

Cine i prostitució: una lectura del sexe de pagament en la ficció cinematogràfica

JUANA GALLEGO

Professora de la Facultat de Ciències de la Comunicació de la Universitat Autònoma de Barcelona

Joana.Gallego@uab.cat

Article rebut el 3/06/2010 i acceptat el 01/10/2010

Resum

La qüestió de la prostitució i la figura de la prostituta han estat un recurs àmpliament utilitzat en la ficció cinematogràfica des dels inicis del cinema. Parlar de la prostitució és, d'altra banda, reflexionar sobre la representació de la sexualitat i l'evolució que ha experimentat aquesta dimensió de la vida humana des de principis del segle xx fins a l'actualitat. Aquest article és un resum d'un treball de recerca en curs sobre el sexe de pagament al cinema que analitza la figura de la prostituta en més de 200 pel·lícules, amb un capítol en què també s'aborda la prostitució masculina i les similituds i les diferències entre totes dues.

Paraules clau

Prostitució, cine, sexualitat, prostitució masculina.

Abstract

Prostitutes and prostitution have been widely represented in cinematographic narrative since the early days of cinema. Speaking about prostitution is a way of reflecting on human sexuality and how this dimension of human life has evolved from the beginning of the 20th century until now. This article is a summary of research currently underway into prostitution in the cinema, analysing the figure of the prostitute in more than 200 films, with a chapter that also tackles male prostitution and their similarities and differences.

Key words

Prostitution, cinema, sexuality, male prostitution.

1. Introducció

Si hi ha hagut un paper femení fonamental en la història del cinema ha estat el de la prostituta. Cal reconèixer que, com a element de ficció, la vida d'una dona, diguem-ne, com s'anomenava antigament, "decent", és molt menys interessant que el joc que pot donar una puta. Si l'aspecte de la vida humana més controvertit i estimulante és la sexualitat, quin interès poden tenir les dones per a les quals aquest aspecte de la vida ha estat senzillament aniquilat, si n'exceptuem, precisament, els efectes de la repressió? Per això si un director de cinema havia d'incloure la figura d'una dona fins i tot en les pel·lícules exclusivament "d'homes", recorria sobretot a una prostituta, ja que aquesta, a més, podia incloure tots els altres papers que les dones han representat o poden representar: el de mare, esposa, amiga, infermera, confident, enemiga i objecte de desig, entre d'altres.¹

Les imatges que el cinema fabrica formen part del nostre sistema de representació, del nostre imaginari col·lectiu, nodreixen la nostra necessitat d'ordenar el món, de donar-li un sentit i una explicació. D'alguna manera, pensem el que pensem dels diferents aspectes de l'existència gràcies a aquests potents mecanismes de reproducció i de recreació que són la ficció literària, cinematogràfica, televisiva, publicitària, etc. i, alhora, la ficció recull i elabora el pòsit que la realitat quotidiana

na suggereix. L'experiència de la ficció sempre produeix uns efectes en la nostra forma de mirar la realitat i, alhora, la nostra manera de mirar la realitat produeix lectures prodigioses que indefinidament produiran nous canvis en la nostra manera de contemplar-la. I així fins a l'infinit.

Per això és important estudiar les representacions que s'han realitzat i es proposen dels diferents aspectes socials i dels diferents models d'homes i de dones, perquè aquestes propostes alimenten el substrat de les nostres aspiracions, anhels, desigs, il·lusions, fantasies i pulsions.

Veure com el cinema ha representat el paper de la prostituta és també una aproximació a com la societat ha elaborat el discurs sobre la sexualitat masculina i femenina, la doble moral i el doble tracte per jutjar els comportaments de les persones i, en definitiva, per preservar aquest model social que s'ha anomenat *patriarcat*.

Per això m'ha semblat escaient analitzar els diferents tractaments narratius que ha generat la figura de la prostituta en el relat cinematogràfic. Quina tipologia de prostitutes s'ha proposat? Com se l'ha representat? Què han dit els diferents directors sobre aquest tema? Hi ha diferències entre les dones i els homes que s'han interessat per aquest tema? Com s'han posicionat davant de la prostitució? Quina ha estat l'evolució d'aquesta qüestió al llarg de la història del cinema? S'observa algun canvi en la representació de la prostitució en l'actualitat?

La representació en el cinema té alguna semblança amb la realitat? I què en podem dir de la representació de la prostitució masculina? És igual o diferent de la femenina?

Totes aquestes preguntes són les que m'he formulat a l'hora d'iniciar aquest treball² —aquest text n'és un exemple—, en la consideració que les mentalitats canvien quan hi ha discursos que plantegen noves propostes i noves maneres d'interpretar la realitat, i, alhora, les noves propostes neixen de la constatació que les coses canvien i ja no es pot continuar reproduint els mateixos tòpics i els mateixos arguments vells i caducs per representar l'existència.

2. La fascinació masculina per la figura de la prostituta

La prostituta ha estat una figura inspiradora de les creacions artístiques més diverses, començant per la literatura. En moltes obres hi apareix com a personatge principal, però també com a personatge secundari o fugaç, encara que només sigui suggerida de forma suggerida o insinuada. Ho veiem a *La Celestina* (1499), a *Moll Flanders* (1722), a *Manon Lescaut* (1753), la creació de ni més ni menys que de l'abat Prévost, cosa que indica que al clergat ja li va interessar el tema des d'èpoques molt primerenques; a Margarita Gautier, *La Dama de las Camelias*, (1848) a *Naná* (1879) i, més properes a nosaltres en el temps, a les visitadores de *Pantaleón* (1973) o les habitants de *La casa verde* (1965) o fins i tot a *La cándida Eréndira* (1972) explotada per la seva pròpia i malvada àvia, o les putes tristes (2004) que García Márquez elegeix per fer memòria.

Per què la prostituta ha gaudit de tant predicament com a motiu o objecte de creació artística? Intentaré enumerar algunes de les raons que em sembla que hi ha darrere d'aquesta fascinació masculina universal per la prostituta.

Parteixo d'una premissa bàsica: la societat, sota el patriarcat, ha establert una frontera bàsica i insalvable entre les dones considerades decents i les deshonestes o *perdudes*. Per això, una primera raó per utilitzar la figura de la prostituta és per una qüestió de credibilitat o de versemblança.

Una dona de les considerades *honestes* no podia embarcar-se en determinades aventures ni podia ser en segons quins llocs. El seu bon nom i la seva decència li ho impedirien: per tant, aquí s'hi inclouen la majoria dels escenaris. Les úniques dones que podien emprendre qualsevol aventura sense perjudicar la seva virtut eren les que ja l'havien perdut. Les que socialment no tenien res a perdre, ni bon nom per guardar, ni aparences per mantenir, ni pudor per conservar, i que estaven a mercè de qualsevol malànima; és ben cert que el cinema ha donat algunes bones dones decents que han viscut aventures —com oblidar la més que puritana Rose, de *La reina de Àfrica* (1951)—, però, en general, si els directors havien de situar alguna dona en qualsevol escenari o circumstància, no podia ser sinó una dona que estigués allunyada del concepte de decència: *una dona del carrer, una dona de passat dubtós o*

fosc, una dona de vida fàcil, una dona de dubtosa moral, de dubtosa reputació, una dona de la vida, una dona de mala vida, una dona fàcil, una prostituta, una meuca, una bagassa, una xupapolles...

Apel·latius (creixents en grosseria segons ens apropem al present) tots aplicats a aquestes dones a qui ni tan sols no s'anomenava prostitutes. La Gloria que encarna Elizabeth Taylor a *Una mujer marcada (Butterfield 8)* (1960) remet a la impossibilitat per a una dona de viure la passió sense ser considerada per això una prostituta. No incloc en aquest text les anomenades *vampireses (femme fatale)*,³ ja que no totes han estat prostitutes.

Una altra de les causes per les quals els homes se senten atrets per la figura de la prostituta és que encara que les prostitutes, sens dubte, pertanyen al sexe subordinat —les dones— i, d'entre aquestes, a les que no són respectables (i això sempre cal tenir-lo present), crec que, en certa manera, la consideren com una igual en el moment en què és capaç de dissociar la seva sexualitat dels seus afectes, com, per exemple, la policia podria admirar l'astúcia i la intel·ligència d'un delinqüent, encara que estiguin en camps contraris de la llei.

Si, d'una banda, les dones diguem-ne *decents* havien de ser respectades, de l'altra, els homes les han percebut com a inferiors, limitades, gairebé beneïtes, sempre sotmeses, dependents de la feina, l'afecte, la consideració d'un home i, per tant, subordinades a l'hegemonia imposada per ells (o, per contra, autoritàries, castradores o dolentes). El sexe i l'amor, en la concepció masculina, no han d'anar necessàriament units, i només la prostituta ha explicitat aquesta separació. El discurs patriarcal sobre les dones honestes ens diu que les dones no poden separar els sentiments de la sexualitat, que totes dues coses han d'anar indissociablement unides i que és desviat i pervers que sigui d'una altra manera. En canvi, la prostituta desafia obertament aquest principi i explicita que no, que el sexe és una cosa i la seva afectivitat una altra. I l'home, en aquest sentit i només en aquest sentit, sent que està davant d'una persona que sent com ell. Però, a més, està davant d'una d'igual perquè fa un tracte, llevat d'engany, just: quant t'he de pagar per fer el que jo vull. Tant. D'acord. En moltes pel·lícules, l'intercanvi de diners per sexe es fa de manera natural. A la *Mujer flambeada* (1983), la prostituta Yvonne instrueix la principiant Eve sobre preus i actituds, i hi ha un moment en què li diu "Nada de sexo anal y no pidas más de 500 marcos, se sienten estafados" (i500 marcs de 1983!). Sera, a *Leaving Las Vegas* (1995), li diu a l'alcoholitzat Ben, "Por 500 dólares puedes hacer conmigo lo que quieras. Dame por el culo, correrte en mi cara, lo que quieras". Ben li paga religiosament els 500 dòlars, encara que no recorre a cap de les prerrogatives que el preu inclou.

En algunes pel·lícules, el client no vol pagar la prostituta o l'espolia, però, en general, el pacte econòmic es representa de forma impecable. El cinema ha ofert una infinitat d'imatges d'aquest intercanvi, perquè només en treure la cartera i pagar una dona, l'espectador ja sap que està presenciant sexe comprat; si

els diners es llencen o s'arruguen (com a *Canciones de amor de Lolita's Club*), s'hi afegeix, a més, una quota de menyspreu.

Si no fos perquè l'home també necessita altres components afectius, com ara amor, afecte, comprensió o tendresa, la relació amb la prostituta representaria l'ideal de relació. Woody Allen, a *Desmontando a Harry* (1997), ho expressa exactament així: "Me encantan las putas. Es lo ideal: pagas y te vienen a casa. Sin tener que hablar de Proust, ni de cine ni de nada". Això de parlar de Proust és una exquisitació d'Allen, és clar, perquè per anar de putes no cal ni tan sols saber qui és Proust, i encara menys parlar-ne.

Si no fos perquè l'han de compartir amb altres homes, valgui la contradicció, la puta seria la companya perfecta. Aquest poder veure la dona prostituta com una igual és possible perquè la puta, en certa manera, no participa d'aquest misteri o etern femení amb què s'adorna les dones des del romanticisme vuitcentista. A *Desmontando a Harry*, hi veiem una escena reveladora: un home gran n'insueix un de jove sobre l'ús de la prostitució i en resol els dubtes. "¿Pero no es engañar a tu mujer?", pregunta el noi, confós. "No, no es engañar. Es una puta. No es lo mismo que tener un lío. Una profesional llega, te unta sus ungüentos y al catre. Le sueltas 50 pavos y adiós muy buenas". És a dir, no hi ha cap implicació més enllà del coit, del *clau*, en llenguatge actual.

La prostituta, per als homes, és una dona desposseïda d'ànima. Deia abans que, en un cert sentit, la prostituta era una igual, però cal matisar que una igual en tant que pot separar la seva sexualitat dels seus afectes i, precisament per això és la meitat d'una dona, reduïda només a la seva carnalitat, ja que s'ha donat per fet que la dona no podia fer aquesta dissociació. De fet, la prostituta —i de vegades encara que no ho sigui— sovint es compara amb un animal. Per exemple, a *La diligencia*, el fondista del lloc on descansen es lamenta de la pèrdua del cavall molt més que no pas de la pèrdua de la seva dona. A *Los vividores*, John McCabe es queixa "¿80 dólares por una furcia si por 50 puedo tener un caballo?" A *Carne viva*, es diu: "carne de vaca, carne de chica, es todo lo mismo". A *Sin perdón*, Alice es lamenta: "igual no somos más que putas, pero, por el amor de dios, no somos caballos".

Per aquesta absència d'ànima, l'home —sobretot al primer terç de la història que analitzem, des del 1930 fins al 1960, més o menys— se sent tan desesperat i esquinçat per dins quan s'enamora d'una d'elles. Aleshores la seva desesperació no té límits, perquè sent que ella està capacitada per lliurar-s'hi en cos, però no en ànima, perquè no en té.

Altres cops l'amor trenca les barreres i l'home enamorat *obliga* el que ella és i, a partir d'aquell moment, és seva en exclusivitat. El que no acostuma a succeir és que a l'enamorat no li importi que la seva parella continuï amb la seva vida de sempre. De fet, no hi ha cap pel·lícula de les visionades que plantejés aquesta possibilitat: o la prostituta continua amb la seva vida (sense enamorat) o deixa aquesta vida. O és puta o es transforma en decent: no es pot ser puta i decent alhora, ni abans ni ara.

Però, a més, l'home veu la puta com una igual en un altre sentit, i és que ella es manté ella mateixa. És autosuficient, i prou que en paga un preu alt: el menyspreu de la societat. En el seu fur intern, l'home sent que la dona *honesta* ha representat, en certa manera, una càrrega que ell havia de suportar, ja que ella per si sola no es bastava per fer front a l'existència. Naturalment que totes aquestes obligacions comportaven uns beneficis: ella, a canvi, el cuidava, era al seu costat permanentment, li "donava" fills que garantien la pervivència del patrimoni, si en tenia, o en satisfia la vanitat i, de vegades, fins i tot l'estimava de veritat.

Disposava de sexe si ho desitjava, encara que sempre limitat per la *consideració* que li devia a la seva honestedat. Amb la prostituta, tot això desapareix. I, a més, pot fer que els seus desitjos vagin a regna solta, perquè, a més, *paga* precisament per a això. No ha de mantenir una conducta dictada pels bons costums ni per les aparences i, un cop finalitzat el tracte, no n'ha de suportar la presència. La puta assumeix el menyspreu com a part de la seva forma de vida. El rude colon Carson, de *Tierra de pasión* (*Red dust*) (1932) li diu a la irònica Vantine "¿Quieres que te eche a bofetadas de aquí?" i, més endavant, referint-se a Bárbara, la dona del nou agrimensur: "Escucha, Vantine, ella es decente, así que mantén la boca cerrada y no te dejes ver". Per això les prostitutes també tracten els homes com a iguals, amb barra, audàcia i desvergonyiment, sense l'aire de modèstia, pudor o submissió que habitualment havien de guardar les dones davant dels homes i amb què, d'alguna manera, se n'asseguren la cavallerositat. La Sadie Thompson de *Bajo la lluvia* (1932), o la de la versió de 1953 (*La bella del Pacífico*), és alegre, desimbolta, audaç, i tracta els soldats com a iguals, mentre que les dones decents se n'aparten escandalitzades: "No le hables, es una descarada".

La prostituta desafia la necessitat d'exclusivitat masculina. Quan un home s'enamora d'una d'elles, vol apartar-la, fer-la seva, tenir-la per a ell, gaudir-ne —fins i tot humiliar-la, si s'escau— en exclusivitat. Amb freqüència, l'heroi redimeix i salva la prostituta i l'aparta d'aquesta vida considerada gairebé sempre indesitjable. "Cuando te conocí, eras una mujer de la vida, y ahora vas a convertirte en una esposa y una madre", li diu Néstor (Jack Lemmon) a *Irma la dulce*, contraposant dos termes antitètics i, pel que sembla, irreconciliables.

Però hi ha, a més, altres elements perquè els homes se sentin tan fascinats per aquesta figura: en la prostituta, l'home pot abocar-hi els seus millors sentiments i els pitjors. Sap que pot mostrar la seva millor disposició fins i tot encara que no tingui l'obligació de fer-ho i malgrat que ningú no esperi que ho faci. Un home que tracta bé una puta sempre es converteix en un heroi per a ella i, de retruc, conquesta els espectadors que estan veient la pel·lícula. A *Sin perdón* (1992), aquest fet es veu en defensar Delilah, la prostituta a qui han tallat la cara.

Però, per contra, també pot abocar en la prostituta les seves inclinacions més perverses, omplir-la d'insults, vexar-la, sotmetre-la a pràctiques que no duria a terme amb la seva dona o traficar amb ella o lucrar-se a costa seva, i tot això *sense sen-*

tir-se culpable ni haver de retre'n comptes. Es pot ser bo o dolent amb ella, i tant una cosa com l'altra seran acceptades per la societat i per elles mateixes com a part del preu que han de pagar per estar al marge de la moral o els convencionalismes de cada època. En cap pel·lícula de les 200 vistes no es planteja la possibilitat que una prostituta apallissada presenti una denúncia davant de la policia.

Amb tots aquests atributs, és molt comprensible que la prostituta hagi inspirat tants creadors artístics, sobretot homes, encara que també caldrà veure com s'han aproximat a aquest tema les poques dones que l'han abordat. Així doncs, vegem de quina manera la ficció ha pretès reflectir la figura de la prostituta.

3. De *La galfa* a *Pretty Woman*

Havien passat 60 anys des de *La chienne* (*La galfa*) (1931) de Jean Renoir fins a *Pretty Woman* (1990), i totes dues eren dones de mala companyia, encara que la primera portés el seu home a l'infern i la segona al cel, per utilitzar dues metàfores fossilitzades. La primera va néixer al primer terç del segle xx i *Pretty Woman* gairebé al final, i entre un model i l'altre es produeix el canvi més important experimentat per les dones a la societat. Aquest segle que fa des que es va inventar el cinema, les dones ja no són el que eren, ni tan sols les putes. S'ha produït la major revolució silenciosa en la història de la humanitat, han canviat les relacions entre els sexes, la família, la consideració de la sexualitat i, sobretot, els conceptes de decència i honestat, als quals al·ludia al principi.

De *La chienne* a *Pretty Woman* s'ha produït un gir de 180 graus per al·ludir a la mateixa dedicació: la meuca contra la dona bonica; la meuca, paraula insultant, forma pejorativa de referir-se a una dona que no mereix el nostre respecte; la dona bonica, bella manera de restituir la dignitat a qui ahir va ser una dona perduda i avui és una respectable *treballadora del sexe*, encara que la majoria continuï exercint la seva activitat en condicions de semiesclavitud i sense príncep blau que vetlli per elles. S'evidencia en els títols de les pel·lícules: només en la manera de denominar les prostitutes ja veiem que s'ha produït un gran canvi en la representació de la prostitució al cinema, i no estic comparant la qualitat de les pel·lícules, sinó la imatge que ens en proposen els directors i la manera en què hi són representades les prostitutes.

En aquests gairebé 100 anys de putes de ficció, he catalogat més de 200 pel·lícules que, d'una manera o altra, aborden el tema, o almenys inclouen un personatge que exerceix la prostitució. No hi ha totes les pel·lícules que tracten el tema, és clar, sobretot de filmografies més allunyades del nostre entorn cultural o potser d'aquelles que no han tingut gaire difusió o que no he pogut visionar. En escriure aquest article, hi he inclòs només les 200 pel·lícules més representatives.

Hi he inclòs un capítol que tracta el tema de la prostitució masculina que crec aporta un contrapunt important i evidencia els canvis als quals feia referència unes quantes línies enrere.

El 90% de les pel·lícules que aborden el tema fan referència a la prostitució femenina. En visionar-les, també han sorgit els diferents espais en què cal situar les diferents prostitutes, sobretot quan el tema de la prostitució ha estat el principal. Aquests espais, fàcilment recognoscibles, han estat: a) prostitució al carrer, b) prostitució en bordell o prostíbul, c) prostitució en clubs o cabarets, d) prostitució en salons de luxe o relacionada amb l'alta societat, i) prostitució en entorns mafiosos o relacionats amb el tràfic sexual, f) prostitució en domicilis, pisos particulars o en diversos habitatges eròtics (*peep-shows*, cabines, línies eròtiques, etc.), en aquest cas, en molta menor mesura. També caldria diferenciar un altre aspecte, el de les "cortesanes o concubines" que, relacionades amb molts homes, no exercien pròpiament la prostitució tradicionalment entesa: aquí s'hi inclourien les ficcions realitzades entorn de Mata-Hari, Nana, Margarita Gautier, Lola Montes o les pel·lícules sobre *geishas*.

Un altre punt interessant ha estat veure si és director o directora, i intentar establir-ne algunes diferències de tracte. En aquest sentit, es pot extreure una primera dada quantitativa: de les 200 pel·lícules visionades, només 14 han estat dirigides per dones, cosa que en representa el 7%, des de la més antiga *Trotacalles* (1951), de Matilde Landela, passant per Chantal Akerman, amb el seu *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce* (1975); *Chicas de Nueva York* (1986), de Lizzie Borden, o *Salaam Bombay* (1988), de Mira Nair, fins a arribar a les més recents, *En la puta vida* (2001), de Beatriz Flores Silva; *Caos* (2001), de Coline Serreau; *Nathalie X* (2003), d'Anne Fontaine; *Los niños del barrio rojo* (2004), de Zana Briski i Ross Kaufmann; *El corazón es mentiroso* (2004), d'Asia Argento; *Monster* (2004), de Patty Jenkins; *Yo, puta* (2004), de Luna; *Alta sociedad* (2005), de Martha Fiennes; *El día de la boda* (2005), de Clare Kilner, per acabar amb *La clienta* (2009), de Josiane Balasko. En tinc d'altres de fitxades, com ara *The Red Kimono* (1925), de Dorothy D. Raid; *La fiancée du pirate* (1969), de Nelly Kaplan; *Dirty Daughters* (1981), de Dagmar Beiersdorf; *Broken Mirrors* (1984), de Marleen Gorris; *El chico de la noche* (1997), d'Anne Fontaine, i *À vendre* (1998), de Laetitia Mansson, que no he pogut visionar. De tota manera, fins i tot si incloguéssim aquestes 6 pel·lícules, tindríem un total de 20 films dirigits per dones d'entre 200, la qual cosa ens donaria un 10% de pel·lícules dirigides per dones que aborden la prostitució.

Per nacionalitats, veiem que la majoria (41,5%) són nord-americanes, seguides d'Espanya (14,5%), França (9,5%), Itàlia (9%), Anglaterra (5,5%) i, en menor mesura, el Japó (3%), Alemanya (2,5%) i altres països, de molts dels quals només he pogut veure'n una o dues pel·lícules. Probablement hi deu haver més pel·lícules que abordin el tema, però en la meua modèstia investigadora no n'he pogut localitzar més.

4. Una feina com les altres?

Moltes de les protagonistes saben que l'ocupació que tenen és

indigna, totes assumeixen i accepten que són menyspreables, que no són decents i que, per tant, mereixen el menyspreu. Això és més evident fins al 1960, més o menys. Elles han assumit que no són dones com les altres ("Si a las chicas decentes no les proponen en matrimonio, imagínate a nosotras", diu una engolada Gracita Morales a *Maribel y la extraña familia*, 1960), però en el fons anhelan ser "retirades" per algú que les estimi. Maribel diu a les seves atònites companyes: "No sabéis lo maravilloso que es sentirse nueva, diferente, con un novio que te besa la mano con respeto". Saben que la seva activitat no és una feina com una altra qualsevol, que mai no podran aspirar a ser respectades com a dones. És part del preu que han de pagar per no ser com les altres. Aquesta situació comença a canviar cap al 1960. L'Ilia de *Nunca en domingo* (1959) s'assembla més a una vestal sagrada que a una prostituta, i la Marie de *Vivre sa vie* (1962) és una jove de 22 anys que passa, amb naturalitat, de vendre discos a prostituir-se com a dedicació professional sense ser sancionada moralment per això. Tanmateix, al final Marie mor tirejada, en ser intercanviada per diners per uns proxenetes, cosa que, en definitiva, mostra que aquesta feina no és una activitat com qualsevol altra, ja que Marie no pot abandonar la prostitució quan ho vulgui.

Bree Daniels, de *Klute* (1970); Jeanne Dielman (1975), Eva, de *La mujer flambeada* (1983); Lauren, de *La calle de la media luna* (1986), o Molly, Diane o Liz, de *Chicas de Nueva York* (1986), es plantegen la prostitució com una feina o activitat que no els crea problemes morals ni sentit de culpa; tanmateix, per diverses raons, totes abandonen l'ofici. Aquesta nova consideració de la prostitució s'introdueix en pel·lícules dels anys setanta-vuitanta, quan el moviment d'alliberament de la dona comença a estendre's i la idea de decència o indecència es comença a esvaïr. *China Blue* (1985) és una estricta dissenyadora de moda de dia i una frenètica prostituta de nit. Són dones que utilitzen el seu cos, aparentment, sense complexos, que no oculten la seva activitat i que no tenen cap problema de consciència ni se senten inferiors per això. Tanmateix, sempre hi ha la idea que, en realitat, no és una feina com qualsevol altra.

A partir dels anys noranta es produeix un nou canvi en el tractament de la prostitució. Ja ha desaparegut l'estricta divisió entre dones *honestes* i *perdudes*. L'honestedat o deshonestedat ja no es mesuren socialment per l'ús que les dones facin del seu cos. Per tant, desapareix aquesta divisió taxativa entre dones bones i dolentes definides per la seva sexualitat. Els homes ja poden tenir relacions amb dones "decentes" sense que, per això, aquestes dones siguin jutjades negativament. Però les prostitutes continuen existint en la realitat i en el cinema. Liz, la descarada i tendra prostituta de *Whore* (1991), explica la seva turbulenta i agitada vida com a puta de carrer, i diu una frase reveladora quan reflexiona sobre què busquen els homes quan van de putes: "No buscan sexo, buscan venganza". Aquesta frase, sàviament preparada amb els ultratges a què aquesta entranyable dona és sotmesa, resumeix el can-

vi experimentat en l'actitud dels homes quan decideixen anar de putes. Ja no és un recurs per alleugerir una tensió, un impuls o un desfogament sexual que no pot esperar, sinó que entra en escena l'objectiu d'un nou tipus de *diversió*. Ja no existeix la coartada que anar de putes és l'única manera amb què els homes poden satisfer la seva sexualitat. Afortunadament, les dones ja no són jutjades si tenen les relacions sexuals que vulguin, o almenys no fins al punt de ser estigmatitzades per això. Ara la puta és una persona amb qui satisfer altres desitjos o fantasies, d'entreteniment, de diversió. Sovint es decideix en grup, com a part d'un joc entre amics. Amb les prostitutes, poden excedir-s'hi. Això és el que li ocorre a Liz, a qui recull un noi amb cara angelical en una furgoneta per a, tot seguit, descobrir que és una estratagema que utilitza un grup de joves per violar-la, maltractar-la, escarnir-la i llançar-la de la camioneta en marxa més morta que no pas viva.

Judy, la *Girl 6* (1996) que atén una línia eròtica de telèfon, també utilitza la prostitució, en aquest cas, oral i a distància, com una feina qualsevol, mentre li tanquen les portes de la seva vocació d'actriu. El joc eròtic, que comença com una cosa divertida i innòcua, es convertirà també en una font de patiment quan algun client l'obligui a dir "Dilo, di: soy una zorra. Sólo soy una puta. No eres nadie, eres menos que nadie". Deixa la feina espantada de fins on pot influir-la emocionalment el fet de veure's a si mateixa com una prostituta. En aquesta fase, el tractament de la prostitució, en moltes ocasions, implica la vexació i la humiliació de la dona, perquè l'innocu acte sexual d'abans, que només es podia fer pagant, s'ha convertit en l'actualitat en una manera d'exercir el poder sobre una altra persona (ja sigui dona i, com veurem, de vegades també home).

La Charo i la Vanesa de *Días contados* (1993) són tan ingènues que ni tan sols no tenen consciència de què són: "No digas eso. Nosotras no somos prostitutas", respon Vanesa quan Charo li diu que la seva mare, quan no hi havia diners a casa, deia que es faria puta. "A lo mejor sí que somos putas", es qüestiona Charo. Tanmateix, són les úniques que tenen dubtes sobre la professió, perquè tot el seu entorn sí que les ho considera. A *Mediterráneo* (1991), hi trobem una bellíssima Vassilissa que es presenta davant dels soldats perduts a l'illa per oferir els seus serveis d'una manera molt natural: "yo trabajo de puta, ¿puede interesar?" els diu als soldats, a qui, després d'una lleugera vacil·lació sembla que sí, que interessa. Clar que *Mediterráneo*, encara que està ambientada a la II Guerra Mundial, està feta el 1991, i llavors la consideració de la prostituta és molt diferent, ja no era una perduda ni hi havia sanció moral, sinó la constatació que exerceix una funció social sobre la qual no hi ha discussió.

Algunes pel·lícules més recents fins i tot introdueixen una certa dosi d'humor en abordar el tema. Maggie, la inoblidable *Irina Palm* (2007), exerceix d'eficaç masturbadora com qui es dedica a vendre pa. Necessita diners i, vencent totes les seves objeccions i pudors inicials, arriba a ser la millor del club. Mai no es considera a si mateixa una prostituta, ni permet que li ho

digui el seu fill quan descobreix com la seva mare ha pogut guanyar tants diners per pagar el tractament mèdic del seu nét.

Gairebé totes, tanmateix, somien o esperen poder deixar aquesta activitat en algun moment. Saben que és una feina temporal i moltes experimenten un gran alleujament quan ho deixen. Eva, de *La mujer flambeada*, tanmateix, sembla que vol continuar en l'ofici malgrat l'oposició del seu xicot. La professora Lauren Slaughter sembla que es dedicarà als seus estudis, ja que ella sí que té alternatives professionals. Molly, de *Chicas de Nueva York*, llença el seu vestit de feina al final de la jornada, com allunyant de si aquest claustrofòbic pis on passa tantes hores complaent els seus clients. Judy, la *Girl 6*, marxa a Los Angeles a intentar relançar la seva carrera d'actriu. Elisa, d'*En la puta vida*, somia a muntar la seva perruqueria al centre de Montevideo, i quan Plácido li diu "Sos una buena puta", ella respon: "Yo no soy puta, trabajo de puta".

5. L'ofici més perillós del món

El món de la prostitució apareix representat la major part de les vegades com l'infern. N'hi ha un bon nombre que són assassinades: Lulú de *La chienne*; María, de *Trotacalles*; Lulú, de *La caja de Pandora*, és assassinada per Jack el Destripador; la Debby de *Los sobornados* és apallissada de tant en tant, cremada amb cafè bullint i, finalment, assassinada. La vital Gloria, d'*Una mujer marcada*, mor en un accident de cotxe a causa de l'excés de velocitat. Nadia, de *Rocco y sus hermanos* (1960), és violada primer i assassinada després. Marie, de *Vivre sa vie* (1962), mor tirotejada sense ànim redemptor, però malgrat l'absència de condemna moral, no pot sostreure's d'aquest final tràgic.

A *Peeping Tom* (1960), *La commare seca* (1962), *De la vida de las marionetas* (1980) o fins i tot a l'edulcorada *Pretty Woman* (1990), també hi tenim a l'inici una prostituta assassinada, igual que a Angel (1984), on hi ha un assassí en sèrie, o a *El beso del dragón* (2001).

A l'espanyola *Bilbao* (1978), es rapta, droga i se li afaita el pubis a una prostituta desmaiada, i mor i se l'esquartera en una fàbrica de salsitxes sense parpellejar. L'Ana de *Batalla en el cielo* (2005) és assassinada pel seu xofer, Marcos, sense que en sapiguem els motius. Relacionar-les totes seria impossible, perquè l'assassinat d'una prostituta ha estat en molts casos el detonador d'una pel·lícula que, en principi, no té res a veure amb el tema, com *Scoop* (2006), de Woody Allen.

N'hi ha d'altres que se suïciden o moren per malalties, com la Myra de *El puente de Waterloo*, la Berta de *Bubú de Montparnasse* o la Satine de *Moulin Rouge*; l'Italia de *No te muevas* és violada, sodomitzada i gairebé estrangulada en cada relació sexual, i, finalment, morta a conseqüència d'un avortament clandestí. La pobra Penélope Cruz, que encarna Italia i també la marginal Gloria d'*Alta sociedad*, mor aquest cop de càncer de fetge. Si no se les mata o moren per malaltia o accident, gairebé totes les prostitutes cinematogràfiques, en

algun moment, són apallissades, violades, maltractades o bufetejades, com a Mary, a qui li tallen la cara amb una nava-lla (*Mujer marcada*, 1937). A Cabiria tracten d'ofegar-la en dues ocasions. Sadie Thompson és violada; Stella i Maddalena de *Accattone*; Séverine a *Belle de jour*; Suzie, a *El mundo de Suzie Wong*; Anna, d'*El bosque de los placeres*; Marie, de *París bajos fondos*, Bianca, a *La Viaccia*; Hallie, de *La gata negra*... Són maltractades o bufetejades pels clients en alguna ocasió. Fins i tot la dolça Irma és tractada desagradablement pel xulo que tenia quan Néstor (Jack Lemmon) la coneix, "Y el que tenía antes era aún peor..." diu. Fins i tot la despòtica Eva (1964) de Joseph Losey, i l'aburguesada Séverine, de *Belle de jour* (1967) són bufetejades en algun moment de la pel·lícula. A la Delilah de *Sin perdón* li tallen la cara uns ramaders i a *Última salida*, *Brooklyn*, *Whore* i *Leaving Las Vegas* s'apallissa, se sodomitza i es viola brutalment en grup les tres prostitutes protagonistes respectives, Tralala, Liz i Sera. A Eve (*La mujer flambeada*), intenta cremar-la viva el seu enamorat, que és alhora gigoló a doble banda. I la Bree Daniels de *Klute* rep una pallissa i ni tan sols ho denuncia. Fins i tot la dolça *Pretty Woman* és colpejada pel soci d'Edward Lewis, i se'n queixa: "¿Por qué todos los hombres saben abofetear a una mujer? ¿Les enseñan en el instituto?". Però per a malignitat, la que mostra el xulo de Liz, de *Whore*, que la cerca incansablement per matar-la si no es doblega a les seves condicions. També veiem un retrat atroç del món de la droga i del tracte que es dispensa a les prostitutes a *Mona Lisa*. Cathy, de qui Simone està enamorada, està atrapada a les xarxes dels traficants, que la droguen per manejar-la millor, igual com a moltes altres noies, a qui apallissen i maltracten, encara que els clients afirmen sortir-ne contents i satisfets.

En èpoques més recents, s'ha incorporat el tema del tràfic de blanques i la reducció de les prostitutes a la condició d'esclaves sexuals [tema que va tractar de manera precoç *Carne viva* (1972)]. El retrat més atroç de com una jove pot ser venuda com a esclava el presenta *Lilja 4-Ever* (2002), aquesta adolescent russa de 15 anys l'única sortida de la qual, després de ser violada fins a l'extenuació, és saltar per un pont. Aquí ja no som al 1940, sinó a l'any 2000, i no cal ser màrtir per obtenir el perdó. Tanmateix, Lilja se suïcida per desesperació, perquè no pot continuar suportant ser una esclava sexual sotmesa a la brutalitat d'uns homes sense pietat. Com gairebé esclaves són les Malika-Noemí de *Caos* o la Jessica de *El beso del dragón* (totes dues de 2001), obligades a prostituir-se i a injectar-se heroïna, cosa que encara les fa més dependents. Les pallisses i humiliacions a què les sotmeten els seus captors no es veien des de *La cabaña del tío Tom*. Elisa, d'*En la puta vida* (2001), és brutalment apallissada per Plácido, l'home que creu que l'estima, i la seva amiga Lulú encara té menys sort, ja que mor tirotejada als carrers de Barcelona, i no és l'única puta que mor en aquesta pel·lícula.

Més recent és el cas de Tatiana, la nena de 14 anys que mor en el part a l'inici de la pel·lícula *Promesas del este* (2007) després d'haver estat portada enganyada i violada per l'afable cap

Semyon, film que presenta un retrat esgarriat de les màfies russes a Londres, de les quals la prostitució de noies de les diferents repúbliques soviètiques és només una part del negoci.

Totes aquestes llibertats narratives són molt més fàcils de justificar si recauen sobre prostitutes. Sembla com si amb elles tot estigués permès. En moltes ocasions, la professió de prostituta és una condició necessària per mantenir la coherència del relat, però en moltes altres no seria estrictament necessari i suggereixo que si es recorre a fer que la noia sigui prostituta és perquè aquesta llibertat narrativa està més ben acceptada pel mateix director o fins i tot per l'audiència. Total, estem més predisposats a acceptar, o fins i tot a justificar, que si es mata o maltracta, o s'apallissa o s'humilia les prostitutes, si se suïciden, si cauen en la desesperació, si se les enganya, estafa o vexe, no és res més que les conseqüències que poden derivar-se de ser així, d'anar on no haurien d'anar, d'haver abandonat el bon camí i haver-ne transitat una altre, el de la llibertat, que per ser dones no els estava reservat. A *Henry, retrato de un asesino* (1986), aquest psicòpata assassí de dones arriba a afirmar que "cuando se mata a una prostituta, no pasa nada". Potser és aquest sentiment d'impunitat el que fa que sigui tan fàcil assassinar —cinematogràficament, és clar— les prostitutes a la mínima ocasió.

Malgrat les pallisses, els abusos, les batusses, les violacions, les bufetades, els maltractaments esporàdics o continuats, les prostitutes mai no ho denuncien. Ho aguanten. En moltes pel·lícules, els malfactors acaben pagant els crims o les barbàries que han estat el motiu global del film, però gairebé mai pels assassinats, els maltractaments, les pallisses, els abusos o les violacions concretes comesos contra les prostitutes.

Com sostinc en aquest treball, el tractament que el cinema ha fet de la prostituta ha evolucionat cap a pitjor des del 1990: des de considerar-les unes criatures *caigudes*, però necessàries i innòcues, que calia tractar amb commiseració i compassió (al cinema dels anys quaranta i cinquanta), s'ha passat a representar-les com a víctimes de tot tipus d'abusos, tant físics com verbals.

6. Sobre *gigolós*, transvestits i escorts

El tractament que el cinema ha fet de la prostitució masculina no té ni punt de comparació amb el que ha fet de la prostitució femenina. No tan sols quantitativament el nombre de pel·lícules és molt reduït (20 de 200, el 10% de la mostra que hem analitzat), sinó que la manera com els directors o directores han abordat aquest aspecte és qualitativament incomparable. Per començar, la prostitució masculina no ha estat mai un fenomen generalitzat en totes les èpoques i els llocs. La història de la sexualitat masculina no pot comparar-se amb la història de la sexualitat femenina. Em remeto al que hem comentat al principi d'aquest text sobre la consideració diferent del sexe per a homes i dones.

El cinema no podia deixar de recollir, naturalment, algun d'a-

quests relats de dones que *recorren* a la compra de sexe i, millor dit, d'amor i de companyia. Des del principi es va utilitzar la paraula *gigoló* per referir-se a aquells homes que vivien a costa de dones adinerades i soles, i últimament es comença a utilitzar *prostitut* o *puto*, però que no tenen, ni de lluny, la càrrega menyspreadora que sempre va tenir en femení.

Les tres primeres pel·lícules que ens apropen a aquesta faceteta oculta de la sexualitat i la sentimentalitat femenina són *Sunset Boulevard* (1950), *La primavera romana de la señora Stone* (1961) i *Dulce pájaro de juventud* (1962) i, curiosament, les tres tenen en comú una protagonista actriu de cinema en decadència. Ens hem d'esperar fins al 1969 per veure aparèixer un nou prototip de *prostitut*, aquell que, com a *Cowboy de medianoche*, creu que totes les dones es moren per anar-se'n al llit amb ell.

American gigoló (1980) és un film que transcendeix els circuits reduïts i consagra Richard Gere com a seductor. A partir de l'any 2000, el tema dels homes que es dediquen a fer d'escorts o d'acompanyants de dones es multiplica, i trobarem *Servicio de compañía* (2001), on un abnegat i amant pare de família, Byron Tyler, se sacrificarà consolant dones adinerades davant del seu fracàs com a escriptor. A *Sonny* (2002), se'ns presenta un noi de 26 anys que vol canviar d'ambient, ja que des dels 12 anys "su madre ha vendido su rabo", però sempre amb dones. A *El día de la boda* (2005), hi trobem el ben plantat Nick, l'escort més distingit, cotitzat, culte i sol·licitat de Nova York, boig d'amor per Kat, la dona que l'ha contractat per 6.000 dòlars perquè representi el paper del seu xicot al casament de la seva germana. Totes les dones que hem vist al cinema que s'atreveixen a contractar un d'aquests acompanyants són riques i ocioses, ens preguntem si les pobres no tenen desitjos o diners per dedicar-los a *prostituts*. A *La clienta* (2009), hi veiem una perspectiva nova i actual de com tractar la qüestió, i ens proposa un personatge femení, Judith, una dona de 51 anys, atractiva i independent, i sola!, presentadora d'un programa de telebotiga, que recorre des dels 49 anys a un escort de manera semblant al que acostumen a fer els homes quan necessiten sexe. Tanmateix, la relació que s'estableix va molt més enllà de la trobada sexual.

L'altre aspecte important en la representació de la prostitució és la que es dona entre homes. A partir del 1970, aproximadament, amb la liberalització dels costums, apareix també la visibilització de l'homosexualitat masculina i el sexe de pagament entre homes, amb propostes, com la de Paul Morrissey, *Flesh* (1968), que ofereix per primer cop una perspectiva de la prostitució masculina. Cal esperar fins al 1990 perquè es torni a començar a tractar el fenomen de la prostitució masculina (entre homes) amb més freqüència. A *Mi Idaho privado*, (1991), hi trobem l'adinerat Scott (Keanu Reeves) i el narcolèptic Mike (River Phoenix), al costat d'una colla de nois fent de *chaperos* als carrers de Portland (Oregon, els Estats Units).

En casa con Claude o *Beznes*, totes dues de 1992, es presenta, a la primera, un *chapero* que ha matat el seu client i, a la segona, la vida d'un altre que trafica amb el que pot en la

tradicional societat de Tunísia. A *Johns* (1996) es fa un retrat de la prostitució masculina tan descarnat com ha estat representada la femenina tan sovint, inclosa la violència cap als joves *chaperos* o l'assassinat d'un d'ells per part d'un client que no vol assumir la seva homosexualitat. Igual que a *Ronda nocturna* (2005), en què trobem Víctor, un jove de 19 anys que deambula pels carrers de Buenos Aires buscant clients per satisfer per uns pesos.

I, quant a Espanya, hi ha el cas primerenc d'*El diputado* (1977), en què un polític homosexual del partit comunista freqüenta *chaperos* clandestinament i *Hotel y domicilio* (1995), que presenta un prostitut o *call-boy*, en què es fa una crítica a les diferències de classe i als privilegis de què gaudeixen els qui tenen un cert poder.

El sexe de pagament entre homes segueix les mateixes pautes que el sexe de pagament d'homes amb dones: penetració ràpida (activa o passiva), funcional, instrumental, desvinculada totalment del món afectiu i, sovint, realitzat amb grans dosis de violència. El sexe de pagament per a les dones que el sol·liciten és ple (a la pantalla, és clar) de romanticisme aparent.

7. Conclusiones: la prostitució, al cap de dues-centes pel·lícules

Crec que en l'evolució de la prostitució al cinema, s'hi poden diferenciar tres etapes:

Primera: durant tot el primer terç de la història del cinema, des del seu naixement fins a, aproximadament, els anys seixanta, la línia divisòria que hi ha al darrere de totes les pel·lícules és l'existència de dones decents, dones per a qui la sexualitat només està permesa —i amb restriccions— dins del matrimoni, i dones “públiques” a les quals recórrer per satisfer els desitjos que l'austeritat sexual del matrimoni enlletgia i prohibia.

Segona: a partir dels anys seixanta, amb els moviments d'alliberament de la dona, van començar a sorgir prostitutes alliberades que ho feien per pròpia elecció, sense que hi entrés en consideració el fet que fos o no per necessitats econòmiques. També podem veure que a partir d'aquesta data les pel·lícules no contenen cap sanció moral o ètica per a les prostitutes.

Tercera: a partir de 1990, a més d'incorporar el que hem esmentat per a la fase posterior al 1960, comença a aparèixer la qüestió de la prostitució relacionada amb les màfies i el tràfic sexual i, en moltes ocasions, relacionada amb el consum de drogues. També apareixen més pel·lícules que aborden la prostitució masculina entre homes, que segueix un patró molt semblant, amb un sexe molt més explícit visualment i també més agressiu. El menyspreu i la desconsideració continuen dominant en referir-se a les prostitutes, a les quals es continua anomenant meuques, putes, bagasses i tot tipus de substantius i qualificatius *afectuosos*.

Malgrat això, la representació majoritària de les dones que cobren per tenir sexe acostuma a ser positiva i idealitzada, i encarna dones de gran dignitat, coratge, valentia, generositat i

entrega. Els directors, que es prenen tantes llibertats narratives amb les prostitutes, compensen, així, el menyspreu i escarni de què són víctimes en els relats cinematogràfics amb l'exaltació d'aquests valors humans que, al cap i a la fi, acaben per redimir-les.

Caldria preguntar-se fins a quin punt aquestes representacions fictícies han modelat la conducta real de les persones de carn i ossos, i han afectat la nostra concepció de què és el desig, la sexualitat, la vida amorosa i la seva satisfacció. Ficció i realitat es combinen, s'imbriquen, s'interrelacionen en una simbiosi dialèctica en què resulta difícil saber si el canvi social va ser abans i després la seva plasmació fílmica, o en quin grau els relats cinematogràfics van modelar i van canviar la realitat.

Notes

- 1 Russell Campbell, al seu llibre *Marked Women*, tipifica fins a 15 models de prostitutes al cinema, a saber: la noia fàcil, la dona fatal, la camarada, la venjadora, la màrtir, la caçafortunes, la infermera, la captiva, la dona de negocis, la puta feliç, l'aventurera, la ionqui, la nina, la noia treballadora i l'enamorada. Crec que gairebé tots aquests papers són exercits, en certa manera, per cadascuna d'elles, per la qual cosa es fa difícil separar un aspecte de l'altre.
- 2 Nota de l'ed.: Atesa la naturalesa de la recerca, en què les pel·lícules han estat visionades i treballades, majoritàriament, en la versió —original o doblada— en castellà, s'ha considerat pertinent conservar en castellà les cites directes.
- 3 Isabelle Cottenceau, “L'avant scene cinéma”, abril de 2004; Jack Boozer, “The letal femme fatale in the Noir Tradition”. A: *Journal of Film and Video*, volum 51, núm. 3-4, tardor de 1999, pàg. 20-33 (citat al programa de la Filmoteca de Catalunya, *Les Vamps*, any 2010, suplement del número 5).

Referències

AGUILAR, P. *Mujer, amor y sexo en el cine español de los 90*. Madrid: Fundamentos, 1998.

BELLUSCIO, M. *Las fatales. ¡Bang! Una mirada de mujer al mundo femenino del género negro*. València: La Máscara, 1996.

CABRERA INFANTE, G. *Diablas y diosas*. Barcelona: Laertes, 1990.

COLAIZZI, G. *Feminismo y teoría filmica*. València: Episteme, 1995.

DOANE, M. A. *Femmes fatales: feminism, film theory, and psychoanalysis*. Nova York: Routledge, 1991.

GRAU, J. *Cántico a unas chicas de club*. Madrid: Ediciones Paulinas, 1975.

DE LAURETIS, T. *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine*. Madrid: Cátedra, 1992.

KAPLAN, A. (ed.) *Women in Film Noir*. Londres: British Film Institute, 1978.

KAPLAN, A. *Las mujeres y el cine: a ambos lados de la cámara*. Madrid: Cátedra, 1998.

KUHN, A. *The Power of Image. Essays on Representation and Sexuality*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1985.

KUHN, A. *Women's Pictures, Feminism and Cinema*. Nova York, Londres: Routledge (traducció espanyola a Cátedra), 1982.

MONTERO, J.; RODRÍGUEZ, A. *El cine cambia la historia*. Rialp, Madrid: Libros de Cine, 2005.

MULVEY, L. *Fetishism and Curiosity*. Londres: British Film Institute, 1996.

MULVEY, L. *Placeres visuales y otros caprichos*. València: Cátedra, 1988.

ORTS BERENGUER, E. [et al.] *Prostitución y derecho en el cine*. València: Editorial Tirant lo Blanch, 2002.

RUSSELL, C. *Marked Women. Prostitutes and Prostitution in the Cinema*. Madison, Wisconsin: Wisconsin University Press, 2006.

SANGRO, P.; PLAZA, J. *La representación de las mujeres en el cine y la televisión contemporáneos*. Barcelona: Editorial Laertes, 2010.

SOLÀ, A. *Cine y psiquiatría*. Barcelona: Editorial Base, 2006.