

**NAZISPLOITATION:  
EL CINE DEL EROTISMO  
PROHIBIDO**



**GRADO EN HISTORIA DEL ARTE  
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA 2019-2020**

**Trabajo realizado por:**

Lizhen Arnold Martín

**Trabajo dirigido por:**

David Díaz Soto

1. Introducción.....	3
1.1. Justificación .....	3
1.2. Objetivos .....	4
1.3. Metodología.....	4
1.4 Plan del presente trabajo.....	5
2. El género nazisploitation: características, orígenes y contexto histórico .....	6
3. Elementos escenográficos y de puesta en escena .....	10
4. Personaje de Ilsa.....	15
4.1 Ilsa y el ideal normativo de belleza femenina .....	20
4.2 Ambivalencia hacia la figura de la mujer: objeto de deseo y humillación...23	
5. La erotización del uniforme militar y el sadomasoquismo como relación perfecta..25	
6. Conclusiones .....	34
7. Bibliografía .....	36

## **1. Introducción**

El nazismo se ha estudiado generalmente como fenómeno crucial que marcó una época de la historia de Alemania y de Europa, desde una perspectiva enfocada a la historiografía. En numerosas producciones culturales posteriores es representado, sin embargo, de diversas maneras, que no siempre responden a un interés por el fenómeno histórico como tal. Concretamente, algunas veces se lo representa de forma que adquiere carga erótica, como un conjunto de acciones sádicas, despiadadas y perversas y que frecuentemente inciden en asuntos objeto de controversias de plena actualidad, que continúan atravesando tanto la práctica como el discurso sobre el arte, ofreciéndose así una infinidad de posibles líneas de estudio. El presente trabajo aborda un breve análisis de un subgénero cinematográfico surgido en los años setenta, que basa su atractivo precisamente en la "explotación" de elementos (iconográficos y de otros tipos) vinculados al nacionalsocialismo con el propósito de despertar la excitación erótica, y que por ese motivo se ha llegado a conocer bajo el término *nazisploitation*.

### **1.1 Justificación**

La principal motivación por la que se ha elegido trabajar esta temática ha sido la afinidad personal hacia las artes audiovisuales (que en el ámbito de la Historia del Arte quizá no son objeto de estudio tan frecuentemente como otros tipos de producciones artísticas), además del interés por indagar sobre los elementos que caracterizan las obras de carácter erótico-pornográfico y cómo hacen uso de símbolos que pueden ir adquiriendo diferentes resignificaciones a lo largo de la historia, poniendo en juego la estrategia de hacer precisamente de lo prohibido el objeto de una mirada estética al tiempo que erótica.

Cabe señalar que, si bien existen estudios sobre diversos aspectos relativos a esta convergencia de lo estético con lo erótico, en el caso particular del subgénero cinematográfico *nazisploitation*, debido en parte a su carácter marginal dentro de la cultura popular, y también probablemente a las complejas reacciones que su ambivalencia suscita, puede decirse que apenas hay investigaciones que lo aborden de modo específico. Una motivación adicional es la perspectiva que dicho subgénero ofrece para abordar la constitución del sujeto de la mirada cinematográfica: los tipos de espectador a los que diversos géneros fílmicos se dirigen, los modos de identificación que ponen en juego. En el caso del subgénero fílmico aquí abordado, con el interés añadido de presentar (como

mostraremos) la compleja identificación de un espectador-tipo de sexo masculino con un personaje fílmico femenino, terreno muy fecundo para introducir una perspectiva de género. Todo ello permite afirmar el interés del subgénero *nazisploitation* como tema de estudio de un trabajo como el que aquí emprendemos.

## 1.2 Objetivos

Los objetivos planteados a la hora de desarrollar este trabajo han sido, a grandes rasgos,

- Definir y perfilar las características propias del género fílmico *nazisploitation*, situándolo en su contexto de aparición y en relación con sus posibles precedentes e influencias.
- Enumerar un repertorio básico de elementos de atrezzo e iconografía originados o inspirados en el nazismo que son empleados en dicho género fílmico y dotados de nuevos significados.
- Caracterizar la tipología de personaje femenino propia de estas películas (ejemplificada en el personaje de Ilsa), señalando sus rasgos definitorios y las implicaciones y motivaciones de su ambivalencia.
- Extraer conclusiones sobre el tipo de subjetividad que caracteriza a los espectadores aficionados a este género fílmico.

## 1.3 Metodología

El plan de trabajo seguido en la elaboración de este análisis ha consistido, primeramente, en visionar el mayor número posible de producciones de este género fílmico; centrando la atención en una de las más emblemáticas, utilizada como punto de partida para trabajar las similitudes que estas comparten a nivel formal, además de proporcionar la información necesaria para elaborar apartados de carácter más concreto.

En segundo lugar, se recopilaron las fuentes bibliográficas más asequibles en las que se especifica información tanto del marco general, como de particularidades del tema a tratar. Como complemento a dicha información, consultamos textos de autores que ofrecen diversos planteamientos teóricos, y que han orientado nuestra interpretación de

las observaciones y datos previamente acumulados. Hay que señalar que las circunstancias en que tuvo lugar la realización del presente trabajo (durante el período de confinamiento y posteriormente, las medidas de seguridad sanitaria motivadas por la pandemia de COVID-19) impusieron el empleo de recursos bibliográficos limitados, lo que constituye una dificultad suplementaria que ha hecho más compleja la profundización en puntos específicos.

Una vez seleccionada la bibliografía se ha procedido a elaborar el discurso, intentando seguir un orden que permitiera que el contenido estuviera lo más estructurado y justificado posible en relación con la totalidad, además de insistir en que los epígrafes mantuvieran una cohesión.

#### **1.4. Plan del presente trabajo**

Se ha procedido a abordar en primer lugar el marco histórico en el que se desarrolla el género fílmico nazisploitation, destacando algunas de sus características generales, además de señalar otros géneros anteriores de representación gráfica que pudieron haber sido precursores directos del mismo. Seguidamente, se ofrece una caracterización de los espacios en los que se desarrolla la trama de estas películas, y algunos elementos de vestimenta recurrentes dentro de la indumentaria nazi que personajes o actores de este subgénero de filmes pueden portar, cercano todo ello a una labor de análisis iconográfico. Más adelante, se centra la atención en dar relieve a la figura de Ilsa (y otras análogas que aparecen en filmes del subgénero), utilizándola como hilo conductor para establecer los rasgos del ideal de figura femenina que ejemplifica y los sentimientos ambivalentes de que son objeto.

Sobre la base de las observaciones así realizadas, hemos procedido a plantear las paradojas y problemas que plantean algunas de las imágenes de los filmes de este subgénero, como las relacionadas con el dolor placentero, las relaciones de dominación, los ideales sadianos y el papel que juega la muerte dentro de ese imaginario erótico. Ello nos ha puesto en la perspectiva adecuada para pasar del análisis del texto fílmico al ámbito de su recepción, perfilando el modo de subjetividad del espectador-tipo que disfruta las películas de este subgénero.

## 2. El género *nazisploitation*: características, orígenes y contexto histórico

Tras intensos cambios sociales relativos a la sexualidad y a la condición de género en el ámbito occidental, el final de la década de los sesenta se convirtió en el momento idóneo para el incremento de producciones cinematográficas que trasgredieran límites de lo tolerable por las convenciones y normas sociales.

Es así como se genera el auge del llamado cine de explotación, o *exploitation films* en inglés, un género cinematográfico que aborda de manera recurrente temáticas escabrosas, basando su atractivo en temáticas, personajes y acciones moralmente proscritas y socialmente provocadoras. Estos filmes que “explotan” una temática específica, frecuentemente rodados con bajo presupuesto, pretenden lograr un éxito comercial en un determinado sector de la audiencia, y se sitúan, pues dentro del ámbito del cine popular de consumo.

Por otro lado, ese género fílmico perteneciente a la "baja cultura" se desarrolló principalmente tras las revueltas de la década de los sesenta, prolongándose hasta finales de los años setenta, dentro de un contexto cinematográfico en el que existía más permisividad tras la abolición del Código Hays. Dicho género abarca y se ramifica en diversos sub-géneros con rasgos específicos que vienen dados por la temática que abordan. Entre las clasificaciones más destacadas cabe mencionar el cine de explotación de personajes afroamericanos o *blaxploitation*; las *nunsploitation*, cuyos personajes son monjas; el *mexploitation*, que juega con tópicos sobre la cultura mejicana; o el subgénero *mondo film*, falsas películas documentales ambientadas en lugares apartados de la civilización y que acentúan los aspectos macabros de las culturas de algunos de los llamados "pueblos primitivos actuales" (H. Magilow, 2012).

Dentro de esta clasificación, nos centraremos en el denominado *nazisploitation*; subgénero de carácter erótico vinculado con el nazismo que explota temas tan serios como el Holocausto, reduciéndolos a un contenido puramente violento y sexualizado. La mayor parte de estas producciones giran en torno a un argumento común, en el que oficiales nazis calculadores, sádicos y perversos sexualmente supervisan campos de internamiento femenino, donde dan rienda suelta a la depravación y a sus fantasías sádico-libertinas. A esto se le suman atrocidades como puede ser la experimentación médica con prisioneras y la violencia física reiterada que, como reacción, dará lugar a rebeliones de reclusas seguidas de torturas y vejaciones continuadas.

Desde el punto de vista propagandístico, este subgénero hace uso de técnicas publicitarias considerablemente llamativas, como puede ser la creación de carteles vistosos con imágenes sexualmente provocativas, para asegurarse la asistencia de espectadores.

La configuración de ese contenido morboso tuvo como precursor directo los comúnmente llamados *stalags*<sup>1</sup> o *stalag fiction*, popularizados en Israel durante la década de los sesenta y con gran resonancia en la Alemania de la posguerra. Se trataba de folletines pertenecientes al subgénero de la ficción pornográfica, que abordaban temáticas relacionadas con la explotación, dominación y violencia sexual.

Esos pequeños libros tenían portadas coloridas que representaban a mujeres corpulentas, de grandes senos y rostros afilados, pertenecientes a las SS, torturando y sometiendo a hombres robustos. Al convertirse en la pornografía disponible en aquella época, fueron leídos tanto por el israelita conservador y puritano, como por coleccionistas fetichistas de lo alemán.

La trama de estos estimulantes relatos era siempre parecida, variaciones del mismo tema. Ubicados dentro del contexto de la Segunda Guerra Mundial, el protagonista será generalmente un piloto del bando de los aliados y de origen estadounidense o británico. Este termina siendo prisionero de un campo de internamiento, en el que, para su sorpresa, descubre que los guardías son unas sádicas mujeres de las SS que lo violan y torturan, pero con la peculiar circunstancia de que el personaje se siente atraído por sus guardianas durante el cautiverio.

Ezra Narkis, editor de numerosos *stalags*, declara: “Cogíamos a las mujeres, que solían ser un símbolo de servidumbre, víctimas de violaciones y las convertíamos en dominatrix. Como súbditos les dábamos unos oficiales americanos, la cumbre de la masculinidad, y los convertíamos en peles” (Libsker, 2008: 16m27s).

De esta literatura pornográfica y sugerente, en la actualidad, los pocos ejemplares que quedan son adquiridos por coleccionistas. Uno de ellos, entrevistado, sin sentirse avergonzado por esa peculiar atracción, declara que toda esa carga emocional y bélica produce una gran estimulación sexual. “Cuando los lees quieres estar allí, quieres ser él

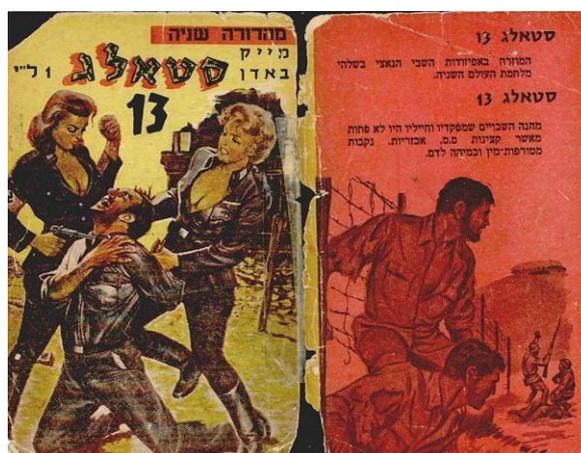
---

1 *Stalag* es la abreviatura de *Stammlager*, palabra alemana usada en la terminología militar durante la época nazi para designar los campos de prisioneros.

con esas guardias, con esa oficial. Quería amarla y sentirla como mujer, incluso me hubiera gustado ser yo quien las dominara” (Libsker, 2008: 5m38s).

Al tratarse de una temática provocativa y sensacionalista, no sorprende que los autores de *stalags* ocultasen su identidad tras sobrenombres ficticios, frecuentemente anglosajones para llamar la atención del público. Será en el año 1962 cuando se publica un artículo que desenmascara al creador de ese subgénero: Eli Keidar, quien firmaba sus relatos como Mike Baden, y que tras fracasar como periodista prueba fortuna en esta literatura popular. La acción de silenciar sus verdaderos nombres demuestra que estos temas siguen siendo un tabú, dando la sensación de que se trata de un pasado indecente.

Coincidiendo con el juicio de Adolf Eichmann, se publicó el primer ejemplar titulado *Stalag 13* [Fig. 1]. El proceso de Eichmann estaba haciendo historia y, de hecho, numerosos autores literarios recogen parte del discurso para integrarlo en sus textos; mientras, casi al mismo nivel de popularidad, el público israelí empezó a encontrar una forma de entretenimiento en estas descripciones sádicas y pornográficas. Otro de los *stalags* más famosos fue *Yo fui la puta particular del coronel Schultz*, publicado dos años después de que apareciera el primero. Este sobrepasó los límites de la pornografía, trasgrediendo las fronteras de lo considerado como la normalidad. Su título lo llevo a convertirse en un clásico, basado en la historia real de un oficial nazi que abusó de una francesa, pero invirtiendo el sexo de los personajes. La policía israelí busco y destruyó hasta el último ejemplar (Libsker, 2008: 28m48s). ¿Se acercaba este relato demasiado a la realidad? Ese momento fue crucial para el género, y al haber ofendido a los supervivientes del holocausto, el fenómeno estaba a punto de ser erradicado



[Fig. 1] Portada y contraportada de “Stalag 13” convertida en un clásico. Imagen sacada de IMDb Photo Gallery

Poco antes de que estos libros desaparecieran progresivamente HaOlam HaZeh, una de las revistas más populares dio plena cobertura al escándalo. En la portada de uno de los semanarios salía la cara de Eichmann, mientras que en la contraportada se anunciaba un *stalag*, avivando la polémica que pretendía definir las fronteras de la pornografía, y planteando si esos relatos eran un simple producto de las mentes enfermas de algunos israelíes. Pero como define el editor Ezra Narkis: “en realidad pasaron cosas muy similares y mucho peores que las que describían en el más crudo de los *stalags*” (Libsker, 2008: 32m38s)

En definitiva, esta literatura popular se convierte en un material visual integrado en la cultura israelí como una forma de perpetuar el holocausto. Con este precedente, aparecerá como fenómeno cinematográfico similar el género *nazisploitation*, producido sobre todo en el ámbito italiano y en cuya estela se inscriben incluso algunas realizaciones de cine "de autor", como *El portero de noche* (Il portiere di notte, Liliana Cavani, 1974) o *Salò o los 120 días de Sodoma* (Salò o le 120 giornate di Sodoma, Pasolini, 1975) de Pasolini. Todas estas producciones cinematográficas se caracterizan por representar el nazismo como un drama sexual.

Para hacer referencia a este arquetipo de filmes de explotación italiana, se introdujo el término *sadiconazista*, un neologismo que significa literalmente “sádico-nazi”. Como explica Marcus Stiglegger, los detractores "lo ven como pornografía o “euro-basura” pretenciosa, mientras que sus partidarios lo elogian por tratarse de obras maestras rompedoras de tabúes, que hacen del sadomasoquismo y otras formas de perversión una metáfora del fascismo" (Magilow, 2012: 29).

De este modo, puede decirse que la intención estética de estas producciones alimenta una fascinación que se mueve entre lo excitante y lo morboso a partir del uso provocativo del pasado histórico. Así, como respuesta a una industria atraída por la inmoralidad y lo políticamente incorrecto, estas películas, que buscan estimular la fantasía erótica mediante la representación de la violencia, hacen del nazismo una fuente inagotable de recursos eróticos.

### 3. Elementos escenográficos y de puesta en escena

Desde el punto de vista estilístico, el nazismo ha creado un imaginario visual específico mediante la mezcla y combinación de ciertos elementos, de entre los cuales nos centraremos en el vestuario y las diferentes tipologías de complementos, que analizaremos a continuación. Esta concepción de una iconografía bien definida es evidentemente reconocible en las producciones más emblemáticas del género *nazisploitation*, en cuyo contexto dicha iconografía toma una serie de connotaciones peculiares.



[Fig. 2] Gorra de uniforme de oficial de las SS

Siguiendo el orden de una lectura visual descendente, el primer componente imprescindible dentro del elenco que compone el vestuario nazi, es destacable la gorra de plato. Formada por colores oscuros, preferentemente negro, está dividida en tres secciones, pero será en dos de ellas donde se identifican símbolos exaltadores del nacionalsocialismo. La insignia que corona la misma gorra, es la esbelta águila de alas abiertas que sostiene el emblema por excelencia del partido nazi, la esvástica.

En la zona central, sobresale la calavera de las SS o *totenkopf*, enmarcada por dos finas sogas plateadas que terminan anudadas a ambos lados; como acabado satinado, una visera que oculta y rasga la mirada del que la porte. Este caprichoso atuendo se convierte en un atributo de mando y poderío, además de ser un elemento imprescindible en el imaginario visual que comprende la erotización del fascismo alemán. El cartel de *El portero de noche* (Il portiere di notte, Lilina Cavani, 1974) ejemplifica la importancia de la gorra que, complementada con unos guantes negros, forma parte de una combinación de prendas que resulta atractiva y sugerente.

[banda roja]

El siguiente componente específico de este uniforme, es la banda con la cruz gamada que rodea el brazo izquierdo de los comandantes y oficiales de las SS. El color rojo acentúa la potencia del signo, mediado por un fondo blanco comparable con el halo de una divinidad. Este emblema tan explícito, compone un lenguaje visual utilizado como puesta en escena en numerosas películas de explotación nazi.

[el águila]

En el lado opuesto, a la altura del pecho destaca el emblema de la elegante figura de un águila, la poderosa personificación del Estado. El origen de este símbolo, que lleva a Hitler a incluirlo en la parafernalia nazi, proviene de su fascinación por el Imperio Romano y por Napoleón Bonaparte, quienes poseían un desarrollo militar significativo, legando una cultura que él admiraba.



[Fig. 3] Diseño del águila del Reich

En este punto cabe mencionar el interés y la inclinación de Hitler hacia el arte. Se sabe que probó fortuna con su faceta de pintor, lo que hace pensar que se trataba de una persona con cierta sensibilidad hacia aspectos de carácter estético y cercano a determinadas aportaciones artísticas de la época. Por lo tanto, los elementos de la puesta en escena del movimiento que lideró nunca se debieron al puro azar, sino que fueron meditados y usados a conciencia.

Así, como buen artista creador, Hitler se ocupó personalmente del diseño que formaría parte del nuevo escudo nacional. El referente artístico más cercano para ello fueron los diseños Art Decó que triunfaban en el momento por su simplicidad y fuerza en relación con lo moderno. En este caso particular, paradójicamente, el líder no pretendía optar por arquetipos clásicos, sino que, al contrario que Franco, buscaba que su águila comulgara con los ideales de moda de la época. (Fernández Lerma, 2015: 127)

De este modo, su faceta de dibujante hizo que diseñara esbozos de varias águilas bastante geométricas en su diseño, con alas abiertas, de formación simplificada y dura, pocas curvas y fácil de reducir a un bordado (Fernández Lerma Ídem).

[los guantes]

Durante décadas los guantes han sido prendas relacionadas con la elegancia y la delicadeza, un elemento distintivo de todo un caballero. Eran llevados por esos dandis que regían su conducta por la teatralidad y hacían gala en su indumentaria de una poética del refinamiento, tal como quedaron retratados para la memoria colectiva y la imaginación popular por autores como Baudelaire.

Además, a lo largo de la historia han adoptado diversas formas que manifiestan concepciones sociales, sobre todo enfocadas a los roles de género. Los guantes de tubo negro son utilizado sobre todo por mujeres deseosas de estilizar las manos y afinar sus brazos mediante la delicadeza del encaje; mientras que aquellos destinados a los hombres son cortos y de materiales más duros, características que en este caso responden a finalidades y requisitos prácticos.

Sin embargo, a medida que el cine y las artes visuales han cobrado gran importancia en la cultura actual, se da un giro en la conceptualización de los guantes. Arrastrados por una utilización vil y conformados para la acción, se convierten en complementos que permiten ocultar las manos, símbolo de perversión “que permite aislarse del contacto con los objetos vulgares” (Fernández Lerma, 2015: 133).

De este modo, la sensación de contacto físico se pierde, marcando una distancia entre el que ajusticia y el objeto de deseo o destrucción. Así, el material caracterizador del poder y el erotismo es el cuero, un material compacto y rígido, que recoge un simbolismo de violencia y perversión concentrada.

[la fusta y el látigo]

Es un elemento con connotaciones de mando, que en numerosas representaciones parte de los guantes de cuero a modo de prolongación del castigo. Con esta pieza característica de la iconografía del nazismo, diferentes personajes de producciones que forman parte del género *nazisploitation*, se mantienen en un plano de superioridad y distancia. El atributo es empleado en momentos de amenaza y desafío, y como muchos otros que conforman el uniforme del nacionalsocialismo, será reinterpretado y sexualizado, manteniéndose presente en prácticas eróticas como el sadomasoquismo.

[pantalones abombados]

Del torso hacia abajo los oficiales vestían pantalones, generalmente negros, que disponían de un abultamiento a la altura del muslo. Ajustados en los tobillos y ceñidos por la cadera a efectos del cinturón que sobresale de la chaquetilla. Esta curvatura fue utilizada a modo de transición con el fin de proporcionar y equilibrar visualmente el conjunto del uniforme. Durante los fastuosos desfiles, estos pantalones alargan las piernas de quienes lo llevaran, pero sin crear un efecto de estrechamiento excesivo, terminando por fundirse con la finura y delgadez de las botas altas: “pantalones muy anchos en los muslos, formando grandes bolsas a los lados, como volutas que facilitan el tránsito visual de una forma armónica [...] de un modo ciertamente barroco” (Fernández Lerma, 2015: 128)

Esta prenda, junto con las botas de montar, ha sufrido una resignificación por parte de numerosos artistas de la contemporaneidad, quienes se han apropiado de signos, especialmente de vestuario, con objetivos diversos. Un caso representativo ha sido el de la música rock, que consiguió ocupar un espacio, especialmente entre la juventud, como forma de rebeldía y contracultura; y algunas de cuyas estrellas, bebiendo de esa estética militar, han hecho uso en sus vestimentas de elementos procedentes del nazismo, cuestión que ha impulsado la creación de tendencias con gran repercusión popular. Los límites de objetivos y extensión de este trabajo no nos permiten profundizar en este aspecto, que ha de quedar pendiente para otra ocasión.

[botas de montar]

Esta tipología de calzado de caña alta, compacto y resistente, está especialmente relacionada con el ejército. Las botas deben su forma al uso militar compuestas por el llamativo tacón en la suela que “tiene como finalidad impedir que el jinete resbale del estribo del caballo” (Fernández Lerma, 2015: 128). Las botas de montar tenían como objeto proteger las piernas del soldado, ya fuera por heridas resultantes de otros soldados o por el simple roce con diferentes elementos. De esta forma, las botas altas han tenido una función práctica y además de prestigio; pues en el atuendo nazi, representan a la élite militar del partido, reservadas estas a clases elevadas.

Es precisamente en la simbología que tiene este calzado dentro del vestuario del nacionalsocialismo, donde las producciones del género cinematográfico *nazisploitation* encuentran la posibilidad de aportar a este complemento un significado que se asocie a la representación de la dominación y el sometimiento. Esas connotaciones no desaparecen del todo cuando, décadas más tarde, esta prenda es asimilada por la moda femenina o la estética del rock. Sin embargo, una de las connotaciones adicionales más llamativas que entonces va a tomar esta prenda es la de carácter erótico; pues ese componente elegante, pulido, sensual, ajustado y provocador roza el concepto de fetiche (Fernández Lerma, 2015)



[Fig. 4] Escena de *Campo de concentración N.º 7 (Love Camp 7, Lee Frost, 1969: 48m26s)*: las botas de montar adquieren connotación erótica en el contexto de relaciones de dominación

Desde el punto de vista formal, como conclusión de este apartado, es preciso puntualizar a grandes rasgos la puesta en escena y los diferentes espacios en los que se desarrolla la trama de las producciones de este género cinematográfico.

El exterior del campo de concentración constituye el lugar más amplio. Se trata de un recinto de gran extensión, dotado de superficies y zonas al aire libre en las que los presos realizarán trabajos forzosos. Cabe señalar que el propio campo de internamiento generalmente está ubicado en puntos poco accesibles, apartados de cualquier foco urbano.

Por otra parte, el interior del campo acostumbra a estar formado por una estancia en donde las presas desvestidas (cualidad inalterable en películas de este género), son divididas por grupos que asignan sus correspondientes habitaciones. Estas últimas, a modo de reducidos barracones sin ventanas pueden estar provistas de literas, conectadas a su vez a diferentes estancias anexas en las que se practicarán todo tipo de violencias y castigos.

#### 4. Personaje de Ilsa

Tras haber presentado las características principales del cine *nazisploitation* y sus elementos específicos, se debe hacer especial mención a una película canadiense, dirigida por Don Edmonds y producida por David F. Friedman, que se convierte en una de las abanderadas de este género, además de ser influencia directa para muchas otras películas y dar lugar a dos secuelas de temática similar. Se estrenó en España con el título *La loba de las SS (Ilsa, She-Wolf of the SS, Don Edmonds, 1975)*.



[Fig. 5] Cartel de *Ilsa, She-Wolf of the SS* (1975). Fuente: IMDb Photo Gallery

Protagonizada por Dyanne Thorne y estrenada en 1975, la historia se centra en Ilsa, una comandante de rasgos conformes al estereotipo de lo "ario", físicamente bien dotada y sexualmente voraz, guardiana de un campo de prisioneros de guerra. Ella preside sádicos experimentos médicos, y cada noche viola y ejecuta a todos aquellos prisioneros que no puede satisfacer sus insaciables apetitos sexuales. Esta comandante sádica, despiadada y de gran atractivo, termina por convertirse en un icono, siendo calificada por Stiglegger como playboy, (Magilow, 2012: 25). Con su interpretación de este personaje, Dyanne Thorne se convierte (a pesar de que a menudo se ha criticado su sobreactuación durante todo el filme) en la actriz más reconocida de una de las producciones emblemáticas dentro del género nazisploitation, capaz de representar las más descabelladas fantasías.

La figura de Ilsa es un referente fundamental, puesto que constituye la imagen arquetípica de la vigilante ataviada con el ostentoso uniforme de las SS, que adopta una conducta regida por la crueldad, el dominio y el sadismo. De este modo, teniendo en cuenta nuestro anterior análisis de los elementos del repertorio iconográfico del nazismo, es posible señalar las diversas connotaciones que se aúnan en este despiadado personaje.

Cabe destacar el hecho de que Ilsa utiliza los guantes únicamente cuando se presenta totalmente vestida, con el uniforme y en ejercicio de su cargo de comandante, además de aquellas escenas en que ordena castigar a las presas. Sin embargo, no los porta cuando es ella misma la que trata con los cuerpos y los manipula. De hecho, la única circunstancia en la que la protagonista mancha sus manos en sangre, es en el contexto de la excepcional relación personal que Ilse mantiene con la prisionera más resistente al dolor, una mártir, en donde se establece una especie de relación carnal directa entre la autoridad y el cuerpo ensangrentado. De igual forma, Ilsa cuenta con una resistente fusta que resalta su carácter autoritario y dominante, pero con la que en pocas ocasiones golpeará deliberadamente. Serán sus ayudantes (dos gemelas de aspecto ostensiblemente "ario", conforme a la ideología racial nazi) quienes desempeñan la tarea de azotar a los infieles, en este caso con fuertes látigos.

Es importante señalar que el depravado personaje de Ilse y sus actos se inspiran en una de las asesinas más despiadadas de la historia, que se hizo especialmente notoria por las acusaciones de hacerse fabricar diversos objetos con la piel de sus prisioneros.

Su nombre real era Ilse Koch, conocida como "Die Hexe von Buchenwald" que significa "La bruja de Buchenwald", o también "La zorra de Buchenwald" (Álvarez, 2012: 11).

Nació en la ciudad de Dresde en 1906, y ya en la década de los treinta se afilió al Partido Nazi alemán, ejerciendo diferentes cargos que la llevaron a convertirse en supervisora del campo de concentración de Buchenwald desde 1937 hasta 1941. Fue enjuiciada por primera vez en 1947 y condenada a cadena perpetua por haber cometido unos cinco mil asesinatos aproximadamente. Veinte años más tarde, terminó por suicidarse. En su proceso judicial, declaró:

“Yo nunca consideré la posibilidad de ser llevada a juicio, porque nunca hice ninguna de las cosas que se han presentado en mi contra” (Álvarez, 2012: 8)

Durante juventud, su fascinación por los uniformes llegaba a tal extremo que solo se relacionaba socialmente con miembros de los cuerpos militares y policiales de las autoridades nazis. Es así como termina por enamorarse de un teniente de las SS, Karl Otto Koch, divorciado y diez años mayor que ella, un romance que se desarrolla entre campos de prisioneros y víctimas. Koch se convertiría en su futuro marido, con quien tendrá dos hijos, además de su compañero en el disfrute del ejercicio de actos inhumanos: “Karl fue para Ilse lo más parecido a un maestro, quien le enseñó a practicar diversos suplicios y vejaciones. La crueldad de ella fue tan descomunal gracias en parte a las directrices de su cónyuge” (Álvarez, 2012: 11).

Su sadismo no conocía límites, y entre sus fechorías destacaba, como ya se ha señalado, la fabricación de objetos con piel humana, con una peculiar atracción por la epidermis tatuada. Por otro lado, desde el punto de vista de las fantasías sexuales, una de las más despiadadas consistía en ordenar apalearan a [prisioneros] que cavaban zanjas tras exhibirse ante ellos en falda corta y sin ropa interior" (Magilow, 2012: 2).

En muchas ocasiones ha sido tachada de ninfómana, lo que supuestamente motivaría algunas de las acciones que se le atribuyen. El mejor ejemplo es el recinto que mandó construir cerca de los barracones del campo de concentración, en el que curiosamente se disponía una estancia con las paredes recubiertas de espejos como estímulo adicional para sus orgías colectivas y actos de libertinaje (Álvarez, 2012: 16)

Cabe añadir que Roland Barthes, en la misma línea que Jacques Lacan, sostiene que el espejo es el “símbolo mismo del narcisismo, del Yo, de la unidad refractada, del cuerpo reagrupado” cuya funcionalidad reside en multiplicar y reproducir una imagen en mil diferentes formas. Se crea así una superficie del crimen, donde el espacio cotidiano está “revestido” de depravación (Barthes, 1997: 160)

El comportamiento de Ilse era el de una mujer obsesionada con su aspecto, por lo que su personalidad estaba caracterizada por un narcisismo y egolatría extremas, “hasta el punto de mandar traer vino de Madeira para bañarse en él, mientras miles de prisioneros morían de hambre a pocos metros de su casa” (Álvarez, 2012: 18)

En el ámbito académico es poco habitual abordar el estudio de personalidades que combinaban las ideas del nazismo con perversiones erótico-sexuales. Por esa razón, una de las cuestiones clave para el análisis de Ilse Koch y del personaje cinematográfico que constituye su contrapartida de ficción son los motivos que están en el origen de su psicología y qué posible explicación (que no justificación) tiene su conducta. A este respecto cabe preguntarse si su maldad provenía de condicionamientos innatos, o se había visto marcada y deformada por el contexto histórico en que vivió, marcado por la violencia. Pero también cabe la posibilidad, simplemente, de que su comportamiento no tenga ninguna explicación verosímil, que ese fuera simplemente su modo de ser:

Esa maldad era innata, oculta en algún rincón de su conducta, pero tan palpable que tan solo fue necesario trabajar en un campo de exterminio, entre cadáveres y llanto, para despertar a las bestias más despiadadas que se han conocido jamás. [...] no podríamos definir las como personas con trastornos psiquiátricos; vivían en un mundo tóxico en el que se les impuso una determinada moral, y ellas, simplemente por vanidad, egoísmo, celos, ambición o por muchas razones no psiquiátricas, hicieron del mal una herramienta perversa” (Álvarez, 2012: 3)

Esta última alternativa, de ser cierta, plantearía el problema del origen del mal y la culpabilidad, cuestión central de la Filosofía Moral, pero que también ha preocupado tanto a historiadores como a profesionales de la Psiquiatría.

A continuación, después de analizar las características y similitudes entre la figura de Ilse y su personaje, y no obstante el estudio que antes hemos ofrecido de los espacios del cine *nazisploitation* considerado globalmente como género, cabe hacer ahora algunas puntualizaciones sobre los espacios en que se desarrollan algunas de las escenas de esta película en concreto.

Los episodios de relaciones sexuales entre la comandante y los diferentes personajes que tienen carácter más íntimo, se desarrollan en interiores. Entre ellos destaca el aposento personal de Ilsa, lugar donde cada noche selecciona algún prisionero con el que intenta

satisfacer su insaciable apetito sexual envuelto en vicio y libertinaje. Una habitación bien decorada y presidida por la imagen de una gran esvástica con fondo rojo.

Sin olvidar las sombrías paredes de los barracones, también son destacables los habitáculos donde se llevan a cabo torturas y experimentos médicos, provistos con amplias camillas e infinidad de artefactos de tortura. Asimismo, existen ostentosas salas en donde se desatan las ansias de libertinaje y depravación (como la estancia adjunta al comedor, en donde Ilsa y un guardián de las SS teatralizan un encuentro); coordinadas a su vez con habitaciones más ordinarias destinadas al mismo propósito, en las que se escenifican varias escenas de lesbianismo cuando parece decaer la excitación.

El espacio común de desarrollo de la acción de la película es el campo de concentración. Tratándose este de un lugar disciplinario, ordenado, estructurado por el poder y con tiempos cuidadosamente distribuidos, constituye el recinto de confinamiento de numerosos presos, supervisados por la comandante. Es un lugar de control y poder jerarquizador que se torna en una especie de burdel, en el que la relación guardia/prisionero es de dominación y se rige por impulsos, un espacio destinado a abandonarse al abuso y al exceso.

Así, en la medida en que el erotismo se encuentra regido por una lógica disciplinaria, el campo de concentración se convierte en el espacio ideal para el ejercicio de todas estas actividades. Será un nuevo recinto sagrado, un espacio físico e histórico que posibilita la sacralización de las prácticas sexuales. En este, el internamiento mantiene una doble funcionalidad: en primer lugar, aislar y proteger la lujuria de la integridad y moralidad del mundo exterior; y, por otro lado, establecer un sistema en el que se administra orden bajo el abuso del poder y la disciplina, convirtiéndose en el medio idóneo para desplegar todo tipo de imaginación. (Barthes, 1997: 26-29)

En suma, para concluir este apartado, es preciso hacer lo propio con el tipo de espectador al que estas producciones pretenden satisfacer. Está claro que la audiencia que demanda películas de esta índole es muy específica, y que las consume o bien como forma de entretenimiento, o bien por fetichismo. En el primero de los casos, con sus innumerables errores de continuidad y su inexactitud histórica, Ilsa también tipifica los descuidos técnicos del género, manifestando una discutible falta de calidad en la producción, además de desafiar a las víctimas del nazismo, como si al recordarlo presentando de él

una reinterpretación gratuita, pudiera compensar la profanación de la memoria histórica que se muestra en pantalla.

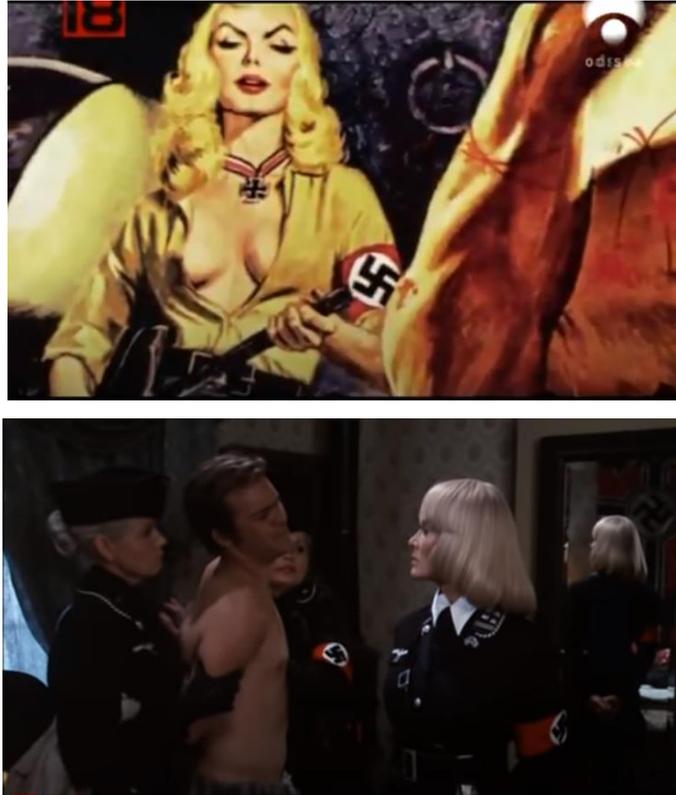
Sin embargo, desde el punto de vista del imaginario erótico, al estar rozando los límites que definen la pornografía, se podría decir que el material cinematográfico que conforma la producción de Edmons, es consumido por un receptor mayoritariamente masculino, lo que suscita interrogantes aún sin aclarar. Una de las posibles explicaciones teóricas puede encontrarse en “Placer visual y cine narrativo”, donde se define que “la figura masculina no puede cargar con el peso de la objetivación sexual. El hombre se muestra reacio a mirar a sus semejantes exhibicionistas” (Mulvey, 1975: 5)

Según esto, si el espectador se identifica con el principal protagonista masculino, “proyectando su mirada en la de su semejante en la pantalla” (Mulvey, 1975: 6), el planteamiento que sostiene la división del trabajo heterosexual en activo y pasivo dentro del cine narrativo, termina por reafirmarse. En este caso en particular, la teoría del hombre como poseedor de la mirada del espectador se consolida, ya que, aunque ese sujeto “masculino” sea interpretado por una mujer, esta adoptará roles y representaciones propias de un comandante varón, coqueteando con la ambigüedad identitaria y de género.

Por tanto, bajo la mirada de un público peculiar e inusual, no hay impedimento para la identificación erótica con el personaje de Ilsa, convirtiéndose así en un icono de culto que puede llegar a suscitar algún tipo de morbo.

#### **4.1 Ilsa y el ideal normativo de belleza femenina**

La figura de Ilsa responde a la perfección al estricto canon de belleza perseguido en la Alemania del Tercer Reich: mujer de mediana estatura y postura erguida, dotada de una melena rubia despampanante que hacía resaltar un rostro enmarcado por brillantes ojos claros. Así mismo, esta imagen de mujer nazi arquetípica, como es el caso de nuestra protagonista, personifica el físico idealizado de aquellas corpulentas guardianas descritas en los *stalags* israelíes (Magilow, 2012: 29-30)



[Fig. 6] Portada de un *stalag* (Libsker, 2008: 0m56s).

Ilsa ordenando castrar a uno de sus presos (Edmons, 1975: 3m41s)

A diferencia de la pornografía convencional, las producciones de explotación nazi “requieren de la belleza de las mujeres como justificación única”. En estas existe “una aprobación por la sensualidad, por la belleza de las mujeres occidentales con unos rasgos muy concretos, y se asocia esta belleza con las actitudes criminales de manera que se puede incluso percibir una sensación de culpabilidad al apreciar la belleza en tanto que esta se asocia, de forma contradictoria, con la violencia extrema. La maldad si es rubia, es erótica” (Fernández Lerma, 2015: 28)

La representación recurrente de este ideal de mujer individualista y atrevida podría relacionarse con el fenómeno que sobrevino durante los años setenta y ochenta, produciendo una ruptura con la imagen de la mujer que hasta entonces había venido presentando el cine. Como explica Molly Haskell (2016), en la “década de ambivalencia” muchas mujeres empezaron a adoptar conductas diferentes a lo habitualmente representado. Estas nuevas figuras desarrollaban actitudes provocadoras y subversivas que podían llegar a implicar algún tipo de violencia, y que iban desde las *femme fatale*

más contemporáneas, como las protagonistas de *Terciopelo azul* (*Blue Velvet*, [David Lynch,] 1986) y *Algo Salvaje* (*Something Wild*, [Jonathan Demme,] 1986); pasando por aquellas que buscaban la eliminación del sexo opuesto, hasta las sexualmente anárquicas. Terminaron así por convertirse en iconos liberadores y a la misma vez destructivos (Haskell, 2016: *The age of Ambivalence*)

Haskell (2016), desde una perspectiva que ha tenido fuerte repercusión en la actualidad, hace referencia a “La gran Mentira” que ha atravesado la historia del cine durante décadas y que reside en la supuesta inferioridad de la mujer. Esta mentira se encuentra tan profundamente arraigada “que el mero hecho de reconocerla supone arriesgare a desentrañar todo el tejido de una civilización”; “[y es que] nunca se ha estado interesado en patrocinar a la mujer inteligente y ambiciosa, una mujer que pudiera competir y posiblemente ganar en un mundo masculino” (Haskell, 2016: *The Big Lie*).

Partiendo de estas observaciones, la concepción de esa nueva figura femenina en el cine comparte similitudes con la personalidad de Ilsa, una mujer poderosa, arrogante y autosuficiente que, dejando a un lado sus gustos sádicos y perversos, es capaz de infligir cualquier escarnio si lo cree conveniente, de modo que podríamos calificarla como una “diosa del sexo”<sup>5</sup> por su semejanza con algunas de las grandes estrellas del cine de los años 30.

---

5. Término utilizado por Haskell para referirse a las divas de la pantalla de la década de los veinte y treinta

## 4.2 Ambivalencia de la figura de la mujer: objeto de deseo y humillación

Las producciones del género *nazisploitation* dan lugar a un giro sustancial a la concepción normativa de controlar y contener el sexo de la mujer en pantalla, acercándose a la idea de presentarla como objeto de deseo y a la vez de humillación. Por tanto, habida cuenta de que el cine ofrece una variedad interminable de posibles placeres, es oportuno considerar los sentimientos ambivalentes que suscita el cuerpo femenino en los espectadores.

Partiendo de las teorías de Laura Mulvey (1975) sobre el cine narrativo, la mujer adquiere un papel de exhibicionista en función a la mirada masculina, lo cual causa un impacto visual y al mismo tiempo erótico en que la propia Mulvey denomina “to-be-looked-at-ness”<sup>2</sup>, convirtiéndose en el motivo central del espectáculo erótico en el que aquella mujer que “sostiene la mirada, representa y significa el deseo del hombre” (Mulvey, 1975: 4). Así mismo, el concepto de mirar y ser mirado, está muy presente en este género fílmico. En el caso de *Ilsa*, se presenta una escena (1h13m19s) en la que la comandante adquiere el rol de observar cómo sus dos compañeras inseparables exhiben sus cuerpos y su placer junto a uno de los prisioneros; mientras la excitación de la protagonista se incrementa progresivamente.

Se puede considerar entonces, que los cuerpos mirados y objetualizados responden a una percepción cuya realidad hace que sean vistos desde la distancia y con iluminación escenográfica, teniendo como espacio natural un teatro<sup>3</sup>; es decir “únicamente un cuerpo muy bien iluminado, en el que la misma iluminación, uniforme, lejana, borra la individualidad, pero deja pasar la pura venustidad; totalmente deseable y absolutamente inaccesible” (Barthes, 1997: 150)

---

2. Traducido por Santos Zunzunegui en versión castellana como “ser mirada-idad”

3. Mismo escenario de deprivación en el que se desarrollan las prácticas sadomasoquistas

Por otro lado, puede que la producción de Don Edmonds sea la que mejor refleja una de las cuestiones más inquietantes que se plantea el cine, en lo que a la figura femenina se refiere. Una de ellas es la castración, conducta específica que lleva a cabo nuestra sádica protagonista, reafirmando esa modificación de los roles de género. “Connota también algo en torno a lo cual la mirada gira permanentemente aunque lo rechace: la falta de pene, que implica [esa] amenaza de castración y por lo tanto un displacer” poniendo de manifiesto que el verdadero significado que se le da a la mujer es la diferenciación sexual (Mulvey, 1975: 6). Es precisamente esta amenaza de castración exterminadora de la masculinidad la causa por la que en los placeres carnales ha existido “la manía de esconder escrupulosamente el sexo femenino”, aunque paradójicamente este ocupe un lugar principal en la mayor parte de las actitudes libidinales.

Barthes (1997) afirma, que solo la mujer es la que permite elegir entre una doble alternativa de penetración; sin embargo, haciendo referencia a un inconsciente homoerótico, lo que se busca en la mujer no es precisamente “la mujer”, sino “el otro” de la mujer: el muchacho. Este último, al proporcionar solamente la penetración anal, ofrece una única posibilidad, encontrándose así “más accesible” o “permitido” como objeto de relación sexual para un hombre. Por lo tanto, al ejercer relaciones lésbicas de carácter sádico con sus prisioneras, Ilsa se permite el disfrute de establecer relaciones sexuales con mujeres, objetos “más prohibidos” y “menos accesibles”, lo que la lleva a trasgredir los límites de esos tabús impuestos a la mirada masculina (Barthes, 1997: 145-146)

En la producción de Edmonds, una de las escenas que ejemplifica a la perfección cómo esa doble funcionalidad de Ilsa desemboca en el rechazo hacia el cuerpo femenino, es el momento en el que mantiene relaciones con un general de las SS.

Ella, tras insinuarse, comienza a desnudarse lentamente, desabrochándose los botones de la apretada chaquetilla dejando entrever sus senos. En ese instante, su compañero pide que se detenga, especificándole que se deje puesta la parte superior del uniforme y se retire solamente los pantalones. Seguidamente suplica a Ilsa que descargue su orina sobre él, única forma de conducirlo al éxtasis; mientras tanto, la cámara muestra un primer plano de la protagonista, retratando el desagrado e insatisfacción que le produce esa experiencia.

Desde el punto de vista de la protagonista, esta práctica parafílica supone el desenmascaramiento y reafirmación de la parte “femenina” que puede llegar a desarrollar,

creando un rechazo inconsciente hacia su propio sexo. En este momento ella recibe órdenes, es mandada. Por lo tanto, si “desde el comienzo se promete el desvelamiento de un secreto” (Barthes, 1997: 182), lógica en la que se fundamenta el *strip-tease*, Ilsa sigue manteniendo la actitud de “hombre” hasta que se le ordena quitarse los pantalones, símbolos estos de su “masculinidad”. Su sexo/secreto queda revelado, descubierto, produciendo un cambio repentino que ni siquiera es aceptado por ella misma; cuestión que reafirma la tendencia machista del cine de rebajar el sexo de la mujer al plano de la pasividad y la humillación.

### **5. La erotización del uniforme y sadomasoquismo como relación perfecta**

La imagen de hombres uniformados, en nuestros tiempos especialmente con atuendo nazi, ha provocado siempre fantasías en el imaginario social, de las que múltiples representaciones se han aprovechado para satisfacer a un público heterogéneo.

Los uniformes aluden al orden, a formar parte de una comunidad y de unos valores, y sugieren esa identidad mediante elementos varios con los que se adornan, como son insignias, emblemas, medallas y otros. Estos atributos adquieren un fuerte peso visual y connotativo, puesto que manifiestan quién es su portador, cuáles son sus logros o a qué sector social pertenece, haciendo más evidente su estatus dentro del sistema en el que está inserto.

Partiendo de esas ideas, este apartado plantea e intenta desentrañar las motivaciones que subyacen al fetichismo específico de los símbolos nazis y la iconografía vinculada a la indumentaria del Tercer Reich, mediante propuestas que algunos ensayistas, como es el caso de Susan Sontag (1974) en su artículo “Fascinante Fascismo”, pretenden aclarar ¿Por qué la Alemania nazi, una sociedad represiva de la sexualidad, se ha erotizado? Y en particular, ¿por qué precisamente los SS?.

Sontag (1974) afirma que la fijación erótica por este organismo político-militar no es arbitraria. Los miembros de las Escuadras de Protección, portadores de vistosas insignias y llamativos símbolos, personifican connotaciones vinculadas directamente con el abuso de la autoridad y el ejercicio encarnizado de violencia física, además de pertenecer a una élite militar atrayente y fascinante, que promueve la jerarquía y la dominación. “[Ellos] eran la encarnación ideal de la abierta afirmación del fascismo sobre la justicia de la

violencia, el derecho de ejercer el poder total sobre los demás y tratarlos como absolutamente inferiores” (Sontag, 1974: 10).

Gorras de plato, apretadas chaquetillas y pantalones abultados a la altura del muslo que se iban estrechando a medida que se fundían con las ajustadas botas de caña alta, dan al uniforme de las SS un aspecto sumamente refinado. Eran trajes pesados y rígidos (Sontag, Ídem) que obligaban a su portador a mantenerse derecho, exhibiendo una apariencia grandiosa y a la vez amenazadora, regida por el orden y la disciplina. No obstante, si la imagen negativa del nazismo ha ido quedando paulatinamente desplazada por una visión estética a lo largo de los años, la indumentaria que la acompaña se ha ido sexualizada: “Muchas de las imágenes de los excesos del sexo se han colocado bajo el signo del nazismo. Botas, cuero, cadenas, cruces de hierro sobre torsos brillantes, esvásticas, junto con ganchos de carnicería y pesadas motocicletas, se han convertido en aparatos secretos y muy lucrativos del erotismo” (Sontag, 1974: 12).

De este modo, una de las posibles respuestas a las preguntas formuladas anteriormente, radica en que los ornamentos del uniforme del nacionalsocialismo parecen ser una reinterpretación de lo marcial en la moda contemporánea. En ello subyace un intento de combinar la elegancia y excentricidad (características de aquellos miembros de las SS) con el simbolismo de la muerte, punto en donde la curiosidad y la perversión se entrelazan, avivando una fascinación por el horror y desafinado esa parte “irracional” del hombre.

Es erróneo pensar que la mayor parte de las personas que producen y consumen esta tipología de erotismo, manifestada a través de la sexualización de los uniformes de las SS y de sus complementos, apruebe o comulgue con las monstruosas acciones llevadas a cabo por el régimen nazi. Existen, sin embargo, una importante orientación e identidad sexual que encuentra una forma de representación en este tipo de estética, aquellas que “hacen parecer erótico el jugar al nazismo” (Sontag, ídem) y que generalmente reciben el nombre de "sadomasoquistas".

Si bien este tipo de prácticas y fantasías sexuales es común entre las relaciones tanto homosexuales como heterosexuales, en el caso de las primeras hay una tendencia mucho más marcada, pues es ahí en donde más se deja ver la erotización del nazismo, su simbología y su vestuario; intención que el artista finlandés conocido por el seudónimo Tom de Finlandia plasma en sus ilustraciones. Uno de los dibujantes más populares de

las artes gráficas homoeróticas de la contemporaneidad, se convierte en agente trasmisor de influencias de la estética nazi. Así pues, como afirma Susan Sontag, entre el sadomasoquismo y el fascismo puede encontrarse un “vínculo natural” debido a que “el fascismo es teatro” (Sontag, 1974: 13). El sadomasoquismo no consiste únicamente en infligir dolor a la pareja sexual (o recibirlo de ella), sino formar parte de una teatralización del encuentro: un teatro plagado de símbolos.

Se trata, pues, de una representación en la que prácticas sexuales no normativas y el ejercicio de la violencia invaden la puesta en escena. Este tipo de conductas sexuales pueden equipararse asimismo con la estética *camp*, que basa su atractivo en lo irónico y exagerado: “Percibir lo *camp* en los objetos y las personas es comprender el Ser-como-Representación-de-un-Papel. Es la más alta expresión, en la sensibilidad, de la metáfora de la vida como teatro” (Susan Sontag, 1964: 5).

El uso del uniforme nazi como estímulo erótico permite la recreación de un espacio pervertido, regido por una violencia desmedida, en el que se exhiben o se imaginan prácticas sexuales que no atienden a límites y se convierten en tanto más excitantes cuanto más prohibidas resulten para la gente común. Por ello, las relaciones masoquistas se transforman en la máxima expresión de la relación sexual. Nos remitimos nuevamente a la escritora americana, esta vez citando al pensador francés Georges Bataille, quien argumenta que el fin al que tiende toda experiencia carnal es “manchar, blasfemar [y que] ser agradable como ser civilizado significa ser ajeno a esta experiencia salvaje” (Sontag, 1974: 13).

El masoquismo es la representación gráfica del dolor placentero, que lleva a un proceso de reinterpretación inconsciente de los símbolos y atrocidades del nazismo, buscando una marca principalmente psicológica mediante la agresión del otro como forma de dominación (Fernández Lerma, 2015). La película *El portero de noche* (Il portiere di notte, Lilina Cavani, 1974) retrata de manera excepcional este tipo de comportamiento fundamentado en los excesos, la degradación física y la gratificación indirecta y mental que termina por envolver a los protagonistas en un erotismo enfermizo. Las prácticas sadomasoquistas se convierten, así pues, en “el punto más extremo de la experiencia sexual” (Sontag, 1974: 13), en la fórmula más pura e intensa contra lo que representa el amor en la sociedad. Nada sorprende que se haya ligado todo el aparato simbólico nazi en este caso, donde el escenario está únicamente habitado por amos y esclavos.

Dentro de la lógica sadomasoquista, se acentúa el paradójico hecho de obtener placer y satisfacción mediante prácticas eróticas que resulten dolorosas, afianzando la idea de que “lo que da placer no es nunca placentero en sí” (Barthes, 1997: 34). Por esa razón, estas fascinantes prácticas encuentran analogías en la ideología y los símbolos del nazismo, en lo referente a una asociación morbosa entre crimen y placer.

En este ámbito, cabe señalar las observaciones de Sontag (1974) sobre la atracción que suscita la estética fascista y las connotaciones que esta ha motivado. Explica que, por “muy puritanas y represivas que sean las realidades introducidas por movimientos de derecha”, siempre mantendrán una “superficie erótica”; aspecto apreciado por las personas que practican el sadomasoquismo y que, atraídos por la trasgresión de límites, lo reflejan tanto en la vestimenta, como en la apropiación de actitudes que se rigen por la dominación y la provocación del dolor físico. Así mismo, especifica que “los movimientos izquierdistas han tendido a ser unisex y asexuales en sus imágenes, [y] ciertamente el nazismo es más sexy que el comunismo” (Sontag, 1974: 12)

De ahí que, el infligir dolor, las humillaciones, los crímenes y homicidios “producen una satisfactoria sensación de poder [ya que] alimentan la sensación de sentirse vivo a costa del otro, son acciones patológicamente placenteras para quienes las ejercen y en algunos casos también lo son para las víctimas” (Fernández Lerma, 2015: 34). De esta manera, esa reinterpretación inconsciente de las barbaridades del nazismo provoca una liberación tanto sexual como moral, lo cual, “modela la figura del jerarca en un amante despiadado desarrollando un dolor placentero” (Fernández Lerma, 2015: 37)

Por lo tanto, si atendemos a que los actos producidos por el nazismo suponen un profundo tabú, estas prácticas capaces de transformar el dolor en placer hacen visible una extraña contradicción, impulsando que esos hechos desarrollen una dimensión paralela que ha entrado a formar parte de una cultura popular donde los límites entre sexo y el daño físico se diluyen.

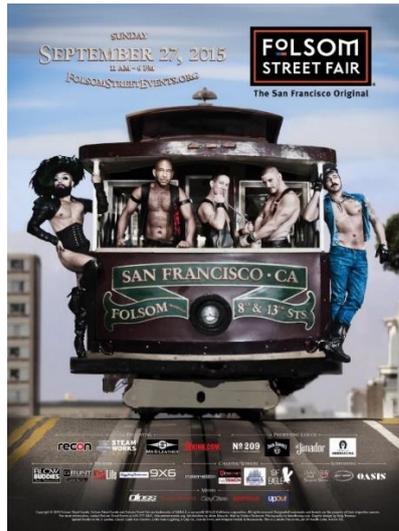
Estas observaciones subrayan la puntualización que especificaba que las relaciones del mismo sexo tienen una inclinación más marcada a practicar este tipo de fantasías sexuales guiadas por el dolor y la dominación; poniendo de manifiesto que la subcultura BDSM<sup>4</sup> se haya nutrido del imaginario visual del nazismo. Por tanto, resulta sorprendente que aquel régimen que atentó, persiguió y quiso erradicar a los homosexuales, se convierta en un estímulo sexual dentro de la comunidad gay.

Michel Foucault hace una lectura muy interesante de lo que suponen las prácticas sadomasoquistas, afirmando en una entrevista de 1982 que “el sadomasoquismo es la erotización de las relaciones de poder, de las relaciones estratégicas” en las cuales se introduce un placer que a su vez hace surgir una identidad, razón por la cual el sadomasoquismo es una auténtica subcultura; un proceso inventivo caracterizado por una “flexibilidad” que reside en la posibilidad de intercambio de los roles asignados (Foucault, 1999: 4-6)

Esta subcultura erótica busca resonancia actual en teatralizaciones celebradas al aire libre como puede ser la *Folsom Street Fair*, o Feria de la calle Folsom en castellano, que tiene lugar cada año en esta calle de San Francisco, estado americano de California. Las actuaciones evocan el concepto puro del sadomasoquismo, centrándose en la imposición del dolor corporal como forma de excitación, además de sondear nuevas e imprevistas posibilidades de placer erotizando el cuerpo y circunstancias nada habituales.

---

4. Acrónimo compuesto por los términos *Bondage*, Disciplina, Dominación, Sumisión, Sadismo y Masoquismo.



[Fig 7] Cartel publicitario de la Feria de la calle Folsom (2015), con personajes que comparten una estética similar a los dibujos de Tom de Finlandia. Un escenario que exalta elementos de vestimenta y símbolos presentes en el nazismo, convirtiendo el cuero en principal protagonista

Refiriéndonos nuevamente a Sontag “los ritos de dominación y esclavización que se practican más y más, el arte que se dedica más y más a repetir sus temas, acaso sean tan solo una extensión lógica de la tendencia de una sociedad rica a convertir cada parte de las vidas de la gente en un gusto, una elección; invitar a todos a contemplar sus propias vidas como un estilo (de vida). En todas las sociedades hasta ahora, el sexo ha sido principalmente una actividad (algo que hacer, algo en que pensar). Pero cuando el sexo se convierte en un gusto quizá ya esté en camino de convertirse en una forma consciente de teatro, que es de lo que trata el sadomasoquismo” (Sontag, 1974: 13).

En definitiva, esta modalidad erótica que tiene como vehículo expresivo el dolor y la erotización del poder, reinterpreta parte de la simbología del vestuario del nacionalsocialismo, entendiéndolo como un movimiento inspirador de erotismo y sexualización; motivación que supone poder ver todo ello como una vía de creación y una fuente de recursos artísticos inagotable, que producciones cinematográficas pueden haber reflejado de manera inconsciente.

Una de las referencias claras que puede haber motivado alguna de las tramas de este género fílmico, se remonta a la literatura siglo XVIII con Sade, cuya constante presencia como referente implícito en la cultura occidental moderna señala con acierto Susan Sontag (1985): “Por supuesto, a Sade no lo olvidaron nunca. Flaubert, Baudelaire y la mayoría de los otros genios radicales de la literatura francesa de finales del siglo XIX lo leyeron con entusiasmo. Fue uno de los santos patronos del movimiento surrealista, y ocupa un lugar destacado en el pensamiento de Bretón” (Sontag, 1985: 59)

Considerando que las narraciones de Sade son un clásico dentro de la literatura erótica, en este apartado se intentarán hacer explícitos los conflictos y paradojas libidinales que se ponen de manifiesto en el género fílmico *nazisploitation*. Pero en este caso se deben tener en cuenta no solamente los escritos de Sade, sino también la reinterpretación que de él hizo Roland Barthes, quien asentó muchas de las bases teóricas tanto de autores como de pensadores e intérpretes posteriores a la Segunda Guerra mundial.

La mayor parte de las películas de explotación nazi se desarrollan en el seno de una estructura social muy bien organizada. Dentro de todo campo de internamiento se da un sistema de jerarquías, en el que se constituye una sociedad gobernada por el funcionamiento metódico y estrictamente ordenado. Esta comunidad “se trata básicamente de una sociedad educativa, o más exactamente, de una sociedad escuela (incluso de una sociedad internado)” (Barthes, 1997: 35), en la que se aprende mediante el ejercicio repetido de la violencia y la violación. Al mismo tiempo, en esa jerarquía del poder, los individuos de las diferentes “clases” no entablan entre sí ninguna relación, salvo la propia práctica libertina; en este caso, el vínculo que entablan los guardianes con las presas, deseosos estos de humillarlas, dominarlas o experimentar con ellas.

Así mismo, otra de las características del imaginario sadiano que puede compararse con la lógica de estas producciones es la objetualización de las víctimas. “Sade parece representar mejor los principales convencionalismos de la ficción pornográfica. En la medida en que la imaginación pornográfica tiende a convertir a una persona en intercambiable por otra y a todas las personas intercambiables por objetos” (Sontag, 1985: 63).

Atendiendo a esto, Barthes (1997) define que toda práctica sadiana está conformada por “unidades”, sometidas a su vez a diversas reglas que, al igual que el lenguaje, desarrollan composiciones más complejas, una especie de gramática erótica. Una de esas reglas que

componen el imaginario libertino, es la denominada “regla de reciprocidad”, según la cual “en la escena todas las funciones se pueden intercambiar, todo el mundo puede y debe ser por turnos agente y paciente, fustigador y fustigado” (Barthes, 1997: 41). Esta regla capital se rompe por completo dentro del imaginario del género *nazisploitation*, ya que siempre existirá un individuo que posea la superioridad absoluta, irrevocable además de irremplazable; un sistema en el que el amo siempre será amo.

Por último, cabe mencionar que, tanto en el universo de la depravación de Sade, como en este tipo de producciones, existen diferentes sellos de identificación que permiten la clasificación de los sujetos en ese sistema de categorías. El primero de ellos es el uso de la palabra. Esta propiedad es exclusivamente de los libertinos, quienes no comparten de ninguna forma y se encuentra muy bien ejemplificado en el caso de Ilsa, poseedora de una retórica excéntrica y provocativa que da a entender que “el amo es el que habla, el que dispone del lenguaje en su totalidad” (Barthes, 1997: 42)

El segundo abarca todos aquellos signos distintivos de los personajes, esas marcas que intensifican el carácter de fetiche. En el caso de los comandantes y supervisores, dicha marca es el propio uniforme y todos los elementos de vestuario que este implica, especificados en capítulos anteriores; mientras que por parte de las víctimas-prisioneras la desnudez y el grito se convierten en su marca. Esto último ha de ser subrayado, ya que es el grito lo que verdaderamente convierte al sujeto en víctima; “si con la misma vejación, llegase a gozar, dejaría de ser víctima, se transformaría en libertino: *gritar/descargar*” (Barthes, 1997: 166).

En conclusión, hemos intentado ofrecer nuestra interpretación de las posibles relaciones entre las características de las situaciones descritas en los relatos de Sade y las presentadas en los filmes del género *nazisploitation*, si bien hay que señalar que dichas relaciones serían susceptibles de un estudio más detallado, que rebasaría los límites del presente trabajo y habrá de quedar pendiente para futuras ocasiones.

Tras haber hecho un recorrido por la superficie más oscura del erotismo, a modo de desenlace, es oportuno hacer referencia a la función que adquiere la muerte en las representaciones sadomasoquistas.

Evitar la muerte se ha convertido en una tendencia habitual en todos los aspectos de la vida del ser humano, ya sea por haberla convertido en algo horroroso, o simplemente por miedo a lo desconocido. Sin embargo, ese límite silenciado según George Bataille citado por Sontag (1985), “refuerza la atracción y excita el deseo”, convirtiendo el tabú en una fantasía atractiva e inalcanzable. Esta concepción ciertamente contradictoria, hace que estas relaciones busquen en cada acción una experiencia erótica que “parezca [realmente] mortal, centrándose en los placeres de la trasgresión más que en el simple placer por sí mismo”, convirtiendo la muerte en el único final posible para la imaginación pornográfica (Sontag, 1985: 69-70)

“Bataille entendía, que el auténtico leitmotiv de la pornografía no es, en última instancia el sexo, sino la muerte [...] toda búsqueda realmente obscena se encamina hacia las satisfacciones de [esta], que suceden y sobrepasan a las del eros” (Sontag, 1985: 70). Tal vez por eso, este tipo de experiencias y representaciones extremas nunca podrán encasillarse; condenadas a inventar continuamente un escenario de fantasía que tiene como fin más anhelado desdibujar las fronteras de la vida.

## 6. Conclusiones

El “cine de baja cultura” ha adquirido un papel igualmente importante dentro de la historia del cine, dando lugar a representaciones cuya estética hace del nazismo una fuente inacabable de recursos erótico-artísticos.

Las producciones del género *nazisploitation* tienen similitudes directas con un fenómeno literario de corta duración desarrollado en Israel durante la misma década, encontrando un posible antecedente gráfico tanto para las tramas que desarrollan, como la estética de sus protagonistas.

En ellas es recurrente el uso de la indumentaria nazi por parte de los personajes, creando un sistema de jerarquización, que se reafirma mediante estos elementos de vestimenta, que a su vez han ido adquiriendo nuevas significaciones en la contemporaneidad. Además, muchas de estas películas comparten similitudes en la puesta en escena donde desarrollarán su argumento.

Ilsa se convierte en una figura emblemática dentro del género cinematográfico nazisploitation. Este personaje inspirado en hechos y actitudes reales es la representación de un ideal de belleza muy concreto, además de subvertir los roles de género adoptando una ambigüedad identitaria que no suele asociarse a su sexo.

A partir de las actitudes sádicas de Ilsa, se ha intentado explicar el carácter fetichista intensificado por los uniformes militares del régimen nazi. Todo ello nos ha llevado a adentrarnos en el imaginario de las relaciones sadomasoquistas en las cuales, las relaciones de poder, el dolor como forma de placer y los ideales sadianos de libertinaje se convierten en características específicas que subyacen en este subgénero fílmico de explotación.

La amplitud que supone profundizar en una temática tan específica ha formulado dudas a la hora de desarrollar el discurso. Ello se debe a la ambigüedad de este TFG que titubea entre abrazar el género *nazisploitation* como totalidad y centrarse en el caso concreto de la película del año 75.

El haber trabajado con textos limitados ha supuesto un reto en momentos en los que las herramientas bibliográficas disponibles son vía digital. En este ámbito cabe hacer especial mención a Álex Mendíbil, quien desde un principio ha estado a completa disposición para aportar bibliografía específica. A pesar de todo, y desde una perspectiva constructiva, esto nos ha permitido centrar la atención y sacar el mayor provecho de ellos.

## 7. Bibliografía

Álvarez González, M. (2012). *Guardianas Nazis: El lado femenino del mal*. Barcelona: Editorial EDAF.

Barthes, R. (1997). *Sade, Fourier, Loyola*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Fernández Lerma, F. (2015). *Algo más que belleza. Influencia de la estética nazi en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Foucault, M. (1999). Sexo, poder y gobierno de la identidad (entrevista). *La balsa de la medusa* 49, 150-159.

Gubern, R. (2005). *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas* (ed. revisada y ampliada). Anagrama.

Haskell, M. (2016). *From reverence to rape: the treatment of women in the movies*. (3ª ed.) London: The University of Chicago Press.

Libsker, A. (2008). *Stalags*. Consultado el 16 de agosto de 2020. Disponible en:

[https://www.youtube.com/watch?v=Wt2L\\_b8yuyI](https://www.youtube.com/watch?v=Wt2L_b8yuyI)

Magilow, D., Vander Lugt K. T., y Bridges E. (2012). *Nazisploitation! The Nazi Image in Low-Brow Cinema and Culture*. New York: Continuum.

Mulvey, L. (1975). Placer visual y cine narrativo. *Screen*, 16 (3), 61 – 8

Rapaport, L. (2003). Holocaust pornography: Profaning the sacred in Ilsa, She-Wolf of the SS. *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies*, 22(1), 53–79.

Sontag, S. (1985). *Estilos Radicales*. Barcelona: Muchnik Editores

Sontag, S. (1974). Fascinante Fascismo. en S. Sonntag, *Bajo el signo de Saturno*, DeBolsillo. Buenos. Aires, 2007, 81-107

Zinéfilo, Á. (1999). *La noche de los sexos violentos*. Glénat.