

### Cómo citar este artículo / Referencia normalizada

L Peralta García, V Saiz-Echezarreta (2018): “El imaginario sociodemográfico de las mujeres en los mercados sexuales y eróticos en la filmografía marroquí”. *Revista Latina de Comunicación Social*, 73, pp. 1137 a 1162.

<http://www.revistalatinacs.org/073paper/1300/59es.html>

DOI: [10.4185/RLCS-2018-1300](https://doi.org/10.4185/RLCS-2018-1300)

# El imaginario sociodemográfico de las mujeres en los ‘mercados’ sexuales y eróticos en la filmografía marroquí

Sociodemographic imagery of women in sexual and erotic ‘markets’ in Moroccan filmography

**Lidia Peralta García** [\[CV\]](#)[\[D\]](#) [\[S\]](#) Profesora de la Facultad de Periodismo de Cuenca. Universidad de Castilla-La Mancha (UCLM). España. [lidia.peralta@uclm.es](mailto:lidia.peralta@uclm.es)

**Vanesa Saiz-Echezarreta** [\[CV\]](#)[\[D\]](#) [\[S\]](#) Profesora de la Facultad de Periodismo de Cuenca. Universidad de Castilla-La Mancha (UCLM). España. [Vanesa.Saiz@uclm.es](mailto:Vanesa.Saiz@uclm.es)

## Abstracts

**[ES] Introducción.** Este artículo analiza y ofrece una primera base de datos sobre la representación de los mercados sexuales y eróticos de la filmografía marroquí, centrándose en las figuras femeninas: su caracterización sociodemográfica, roles desempeñados y carácter liminar de las prácticas de sexo transaccional representadas. **Metodología.** Se realiza un vaciado a partir del catálogo del *Centre de la Cinématographie Marocaine* de 367 películas, se seleccionan 30 producidas entre 1958 y 2017, de las que se analizan 51 personajes. **Resultados.** El perfil mayoritario son mujeres que ejercen la prostitución de pago, entre los 15 y 25 años, mayoritariamente solteras y sin cargas familiares, en contextos urbanos. **Discusión y conclusiones.** La presencia de personajes pertenecientes a los mercados sexuales y eróticos es una constante en el cine marroquí, no siempre se plantea la pobreza como detonante, también está vinculada a las nociones de liberalización sexual y al acceso a espacios de libertad.

**[EN] Introduction.** This article analyzes and offers a first database about the representation of the sexual and erotic markets of the Moroccan filmography, focusing on female figures: their sociodemographic characterization, the roles they play, and the liminal nature of the represented transactional sex practices. **Methodology.** The sample is based on the analysis of 51 characters of 30 films produced between 1958 and 2017. These films were selected, according to thematic lines, out of the total amount of 367 films contained in the catalog of the *Centre de la Cinématographie Marocaine*. **Results.** The most common profile are women who practice paid prostitution, between 15 and 25 years old, mostly single and without family responsibilities, in urban contexts. **Discussion and Conclusions.**

The presence of characters belonging to the sexual and erotic markets is a constant in Moroccan cinema. Poverty is not always considered as a trigger; prostitution is also linked to the notions of sexual liberalization and access to spaces of freedom.

### Keywords

[ES] Prostitución; cine; Marruecos; representación; mercado sexual; mercado erótico.

[EN] Prostitution; cinema; Morocco; representation; sexual market; erotic market.

### Contens

[ES] 1. Introducción. 2 Método. 2.1.2. Población y muestra. 3. Resultados. 3.1.1. Información contextual sobre las películas. 3.1.2. Perfiles socio-demográficos mayoritarios. 3.1.3. Análisis fílmico-narrativo y descriptivo. 3.1.3.1. La prostitución y sus variantes. 3.1.3.2. Edad, *status* social y empoderamiento personal. 4. Discusión y conclusiones. 5. Notas. 6. Referencias bibliográficas.

[EN]: 1. Introduction. 2. Method. 2.1.2. Sample. 3. Findings. 3.1.1. Films' background information. 3.1.2. Majoritarian sociodemographic profiles. 3.1.3. Films' narrative and descriptive analysis. 3.1.3.1. Prostitution and its modalities. 3.1.3.2. Age, social status and empowerment. 4. Discussion and conclusions. 5. Notes. 6. List of References.

Traducción del resumen por **Lidia Peralta**  
(Licenciada en Traductores e Intérpretes, UGR)

Traducción del artículo por **Yuhanny Henares**  
(Traductora académica, Universitat de Barcelona)

## 1. Introducción

La prostitución se ha convertido en Marruecos en un tema de controversia social y cinematográfica desde el estreno en 2015 de la película *Much Loved*, del cineasta Nabyl Ayouch, en la sección *Une Quinzaine des Réalisateurs* del Festival de Cannes. La película, que aborda la vida de cuatro prostitutas de Marrakesh, fue censurada por el Gobierno al “comportar un grave ultraje a los valores morales y a la mujer marroquí, además de un atentado flagrante contra la imagen de Marruecos”, según el Partido de la Justicia y el Desarrollo (Perejil, 2015). Una censura que acaeció antes incluso de que el director, Nabyl Ayouch, hubiera pedido derechos de explotación en Marruecos (*Morocco World News*, 29 mayo 2015). Nunca antes el cine marroquí había mostrado de una forma tan realista y directa el ejercicio profesional del trabajo sexual y su entorno. A partir de las secuencias de promoción distribuidas en red, Loubna Abidar, la actriz principal, tuvo incluso que refugiarse en Francia después de que un grupo de hombres la agredieran con un cuchillo en una calle de Casablanca (Dwyer, 2016).

En Marruecos, los discursos en torno a la prostitución y los mercados sexuales y eróticos, que incluyen actividades como el baile tradicional o *belly dance*, se enmarcan en un debate más amplio que conecta con los imaginarios colectivos en relación con la sexualidad, la esfera privada frente al espacio público, la moral y la religión. Estos asuntos condensan todo tipo de posicionamientos ideológicos que sirven para tomar el pulso moral a las sociedades y sus formas de concebir la liberación sexual por parte de las mujeres. Mientras que en Europa y otros países de América Latina los movimientos abolicionistas y los que defienden el trabajo sexual se disputan el espacio hegemónico de la esfera pública (Juliano, 2004; Osborne, 2004; López y Mestre, 2006; Briz, Garizabal y Juliano, 2007; Holgado, 2008; Rubio,

2008; Heim, 2011; Gimeno, 2012; Saiz-Echezarreta, 2016), en Marruecos la prostitución es un tema cuya existencia se reconoce, pero no forma parte de los debates de la esfera pública (Cheikh, 2009). Como sugiere la abogada Khadija Riyadi, aunque el país es consciente de la existencia de una amplia y extendida industria del sexo, a los marroquíes no les gusta mirarse en su propio espejo (en Sahad, 2016).

Si bien las actividades ligadas a los mercados sexuales o la industria del sexo son un sector en alza en Marruecos (Salem, 2015) a través también del turismo sexual procedente de Europa y de los países del Golfo (Dwyer, 2016), su visibilidad en la esfera pública está marcada por el tabú, la sanción moral y una legislación prohibicionista. Las economías afectivas, inscritas desde el plano lingüístico, demuestran un fuerte arraigo social a través de términos como *hshouma*, que significa deshonor o vergüenza, asociada no sólo a la mujer que lo ejerce, sino por extensión a toda la familia (Abu- Lughod, 1986: 119). De igual forma, el término *fitna* se utiliza tanto para referirse a una mujer bella como para describir una situación basada en desorden o caos. En este sentido *fitna* connota la noción de “mujer fatal” que hace al hombre perder el control (Mernissi, 1975: 31). Así, para la actriz Loubna Abinar, que representó el rol principal en *Much Loved*: “En Marruecos, la danza del vientre y la prostitución van de la mano. Si una mujer se reconcilia con su propio cuerpo, la acusan de estar vendiéndolo” (en Stucin, 2016).

En el caso de Marruecos es necesario tener en cuenta que desde un punto de vista legal, las relaciones sexuales fuera del matrimonio están castigadas con penas de entre un mes y un año de prisión, según el artículo 490 del Código Penal. Junto a la sexualidad que tiene lugar en el marco del matrimonio, se desarrolla una sexualidad que la sociedad considera ‘*déviant*e’ (desviada) porque se practica fuera del matrimonio, que representa el cuadro moral y legal (Cheikh, 2009: 173). Este tipo de restricciones legales ha generado el apogeo de lo que el sociólogo Alioua Mehdi (en Hayoun, 2015) califica como la “sexualidad clandestina”, de la que forman parte el consumo y la producción del porno y de la prostitución.

El cine, en tanto que forma artística que puede presentar modelos de una sociedad concreta y su estructura de pensamiento (Howard, 1986: 25), puede ayudar a comprender los fenómenos sociales y otorgar sentido a la realidad, modelando nuestro sistema de representación y proponiendo esquemas culturales para la identificación o el rechazo. Ayuda además a conformar la estructura de sentimientos, algo de vital importancia en temas que se arraigan en la controversia social. Así lo expresa Raymond Williams, la estructura de sentimientos que puede catalizar, entre otros productos y experiencias culturales, el cine se constituye por:

“Los significados y valores tal como son vividos y sentidos activamente; y las relaciones existentes entre ellos y las creencias sistemáticas o formales, en la práctica son experiencia social que todavía se halla en proceso, que a menudo no es reconocida verdaderamente social, sino como privada, idiosincrática e incluso aislante (cambios en la lengua, las costumbres, la vestimenta, la edificación y otras formas similares de la vida social), pero que en el análisis (aunque muy raramente ocurra de otro modo) tiene sus características emergentes, conectoras y dominantes y, ciertamente, sus jerarquías específicas”. (1977, 155).

Siguiendo al profesor Elena (2007: 2008), el estudio del cine marroquí comporta además un interés histórico, sociológico, político y artístico. En el caso concreto que nos ocupa, el de los mercados sexuales y eróticos, nos ayuda también a encajar mejor una coyuntura de desplazamiento del fenómeno

desde el territorio de lo tabú al del espacio público. *Much Loved* ejemplifica cómo una película puede erigirse en una herramienta para despertar imaginarios colectivos, generando controversia, y actuando finalmente como revulsivo para el debate público y/o la transformación social. El estreno de la película en Francia y su posterior controversia motivó que el Gobierno marroquí publicara una semana después los primeros datos oficiales del país sobre las trabajadoras sexuales. Aunque el Ministerio de Salud solo ofreció resultados parciales centrados en las ciudades de Rabat, Tánger, Fez y Agadir (con un total de 19.333 mujeres en las cuatro ciudades) y además habían sido recabados en el año 2011 (sin ofrecer explicaciones sobre porqué no se había publicado anteriormente), supuso todo un revulsivo, ya que implicaba un reconocimiento oficial de la existencia de una industria del sexo (Hayoun, 2015).

Según esta encuesta, se estima que existen 50.000 prostitutas en Marruecos. El estudio reveló que de las 19.000 mujeres entrevistadas, la mayoría eran analfabetas, divorciadas o viudas (entre 62 y 73%), y que tenían relaciones sexuales por primera vez cuando tenían entre 15 y 19 años de edad. La mayoría viven solas (entre 60 y 70%) pero apoyan a alguien financieramente (en 50-80% de los casos), a menudo niños (hasta 56%) o su familia de origen (Piscitelli, 2015). Las violentas reacciones frente a *Much Loved* por parte de las capas más conservadoras de la sociedad ayudan a comprender cómo los contextos socio-culturales y religiosos condicionan las dinámicas de las producciones y las narrativas fílmicas. Este estudio asume que el análisis de los imaginarios debe incluir no sólo la descripción de un conjunto empírico de representaciones, sino la lógica que las produce, tomando en consideración diversas dimensiones o escalas: plásticas, figurativas, cognitivas, axiológicas, políticas, afectivas o éticas (Saiz-Echezarreta 2016: 116).

Los estudios de identidad de género y cine se van haciendo de un *corpus* interdisciplinario e internacional (Orlando, 1999; Carter, 2000, 2008; Martin, 2004; Farqzaid, 2010; Caillé, 2012, 2016; Chahir, 2014; Hamil, 2009; Saadia y Oumlil, 2016; Torres, 2012; Bliss, 2014). Han sido comunes los estudios sobre la representación interseccional del género y la condición migrante en el cine y de ellos han derivado algunas investigaciones especializadas sobre la presencia de la prostitución en la cinematografía. Sin embargo, no es un asunto asentado en el marco de las investigaciones de género, en España por ejemplo, tan sólo Juana Gallego (2012) ha llevado a cabo una indagación sistemática de la cuestión y en el plano internacional algunos monográficos como los de Russell Campbell (2006), Ritzenhoff y MacVoy (2015) y el editado recientemente por Hipkins y Taylor-Jones (2017).

En este contexto son también escasos los estudios académicos específicos tanto sobre la prostitución, como su representación en Marruecos, a pesar de la llamativa presencia de la figura de la prostituta en el conjunto de la filmografía nacional marroquí. Casi todos ellos tienen una perspectiva socio-antropológica, siendo casi inexistentes los de carácter cinematográfico (Weinstein, 2016). En su libro *Excluidas y marginales: ellas "salen", nosotras "salimos". De la situación de la mujer marroquí y su sexualidad a la prostitución en las calles de Casablanca* (2007), Sara Carmona se centra en el testimonio e historias de vida de las trabajadoras sexuales, tratando de desvelar tabús y haciendo hincapié en la situación de marginación de las mujeres en el seno de una sociedad patriarcal en proceso de cambio económico y social. Dialmy, desde la Universidad Mohammed V de Rabat, ha vinculado sexualidad e identidad poniendo en relación juventud, Islam y Sida (2000) y Handman ha relacionado la prostitución con la búsqueda de la emancipación femenina (2004). En esta línea de trabajo antropológico coinciden también Venema y Bakker (2004), con el estudio de caso del Medio Atlas, la zona con mayor permisibilidad hacia la prostitución.

Al hablar de mercados sexuales y eróticos adoptamos el enfoque de la antropóloga mexicana Marta Lamas, miembro del Grupo Latinoamericano de Acción/Análisis de Mercados Sexuales (GLAMsex), cuyas investigaciones visualizan una variedad de actores y de espacios que van más allá del trabajo sexual, así como el esfuerzo de conceptualización de estas prácticas híbridas realizado por Piscitelli (2016). De acuerdo con Lamas: “Las circunstancias donde se intercambian sexo y dinero son complejas, y están insertas en contextos sociales, económicos, culturales e históricos” (2017). Este marco de análisis amplio permite dar cabida a las variedades socio-culturales de los mercados sexuales en Marruecos, y permite entender también el “espacio intermedio” donde se desarrollan muchas de las actividades observadas en las películas de la muestra y en el que se mueven algunas figuras como la *belly dancer* o la mujer recompensada.

Como se ha puesto de manifiesto previamente desde GreGam (*Groupe de recherche et d'étude sur le Genre au Maroc*) a raíz del trabajo de campo con chicas jóvenes en la ciudad de Tánger (Cheihk, 2009, 2011, 2014, 2016), lejos de la imagen de la prostitución convencional, relacionada con cálculos estratégicos previamente diseñados, las actividades en los mercados sexuales comienzan por una dinámica de diversión, con salidas a la discoteca, y acaban insertas en densos intercambios de la economía íntima que hacen circular afecto, amistad, sexualidad, regalos, viajes, bailes, sonrisas, prestigio, movilidad social y modernidad: “ ‘Comprar’ y ‘vender’ intimidad es intercambiar mucho más que el servicio sexual y el dinero” (Cheihk, 2016).

Así, en el campo del trabajo sexual no forzado, el sexo comercial también se estaría expresando como una actividad de socialización y consumo y como una ocupación que abre puertas y facilita la movilidad social y la autorrealización. Si bien es cierto que hay sectores de la prostitución en Marruecos, como sucede a escala transnacional, que están vinculados a las redes de trata y tráfico, también puede señalarse un sector de actividad que se asocia al trabajo sexual y a las actividades transaccionales que no responden a una categorización simple como sexo de pago. Este posicionamiento de estas autoras nos otorga un margen de libertad para insertar personajes asociados al trabajo sexual, permitiéndonos abrir el abanico a otros perfiles, como el de las amantes recompensadas o las profesionales artísticas del entorno de los cabarets, entre otras.

A partir de estas premisas, este artículo sienta las bases para reflexionar sobre pautas de representación cinematográfica que parecen estar minando los imaginarios convencionales en Marruecos. El principal objetivo es desarrollar una codificación mediante un análisis de contenido que nos permita caracterizar las figurativizaciones y los roles femeninos que aparecen en la representación de los mercados sexuales y las actividades asociadas y que presentan un estatuto ambivalente. Ello nos facilitará construir una base de datos de donde extraer unos primeros indicadores cuantitativos y cualitativos en relación a cómo se conforma el imaginario de las mujeres en los mercados sexuales y eróticos. Esta primera aproximación se enmarca en un proyecto más amplio en el que abordaremos un análisis en profundidad de las tramas narrativas y el perfil psicológico atribuido a los personajes, asumiendo que la psicologización ha sido, hasta la llegada del cine más actual, el principal factor explicativo de estas actividades, frente a la mención de cuestiones estructurales con base económica, política, cultural y social.

En este trabajo nos interesa abordar los espacios fronterizos desde la perspectiva de la representación socio-demográfica en la configuración del imaginario colectivo. Partimos de la premisa de que el cine marroquí ilustra el ejercicio de la prostitución con fronteras o demarcaciones ambiguas, debido al contexto socio-cultural y religioso en el que se inserta la producción cinematográfica en el país. Las

preguntas de investigación son las siguientes: ¿A qué franja de edad pertenecen, cuál es su orientación sexual, su grupo étnico-cultura y su estado civil? Desde el punto de vista narrativo interesa identificar lo siguiente: ¿qué tipo de actividades y qué lugares se vinculan a las mujeres con este entorno? ¿Qué motivaciones y circunstancias se atribuyen a estos personajes? ¿de qué modo muestra o representa el cine marroquí el sexo como realidad tabú que no parece tener cabida en el espacio público? ¿Qué tipo de sanciones van asociadas a estos personajes? ¿Varían las valoraciones cuando las películas están dirigidas por mujeres? Teniendo en cuenta que tan sólo 4 de las películas de la muestra están dirigidas por mujeres.

## 2. Método

Este estudio arranca de varios trabajos previos en torno al cine migratorio marroquí (Peralta, 2016, 2018a, 2018b). Aquellos estudios nos permitieron entrar en contacto con la filmografía nacional en su conjunto, a través del acceso a las películas contenidas en el catálogo del *Centre de la Cinematographie Marocaine* (CCM), una institución dependiente del Ministerio de Información que regula el sector del cine en Marruecos [1]. Este catálogo, que de momento solo se edita de forma impresa, incluye todas las producciones del país, excepto aquellas películas independientes que no han solicitado ningún tipo de ayuda económica, gestión o permiso de grabación a través del CCM. El catálogo, en este sentido, tiene unos criterios de inclusión amplios. Ejemplo de ello es que *Much Loved* aparece en él, a pesar de estar censurada en Marruecos y de ser una producción independiente que no recibió la denominada *avance sur recette*. Nabyl Ayouch solicitó permiso de grabación al CCM, siendo esto ya un criterio de inclusión en el mismo, según la información extraída de una entrevista personal al director del centro, Farim el Fassi (2017). También las películas realizadas por cineastas marroquíes de la diáspora están incluídas en este catálogo. Nuestro trabajo de campo parte en este sentido de una muestra altamente significativa del número total de películas realizadas por cineastas marroquíes. En los trabajos previos, donde se llevó a cabo un análisis de contenido exhaustivo de la representación de las migraciones a través del cine marroquí, se constató una presencia llamativa de la figura de la prostituta en el conjunto de la filmografía nacional, un tema que no se ha tratado desde la perspectiva fílmica, motivo por el que se abrió esta otra línea de indagación, aunando en esta ocasión el bagaje antropológico y semiótico de las investigadoras. A fecha actual, el catálogo incluye las películas producidas desde 1958 a 2017, agrupando la historia de 60 años de cine de la post-independencia. La primera película que aborda tímidamente el tema de los mercados erótico-sexuales es *Les beaux jours de Shahrzade* (Mostapha Derkaoui) y data de 1982.

Más allá de la exploración de las producciones cinematográficas a partir del catálogo del CCM, también desarrollamos un trabajo de campo sobre el contexto industrial y cultural del cine en Marruecos, basado en la asistencia a Festivales y eventos especializados, así como en entrevistas a un total de 20 profesionales del mundo del cine, tal y como se especifica a continuación:

- a) Cineastas: Abdelkader Lâagta, Hassan ben Jelloun, Mohamed Ismaïl, Narjiss Nejjar, Jilali Ferhaty, Leila Marrackchi, Mohamed Mouftakir, Hicham Lasri, Faoruzi Bensaïdi, Saâd Chraïbi, Mohamed Nabyl, Nour-Edinne Lakmari.
- b) Actrices: Amal Ayouch, Nadia Niazi, Maryam Touzani, Imane El Mechrafi.
- c) Guionistas: Youssef Fadel, Jamal Belmahi.
- d) Producción: Lamia Chraïbi, Rachida Saadi.
- e) Distribución: Imane Mesbahi.

Estas entrevistas se han llevado a cabo a lo largo de las ediciones del *Festival National du Cinema de Tangier* en sus ediciones del año 2016, 2017 y 2018. Este festival representa el gran evento cinematográfico del país y supone una ocasión para reagrupar, no sólo a los y las cineastas que presentan trabajos, sino a las más de 400 personas invitadas pertenecientes al tejido artístico y de la industria cinematográfica del país.

Todo este trabajo de campo previo, nos permitió identificar la presencia de figuras relacionadas con los entornos erótico-sexuales en el conjunto de la muestra, y además reconocer la relevancia que esta pauta representacional puede tener en un futuro, como pudimos observar al recabar opiniones en torno a los motivos por los que el cine marroquí está desplegando una presencia tan llamativa de la figura de las prostitutas.

Nuestra estrategia metodológica principal ha sido el análisis de contenido, en primer lugar para identificar las películas que incluyen personajes en el ámbito de los mercados sexuales y eróticos, en segundo lugar, para aproximarnos a su descripción, estableciendo criterios analíticos que faciliten la continuidad de este campo de estudio. Por otra parte, desde la perspectiva semiótica resulta también fundamental el análisis fílmico-narrativo de algunos de los ejemplos de la muestra que mejor ilustren la consecución de resultados reveladores.

### **2.1.2. Población y muestra**

En conjunto la muestra comporta el análisis de contenido de 51 personajes pertenecientes a una base de datos de 30 películas, comprendidas entre 1958 y 2017. El vaciado de películas se lleva a cabo partiendo de los 367 filmes contenidos en el catálogo del CCM. Este número de películas indica que al menos algo más del 8 % del total de las películas marroquíes introducen a algún personaje relacionado con los mercados sexuales y eróticos. El número de personajes analizados es superior al número de películas ya que mientras que en algunas producciones la protagonista aparece de forma individualizada, en otras pueden aparecer dos o más personajes protagonistas, normalmente amigas, que trabajan o viven juntas. De cara a la delimitación cuantitativa del número de personajes, en este estudio nos hemos centrado en las mujeres que ejercen roles principales o secundarios, excluyendo el análisis de mujeres que hacen de figurantes. Sin poder afirmar que sea una muestra exhaustiva, si resulta representativa, ya que la selección no sólo ha estado determinada por la lectura de las sinopsis, que nos permite identificar el argumento principal, sino por el visionado de más de un 85% de las películas del catálogo, que nos ha permitido incluir también los roles secundarios. Las películas a las que no se ha podido acceder de forma personal han sido contrastadas a través de las aportaciones de las 20 entrevistas realizadas a profesionales del cine en Marruecos. El acceso a las películas se ha llevado a cabo a través de los fondos del CCM, de la adquisición de DVDs en Marruecos, a través de las propias productoras y cineastas y de Internet, especialmente a través del portal *Maghreb*, especializado en cine marroquí.

Los pasos dados en el proceso de investigación son los siguientes:

- Lectura de todas las sinopsis de las 367 películas del catálogo y primer vaciado de películas.
- Elaboración de la ficha de análisis de contenido.
- Visionado directo de 274 películas del catálogo (74,6%) para detectar los roles principales y secundarios.
- De forma intercalada: entrevistas a profesionales para cotejar y completar datos.
- Recolección de datos.

A partir de la recogida y delimitación de la muestra se procedió a diseñar la ficha de análisis de contenido para la caracterización de roles femeninos en contextos de mercados sexuales y eróticos en el cine marroquí. Para ello se ha tomado como referencia el modelo de análisis *codebook*, desarrollado por el observatorio italiano GEMMA (*Gender and Media Matter*) para el estudio de las mujeres en las series de ficción. Diseñado por Milly Buonano (2012), propone un método para categorizar el perfil socio-demográfico y psicológico de los personajes femeninos de las series de ficción. Ha sido utilizado y adaptado a otros contextos y países, como los estudios sobre telenovelas llevados a cabo en Brasil por Maria Immacolata Vassallo, del grupo ECA/USP (2008). El perfil socio-demográfico se construye en base a las siguientes premisas:

- a) género: este estudio se centra en las mujeres pero hacemos constar los excepcionales casos en los que se aborda la diversidad de género en el marco de los mercados erótico-sexuales.
- b) Edad: niñas y adolescentes (hasta 15 años), joven (entre 15 y 25 años), madura (entre 25 y 45 años) y mayor (más de 45). Aunque a veces las propias sinopsis de las películas permiten establecer con exactitud la edad representada, no es prioridad en este estudio fijar las edades concretas sino insertar a los personajes en alguna de las cuatro grandes franjas de edad a las que hemos aludido.
- c) Estado civil de las mujeres: soltera, casada, divorciada y viuda, señalando también los casos en los que las mujeres son representadas desde el perfil de madres (sean solteras o no).
- d) Clase social: marcas que puedan identificar a las mujeres como pertenecientes a la clase baja o popular, clase media y clase alta o privilegiada.
- e) Lugar de procedencia: marcas que indiquen donde habitan las mujeres o donde ejercen su actividad.

En relación con el perfil socio-profesional, el presente artículo se centra en los siguientes perfiles:

- Cantantes de cabaret y *belly dancers*.
- Amantes recompensadas.
- Prostitutas.
- Víctimas de la trata con fines de explotación sexual.

Hay un primer criterio de inclusión, el de las cantantes de cabaret y *belly dancers*, que tiene que ver con la participación de las mujeres en los mercados sexuales y eróticos, aunque no directamente con el sexo de pago tal y como se reconoce en el trabajo sexual. Nos interesa observar cómo en las representaciones hay muchos ejemplos de frontera. El cine nos ayuda a comprender la complejidad que tiene lugar en los mercados sexuales como señalan los estudios del fenómeno (GLAMSEX, Piscitelli, 2016). A ojos del cine occidental poco tendría que ver posiblemente una bailarina del vientre con una trabajadora sexual. En el caso del cine marroquí, sin embargo, en ocasiones resulta difícil establecer una frontera infranqueable entre ambos perfiles debido a los contextos de ambigüedad cultural en los que se desarrollan algunas películas.

A caballo entre ese perfil más artístico y ambiguo y la prostituta, se encuentra la figura de la amante recompensada o mujeres que mantienen relaciones sexuales con “amantes-clientes” a cambio de regalos o algún tipo de compensación material y donde se pueden generar vínculos afectivos o sentimientos amorosos (Piscitelli, 2016). No se trata de compensaciones monetarizadas en la mayor parte de los casos, o al menos no en exclusividad, sino de otro tipo de intercambio basado en la

cobertura de ciertas necesidades o deseos, que pueden ir desde el pago del alquiler de un piso por parte del cliente a ofrecer regalos u otras formas de compensación.

Nuestra tercera categoría corresponde a la de las mujeres prostitutas, es decir, aquellas que ofrecen servicios sexuales de forma monetarizada. Optamos por el término prostituta, en tanto que arquetipo fílmico, y no el concepto de trabajadora sexual, en tanto que categoría profesional, ya que en la mayor parte de los casos las representaciones no se basan en explicitaciones realístico-lingüísticas del trabajo sexual, sino que la figurativización ha de extraerse de los aspectos implícitos a partir del relato fílmico.

Para la definición de mujeres víctimas de trata con fines de explotación sexual nos guiamos por el Protocolo de Palermo 2001 en su artículo 3, que implica el uso de la amenaza o de la fuerza u otras formas de coacción, como el engaño o el abuso de poder con fines de explotación sexual. Esta puede ser ejercida bien a través de redes internacionales o bien en el ámbito local. También se da el caso en las representaciones de que el tratante pertenezca al ámbito familiar o de pareja de la víctima.

Una vez definido el perfil socio-demográfico incluimos también como categoría de interés narrativo los espacios que definen los mercados sexuales y eróticos, aquellos lugares a través de los que las mujeres quedan vinculadas o fijadas a su rol (y con ello a los imaginarios asociados). Hemos distinguido entre las siguientes variantes: cabaret, club/prostíbulo, discoteca, casa particular (propia o de alquiler) y la calle. El cabaret queda limitado como el lugar de actuación de cantantes y *belly dancers*. El club/prostíbulo es un local acondicionado para el ejercicio del trabajo sexual. Actúan también como localizaciones fílmicas la discoteca, la calle y las casas particulares, tanto si son propias como de alquiler, modalidad esta última relacionada con la organización de eventos y fiestas privadas. Finalmente el caso de los hoteles es paradigmático en el cine marroquí ya que el acceso a los mismos, muy frecuente en otros contextos culturales como lugar de encuentro y transacción sexual, está controlado y limitado oficialmente para las parejas casadas de forma legal. Las películas de la muestran no los han contemplado como localización, ni siquiera como espacio de transgresión, por lo que ha sido descartado.

### 3. Resultados

#### 3.1.1. Información contextual sobre las películas

La tabla 1 muestra datos de utilidad para la contextualización del trabajo de campo, como son el año de producción, título, dirección de la película y *logline*.

**Tabla 1. Información contextual [2]**

Año	Título	Personaje	Logline
1982	<i>Les beaux jours de Shahrzade</i> Mostapha Derkaoui	Naima (principal)	Casablanca. Naima es cantante de cabaret. Un equipo de cineastas le propone protagonizar una película sobre su vida.
1991	<i>Un amour a Casablanca</i> Abdelkader Lâagta	Salua (principal) Afaf (hermana de Salua)	Casablanca. Salua es estudiante. Tiene un amante mayor, que le da acceso a ciertos privilegios. Y tiene un segundo amante, que es el hijo de aquel. Afaf, su hermana, se va de la casa familiar, para escapar del autoritarismo del padre, y acaba

		(secundario)	dedicándose a la prostitución de pago. Se casa con un hombre que actúa de proxeneta.
1994	<i>Yarit ou le temps d'une chanson</i> Hassan ben Jelloun	Fairuz (principal)	Casablanca. Fairuz es cantante de cabaret. Said, un estudiante de psiquiatría con cáncer pulmonar se enamora de ella y se hacen amantes.
1997	<i>Les amis d'hier</i> Hassan ben Jelloun	Leila Batul (secundario)	Casablanca. Leila vive y trabaja en la medina, ejerce la prostitución y capta a sus clientes mientras hace las compras.
1999	<i>Ali Zaoua, Prince de la rue.</i> Nabyl Ayouch	Zaua (secundario)	Casablanca. Ali es un niño de la calle. Su madre ejerce la prostitución en su casa, motivo por el que él la rechaza.
2002	<i>Jugement d'une femme.</i> Hassan ben Jelloun	Thoufa (principal)	Casablanca. Thoufa, artista cantante de cabaret y madre de una hija pequeña, es condenada a prisión perpetua por haber matado a su marido, quien no le concedía el divorcio.
2002	<i>Une histoire d'amour</i> Hakim Noury	Wafa (principal)	Casablanca. Wafa tiene un cliente-amante. Con el dinero que gana puede mantener a su familia. Aziz, un funcionario ejemplar, se enamora de ella.
2002	<i>Et après.</i> Mohamed Ismaïl	Ibtissan (principal)	Tetuán. Mustafa e Ibtissan son hermanos y viven en una familia modesta. Él es traficante de drogas y trata de emigrar a España. Ella busca trabajo y regresa tarde por la noche a la casa de la madre. Ambos emigran finalmente juntos, con resultados fatales.
2003	<i>Les yeux secs</i> Narjiss Nejjar	Hala (principal) Madre de Hala (principal)	Montañas del Medio Atlas bereber. Hala es la jefa de una comunidad de mujeres rurales de un pueblo donde no viven hombres y donde todas se dedican a la prostitución.
2003	<i>Casablanca by night</i> Mostapha Derkoui	Kaltoum (principal) Madre de Kaltoum (secundario) Tía de Kaltoum (secundario)	Casablanca. Kaltoum es una niña de 15 años que necesita conseguir dinero para poder operar a su hermano, por lo que decide trabajar como <i>belly dancer</i> .
2004	<i>Memoire en detention</i> Jilali Ferhaty	Dos prostitutas de un night-club	Dos presos salen de la cárcel. Uno de ellos, el más joven, se dirige a un night club para contratar los servicios de dos prostitutas.
2005	<i>Marock</i> Leila Marrackchi	2 nombres sin especificar (secundario)	Casablanca. La trama principal es una historia de amor entre un judío y una musulmana. Dos prostitutas son contratadas para un servicio en casa de un amigo del protagonista.

2007	<i>Nancy et le monstre</i> Mahmoud Frites	Nancy (principal)	Casablanca. Nancy escapa de su casa para trabajar como bailarina de cabaret. Los hombres que la cortejan son asesinados en condiciones inexplicables.
2008	<i>Whatever Lola wants</i> Nabyl Ayouch	Ismahan (principal) Lola (principal)	El Cairo. Ismahan era una popular bailarina de un prestigioso cabaret de El Cairo. En la actualidad vive recluida tras un incidente social relacionado con su profesión. Su vida cambia cuando Lola, una chica de Nueva York, va a buscarla para recibir clases.
2009	<i>Les Oubliés de l'histoire</i> Hassan Ben Jelloun	Nawal Yamma Amal (principales).	Bruselas. Tres chicas marroquíes con diferentes contextos y diferentes procedencias confluyen en una red de trata con fines de explotación sexual en Bélgica.
2010	<i>Sur la planche</i> Leila Kilani	Badia, Imane Nawal y Asma (principal)	Tánger. Badia e Imane trabajan en una fábrica de pelado de gambas en Tánger. Por la noche ejercen de prostitutas. Conocen a Nawal y Asma, que trabajan en una empresa textil, y forman equipo con ellas para cometer pequeños robos y prostituirse.
2010	<i>Les ailles de l'amour</i> Abdelhay Laraki	Hajja Hlima (secundario)	Casablanca. Thami es un carnicero que quiere escapar del rigorismo de su padre en la casa familiar. Hajja le ayuda a descubrir la sensualidad, la libertad y la pasión del amor desde su experiencia profesional.
2010	<i>Terminus de Anges.</i> Narjiss Nejjar, Mohamed Mouftakir y Hicham Lasri	Rol interpretado por la actriz Bouchra Ahrich (secundario)	Trilogía enlazada de cortometrajes que reflexionan sobre el desconocimiento del SIDA por la población. En el primer corto, una prostituta lava y recicla los preservativos que le guarda su amiga Rita, una joven que trabaja en casa de una pareja.
2011	<i>Mortre a vendre</i> Faouruzi Bensaïdi	Dunia (principal)	Tetuán. Tres amigos llevan a cabo un robo en una joyería. Malick, uno de ellos, se enamora de Dunia, una joven que se dedica a la prostitución de pago.
2011	<i>Agadir- Bombay</i> Myriam Bakir	Leila (principal) Ismahan (principal)	Leila es originaria de Tafraout, pero vive en Agadir. Su novio la explota sexualmente. Imane, una menor vecina del pueblo, le pide que la lleve a conocer la ciudad.
2011	<i>L'amante du Rif</i> Narjiss Nejjar	Ala (principal)	Chefchaouen. Ala quiere vivir una pasión amorosa y se marcha de su casa. Encuentra a El Barón, un traficante de hachis, que la explota sexualmente.
2011	<i>Femmes en miroir</i> Saâd Chraïbi.	Madame Rita (secundario)	Casablanca. Rita es una señora propietaria de una peluquería que ejerce además de proxeneta con las chicas que trabajan allí.
2011	<i>Andalousie, mon amour</i> Mohamed Nabyl	Tres mujeres disfrazadas de prostitutas (secundario)	Tánger. Un grupo de emigrantes marroquíes y subsaharianos viven recluidos en una granja de cultivo de hachis, pensando que están en Andalucía, cuando en realidad están en Marruecos. Un grupo de

			tres mujeres se disfrazan de prostitutas y les saludan desde un montículo cercano por encargo, para levantarles la moral.
2012	<i>Les chevaux du Dieu</i> Nabyl Ayouch	Nombre sin especificar (secundario)	Casablanca. Una mujer de un barrio marginal ejerce la prostitución como estrategia de supervivencia, abandonando a su hijo. Es increpada por un joven islamista radicalizado.
2012	<i>Zéro</i> Nour-Eddine Lakhari	Mimi (principal) Samira (principal)	Casablanca. Mimi es prostituta y trabaja en complicidad con el policía Zéro para timar a sus clientes. Zéro, a su vez, acaba convertido en héroe al liberar a Samira de una red de trata.
2012	<i>Dance of Outlaws</i> Mohamed El Aboudi	Hind (principal)	Después de haber sido violada y expulsada de su casa a la edad de 14 años, Hind, ahora con 22, trabaja como bailarina y prostituta. Vive con un delincuente en una cabaña sin electricidad.
2013	<i>Graines de Grenades</i> Abdellah Toukouna	Chirine (principal)	Chirine tiene 30 años y ejerce la prostitución para ayudar a su familia. En la ciudad se enamora de un pintor de una familia burguesa.
2015	<i>L'orchestre de minuit</i> Jérôme Cohen-Olivar	Soraya (secundario)	Casablanca. Soraya es la prostituta-amante de un antiguo miembro de la conocida Orquesta de Medianoche.
2015	<i>Much Loved</i> Nabyl Ayouch	Noha Randa Soukaina Hlima (principal)	Marrakesh. La vida cotidiana de cuatro mujeres que viven juntas y ejercen la prostitución por motivos diferentes.
2017	<i>Burnout</i> Nour-Edinne Lakmari	Aida (principal) Mujer proxeneta (secundario)	Aida es una joven de 25 años que hace la especialización médica en un hospital y quien, a través de una proxeta, se prostituye con un cliente muy exclusivo, un político que hace campaña en contra del aborto y que la viola.

La aparición del tema de la prostitución en el cine marroquí data de 1982, y aparece de una forma muy discreta, en ella no se aborda de forma directa la prostitución, sino que se ubica en los mercados eróticos, haciendo protagonista a una cantante de cabaret, pero además la trama habla de la producción de una película, por lo que se aumenta la figura de distancia, al tratarse de una ficción dentro de otra ficción. Es quizá sintomático del tratamiento que recibirá la prostitución en el cine marroquí hasta fechas recientes, como hemos apuntado. Durante la década de los noventa la producción se muestra tímida, con una película cada dos o tres años. Es en la década del 2000 cuando este tema muestra una mayor presencia y constancia. El año 2011 es el que presenta un mayor número de películas relacionadas con la muestra, con un total de 5, y en 2003, 2010 y 2012 se producen tres películas por año respectivamente.

De los 51 personajes analizados en la muestra, 33 ejercen roles protagonistas (64,7%) y 18 roles secundarios (35%). Las categorías de rol principal y secundario están muy relacionadas con la temática principal de las películas pero el hecho de que en las películas aparezcan personajes femeninos en roles

principales no significa que el filme trate monográficamente el tema de los mercados erótico-sexuales. En algunas películas el protagonismo es compartido entre tres o cuatro mujeres, normalmente amigas que viven y trabajan juntas (*Sur la Planche, Much Loved...*); cada uno de los personajes aporta matices en la forma de relacionarse con sus entornos, favoreciendo una amplitud de contextos. En la evolución que se percibe en la muestra, *Much Loved* marcará un punto de inflexión, en ella cada una de las 4 mujeres protagonistas ofrece unas circunstancias diferentes, que individualizan las tramas narrativas y profundiza en estas representaciones. Randa esnifa cocaína y rechaza acostarse con hombres por los que no sienta atractivo sexual. Siente atractivo por una mujer mayor que ella, y tiene su primera relación lésbica en casa de esta, de forma voluntaria y al margen de su trabajo. Soukaina se debate entre una relación aparentemente amorosa con un hombre sin recursos, que quiere que abandone su actividad, y la de un rico saudí, Ahmad, que le propone en matrimonio como segunda esposa. Este personaje queda atrapado en la incertidumbre de las promesas de una mejor vida y la realidad, sobre todo cuando descubre que el saudí mantiene relaciones homosexuales con otros hombres. Noha (Loubna Abinar) es la jefa y la gestora del trabajo. Es la mayor, la que más carisma y experiencia tiene. Puede sacarse un fajo de billetes de la vagina de camino a casa, en su taxi privado, robados a un cliente saudí, o ponerse el *hiyab* y la *chilaba* para ir a entregar dinero a su familia, a quien mantiene. La madre vive en la medina con otra hija menor y el hijo de Noha, que tiene dos años y a quien Noha rechaza. Este protagonismo colectivo aparece también en *Sur la Planche, Les oubliés de l'histoire* o *Les yeux Secs*. Particular es el caso de *Les Yeux Secs*, donde se representa a todo un poblado cuyas mujeres se dedican por completo al trabajo sexual, pero se individualiza el protagonismo en Hala, la jefa de la comunidad, y en su madre.

### 3.1.2. Perfiles socio-demográficos mayoritarios

El Gráfico 1 muestra el compendio de categorías analizadas en relación al imaginario de los mercados sexuales y eróticos en el cine marroquí.

En primer lugar, la primera gran distinción se lleva a cabo entre las mujeres que ejercen la prostitución o alguna de sus variantes y las mujeres que son víctimas de la trata con fines de explotación sexual. Existen 45 personajes que forman parte de la primera categoría (88%) y 6 (11,7%) que se agrupan en la segunda categoría.

En el grupo primero es necesario a su vez distinguir entre varios perfiles: de esas 44 mujeres, 34 son prostitutas (77,2 %), 7 son bailarinas o cantantes de cabaret (15%) y 3 son amantes-recompensadas (6,8%). Hay dos mujeres que ejercen el rol de facilitadoras de clientes, como vemos en *Femmes en Mirroir* y también en *Burnout*, pero no desde la explotación sexual o la trata sino desde el consentimiento de las mujeres.

En relación con la franja de edad a la que pertenecen los personajes, hay una representación igualada con presencia de mujeres jóvenes (entre 15 y 25 años), con 22 personajes (43%) y mujeres maduras (entre 25 y 45 años), con 24 personajes (47%). Hay también dos roles de niñas protagonistas, así como tres mujeres mayores, en la franja de más de 45 años.

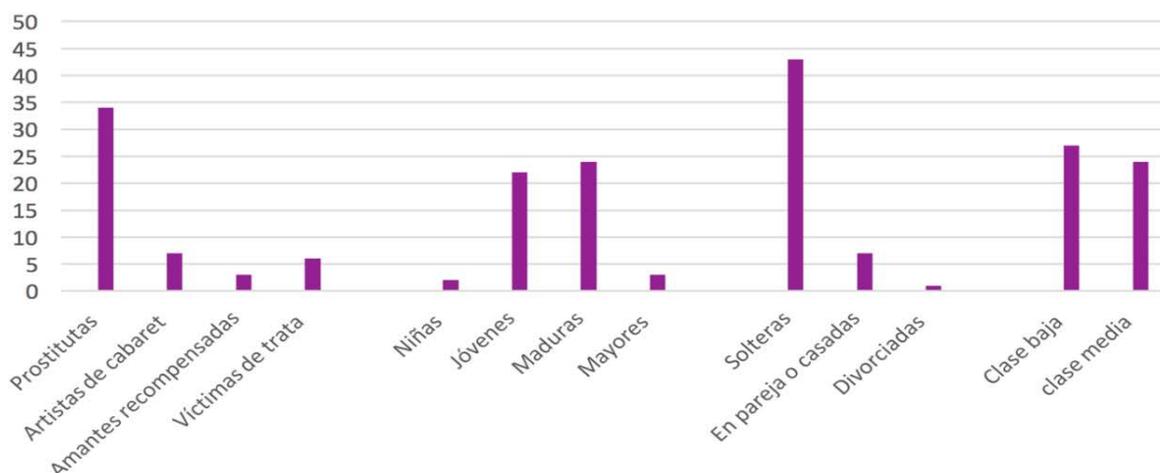
En relación con el estado civil, en la gran mayoría de los casos, con 43 personajes (84%), se asume que las mujeres son solteras porque no hay marcas explícitas que indiquen que están casadas o divorciadas. Existen 7 mujeres que son representadas en pareja o casadas (13,7%) y una mujer

divorciada. No aparece la figura de la mujer viuda en los contextos de mercados sexuales. Destaca sin embargo la presencia de las madres prostitutas, con un total de 6 mujeres.

Las muestras de pertenencia a una clase social u otra arrojan los siguientes resultados: se descarta el perfil de mujer adinerada perteneciente a clase alta que ejerza la prostitución. 27 personajes encajan más con un perfil de pertenencia a la clase baja o marginal (52%), mientras que 24 de ellas (47%) pueden relacionarse más con la clase media.

En relación con la orientación sexual y la diversidad cultural, los resultados muestran que el tema de la diversidad solamente se aborda en *Much Loved*, donde una de las protagonistas es lesbiana, apareciendo también la figura de un personaje trans en la misma película. En relación con la identidad cultural, aparecen personajes tanto vinculados a la arabidad como a la berberidad, los dos sustratos identitarios principales del país. No se constata la presencia hasta el momento de mujeres extranjeras que ejerzan la prostitución.

**Gráfico 1. Perfil socio-demográfico en el imaginario sobre los mercados sexuales y eróticos en el cine marroquí. (En número, sobre un total de 51 personajes).**



Fuente y elaboración propia

### 3.1.3. Análisis fílmico-narrativo y descriptivo

#### 3.1.3.1. La prostitución y sus variantes

La primera categoría establece una frontera bien delimitada entre mujeres prostitutas frente a las mujeres víctimas de trata con fines de explotación sexual. La única película que aborda de forma monográfica la perspectiva de la trata es *Les Oubliés de l'histoire* y lo hace a través de tres personajes femeninos que por motivos diferentes acaban en un prostíbulo de Bruselas, explotadas por una red de traficantes que confiscan sus pasaportes. Una de las protagonistas, Nawal, se acaba suicidando después de haber protagonizado un motín entre las chicas del *night club* para que los patrones les devolvieran su documentación. Frente a la representación de la mafia organizada que se da en las películas

europas, en el cine marroquí la trata aparece también ligada a la figura de los maridos o novios que actúan como “proxenetas encubiertos” de sus parejas, como ocurre en *Un amour a Casablanca*, *L'amante du Rif* o *Agadir-Bombay*. El vínculo común de estas tres películas es que las mujeres no desembocan en una situación de trata por razones económicas sino en un proceso de búsqueda de liberación personal. En el primer caso, Afaf huye del autoritarismo del padre pero termina casada con un hombre que la obliga a ejercer en su propia casa. En *L'Amante du Rif* Ala quiere vivir un amor pasional a lo “Carmen”, su heroína femenina, y se enfrenta con la madre, rechazando el matrimonio con un primo “decente”. Ambientada en Chefchaouen, una localidad del norte de Marruecos, Ala acaba al servicio de “El Barón”, un traficante de hachís. Cuando una amiga le pregunta en una secuencia: - ¿qué haces? , ella, resignada, contesta: - de puta. La protagonista de *Agadir-Bombay*, Leila, lleva una doble vida. En Taфраout, su pueblo natal, es la hija que viene de Agadir para visitar a su madre. En Agadir, es la amante explotada. Confía en que su novio pueda cambiar y lucha por ello, a pesar de las continuas muestras de desprecio, sometimientos y engaños que éste le muestra.

Al margen de la explotación, los límites del trabajo erótico-sexual comienzan a hacerse más ambiguos cuando tratamos de distinguir los perfiles y actividades de las mujeres prostitutas, las artistas de cabaret y las amantes recompensadas. En el primer caso, la mayoría de las películas connotan sin mayores dificultades de interpretación que las mujeres viven y trabajan del sexo monetarizado. Anteriormente nombrábamos ejemplos de películas temáticas, donde este tipo de transacciones son evidentes. Junto a ellas, Leila Batul en *Les amis d'hier* se gana a sus clientes en la medina de Casablanca mientras hace las compras, Dunia de *Mort à vendre* trabaja en algún club de Tetuán, Hind se gana la vida de fiesta en fiesta con “bailes fuera de la ley”, Mimi que se dedica a timar a los clientes una vez que han subido en el coche en *Zéro*, las dos mujeres contratadas a domicilio de *Marock*, o las mujeres del protíbulo que atienden a los dos expresos en *Memoire en détention*. También las madres que aparecen en las películas o las dos figuras de mujeres facilitadoras de contactos en *Femmes en Mirroir* y *Burnout*. Incluso las mujeres que se disfrazan para hacer creer a los inmigrantes que son prostitutas. Todas ellas están vinculadas a actividades que llevan implícito el lenguaje de la venta de sexo a cambio de dinero. Pero en el “cine sugerido” que tratamos de ilustrar aparecen casos como el de Ibtisam, en la película *Et Après*. Ella entra de noche tarde en su casa. La madre le aguarda en la cocina y tiene lugar la siguiente conversación:

*Et Après...* (Mohamed Ismaïl, 2002)

*Madre: No hace falta que te escondas. Te estoy viendo, víbora.*

*Ibtisam: ¿Pero qué pasa ahora?*

*Madre: ¿No te da vergüenza? Ya no hay autoridad.*

*Ibtisam: ¡Qué quieres que haga! Tengo que encontrar trabajo.*

*Madre: Ya sé que tipo de trabajo se encuentra a estas horas de la noche. Eres la deshonra de la vecindad.*

En el caso de las artistas de cabaret aparece de nuevo un péndulo representacional que requiere una distinción entre aquellas películas donde el cabaret es simplemente una localización icónica que alcanza el valor de símbolo (*Les beaux jours de Sherazade*, *Yarit...*) y aquellas donde es un lugar de trabajo y un puente hacia el ejercicio de la prostitución. En *Nancy et le Monstre*, la joven protagonista combina claramente el perfil artístico con el de sexo de pago. La bailarina acude a casas privadas y mantiene relaciones monetarizadas después de su actuación. En otros casos, como en *Jugement d'une femme*, el trabajo artístico de la protagonista se desarrolla en un contexto altamente sexualizado y ha de hacer frente a las continuas reprimendas por parte del patrón del local para que atienda a las

demandas de los clientes, pero ella es caracterizada como una mujer que marca una línea divisoria tajante: “Yo soy artista, canto”. En otras ocasiones el trabajo de cabaret supone un puente hacia una relación amorosa consolidada, como en *Yarit ou le temps d'une chanson*, cuando Said se enamora de la cantante Faioruz y se pasa a un marco de relación transicional más ambiguo, que en este caso se resuelve con el mantenimiento de relaciones sexuales en casa de un amigo de Said. El amigo, al tiempo que cede su reducido espacio de intimidad, inflinge sobre la pareja la mirada *voyeurista*, a través de la cual se elude la representación directa del acto sexual. En *Whatever Lola wants* existe un contraste transnacional sobre la figura de la *belly dancer*. Lola es una chica joven de Nueva York que va a El Cairo soñando con que la popular bailarina Ismahan pueda darle clases. La maestra, sin embargo, vive alejada del mundo justamente por un caso de repudio y estigmatización social derivado de su profesión. Mientras que para una la danza del vientre es un motivo de prestigio y éxito profesional, para la otra lo fue de ruina personal. Hay también mujeres, como la bereber Hind en *Dance of Outlaws*, que vive plenamente de la danza pero no trabaja en cabarets sino en eventos que tienen lugar en casas rurales de las montañas del Atlas. Por otro lado, en películas que tratan de infringir un aspecto de modernidad al ejercicio de la prostitución observamos como el cabaret se desplaza por la discoteca como escenario figurativo y la danza tradicional del vientre por el baile contemporáneo. Así ocurre en *Much Loved o Sur la Planche*. La discoteca se representa como espacio de trabajo, pero también de libertad.

Con las mujeres que aparecen en la categoría de amantes recompensadas nos adentramos también en un territorio de escasa demarcación fronteriza, donde el subtexto de la sutileza y la insinuación se convierte en pauta. Soraya en *L'orchestre de minuit* siempre aparece acompañando a un viejo músico de una gran orquesta, convertido hoy en un personaje de estética mafiosa. Soraya es una mujer objeto: su forma de vestir, a base de pelucas, sus escasas intervenciones, sus sonrisas forzadas y sobre todo la falta de relevancia de su rol la enmarcan en ese *status*. Lo interesante en este caso es constatar como aún siendo la acompañante oficial del músico, ella mantiene esa estética sobrerrepresentada, que la vincula con el arquetipo de mujer fatal asociada a las películas donde se ilustra algún comportamiento mafioso, como en el caso del famoso músico venido a menos. Un ejemplo paradigmático de amante recompensada es Wafa, la protagonista de *Une histoire d'amour*, que mantiene a toda su familia con lo que recibe de un señor mayor con quien convive. Este péndulo entre la figura del amante y la del cliente en un solo personaje se pone de manifiesto cuando ella se enamora de un funcionario joven y el “amante-cliente” la encierra en un arrebatado de celos para impedir que ella se marche con él. También Salua, la hermana de Afaf en *Un Amour a Casablanca* es presentada como una joven estudiante liberada sexualmente, que sale al mismo tiempo con un padre y un hijo sin saber que son familia. Ella recibe compensaciones por parte del padre, como el hecho de disfrutar de habitaciones de alquiler entendidas como espacio de libertad. Éste a su vez, imprime todo su *male gaze* sobre el cuerpo de la joven amante. En una secuencia en la que acaban de intimar, ella se queda dormida, él le acaricia el pie y le retira la sábana para contemplar su cuerpo (que no vemos) y se sienta para tomar una copa de vino. Una voz en *off* nos expresa sus pensamientos: *¿Dónde voy a encontrar una belleza así? ¿Cuánto tiempo podré satisfacerla?*

### 3.1.3.2. Edad, status social y empoderamiento personal

Lo que las películas nos cuentan en relación con la edad es que mientras las chicas jóvenes están más directamente asociadas al sexo de pago y revierten los beneficios en ellas mismas, las mujeres maduras incurren en otras circunstancias, como el hecho de tener hijos u otras personas al cargo. Representan roles que basculan entre la necesidad de acudir al sexo de pago y las historias que encajan más con el perfil de amante mantenida. Pero también el de mujeres maduras que ya no ejercen como prostitutas

sino como enseñantes y facilitadoras de experiencias y contactos a las nuevas generaciones. Encontramos los dos casos de Madame Rita en *Femmes en Miroir*, un personaje solitario en torno a los 45 años, que entrena a las empleadas de su peluquería para hacer salidas algunas noches, y el de la elegante señora que facilita contactos de alto nivel en *Burnout*. La primera, desde su peluquería, va introduciendo a las chicas que allí trabajan en el mundo y las pautas de interacción de la noche. El caso de la mujer proxeneta de *Burnout* es particular porque nos conduce a Aida, su cliente, una joven de 25 años que se especializa como médico en un hospital y que con un mensaje implícito de denuncia hacia la situación de precariedad de los estudiantes de medicina, busca una primera experiencia en el mundo de la prostitución. La proxeneta solo trabaja con clientes exclusivos, en este caso un político de primera plana mediática que hace campaña en contra del aborto y que lleva una doble vida. El político viola además brutalmente a Aida, generando una secuencia de gran impacto a través de la mirada de la actriz Sarah Perles. Tras la violación, Aida corre a lavarse a un servicio público y se arrincona en él en estado de *shock*. Así, la película bascula entre la introducción novedosa en la filmografía marroquí de dos personajes femeninos inéditos por su relación con el mundo de la prostitución, pero adopta la tendencia mayoritaria de sanción moral y castigo fílmico-narrativo.

Tanto las niñas como las mujeres ancianas ocupan un papel residual. El caso de las dos chicas adolescentes de la muestra ejercen el rol de niñas heroínas. Una de ellas es Ismahan, de *Agadir-Bombay*, que al intentar defenderse de un cliente pedófilo, acaba matándolo la muerte y destapando así una trama de traficantes de sexo. La otra niña heroína es Khaltoum, en *Casablanca by Night*, que ha crecido en un prostíbulo. Para ayudar a su madre a pagar la operación de su hermano se escapa una noche al cabaret donde trabaja su tía. De nuevo, la sanción moral se traduce en forma de violación, con resultado final de muerte para el agresor. Residuales son también las personas mayores, no aptas para la actividad sexual (Justo, 2013). En el caso de *Les Yeux Secs*, en un contexto donde todas las mujeres del poblado bereber se prostituyen como forma de supervivencia, las ancianas viven “refugiadas”, “exiliadas” por sus propias hijas, en los graneros alejados del pueblo, detrás de una imponente barrera de nieve. Pero a pesar de la edad, las mujeres mayores pueden tener roles simbólicos decisivos. La madre de Hala, en esta misma película, ha pasado 25 años en prisión y regresa al poblado para incidir en el futuro de la comunidad convenciendo a todas las mujeres de buscar alternativas a la prostitución en el sector del tejido artesanal.

Un rasgo sobresaliente en el análisis de la muestra es la presencia de madres solteras, otra circunstancia muy estigmatizada en la sociedad marroquí y que aperece de forma polarizada en el cine. Hay casos, como en *Ali Zaoua*, donde la madre prostituta ha de echarse en la espalda un enorme castigo moral. Su hijo rechazaba que llevara hombres a casa y este prefirió vivir en las calles de Casablanca, donde murió por un accidente entre bandas juveniles. ¿Envío la madre a su hijo a la muerte? ¿Es ella la causante moral de su desaparición? En otros casos ocurre en sentido inverso, siendo la madre quien rechaza al hijo. En *Much Loved*, el hijo de Noha vive con la abuela. Cuando Noha va a casa de su madre, ella lo ignora completamente, no hay ningún rasgo de afectividad emocional hacia él. Solo se preocupa de llevarle dinero ¿Fue fruto de un embarazo no deseado? ¿De una violación quizás? ¿Son los hijos el estigma de la mujer que osa a tener relaciones fuera del matrimonio? En general, las películas no dejan saber si estas madres, hoy dedicadas a la prostitución, tuvieron algún tipo de relación amorosa con el padre de sus hijos en el pasado o no. La madre que abandona a su hijo en *Les Chevaux de Dieu*, tiene que salir al frente de un islamista, que la increpa por sus actividades y ella alega motivos de pura supervivencia. Sobre la proxeneta Madame Rita en *Femmes en miroir* se rumorea que pudo haber matado a su hijo, aunque puede formar parte de la leyenda urbana que la rodea, en tanto que mujer misteriosa. Pero el cine marroquí exhibe también, ocasionalmente, el perfil de la madre

trabajadora, como en *Jugement d'une femme*, que siempre va con su hija al cabaret y la deja durmiendo en un sofá mientras ella baila, atendiéndole con cariño en todo momento. O como Ismahan, la mujer repudiada de *Whatever Lola wants*, que vuelca todo su afán en la educación de su hija.

En otros casos, las chicas revierten los beneficios de su trabajo en ellas mismas, sin estar conectadas a contextos familiares (las tres protagonistas de *Sur la Planche* o algunas de las protagonistas de *Much Loved*). Son películas donde el ejercicio de la prostitución se asocia a un entorno de promoción social personal e incluso de acceso a lugares de diversión y ocio. En *Sur la Planche*, Badia, Imane, Nawal y Asma, las cuatro protagonistas, viven en la ciudad de Tánger a un ritmo desenfadado y combinan su trabajo de día en una fábrica de pelado de gambas y en una fábrica textil, con el mundo de la noche. Se prostituyen de forma voluntaria y cometen pequeños hurtos. Lo que separa esta película de las pautas hegemónicas es que otorga un rol de empoderamiento a las chicas, sin recurrir a narrativas de victimización o “castigos morales de carácter narrativo”. Para ellas, la calle representa un espacio de libertad que les permite vestir como quieran, beber y fumar lo que quieran, decir lo que desean y acceder a cualquier espacio, como los *nightclubs* y los bares. En la secuencia de apertura vemos a la líder del cuarteto, Badia, que tiene un carácter subversivo y decidido, andando de espaldas en la penumbra de la noche. Una voz *en off* planteada con aforismos, adelanta su forma de entender la vida: *No robo, pago; no me prostituyo, me invito a mí misma; no estoy mintiendo, solo estoy por delante de la verdad: la mía.*

#### 4. Discusión y conclusiones

En este estudio hemos intentado categorizar los perfiles de mujeres relacionadas con los mercados sexuales y eróticos en el cine marroquí. Nuestro planteamiento ha persiguido mostrar que existe un *continuum* de perfiles y de actividades relacionadas con estos entornos y que todas ellas participan en la conformación del orden socio-sexual, desde las bailarinas y cantantes de cabaret hasta las mujeres con amantes-clientes, las prostitutas, las proxenetas y en otro plano, las mujeres víctimas de la trata con fines de explotación sexual, a veces a manos de sus propias parejas. El perfil mayoritario de roles femeninos en el entorno de los mercados sexuales y eróticos en el cine marroquí corresponde al de mujeres prostitutas (86%), que mantienen relaciones de sexo de pago (51,3%), en una franja de edad central que se extiende desde los 15 y 25 años (43%) por un lado, hasta los 25 y 45 años por otro (47%), siendo en su mayor parte solteras (84%) y sin cargas familiares (86%). Los resultados se han obtenido siempre en base a un total de 51 personajes pertenecientes a 30 películas, producidas entre 1958 y 2015.

Los mercados sexuales y eróticos se relacionan principalmente con contextos urbanos, siendo Casablanca la ciudad más representada. Otras grandes ciudades como Marrakesh (*Much Loved*) o Agadir (*Agadir Bombay*) y ciudades fronterizas del norte como Tánger (*Ali Zauia*, *Sur la planche*) y Tetuán (*Morte à vendre*) o Chefchauen (*L'amante du Rif*), han sido localizaciones de interés fílmico, como también lo son de estudio sociológico. El entorno rural bereber, encuadrado en las montañas del Medio Atlas, ha quedado representado en *Les yeux secs*.

En relación con los espacios fílmicos, a diferencia del cine occidental, donde se asiste a una sobrerrepresentación de la calle, el ejercicio de la prostitución se ubica más en las casas particulares principalmente, destacando el alquiler de villas para la realización de fiestas particulares. Además de las razones socio-religiosas y culturales que han sido puestas de manifiesto a lo largo de este trabajo, este hecho puede estar vinculado con la política prohibicionista que no favorece la presencia de clubs

y convierte la prostitución callejera en una actividad peligrosa. En este sentido, resulta interesante constatar la importante presencia de maridos o parejas proxenetas cuyas mujeres explotadas ejercen la prostitución dentro de la propia casa desde la cobertura legal que ofrece un certificado de matrimonio.

Aunque la mayor parte de las películas denotan una pertenencia implícita de las mujeres a una clase baja/media, con escasos recursos económicos, no existe una recreación narrativa sobre las vicisitudes de “pobreza” que rodean a las protagonistas. Las películas se centran en las actividades del presente, más que en las circunstancias que las llevan a entrar en contacto con los mercados transaccionales. En este sentido la figura de las mujeres en los mercados sexuales y eróticos queda bastante desmarcada de sus contextos. Hay escasos textos narrativos que hagan referencia a los *backgrounds*. Se favorece más la visión *voyeurista* del presente.

Pese a que el relato que relaciona prostitución y pobreza suele ser hegemónico, no siempre el motor económico actúa de detonante. Las nociones de liberalización sexual (con chicas jóvenes que huyen de sus padres autoritarios) y el acceso a espacios de libertad han sido también contemplados en el cine marroquí, aunque de forma minoritaria. En un caso u otro, en torno a estos personajes femeninos y sus actividades se despliega un cine de denuncia social ambivalente que puede presentar propuestas polarizadas. Aunque estas cuestiones serán objeto de futuras investigaciones, podemos avanzar que narrativamente son películas con una fuerte carga moralizante y patriarcal, cuando no paternalista. Las mujeres que trasgreden el orden social son consideradas “malas mujeres” y pagan un alto precio en sus vidas. Las tramas “castigan” con desenlaces trágico-dramáticos o violentos y consecuencias personales muy paralizantes para la vida de las mujeres, que normalmente son presentadas como víctimas.

La hipótesis de partida ha quedado demostrada al constatar la ambigüedad con la que el cine marroquí frecuentemente ilustra el ejercicio de la prostitución desde la frontera con otras variantes culturales, expresadas desde la sutileza, la insinuación texto-visual y la escasa demarcación profesional. En el conjunto de la muestra, de un total de 30 películas, solo *Much Loved* representa el trabajo sexual de una forma directa y monográfica. Y ésta ha sido por ende la película más controvertida en la historia del cine marroquí de la post-independencia. En Marruecos, llevar a la pantalla el tabú y hacerlo de forma realista y pormenorizada (nos referimos a la inclusión de desnudos, escenas de sexo, orgasmos, etc.), sigue siendo sinónimo de controversia social. A la dificultad de presentar el sexo se añade la complejidad de hablar del trabajo sexual. *Much Loved* lleva a la pantalla secuencias de desnudos y actos sexuales, consumo de droga y alcohol, fiestas desenfrenadas, intento de erección fallidos y sexo violento. Este ejemplo, aunque excepcional, contienen dos lecturas. Por un lado, que algunos cineastas marroquíes están dispuestos a romper moldes e ir saliendo de la era de la discreción sutil, alegórica o indirecta que ha caracterizado la representación los mercados sexuales en la pantalla grande. Por otro, que la sociedad marroquí aún no está dispuesta a aceptar abiertamente el realismo cinematográfico en determinados temas culturalmente pertenecientes al ámbito de lo privado. Por ello, argumentamos que el cine marroquí se encuentra en un estado de transición en relación con las formas de representación y los argumentos de las películas relativas a los mercados sexuales y eróticos.

La segunda hipótesis queda también confirmada al constatar que solo algunas películas tratan el tema con carácter monográfico pero sin embargo la figura de las prostitutas o algún tipo de variante riega la filmografía marroquí de principio a fin. *Much Loved*, *Dance of Outlaws*, *Les Yeux Secs* y en menor medida *Sur la Planche* pueden considerarse películas temáticas. En ellas, el nivel de contextualización del fenómeno alcanza cotas más altas, ilustrando aspectos de la vida cotidiana con consecuencias

directas para la vida de las mujeres. *Much Loved* lo hace desde el realismo cinematográfico, *Dance of Outlaws* desde un género que se sitúa a caballo entre el documental y la ficción, *Les Yeux Secs* desde el lenguaje figurado y *Sur la Planche* desde el intento de deconstrucción narrativa hegemónica. En el resto de películas la presencia de las mujeres analizadas se encuentran al servicio de otras tramas narrativas, otros héroes y otras finalidades de orden moral. ¿Es la figura de la prostituta un arquetipo difícil de erradicar en el cine? ¿Es su permanencia, a veces casi gratuita, un reflejo más de la violencia machista y patriarcal de orden estructural que atraviesa nuestros entramados sociales? Próximas investigaciones deberían asumir el hecho desde esta doble vertiente cinematográfica y de estudios feministas.

En el cine marroquí quedan aún numerosas realidades sub-representadas:

- a) La ‘trata’ con fines de explotación sexual, en sintonía con las realidades fílmicas hegemónicas a escala global, sigue apostando por la superficie del problema, sin indagar cinematográficamente en la causas estructurales y donde la mujer victimizada es la gran perdedora, con escasa o nula agencia personal ni capacidad de incidir en un cambio en el rumbo de las cosas. Nos sumamos a los postulados de Andrijasevic y Mai (2016) cuando afirman que la representación de la trata requiere también la lucha por desbancar las retóricas hegemónicas en torno al concepto de “esclavitud moderna” que no hacen sino ofrecer soluciones simples a temas muy complejos sin cuestionar las causas de la desigualdad en los que se sustentan.
- b) Es fundamental traer a la luz historias de mujeres empoderadas y agentes de sus decisiones sobrepasando las fronteras ideológicas del castigo y la sanción moral para toda mujer que se aleje de la norma. Mujeres más acordes con realidades como las que describe Mériam Cheick (2011; 2014; 2016) en su trabajo de campo en la ciudad de Tánger. Apelamos desde aquí a la conveniencia a dar cabida a otras narrativas que introduzcan subjetividades alejadas de los modelos hegemónicos. Siendo mujeres dispuestas a saltarse la legalidad, con capacidad para afrontar obstáculos de tipo social y personal, el cine ha de contribuir a dejar ver esa mirada empoderada desde una visión femenina y alejada de victimismos narrativos, como ilustran películas como *Sur La Planche*, *Les Yeux Secs* o *Much Loved*. Una tendencia aún muy minoritaria, no sólo en el contexto marroquí, sino mundial.
- c) El cine en Marruecos adolece de miradas en femenino. Las sensibilidades de las mujeres cineastas están escasamente representadas. La mayor parte de la filmografía está copada por hombres que hablan de mujeres. Solamente cuatro realizadoras dirigen filmes en el conjunto de la muestra: Narjiss Nejjar, Leila Kilani, Leila Marrakchi y Myriam Bakir. No es una cuestión baladí, la de la mirada femenina. Nos atrevemos a constatar que las películas dirigidas por mujeres muestran un mayor nivel de empoderamiento femenino, así como un menor nivel de victimización. La prostituta de *Terminus de Anges* que recicla los preservativos tiene un carácter alegre, decidido, y juega un rol empático y casi maternal con la joven que le suministra los condones y que vive engañada por su marido. Las jóvenes de Leila Kilani en *Sur la Planche* son rebeldes, autónomas e irreverentes. Hacen lo que quieren cuando quieren y no piden cuentas a nadie. Entienden que disfrutan de una serie de privilegios impensables en otros contextos, justamente porque se prostituyen cuando quieren y con quien les apetece, y cobran por ello. Las mujeres de *Les Yeux Secs* viven en su mundo, alejado de cualquier precepto masculino, y gestionan sus recursos a su manera. Y la joven heroína de Agadir-Bombay, a pesar de ser sometida a un intento de violación, consigue defenderse y atacar al agresor. No queremos decir que no haya modelos de mujer

empoderada en los filmes dirigidos por hombres, pero sí que cuando están dirigidos por mujeres resultan más sintomáticas las visiones empoderadas. *Much Loved* representa de nuevo un ejemplo particular. Nabyl Ayouch está al frente de la realización pero fue co-guionizada por su esposa, la actriz y documentalista Maryam Touzani, una militante de los derechos de la mujer, y también por la actriz principal, Loubna Abinar, que en la vida real creció en un barrio con prostitutas y sentía admiración por ellas.

Nuestro estudio nos sugiere la necesidad de señalar algunas cuestiones que merecen una atención pormenorizada de cara a futuras investigaciones. Por un lado, la representación de las prácticas de sexo transaccional en el relación a la danza erótica y las relaciones extramaritales. Por otro, la representación y sanción de las trayectorias de liberación personal y ascenso social vinculadas a los mercados del sexo. Relevante resulta también la tensión en la representación entre las figuras empoderadas y victimizadas, propias de la condición liminar de la prostitución como institución patriarcal. Finalmente, la participación e incidencia del cine sobre estas temáticas con la conformación de los imaginario sociosexuales, específicamente en las pautas de representación del sexo explícito. ¿Hacia donde tiende el cine marroquí en una sociedad polarizada entre los sectores progresistas y los sectores cada vez más influyentes del islamismo acervado? ¿Cómo esta coyuntura va a afectar a la producción de películas cuyos temas incomodan y generan controversia social? ¿Qué rol le espera al cine como elemento dinamizador de las transformaciones que contribuye a la igualdad de derechos entre hombres y mujeres? ¿Y a la superación de los tabúes y la ocupación de las mujeres desde la libertad personal del espacio público? ¿Cuándo las actrices dejarán de recibir reprimendas y discriminaciones en la vida real por interpretar roles de prostituta o por mostrar su cuerpo sin ropa?

\* Este artículo muestra los resultados de varios proyectos de investigación:

- es fruto de la beca postdoctoral The Erasmus Mundus – Al Idrisi II Consortium 2013 – 2401 / 001 – 001 – EMA2 (<http://www.al-idrisi.eu>).
- se beneficia del proyecto de investigación “Problemas públicos y controversias: diversidad y participación en la esfera mediática” (CSO2017-82109-R), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad en la convocatoria Retos para la Sociedad.

## 5. Notas

[1] <http://www.ccm.ma/>

[2] Se ofrece una traducción de las películas al español con el orden que aparece en la tabla 1: Los bellos días de Sherazade; Un Amor en Casablanca; Yarit o el tiempo de una canción; Los amigos del pasado; Ali Zaoua, príncipe de la calle. Juicio a una mujer; Una historia de amor; Y después...; Casablanca de noche; Memoria detenida; Marock; Nancy y el monstruo; Lo que Lola quiera; Los olvidados de la historia; Al filo; Las alas del amor; Término de ángeles; Muerte en venta; Agadir-Bombay; La amante del Rif; Mujeres en el espejo; Andalucía: mi amor; Los cabellos de Dios; Zéro; El baile prohibido; Granos de granada; La orquesta de media noche; *Much Loved*; *Burnout*.

## 6. Referencias bibliográficas

Al-Riahi, N. (2011): “Prostitution in the Arab world: a legal study of Arab legislation”. Working paper prepared for the Middle East and North Africa Regional Consultation of the Global Commission on the HIV and the Law.

Abu-Lughod, L. (1986): *Veiled Sentiments: Honor and Poetry in a Bedouin Society*, Berkeley and Los Angeles, CA: University of California Press.

Andrijasevic, R. and Mai, N. (2016): “Editorial: Traffickin (in) representations: Understanding the recurring appeal of victimhood and slavery in neoliberal times”, *Anti-Trafficking Review*, 7, pp. 1-10. [En Línea] Disponible en [www.antitraffickingreview.org](http://www.antitraffickingreview.org).

Boughedir, F. (2004): “La victime et la matrone: les deux images de la femme dans le cinéma tunisien”, *Cinemas du Maghreb*, ed. Michel Serceau, Condé-sur-Noireau: CinémAction-Corlet, pp. 103-112.

Carter, S. (2009): *What Moroccan Cinema? A Historical and Critical Study. 1956- 2006*. NY, Toronto, London: Lexington Books.

Caillé, P. (2012): “A gender perspective on the 23<sup>rd</sup> edition of the JCC”, *Journal of African Cinemas* 4 (2), pp. 229-239.

Caillé, P. (2016): “Constructions of sexuality in recent Maghrebi films by women film-markers”. *Journal of African Cinemas* 8(1), pp. 43-56.

Chahir, A. (2014): “Women In Moroccan Cinema: Between Tradition And Modernity”, en Foluke O. *African Film: Looking Back and Looking Forward*, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.

Bliss, G. K. (2014): *Untranslating the Maghreb: Reckoning with Gender in Literature and Film from Algeria, Morocco, and Tunisia*. Tesis doctoral en Filosofía. Universidad de Minnesota.

Briz, C.; Garizábal, C.; Juliano, M. D. (coord.) (2007): *La prostitución a debate: por los derechos de las prostitutas*. Madrid: Talasa.

Carmona, S. (2007): *Ellas “salen”, nosotras “salimos”:* de la situación de la mujer marroquí y su sexualidad a la prostitución en las calles de Casablanca. Madrid: Icaria.

Carter, S. (2008): “Constructing an independent Moroccan nation and national identity through cinema and institutions” *The Journal of North African Studies*, 13(4), pp. 531-559. doi: 10.1080/13629380802447334

Cheihk, M. (2016): “Je cherche un garçon où me planquer. Maroc: entre souci délirant de soi, prostitution et devenir adulte”, *Le Maroc au présent: d’une époque à l’autre, un société en mutation* [En línea]. Centre Jacques-Berques, pp. 375-384.

Cheihk, M. (2014): “Bnat lycée dayrin sexy: de l’amusement à la prostitution à Tanger”, en Bonnefoy, L. y Catusse, M (eds). *Jeunesses arabes. Du Maroc au Yémen*, Paris: La Découverte.

Cheihk, M. (2011): Les filles qui sortent, les filles qui se font: attitudes transgressives pour conduits exemplaires. *Maghreb et sciences sociales*, 1, pp. 35-44.

Daoudi, M.M. &Teacher, E. (2012): “Toward a Gendered Moroccan Diasporic Cinema: Transgressing the Fetish in Yasmine Kassari’s Erraged”, *International Cinematic*, [En Línea] Disponible en <http://icem.ma/889/toward-a-gendered-moroccan-diasporic-cinema-transgressing-the-fetish-in-yasmine-kassaris-erraged/https://es.scribd.com/document/147363600/ICEM-Issue-N-4>

Dwyer, K. (15/02/2016): “Prostitution in Morocco? Shocked! Shocked!” *Newsweek*. [En Línea] Disponible en <http://www.newsweek.com/prostitution-morocco-sex-workers-426189>

Elena, A. (2007): *Las mil y una noches del cine marroquí*. Madrid: T&B Editores.

Gallego, J. (2012): *Putas de película*. Barcelona: Luces de Gálibo

Ganine, V. (2003, 22 de mayo): “Tizi, le village des prostituées”, *Afrik.com*. [En Línea] Disponible en <http://www.afrik.com/article6113.html>

Garaizábal, C. (2008): “Las prostitutas toman la palabra. Las vicisitudes de su construcción como sujetos sociales”, en Holgado, I. (Coord.) *Prostituciones. Diálogos sobre sexo de pago*. Madrid: Icaria, pp. 95-110.

Gimeno, B. (2012): *La prostitución. Aportaciones para un debate abierto*. Barcelona: Ediciones Bellaterra.

Gozlan, M., Andelman, D. Morocco (2011): In the Kingdom of Illusions. *World Policy Journal* 28(3).

Hamil, M. (2009): “Itineraries of Revival and Ambivalence in Postcolonial North African Cinema: From Benlyazid's ‘Door to the Sky’ to Moknèche's ‘Viva Laldgérie’,” *African Studies Review*, 52 (3), pp. 73-87.

Hayoun, M. (29/05/2015): “Morocco publishes first stats on sex workers after film causes stir”. *Aljazeera America*. [En Línea] Disponible en <http://america.aljazeera.com/articles/2015/5/29/morocco-publishes-first-stats-on-sex-workers.html>

Heim, D. (2012): “Más allá del disenso: los derechos humanos de las mujeres en los contextos de prostitución”, *Derechos y Libertades*, 26, II, pp. 297-327.

Hipkins, D., Taylor-Jones, K. (eds.) (2017): *Prostitution and Sex Work in global cinema. New takes on fallen women*. New York: Palgrave.Macmillan.

Holgado Fernández, I. (coord.) (2008): *Diálogos sobre sexo de pago*. Madrid: Icaria.

Howard, J. (1986): “The New Historicism in Renaissance Studies.” *English Literary Renaissance* 16.  
Juliano, M. D. (2004): *Excluidas y marginadas*. Cátedra: Madrid.

Juliano, M.D. (2008): “El pánico moral y la criminalización del trabajo sexual”, en Holgado, I. (Coord.) *Prostituciones. Diálogos sobre sexo de pago*. Madrid: Icaria, pp. 111-122.

Justo von Lurzer, C. (2013): “Sexo, amor y dinero: Imaginarios sociosexuales en las representaciones televisivas de la prostitución en Argentina”, *Apuntes de Investigación Del CECYP*, 23(1). [http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1851-98142013000100004&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1851-98142013000100004&script=sci_arttext)

Khannous, T. (2001): “Realms of Memory: Strategies of Representation and Postcolonial Identity in North African Women’s Cinema”, *Journal X: A Journal in Cinema and Criticism* 6(1), pp. 47-61.

Lamas, M. (2017): “GLAMsex: investigación de los mercados sexuales”, *Proceso.com.mx*. [En Línea] Disponible en <http://www.proceso.com.mx/507461/glamsex-investigacion-los-mercados-sexuales>

López Precioso, M.; Mestre i Mestre, R. M. (2006): *Trabajo sexual: reconocer derechos*. Valencia: Ediciones la Burbuja.

Lorusso, A.M. (2011): “A Semiotic Approach to the Category of Imaginary”. *Lexia*, pp. 7–8.

Martin, F. (2011): *Screens and Veils: Maghrebi Women’s Cinema*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

Mernissi, F. (1975): *Beyond the Veil: Male-Female Dynamics in Modern Muslim Society*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Mezouar, M. (2013): *Moroccan Movement Against Prostitution and Human Traffic*, Mepi-TI Capstone Project, Lebanese American University: Lebanon.

Orlando, V. (1999): *Nomadic voices of exile: feminine identity in Francophone literature of the Maghreb*, Ohio: Ohio University Press.

Osborne, R. (2004): *Trabajador@s del sexo: Derechos, migraciones y tráfico en el siglo XXI*. Bellaterra: Barcelona.

Oumlil, K. (2010): “Discourses of the Veil in Al Jazeera English.” *Reconstruction* 10 (1). [En Línea] Disponible en [http://reconstruction.eserver.org/Issues/101/recon\\_101\\_oumlil.shtml](http://reconstruction.eserver.org/Issues/101/recon_101_oumlil.shtml)

Peralta García, L. (2016): *Los héroes del siglo XXI. Las migraciones subsaharianas vistas por el cine en España y África*. Barcelona: UOC Press.

Peralta García, L. (2018a): *Migrando por el cine marroquí*. España: Fragua (en prensa).

Peralta García, L. (2018b): “Characteristics of Moroccan migratory cinema: risky and unauthorized migrations as a study case”, *Journal of Ethnic and Migration Studies* (en prensa).

Peregil, F. (27/05/2015): “Una película sobre prostitutas divide a Marruecos”, *El País*. [En Línea] Disponible en [https://elpais.com/internacional/2015/05/27/actualidad/1432731641\\_017516.html](https://elpais.com/internacional/2015/05/27/actualidad/1432731641_017516.html)

- Piscitelli, A. (2016): “Economias sexuais, amor e tráfico de pessoas – novas questões conceituais”, *Cadernos Pagu*, (47), e16475. Epub August 15, 2016. <https://dx.doi.org/10.1590/18094449201600470005>
- Pisters, P. (2007): “Refusal of Reproduction: Paradoxes of Becoming-Woman in Transnational Moroccan Filmmaking”, en Marciniak, K., Imre, A., O’Healy, Á. (eds.) *Transnational Feminism in Film and Media*, Palgrave Macmillan, pp. 71-92.
- Rollet, B. (2012): “D'une rive de la Méditerranée à l'autre : financement, diffusion et reconnaissance des réalisatrices du Maghreb”, *Africultures* 3, pp 84-91.
- Saadia D. and Oumlil K., (2016): “Women in Contemporary Moroccan Cinema”, *Journal of Middle East Media* 12, pp. 40-59.
- Saiz-Echezarreta, V. (2016): “Emociones y controversia pública: prostitución y explotación sexual”, *deSignis*, 24, pp. 109-132.
- Saiz-Echezarreta, V. (2012): “Disposiciones afectivas y cambio social”, *Cuadernos de Información y Comunicación*, 17, pp. 107-133.
- Salem, A. (2015): “Prostitution: les résultats d'une étude dans quatre grandes villes du Maroc”, *Medias24*. Disponible en <https://www.medias24.com/SOCIETE/155141-Prostitution.html>
- Salhi, Z. S. (2004): “Maghrebi women film-makers and the challenge of modernity: Breaking women’s silence”, en N. Sakr (Ed.), *Women and media in the Middle East: Power through Self-Expression*, London; New York: I.B. Tauris.
- Saqidi, F., Ennaji, M. The Feminization of Public Space (2006): “Women's Activism, the Family Law, and Social Change in Morocco”, *Journal of Middle Eastern Women's Studies* 2(2).
- Stucin, F. (23/02/2016): “Loubna Abidar : une scandaleuse aux César 2016”, *Elle*. [En Línea] Disponible en <http://www.elle.fr/Loisirs/Cinema/Dossiers/Loubna-Abidar-une-scandaleuse-aux-Cesar-2016-3043348>
- Ritzenhoff, K. A. and MacVoy, C. (eds.) (2015): *Selling sex on screen. From Weimar cinema to zombie porn*. London: Rowman & Littlefield.
- Rubio, A.M. (2008): “La teoría abolicionista de la prostitución desde una perspectiva feminista”, en Holgado, I. (Coord.) *Prostituciones. Diálogos sobre sexo de pago*. Madrid: Icaria, pp. 73-94.
- Torres, K. (2012): “Farida Benlyazid, cine feminista sobre la identidad personal”, *Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 187: 1055-1063. doi: 10.3989/arbor.2012.758n6005
- Venema, B.; Bakker, J. (2004): “A permissive zone for prostitution in the Middle Atlas of Morocco”. *Ethnology*, 43 (1). University of Pittsburg.

Vourchavis, P. Woodward, T., (2015): “Content analysis in social and environmental reporting research: trends and challenges”, *Journal of Applied Accounting Research*, 16 (2), pp. 166 - 195.

Weinstein, S. A. (2016): “All this for a film you haven't seen: reflections on *Much Love*”. *Senior Projects Spring 2016*. Paper 169, New York. [En Línea] Disponible en [http://digitalcommons.bard.edu/senproj\\_s2016/16](http://digitalcommons.bard.edu/senproj_s2016/16)

Willians, R. (1977): *Marxism and Literature*, Oxford y New Yourk: Oxford University Press.

Wolf, B. (2013): “Gender-based violence and the challenge of visual representation” *Comunicació: Revista de Recerca i d'Anàlisi I Societat Catalana de Comunicació* 30(1), pp. 193-216.

---

### Cómo citar este artículo / Referencia normalizada

L Peralta García, V Saiz-Echezarreta (2018): “El imaginario sociodemográfico de las mujeres en los mercados sexuales y eróticos en la filmografía marroquí”. *Revista Latina de Comunicación Social*, 73, pp. 1137 a 1162.  
<http://www.revistalatinacs.org/073paper/1300/59es.html>  
DOI: [10.4185/RLCS-2018-1300](https://doi.org/10.4185/RLCS-2018-1300)

### - En el interior de un texto:

...L Peralta García, V Saiz-Echezarreta (2018: 1137 a 1162) ...

o

...L Peralta García *et al*, 2018 (1137 a 1162) ...

Artículo recibido el 12 de abril de 2018. Aceptado el 25 de mayo.  
Publicado el 31 de mayo de 2018