

Trabajo sexual masculino en el cine tardofranquista

Eladio Mateos Miera
Universidad de Granada
emateos@ugr.es

La representación audiovisual masculina durante el franquismo y parte de la transición democrática estuvo claramente delimitada por la heteronormatividad más exigente y, a partir de cierto momento, obsoleta. Los estereotipos más conservadores para definir la masculinidad nacional dominaban la representación: el soldado, el monje, el padre o el esposo ocupaban toda la pantalla. Para el imaginario franquista resultaba impensable siquiera la existencia de trabajadores sexuales masculinos que prestaran servicios a mujeres o, más impensable aún, a otros hombres, y por tanto durante mucho tiempo su cine negó la representación de una realidad que, pese a su invisibilidad social, ha existido siempre. Sin embargo transcurrido el tiempo suficiente y dada una determinada situación sociológica (el boom turístico de los años 60), hasta la censura de la dictadura tuvo que negociar una manera de dar cierta visibilidad, por limitada que fuera, a un personaje cuya mera presencia pone en entredicho la masculinidad dominante. De la representación blanda de la comedia cinematográfica franquista y el landismo a las duras representaciones del cine quinquí y otros dramas de los comienzos de la transición, se trata de estudiar la figura del trabajador sexual en el cine del período señalado, tanto en su vertiente hetero como homosexual, en sus relaciones con la virilidad hegemónica y en sus propuestas de nuevas construcciones de la masculinidad.

Palabras clave: Masculinidad, representación audiovisual, estereotipos, trabajo sexual masculino, franquismo, transición democrática.

Male audiovisual representation during Franco's regime and part of the democratic transition was clearly delimited by the most demanding heteronormativity and, from a certain point onwards, obsolete. The most conservative stereotypes for defining national masculinity dominated the representation: the soldier, the monk, the father or the husband occupied the entire screen. For Franco's imaginary, it was unthinkable that there would even be male sex workers providing services to women or, even more unthinkable, to other

men, and therefore for a long time his cinema denied the representation of a reality that, despite its social invisibility, has always existed. However, after enough time had passed and given a certain sociological situation (the tourist boom of the 1960s), even the dictatorship's censorship had to negotiate a way of giving some visibility, however limited, to a character whose mere presence called into question the dominant masculinity. From the soft representation of Franco's film comedy and Landism to the hard representations of the cinema *quinqui* and other dramas of the beginning of the transition, the aim is to study the figure of the sex worker in the cinema of the period in question, both in its hetero and homosexual aspects, in its relations with hegemonic virility and in its proposals for new constructions of masculinity.

Keywords: Masculinity, audiovisual representation, stereotypes, male sex work, Francoism, democratic transition.

Hasta pasados diecisiete años del final de la Guerra Civil el franquismo no se sintió obligado a legislar específicamente sobre prostitución. La actividad se menciona en el Código Penal reformado de 1944 y en la Ley de Vagos y Maleantes de 1933, adaptada por el Régimen en 1954, pero esas referencias estaban más encaminadas a la represión del proxenetismo o la corrupción, y no castigaban directamente a quien ejercía el trabajo sexual. No sería hasta el breve Decreto Ley de 3 de marzo de 1956 que el régimen toma cartas en el asunto para ofrecer “debida protección de la moral social y del respeto debido a la dignidad de la mujer”¹. Esta disposición declara tráfico ilícito la prostitución y trata de acotar lo que denomina “explotación inmoral de la mujer”, cuya redención es el principal objetivo de la norma, por medio de la “reeducción y adaptación social de las mujeres que hayan sido objeto” del trabajo sexual. Orientada exclusivamente a las mujeres, en esta primera legislación franquista sobre el trabajo sexual, el que ejercen los varones simplemente no se legisla, pues resulta una actividad impensable dentro de los parámetros de masculinidad del régimen.

Ángel Alcalde ha definido la “masculinidad excombatiente franquista”² como la hegemónica y característica durante la dictadura, surgida de la guerra y modelada por firmes

¹ Decreto-ley de 3 de marzo de 1956, 1611.

² Alcalde, “El descanso”, 189.

principios patriarcales. En origen militar, “fascista y con olor a pólvora”, este componente guerrero nunca llegaría a desaparecer por completo del concepto franquista de la masculinidad. En los años cincuenta esta debió reorientarse hacia otra más doméstica, con la recuperación del papel de padre dentro de la familia tradicional católica y el acercamiento a un nuevo prototipo económico, el hombre de negocios. Los años sesenta verían el ocaso de esta masculinidad excombatiente y reconvertida, cuando la generación que no había vivido la guerra miraba a extranjeras “nociones de masculinidad juvenil menos viriles y más orientadas al consumo”³. Esta concepción de la virilidad no podía aceptar la figura de un hombre que comerciaba con su cuerpo, y la sociedad eludió ese prototipo de hombría marginal y disidente, lo que no sucedió con su homóloga femenina, protagonista de numerosos relatos, desde la novela y la copla folclórica hasta el cine, durante toda la postguerra.

Pese a su invisibilidad, el trabajado sexual ejercido por varones era una realidad social que cuestionaba la virilidad normativa, algunos de cuyos fundamentos, como el honor, la fuerza o la superioridad física y moral masculina, resultaban incompatibles con el trabajo de vender el cuerpo, siempre asociado a la pasividad que el franquismo exigía para la mujer. Por medio de sus instituciones disciplinarias (legislación, fuerzas del orden, discurso científico) el régimen enfrentará esta figura peligrosa con indudable respuesta represiva. Ni el Código Penal de 1944 ni la Ley de Vagos y Maleantes reformada en 1954, que habla solo de “homosexuales, rufianes y proxenetas”⁴, mencionan expresamente el comercio sexual ejercido por varones, aunque esta última ha legado documentación oficial que atestigua su existencia, como los expedientes generados durante las detenciones por peligrosidad social. Al menos desde 1956 estos expedientes registran que, en las grandes ciudades, “una intensa vida homosexual pudo tener lugar en un ambiente bastante permisivo”⁵ de la que formaba parte un consolidado comercio sexual entre varones, con lugares propios, prácticas preestablecidas y un desarrollo regular.

La represión de esta figura debía no solo afirmarse de manera fáctica, por medio de la coerción física de las fuerzas del orden y los juzgados, también de manera simbólica por medio del aparato académico, que sirvió de coartada para una legislación a la que la ciencia proporcionaba “un conocimiento lo más perfecto posible de la personalidad biopsicopatológica del presunto peligroso”⁶. Las ciencias jurídicas y las médicas fueron las

³ Ibid., 201.

⁴ Ley de 15 de julio de 1954, 4862.

⁵ Huard, «Los homosexuales», 132.

⁶ Ley 16/1970, de 4 de agosto, 12552.

más fructíferas para la represión de masculinidades disidentes como la del trabajador sexual, cuyo estudio va siempre ligado al debate sobre homosexualidad. En las academias de jurisprudencia se teorizaba sobre los diversos tipos de invertidos, entre ellos la

inversión profesional o prostitución masculina, escuela de toda clase de vicios y crímenes; viven parasitariamente de los constitucionales a quienes explotan, haciéndoles objeto de amenazas de revelación de sus inclinaciones y actos perversos, ocasionando su ruina y a veces su suicidio [...]. Los que se prestan por dinero a tales prácticas, [integran un] grupo que no puede desdeñarse por merecer mayor execración que ninguno, superior desde luego a la prostitución femenina, pues ésta se desarrolla, al menos, según natura⁷.

En diversos frentes por lo tanto el régimen reprimió y ocultó al trabajador sexual. Su invisibilidad cinematográfica demuestra en el plano simbólico el recelo con que el franquismo enfrentó esta figura, que la pantalla raramente pudo reflejar en ese contexto de virilidad normativa y de represión legislativa y policial. Solo en los últimos años de la dictadura algunas cintas recogieron la existencia de una realidad que, sobre todo a partir del boom turístico de los años sesenta, era imposible mantener ya completamente oculta. Este capítulo estudia la figura del trabajador sexual en el cine del franquismo en sus relaciones con la virilidad hegemónica y en sus propuestas de nuevas construcciones de la masculinidad.

El drama del trabajador sexual

Aunque las autoridades tuvieron constancia en la comisaria y el juzgado de la existencia de comercio carnal entre varones, en mucha menor medida se atestigua la existencia de hombres que trabajasen con mujeres. Las leyes mencionadas no contemplan este supuesto, y además la femineidad normativa del franquismo rechaza ese comportamiento, que solo es representable en la pantalla si lo practican mujeres extranjeras. Las primeras apariciones de esta figura en la historia del cine español versan sobre hombres que venden sus cuerpos a mujeres.

La piel quemada (*Burnt Skin*, Josep Maria Forn, 1967) es probablemente la primera película española en la que aparece un trabajador sexual, por más que sea solo de forma episódica y breve. Denuncia clara de las precarias condiciones del campesino andaluz y relato de su emigración a las grandes urbes, la cinta es un drama casi neorrealista a contrapelo de las formulas del cine oficial del régimen. José es un emigrante andaluz que trabaja en Cataluña en la construcción. Su esposa y sus dos hijos salen del árido pueblo

⁷ Vivas Marzal, *Contemplación*, 9.

granadino donde todos nacieron para reunirse con él. La noche anterior a su llegada José sale a celebrar su última noche de libertad matrimonial en la que vivirá una tórrida historia de pocas horas con una turista belga. El personaje que ejerce el trabajo sexual es Fernando, del mismo pueblo que José y uno de sus compañeros de emigración, que ha preferido acompañar turistas adineradas a trabajar en la construcción con los otros andaluces. Aunque su presencia es muy breve en la película, plantea por primera vez en la pantalla española la masculinidad disidente y adaptativa del trabajador sexual.

La piel quemada introduce una mirada política sobre el comercio sexual masculino al situarlo en un contexto histórico y económico que es imposible eludir cuando se busca explicar la existencia de esta actividad, y su visibilidad en la representación cinematográfica. El turismo, el desarrollismo y la emigración a las grandes urbes de miles de hombres provenientes de una durísima realidad social en sus provincias son el telón de fondo para el trabajo sexual de los varones. El primero es el factor determinante, ya que durante el franquismo las escasas películas que tratan el tema siempre lo sitúan en este contexto. Se trata por tanto de una perversión llegada de fuera, del extranjero, y son extranjeras a las que se dirige este comercio. Desarrollismo y emigración dan cuenta del origen socioeconómico del trabajador sexual, en sus pueblos hombres de precaria masculinidad incapaces de dar de comer a sus familias, lo que menoscaba su virilidad de hombre proveedor, y que buscan en la emigración interior la manera de salir de la pobreza y sacar adelante a su familia como un hombre de verdad.

Las infidelidades de José son parte de la hombría primitiva y dura de estos trabajadores andaluces, la típica fraguada por el régimen para obreros y campesinos, que exhiben una hipersexualización -en todo momento con una obsesión por el sexo que parece certificación definitiva de masculinidad- que acerca al obrero andaluz a construcciones culturales como el salvaje y el oriental. Varias secuencias en la cinta ejemplifican este tipo de virilidad, casi siempre relativas a la fijación erótica de los emigrantes por las turistas o a su inadaptación a la sociedad consumista y la masculinidad burguesa de su lugar de acogida. La resolución final de la película, cuando José reniega de sus adulterios, recupera la familia y reencuentra su espacio en el terreno heteronormativo, demuestra la ortodoxia desde la que se construye cinematográficamente la virilidad de estos españoles llegados del campo a la ciudad.

Frente a ellos, el personaje del trabajador sexual representa un nuevo tipo, arribista y transigente por dinero, que pudre la hombría del campesino español. La masculinidad de Fernando no se corresponde con la áspera virilidad de sus paisanos andaluces, es más bien

su contrafigura. Ataviado como un turista que contrasta con las alpargatas y el descuidado vestuario de los otros emigrantes, con una cámara fotográfica al hombro como símbolo de modernidad y acceso a la sociedad del bienestar, Fernando visita a su amigo en la obra, en la secuencia donde más presencia tiene el personaje. Cuando José habla de las estrechuras económicas por la llegada de su familia, él le contrapone su actividad sin complejos: “Chico, yo cada día estoy más contento [de] mi suerte. Que si me dicen que soy esto, que soy lo otro... A mí por una oreja me entra y por otra me sale. Ya he ‘trabajao’ demasiado. Además yo soy soltero, ¿qué daño le hago a naide [sic]?”.

Sus palabras evidencian que, pese a su falta de complejos o de remordimiento, vender el cuerpo masculino es una actividad dudosa, criticada por la sociedad, y que desvincula al hombre del matrimonio y la familia tradicional. En su autopercepción, la pobreza de sus orígenes y la desigualdad social explican sin condena su dedicación y proporcionan una coartada a su masculinidad. Pese al estigma aceptado de Fernando, reflejo de una virilidad débil por su sometimiento a la mujer, su actitud es también signo de modernidad: adaptación al medio de una sociedad urbana, mercantilizada y consumista, síntoma de una más desprejuiciada adecuación a las condiciones de cambio. Se podría aplicar a este emigrante, arrastrado por la nueva moral que impone el turismo, lo que Guasch y Caïs dicen del servicio militar bajo el franquismo:

El trabajo sexual masculino [homosexual] de los jóvenes soldados españoles, podía ser considerado por sus pares como una prueba de masculinidad, como una suerte de ritual de virilidad que demostraba su capacidad de adaptación a un contexto desfavorable: estaban lejos de casa, tenían escasos ingresos, y tenían que probar que podían espabilarse.⁸

La primera aparición del trabajador sexual en el cine del franquismo demuestra que un hombre dedicado al trabajo sexual solo en algunos aspectos puede mantener su hombría, transformada por el turismo, dentro de las normas patriarcales vigentes, y su destino es la soledad y el desarraigo de su entorno social, los otros emigrantes, en cuyo grupo estrechamente ligado Fernando no está incluido.

La comedia del trabajador sexual masculino

La representación de la figura del trabajador sexual en la pantalla, por su masculinidad disidente y su implícita denuncia de una sociedad profundamente jerarquizada y desigual, no era complaciente la oficialidad del régimen. La relativa relajación de la censura

⁸ Guasch y Caïs, “Masculinidades”, 17.

a principios de los años sesenta provocó años después un cierto rearme ideológico en el cine franquista para contrarrestar la renovación que películas como *La piel quemada* traían al cine español. Ese rearme se manifestó sobre todo en el género de la comedia, de “marcada ideología conservadora, cuando no abiertamente reaccionaria”⁹, cuya principal función ideológica parece ser “la reordenación de un mundo ideal que se resume en los adjetivos español, falocrático y tradicional”¹⁰. El viejo orden franquista impugnó con sus comedias la tímida emergencia de nuevos actores sociales, como la mujer emancipada, los homosexuales o las personas que ejercía el trabajo sexual, y dio la vuelta a esos personajes para desactivar su potencial liberador. Solo desde esa perspectiva aleccionadora es posible entender el uso en el cine del franquismo del personaje en películas como *No firmes más letras, cielo* (Pedro Lazaga, 1972), *Manolo, la nuit* (Mariano Ozores, 1973) y sobre todo *Los días de Cabirio* (Fernando Merino, 1971), de especial interés por girar toda la trama en torno al trabajo sexual masculino.

Pese a sus enormes diferencias, las características con que estas comedias construyen la figura del trabajador sexual coinciden en parte con las ya utilizadas en *La piel quemada*. Por supuesto el entorno turístico de la costa, que parece ser el único en el que el cine español de esos años puede concebir el trabajo sexual de los varones. En este aspecto, tanto el drama como la comedia presentan la actividad como una costumbre extranjera sin relación con las prácticas normativas que hombres y mujeres respetan en el interior de la dictadura. Los personajes en ambos géneros cinematográficos también comparten autoconciencia del estigma de la actividad e intentan justificarse o afirmarse: “Si te parece mal, me da lo mismo”, dice Florencio en *Los días de Cabirio*. En esta película el estigma social está aumentado por la relación que se establece entre trabajo sexual y delincuencia, ya desde su primera aparición en el relato, en una ensoñación de su protagonista Alfredo, que se imagina ofreciendo su cuerpo hasta que llega la policía. El uso en clave cómica de algunos tópicos del género policiaco, que aparecen en la película gravitando sobre el trabajo sexual masculino, quiere sugerir que se trata de una actividad antisocial y, en última instancia, pura delincuencia.

A pesar de estas similitudes, hay sin embargo diferencias en los retratos que drama y comedia ofrecen del hombre que vende su cuerpo. La que más destaca es la procedencia social del personaje. En el drama es el proletariado rural, en la comedia la incipiente clase media urbana, cuyas necesidades económicas no son tan acuciantes ni dramáticas como las

⁹ Pérez Morán, “La comedia”, 25.

¹⁰ Cáceres García, *El destape*, 57.

del jornalero andaluz, para quien aceptar dinero de las mujeres forma parte de una estrategia de supervivencia personal, aunque se vea obligado a renegociar su masculinidad para lograrla. En la comedia en cambio la economía sexual está al servicio de un fin mayor y más elevado: la creación de una familia en *Los días de Cabirio*, la supervivencia de otra en *No firmes más letras, cielo*, y la restauración de un orden doméstico roto por el trabajo sexual del hombre de la casa en *Manolo, la nuit*. En los tres casos el beneficio económico del comercio carnal va paradójicamente orientado a apuntalar la institución familiar, cimiento básico de la normatividad de género en el franquismo.

El trabajo sexual masculino no tiene en las tres cintas una presencia homogénea. En *No firmes más letras, cielo* aparece de forma episódica, como salida económica desesperada frente a las hipotecas financieras que el celoso protagonista Sabino ha debido firmar para mantener el nivel de vida de su esposa y retenerla a su lado. Junto a un amigo crea entonces un servicio de “sex-suspense”: entrar disfrazado de bandolero por la ventana de las habitaciones de ancianas turistas seducidas por el tópico español del bandido de ruda virilidad. En *Manolo, la nuit* el protagonista es también un prototipo de macho ibérico que trabaja como guía turístico pero que sobre todo acompaña turistas extranjeras, atraídas por la racialidad del hombre español. La mayoría de la trama sin embargo se desarrolla en Madrid, donde Manolo vuelve por una treta de su mujer que asegura estar esperando un hijo de otro hombre para que el marido retorne al redil doméstico. El trabajo de acompañamiento turístico del protagonista es un telón de fondo para la crisis matrimonial, pero casi todo el metraje de la cinta se centra en la reconstrucción de la unidad familiar.

Los días de Cabirio es la película que más amplía y detalladamente trata el comercio carnal masculino, pues narra la aventura como trabajador sexual de Alfredo, modesto oficinista de un banco de provincias, acuciado por la necesidad de reunir el dinero para su boda. Convencido por su amigo Florencio de la ganancia económica que genera vender el cuerpo masculino a mujeres extranjeras, el personaje, que como siempre en la comedia de esos años pretende representar la visión del hombre de la calle, refleja el desconocimiento de la opinión pública de la época hacia el trabajo sexual de los varones:

Alfredo. -¿Qué oficio?

Florencio.-Palanquero.

A. -Palan ... Palan ... ¿qué?

F. - Pero bueno, pero tú ¿en qué mundo vives?

A. - Ah, ya, ya, o sea, lo mismo que las mujeres pero al revés.

F. - Oye, sin ofender. Si uno tiene su encanto y a ellas les gusta, pues ¡que paguen!

A. - Ah, ¿pero pagan?

F. - Hombre, claro.

A. - Encima.

Alfredo se traslada a la costa catalana, donde los hombres que comercian con su cuerpo entre las turistas extranjeras están por todos lados, y su actividad es una parte más, casi rutinaria, del mundo turístico. Pese a la aparente visibilidad y normalización que describe la película, el trabajo sexual de los varones también aparece como algo clandestino y digno de condena social, por su insistente conexión con la delincuencia. Esta relación señala en el fondo el peligro de esa actividad para la virilidad al desviarla de la norma patriarcal, que debe reprimir al hombre que vende su cuerpo como a los delincuentes, con métodos policiales. Aunque en un principio su masculinidad parece cuestionada porque según los rufianes que manejan la red de prostitución masculina Alfredo resulta “defectuoso, bajito, insuficiente, deficitario”, una serie de inverosímiles peripecias hacen de él un modelo de virilidad y potencia sexual.

En realidad nunca llega a tener relaciones sexuales con ninguna de sus clientas: una lo usa por despecho a su marido infiel, otra para forzar un divorcio, y una tercera es, en realidad, un hombre disfrazado, del que Alfredo huye aterrorizado. Sin necesidad de consumir el acto, con lo que su virilidad permanece sin la mancha del comercio sexual, el protagonista logra su objetivo, el dinero, y una inesperada plusvalía simbólica: sus enredos le dan fama de playboy tras aparecer en la prensa mientras ejerce el oficio, y lo convierten en ejemplo de virilidad que los otros hombres envidian y las mujeres desean.

En su vuelta al entorno familiar Alfredo llega con una masculinidad reforzada, ahora el padre de su novia lo acepta en su familia tras leer en el periódico que el pretendiente de su hija “es requerido por todas las mujeres del mundo, se trata pues de una gloria nacional”. También ante su prometida se autoafirma como varón mostrando las características más tradicionales de dominación sobre la mujer: “No tolero intromisiones. Ordeno y mando. Un instante; me voy a casar contigo porque me da la gana”. El hombre español no es menos hombre, más bien al contrario, por ejercer el sexo remunerado, y ya que su virilidad descomunal y legendaria se ha convertido en un bien de consumo en el bazar del turismo: “pues ¡que paguen!”, como dice uno de los personaje descritos, “caro te voy a salir porque toda la juerga corre a cargo del cliente”, como aclara otro.

Pero se trata de una masculinidad transformada, dado que su nuevo status económico erosiona la hombría franquista, y el típico español ya no es el garante del orden heteronormativo, sino una construcción comercial al servicio del imaginario erótico de las turistas: “La masculinidad del macho ibérico pierde así su poder en el sistema de dominación patriarcal y deviene un exótico bien de consumo”. La nueva condición sin embargo no

menoscaba la virilidad de estos hombres y su entorno fortalece esa más moderna identidad: las esposas y novias que guardan silencio o apenas cuestionan la actividad de sus enamorados, las extranjeras que se pirran por estos gañanes de supuesta sexualidad primitiva y extraordinaria, los periodistas que persiguen a Alfredo comentando que “tíos como éste ya no quedan”, el taxista que quiere ser como Alfredo, o la azafata que a escondidas le da su teléfono. Las películas venden el estereotipo inexistente en el extranjero del macho ibérico, su mítica potencia sexual, su furia española. Una mirada tan halagadora a la masculinidad patria es también una importante coartada para dar visibilidad cinematográfica al trabajador sexual, a la vez que limaba los elementos disidentes imposibles de soslayar en la figura.

En las tres películas mencionadas en este epígrafe el trabajo sexual de los varones representa una desviación del orden patriarcal normativo porque aparta al hombre de su verdadero lugar, la familia, que al final queda reparada restaurándose la normatividad más ortodoxa. La en principio ambigua relación de estos personajes con la virilidad hegemónica se salda con el restablecimiento de las normas más tradicionales, y el reforzamiento de los valores de la vieja masculinidad patriarcal y militarista que impuso el franquismo.

Conclusiones

Para el franquismo resulta casi impensable la existencia de hombres que venden su cuerpo por dinero, una figura incompatible con el riguroso orden heteronormativo vigente durante el régimen. Cuando tras las bambalinas del orden público la dictadura tuvo que negociar la existencia de esta actividad, la reprimió con dureza policial y jurídica, pero también la borró simbólicamente evitando que apareciera en los medios de comunicación por donde circulan y se conforman los valores sociales. Muy pocas películas por tanto pudieron representar al varón que comercia con su cuerpo, y todas en los años finales de la dictadura: cuatro entre 1967 y 1973. Todas tienen en común el escenario turístico, condición imprescindible para que aparezca la actividad, que estas cintas presentan como una perversión extranjera que cambia la moral del hombre español. También comparten la autoconciencia del estigma del trabajo sexual que tienen los personajes que lo ejercen, que se sienten víctimas de la crítica de la sociedad, para la que esta actividad es antisocial y cercana a la delincuencia.

En dos géneros cinematográficos, drama y comedia, aparece el trabajador sexual en el cine franquista, a veces con un papel episódico y ocasional, en dos películas, otras veces con un lugar protagonista, en otras dos. El drama *La piel quemada* fue el primer acercamiento

que el cine español hizo al personaje, representado como un buscavidas que huye de la desigualdad y la pobreza acompañando extranjeras, y que debe renegociar su masculinidad desde una perspectiva económica para sobrevivir en el mercado capitalista. Mientras la perspectiva de la comedia, una de las preferidas del cine del tardofranquismo, proporcionó los otros tres títulos: *No firmes más letras, cielo*, *Manolo, la nuit* y *Los días de Cabirio*.

Estas tres comedias suponen en principio una desviación de los valores viriles del orden patriarcal y militarista imperante en la dictadura, al convertir la sexualidad del macho ibérico en un bien de consumo al servicio del mercado turístico, y tratarse de una actividad que ataca la familia, núcleo básico de la normatividad de género en el franquismo. En la diégesis de esos relatos el trabajo sexual no perjudica la masculinidad de los personajes, que aparecen más bien como ejemplos de la potencia viril y del mítico empuje sexual del macho ibérico. Pronto se descubre sin embargo que en las tres películas el beneficio económico de la actividad sirve para apuntalar la institución familiar, cuyo orden queda restaurado desde una respuesta reaccionaria acorde a la hegemonía normativa. Los tres personajes abandonan el trabajo sexual y centran sus esfuerzos en la construcción o reconstrucción de la familia. Los valores nacional-católicos acaban triunfando y mostrando su superioridad respecto a otros llegados con el turismo, como los que cuestionan los roles de género tradicionales. En su aventura por el escenario turístico del comercio carnal, el personaje que mejor representa cómo el cine franquista retrata al trabajador sexual, el Alfredo de *Los días de Cabirio*, afirma con sorpresa y temor: “Aquí las mujeres son hombres, y los hombres ¡sabe Dios lo que serán!”. Tras jugar con ellos en sus argumentos, estas comedias marcan claramente los límites entre los géneros, amenazados por la nueva moral que trae el turismo, y lanzan un mensaje tranquilizador para la masculinidad del régimen, cuyos principios abrazan y reafirman.

Bibliografía

- Alcalde, Ángel. “El descanso del guerrero: la transformación de la masculinidad excombatiente franquista (1939-1965)”. *Historia y Política*, n.º. 37 (2017): 177-208.
- Cáceres García, Juli. El destape del macho: masculinidades disidentes en la comedia sexy (celt)ibérica, Thesis, Faculty of the Graduate School of Arts and Sciences of Georgetown University, 2008. <https://repository.library.georgetown.edu/bitstream/handle/10822/553233/caceresGarcia.pdf>
- Decreto-ley de 3 de marzo de 1956 sobre abolición de centros de tolerancia y otras medidas relativas a la prostitución. Boletín Oficial del Estado, no. 70, 10 de marzo de 1956, p. 1611.

- Guasch, Óscar y Caïs, Jordi. “Masculinidades y trabajo sexual entre varones en España (1950-2015)”, in *Masculinidades disidentes*, Rafael Mérida(ed.), Barcelona: Icaria, 2016, pp. 11-34.
- Huard, Geoffroy. “Los homosexuales en Barcelona bajo el franquismo. Prostitución, clase social y visibilidad entre 1956 y 1980”. *Franquisme & Transició. Revista d’Història i de Cultura*, no. 4 (2016): 127–151.
- Ley de 15 de julio de 1954 por la que se modifican los artículos 2.º y 6.º de la Ley de Vagos y Maleantes, de 4 de agosto de 1933. Boletín Oficial del Estado, no. 198, 17 de julio de 1954, p. 4862.
- Ley 16/1970, de 4 de agosto, sobre peligrosidad y rehabilitación social. Boletín Oficial del Estado, nº. 187, de 6 de agosto de 1970, pp. 12551- 12557.
- Pérez Morán, Ernesto. “La comedia popular española como reflejo de una sociedad: del tardofranquismo a la actualidad. Radiografía de una época”. *Revista Internacional de Cultura Visual*, vol. 1, no 2. (2014): 17-26.
- Vivas Marzal, Luis. *Contemplación jurídico-penal de la homosexualidad*. Discurso de ingreso en la Academia Valenciana de Jurisprudencia y Legislación. Valencia: Publicaciones de la Academia Valenciana de Jurisprudencia y Legislación, 1963.