

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
HISTORIA NATURAL DE LAS VIXENS

Autor/es:
Toni Partearroyo

Citar como:
Toni Partearroyo (1997). HISTORIA NATURAL DE LAS VIXENS. Nosferatu.
Revista de cine. (23).

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41020>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:





Historia natural de las vixens

Toni Partearroyo

Nunca olvidaré la primera vez que vi a Vixen Palmer/Erica Gavin. Fue a mediados de los años setenta, poco antes o poco después de que la espichara "su excremencia", estaba en Londres de vacaciones y descubrí en la cartelera del *Time Out* un regalo impagable para quien, como yo, procedía de un asteroide remoto donde el placer era sinónimo de delito: el legendario *Electric Cinema* proyectaba varios maratones nocturnos bajo el irresistible título de "El cine más prohibido de todos los tiempos". En una misma noche podías asistir a los aquelarres blasfemos de Benjamin Christensen y a la parada de los monstruos de Tod Browning, o pasar del éxtasis bucólico-sexual de Hedy Lamarr al lirismo descarnado de *Un chant d'amour* (Jean Genet, 1950). Recuerdo que en el bar del cine sólo servían café cargado, pero ninguno de los asistentes lo necesitábamos para mantener los ojos como platos. Y en esto se nos apareció la *Vixen*. El descubrimiento de la volcánica, pérfida e insaciable Sra. Palmer produjo en mi organismo efectos devastadores ya desde su primer ayuntamiento en plena floresta de la Columbia Británica (¡apenas transcurridos tres minutos de película!), retorciéndose de placer bajo los embates algo torpones de un fornido miembro de la Policía Montada del Canadá. Me quedé atónito ante la energía desbordante con que aquella divinidad sicalíptica, tumbada bocarriba sobre la hierba, se despojaba en una fracción de segundo de su bikini amarillo aerodinámico, y urgía a su alelado acompañante a entregarse al fornicio sin la dilación del jugueteo previo. Pero más gozoso aún si cabe era el supremo desprecio con que, una vez satisfecha su libido, despachaba a su amante uniformado como si se tratara de un sucio *kleenex*. No me hizo falta contem-

plar el resto de sus proezas carnales para enamorar en el acto de aquel ser portentoso cuya capacidad para hacer volar por los aires los tabúes sexuales de la sociedad norteamericana sólo era comparable a su fogosidad. Salí del cine ojiallegre, taquicárdico y con unas décimas de fiebre, eternamente agradecido a Russ Meyer, el avisado y eficaz calentabraguetas de ambos sexos que había logrado hacer de su fijación oral una mina de dólares, asestando, de paso, un golpe de gracia a la censura de su país. A partir de esa noche, rastree uno a uno los títulos de su filmografía, tratando de reconstruir el árbol genealógico de esa especie singular, iconoclasta y transgresora -las *vixens*- a la que Meyer dotaría de una descendencia -las "súper", "mega" y "ultra" *vixens*- cada vez más caricaturesca, delirante y hasta *freaky*, pero quizá menos subversiva y dinamitera. Un repaso a las antepasadas/sucesoras de la Sra. Palmer, aunque sea tan sucinto como el que a continuación se ofrece, revela entre otras cosas: 1) la extraordinaria habilidad de su creador para trasladar a una pantalla los fantasmas y las obsesiones sexuales de ese ser deprimente y terrorífico que denominamos "norteamericano medio"; 2) el papel decisivo que jugaron las "flores del mal" *made in Meyer* en la conquista de mayores cotas de libertad para la cinematografía estadounidense.

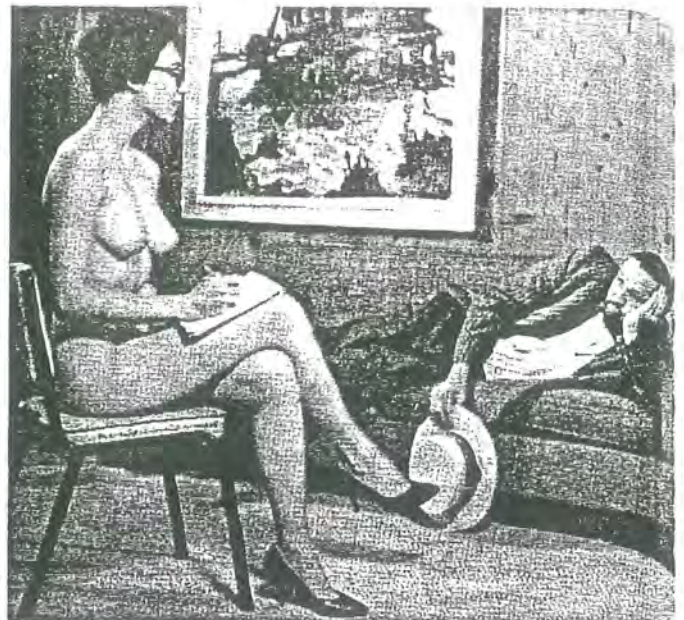
Las "cuties" de los "nudies"

Cinco días de rodaje, apenas 24.000 \$ de inversión, y más de un millón de dólares recaudados en su primer periodo de exhibición. Cifras aparte, *The Immoral Mr. Teas* (1959), la *opera prima* de Russ Meyer, es hoy un hito indiscutible en la historia del cine erótico y la primerísima muestra de un género específicamente norteamericano, el *nudie-cutie film* (literalmente "películas de chicas guapas desnudas") o sim-

plemente *nudie*, que alguien ha definido acertadamente como "una combinación barroca de las revistas *Mad* y *Playboy* (1), y que, sólo entre 1959 y 1963 se vio ilustrado por más de trescientos títulos, todos ellos producciones independientes condenadas a los circuitos de exhibición paralelos por su abierta violación del Código Hays. Hasta entonces, los desnudos cinematográficos en Estados Unidos eran patrimonio casi exclusivo de las películas nudistas y de los *burlesque pictures*, dos géneros marginales desprovistos del más mínimo contenido narrativo a los que Meyer alude con afectuosa ironía en su primer film (2). La audacia de *The Immoral Mr. Teas* consistió en utilizar una mínima trama de ficción para justificar la exhibición reiterada de la anatomía femenina en todo su esplendor ("*Es como una suscripción anual a Playboy*", decía la publicidad). Un argumento resumible en un par de líneas -bajo los efectos de un anestésico, el protagonista ve desnudas a todas las mujeres con quien se tropiezaría una coartada tan buena como cualquier otra para desvelar los encantos de media docena de señoritas de buen ver. Eso fue lo que sacó de sus casillas a los cancerberos de la decencia y sentenció a muerte al Código Hays. Por muy ingenuas que hoy nos puedan parecer, las alucinaciones libidinosas de Mr. Teas "*abrieron las compuertas de la permisividad sexual en el cine norteamericano*", según una frase atribuida a la revista *Time* que Meyer nunca se ha cansado de recordar con orgullo.

Respecto al tema que nos ocupa, *The Immoral Mr. Teas* contiene algunos detalles de interés. Por ejemplo, es bastante significativo que, en su primer encuentro con el sexo opuesto, Mr. Teas sea víctima de una agresión: una niña que practica el *hula-hoop* le asesta una pedrada en la cabeza como venganza por haberla distraído con una caricia fugaz. ¿Nos hallamos quizá ante una *vixen* en ciernes? ¿Se puede ver a la mocosa en cuestión como una versión embrionaria de la mismísima Varla/Tura Satana? El resto de las féminas que deambulan por la película no muestran una actitud beligerante hacia el sexo masculino. Siguiendo al pie de la letra la doctrina impartida por Hugh Hefner, Meyer -que poco tiempo antes había fotografiado cuatro "desplegables" para *Playboy*- nos presenta a sus *cuties* como "las chicas de la puerta de al lado", y hace hincapié en sus respectivas profesiones (enfermera, camarera, secretaria, psiquiatra) para dejar claro que, a pesar de sus escotes abisales y su afición a tomar el sol en cueros, no se trata de prostitutas (curiosamente, la única representante del gremio que aparece en el film es también la única mujer que no vemos desnuda). Por otro lado, las beldades de *The Immoral Mr. Teas* son objetos de deseo inalcanzables, al menos para el común de los mortales, con quien Meyer parece identificarse plenamente haciendo una breve aparición como espectador jaranero de un *burlesque show* (identificación que repetirá en muchas de sus películas). Teas puede espiar-





las o soñar con ellas con una expresión que oscila entre el recelo y la lascivia, pero en ningún caso tocarlas: el único contacto físico del personaje con el sexo femenino se reduce a la ya citada caricia a la niña y a coger de la mano a la prostituta (ésta le lleva a su habitación, pero, en lugar de ejercer su oficio, ¡le plancha los pantalones!). Toda la película está repleta de guiños sobre la impotencia y la involuntaria abstinencia sexual del "hombre común", que en ocasiones hacen uso de un simbolismo freudiano propio del *Reader's Digest* (el paraguas que el protagonista se olvida, clavado en la arena de la playa) y otras veces son tan "sutiles" como el cartel de la calle Cantlay (traducible como "no puedo echar un polvo").

Buena parte del humor de **The Immoral Mr. Teas** deriva del hecho de ser una película sin diálogos cuyas imágenes sirven de contrapunto socarrón a una voz en *off* que, con el tono engolado y grandilocuente típico de los narradores de documentales, diserta interminablemente sobre temas que van desde el ritmo desenfrenado de las grandes ciudades y los efectos salutíferos de la vida campestre hasta las formas en que el hombre de la calle disfruta de sus ratos de ocio (así, por ejemplo, mientras vemos a una atractiva

secretaria dándole a la tecla, el *off* se interroga: "*¿En qué piensa un hombre cuando concluyen las fatigas de su rutina diaria? Su mente se concentra en actividades más nobles: libros, música, poesía, camaradería...*", y este último vocablo coincide con un primer plano del generoso escote de la mecanógrafa) (3). La razón última de este recurso narrativo no es otra que un abaratamiento de los costes de producción, pero su consecuencia inmediata es que los protagonistas de la cinta, a pesar de que les vemos hablar, carecen de voz para el espectador. Conclusión: la mujer en los *nudies*, al menos en los de Meyer (salvo una excepción que veremos más adelante), se ve condenada a la mudez, lo que merma considerablemente su entidad como personaje. Es interesante relacionar este hecho con otro dato curioso. **The Immoral Mr. Teas** incluye una breve colaboración de la *pin-up* británica June Wilkinson, apodada "El busto" por motivos obvios. La modelo había firmado un contrato en exclusiva con otra productora, lo que le impedía no sólo aparecer mencionada en los títulos de crédito de la película de Meyer, sino incluso mostrar su rostro. De ahí que su intervención en el film se limite a un par de planos fugaces en los que el encuadre nos permite ver únicamen-

te su abultada delantera, primero cubierta por un ajustado suéter y luego desnuda. Siempre he pensado que estos dos planos tienen una enorme carga metafórica en la obra del director. Podría decirse que la mujer meyeriana comienza siendo apenas algo más que un busto sin cabeza, y que, paralelamente a las conquistas sociales y de parcelas de poder por parte del sexo femenino en la sociedad norteamericana, ese par de tetas innominadas va adquiriendo, con cada nueva película, un rostro, una voz, una personalidad, una iniciativa y un protagonismo cada vez mayores.

Por lo demás, aquellos lectores que quieran ver "entera" a June Wilkinson pueden satisfacer su curiosidad con un cortometraje del propio Meyer titulado **Career Girl** (1959), que en algunas ciudades norteamericanas se proyectaba antes de **The Immoral Mr. Teas**, o con algunas películas de serie Z como **Macumba Love** (Douglas Fowley, 1959), **The Private Lives of Adam and Eve** (Mickey Rooney y Albert Zugsmith, 1960) y **Frankenstein's Great Aunt Tillie** (Myron G. Gold, 1983). Aunque citada en los títulos de crédito como June "Wilkenson", también interviene en **The Bellboy and the Playgirls** (1962), un *nudie* demencial

perpetrado por un joven Francis Ford Coppola que en algunos momentos parece un cariñoso homenaje a *The Immoral Mr. Teas*.

Eve o la mirona mirada

En *Eve and the Handyman* (1960), traducible como "Eva y el chapuzas", Meyer se copia a sí mismo tratando de repetir el éxito económico de su anterior *nudie*, pero el resultado es mucho menos interesante, y el humor, aunque tiene una mayor presencia, es menos eficaz, más tosco. Meyer confía el papel protagonista a Eve Turner, una ex-secretaria oriunda de Atlanta con quien se había casado en segundas nupcias en los años 50. Fotografiada por su marido, Eve se convierte en la primera *playmate* de la revista *Playboy* en junio de 1955, y a partir de los años sesenta ambos ponen en marcha Eve Productions, la empresa que producirá las películas de Meyer durante más de diez años (4).

Al igual que *The Immoral Mr. Teas*, *Eve and the Handyman* cuenta las peripecias de un mirón, el chapuzas del título, a lo largo de su jornada laboral. La novedad consiste en que esta vez el *voyeur* es espiado a su vez por una enigmática belleza (Eve Meyer, *of course*) que acaba revelándose al final del film como una vendedora a domicilio de brochas y cepillos. Pero como la Sra. Meyer interpreta además buena parte de los personajes femeninos observados por el currito, resulta que la contemplada es también espectadora activa. Dicho de otro modo, en el segundo largometraje de Meyer el punto de vista ya no es exclusivamente masculino, hombre y mujer lo comparten en igualdad de condiciones (como oportunamente subraya el título de la película). Y no sólo eso: además de conquistar mirada, protagonismo y título, el sexo femenino se adueña también del pa-

pel de narrador: es la propia Eve Meyer quien lee el texto en *off*, utilizado aquí con la misma intención humorística y distanciadora que en *The Immoral Mr. Teas*.

Las mozas alocadas del Oeste desnudo

El *western* fue uno de los géneros más frecuentemente parodiados por los *nudies*, y Meyer se apuntó a la moda con *Wild Gals of the Naked West* (1961), una delicia dadaísta que merece la pena mencionar aunque sólo sea por incluir: 1) el *gag* de las prostitutas cazando a lazo a sus clientes; 2) la primera aparición de Princess Livingstone, una actriz procedente del *burlesque* que recuerda a la vez a los *pin-heads* ("cabezas de alfiler") de *La parada de los monstruos* (*Freaks*; Tod Browning, 1932) y a los vejestorios de las historietas de Al Capp, el creador de *Li'l Abner*, citado a menudo por Meyer como una de sus grandes influencias. Esta desopilante criatura de ojos saltones, boca desdentada, risa estruendosa y, en palabras de un comentarista, "cuello de gallina", tiene intervenciones tan breves como memorables en el *nudie* *Heavenly Bodies* (1963) y en *Beyond the Valley of the Dolls* (1970), pero su mejor papel es sin duda Maggie Maguire, la jovial madama que prostituye a sus dos hijas -una de ellas sordomuda- en *Mudhoney* (1965).

Lorna: demasiado para un hombre solo

En 1964, los *nudies* ya no daban dinero, y Meyer quería explorar nuevos caminos. Es presumible, que en su búsqueda de nuevas fuentes de inspiración, el director dirigiera su mirada hacia los clásicos del cine erótico y, más concretamente, hacia aquellos que habían tenido un mayor éxito de taquilla. Por ejemplo, *Éxtasis*

(*Éxtase*, 1933). Como es público y notorio, esta "sinfonía del amor" dirigida por el checo Gustav Machaty escandalizó a medio mundo por el desnudo de Hedwig Eva Maria Kiesler, una joven actriz vienesa de gran belleza y de nombre artístico Hedy Kiesler que, gracias a este papel, emigraría a Hollywood pocos años después y firmaría un contrato en exclusiva con la Metro-Goldwyn-Mayer, rebautizada por el gran jefe, Louis B. Mayer, como Hedy Lamarr. Para los censores y el público más reaccionario, *Éxtasis* era una obra diabólica no tanto por su fugaz exhibición de la anatomía femenina sino por su asunto: el descubrimiento de una mujer, en una relación adúltera, del placer sexual que su marido no es capaz de proporcionarle. Visto hoy, más de sesenta años después



Eve Meyer

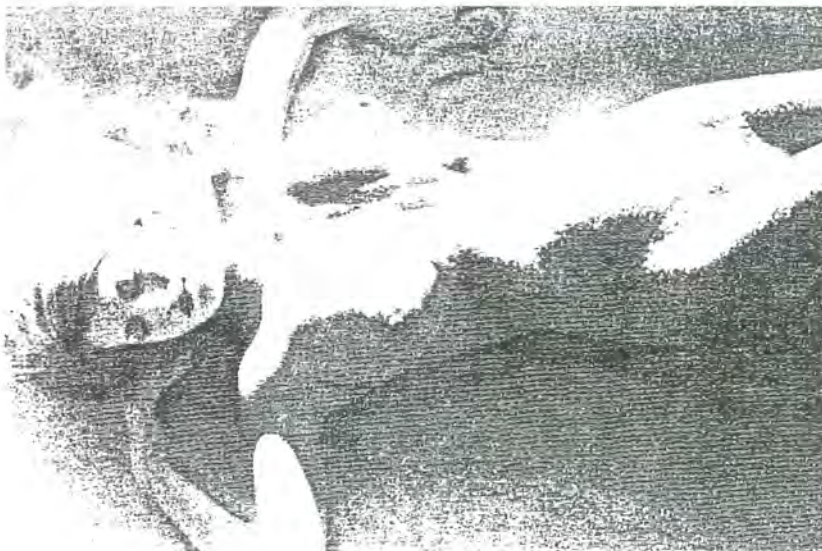


de su realización, el film sigue conservando intacta toda su carga erótica, y la escena en que la protagonista, abrumada por el deseo, corre en mitad de una noche huracanada a perder la virginidad en brazos de su amante, es de inclusión obligada en una antología del erotismo cinematográfico. Obviamente, a los ojos de los guardianes de la moral, mucho más perniciosos que cualquier desnudo eran los primeros planos del rostro de Eva (Hedy) experimentando su primer orgasmo fuera del lecho conyugal. Es seguro que Meyer tenía en mente estas imágenes cuando rodó la principal escena sexual de *Lorna* (1964). Como también es seguro que conservaba en la retina la famosa secuencia en la que Eva se baña en un río y luego corretea desnuda por el campo en pos del caballo fugitivo que se ha llevado su ropa, un embarazoso contratiempo que sin embargo propicia el encuentro con su futuro consola-

dor. La combinación sexo-aguaturaleza y la imagen de una mujer corriendo desnuda por el campo, son constantes en la filmografía de Meyer. También lo será, a partir de *Lorna*, el personaje de la mujer insatisfecha sexualmente que resuelve sus necesidades fuera del matrimonio. Todavía no ha nacido la *Vixen*, pero ya se insinúa su perfil en el horizonte.

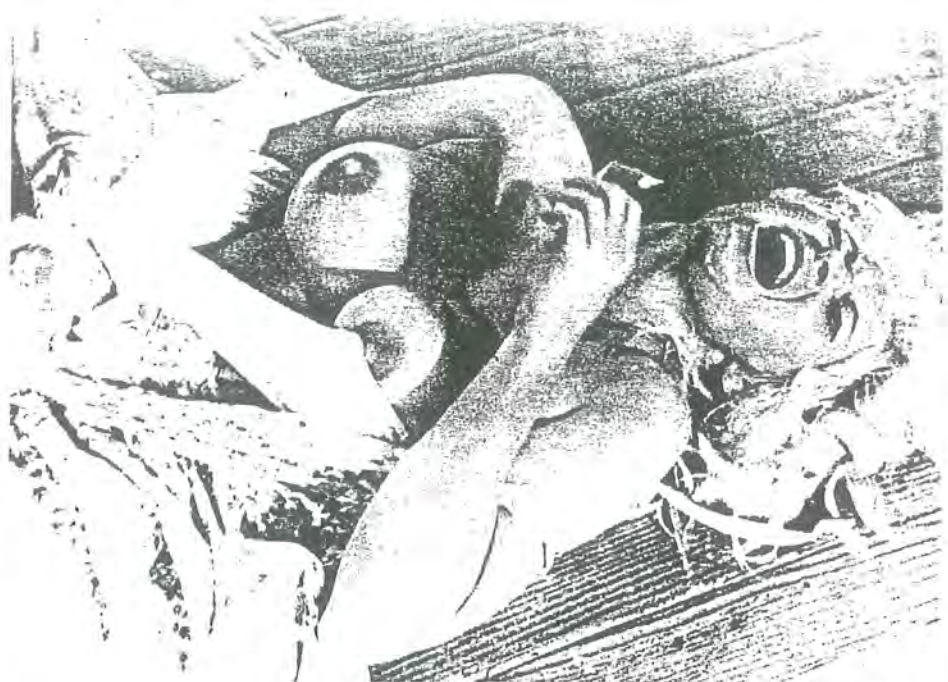
Tanto Eva como Lorna se topan con "el hombre de su vida" des-

pués de bañarse desnudas en un río. La diferencia estriba en que la segunda descubre simultáneamente el amor y el placer sexual al ser violada por un presidiario que acaba de escapar de la cárcel (!). El marido de Eva es un obseso del orden de bastante más edad que ella y tiene tanta sangre en las venas como un ficus, mientras que el de Lorna, James, es joven, atento, eyaculador precoz y una auténtica calamidad en la cama. *Lorna* contiene el que tal vez sea el coito más breve y patético de la historia del cine: 1) Plano de Lorna y James en la cama. Él tiene ganas de hacerlo; ella no parece muy entusiasmada con la idea pero acaba cediendo. James se sitúa encima de Lorna y empieza a respirar anhelosamente. 2) La cámara les abandona y efectúa una panorámica horizontal de izquierda a derecha que concluye sobre una ventana abierta. En *off* escuchamos la voz de Lorna entremezclada con los jadeos, cada vez más intensos, de su marido: "*James, ¿podrías...?, ¿...te importaría...?*". Un soplo de brisa agita levemente los visillos. 3) La cámara repite la misma panorámica horizontal, ahora en sentido inverso, hasta volver a encuadrar a la pareja. James ha terminado y, ya a punto de dormirse, pregunta exhausto: "*¿Qué me querías decir, cariño?*". A lo que Lorna, con cara de circunstancias, responde: "*Da igual*". Los visillos también juegan un papel metafórico en *Éxtasis*, pero es un viento furioso el que los agita con violencia para sugerir al espectador la pasión tempestuosa de Eva.



Aunque Meyer siempre ha citado como sus referencias de esa época a los maestros italianos (De Sica, De Santis), el rey de los *nudies* parece haber pensado que 1964 era el momento oportuno para hacer una versión paródica de *Éxtasis made in USA*, incorporando a la historia una mayor explicitud en el tema sexual, generosas dosis de violencia, unas cuantas citas bíblicas subrayadas por un predicador que de vez en cuando sermonea a los espectadores mirando a cámara, y una actriz principal con un perímetro mamario diez veces más amplio que el de Hedy Lamarr. La protagonista femenina de **Lorna** se aburre mortalmente en un pueblo miserable donde nunca pasa nada, y es tan deudora de la Eva de Machaty como de Griselda, otra joven casada de físico espectacular que no se lleva bien con su marido celoso y acaba desatando pasiones homicidas en **God's Little Acre** (1958), estimable adaptación de Anthony Mann de la novela homónima de Erskine Caldwell, donde al parecer el director de **Vixen!** (1968) colaboró como fotofija. Meyer sin duda aprendió unas cuantas cosas durante el rodaje de la película de Mann, donde hay escenas tan tórridas como aquella en la que una sudorosa y escotada Griselda se levanta en mitad de la noche para refrescarse con el agua de un pozo y se ve sorprendida por su amor imposible, el marido de su hermana. Otra coincidencia significativa: el papel de Griselda recayó en la escultural Tina Louise, ex-modelo y ex-cantante de *cabarets* que acababa de llegar a Hollywood después de haber triunfado en Broadway interpretando a la *gold-digger* Appassionata von Climax en **Li'l Abner**, un musical basado en el personaje creado por Al Capp, que, como ya se ha dicho, Meyer menciona siempre entre sus influencias.

Para encarnar el personaje principal de **Lorna**, el realizador seleccionó entre más de cien candidatas a la



Mudhoney

también primeriza en el mundo del cine Lorna Maitland, una artista del *strip-tease* curtida en los garitos de la Costa Oeste y originaria de Oklahoma. La elegida compensaba la escasez de sus dotes interpretativas con la abundancia de sus atributos pectorales. Meyer ha declarado que le bastó verla desnuda para oler dinero. Y no se equivocó: la película permaneció más de un año en un cine de Times Square.

Al año siguiente, Lorna Maitland encarnó, con mucha mayor fortuna, a Clara Belle, la prostituta procax y exhibicionista de **Mudhoney** (1965), probablemente la obra maestra de Meyer, y uno de los retratos más crueles y sombríos que se hayan echo jamás de la América profunda -la escena final del linchamiento me parece tan sobrecogedora como la de **Furia** (*Fury*; Fritz Lang, 1936)-. Se trata de un film que, como decía una de sus frases publicitarias, "deja un regusto de maldad en el espectador". Con **Mudhoney**, Meyer quiso combinar un erotismo violento y febril con la descripción implacable de una pequeña comunidad rural en plena época de la Depresión, cuyos habitantes son tan mezquinos como manipulables, tan cobardes y falsos como vengativos. La película completa, junto con **Lorna**, un magnífico díptico en blanco y ne-

gro sobre el adulterio y la intolerancia, y también pueden apreciarse en ella las influencias de Machaty y Caldwell. De *Éxtasis* Meyer toma prestada la idea de introducir a los personajes mostrando tan sólo sus piernas y pies; de Caldwell (y de sus adaptadores al cine, Ford y Anthony Mann), el clima asfixiante de tensión, sexo y violencia, el alegato feroz pero no exento de humor contra la ignorancia, el odio y la hipocresía. En clara alusión a Will Hays y sus acólitos, el director de **Mudhoney** arremete sin piedad contra los predicadores de la decencia, presentándolos en la película como unos orates sexualmente reprimidos partidarios de la ley del tali6n. Hay, sin embargo, por parte de Meyer alguna que otra concesión a la censura, por ejemplo la muerte redentora de la adúltera: Lorna sacrifica su vida defendiendo a su marido en su enfrentamiento final con el presidiario.

Ambas películas se benefician en gran medida del trabajo de Hal Hopper, un excelente actor descubierto por Meyer especializado en papeles de alcoh6lico malvado y que físicamente recuerda un poco a John Huston y John Carradine. Por lo demás, las protagonistas de **Lorna** y **Mudhoney** son capaces de tener aventuras extraconyugales pero no dejan de ser las vícti-



sierto. Con respecto a Lorna y a la protagonista casada de **Mudhoney**, Ruby es mucho más independiente, menos apocada, y sabe salir airosa de las situaciones más peliagudas. Su secreto para sobrevivir: "No te fíes ni del sheriff". A destacar el arrojo con que escupe su desprecio a los tres hombres que se disponen a abusar de ella.

Motorpsycho no funciona, entre otras razones, porque los tres "ángeles del infierno", en lugar de resultar amenazadores, mueven a risa. Meyer enmendaría el error en su siguiente película, quizá su obra más famosa, realizada en 1966: **Faster, Pussycat! Kill! Kill!** ("¡Más deprisa, gatita! ¡Mata! ¡Mata!").

Varla, la gran depredadora

En los primeros minutos de **Faster, Pussycat! Kill! Kill!**, Meyer previene al espectador con una de sus barrocas alocuciones en *off* que, en esta ocasión, merece la pena citar íntegramente: "*¡Damas y caballeros, sean bienvenidos a la violencia: la palabra y el acto! Aunque la violencia puede ocultarse bajo una plétora de disfraces, su ropaje favorito sigue siendo el sexo. La violencia devora todo cuanto toca, y su avidez raramente queda satisfecha. Sin embargo, la violencia no sólo des-*

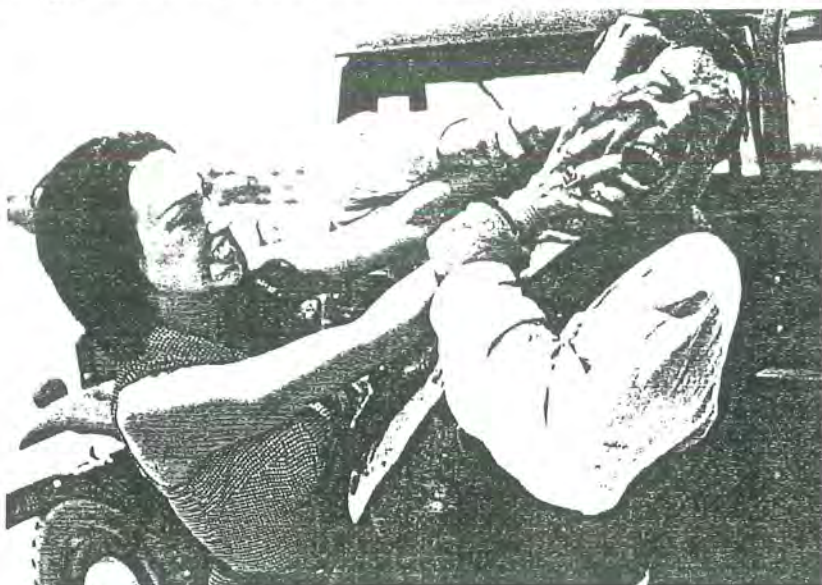
truye, también crea y moldea a su antojo. Examinemos de cerca su creación más perversa y peligrosa, esa nueva raza embutida en la suave piel de la mujer, dotada del más sedoso de los cabellos, de un inconfundible olor a hembra, de una piel reluciente y aterciopelada, con un cuerpo a la vez flexible y lleno de deseo... Pero, permítanme una advertencia, ándense con cuidado y no bajen la guardia. Esta nueva especie depredadora merodea en solitario y en manadas, acecha a cualquier nivel, a todas horas, en todas partes y a todo hijo de vecino. ¿Quiénes son? Tal vez su secretaria, la recepcionista de su médico o... ¡una bailarina en un club de go-gós!".

En otras palabras: en la segunda mitad de los sesenta, el macho norteamericano ya no puede fiarse ni de las chicas "de la puerta de al lado" que pocos años antes hacían las delicias de Mr. Teas. Esa nueva especie depredadora a la que se refiere Meyer en su preámbulo está representada en **Faster, Pussycat! Kill! Kill!** por un trío de despampanantes go-gós que aprovechan el desierto de Mojave para competir entre sí con sus veloces coches deportivos. Aun a riesgo de extenderme un poco, no me resisto a resumir su argumento y reproducir algunos de sus diálogos antológicos. Rosie (Haji) es una lesbiana posesiva que conti-

mas de la función y de adoptar una actitud sumisa con respecto al varón. Su capacidad de rebeldía es escasa, no son demasiado inteligentes y no pueden salir de la situación en la que están atrapadas si no es gracias a la ayuda de un hombre. Sin embargo, otra clase de mujer muy diferente está a punto de surgir en la obra de Meyer.

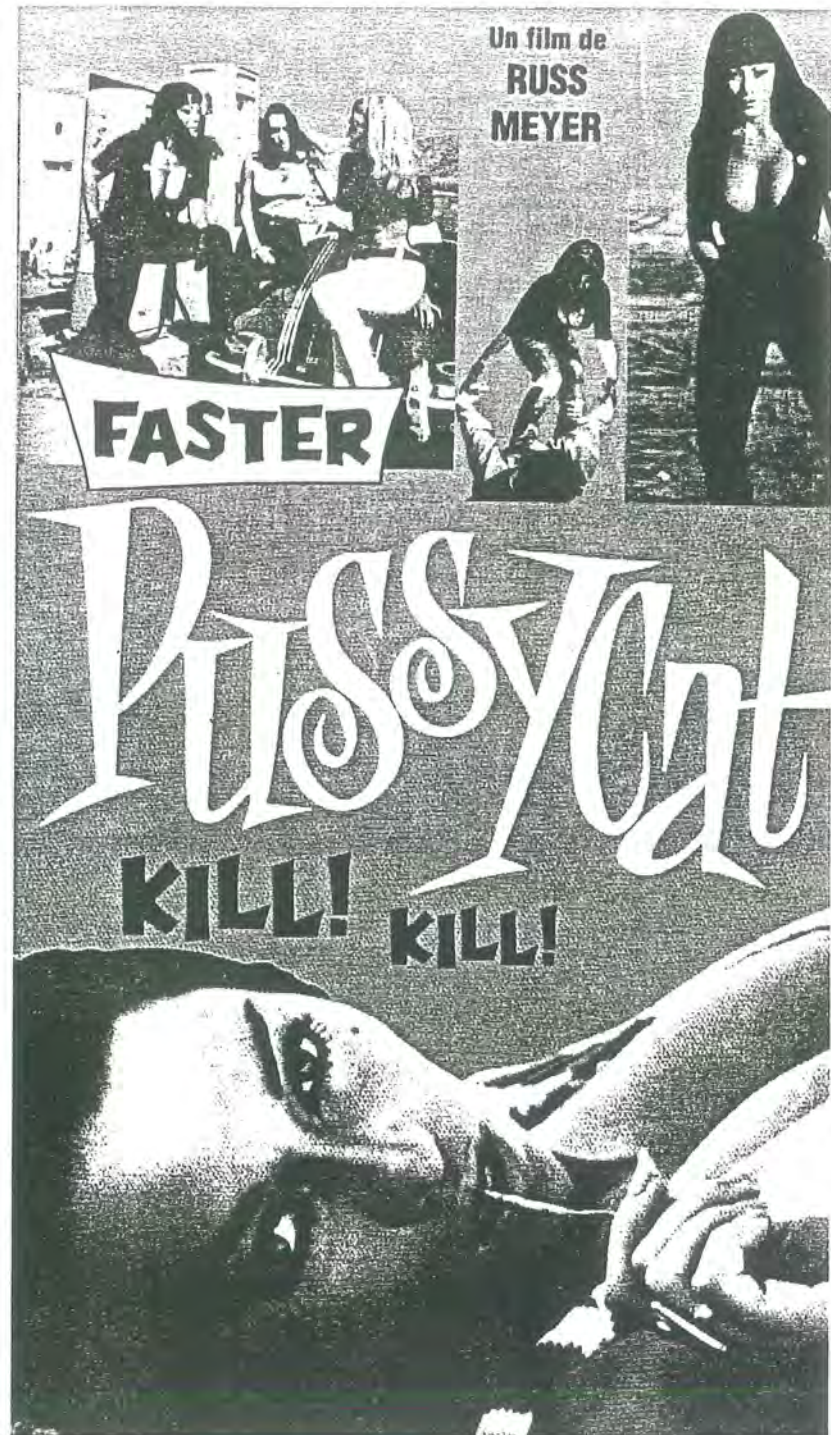
Ruby, una experta en sobrevivir

Haji, una de las actrices favoritas de Russ Meyer, es sin duda lo mejor y más reseñable de **Motorpsycho** (1965), una película fallida sobre un trío de motoristas descerebrados que siembran el terror en una pequeña localidad. Interpreta a Ruby, una atractiva muchacha cajún (descendiente de inmigrantes franceses en el estado de Luisiana) que, tras haber sido seducida por un oficial de la Marina con mujer e hijos, se ha propuesto llegar a Los Angeles y dejar atrás una vida miserable, aunque sea casándose con un tipo repulsivo y sin escrúpulos que, con tal de salvar su pellejo, es capaz de incitar a los ya citados motoristas a violarla en mitad del de-



Motorpsycho

nuamente discute y se pelea con Billie (Lori Williams), una rubia exhibicionista, bisexual y ninfómana, aficionada al alcohol y a las frases con doble sentido: la cerebro del trío es Varla (Tura Satana), novia de Rosie, fumadora empedernida de puritos y consumada karateka. En mitad del desierto se encuentran con una pareja de *teen-agers* sin demasiadas luces, Tommy (Ray Barlow) y Linda (Susan Bernard). Las frases que intercambian no tienen desperdicio. Cuando Linda les ofrece a las go-gós un *soft drink* ("refresco") Rosie responde: "A nosotras, cariño, no nos gusta nada soft, todo lo queremos hard". Más tarde, Varla sugiere que Tommy no tiene valor para competir con otra cosa que no sea el cronómetro, y añade: "¡Tú a mí no me engañas! ¡Eres el típico all-American boy! ¡Sólo te importa la seguridad!"; el joven, confuso, balbucea: "¿Qué intentas decirme?", y Varla contesta desafiante: "Yo nunca intento nada, tío, simplemente lo hago. No lucho contra relojes, sólo contra personas. ¿Quieres probar?". Finalmente, Varla no sólo vence a Tommy (haciendo trampa) en una carrera, sino que además provoca una pelea con él y acaba partiéndole la columna vertebral. El trío infernal huye de la escena del crimen llevándose secuestrada a Linda. Poco después, Varla se entera en una gasolinera de que en un rancho cercano vive un anciano impedido que oculta una gran cantidad de dinero. Decididas a hacerse con el botín, las chicas visitan al viejo (Stuart Lancaster) y descubren que tiene dos hijos, uno relativamente normal aunque algo tímido y reservado, Kirk (Paul Trink), y otro, con las facultades mentales claramente mermadas, que se dedica al culturismo, "el Vegetal" (Dennis Busch). El anciano perdió las piernas tratando de salvar a una joven de morir arrollada por un tren, y el accidente le ha convertido en un loco misógino y fascista que dis-



fruta viendo sufrir a las mujeres. Al ver a Varla, comenta: "¡Ahora permiten que las mujeres fumen, voten y conduzcan! ¡Incluso que se pongan pantalones! ¿Y qué es lo que hemos sacado de todo eso? ¡Un presidente demócrata! (...) ¡Ya no puede uno distinguir entre chico y chica! ¡A no ser, claro, que les veas de frente!". Y refiriéndose a la provocativa indumentaria del trío añade: "¿Qué sois? ¿Una pandilla de nudistas? ¿O es que andáis cortas de ropa?".

Más adelante, durante un almuerzo memorable en casa del viejo, Varla trata de seducir a Kirk para sonsacarle el paradero del dinero: "Me gustan los hombres con gran apetito. El problema es que hasta ahora no he encontrado a ninguno que lo tenga de mi tamaño". Cuando los dos abandonan juntos la mesa para retozar un rato, Rosie no puede ocultar sus celos y Billie se burla de ella: "Yo me puedo excitar de doce maneras diferentes, pero tú sólo tiene sintonizado un canal. Y ahora tu ca-



nal está ocupado 'conectando' ahí fuera. Deberías alternar onda media y frecuencia modulada". Otro diálogo digno de citarse es el que mantienen Kirk y Varla mientras se besan apasionadamente. Kirk: "Eres un hermoso animal; en cambio, yo soy débil y me puede el deseo". Varla: "¿Qué tiene de débil el deseo? Todo el mundo desea. Eso es lo que hace girar el mundo. Tu padre desea venganza y tú me deseas a mí". Kirk: "Y tú, ¿qué es lo que deseas tú?". Varla: "¡Todo! ¡O al menos todo cuanto pueda conseguir!". Luego, mientras le invita a tumbarse junto a ella en un pajar, añade: "Ahora mismo estás el primero en mi lista. Y yo siempre empiezo por arriba". Kirk (besándola repetidamente en el cuello): "¡Eres increíble! ¡Eres demasiado!". Varla: "No hables. Hazlo. Simplemente hazlo".

Los acontecimientos se precipitan poco después: el Vegetal, animado por el viejo, intenta violar a Linda en el desierto, pero es incapaz de consumar su acción y, entre sollozos, pide disculpas a la chica; Varla apuñala mortalmente a Billie cuando ésta dice que se larga; el Vegetal enloquece al ver el cadáver, y, en pleno delirio, mata a Rosie con el mismo cuchillo que ha segado la vida de Bi-

llie; mientras tanto, Varla atropella al viejo, y descubre que guardaba la pasta en su silla de ruedas; el Vegetal trata de impedir la huida de Varla, pero ésta le embiste varias veces con su bólido hasta destrozarle las piernas, tras lo cual tiene que cambiar de vehículo porque el suyo ha quedado inservible, y persigue a Linda y a Kirk en la camioneta del anciano con la intención de matarlos; les da alcance, se enzarza en una pelea con Kirk y cuando está a punto de propinarle el golpe de gracia, Linda la atropella con la camioneta. Abrazada a Kirk, la *teen-ager* balbucea entre lágrimas: "¡La he matado como si fuera un animal, como si no fuera nada!". A lo que Kirk replica: "Ella no era nada. Nada humano. Una auténtica Jekyll y Hyde". *The End.*

Ataviada enteramente de negro, con una camisa abierta hasta el ombligo que deja al descubierto buena parte de sus (¿hace falta decirlo?) espléndidos atributos, Varla -con v de *vixen*- es la perfecta encarnación del mal, un cúmulo de codicia y perversidad rara vez visto en una pantalla. Pero, por muchas atrocidades que consignemos en su haber, es imposible no ponerse de su lado, entre otras cosas porque algunas de

sus víctimas -la pareja de *teen-agers*, el viejo, el Vegetal- nos parecen mucho más monstruosas. La actriz Tura Satana, según la leyenda hija de padre japonés y madre *cherokee*, confiere al personaje unos rasgos exóticos que no sabría describir sin referencias a los tebeos: su rostro parece salido de una historieta de Milton Caniff (el de *Steve Canyon* y *Terry y los piratas*) o de Frank Robbins (el de *Johnny Hazard*), y su cuerpo podría haberlo dibujado Richard Corben. De ser ciertos los datos biográficos que circulan por ahí, su existencia nada tiene que envidiar a la de Varla en cuanto a peripecias: nacida a finales de los treinta, violada en la adolescencia por cinco garañones, delincuente juvenil, frecuentadora de varios reformatorios, bailarina de club nocturno a los quince años, más tarde *stripper* cotizadísima, durante un tiempo compañera sentimental y maestra de karate de Elvis Presley, colaboradora ocasional de la Mafia, empleada de Jack Ruby -el mismo que asesinó a tiros a Lee Harvey Oswald-, actriz de televisión, intérprete de pequeños papeles en películas comerciales como *Flint, agente secreto* (*Our Man Flint*; Daniel Mann, 1966), de serie Z como *The Astro Zombies* (Ted V. Mikels, 1968), e incluso a las órdenes de Billy Wilder en *Irma la dulce* (*Irma La Douce*, 1963), herida de bala en el estómago por un antiguo novio..., para qué seguir, los interesados pueden encontrar más información en el librito de Pedro Calleja Meyerama: *las películas y las supermujeres de Russ Meyer* (Midons Editorial. Valencia, abril de 1995). Actualmente es abuela y está casada en ¿terceras nupcias? (pierdo la cuenta) con un ex-policia metido a detective privado.

En la filmografía de Meyer nunca habrá una mujer tan letal, dominante, autosuficiente y dinamitera de los valores establecidos como la Varla de **Faster, Pussycat!**

Kill! Kill! El cineasta había olfateado antes que nadie los aires de rebeldía que empezaban a soplar por entonces en Estados Unidos, y había creado una antiheroína acorde con los nuevos tiempos, pero a la vez dotada de suficientes cualidades "despreciables" -tramposa, despiadada, inhumana, sádica, traidora, asesina- como para servir de exorcismo a un público más reaccionario, receloso de la liberación femenina. Sin embargo, en esta ocasión, Meyer se adelantó demasiado a su época: ni los espectadores ni la crítica entendieron la película en el momento de su estreno, y sólo años después se convertiría en uno de los grandes filmes de culto de su autor. Meyer no se cansa de repetir que en la actualidad **Faster, Pussycat! Kill! Kill!** es uno de los filmes más apreciados por las feministas radicales.

Devoradoras de hombres

Cualquier retrospectiva que se precie sobre la obra de Russ Meyer debería incluir **Hot Rods to Hell** (también de 1966), una curiosa película (creo que se rescató en el pasado Festival de Gijón como una rareza a tener en cuenta) que trata, entre otras cosas, sobre la paranoia de los adultos respecto a los *teen-agers* motorizados, y que es el perfecto complemento, en un programa doble, de **Faster, Pussycat! Kill! Kill!** Pero lo que realmente habría que calificar de impagable serían dos retrospectivas paralelas de Meyer y el tándem argentino Armando Bo / Isabel Sarli. No es éste el momento de enumerar las numerosas y sorprendentes coincidencias entre los dos cineastas, ni de tratar de dilucidar quién influyó a quién, pero al menos cabe mencionar que tanto los dos personajes interpretados por Alaina Capri en **Common-Law Cabin** (1967) y **Good Morning and Goodbye!** (1967) como el de Erica Gavin en **Vixen!** están íntimamente empa-

rentados incluso en su *look* con la Laura de **Fuego** (1968) y la Sandra de **Fiebre** (1970), ambas encarnadas por la inefable y exuberante Isabel Sarli a las órdenes de su marido. En **Fuego**, Laura le espeta a Andrea, su ama de llaves y amante secreta: "*Me iré cuando quiera, cuando encuentre al hombre que satisfaga todas mis ansias*". A lo que Andrea replica: "*¡Eres insaciable! ¡Tus ansias no tienen fin! ¡Eres una mezcla de ángel y demonio!*". Laura: "*Yo sé que debería calmarme, pero ¿cómo?*". Más tarde, en el curso de una fiesta, dos señoras chismosas intercambian comentarios acerca de Laura: "*Hace lo que quiere, tiene dinero y caradurismo... Y sabe elegir: Jorge no está mal, pero ¿cuánto le durará? ¡Los usa como muñecos!*". "Hoy con uno, mañana con otro!". "*Al fin se va a enamorar de verdad!*". "*¿Laura? ¡Le hacen falta por lo menos diez! ¡Es una desvergonzada!*". La insaciable voracidad sexual de la protagonista de **Fuego**, capaz de arrastrarla a la calle, desnuda bajo su abrigo de pieles, para, literalmente, ofrecer sus tetas al primero que encuentra, es equiparable a la de las heroínas de Russ Meyer, si bien con una diferencia crucial, y es que, mientras Bo califica de enfermedad el desmesurado apetito sexual de la protagonista, Meyer lo considera

un rasgo de independencia, una prueba de insumisión, incluso una cualidad a tener en cuenta. Laura, devorada por los remordimientos, quiere curarse; en cambio, Sheila Ross (Alaina Capri en **Common-Law Cabin**), Angel Boland (de nuevo la Capri en **Good Morning and Goodbye!**) y Vixen Palmer (Erica Gavin en **Vixen!**) están encantadas de haberse conocido, no albergan el más mínimo sentimiento de culpabilidad por engañar a sus maridos, desprecian a sus amantes y "*consumen hombres como si fueran cerillas*" (según una frase publicitaria). Otra diferencia importante: Alaina Capri y Erica Gavin figuran entre las actrices más competentes de Meyer, en tanto que Isabel Sarli desconoce por completo el simple significado del verbo "interpretar", y convierte su ineptitud como actriz en uno de los grandes motivos de diversión de sus películas.

Common-Law Cabin y **Good Morning and Goodbye!** confirman el talento como dialoguista de Jack Moran, el autor de **Faster, Pussycat! Kill! Kill!** Los comentarios sarcásticos de Babette (la succulenta Babette Bardot) en **Common-Law Cabin** sobre la desmedida atracción que su amante, el viudo Dewey Hoople (interpretado por el propio Jack Moran), siente hacia su hija adoles-



Babette Bardot

cente, no tienen precio, pero es la ninfomana Sheila Ross, definida por su marido como "una zorra purasangre cien por cien", la que se lleva la palma. Sheila se insinúa sin ambages al ex-policía corrupto Rickett: "Es fácil llevarse bien conmigo. ¿Deberías probarlo alguna vez?". Rickett: "Lo tenía en mente, pero sería como empezar a leer un buen libro, no pararía hasta acabar el último capítulo". Sheila: "Siempre puedes hacer trampa y empezar por el final. Así te ahorras un montón de tiempo". Cuando el impotente Dr. Martin Ross (John Furlog) advierte la excitación sexual que Rickett (Ken Swofford) provoca en su mujer, le reprocha furioso: "¡Deja de jadear! ¡Eso es cosa de animales!". A lo que Sheila replica imperturbable: "Es la zorra

que hay dentro de mí..., no sé si te acordarás ya, ¡ha pasado tanto tiempo!". Los diálogos de *Vixen!* tampoco se quedan mancos. Cuando Judd (John Evans) le pregunta a su hermana Vixen: "¿Hay alguien con quien te negarías a hacerlo?", su respuesta no se hace esperar: "¡Con pelmazos y tullidos".

En *Common-Law Cabin* (originalmente titulada "¿Cuánto amor necesita una pareja normal?"), *Good Morning and Goodbye!* y *Vixen!*, Meyer explota de nuevo la vieja fórmula de la mujer casada insatisfecha que tan buenos resultados económicos le había dado en *Lorna*, pero ahora con unos personajes femeninos mucho más dominantes y agresivos, cuyo furor sexual ejerce labores de roedor sobre los cimientos de la so-

iedad norteamericana. También, de paso, saca a pasear los demonios ocultos de las relaciones familiares (la obsesión incestuosa de Hoople en *Common-Law Cabin*, la atracción sexual de Vixen por su hermano Judd). Se observa, sin embargo, una cierta evolución entre los personajes de Sheila Ross y Vixen Palmer. La primera, a imagen y semejanza de Lorna, provoca el fallecimiento de su marido y acaba purgando sus pecados a manos de su amante, Rickett. En cambio, la racista y amoral Sra. Palmer es capaz de hacérselo con un oficial de la Policía Montada del Canadá, luego con el Sr. y la Sra. King (por separado) y finalmente con su propio hermano, sin por ello dejar de mantener una relación felicísima (y sexualmente muy activa) con un marido sabiamente despreocupado. Es más, Meyer acaba haciendo de Vixen una eficaz terapeuta sexual, bajo cuyos "cuidados" el matrimonio King supera sus desavenencias y recupera nuevos bríos en la cama. Vixen Palmer es una de las pocas heroínas de Meyer que no será castigada por su comportamiento, y el *the end* con signo de interrogación deja muy claro que seguirá haciendo de las suyas en el futuro. Por lo demás, *Vixen!* podía haber sido una divertida versión yanqui de *Teorema* (*Teorema*; Pier Paolo Pasolini, 1968), pero, por desgracia, después de una primera hora magnífica, Meyer parece no saber por dónde seguir, y se inventa un secuestro aéreo perpetrado por un comunista que quiere viajar a Cuba, que sencillamente parece sacado de otra película. Todo para acabar con un discurso en defensa del *American way of life*, en total contradicción con la primera parte del film. Lástima. En acualquier caso, reitero mi admiración por Erica Gavin, compartida sin duda por Jonathan Demme, que le dio uno de los papeles protagonistas en la muy curiosa *La cárcel caliente* (*Caged Heat*, 1974).



Uschi Digart



Francesca "Kitten" Natividad

Más allá de las *vixens*

En sus últimas películas, Meyer exagera hasta extremos de *cartoon* todos los ingredientes que se han mencionado más arriba. Sus personajes masculinos son cada vez más estúpidos, machistas, repulsivos y sádicos, sobre todo si se trata de representantes de la autoridad, véase el patrullero Harry Sledge que interpreta el estupendo Charles Napier (también reclutado por Jonathan Demme) en **Supervixens** (1975). Los femeninos, por su parte, reafirman una y otra vez su superioridad sobre el sexo opuesto no sólo en inteligencia sino también en sentido del humor e incluso fuerza física, y llevan hasta el límite de la caricatura su inagotable capacidad sexual. Entre los "descubrimientos" de la última parte de su filmografía sería imperdonable no mencionar a Shari Eubank, la celosa y voraz Super Angel de **Supervixens**, emprendiéndola a hazchazos con el vehículo de su marido cuando éste amenaza con abandonarla: a la mejicana Fran-

cesca "Kitten" Natividad, capaz de derretir un iceberg ella solita en su doble papel de Lavonia y Lola Langusta en **Beneath the Valley of the Ultravixens** (1979), e inolvidable en **Megavixens** (*Up!*, 1976); a la no menos impresionante Uschi Digard alegrando las imágenes de **Cherry, Harry & Raquel** (1969) con su anatomía de infarto y haciendo de austriaca insaciable en **Supervixens**; a la bien dotada Foxy Lae de **Megavixens**, una piel roja llamada Pocahontas que, en pleno éxtasis sexual, no duda en introducir sus dedos en un enchufe para potenciar su orgasmo con una descarga eléctrica; a la apabullante Raven De La Croix copulando en todas las posturas y ubicaciones imaginables, siempre al aire libre, en **Megavixens**, o a la prodigiosa Ann Marie haciendo el amor en un ataúd en **Beneath the Valley of the Ultravixens**... Hay muchas más que merecerían citarse, pero lo dejaremos aquí. No, ninguna de ellas ha sido buena. ¡gracias a Russ!, pero que quede claro que cuando han sido malas, han sido aún mejores.

NOTAS

1. Caen, Michel: *Midi-Minuit Fantastique*, número 8. Enero de 1964.
2. Antes de **The Immoral Mr. Teas** Meyer había rodado **The French Peep Show** (1950), un *burlesque picture* hoy perdido y consagrado a una de las reinas del *strip-tease* de los años cincuenta, la mítica Tempest Storm.
3. Antes de dedicarse al cine de ficción, Meyer había trabajado como operador en numerosos documentales industriales.
4. Eve Meyer fallecería el 27 de marzo de 1977 en el terrible accidente aéreo de Tenerife que se saldó con más de quinientos muertos.