlleva el acto de sobrepasar los propios límites anatómicos. La noción de hipertelia alude al desarrollo excesivo e “innecesario” de un órgano; se trata aquí de la prótesis de silicona en la medida en que esta carece de utilidad orgánica. Al no proveer funcionalidad fisiológica, la prótesis desborda o excede la concepción del cuerpo entendido desde su simple finalidad biológica. Ese cuerpo deja de cumplir con las funciones naturales “propias” de “su” sexo. En la corporalidad de Lorena, la prótesis se encuentra al servicio de la ostentación: el “órgano sintético” se instala allí para ser exhibido. Así, su comportamiento resulta hipertélico en tanto tiende a rebasar su propia funcionalidad orgánica.

55. Bolívar Echeverría, “Queer, manierista, bizarre, barroco”, *Debate Feminista*, vol. 16 (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997), 3.

56. Severo Sarduy, *Ensayos generales sobre el barroco* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987), 91.



Con base en la lectura de Sarduy, podría considerarse que la búsqueda de Lorena no se detiene en un modelo de feminidad “natural” ni se reduce a su imitación, sino que procura llevar la transformación de su cuerpo *más allá* de este, desfigurándolo o, mejor, refigurándolo de *otras* maneras, y dando paso, por ejemplo, a la saturación de cosméticos y ornatos y la exuberancia de los atributos anatómicos adquiridos y agrandados. Claro que en este ejercicio hay una exaltación del modelo, pero también una reinterpretación del mismo; una parodia que, incluso permaneciendo dentro del orden binario, logra retorcerlo y, a su vez, desestabilizarlo. Por ello, la fabricación artificial y barroca no ha de ser sopesada como una dimensión fallida de la realización corporal, ni ha de ser juzgada bajo la connotación peyorativa de una materialidad “engañosa” detrás de la cual se oculta una identidad verdadera. Por el contrario, esta fabricación puede ser resaltada como una potencia plástica creativa en tanto implica la elaboración de formas anatómicas exacerbadas, las cuales proponen una reinvención de los límites de la proporción corporal. Es justamente a través de este ejercicio barroco de reinvención —de quiebre y rebasamiento de la medida y de la sobriedad de los contornos anatómicos— que este cuerpo trans se convierte en posibilidad de diferencia.

El comportamiento barroco, que suele ser percibido como extravagante y estrafalario — categorías que desde el discurso social hegemónico han sido valoradas negativamente—, puede ser reivindicado, desde otra perspectiva, como una acción desmesurada e incómoda para la misma norma cultural. El cuerpo artificial del sujeto trans se convierte en una presencia chocante para los comportamientos establecidos como naturales, legítimos y medidos. Lo barroco, como asegura Echeverría, irrumpe en el orden, lo impugna, aunque no busca destruirlo; lo interpela para asumirlo a su modo, para reconstruirlo en sus propios términos. Se trata, pues, de un comportamiento cuestionado, pero capaz al mismo tiempo de preservar la norma<sup>57</sup>. Por ello, el carácter subversivo del comportamiento barroco “no proviene de situarse fuera de un espacio para criticarlo, sino de todo lo contrario: llenar ese espacio, habitarlo o contra habitarlo, saturarlo y sobresaturarlo, cargarlo de teatralidad y de énfasis” hasta poner en duda la existencia de un original<sup>58</sup>.

En este sentido, considero que la prótesis, más que ocupar el lugar de lo orgánico, termina produciendo una nueva corporalidad. La relación simbiótica del cuerpo con la prótesis desdibuja sus fronteras orgánicas. El resultado de esta mezcla es

57. Echeverría, “Queer, manierista, bizarro, barroco”, 22-23.

58. Martín Gómez-Chans, “Soy una mujer normal”, *Henciclopedia*, <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Gomezchans/Mujernormal.htm>





Julieta Restrepo-Berrio  
"Esta vida es un arte"

el de un cuerpo tecno-orgánico fabricado biotecnológicamente. Así, la prótesis permite la aparición una carnalidad-otra que se reformula a partir del artificio. Este proceso posibilita la emergencia de una corporalidad híbrida, en la cual se combinan categorías y experiencias no solo entre lo femenino y lo masculino, sino entre lo orgánico y lo inorgánico, lo vivo y lo inerte.

En esta simbiosis, lo inorgánico —la prótesis— tiene la capacidad de vivificar lo orgánico; de dotar el cuerpo de mayor expresividad; de reavivar y resaltar, por tanto, la figura de quien lo exhibe. Pero, al mismo tiempo, eso inorgánico —en este caso particular el silicón líquido no-biocompatible— fácilmente puede debilitar, desgastar y enfermar el cuerpo, hasta el punto de arrebatarse la salud e incluso la vida al individuo protésico. Allí radica su potencia y su riesgo. Este nuevo cuerpo emerge —como contingencia y como campo de inmanencia— con todo lo que se ha puesto dentro de él, con todo lo que lo ataca, lo roe, lo destruye o, por el contrario, lo aviva y lo llena de expresividad. De la apariencia maravillosa de la prótesis rápidamente puede pasarse a su efecto corrosivo en la carne, evidenciando la fragilidad de lo orgánico y la fatalidad de la materialización de un deseo. La prótesis, entonces, le recuerda al individuo la vitalidad y, simultáneamente, la precariedad de su existencia corporal.

A pesar de sus implicaciones, resulta imperioso señalar que esta fabricación protésica logra perturbar la concepción inherentemente natural y exclusivamente orgánica del cuerpo. Por ello, más que una materia reducida al dualismo o a la oposición excluyente entre lo orgánico y lo inorgánico, el cuerpo trans, en el caso de Lorena, opera desde la coexistencia simultánea de estos elementos diversos. Desde su carácter híbrido y artificial, lo trans convoca formas de creación que revelan la plasticidad y la performatividad del cuerpo y que, a su vez, expanden y diseminan sus significados y sus horizontes de posibilidad. Y esta extralimitación no solo se da desde el plano de la transformación orgánica, sino que implica también un rebasamiento de los límites de la tolerabilidad social y moral, pues conlleva la visibilización y el desnudamiento de un sujeto híbrido que cuestiona la imagen de una corporalidad pura, homogénea y regularizada.



## “Yo aquí salgo desnuda a trabajar”: el desnudamiento protésico y la performática comercial en el espacio público

Como un milagro de medianoche, el travestismo callejero es un brillo concheperla que relumbra en el zaguán del prostíbulo urbano. Apenas un pestañazo, un guiño culifrunci, un desnudo de siliconas al aire, al rojo vivo de los semáforos que sangran la esquina donde se taconeá el laburo filudo del alma ramera.

Pedro Lemebel, *Loco afán: crónicas de sidario*, 111.

Lorena asegura que, cuando se instala en el espacio público, muchos transeúntes pasan mirando y admirando su figura. Las prendas con las que se presenta son variadas y cambiantes, mezclan diversos elementos, colores y resplandores. Minifaldas, camisillas escotadas, shorts, cubre pezones y vestidos enmallados componen el variopinto repertorio de sus atuendos. Pero lo común a la mayoría de estas prendas es que no ejercen tanto una función de arropar como de evidenciar estratégicamente determinadas partes de su cuerpo. Por ende, suelen ser prendas cortas, ceñidas y reveladoras. Más que una vestimenta que cubre y oculta, son elementos decorativos que resaltan su silueta, la acompañan en su expresividad y, en buena medida, la develan. Entre las partes más expuestas y llamativas se encuentran los senos; estos son puestos al desnudo de manera prolongada o se sacan a la vista en momentos específicos. El ruido visual de las partes desnudas alborota la atención sobre el cuerpo, lo dota de picardía y lo resignifica desde la irreverencia. En esta puesta al desnudo, las prótesis atraen las miradas e invitan a ser recorridas por los ojos del público. El desnudamiento protésico hace parte de la teatralización de una oferta: la de exhibir los más bellos, feminizados y erotizados atributos.

Resulta elocuente que Lorena y muchas de sus compañeras oferten sus servicios sexuales mediante la exhibición de sus senos descubiertos. La adquisición de los senos parece brindar a esos cuerpos un componente erótico de manera casi inmediata; sosteniendo la ilusión de que, a diferencia de otras partes del cuerpo, la posesión de los senos está cargada de un carácter erótico inherente. Esta



Julieta Restrepo-Berrio  
"Esta vida es un arte"

ilusión propone una suerte de relación intrínseca entre los senos y lo erótico, y sustenta la idea de que estos atributos "propiaamente femeninos" son eróticos en sí mismos. Dicha asociación evidencia que sobre estos rasgos considerados femeninos se ha depositado históricamente una fuerte carga erótica. Paul B. Preciado en su libro *Testo yonqui*, explica esta asociación de la siguiente manera: los cuerpos marcados como "femeninos" –independiente de su género o sexo– son vistos como cuerpos consumibles y deseables, y son los que, por ende, deben aparecer como tal en la escena pública<sup>59</sup>. En el cuerpo semidesnudo de Lorena se fusionan y se condensan, bajo las exigencias del mercado sexual, el acrecentamiento y la exhibición de estos rasgos anatómicos.

Ahora bien, dicha práctica de exhibición no reduce al sujeto a una posición pasiva, sino que también cumple la función de subvertir la idea de un cuerpo silencioso y discreto, sometido al cubrimiento y a la constante invisibilidad. En este sentido, la exposición corporal sirve, desde su misma indiscreción, para incomodar y escandalizar los mecanismos cotidianos de regularización, los cuales buscan acallar cualquier desviación de la norma o de un comportamiento cívico y recatado: "Muchas personas se escandalizan, piensan que somos una vulgaridad", asevera Lorena. Y más adelante comenta: "Yo soy una persona liberal y relajada. Yo aquí salgo desnuda a trabajar, a mí no me importa. Sé que hay una ley y todo, pero yo salgo feliz a mostrar. Esto acá es un alboroto"<sup>60</sup>. El desnudamiento público de la prostituta trans se emparenta, pues, con un gesto de desobediencia que saca a la vista un cuerpo que el orden cívico y moral procura mantener al margen; un cuerpo que se resiste al borramiento y al ocultamiento para mostrar, con orgullo, lo que ha trabajado y conseguido. Y aunque el desnudamiento es una práctica habitual y recurrente que se realiza como parte del oficio en Barbacoas, la ciudad, vestida con sus ropajes morales, observa con horror hipócrita y disimulado el escándalo de las falsas tetas al aire.

59. Paul B. Preciado, *Testo yonqui* (Madrid: Espasa, 2008), 197-199. De acuerdo con Preciado, la prostitución se ha visto progresivamente *pornificada* –mediante la producción, la distribución y el consumo de signos visuales pornográficos–, siendo la feminización y la precarización, índices de una puesta a disposición del capital por parte de la fuerza orgásmica de cada cuerpo.

60. Estrada, entrevista. La ley a la que se refiere Lorena, y por la que tanto ella como sus compañeras han recibido numerosos comparendos, es el Código Nacional de Policía y Convivencia. En el Artículo 33 el exhibicionismo aparece en la categorización de los "comportamientos que afectan la tranquilidad y las relaciones respetuosas entre las personas" y es, por lo tanto, castigado con multas y sanciones. En este orden de ideas, el desnudamiento o la exhibición de determinadas partes del cuerpo implica, según el Código, un comportamiento que altera la tranquilidad pública, que irrespeta las interacciones en el espacio social y que pone en entredicho el orden civil deseado por las autoridades. Colombia, *Código Nacional de Policía y Convivencia*, Ley 1801 de 29 de julio de 2016, art. 33, lit. b.



**Figura 3.** Lorena y una de sus compañeras



Fuente: foto tomada por David Londoño Angarita durante el trabajo de campo (2022).

Giorgio Agamben en su libro *Desnudez* asegura que, culturalmente, la desnudez continúa relacionándose con una profunda herencia teológica. De acuerdo con dicha tradición, la desnudez —ejemplificada en las figuras de Adán y Eva— representa el punto de partida del conocimiento que dictamina y diferencia lo bueno de lo malo. Darse cuenta de la desnudez es, pues, darse cuenta del pecado. Así, la desnudez anuncia o *expone* una naturaleza humana caída en pecado. Dentro del discurso teológico la desnudez solo aparece en tanto *natura lapsa*: “naturaleza caída”; caída en desgracia, pero no a causa del pecado en sí mismo, sino como consecuencia de una conciencia sobre este<sup>61</sup>.

Despojada del manto invisible de la gracia divina, la desnudez, como conciencia del pecado, deja de ser percibida como estado de pureza y se concibe como falta que debe ser cubierta con los ropajes humanos<sup>62</sup>. De allí en adelante, la figura que aparece cuando se remueve el vestido y se expone públicamente la corporeidad

61. Giorgio Agamben, *Desnudez* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2011), 123.

62. Agamben, *Desnudez*, 85.



Julietta Restrepo-Berrio  
"Esta vida es un arte"

desnuda es la del portador de la culpa. El desnudamiento, por tanto, resulta inquietante debido a la conciencia sobre el pecado; al entendimiento de que el cuerpo, en vez de estar cubierto, se hace visible y evidente en los signos de su sexualidad. ¿A esto también se refiere la exhibición del cuerpo semidesnudo de la prostituta trans en el espacio público?, ¿saberse pecadora ante los demás?, ¿hacerse consciente, a través de los signos de la sexualidad, de esa mancha imborrable?

El cuerpo semidesnudo de Lorena aparece a partir del gesto que despoja de vestido sus prótesis, expuestas justamente con la intención de hacer visibles estos rasgos erotizados en el mercado sexual callejero. Este desnudamiento, al ser un ejercicio performativo, implica, a su vez, la conciencia del sujeto expuesto. Es tal vez el carácter sintético de la prótesis el que, en parte, propicia la exhibición impudorosa, la muestra osada y descarada de lo que se ha adquirido. En esta práctica comercial, el desnudamiento no parece hacerse ya desde la vergüenza de quien se sabe portador del pecado, sino desde la irreverencia de quien entiende que es portador de lo que el otro desea. El cuerpo, puesto en función de su capital erótico, transgrede prohibiciones morales y convenciones sociales; el pudor que rodea la corporeidad desnuda parece desvanecerse en tanto el mercado sexual así lo solicite. Cuando Lorena desnuda su prótesis, remueve, a su vez, la vergüenza de ese cuerpo que expone los signos de su sexualidad, revistiéndolo de un sentido procaz y amoral. Mas el cuerpo semidesnudo nunca se desnuda de sentidos: en el acto de desnudamiento de las prótesis, por ejemplo, lo que se reconfigura es justamente el sentido de una cualidad erotizada<sup>63</sup>. La parte desnuda del cuerpo toma, como se señaló anteriormente, el lugar de una ostentación eficaz, adquiriendo un carácter expresivo y vistoso por encima de otros rasgos corporales.

Cabe señalar que lo que sucede en esta práctica expositiva es una puesta al desnudo, no la aparición de la desnudez en sí misma. Agamben aclara que la percepción del cuerpo desnudo no es la de la desnudez como tal —en tanto esencia estable o estado permanente—, sino que se trata siempre de un desnudamiento o una puesta al desnudo —en tanto acontecimiento—<sup>64</sup>. A pesar de que el deseo quiere cazarla, la desnudez es difícil de aferrar e imposible de retener. Se trata de una experiencia que, conforme aparece, se desvanece. El autor asegura que la desnudez se encuentra enmascarada o cubierta, no tanto por las vestimentas y los ornatos que el cuerpo

63. Este cuerpo desnudo, en el contexto de la prostitución callejera, no es un cuerpo desvestido de significados, sino que es, al contrario, un cuerpo revestido de sentidos eróticos y comerciales, de cargas valorativas para quien lo exhibe y para quien lo observa.

64. Agamben, *Desnudez*, 97.



porta sino, más bien, por sus constantes movimientos y su perpetua mutación. El cuerpo se halla permanentemente en situación; es decir, está ya siempre en acto de cumplir este o aquel movimiento, de convertirse en otra cosa<sup>65</sup>. Es por ello que Agamben asegura que la desnudez no puede asirse ni capturarse en su fijeza. En la puesta al desnudo no hay quietud corporal, no se produce la presencia estable e inmutable del cuerpo ni tampoco se revela su esencia. En este sentido, lo más alejado del estado de desnudez es el gesto expositivo del desnudamiento cotidiano en Barbacoas. Lo que allí se produce es, en cambio, un performance. El semi-desnudamiento del cuerpo prostituido es la imposibilidad de la desnudez y, al mismo tiempo, es el deseo del cliente de encontrarla, fijarla, retenerla y poseerla. Este cuerpo desnudado no está impávido, quieto o inerte, sino que se exhibe agitadamente, se mueve continuamente, posa incansablemente. Parece entonces que lo que hace inasible la desnudez y, por consiguiente, la incapacidad del deseo de asirla, radica en la condición movediza, transmutable y performativa del cuerpo.

En el caso de la prostitución trans, el cuerpo exhibido en el espacio público no es el de la desnudez que anuncia una naturaleza originaria caída en pecado, sino el del desnudamiento que expone una “naturaleza” orgánica caída en artificio. El cuerpo transexual comulga con el artificio, lo introduce en su organicidad y también lo exhibe en su superficie. Este cuerpo visibiliza con altivez una drástica modificación anatómica, una prótesis adquirida y ostensible que no se corresponde con una corporeidad dada por Dios, ni con su imagen y semejanza: “Físicamente, Dios me hizo a su imagen y semejanza. Él me hizo hombre”, asegura Lorena. “Es que las mujeres *de verdad* son hechas por mi Dios”, sentencia a continuación<sup>66</sup>. Con el gesto de desnudamiento de las tetas de silicona en plena vía pública el sujeto afirma que, a través de la consecución de este artificio, se ha hecho a sí mismo. Esta fabricación implica —de manera intencional o no— un cuestionamiento hacia la palabra sagrada, una contradicción al mandato divino y evidencia que ese cuerpo ha dejado de ser obra y gracia de Dios. Desnudar los pechos de silicona es una manera de *aparecer* mujer sin serlo “de verdad”; es un mecanismo performático con el que se pretende evidenciar que aquella corporalidad se erige allí desde un ejercicio prometeico<sup>67</sup>. Sin importar qué tan precarias sean las tecnologías utilizadas, el cuerpo transexual se confecciona a sí mismo a través de una profunda modificación anatómica.

65. Agamben, *Desnudez*, 107.

66. Estrada, entrevista.

67. Con el término “ejercicio prometeico” me refiero, en este caso, a una práctica que “despoja” a Dios de su exclusividad en la creación del cuerpo y transfiere ese poder a los seres humanos y sus tecnologías.





Julieta Restrepo-Berrio  
"Esta vida es un arte"

Lorena desnuda sus prótesis para que los demás accedan visualmente a ellas; para que, más allá de todo secreto, posean cognoscibilidad visual sobre este artificio. Pero esta práctica de ostentación es también, de forma voluntaria o involuntaria, un ejercicio transgresor en la medida en la que el individuo hace de su cuerpo superficie de deseo y, simultáneamente, de rechazo; lo convierte en presencia que increpa al observador, lo invita y lo seduce, o lo perturba y lo repele, configurando así una experiencia urbana particular en el sector. Los senos, dignos de mostrar, se convierten en centro de atención de su cuerpo y de la calle misma; unas prótesis sacadas a la vista que capturan eficazmente la mirada pública, y que dejan a más de un transeúnte absorto o espantado —de allí su capacidad para simultáneamente fascinar e incomodar—. La exhibición pública de las prótesis es, pues, el desnudamiento de la artificialidad; de ese artificio que simula ser naturaleza orgánica —desde el efecto visual que produce su forma—, pero que, a pesar de mostrarse como materia sintética, hechiza.

El semi-desnudamiento de Lorena parece proponer un efecto doble y paradójico. Por una parte, la exhibición de la prótesis se realiza de manera tan explícita, tan evidente y tan repetida, que se convierte en una escena común y cotidiana en Barbacoas. Esta recurrencia expositiva produce, a su vez, la sensación de que aquellos senos ya han develado todo su misterio. La puesta al desnudo no revela una verdad natural, sino que esta exhibición evidencia, como se ha insistido, una apariencia en tanto fabricación artificial ostensible. Y, como diría Agamben, “ese simple habitar de la apariencia en la ausencia de secreto es su especial temblor”<sup>68</sup>. En este sentido, lo que el observador descubre detrás de la exhibición de las prótesis no es más que visibilidad y apariencia. En la cotidianidad de estas formas de exposición corporal, el desnudamiento de los senos artificiales grita con despreocupación que no hay secreto. Es también la clara enunciación de que el sujeto puede exhibirlos porque pudo adquirirlos, señalando, por tanto, su artificialidad, celebrándola con desparpajo y librándose de la pesada y moralista signatura teológica del desnudamiento pecaminoso. Podría pensarse que, más que una sensación de vergüenza, en este ejercicio se da una búsqueda de complicidad. El desnudamiento, en tanto gesto público, hace que el cuerpo revele su apariencia y se torne asequible a todas las miradas. Ahora bien, lo que no se descubre de inmediato es que esa apariencia puede fácilmente adquirir un carácter fetichizado. Por otra parte, entonces, el semi-desnudamiento de la prostituta en el espacio público podría interpretarse, desde los postulados de Agamben, como la exhibición de una mercancía fetichizada o sacralizada. ¿Cómo se explica este proceso?

68. Agamben, *Desnudez*, 133.



Barbacoas es un espacio en el que proliferan varias formas de lo sagrado o distintos ritos de consagración. En estas calles no son, como podría creerse, el espacio de la profanación, sino, por el contrario, un mundo que continuamente está consagrándose al consumo como ritual religioso. El espacio público se configura a partir de la exhibición de las mercancías y de la omnipresente circulación de capital. En el caso de la prostitución, el desnudamiento impudoroso de Lorena —que se aparta de la vergüenza cristiana de la exposición del pecado y que se muestra desde una pícara exhibición— conserva una suerte de carácter sacralizado. Este carácter sacralizado ya no es estrictamente el de la tradición cristiana, sino que ha sido sustituido por el ritual capitalista de la espectacularización de la imagen del cuerpo y de su consumo mismo. En su libro *Profanaciones*, Agamben aclara que el proceso moderno de secularización no implicó el ocaso de las viejas estructuras religiosas ni comportó su remoción, sino solo su traslado al capitalismo. Agamben se sirve de Walter Benjamin para explicar cómo el capitalismo es en él mismo un fenómeno religioso que se desarrolla en modo parasitario a partir del cristianismo<sup>69</sup>. El culto que se cumple en la religión capitalista es el del consumo. El cumplimiento de este culto es permanente, “sin tregua y sin descanso”, e implica, por tanto, un ejercicio desaforado, pero siempre inacabado<sup>70</sup>.

La secularización, de acuerdo con Agamben, no acabó con las prácticas religiosas de sacralización, sino que las depositó en las mercancías. Cada persona, cada objeto, cada lugar, cada actividad y, en general, toda la esfera humana se encuentra separada de sí misma y está consagrada y rendida al mecanismo de valorización mercantil<sup>71</sup>. En resumidas cuentas, todo está separado de sí mismo y se encuentra consagrado a la esfera del espectáculo y del consumo. Dicho proceso de separación implica la ocultación de las relaciones de poder y de explotación que conforman aquello que se exhibe primordialmente como mercancía —cabe afirmar, entonces, que lo que se ofrece con intensidad a la observación inmediata suele esconder lo invisible que lo determina—. Este es el efecto de la fetichización. La práctica de la prostitución callejera, como parte de la lógica capitalista de la exhibición y el consumo del cuerpo, no implica la profanación de este último, sino un constante rito de separación y consagración a su alrededor. Por tanto, más que un acto profanatorio —esto es, sin sacralizaciones o fetichizaciones—, la disposición comercial del sujeto en la calle, implica la espectacularización de su cuerpo.

69. Giorgio Agamben, *Profanaciones* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2005), 105.

70. Los momentos de ocio no conllevan el descanso del consumo, sino que, por el contrario, lo integran, convirtiéndose en momentos perfectos para el consumo sexual.

71. Agamben, *Profanaciones*, 105-107.



Julieta Restrepo-Berrio  
"Esta vida es un arte"

En el espacio público, allende de la complejidad que contiene y constituye su existencia —imbuida en condiciones interseccionales de desigualdad y jerarquía—, la prostituta aparece principalmente como cuerpo-mercancía; se consagra como fetiche, pues encubre sus múltiples relaciones de producción, mostrándose generalmente como cuerpo dispuesto para el consumo.

Por su parte, el ejercicio de consumo del cliente se basa en la promesa de aprehender y asir esta imagen que Lorena publicita en el espacio público. La fascinación que suscita su figura hace parte, por consiguiente, de este proceso de sacralización del cuerpo como mercancía. La puesta al desnudo de las prótesis se muestra como parte de una exuberancia corporal a la que se puede acceder de manera transaccional. El desnudamiento se presenta, pues, como la promesa de la voluptuosidad. Ese cuerpo, que se revela desde sus atributos, se muestra dispuesto a cumplir los deseos del cliente. Pero, a pesar de que la imagen fascinante y fetichizada que Lorena presenta y entroniza en la calle se promete como recompensa, el cliente no puede acceder de manera total y esencial a ese cuerpo, no puede asir ni retener su desnudez. En todo consumo hay una compulsión a la repetición, pues el carácter de la mercancía radica en que no se la puede tener, sino en el instante de su desaparición; es memoria y expectativa, de allí la compulsión a consumirla nuevamente. Como asegura Agamben, todo lo que es actuado, producido y vivido —incluso el cuerpo y la sexualidad—, son divididos de sí mismos y relegados así a la esfera del consumo y el espectáculo.

Bajo estas dinámicas, el espacio público se convierte en pantalla de unas imágenes exhibitivas que se asemejan en gran medida con las imágenes pornográficas de la espectacularización corporal. En el momento del desnudamiento protésico, o del semi-desnudamiento corporal erotizado, el cuerpo produce una imagen pornográfica de sí mismo<sup>72</sup>. ¿Cuándo una imagen adquiere el estatuto de pornográfica? Cuando hace público algo que se concibe como propio o exclusivo de un ámbito íntimo. La imagen pornográfica, según Gubern, es aquella que vuelve pública una práctica privada<sup>73</sup>. Pero mientras que la producción audiovisual de imágenes pornográficas es un espectáculo cibernético, la producción de imágenes pornográficas de la prostitución callejera hace parte de un espectáculo propio del espacio público. La imagen pornográfica, sea cibernética o callejera, es dispositivo de publicación —y publicitación— que se sirve de aquello que suele estar privado

72. No sobra señalar que aquí lo pornográfico no es planteado desde su connotación moral, sino como categoría de análisis y descripción.

73. Gubern, *La imagen pornográfica*, 56.



a la vista para mostrarlo y espectacularizar así su carga erótica. Esta mutación pública la somete a ciertos códigos y convenciones representacionales en los que el cuerpo está en función de su potencial erótico.

Otra diferencia con la pornografía cibernética es que las imágenes y los videos de la industria pornográfica tienen por función, según Gubern, satisfacer visualmente la necesidad del espectador, quien cada vez quiere ver más y maximizar así su acceso visual o su poder de visión sobre el objeto de su deseo. El ejercicio exhibitivo de la prostitución, en cambio, no llega nunca a la muestra del acto sexual. Pero lo que sí hace la imagen de la prostituta es sugerir el acceso a este acto y publicitar la posible satisfacción del cliente, si este paga por sus servicios. De acuerdo con Gubern, la pornografía —heterosexual— se basa en la permanente y entusiasta disponibilidad sexual de la mujer, lo que gratifica altamente la fantasía sexual masculina<sup>74</sup>. Puede considerarse que la práctica de la prostitución trans femenina, alimentada por este modelo de consumo erótico heterosexual, también se basa en la continua disponibilidad corporal y sexual del individuo trans. Esto hace parte de un imaginario problemático y generalizado que considera que el sujeto que ejerce la prostitución siempre debe estar dispuesto a la colaboración sexual<sup>75</sup>.

No es inusual toparse con la siguiente escena: un hombre pasa caminando por la calle, escruta brevemente a Lorena y a otras chicas que están allí paradas. Ellas se percatan de esta mirada. De repente, una o varias se bajan el escote y exponen a la vista los senos de silicona. Los toman con sus manos, los tocan, los alzan y los mueven. Estos gestos producen un enfoque o una enmarcación hacia el objeto protésico: ellas mismas, con sus manos, están apuntando hacia las prótesis y resulta inevitable, para muchos transeúntes, no observarlas. Esta acción no solo basta con direccionar la mirada hacia los senos; no se limita tampoco al manoseo. Es con el rostro también que se performa; conocedoras de los efectos que sus actos producen, comienzan a moldearlo con expresiones sensuales y jocosas. La tarea está cumplida: el rostro y las manos se unen para darle expresividad a los senos. En toda esta puesta en escena hay una mirada que busca otra mirada y, con ella, la complicidad erótica: “En la mirada de la mayoría de los hombres uno

74. Gubern, *La imagen pornográfica*, 20.

75. Este imaginario se desprende de la capacidad del capitalismo de tomar códigos y prácticas y subsumirlos en axiomáticas: se asume la completa e indiscutible disponibilidad del sujeto que se dedica a la prostitución. A esto se refiere Preciado cuando asegura que los criterios que se agrupan bajo la etiqueta de cuerpos femeninos —o feminizados— deben cumplir con una disponibilidad total en un alto grado de adaptabilidad. Preciado, *Testo yonqui*, 199.



Julietta Restrepo-Berrio  
"Esta vida es un arte"

nota la malicia, las ganas" asegura Lorena. En aquel instante ella y sus compañeras exageran y teatralizan intencionalmente la indecencia. Sus miradas buscan un efecto cómplice, introducen efímeramente a quien las observa en ese momento de pícaro complicidad. La interpelación que hacen a quien las observa suele ir acompañada de una sonrisa. En ocasiones parece que lo hacen solo por diversión y, seguramente, en muchos de estos casos la intención es la de turbar a más de un incauto. Es un juego que oscila entre la oferta y la actuación atrevida y desenfadada.

Esta complicidad que produce la aparición del cuerpo semidesnudo es posible precisamente por la conjunción que se da entre quien se muestra y aquel que observa. Si quien aparece se dispone para ser observado es porque allí, en el espacio público, encuentra, de una u otra manera, algún tipo de connivencia. Lorena sabe que está expuesta a la mirada, su rostro devela esta conciencia y busca continuamente un efecto cómplice. De acuerdo con Agamben, en estos casos la tarea del rostro se vuelve la de expresar una impúdica conciencia de la exposición del cuerpo desnudo ante la mirada. Toda la expresividad corporal —especialmente la de los senos, las manos y el rostro— se dispone a buscar dicha complicidad. Lorena quita o remueve los vestidos que han de ocultar sus vergüenzas, resignificando su cuerpo desnudado, cargándolo de irreverencia y valor erótico. Estos gestos de "desfachatez" son, para Agamben, la contraparte necesaria del desnudamiento provocador y desvergonzado. El rostro, devenido cómplice del desnudamiento protésico, mira al objetivo o hace un guiño al espectador. Cuando esto sucede se presenta la dualidad anteriormente mencionada: ese cuerpo, consciente de su desnudamiento, se expresa como un darse a ver, una pura exposición, aparición y apariencia; pero, simultáneamente, oscila como mercancía fetichizada en la ilusión de la adquisición y en la promesa de la disponibilidad y de la voluptuosidad. Lo que funciona como estímulo erótico en la práctica de la prostitución callejera no es la visión de la desnudez, sino "la idea de la exhibición del cuerpo desnudo delante del objetivo" para el cual se desnuda<sup>76</sup>, convirtiéndose así en su cómplice.

## A modo de cierre

Las lógicas de la prostitución, más que simples determinantes, son condiciones de posibilidad que influyen en las formas de fabricación corporal de Lorena y que, a su vez, se solapan con otras variables. Algunas de sus transformaciones

76. Agamben, *Profanaciones*, 116.



anatómicas han sido el resultado de lo que aprendió con las travestis, y producto del continuo proceso de socialización corporal que lleva a cabo con sus actuales compañeras. La adquisición de la prótesis es un mecanismo de validación que le permite a Lorena, como ella misma señala, recibir reconocimiento y admiración dentro de su propio entorno cotidiano. Este reconocimiento no solo pasa por la propia percepción del cuerpo, sino también por sus formas de visibilidad y por la observación y la estimación que los otros construyen de él; es decir, por las formas de exposición del cuerpo ante la mirada ajena. En este sentido, las formas de producción y exhibición del cuerpo trans no se reducen a los deseos y las expectativas masculinas. Aunque estos son factores cruciales que afectan profundamente sus motivaciones, las transformaciones de Lorena se conforman a partir de circunstancias interseccionales más amplias en su medio social.

Es posible reconocer que la tendencia de Lorena hacia la exuberancia protésica y la erotización corporal se articula, en buena medida, con base en una dinámica de competencia y ostentación. Esto no anula el hecho de que sus modificaciones anatómicas y sus prácticas de exposición le permitan sentir que ha logrado la consecución de unos atributos fundamentales para su realización femenina, como ella misma aclara. A su vez, las prótesis de silicona entran a jugar una parte importante en la obtención de unos rasgos eróticos altamente publicitables y espectacularizables. La transformación corporal y su presentación pública también se hallan exhortadas, entonces, por el afán de feminizar su imagen y por la expectativa de hacerla deseable y vistosa.

Lorena se enfrenta a la tarea de confeccionar su cuerpo con los elementos que tiene a su disposición y, al mismo tiempo, se encuentra impulsada a proyectar una imagen de sí acomodada con determinadas expectativas sociales —atravesadas por paradigmas de belleza y sensualidad—. Bajo estas condiciones, el cuerpo se torna superficie dispuesta y trabajada para la mirada. Mediante sus distintos mecanismos de seducción, su performática erótica y comercial y la exhibición de su confección protésica, Lorena captura las miradas en el espacio público. Ese cuerpo mirado emite, a su vez, una imagen híbrida y ambigua que inquieta y, simultáneamente, fascina.

En su incisivo contrapunteo, Barbacoas propicia la fabricación y el despliegue de unas corporalidades-otras sobre el espacio urbano. La práctica de la prostitución trans ha convertido estas calles en campos de expresividad y de afirmación de unas subjetividades que no están dispuestas a dejar de usar el espacio público como





Julieta Restrepo-Berrio  
"Esta vida es un arte"

su medio de sustento y visibilidad. A pesar de regirse por una axiomática capitalista, esta práctica no deja de ser una experiencia polisémica que comprende sus propias líneas de fuga. La aparición de Lorena en el espacio público no se limita a sus relaciones comerciales o a su valor de exposición y consumo; tampoco queda reducida a su función erótica. Su exhibición corporal representa un desacato hacia la autoridad cívica y moral, y hacia los intentos de desplazamiento, eliminación y control local ejercidos por numerosos agentes policiales y paraestatales. Desde su uso del espacio público, Lorena prolifera como una fuerza insistente, persistente y resistente frente a estas formas de violencia, restableciendo continuamente su agencia en el tejido urbano.

El devenir trans, por su parte, permite pensar el cuerpo como campo plástico y mutante de relaciones interdependientes, como superficie simbólica y material de significación polivalente, como límite variable y como producto de la técnica. La subjetividad trans evidencia la porosidad, la ductilidad y la potencia del cuerpo y sus distintas posibilidades de modificación artificial. En el caso analizado, la elaboración del cuerpo trans se convierte en un ejercicio creativo y recursivo que, aunque no necesariamente elimina el sistema binario desde el cual emerge, sí lo perturba y lo desordena, subvirtiendo la idea de una corporalidad exclusivamente orgánica y proponiendo la creación de un sujeto híbrido y ambiguo. Desde sus formas protésicas, barrocas e híbridas, la transmutación de Lorena implica una transgresión de los límites corporales y, en consecuencia, de las fronteras que determinan lo que puede ser y hacer un cuerpo. Resulta relevante, entonces, reivindicar el cuerpo trans como el lugar de una liberación íntima y política que permite manifestar resistencias y contravenciones.

En este artículo propuse un acercamiento a los modos de reinención y exposición corporal de Lorena desde las múltiples relaciones estéticas que establece consigo misma, con su medio social y con las dinámicas de la prostitución callejera. Abordar sus formas de producción y transformación corporal como prácticas estéticas, y concebir sus modos de exhibición en el espacio público como despliegues performativos permite reconsiderar y resaltar su dimensión sensible, su agenciamiento urbano y la confrontación social que implica su impetuosa presencia en Barbacoas. Allí Lorena ha encontrado y ha construido, como sujeto de saber y de experiencia, un lugar para afirmar y visibilizar su existencia y para hacer de su vida *un arte*.



## Bibliografía

- [1] Agamben, Giorgio. *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2011.
- [2] Agamben, Giorgio. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2005.
- [3] Arango-Marín, Miguel. “Mosaico del centro de Medellín. Subjetividades exhibidas e inscritas en las prácticas urbanas de tres lugares del desbordamiento (1999-2019)”. Tesis de doctorado, Universidad Nacional de Colombia, 2021.
- [4] Butler, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- [5] Butler, Judith. *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad*. Buenos Aires: Amorrortu, 2009.
- [6] Butler, Judith. *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós, 2006.
- [7] Butler, Judith. *El género en disputa*. Barcelona: Paidós, 2007.
- [8] Calderón-Jiménez, Miryam, Robero García-Pérez, Briza Bautista-Romero. “La prostitución y sus discursividades: Un análisis del sujeto injuriado”. Trabajo de grado para optar a la licenciatura en Psicología, Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco, 2016.
- [9] Cobo-Bedia, Rosa. “Un ensayo sociológico sobre la prostitución”. *Política y sociedad*, no. 53 (2016): 897-914.
- [10] Colombia, Código Nacional de Policía y Convivencia, Ley 1801 de 29 de julio de 2016, art. 33. [https://leyes.co/codigo\\_nacional\\_de\\_policia/33.htm?utm\\_source=chatgpt.com](https://leyes.co/codigo_nacional_de_policia/33.htm?utm_source=chatgpt.com)
- [11] Coromines, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos, 1987.
- [12] Correa, Guillermo. “Raros. Historia cultural de la homosexualidad en Medellín, 1890-1980”. Tesis de doctorado, Universidad Nacional de Colombia, 2015. <https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/55536/71394345.2015.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- [13] Delgado, Manuel. *El animal público*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- [14] Echeverría, Bolívar. “Queer, manierista, bizarro, barroco”. *Debate Feminista*, no. 16 (1997).
- [15] Gómez-Chans, Martín. “Soy una mujer normal”. *Henciclopedia*. <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Gomezchans/Mujernormal.htm>
- [16] Guber, Rosana. *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2001.
- [17] Gubern, Román. *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Barcelona: Anagrama, 2005.



Julieta Restrepo-Berrio  
"Esta vida es un arte"

- [18] Guzmán-Monsalve, Verónica. "De la estética expandida, la ciudad y sus afectos. Actualizaciones del parque del Periodista y la Calle Barbacoas (Medellín 2017)". Tesis de maestría en Estética, Universidad Nacional de Colombia, 2017. <https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/62928/39360467.2018.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- [19] Lamas, Marta. "Feminismo y prostitución: la persistencia de una amarga disputa". *Debate Feminista*, no. 51 (2016): 18-35.
- [20] Le Breton, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.
- [21] Lemebel, Pedro. *Loco afán: Crónicas de sidario*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 1996.
- [22] Lipszyc, Cecilia. "Mujeres en situación de prostitución: ¿esclavitud sexual o trabajo sexual?". En *Prostitución: ¿trabajo o esclavitud sexual?* Traducido por María-Beatriz Pimentel. Lima: Cladem, 2003.
- [23] López-Rodríguez, Rosana. "Sobre cuerpos, máquinas y feminismo. Proceso de producción, proceso de trabajo y valor de uso en la producción de las mercancías 'fuerza de trabajo' y 'placer sexual' en la rama de la prostitución". *Revista THEOMAI*, no. 39 (2019): 100-117.
- [24] Martynowskyj, Estefanía. "De clientes a varones prostituyentes. Una aproximación al proceso de construcción de un sujeto 'repudiable'". *RevIISE - Revista De Ciencias Sociales Y Humanas*, no. 12 (2018): 27-36.
- [25] Mejía-Núñez, Gerardo. "Transexual: la construcción de un problema y un concepto político en América Latina". Tesis de maestría en Estudios Políticos y Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016. <https://ru.dgb.unam.mx/bitstream/20.500.14330/TES01000739930/3/0739930.pdfm>
- [26] Foucault, Michel. "Topologías". *Fractal*, no. 48 (enero-marzo de 2008): 39-62.
- [27] Molloy, Sylvia. *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.
- [28] Montoya, Jairo. "La emergencia de las subjetividades metropolitanas". *Metrópolis, espacios, tiempo y cultura, Ciencias Humanas*, no. 24 (1998): 91-132.
- [29] Platero, Lucas R. *Trans\*exualidades. Acompañamiento, factores de salud y recursos educativos*. Barcelona: Bellaterra, 2014.
- [30] Posada-Moreno, Mariana. "Barbacoas, la 'calle del pecado' que permanece en el corazón del Centro". *El Tiempo*, 22 de marzo de 2020. <https://www.eltiempo.com/colombia/medellin/la-calle-del-pecado-que-permanece-en-el-corazon-de-medellin-475806>
- [31] Preciado, Paul B. *Testo yonqui*. Madrid: Espasa, 2008.



- [32] Ranea-Triviño, Beatriz. “Una mirada crítica al abordaje de la prostitución: reflexiones sobre la abolición”. *Gac Sanit* vol. 35, no. 1 (2021): 93-94.
- [33] Sarduy, Severo. *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- [34] Silva-Chavalo, Pablo. “Abyección, capital e imagen: reflexión en torno al cuerpo abyecto en el capitalismo contemporáneo”. *Argus-a* vol. 3, no. 12 (2014): 1-29. <https://www.argus-a.com/archivos-dinamicas/abyeccion-capital-e-imagen.pdf>
- [35] Soley-Beltrán, Patricia. “Transexualidad y Transgénero: una perspectiva bioética”. *Revista de Bioética y Derecho*, no. 30 (2014): 21-39. [https://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1886-58872014000100003](https://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1886-58872014000100003)
- [36] Sosa Villada, Camila. *Las malas*. Barcelona: Tusquets, 2019.
- [37] Suescún, Juan-Felipe. “Contextos de sensibilidad en la vida cotidiana. Matrices de la Prosaica: un modelo de análisis para las estéticas expandidas”. *Revista Colombia de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, no. 2 (2015): 39-96.

