

Eladio MATEOS-MIERA

Universidad de Granada. España. emateos@ugr.es

Muere chapero. Permanencia de los estereotipos sobre el trabajador sexual en la pantalla global

Hustler dies. Permanence of stereotypes around male sex-workers on the global screen

Fechas | Recepción: 26/09/2018 - Revisión: 04/12/2018 - En edición: 18/12/2018 - Publicación final: 01/01/2019

Resumen

El cine y la televisión han representado audiovisualmente en numerosas ocasiones el trabajo sexual realizado por hombres, aunque no siempre respondiendo a la realidad de la profesión. Este artículo trata de identificar los estereotipos que estos medios han acuñado sobre el trabajador sexual, fundamentalmente el que ejerce la profesión con otros hombres y en menor medida el que la ejerce con mujeres, y comprobar su vigencia o si la incorporación al discurso social hegemónico de la subcultura gay y de una homosexualidad normativa ha cambiado la manera en que la pantalla lo retrata. Con una metodología cualitativa, propone el análisis de contenido sobre la representación audiovisual del trabajador sexual en la filmografía de las democracias occidentales entre 1957 y 2017, con el referente de un amplio corpus de trescientos textos audiovisuales, de los que se usan en el trabajo 32, indagando en el potencial carácter estigmatizante que para el colectivo contienen estas representaciones. Las conclusiones apuntan a la permanencia de estereotipos y la conservación del trabajo sexual masculino en el ámbito privado que se escenifica por el uso de géneros cinematográficos como el drama y el melodrama, sin trascender al espacio social y político y manteniendo la normatividad social que estigmatiza a los trabajadores sexuales como víctimas, culpables e inadaptados, incapaces de constituirse como sujeto político y social y por tanto sin poder sobre su propio destino.

Palabras clave

Estereotipos; estigma; marginalidad; representación audiovisual; trabajo sexual masculino.

Abstract

Film and television have often represented male sex-workers, albeit not always conforming to the reality of the profession. This project attempts to identify the stereotypes around sex-workers shown by the media: those performing their profession with other men and, to a lesser extent, those carrying it out with women. In addition, the study seeks to verify, first, the validity of these stereotypes and, second, whether incorporation of the gay subculture and normative homosexuality into the hegemonic social discourse has changed the way the screen portrays the male sex-worker. By means of a qualitative methodology, the content analysis around the audiovisual representation of sex-workers in the filmography of western democracies between 1957 and 2017, using 32 audiovisual texts within a frame of three hundred, was performed seeking the potential stigmatising character that these representations mean to this collective. The conclusions reveal the permanence of both stereotypes and male sex work in the private sphere represented by means of film genres such as drama and melodrama, without being introduced in the social and political space, and maintaining the social norms that stigmatise sex-workers as victims, guilty and maladjusted, incapable of themselves becoming political and social subjects and, therefore, without having the power to determine their own destiny.

Keywords

Stereotypes; stigma; marginality; audiovisual representation; male sex work.

1. Introducción

Invisible entre los invisibles y periférico en la propia periferia social que supone el sexo de pago, el trabajo sexual^[1] ejercido por varones permanece aún en una zona de oscuridad y desconocimiento para la opinión pública, pese a que la investigación al respecto ha manifestado en las últimas décadas un importante progreso en el discurso científico sobre el tema (Scott, 2003), que en campos como la sociología o las ciencias de la salud apunta a un nuevo contexto para la comprensión de esta actividad (Minichiello, Scott y Callander, 2015). La representación audiovisual de la figura que han ofrecido sobre todo el cine, tanto el de ficción como el documental, y la televisión no ha ido pareja a esta evolución, ya que estos avances médicos y sociológicos no han disipado la imagen distorsionada que marca la percepción mayoritaria del trabajo sexual que, sin importar quien lo ejerza pero sobre todo en el caso de los varones, "sigue siendo una actividad particular que se contempla con intensa prevención social" (Guasch y Lizardo, 2017: 175). Como ya notó hace dos décadas algún estudio pionero en España, la invisibilidad casi absoluta del trabajo sexual masculino ha propiciado históricamente un desconocimiento desde el que la imagen del "prostituto" masculino se ha construido más "con prejuicios y estereotipos que con la realidad" (Ballester y Gil, 1996:12), provocando que las opiniones y conceptos sociales sobre la actividad estuvieran más cerca de la condena moral que de la comprensión realista del fenómeno social. La representación audiovisual mayoritariamente ofrecida del trabajador sexual ha contribuido en gran medida a mantener los estereotipos sociales sobre el mismo tempranamente acuñados.

Veinte años después del trabajo de Ballester y Gil, este desconocimiento muestra su ejemplo más palmario por la ausencia casi total del trabajo sexual masculino en las agendas políticas y públicas, lo que impide implementar medidas que no solo produzcan mejoras en las condiciones sociales (por ejemplo, sanitarias) de los trabajadores, sino también desmontar los estereotipos marginalizantes tan firmemente unidos a la representación audiovisual que de ellos se hace. En España por ejemplo el Informe de la Ponencia sobre la situación actual de la prostitución en el país presentado en las Cortes Generales reconoce que el trabajo sexual ejercido por varones es "un sector desconocido e inaccesible para la sociedad" (Informe, 2007: 71); un documento similar presentado en la Asamblea Nacional francesa en 2011 registra 27 menciones a la actividad (incluidos los hombres trans) en 170 páginas (Geoffroy, 2011).

Es necesario tener en cuenta este contexto cuando enfrentamos la representación audiovisual que especialmente el cine pero en ocasiones también la televisión ofrecen del trabajador sexual, ya que la capacidad de estos medios para establecer y difundir estereotipos se mantiene en gran parte operativa pese a la revolución digital, y pueden trabajar a favor o en contra de las ideas prestablecidas. Los estudios al respecto, como casi todo lo relacionado con esta actividad, son escasos y recientes, aunque en el panorama internacional John Phillip Lay (2008) o Russell Sheaffer (2014), por citar dos aportaciones relevantes, han presentado estudios sobre la representación audiovisual del trabajador sexual que suponen un avance considerable en esta línea de investigación casi inexplorada en los estudios de Comunicación. En España es necesario mencionar los trabajos de Juana Gallego (2010, 2011), que aunque centrados en la prostitución femenina, aportan datos comparativos de interés.

En el marco de estas limitaciones, se considera objetivos de la investigación: 1) Identificar los estereotipos y estigmas con que se representa en el cine y la televisión la figura del trabajador sexual masculino, 2) Determinar la vigencia actual de los mecanismos estigmatizantes descritos por el análisis efectuado como representación audiovisual de los trabajadores sexuales y 3) Detectar la incorporación de nuevas expresiones de la homosexualidad normativa y la subcultura gay, así como del movimiento reivindicativo y sindical de las personas que ejercen el trabajo sexual, y los cambios que producen en estos estereotipos, por medio de la comparación de las obras anteriores y posteriores a la instauración de la subcultura gay y de las reivindicaciones del colectivo del trabajo sexual en las tres últimas décadas del siglo XX.

2. El análisis propuesto sobre el trabajador sexual masculino

El catálogo de textos audiovisuales sobre los trabajadores sexuales, mayoritariamente los que ejercen con otros varones (pues el gigoló que trabaja con mujeres cuenta con una filmografía menor y con caracterizaciones audiovisuales muy diferentes), es extenso, y no justifica la falta de atención académica. En el inventario incluido en su Tesis Doctoral, John Phillip Lay registra 262 obras a partir de las cuales resulta posible investigar cómo se representa la figura del trabajador sexual, a las que hay que añadir otra cincuentena de títulos aportados por propia investigación. Se trata de un amplio corpus de más de trescientas obras, con un lapso cronológico que aproximadamente abarca entre 1957 y 2017.

La falta de estudios contrasta con la presencia reiterada del personaje en la ficción y el documental cinematográficos a partir de cierto momento, que podemos situar en la revolución de las costumbres de los años 60 y 70 del siglo pasado, y en el ámbito geográfico establecido por las democracias occidentales

de donde provienen la mayor parte de películas tenidas en cuenta en este trabajo, ya que "es diferente ejercer la ocupación en una democracia estable que protege las minorías eróticas [...] que hacerlo en contextos sociales y legales homófobos" (Guasch y Lizardo, 2017: 98) que apenas proporcionan ejemplos de la temática analizada. También algunas cinematografías asiáticas han proporcionado un repertorio de imágenes del trabajador sexual, e igualmente Latinoamérica, en especial países como México y Argentina, han mostrado en su cine al personaje, en algunos casos con propuestas rupturistas que implican una interesante reescritura del estereotipo, aunque tampoco estas representaciones audiovisuales han levantado interés entre los investigadores de sus áreas geográficas. Estas imágenes solo excepcionalmente serán tenidas en cuenta en este trabajo, por presentar un contexto político, histórico y cultural claramente diferenciado para cuyo análisis sería necesario una investigación específica, de acuerdo a la metodología propuesta que exige considerar el contexto "como marco de referencias donde se desarrollan los mensajes y los significados. Con lo cual cualquier análisis de contenido debe realizarse en relación con el contexto de los datos y justificarse en función de éste" (Andréu, 2002: 3). De ahí que el corpus elegido se restrinja a 32 títulos proporcionados por las cinematografías de Europa Occidental, Estados Unidos y Canadá.

La metodología desde la que se aborda esta investigación es cualitativa y propone el análisis de contenido de la representación audiovisual del trabajador sexual masculino en la filmografía citada, sistematizada de forma cronológica. El análisis tiene como objetivo poner de manifiesto cómo se construyen y difunden los estereotipos sobre el trabajador sexual masculino por medio de los argumentos audiovisuales, la puesta en escena y su representación icónica fílmica.

El análisis de contenido se realiza en función de variables sociodemográficas del personaje, de una parte, mientras que de otra se atiende a las características de la forma fílmica. Entre las variables sociodemográficas se encuentran la extracción social del personaje (pobreza, marginación social), sus circunstancias vitales y biográficas (infancia infeliz, inadaptación social, enfermedad mental o física) y contexto social (pertenencia de clase, precariedad económica, transnacionalidad y emigración, relación al mundo delictivo y la marginalidad, drogadicción, entorno policial y jurídico, conflictividad social causada por el trabajo sexual). Entre las referidas a forma fílmica se atiende tanto a aspectos formales (género cinematográfico, espacios de la representación, estereotipos físicos y caracterización del personaje, puesta en escena, focalización en el trabajador, el cliente o la sociedad) como a sus condicionantes industriales (producción estándar o independiente, público general o específico, visibilidad). De esta forma, se obtiene un análisis de corte pragmático y semántico a partir de la combinación de variables que permiten establecer los estereotipos con que se muestran estos personajes, tanto por sus características como por su representación cinematográfica. Se realiza además un estudio de la evolución de esta representación respecto a películas anteriores y posteriores a la revolución gay y al movimiento sindical reivindicativo de los trabajadores y trabajadoras sexuales^[2]. Se excluyen en este trabajo menciones a obras audiovisuales referidas a hombres transexuales, que por norma general se atribuyen a sí mismas una identidad de género femenino.

3. Construyendo el estereotipo

La figura del varón que alquila su cuerpo por dinero se ha identificado como homosexual desde los más antiguos estudios sociológicos, médicos y legales del XIX, y hasta bien entrado el siglo XX el trabajo y la condición sexual se confundieron. Aunque el descubrimiento por parte de psiquiatras e investigadores sociales de la *heterosexualidad* del chapero en la inmediata segunda postguerra mundial (Scott, 2003: 183) disoció esa conexión tan arraigada en la literatura científica como en la opinión pública, el personaje del TSM (trabajador sexual masculino) ha estado ligado en su representación audiovisual a la identidad homosexual. A través de su reiterada presencia en las distintas etapas que atraviesa el cine gay en las fechas señaladas "He became a metaphor for homosexual identity" (Lay, 2008: 106). Sin embargo la representación audiovisual del trabajador sexual no experimenta correlativamente una evolución histórica similar a la del movimiento gay. Por tanto, no parece posible trazar un estereotipo estable del mismo en ese periodo, donde aparece representado con una identidad líquida e incluso paradójica, que refleja la idea que mantiene la opinión pública, cuyas imágenes

son más bien confusas y, en cierto modo, contradictorias. De unas se deriva que los prostitutos son personas que constituyen una amenaza para nuestra sociedad [como delincuentes y enfermos] y por tanto, se justifica el temor o rechazo de que son objeto; de otras, que se trata de personas dignas de lástima" (Ballester y Gil, 1996: 14).

como víctimas de la desestructuración familiar, el abuso infantil o la falta de oportunidades sociales. Ambos estereotipos se acuñaron tempranamente y no se puede decir que hayan perdido vigencia.

Las películas que ficcionan o documentan el tema raramente provienen del cine hegemónico, el que permanece ligado a la gran producción industrial, pues más que dirigirse a un público general tienen un *target* definido por el consumidor gay al que provee la producción cinematográfica independiente (Lay, 2008: 16-17; Sheaffer, 2014: 72), sobre todo las obras referidas al trabajador sexual que presta servicio a otros varones. Es decir, la institución cine ha presentado el trabajo sexual masculino como un asunto de la comunidad gay, no del resto de la sociedad, y solo un escaso número de obras televisivas lo han acercado a la audiencia indiscriminada de este medio. Pero al margen de los filmes *underground* y vanguardistas, como *My Hustler* de Andy Warhol por citar una pieza paradigmática, que fundan un fetichismo erótico por el personaje aún no extinguido del todo, fueron algunas películas del seno de la industria las primeras en mostrar un personaje masculino ejerciendo el trabajo sexual entre varones.

La archicitada *Midnight Cowboy* instauro algunos de los estereotipos más repetidos de la victimización del TSM a la vez que apunta algunos rasgos de su carácter disfuncional y hasta violento, y presenta el sexo de pago homosexual como una perversión abyecta y traumática para la masculinidad. El ingenuo y ambicioso provinciano que llega a la gran ciudad en busca de mujeres ricas y glamurosas que paguen por su virilidad y acaba convertido en chaperó fracasado y ocasional ladrón de poca monta compone una figura que produce a la vez temor y piedad, dando a entender la inmadurez de su personalidad como desencadenante del fracaso. Dado que en 1969 la perspectiva científica seguía entendiendo al TSM en términos de sociopatología

Midnight Cowboy engages the subject of male prostitution similarly. By focusing on one specific sex worker, the film acts as a sort of case study, and through its use of flashbacks to childhood and adolescent trauma, [...] the film creates a link that posits Joe Buck's past traumas as the inciting events that determined his current occupation (Sheaffer, 2014: 62).

Ambas características, el situar en una infancia o adolescencia desgraciada el origen de la dedicación al trabajo sexual y la utilización como recurso de la puesta en escena cinematográfica de flashbacks sobre la infancia del personaje para traducir esa idea en imágenes, serán desde entonces tópicos recurrentes en las representaciones audiovisuales del TSM. La mayoría de las veces las películas que representan el trabajo sexual de los varones incluyen la distinción campo/ciudad, siendo el primero el lugar de un perdido paraíso infantil donde todavía se mantiene funcional la institución familiar, mientras la segunda se revela como lugar de corrupción y desestructuración personal y social, en cuyas calles nocturnas se produce la degradación del trabajo sexual.

Esa desestructuración personal genera el estereotipo de la patología mental, con amplia presencia y permanencia en los universos audiovisuales que han retratado la actividad, y que ha sido también uno de los tópicos sobre los que han girado los estudios de las Ciencias Sociales y de la Salud cuando han abordado el tema del trabajo sexual masculino, como han estudiado Koken y Bimbi (2014), estereotipo que se ramifica a su vez en una amplia tipología que va desde el peligroso psicópata asesino al inofensivo simple o ignorante (el *Garçon stupide* al que alude en 2004 el título de la película suiza de Lionel Baier). Es un rasgo que casi nunca ha abandonado la forma de representar al TSM, que sería de inmediato remachado al año siguiente con la siguiente película de las grandes *majors*^[3], que no aparece casi nunca mencionada en las investigaciones sobre el tema, tal vez porque en *The Boys in the Band* el trabajador sexual es un personaje secundario. Sin embargo su presencia es amplia en la cinta, que narra la fiesta de cumpleaños que un grupo de amigos homosexuales prepara para otro de ellos, y entre cuyos regalos se cuenta una noche con un chico de la calle alquilado por uno de los participantes. La cosificación de la figura no es sin embargo la más estigmatizante de las características con que se retrata al personaje; es su estupidez, su incultura y su incapacidad para establecer relaciones de socialización igualitarias con los demás personajes, que lo desprecian por idiota y a partir de cierto momento le impiden incluso hablar.

Lo que resulta especialmente significativo del retrato degradante que ofrece *The Boys in the Band* del TSM es que no proviene del cine hegemónico heteronormativo aún imperante en la época, sino de la avanzadilla de cineastas gay que ya en esos años están tratando de ofrecer representaciones más humanas y complejas de los homosexuales, aunque no siempre complacientes con ellos, imágenes cinematográficas nuevas con las que se trataba de desterrar las que hasta entonces habían descrito al homosexual en el cine como un enfermo perverso. *The Boys in the Band* demuestra entonces que una parte del naciente discurso identitario gay trataba de trasladar ese estigma de la homosexualidad a solo una parte de la comunidad, aquella que formaba el escalón más bajo de la emergente sociedad gay: prostitutos, delincuentes o enfermos y otros marginales más o menos inasimilables a los valores de una homosexualidad normalizada. Las dos películas citadas sitúan al personaje en un espacio público, la calle o un servicio público, y vinculan su actividad a la noche, espacio y tiempo que se han repetido desde entonces en las películas como inevitablemente vinculados al TSM, incluso las más recientes, aunque estas características ya no respondan a la realidad histórica del comercio sexual masculino.

Extrapolando al mundo occidental los datos de quienes en España ofrecen los estudios más actualizados y profundos sobre el tema (Guasch y Lizardo, 2017), la etapa del trabajo sexual masculino *outdoor* es un modelo claramente superado a partir de la última década del siglo XX, pues desde entonces el comercio sexual de todo tipo se desarrolla principalmente online, por más que la actividad callejera siga siendo una forma minoritaria que se justifica como estrategia de supervivencia para personas en situación de extrema precariedad (Guasch y Lizardo, 2017: 42). También los TSM tienen hoy su principal campo de actividad en internet, y solo el 10% ejercen en calles y espacios públicos, pese a ser el tipo de trabajo sexual masculino más estudiado por los investigadores y el que la representación audiovisual sigue ofreciendo de manera acrítica y mayoritaria, incluso en películas muy recientes como *Aleksandr's Price*, *Brüder der Nacht*, *La partida*, *Notre Paradis* o *Retake*. El prostituto conectado y digital predominante, aunque no totalmente ausente pues lo encontramos en filmes como *Boy culture*, *Greek Pete* o *The Cost of Love*, no está casi nunca en las pantallas.

Entre otros estudiosos, Lay (2008) nota este desfase entre la realidad histórica del trabajo sexual de los varones y su representación audiovisual, que explica hasta mediados de la década de los 90 del siglo pasado como resultado del doble rechazo que ideologías contrarias manifestaban hacia el TSM. Por un lado los movimientos de liberación gay asimilacionistas y su aceptación de conceptos tradicionales, desde el amor romántico al matrimonio, la monogamia y la familia, que por tanto no podían incluir en su agenda una figura promiscua y que mercantiliza el sexo y la intimidad:

the street prostitute was more useful than that of the more "high class" call boy because his low hierarchal position on the sex worker spectrum integrated more closely with deviant, sex-obsessed homosexual. [...] By presenting the hustler as a street prostitute, the films could then demonstrate more effectively his redeeming transformation from a deviant sexuality into a more sanctioned one (Lay, 2008: 94).

Por otra parte la ultraderecha religiosa que luchaba activamente contra estos movimientos normalizadores y encontró en el "pobre niño perdido en la noche" tantas veces retratado en la representación audiovisual del TSM un argumento para mantener el carácter perverso de la homosexualidad.

Este estereotipo del "niño perdido" que encuentra una salida para su supervivencia a través del sexo de pago con otros hombres surge en un contexto histórico muy determinado, que no responde a la realidad reciente pese a mantenerse firmemente en la representación audiovisual que se hace del TSM. Conforme avanzaba la segunda postguerra mundial, el deterioro de condiciones sociales y el emergente cambio de costumbres con la creación de nuevas categorías como la adolescencia o la juventud, habían provocado que la huida emancipadora de muchachos se convirtiera para las sociedades del bienestar en un problema alarmante, que causó en los grandes centros urbanos de Estados Unidos, Canadá y Europa un aumento de los TSM considerado por los expertos de "epidemic proportions" (Scott, 2003: 190). Forzados a veces a ejercer por miembros de la pequeña delincuencia en que se refugiaban, o por disfuncionalidad de carácter, o atraídos a la actividad por su identidad sexual desorientada, y en todos los casos por la acuciante necesidad económica, estos jóvenes proporcionan la materia prima para crear el que es tal vez el primer estigma, generalizado y permanente sobre la figura: la enfermedad mental que genera desadaptación social. Scott, que revisa gran parte de la literatura científica disponible, lo describe como "the archetypal youth-in-trouble" (2003: 191): joven, blanco, heterosexual y procedente de la clase media o baja, producto de una inadecuada socialización y de privaciones socio-culturales, que lo han convertido en una víctima indefensa, socialmente aislada y sin recursos, seducido por peligrosos homosexuales que estas películas presentan como "dangerous predator capable of moral corruptibility and murder" (Lay, 2008: 19). Esta nueva representación predominante no borró por completo la imagen del TSM como pequeño delincuente, pues la propia ambivalencia de la figura y la inestabilidad de su identidad, junto a su cercanía al mundo delictivo y al entorno callejero socialmente informal, hacen que la víctima pueda fácilmente convertirse en verdugo y ser a la vez caracterizado como "a delinquent, seeking to exploit homosexuals as an easy source of cash through blackmail, assault and robbery" (Scott, 2003: 189), a menudo homófobo y forzado a exagerar su masculinidad como forma de traspasar el estigma de la homosexualidad al cliente.

El otro estigma repetido vuelve a presentar al TSM también como enfermo, pero ahora del cuerpo. La omnipresencia en muchas de estas cintas de la epidemia del SIDA y otras enfermedades de transmisión sexual remacha también la imagen del TSM como vector de enfermedad, omnipresencia que contrasta con la ausencia casi absoluta en estas películas de las agencias sanitarias gubernamentales y ONG concernidas por la enfermedad, con lo que se transmite la idea de la inevitabilidad de la contaminación y del peligro para la salud de la sociedad que encarna el TSM. Sheaffer comentando la película de 1997 *Mandragora* señala que "sex workers are always implicated in the AIDS crisis as a simple fact of their profession during the period of time in which the film takes place" (2014: 74).

Precisamente *Mandragora* y los documentales que conforman la trilogía sobre el tema del cineasta checo Wiktor Grodecki, *Not Angels but Angels* y *Body without Soul*^[4], resultan paradigmáticos de esta permanencia de los estereotipos asociados al TSM. Protagonizadas por jóvenes llegados a la gran ciudad desde el ámbito rural, éstos juegan un papel de niños perdidos convertidos en víctimas pasivas, como ha demostrado Kevin Moss en su análisis de la trilogía. El trabajo sexual ejercido por varones aparece en estas películas como una perversión abyecta caracterizada por categorías negativas como la promiscuidad, la no procreación, la mercantilización de la intimidad y la explotación, o la informalidad de las relaciones desarrolladas siempre fuera del ámbito del hogar con el consiguiente desarraigo e inestabilidad emocional. La puesta en escena y la realización audiovisual con que Grodecki representa este mundo sexual marginal incide en su caracterización como un ámbito empobrecido personal y socialmente, donde es habitual la presencia de la enfermedad, la violencia y la drogadicción, así como la pornografía, presentada como lógico corolario del trabajo sexual. Los ángulos de cámara y la puesta en escena enfatizan la pasividad de los muchachos. En *Body without Soul* son filmados en ángulo contrapicado, como vistos con desprecio desde arriba, e intercalados a menudo sus planos con otros de estatuas religiosas filmadas en ángulos picados, como si observaran la degradación de la humanidad de los muchachos. La utilización, sobre todo en los documentales, de una música religiosa extradiegética, como el *Réquiem* de Mozart, enfatiza el peligro que corren los TSM por su cercanía con la muerte a través de la enfermedad y la violencia. Para Moss en realidad estas cintas representan la superioridad de la normatividad heterosexual y el énfasis en la institución familiar por medio de una interesada distorsión del comercio sexual masculino, ya que "In reality, Grodecki's films are both highly manipulated and highly manipulative in ways that serve to enforce 'normal' sexuality while demonizing various 'abnormal' sexual practices" (Moss, 2006).

Estos estigmas y estereotipos se acomodan a la construcción social de la prostitución -ahora sí es pertinente el uso de esta palabra- que efectúa la sociedad contemporánea. Según han señalado tanto los movimientos de emancipación de las personas que ejercen el trabajo sexual como las organizaciones defensoras de los derechos humanos, el sistema social que reprime a quienes ejercen el trabajo sexual por medio del aparato jurídico y policial, a menudo sitúa en la violación y los traumas sufridos en la infancia el origen de esta dedicación, sin que estas personas puedan hacer nada para luchar contra este tipo de violencia, como si fueran menos capaces que otras para decidir lo que resulta mejor para ellas mismas. Este planteamiento social hegemónico privilegia además en su visión al sector del trabajo sexual que ejerce en las calles, el más visible socialmente y por tanto con más posibilidades de ser vigilado por médicos y policías, y el más afectado por trastornos psiquiátricos y problemas sociales. Se logra así una generalización que patologiza a estas personas y las priva de la capacidad de expresarse por ellas mismas, convirtiéndolas en víctimas necesitadas de la ayuda de la sociedad y sin responsabilidad sobre su situación. "Cette strategie les a enfermé dans un status de mineurs et a plutôt aggravé la pénalisation ainsi que la stigmatisation. La putain n'est peut-être plus désignée comme une mauvaise personne: elle est devenue une pauvre fille, faible d'esprit, traumatisée ou abîmée" (Schaffauser, 2014: 93). Este retrato, que mantiene la estigmatización y la represión como algo inevitablemente unido al trabajo sexual, es rechazado por los movimientos sindicales que pretenden normalizar la situación laboral de estas personas, y por los defensores de los derechos humanos que propugnan que "Es necesario evitar el estereotipo de que todas las personas que se dedican al trabajo sexual carecen de participación activa o capacidad, ya que ese estereotipo es nocivo, desempodera y no refleja los datos sobre la situación y las experiencias de las trabajadoras y los trabajadores sexuales en todo el mundo" (Amnistía Internacional, 2016).

En el caso de los trabajadores sexuales que ejercen con otros hombres, la representación audiovisual los incluye en esta visión social y los acerca a la población femenina implicada en el comercio sexual, distinguiéndolos claramente de los hombres que venden sus servicios a mujeres. Si en perspectiva histórica realizamos una comparación de películas que representan el trabajo de estos últimos con otras que muestran a los hombres que ejercen con varones, el acentuado contraste apunta con claridad hacia los prejuicios y estereotipos, y hasta la homofobia, con que se ha representado audiovisualmente el personaje del chapero que trabaja con hombres y su distancia con el gigoló que lo hace con mujeres. Lo primero que destaca es que a menudo las películas sobre gigolós provienen del ámbito de la gran industria y el cine *mainstream* mientras que la producción independiente ha mostrado mucho menos interés por esta figura. El nivel de aceptación de este tipo de historias por parte del público general es mucho mayor por tanto que el de las cintas de trabajadores sexuales que ejercen con hombres. El análisis que Sheaffer realiza de *American Gigolo* concluye que ofrece una imagen saneada del TSM con un protagonista que "has graduated from the world of the abject (gay/dirty/bad/kinky) into the world of the vanilla (heterosexual/clean/good/as close to heteronormative as possible)" (Sheaffer, 2014: 65). El examen de cintas como la brasileña *Memórias de um Gigolô*, la española *Los días de Cabirio*, la norteamericana *Deuce Bigalow: Male Gigolo* o la hongkonesa *Aap wong* constata que no aparecen los tópicos estigmatizantes que reiteradamente se atribuyen al TSM que ejerce con otros hombres. Ni la calle ni la noche constituyen el espacio-tiempo de estos gigolós, que aparecen siempre a la luz del día o en

cuidados interiores de hoteles o viviendas con vidas mucho más estables y respetables que las de los niños perdidos, ni la enfermedad está presente en sus relatos, ni la patología mental los atribula, ni acaban en casi ningún caso su trayectoria en la muerte, como sucede a menudo en las películas analizadas en la mayor parte de este trabajo. Muy al contrario, el tono general de estas cintas se mueve entre el softcore (porno blando que no muestra penetraciones ni actos sexuales explícitos) para consumo del gran público y la pura comedia, como sucede en la cinta española o en la saga de *Deuce Bigalow*. A menudo estas cintas son del género cinematográfico de la comedia romántica, ya que algunos de los protagonistas de estas películas terminan comprometidos en una relación sentimental seria con alguna de sus clientas. En aquellas obras donde el tono de comedia es más acentuado los gigolós ni siquiera necesitan consumir el acto sexual con sus clientas para obtener beneficio económico, manteniendo así el honor de su masculinidad sin la mancha del comercio sexual. Cuando la clientela está formada por mujeres, "a los hombres no se les sanciona moral ni éticamente por dedicarse a esta actividad. Antes al contrario, se considera casi como un motivo de orgullo el hecho de poder vivir a cuerpo de rey a costa de una mujer" (Gallego, 2011: 79). La conclusión de esta comparación se revela con claridad: la marginalidad del chaperero en su exhibición cinematográfica o televisiva es una muestra de homofobia social presente incluso cuando la película del comercio sexual entre varones proviene del cine gay, que no ha logrado en general desvincular la figura del trabajador sexual de los estereotipos que aún mantienen su vigencia a la hora de representarlo audiovisualmente.

4. Nuevos tiempos, viejos estereotipos

La paulatina ascensión de la subcultura gay, y el logro de derechos por parte de este colectivo a partir de la última década del siglo XX, hubiera supuesto una buena ocasión para revisar los estereotipos estigmatizantes asociados a la figura del trabajador sexual ejerce con otros hombres, pero se topó desde finales de siglo con la expansión de la pandemia del SIDA, que profundizó la estereotipada consideración de la figura como vector de enfermedad y por tanto como un peligro para la sociedad, y especialmente para el colectivo homosexual. Así movimientos cinematográficos como el New Queer Cinema volvieron a representar al trabajador sexual de una manera ambivalente, que no se libraba del todo de los tópicos acumulados en décadas anteriores. Aunque es imposible no estar de acuerdo con Sheafer (2014: 69 y ss.) cuando señala que estos movimientos implican una reinterpretación del TSM en su representación audiovisual, algunas de las películas más significativas del New Queer Cinema, como *My Own Private Idaho*, *The Living End*, *L.I.E.* o la citada trilogía de Grodecki, siguen ligadas a nociones como la patología mental, el niño abandonado y explotado sexualmente incapaz de gestionar su propio destino, la enfermedad o la disfuncionalidad social, todas firmemente arraigadas en la representación que hasta entonces se había hecho del trabajador sexual.

My Own Private Idaho por ejemplo cuenta con dos personajes, Mike Waters y Scott Favor, el primero de los cuales sufre narcolepsia y cuya entrada en el trabajo sexual es fruto del abandono familiar, mientras el segundo se implica en la actividad como forma de rebelión social representada por su lucha contra la figura paterna. En su enfermedad mental, los sueños narcolépticos de Mike insisten en relacionar el trabajo sexual con una infancia infeliz y aparece como recurso de la puesta en escena cinematográfica el flashbacks sobre el pasado del personaje para traducir esa idea en imágenes. La inadaptación social cercana a la patología mental está presente también en uno de los protagonistas de *The Living End*, un trabajador sexual contagiado de SIDA que emprende junto a un crítico cinematográfico también enfermo una huida imposible a través de diversos paisajes arquetípicamente norteamericanos. Y en *L.I.E.*, al igual que en *Mysterious Skin*, la actividad del trabajo sexual viene determinada por el abuso de que son fruto los menores protagonistas por parte de peligrosos depredadores homosexuales.

Muchas de estas películas, realizadas tras los movimientos de emancipación de las personas homosexuales y de las que ejercen el trabajo sexual, también vinculan al TSM a un espacio-tiempo concreto convertido en tópico en la imagen audiovisual que se ofrece desde entonces del personaje. La calle y la noche, oscuros y sórdidos paisajes urbanos, en especial las estaciones y los bulevares periféricos donde circulan los automóviles, espacios caracterizados por la inestabilidad de su paisaje humano, que traducen icónicamente para el espectador la perversidad del trabajo sexual, y siguen siendo aún hoy escenarios predilectos para situar la figura, lo que en absoluto responde a la realidad ni histórica ni actual de la actividad. La calle y la noche son el espacio-tiempo característico de la marginalidad, la delincuencia y las adicciones por ejemplo, y el lugar por el que deambulan personas solitarias y sin lazos sociales o enfermos patológicos de cuerpo (enfermedades de transmisión sexual o adictivas) y alma (trastorno mental, inadaptación). Todos estos estigmas connotan, aunque en distinto grado, la mayor parte de representaciones audiovisuales del TSM que el cine y especialmente la televisión han ofrecido a lo largo de la historia por su sistemática vinculación al mundo de la calle.

Desde hace décadas y aún en la actualidad, el cine y la televisión han representado al TSM que trabaja en el mercado homosexual como muy joven o niño, que sobre la base de un carácter débil o patológico podía oscilar entre la víctima necesitada de salvación y el perverso delincuente homófobo, sin responsabilidad sobre su situación y su vida, y cuya trayectoria en numerosas ocasiones acaba en la muerte. Sobre la base de este estereotipo fundamental y fluido, las variaciones que ofrece la representación audiovisual son numerosas, a veces decantándose hacia un extremo de la caracterización, otras con personajes ambivalentes que combinan rasgos de ambos, a menudo situados en entornos de marginalidad, drogadicción y delincuencia dentro de un contexto de abandono social y precariedad económica. La fijación de estos estereotipos lleva incluso vinculada, desde el punto de vista de la puesta en escena y la construcción cinematográfica del personaje, una manera en la representación física del TSM: cuanto más victimizado, más rubio, de piel más blanca y físico más frágil; cuanto más perverso, más moreno y viril, más cercano a un modelo físico heteronormativo. Así desde 1957, en que encontramos la película danesa *Bundfald*, la primera que en la historia del cine muestra con asombrosa franqueza para su época el comercio sexual entre varones, hasta entrada la primera década del siglo XXI, la mayor parte de las películas que abordan la representación del TSM se atienen a este estereotipo transnacional.

En la pantalla global que supone un estadio avanzado de la historia del cine y de la cultura mediática (Lipovetsky y Serroy, 2007) el TSM continúa siendo un niño perdido digno de lástima, un enfermo mental o un buscavidas homófobo y peligroso, como comprobaremos con un análisis que trata de demostrar la permanencia de estos estereotipos en tres ejemplos muy recientes: la película *Notre Paradis*, la serie televisiva *The Assassination of Gianni Versace*, segunda temporada de *American Crime Story*, y el documental *Brüder der Nacht*, todas obras producidas en el seno de la gran industria audiovisual con vocación de público masivo.

La cinta de Gaël Morel ha sido elegida, entre varias opciones posibles, por presentar las dos caras del ambivalente estereotipo predominante del TSM: el niño perdido y el perverso delincuente con patología mental. Es altamente significativo de su victimismo el hecho de que el primero se llame en la película Angelo, nombre de inevitables resonancias religiosas evocadoras del sacrificio y el martirio, y que su aspecto sea el de un muy joven muchacho rubio, de piel muy blanca y sin apenas personalidad, pues se deja arrastrar casi sin resistencia primero al trabajo sexual y luego a las fechorías que comete su amante y pervertidor. Sin pasado evidente en la cinta, Angelo aparece casi de la nada en un parque, naturalmente de noche, donde es rescatado por Vassili, un fornido hombre moreno y sin afeitado, de aspecto indudablemente viril, y de hecho a lo largo de la película aparece como bisexual, del que no cabe duda que jugará en todos los sentidos el rol activo en la relación que de inmediato se establece entre ellos. Vassili, al que la sinopsis publicitaria de la cinta describe como "with killer instincts" (*Notre paradis*, IMDb), es en primer lugar el pervertidor del muchacho, al que arrastra a sus actividades en el trabajo sexual, y luego un psicópata que se dedica a asesinar a sus clientes homosexuales, lo que provoca que la pareja tenga que huir de París, donde se desarrolla la acción, hasta escondidos lugares de provincia, con lo que su recorrido invierte el viaje hacia la corrupción urbana que tan a menudo vemos en las películas que representan al TSM. Muy significativo de la alegórica perversidad de la pareja, que representa la imposibilidad de mantener una relación sana en el contexto del comercio sexual callejero, es que entre sus víctimas se encuentre una pareja homosexual asimilada al concepto tradicional de familia, pues sus dos miembros conviven juntos en una vivienda con todas las características de pertenecer a una clase acomodada. El hecho de que esta pareja esté formada por un antiguo cliente de Vassili y su joven compañero, que implícitamente aparece como un *kept-boy* o mantenido, demuestra también que desde la óptica de la película existen jerarquías dentro del comercio sexual, y que no es lo mismo que éste tenga como objetivo el establecimiento de una relación estable que el sexo promiscuo e informal que practican los dos protagonistas de la cinta. Simbólicamente es el asesinato de esta pareja asimilada la que desencadenará el final de Angelo y Vassili, que acaban detenidos por la policía tras ser denunciados por un niño, hijo de una antigua amiga de Vassili con la que ambos mantienen una relación bisexual. La lectura del trabajo sexual masculino que la película realiza es casi reaccionaria y el final de los personajes es presentado como justo castigo a su perversidad.

Imagen 1: Las dos caras del ambivalente estereotipo predominante del TSM: el niño perdido y el perverso delincente. Imagen de la película *Notre paradis*



Fuente: <https://goo.gl/kkre3J>

El serial televisivo *The Assassination of Gianni Versace* ha sido una de las grandes apuestas del medio en 2018, y se ha podido acceder al mismo tanto a través del portal de producciones bajo demanda Netflix como en importantes cadenas televisivas (en España fue emitido por Antena3 en horario de prime time, el mismo que eligió la BBC para su exhibición en Gran Bretaña). La obra ha recibido entre otros galardones el premio a la mejor miniserie/telefimé y al mejor actor en esa categoría Darren Criss en los Premios Emmy 2018, así como el premio a la mejor serie en los Gold Derby TV Awards, lo que supone una consagración dentro del medio televisivo y la sanción positiva de la gran industria de la pequeña pantalla. La serie confirma para el gran público la figura del trabajador sexual como un depredador de adinerados homosexuales y como un psicópata asesino, primero en su rol como mantenido u ocasional amante de pago, y luego en sus cuatro asesinatos y su obsesión maníaca contra el famoso diseñador italiano. Arribista, megalómano y mentiroso compulsivo, la descripción que ofrece de Andrew Cunanan, el asesino de Versace, no deja lugar a dudas sobre el carácter perverso del personaje, en el contexto de la intensa homofobia social que "existía de forma generalizada en los años ochenta y noventa" (Onieva, 2018) del siglo pasado. Un estigma homófobo que no logra esquivar la perspectiva elegida para retratar al personaje, que abunda en la consideración del TSM como un enfermo mental cuya patología proviene de una infancia perturbada en su relación con el padre y del hondo desencanto que éste provoca en la adolescencia de Cunanan, cuando la figura paterna se revela como un estafador que termina por abandonar a la familia y sumirla en la pobreza. La compleja estructura de la serie actualiza en su puesta en escena el viejo recurso al flashback infantil que tantas veces hemos visto aparecer en las representaciones negativas que muchas películas han hecho del TSM.

También *Brüder der Nacht* actualiza la forma escogida casi sin excepción por el género documental para tratar el tema del trabajo sexual masculino, como ya vimos en los dos documentales de Wiktor Grodecki citados. En todos los casos, la estructura del film está organizada en torno a los relatos de vida, una técnica de investigación social donde los propios protagonistas narran sus experiencias o ideas por medio de "una entrevista que busca conocer lo social a través de lo individual. Por eso se sustenta en la experiencia del individuo, no teniendo que ser este último una persona en particular ni especial, ya que sólo basta con ser parte de la comunidad a la cual se estudia" (Díaz Larrañaga, 1999). Los relatos cruzados de diversos trabajadores sexuales constituyen la estructura casi única con la que a lo largo de la historia del cine el documental se ha acercado a la representación audiovisual de la figura, sin que aparezca el entrevistador ni se expliciten sus preguntas, con lo que se difunde la idea de que es el propio discurso del TSM el que se transmite a la pantalla. *Brüder der Nacht* no ofrece en este aspecto casi ninguna novedad significativa, y reitera la forma canónica en que estos documentales -otros ejemplos son, además de las obras de Grodecki citadas, *Hommes à louer*, *101 Rent Boys*, o *Die Jungs vom Bahnhof Zoo*- tratan el tema del trabajo sexual de los varones. Su única aportación original está en retratar la actividad como desarrollada eminentemente por inmigrantes, que es hoy por hoy la realidad casi general en Europa Occidental, si se extrapolan los datos que Guasch y Lizardo (2017: 90-91) ofrecen para España, pese a estar esta

característica casi totalmente ausente en la mayor parte de cintas dedicadas al tema. *Brüder der Nacht* se centra concretamente en jóvenes búlgaros casi todos romaníes que ejercen la profesión en Viena, pero por lo demás sus procedimientos de puesta en escena y el retrato que presenta del TSM son similares a los que aparecen en los otros documentales citados. El tipo de trabajador sexual que presenta la cinta de forma exclusiva es un modelo periclitado que hunde sus raíces en las primeras representaciones audiovisuales de la figura y en las explicaciones fijadas por las Ciencias Sociales y de la Salud a partir de la década de los años sesenta del siglo pasado, y que en general no responde ya a la situación actual del trabajo sexual masculino. En todos los casos, salvo en el de una joven transexual, se trata de chicos heterosexuales que huyen de la precariedad económica y ejercen en la calle o en bares y discotecas dedicados a la actividad del comercio sexual. El sueño manifestado por todos ellos es reunir suficiente dinero para volver a Bulgaria y allí casarse con una mujer para fundar una familia dentro de la normatividad más ortodoxa, y su heterosexualidad a menudo exagerada por ellos mismos aparece como un atractivo para sus clientes, frente a los que demuestran en algunos casos un franco desprecio con el que intentan desvincularse del estigma y traspasarlo al comprador, como expresión de una homofobia machista apenas disimulada. La drogadicción, en especial el alcoholismo, la enfermedad y la inestabilidad mental, son subtextos más o menos evidentes sobre los que se despliega la actividad de estos muchachos, retratados siempre en un entorno nocturno y en planos muy cortos o medios para acentuar la autenticidad de su discurso y su cercanía al espectador. En resumen, un modelo obsoleto de TSM, que solo responde a una real pero pequeñísima proporción de la actividad que efectivamente tiene lugar en nuestra época, aunque el gran público desconocedor de la misma pueda pensarla como representativa del actual trabajo sexual masculino, ya que la cinta no parece dirigida en exclusiva al público gay. Como en los casos de *Notre Paradis* y de *The Assassination of Gianni Versace*, *Brüder der Nacht* se presenta como una obra destinada al público masivo, con amplia presencia en certámenes cinematográficos, entre ellos el muy importante Festival de Berlín donde se presentó en su edición de 2016, y que fue nominada ese año en dos categorías de los premios anuales que entrega la Akademie des Österreichischen Films, la institución cinematográfica más importante de Austria.

A la luz de estos tres ejemplos tan recientes, parece evidente que la gran producción industrial cinematográfica y televisiva que conforma el discurso audiovisual *mainstream* vigente entre las grandes audiencias sigue anclada en estereotipos del pasado en los que la muerte parece representar el fracaso vital y social de los trabajadores sexuales. Una muerte física en el caso de la serie televisiva, social para los dos personajes de *Notre paradis* que acaban detenidos y presumiblemente largo tiempo encarcelados, y simbólica para los chaperos de *Brüder der Nacht* reducidos a malvender su masculinidad a deleznablemos homosexuales por un puñado escaso de euros cuando se habían prometido a sí mismos no hacerlo nunca. Frente a esta realidad, la consideración de Sheaffer cuando afirma que "Post-New Queer Cinema, the use of the character type of the male sex worker has flourished and become dramatically fractured" (2014: 72) aunque no está falta de razón, no necesariamente debe implicar una valoración optimista. Aunque sería injusto no considerar las rupturas que implican películas como *Marcelo*, con su reinterpretación en clave de comedia de los viejos tópicos, *Hustler White* y *The Cost of Love* como metatextos que juegan con los estereotipos superándolos, e incluso dentro de la producción industrial al uso *Eastern Boys* con su final feliz y su recuperación para la normatividad gay de un joven trabajador sexual "salvado" de la calle, lo cierto es que en la representación audiovisual de esta figura permanecen antiguos clichés que abundan en la marginación, mantienen el estigma y fomentan la falta de comprensión de lo que esta realidad social significa hoy.

5. Conclusiones

Este trabajo supone una aportación al debate sobre la representación audiovisual del trabajo sexual, al introducir un punto de vista generalmente poco expuesto como es el ejercicio de esta actividad por parte de varones, sobre todo la de carácter homosexual y en menor medida la heterosexual, un asunto apenas abordado por los estudios hispánicos sobre Comunicación. También es novedoso el intento de sistematización de los estereotipos con que se aborda al personaje del TSM, y la valoración del carácter estigmatizante o integrador de los mismos. Finalmente se pone en relación este tipo de representación audiovisual con la teorías y propuestas de la lucha social y emancipadora emprendida desde los años 70 del siglo XX por los colectivos de personas implicadas en el comercio sexual, una perspectiva hasta ahora ausente por completo tanto en las obras audiovisuales que abordan el tema como en los estudios sobre ellas realizados.

Muchos de los estereotipos y descripciones patológicas que el cine y la televisión siguen presentando en la actualidad sobre el trabajador sexual masculino fueron acuñados desde el paradigma positivista del XIX o instaurados a partir de las postguerras mundiales desde perspectivas médicas, legales y sociológicas en un contexto marcado por lo que Jonathan Ned Katz llamó heterosexualización de la sociedad. Desde

estas perspectivas se entiende al TSM como un personaje contradictorio y de identidad paradójica cuyos extremos vienen establecidos por dos representaciones que en última instancia son el macho perverso y el niño perdido. Desde el primer extremo los estereotipos referidos al trabajador sexual lo consideran un delincuente buscavidas, con rasgos patológicos que a menudo incluyen la enfermedad mental y las de transmisión sexual, muchas veces homófobo y explotador de quienes solicitan sus servicios. En el otro extremo es visto como una víctima de la sociedad, explotado por depredadores homosexuales, un niño abandonado que a menudo procede de familias desestructuradas y del ámbito rural, que emigra a la gran ciudad considerada como lugar de corrupción y desestructuración personal y social, en cuyas calles nocturnas se produce la degradación del trabajo sexual. La fijación de estos estereotipos lleva incluso vinculada, desde el punto de vista de la puesta en escena y la caracterización cinematográfica del personaje, una manera en la representación física: cuanto más victimizado, más rubio, de piel más blanca y físico más frágil; cuanto más perverso, más moreno y viril, más cercano a un modelo físico heteronormativo. En ambos casos el TSM permanece anclado a un espacio-tiempo concreto: la calle y la noche, oscuros y sórdidos paisajes urbanos, que traducen icónicamente para el espectador la perversidad del trabajo sexual, y se convierten en alegorías de la inestabilidad vital, mental y física de los TSM. El uso del drama y el melodrama como géneros cinematográficos casi exclusivos en estas películas remacha la marginalidad y fracaso vital de la desgraciada vida del chaperó que ejerce con otros hombres, mientras que si ejerce como gigoló con mujeres es retratado a menudo en tono de comedia que implica que no hay para él sanción moral ni ética. Víctimas, inadaptados o culpables, las historias de los TSM implicados en el comercio del cuerpo homosexual son siempre estudios de casos concretos sobre personajes que el relato dominante del audiovisual *mainstream* presenta como incapaces de ser ellos mismos, arrastrados por circunstancias que no controlan, y sin posibilidad por tanto de afirmarse y de escapar a la opresión, como ha teorizado el discurso emancipador de los colectivos políticos y sindicales de trabajadores del sexo.

La evolución asimilacionista de la subcultura gay proporcionó una ocasión para sanear la imagen del trabajador sexual pero se topó con la epidemia del SIDA que truncó la posible mejora al instaurarse una imagen que fundamentalmente hacía del TSM un vector de enfermedad, en un contexto además de instauración de una homosexualidad socialmente aceptable que, claramente influida por los mitos del amor romántico heterosexual, no podía aceptar en su nueva normalización el comercio sexual o íntimo. Por eso tanto si la representación proviene del cine independiente gay como sobre todo si se produce en el contexto industrial del discurso audiovisual hegemónico, los viejos estereotipos no han perdido vigencia en un retrato no exento de cierta homofobia social y que no responde a la realidad actual del trabajo sexual de los varones. La ausencia de la inmigración en estos textos audiovisuales, cuando la realidad demuestra que hoy son fundamentalmente las personas inmigrantes las que llevan a cabo la actividad, es un ejemplo de la permanencia de antiguos clichés que mantienen la marginalidad de estos trabajadores y fomentan la falta de comprensión social de esta actividad y de su significado hoy.

A la vista de lo aportado, la recomendación teórica y académica debe apuntar a una mayor profundización sobre el tema y una ampliación de los puntos de vista desde los que debe abordarse.

6. Referencias bibliográficas

- [1] Amnistía Internacional (2016). Política de Amnistía Internacional sobre la obligación del Estado de respetar, proteger y realizar los derechos humanos de las trabajadoras y los trabajadores sexuales. Disponible en <https://goo.gl/La3sAk>
- [2] Andréu Abela, J. (2001). *Las técnicas de Análisis de Contenido: Una revisión actualizada*. Sevilla: Fundación Centro de Estudios Andaluces.
- [3] Araki, G. (Director); Gerrans, J.; Hu, E.; Hu, M.; Jost, J.; Rosenthal, H. S.; Sperling, A.; Stark, J. y Thomas, M. (Productores). (1992). *The Living End*. [Película]. Estados Unidos: Desperate Pictures, October Films.
- [4] Araki, G. (Director); Araki, G.; Barendrecht, W.; Genot, B.; Kusama-Hinte, J.; Larsen, Ch.; Ritter, H.; Skalski, M.J.; Werner, M. y Zeman, J. (Productores). (2004). *Mysterious Skin*. [Película]. Estados Unidos: Antidote Films (I), Desperate Pictures, Fortissimo Films.
- [5] Au, Ch. M. (Director); Law, K-Y. (Productor). (2015). *Aap wong*. [Película]. Hong Kong.
- [6] Baier, L. (Director); Boner, R. (Productor). (2004). *Garçon stupide*. [Película]. Suiza: Saga-Productions, Ciné Manufacture, Télévision Suisse-Romande (TSR).
- [7] Bailey, F. y Barbato, R. (Director); Bailey, F.; Barbato, R.; Hoffman, J.; Nevins, Sh. y Smothers, T. (Productores). (2000). *101 Rent Boys*. [Película]. Estados Unidos: Cinemax, World of Wonder Productions.

- [8] Ballester, R. y Gil, M. D. (1996). *Prostitución masculina: Estudio Psicosocial en nuestro contexto*. Valencia: Promolibro.
- [9] Brocka, Q. A. (Director); Israel, S.; Lobel, Ph.; Philip Pierce, Ph. y Simpkins, V. (Productores). (2006). *Boy culture*. [Película]. Estados Unidos: Boy Culture LLC, NeoFight Film, Pierce Films.
- [10] Campillo, R. (Director); Charbonneau, H. y Luciani, M-A. (Productores). (2013). *Eastern Boys*. [Película]. Francia: Les Films de Pierre, Centre National de la Cinématographie (CNC), Canal+.
- [11] Castro, R. y La Bruce, B. (Directores); Brüning, J.; La Bruce, B. y Rogers, J. (Productores). (1996). *Hustler White*. [Película]. Alemania-Canadá: Dangerous to Know Swell Co., Hustler White Productions, Jürgen Brüning Filmproduktion.
- [12] Chiha, P. (Director); Lucassen, V. y Sinzinger, E. (Productores). (2017). *Brüder der Nacht*. [Película]. Austria: Wildart Film.
- [13] Corporon, N. (Director); Brazie, C.; Corporon, N.; Lawson, L. L. y Mandell, S. (Productores). (2016). *Refake*. [Película]. Estados Unidos: Closing Time Productions.
- [14] Cuesta, M. (Director); Bastian, R.; Cuesta, M.; Hirschbiegel, U.; Molinari-Rosaly, J.G.; Moran, L. y Romer, V. (Productores). (2001). *L.I.E.* [Película]. Estados Unidos: Alter Ego Entertainment, Belladonna Productions.
- [15] Díaz Larrañaga, N. (1999). El relato de una vida: apuntes teóricos-metodológicos en comunicación. *Revista Latina de Comunicación Social*, 22. Disponible en <https://bit.ly/2FSC5kv>
- [16] Friedkin, W. (Director); Crowley, M. (Productores). (1970). *The Boys in the Band*. [Película]. Estados Unidos: Cinema Center Films, Leo Films.
- [17] Gallego, J. (2010). Cine y prostitución: una lectura del sexo de pago en la ficción cinematográfica. *Quaderns del CAC*, 13(35), 63-71. Disponible en <https://goo.gl/6FfMXX>
- [18] Gallego, J. (2011). Prostitutas, chaperos y escorts: reflexiones sobre la sexualidad de pago en la ficción cinematográfica. En A. Larrondo Ureta y K. Meso Ayerdi (Eds.), *3ª Jornadas sobre Mujeres y Medios de Comunicación* (pp. 71-86). Leioa: Universidad del País Vasco.
- [19] Geoffroy, G. (2011). *Rapport d'information, en conclusion des travaux d'une mission d'information sur la prostitution en France*. Disponible en <https://bit.ly/1Gcluz1>
- [20] Grodecki, W. (Director); Lencses, P. (Productores). (1994). *Not Angels but Angels*. [Película]. Chequia: MiroFilm.
- [21] Grodecki, W. (Director); Karoliová, M.; Lencses, P. y Vostiar, M. (Productores). (1996). *Body without Soul*. [Película]. Chequia: MiroFilm.
- [22] Grodecki, W. (Director); Cerná, K.; Hlinovsky, P.; Jones, V.; Kozena, D.; Stanek, J. y Steinbach, M. (Productores). (1997). *Mandragora*. [Película]. Chequia: Foundation Czech Film, Hamilton Productions, Prague Film Enterprises.
- [23] Guasch, O. y Lizardo, E. (2017). *Chaperos. Precariado y prostitución homosexual*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- [24] Haigh, A. (Director); Haigh, A. y Vigneswaren, D. (Productores). (2009). *Greek Pete*. [Película]. Gran Bretaña: Elmbourne Films.
- [25] Hens, A. (Director); Gutiérrez, J.; Hens, A. y Portieles, V. (Productores). (2013). *La partida*. [Película]. España-Cuba: Malas Compañías P.C. S.L., Doce Gatos, El Azar.
- [26] Informe (2007). Informe de la Ponencia sobre la situación actual de la prostitución en nuestro país, *Boletín Oficial de las Cortes Generales*, N° 379, 24 de mayo de 2007. Disponible en <https://bit.ly/Nw3pog>
- [27] Katz, J. (2012). *La invención de la heterosexualidad*, México DF.: Editorial me cayó el veinte.
- [28] Kjøerulff-Schmidt, P. y Saaskin, R. (Directores); Sveinbjörnsson, S. (Productores). (1957). *Bundfald*. [Película]. Dinamarca: ASA Film.
- [29] Koken, J. & Bimbi, D. (2014). Mental health aspects of male sex work. In V. Minichiello & J. Scott (Eds.), *Male sex work and society* (pp. 222-239). New York: Harrington Park Press. <https://doi.org/10.17312/harringtonparkpress/2014.09.msws.009>
- [30] Lay, J. P. (2008). *Dangerous, Desperate, and Homosexual: Cinematic Representations of the Male Prostitute as Fallen Angels*. University of North Texas: Estados Unidos. Disponible en <https://goo.gl/j8UDRO>

- [31] Lipovetsky, G. y Serroy, J. (2007). *L' écran global*. Paris: Editions du Seuil.
- [32] Masó, P. y Damen, D. (Directores); Mason, P. C. (Productor). (2013). *Aleksandr's Price*. [Película]. Estados Unidos: Maso & Co Productions, White Shark Pictures.
- [33] Medland, C. (Director); Kemp, D. y Medland, C. (Productores). (2011). *The Cost of Love*. [Película]. Gran Bretaña: Discovery Films UK.
- [34] Merino, F. (Director); Frade, J. (Productor). (1971). *Los días de Cabirio*. [Película]. España: José Frade Producciones Cinematográficas S.A.
- [35] Minichiello, V.; Scott, J. & Callander, D. (2015). A new public health context to understand male sex work, *BMC Public Health* *Sample*, 15(1). <https://doi.org/10.1186/s12889-015-1498-7>
- [36] Mitchell, M. (Director); Archer, M.; Bernardi, B.; Dickinson, E.; Ganis, S.; Giarraputo, J.; Goldberg, H.; Sandler, A. y Siskin, A. (Productores). (1999). *Deuce Bigalow: Male Gigolo*. [Película]. Estados Unidos: Happy Madison Productions, Out of the Blue... Entertainment, Touchstone Pictures.
- [37] Morel, G. (Director); Branco, P. (Productor). (2010). *Notre Paradis*. [Película]. Francia: Alfama Films, Rhône-Alpes Cinéma, Région Rhône-Alpes.
- [38] Moss, K. (2006). Who's Renting These Boys? Wiktor Grodecki's Czech Hustler Documentaries. *Interalia: A Journal of Queer Studies*, 1. Disponible en <https://bit.ly/2PUkg4m>
- [39] Murphy, R. (Creator), Murphy, R.; Cragg, N.; Horder-Payton, G.; Minahan, D. y Bomer, M. (Directores); Daws, S.; Gibbons, S.; Knoernschild, J.; McCabe, K.; Murphy, M.; Popa, T. y Timpa, M. (Productores). (2017). *The Assassination of Gianni Versace, American Crime Story*. [Serie de televisión]. Estados Unidos: More Media.
- [40] Notre paradis IMDb (s.f.). [Página web]. Disponible en <https://goo.gl/V2XiKn>
- [41] Onieva, A. (13/04/2018). American Crime Story: Versace y los crímenes de la homofobia. *Fotogramas*. Disponible en <https://bit.ly/2xCXeI0>
- [42] Perialisi, A. (Director); Valadao, J. (Productor). (1970). *Memórias de um Gigolô*. [Película]. Brasil: Franco Brasileira, Magnus Filmes, Paramount Pictures.
- [43] Praunheim, R. von (Director); Baumert, R. y Praunheim, R. von (Productores). (2011). *Die Jungs vom Bahnhof Zoo*. [Película]. Alemania: Norddeutscher Rundfunk (NDR), Rosa von Praunheim Filmproduktion, Rundfunk Berlin-Brandenburg (RBB).
- [44] Rodrigue, J. (Director); Quenneville, I. (Productor). (2008). *Hommes à louer*. [Película]. Canadá: Informaction, L'Office National du Film du Canada.
- [45] Scott, J. (2003). A Prostitute's Progress: Male Prostitution in Scientific Discourse. *Social Semiotics*, 13(2), 179-199. <https://doi.org/10.1080/1035033032000152606>
- [46] Schaffauser, T. (2014). *Les luttres des putes*. Paris: La fabrique editions.
- [47] Schlesinger, J. (Director); Hellman, J. y Utt, K. (Productores). (1969). *Midnight Cowboy*. [Película]. Estados Unidos: Jerome Hellman Productions, Florin Productions (uncredited).
- [48] Schrader, P. (Director); Bruckheimer, J. y Fields, F. (Productores). (1980). *American Gigolo*. [Película]. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- [49] Sheaffer, R. (2014). Representations of Male Sex Work in Film. In V. Minichiello & J. Scott (Eds.), *Male sex work and society* (pp. 50-79). New York: Harrington Park Press. <https://doi.org/10.17312/harringtonparkpress/2014.09.msws.003>
- [50] Van Sant, G. (Director); Brand, A.; LeFlore, S.; Mindel, A. y Parker, L. (Productores). (1991). *My Own Private Idaho*. [Película]. Estados Unidos: New Line Cinema.
- [51] Warhol, A. (Director); Warhol, A. (Productor). (1965). *My Hustler*. [Película]. Estados Unidos: Andy Warhol Films.
- [52] Yñigo, O. (Director); Segura, J.C.; Guijoza, M.; Jiménez, H.; Segura, O.; Veselik, T. y Veytia, L. (Productores). (2012). *Marcelo*. [Película]. México: Producciones A Ciegas.

Notas

1. Desde que en la década de los años 70 del siglo pasado las personas implicadas en lo que tradicionalmente se ha llamado "prostitución" comenzaron a teorizar políticamente sobre los derechos de este colectivo y exigieron el cambio de denominación hacia "trabajo sexual", -desde los primeros impulsos en los años 70 del siglo XX por parte de profesionales del sector como Carol Leigh (Cfd. Carol Leigh (1997) 'Inventing Sex Work'. En Nagle, J. (ed.) *Whores and Other Feminists*. Londres: Routledge, pp. 225-231) o Margot St. James, a la que siguieron de inmediato la puesta en marcha de organizaciones y sindicatos en Reino Unido, Francia, Alemania, Holanda, etc. para culminar en noviembre de 1990 con la creación de Global Network of Sex Work Projects-, el nuevo término ha ido ganando progresivamente espacio tanto en el ámbito político, sindical, de opinión pública o el ambiente académico, donde su uso se ha generalizado en las dos últimas décadas. En España profesores e investigadores como Óscar Guasch ejemplifican a la perfección esta postura: "Se deshecha el uso del término prostitución porque se trata de un concepto estigmatizador que contempla esta clase de actividades desde un punto de vista moral, que parte de la premisa de que ciertas partes del cuerpo humano son más dignas que otras, a la hora de ganarse el sustento. Desde este punto de vista, trabajar con las manos dignifica, pero trabajar con los genitales degrada. Tanto la sociología como el feminismo conservador han contribuido a socializar la mayoría de los prejuicios morales socialmente vigentes sobre el trabajo sexual." (O. Guasch (2016). Masculinidades y trabajo sexual entre varones en España (1950-2015). En Mérida Jiménez, R. (ed.) *Masculinidades disidentes*. Barcelona: Icaria, pp. 11-34).
2. Se toma como punto de partida: en el caso de la emancipación gay, los llamados disturbios de Stonewall sucedidos en 1969 en Nueva York, y los diversos logros del colectivo LGTB durante la década siguiente. En el caso de la constitución de un movimiento sindical de reivindicación de derechos y garantías sociales para las personas que ejercen el trabajo sexual, la fundación en California en 1973 de la primera organización de trabajadoras del sexo, COYOTE, creada por Margot St. James, y en Europa la ola de ocupaciones de iglesias por las trabajadoras francesas, iniciada en Lyon el 2 de junio de 1975.
3. Aunque producida por dos compañías de tamaño medio, no por un gran estudio, la película tuvo una distribución amplia en la que participó alguna de las grandes *majors* como CBS.
4. Usamos los títulos con que se distribuyeron internacionalmente estas películas para facilitar su localización.

