Lo masculino y lo femenino: la costilla y el leopardo*

Jesús González Requena

En un momento dado de *La fiera de mi niña* (*Bringing up Baby*, Howard Hawks,1938) dos cosas se introducen en el universo de la ficción. Y por cierto que se trata de dos cosas con cuya llegada tiene lugar el paso del planteamiento al nudo del relato.

La una es un hueso. Más concretamente una costilla. La otra, un leopardo (f. 1, f. 2).

1

2

Dos cosas. Podríamos decir también: dos operadores textuales que están destinados a anudarse de muchas maneras en lo que sigue. Conviene pues analizarlas detenidamente. Y relacionalmente, en tanto que llegan a la vez.

Digamos, por lo demás, que no sólo comparten esto, el llegar a la vez, sino también su carácter animal. Algo que, por otra parte, queda subrayado en el diálogo cuando ella, la mujer, alude al hecho de que él, David, el hombre, es un zoólogo (f. 3, **VER CLIP 1 del CD**).

* Este artículo puede ser consultado en su versión audiovisual en el CD adjunto.

3

– Susan: David, fue una gran suerte para mí conocerle ayer, ya que es el único zoólogo que conozco.

¿Qué es lo propio de los zoólogos? Sin duda: saber de animales. Estudiarlos. Ponerles nombre.

Y bien, estos operadores textuales –el «hueso» y el «leopardo»– están situados entre David y Susan, entre el hombre y la mujer, como, propiamente, articuladores de su relación. De manera que, en ese eje semántico que es el de lo masculino y lo femenino, se sitúan de manera diferente:

Hueso / Leopardo
David / Susan
Masculino / Femenino

Él, David, el hombre, tiene un «hueso». Por su parte, ella, Susan, la mujer, tiene un «leopardo».

Y por cierto que aquí una nueva diferencia aparece, directamente asociada a la articulación de lo masculino y lo femenino. Es, por decirlo así, una valencia: el hueso aparece con una valencia positiva, mientras que el leopardo aparece con una negativa. Veámoslo: él, es evidente, tiene un hueso (f. 4, f. 5, f. 6, **VER CLIP 2**).

4

5

6

– David: Sí Alice, sí, es magnífico. Te aseguro que estoy emocionado. Te diré lo que vamos a hacer. Ve al museo y nos encontraremos allí ahora mismo. Sí cariño, adiós.

Él, les decía, tiene un hueso. Y se aferra a él, satisfecho, orgulloso. Todo parece indicar que es lo mejor, lo más valioso que posee. Está deseando enseñárselo a Alice –en el museo.

Ahora bien, si aparentemente tener eso que él tiene, el «hueso», no plantea ninguna contrariedad, si, por el contrario, parece darle todo tipo de satisfacciones, no obstante, a él le causa, a la vez, toda una serie de problemas. De hecho, desde el momento en que lo tiene se mueve con más dificultad (f. 7 a f. 12, **VER CLIP 2**).

7

8

9

10

11

12

Teme perderlo, se aferra a él, lo mantiene bien unido a su cuerpo. Mas, en cualquier caso, prima su entusiasmo: vean como se dispone a entregarse al disfrute de su posesión... comienza a desenvolverlo (f. 13, **VER CLIP 3**)...

13

...pero entonces llega la llamada de ella (f. 14, f. 15, f. 16, **VER CLIP 4**).

– David: Diga. Ah, es usted. No, no la oigo muy bien. Hable un poco más alto.
– Susan: He dicho buenos días y le he preguntado que si quiere un leopardo.

14

15

16

17

– David: ¿Leopardo? ¿Para qué quiero yo un leopardo?
– Susan: Eso me pregunto yo, pero resulta que tengo uno.

Por su parte ella, Susan, es también evidente, tiene un leopardo (f. 17). Pero su relación con su leopardo parece inversa a la de David con su hueso, pues todo parece indicar que trata de deshacerse de él. Así, lo encierra en el cuarto de baño (f. 18, f. 19, f. 20, **VER CLIP 5**).

18

19

20

– Susan: David, fue una gran suerte para mí conocerle ayer, ya que es el único zoólogo que conozco.
– Susan: Ja, ja. Claro que sé lo que es un zoólogo. (al leopardo) Vamos sal de aquí.
– Susan: No, no, no es a usted, David. (al leopardo) Vuelve al cuarto de baño y quédate allí. (al leopardo) Estás molestando.

Todo parece indicar que tener un leopardo es un problema (f. 21, f. 22, **VER CLIP 6**).

21

22

– Susan: La verdad es que tengo un leopardo y la verdad es que no se que voy a hacer con él.

Y bien, ¿qué es lo que ella hace con él? Lo ofrece (f. 23, **VER CLIP 7**).

23

– Susan: He dicho buenos días. Y le he preguntado si quiere un leopardo.

Pero es evidente que David no lo quiere, ni aún cuando, en tanto zoólogo, debiera estar interesado en él. David, del leopardo, no quiere saber nada (f. 24, **VER CLIP 8**).

24

– David: Siento decirlo, pero el leopardo es asunto de su incumbencia.

¿Qué es lo que sigue? Desde luego, se trata de una farsa. Pero ¿cuál es la verdad de esa farsa? ¿Y en qué momento comienza? (f. 25 a f. 30, **VER CLIP 9**)

25

26

27

– Susan: ¿Se niega usted a ayudarme?
– Susan: Pero David, no puede usted hacerme eso.... No consentirá dejarme a solas con ese leopardo, ¡ah!
– Susan: Ah, Ah.

28

29

30

– Susan: Ah.
– David:¡Susan! ¿Qué ocurre? ¿Ha sido el leopardo?
– Susan: No, no me ha pasado nada, David. Nada...

31

Todo parece indicar que aquí no ha comenzado todavía. Que algo de angustia real hay en ella (f. 31). Que eso la ha hecho caer...

Yo diría que sólo en este momento comienza la farsa (f. 32 a f. 40, **VER CLIP 10**).

32

33

34

35

36

37

38

39

40

– Susan: Sólo...
– Susan: Sólo que... el leopardo... ¡Ahí viene el leopardo!
– Susan: ¡Oh!
– David: ¿Me oye Susan?
(Sollozos)
– David: ¡Susan! (Susan: ¡Ah!).

41

42

43

44

45

46

– David: ¡Oh!
– David: ¡Susan! ¡Ánimo Susan, sea valiente! Voy en seguida. ¡Susan! ¿Me oye? ¡Voy volando!

47

48

49

Y bien, ¿cuál es la verdad de esa farsa? Podemos comenzar a responder así: la verdad es que ella no quiere quedarse sola con su leopardo. O en otros términos: que quiere que David la salve de él (f. 41 a f. 49).

La segunda puerta y la verdad

– David: ¡Susan!, ¡Susan! ¡Abra! ¡Susan! ¡Abra Susan! Susan...

50

«Abra la puerta, Susan» (f. 50, **VER CLIP 11**). ¿No es eso, después de todo, lo que ella quiere, que él llegue hasta allí, hasta su casa, y le pida que le abra su puerta?

– David: ¡Abra! ¡Susan! ¡Abra Susan! Susan...

51

En todo caso, la cosa, en la escena que así comienza (f. 51, **VER CLIP 12**), se manifiesta lo suficientemente compleja, pues no hay sólo una puerta, sino dos. Está, en primer lugar, la puerta de entrada del apartamento, pero está luego una segunda puerta, más interior en el espacio de ella, que es la puerta del cuarto de baño (f. 52 a f. 59, **VER CLIP 13**).

– David: Susan...
– Susan: Si... David: ¿Se encuentra bien?
– Susan: Sí, perfectamente.

52

53

54

– David: Me ha mentido usted.
– Susan: No. Sólo hasta cierto punto.
– David: Contándome esa ridícula historia.

55

56

57

58

59

–Susan: No es una ridícula historia.

Pueden verla ahí ahora, en el fondo del plano. Y por cierto que no me refiero sin más al hecho genérico de que en el piso de ella existan varias puertas, sino al hecho textual, específicamente narrativo en este caso, de que una segunda puerta es explícitamente suscitada, hasta el punto en que en su apertura se va a localizar el punto de ignición del gag de la secuencia.

Observen que esta puerta ha sido introducida en el campo visual de manera precisa: de hecho el *travelling* paralelo que ha seguido el desplazamiento de los dos personajes sólo se ha detenido cuando esa segunda puerta ha quedado netamente encuadrada. Y luego, un instante después, es designada por ella misma (f. 60, **VER CLIP 14**).

60

– David: ¿Y dónde diablos está?
– Susan: (señalando) Ahí mismo

Y por cierto, es notable el hecho de que ella no se haya vuelto para mirar hacia allí hacia donde señala con su mano. Y es igualmente notable que no hayamos visto el movimiento del brazo cuando señalaba hacia ese ahí. Tan sólo hemos atisbado, por un instante, la mano de ella tras su cabello. Un encuadre realmente sorprendente si de lo que se trata era de ver cómo el brazo de ella señalaba en cierta dirección...

El caso es que esta segunda puerta, más interior, tiene toda su importancia en la secuencia, hasta el punto de que en ella –o tras ella, o en su filo mismo– se juega nada menos que la cuestión de la verdad.

Y más exactamente: la cuestión de la verdad de los relatos.

El sexo y las historias

Retrocedamos. Y, por favor, tómense el diálogo al pie de la letra (**VER CLIP 13**).

– David: Susan...
– Susan: Si...
– David: ¿Se encuentra bien?
– Susan: Sí, perfectamente.
– David: Me ha mentido usted.
– Susan: No. Sólo hasta cierto punto.
– David: Contándome esa ridícula historia.
– Susan: No es una ridícula historia.

¿Le ha mentido ella contándole esa «historia»? ¿Y esa historia es una *historia ridícula*, es decir, no más que una mascarada? Lo que les suscito es la cuestión de si las historias son ridículas mascaradas o si son verdaderas. Y más en concreto: la historia que la mujer, la protagonista de *La fiera de mi niña*, cuenta. (No es éste, desde luego, el título original –*Bringing up baby*: más tarde nos ocuparemos de él–; pero hay que reconocer que es un título excelente, y admirable por su ambigüedad: *La fiera de mi niña*. Un enunciado estrictamente ambivalente, que puede querer decir «que mi niña tiene una fiera» o bien «que mi niña es una fiera»).

Pues bien: la respuesta de ella es estupenda (f. 61, **VER CLIP 15**).

61

– David: Me ha mentido usted.
– Susan: No. Sólo hasta cierto punto.

Merece la pena pensar una respuesta como ésta.

Pero quisiera antes de ello insistirles en que lo que aquí se suscita es precisamente el valor, la verdad o la mentira de las *historias*. Y es más: de su papel, de su importancia en la articulación y en la configuración del encuentro sexual. Pues –pienso que a nadie se le ocultará la cuestión– es el encuentro sexual el que aquí está en juego.

Lo activo y lo pasivo: Venus y el amorcillo

Por otra parte, diría yo que la escenografía escribe meticulosamente lo que les estoy señalando (f. 62).

Él y ella frente a frente y, a la vez, un espacio vacío entre ellos. El espacio, diría yo, de la historia que necesitan: marcado por el sillón que podía ser el del comienzo de su encuentro.

62

Se escribe, así, el vacío que los separa: ese vacío casi infinito que separa a los seres, y que estos deben atravesar para lograr abrazarse. Ese sillón podría ser entonces el lugar del comienzo de ese encuentro, en tanto orientado, guiado por las palabras y las historias. Y, sobre todo, por ese bajorrelieve circular (f. 63 y f. 64).

63

64

Una mujer desnuda, seguramente Venus, con un amorcillo a sus espaldas, diríase dispuesta a recibirle –al protagonista del filme que se encuentra frente a ella– como emanación y expresión del deseo de Susan.

65

Y más que eso; pues esa imagen, que visualmente procede de ella, pone en escena lo activo, el componente ofensivo de su deseo, a la vez que ella retrocede, que camina hacia atrás. Evidenciando, así, la actividad latente que encierra ese movimiento de retroceso: pues, en tanto retrocede, ella, la mujer, le conduce a él, al varón, a su territorio (f. 65).

El sexo y las historias

Pues bien, ella dice que «no». Y añade que «sólo hasta cierto punto» (**VER CLIP 15**).

> – David: Me ha mentido usted.
> – Susan: No. Sólo hasta cierto punto.

¿Es ésta una respuesta contradictoria? Yo diría que no, que sólo hasta cierto punto. Es decir: que es verdadera en lo esencial. Pues ella miente «sólo hasta cierto punto»: ya que en cierto punto comienza, desde luego, la farsa. Pero, para esa farsa, para ese fingimiento, no conviene la expresión de mascarada –así, por ejemplo, cuando se da en hablar de la *mascarada de la feminidad*. Pues es ésta una expresión peyorativa, que ningún valor concede al trabajo que esa farsa contiene.

Y bien, ¿qué es lo esencial? Quiero decir: ¿Qué es lo esencial sobre lo que ella no miente? (**VER CLIP 16**).

66

67

– Susan: La verdad es que tengo un leopardo y la verdad es que no sé qué voy a hacer con él.

Y también es verdad la demanda de ayuda de ella (f. 66 a f. 70, **VER CLIP 17**).

68

69

70

– Susan: ¿Se niega usted a ayudarme?
– Susan: Pero David, no puede usted hacerme eso.
– Susan: No consentirá dejarme a solas con ese leopardo, ¡ah!
– Susan: ¡Ah!, ¡Ah!

Y la angustia de quedarse ella sola con su leopardo.

La verdad, insisto en ello, es que ella tiene un leopardo y que necesita ayuda. Pero él no quiere saber nada de eso, de esa verdad. Y precisamente eso, el que él no quiera saber nada de ello, es lo que motiva, lo que hace imprescindible cierto componente de farsa en la conducta de ella –ese «sólo en parte».

Adviértanlo: porque la verdad es dura, cierto velo es necesario, no para taparla, sino más bien para conducir a ella de una buena manera.

La verdad de la farsa

Pero hemos dejado una pregunta pendiente. Habíamos localizado el momento en el que la farsa comenzaba, justo después de que se manifestase algo verdadero: la angustia de quedarse ella sola con su leopardo (**VER CLIP 18**).

– Susan: Pero David, no puede usted hacerme eso.
– Susan: No consentirá dejarme a solas con ese leopardo, ¡ah!

Y les pregunté: ¿qué desencadena la farsa? Pues bien: precisamente el hecho de que ella se da cuenta de que hay algo que puede utilizar para atraerle. Hay un plano que lo muestra (f. 71, f. 72, f. 73, **VER CLIP 19**).

71

72

73

– Susan: ¡Ah!
– David: ¡Susan! ¿Qué ocurre? ¿Ha sido el leopardo?
– Susan: No, no me ha pasado nada, David. Nada...
– Susan: Sólo...

74

Este último plano subraya lo que ella percibe (f. 74).

Y bien, ¿qué es entonces eso que ella puede utilizar para atraerle? ¿Qué sino su debilidad, la debilidad que se manifiesta en esa angustia verdadera que hemos anotado? Entonces ella monta una cierta escena sonora. Y sin duda sobreactúa, pero no porque sea una histérica, sino porque sabe lo que quiere y está decidida a conseguirlo.

¿Qué es lo que quiere? No hay duda sobre esto: que él se haga cargo de su leopardo. Y así, en tanto que ella monta esa escena sonora, sin duda, finge, pero *sólo hasta cierto punto*, pues en lo esencial dice la verdad de su deseo: que él venga, luche y venza a su leopardo.

Pero no sólo eso. Hay otra verdad en juego pues, de lo contrario, ¿por qué él habría de dejarse atraer por esa escena sonora que ella monta? Escuchemos: llantos, quejidos, gemidos de mujer (f. 75, f. 76, f. 77, **VER CLIP 20**).

75

76

77

(Sollozos)
– David: ¡Susan!
– Susan: ¡Ah!
– David: ¡Oh!

Ahora bien, ¿quien no ha oído eso en su infancia?

Y su inconsciente –que ya no su conciencia, aún cuando hubo un tiempo en que también ella la tenía– sabe cuál es su sentido. De hecho, ¿cuántos de ustedes no habrán intentado en su tierna infancia hacer como él? (f. 78 a f. 82, **VER CLIP 21**)

78

79

80

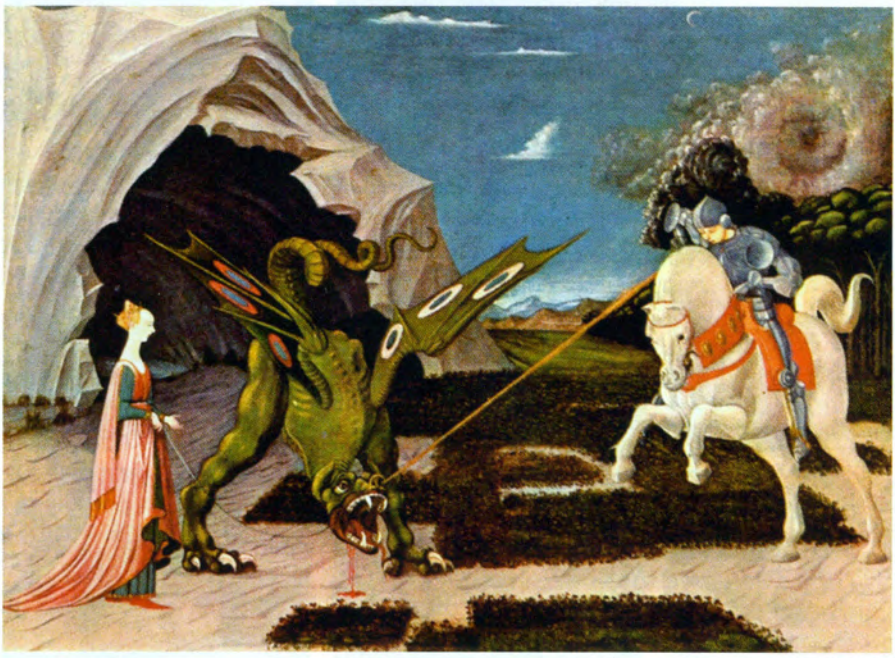
81

82

– David: ¡Susan! ¡Ánimo Susan, sea valiente! ¡Voy en seguida...!
– David: ¡Susan! ¿Me oye? ¡Voy volando!

Y seguramente con la misma torpeza. Quiero decir: ir a salvarla a ella, a su mamá.

Y por cierto: ¿no era entonces, en aquella misma época, cuando les contaban a ustedes cuentos en los que había princesas, dragones y caballeros que las salvaban?



San Jorge y el dragón, Paolo Uccello, 1460

El caso es que ella se recuesta feliz: él viene volando (**VER CLIP 22**).

¿Se recuesta feliz por haber logrado engañarle? Yo diría más bien que lo hace así porque sabe que él ha oído, sin saberlo, la verdad de su demanda. Es decir: la verdad de su deseo.

El caso, decía, es que ella se recuesta feliz: él viene volando (f. 84, f. 85, f. 86).

84

85

86

Y si no trae lanza, si trae, al menos, su hueso (f. 87). Es decir: lo más primario, y también lo más valioso, que cree tener (**VER CLIP 14**).

87

– David: ¿Y dónde diablos está?
– Susan: Ahí mismo.

La brillantez del gag: pánico, rubor, pudor, trauma

Pues bien: Hemos llegado al gag –y al punto de ignición– nuclear del filme. Veámoslo en las siguientes secuencias (f. 88 a f. 106, **VER CLIP 23**).

88

89

90

91

92

– Susan: Debe usted creerme.
– David: Una vez más he sido víctima de su fantasía desbordante.
– David: Yo he venido igual...

93

94

95

– David: ...¡Ah! ¡Ah! ¡Ah!

96

97

98

99

100

101

102

103

104

– Susan: Eso le enseñará a fiarse de la gente.

105

106

Hay, en este gag, tres elementos en juego esencialmente correlacionados:

el susto de él (f. 107),

107

la mirada del leopardo (f. 108),

108

y el pudor –que se traduce en el movimiento por el que ella, por dos veces, retira, esconde su mirada (f. 109 a f. 112).

109

110

111

112

De manera que el susto de él –y su huida, su retroceso y cierre brusco de esa segunda puerta (f. 113, f. 114, f. 115)– se halla enmarcado

113

114

115

entre: la, digámoslo así, franqueza de la mirada del leopardo (f. 116),

116

y ese gesto de pudor de ella por el que, por dos veces, retira su mirada (f. 117 y f. 118).

117

118

119

Y en el que se anota, junto al pudor, un cierto miedo en ella (f. 119).

¿Qué miedo? El miedo a ser rechazada a causa de su leopardo. ¿Qué motiva en la imagen ese pánico?

120

Y por cierto ¿qué, en la imagen, motiva el pánico de él?

Deletreen ustedes el plano y verán que la amenaza que la mirada del leopardo encarna se localiza de manera muy precisa sobre el hueso de él (f. 120). Ese hueso, conviene recordarlo, que él podría haber dejado a buen recaudo en casa, pero que, sin embargo, se empeña en poner en peligro llevándolo a todas partes –¿para qué, sino para enseñárselo a todas las chicas?, ya oímos cómo se lo prometía a Alice, su novia, y vemos ahora cómo lo trae hasta aquí, para mostrárselo a Susan.

121

O podríamos decirlo también así: si ella se sonroja, él, en cambio, se queda pálido como un muerto (f. 121).

¿Qué por qué digo esto a propósito de una película en blanco y negro? Sencillamente, porque Hawks es un gran cineasta: sonrojarse es lo propio del pudor –y es pudor lo que dibuja el gesto de ella volviéndose (f. 122 y f. 123).

122

123

Y, por el contrario, la palidez es lo propio de quien, por el pánico, queda congelado (f. 124).

124

Ahora bien, el pudor, como se sabe, está en relación con la manifestación de las *partes pudendas*.

Con la caída, por eso mismo, de los vestidos: con la emergencia del cuerpo desnudo. El pudor, en este sentido, limita con un miedo: muy exactamente, con el miedo a decepcionar –como, en un momento, decepcionó la madre. Con el miedo, en el límite, a inspirar horror.

Seguramente a quienes de entre ustedes desconozcan la obra de Freud, puede resultarles extraño lo que el digo. Y seguramente les resultará más extraño cuando añada, ahora, que Freud afirmó que el niño varón sufre un trauma cuando descubre los genitales femeninos, es decir, cuando descubre que la mujer, y en primer lugar su madre, carece de algo como lo que él tiene. Y que, en esa misma medida –tal sería el núcleo de su pánico– puede llegar a perderlo.

Sólo les pido que se lo tomen con calma. Que, aunque no estén de acuerdo, ensayen por un momento a pensar la extraordinaria hilaridad del *gag* que nos ocupa desde este punto de vista.

Decir / mostrar: el sexo y las dos caras de la mujer

Al menos convendrán ustedes conmigo que este plano anota con precisión que esa segunda puerta, más interior, de la que les hablaba, es la del espacio interior de ella –de la casa en la que ella se encuentra–, como el exterior lo es de él, en tanto que de ese exterior procede.

¿No correspondía acaso también a ello el hecho de que no viéramos el brazo que hace el ademán de señalar? Ahora bien: no deja por eso de ser importante el hecho de que ella lo señale (f. 87, **VER CLIP 14**).

– David: ¿Y dónde está?
– Susan: Ahí mismo.

Y más todavía el que, cuando lo señala, parezca señalarse a sí misma, pues conviene advertir que nos acercamos a ese punto que está en el límite de las historias (f. 125 a f. 128, **VER CLIP 24**).

125

126

– David: Me ha mentido usted.
– Susan: No. Sólo hasta cierto punto

127

128

– David: Contándome esa ridícula historia.
– Susan: No es una ridícula historia

Ese límite que es el de lo que no puede ser dicho. Pero que puede, sin embargo, como diría Wittgenstein, ser mostrado.

Y por cierto que aunque Wittgenstein no se diera cuenta de ello, esta oposición fundamental que él forjó –entre lo que puede ser *dicho* y lo que, no pudiendo ser dicho, sólo puede ser *mostrado*– parece idónea para ceñir la problemática del sexo. Pues realmente el sexo no puede ser dicho. Sólo puede ser mostrado –y, en esa misma medida, cabe añadir, fotografiado: lo sabemos hoy que vivimos en la era, extraordinariamente estúpida, por eso mismo, de la pornografía. Quiero decir: ninguna palabra rinde cuentas de esa experiencia visual.

Pero les advierto: no hablo ahora de la diferencia sexual, pues precisamente lo propio de la diferencia sexual es que es dicha, es decir, que sólo existe en cuanto que es dicha: que, en suma, es una construcción simbólica. Esa construcción simbólica destinada, precisamente, a conducirnos a eso que está en el límite del decir. Y, también, simultánea-mente, en el límite del ver.

Es aquí donde, en ese espacio doblemente interior que esa segunda puerta inscribe, encuentra su lugar el leopardo (f. 129).

129

El leopardo no tiene rostro humano. Pero tiene un rostro: un rostro animal. Y en esa misma media localiza, en el filme, ese otro rostro animal, inhumano, que es el del sexo.

Y si el leopardo tiene ojos y mira, su mirada es tan aterrorizadora como la de la cabeza de Medusa. O como la del dragón de Uccello.

San Jorge y el dragón (fragmento), Paolo Uccello, 1460

Esta vez incluso literalmente situada en la parte baja del cuerpo.

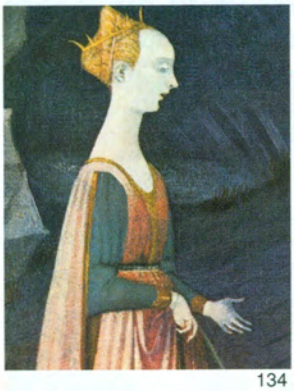
San Jorge y el dragón, Paolo Uccello, 1460

¿Les parece excesivo que traiga aquí a colación el cuadro de Paolo Uccello? ¿Pero no se han dado cuenta de la extraordinaria relación que mantiene con *La fiera de mi niña*? (f. 132 y f. 133)

132

133

¿No les parece evidente que, en ambos casos, se anota una común ambigüedad en la relación entre la mujer y el dragón, que se concreta, precisamente, en esa cadena que los une?



134

Pues bien, como en Uccello, ella, la mujer, tiene dos caras. Una de ellas es el paradigma de la belleza (f. 134),

la otra, en tanto que no es una cara, constituye el paradigma del horror (f. 135).

135

La primera se encuentra en el fundamento mismo de lo imaginario:

–el rostro de la madre (f. 136), esa imago primordial, la mejor de las buenas *gestalts*, también su fundamento ontogenético: el presupuesto mismo de la identificación primordial. Y el fundamento, por ello mismo, de todo objeto total.

136

La otra cara, en cambio, es su reverso:

–los genitales (f. 137), he ahí el ámbito de la otra cara, del negativo de la cara.

137

Es el cuerpo en tanto cuerpo real, en cuanto fondo que emerge de las hendiduras de la buena figura. Y no es difícil que eso pueda generar un fantasma de devoración.

El pudor y el rubor constituye la bisagra entre una y otra cara, y se manifiesta, en uno y otro caso, en Uccello como en Hawks, con un gesto como de rubor que se ve acompañado por el bajar la mirada (f. 138).

138

¿Debemos calificar ese pudor de mascarada? No, ni siquiera de farsa: es más bien la escritura en el bello rostro de aquello, no bello, que constituye su correlato.

Y de ello por cierto, el cuadro de Uccello nos devuelve la manifestación más expresiva.

Observen ese gesto de la mano izquierda de la princesa: señala hacia abajo, hacia la cabeza de ese monstruoso dragón (f. 139).

139

140

Hacia su sangrienta boca (f. 140).

Y por cierto que esa boca roja del dragón es tan roja como la parte delantera de su falda.

Pero volvamos a ese gesto de su mano. Es un gesto que parece decir: esto es lo que hay; para tenerme a mí, debes vencer a mi dragón.

El leopardo lo es de la mujer

Pero es posible que duden ustedes todavía de esto que les digo, es decir, de que el leopardo inscriba en el filme precisamente ese foco de pánico asociado a los genitales femeninos. ¿Me permiten que les ofrezca algunas otras pruebas aún más concluyentes?

Les he dicho que ese leopardo lo es de ella. Y es que hay una carta que así lo especifica: que ese leopardo es de ella, de Susan, y que deberá conservarlo siempre a su lado (f. 141, **VER CLIP 25**).

141

– Querida Susan: te mando a Baby. Él es Baby. Consérvalo siempre a tu lado.

Pero observen ustedes qué cosa tan notable: en otro momento del filme se afirmará que ese leopardo es de Mrs. Random, la tía de la protagonista (f. 142, f. 143, f. 144, **VER CLIP 26**).

142

143

144

– Mrs. Random: ¿Estás contenta con Baby?
– Mrs. Random: Besos, Mark.
– Susan: Mark.
– Mrs. Random: Y ni una sola palabra de mi leopardo.
– Susan: ¿Tu... tu leopardo?

He aquí una de esas incoherencias, una de esas quiebras de verosimilitud a las que el análisis textual debe prestar la máxima atención. ¿De quién es entonces el leopardo? ¿De Susan o de su tía?

Si atendemos a las palabras, siempre escritas, de Mark, y más allá de sus aparentes contradicciones, no cabe más remedio que admitir –lo que no deja de ser notable– que el leopardo lo es de ambas.

Ahora bien, ¿deshace eso la carga sexual del leopardo, al quedar ahora asociado también a la tía? Pero, ¿por qué habría de ser así?, ¿por su edad acaso? No deberían olvidar que ella es Mrs. Random, es decir, la «Sra. Azar». ¿O es que no se han dado cuenta de que hay una coincidencia textual entre su querer tener un leopardo y su abierto coqueteo con el comandante Horacio Applegate? (f. 145 y f. 146, **VER CLIP 27**)

Veámoslo:

145

146

– Applegate: No lo entiendo, Elizabeth, no entiendo ese sonido contestando a mi rugido de leopardo. Hay algo muy extraño en todo ello.
– Mrs. Random: Las dos voces son exactamente iguales.
– Applegate: No, perdona, Elizabeth, nada de eso. El rugido del leopardo es muy distinto. Tal y como te expliqué cenando, su rugido suena así:

147

– Applegate: ¡Huuuuu!
– Mrs. Random: ¡Oh, qué ruido tan horrible!, no sé cómo lo haces.

No cabe duda de que, de eso de coquetear, la Sra. Random sabe lo suyo. Se manifiesta impresionada, entre asustada y excitada (f. 147), ante ese ruido que él sabe hacer tan bien... Eso le dice precisamente: *que él sabe hacer* en relación con ese ruido. Que sabe de eso.

Y por cierto, atención a lo que este dato nos indica: que lo que está en juego aquí no es del orden del *tener* –que, por supuesto, como en la mili, se le supone– sino del orden del *saber hacer*. No digo con ello que él –el capitán Horacio Applegate– sepa necesariamente de ese saber hacer; lo que les digo es que ella se lo dice –y añado: esa podría ser una vía para hacerle aprender.

Ahora bien, cuando el rugido real aparece, ¿de dónde procede? Es decir: ¿dónde se encuentra el leopardo? (f. 148 a f. 154, **VER CLIP 28**)

148

149

150

– Applegate: Uso principalmente el paladar. Aunque también juega un papel importante la posición de la mano para crear resonancia.

151

152

153

– Mrs. Random: ¿Y para qué juntas los pulgares de esa forma?
– Applegate: Verás, es de vital importancia que la base de los pulgares se mantenga muy junta. ¿Lo ves? Y de esa forma se consigue un sonido más perfecto y más agudo, ¿comprendes? Luego es necesario respirar a fondo, abrir bien la garganta y sale el rugido. ¡Huuuuu!

154

– Leopardo (off) : ¡Huuuuu!

Observen que, una vez más, el leopardo se encuentra escondido justo detrás de ella, quiero decir, de la mujer. Desde luego que ella, la Sra. Random, se queda desconcertada, pero si eso sucede así es, probablemente, porque no pensaba encontrarse en tan buena forma. Y por cierto que eso mismo señala él (f. 155, f. 156, f. 157, **VER CLIP 29**).

155

156

157

– Applegate: ¡Oh! ¡vaya!, lo has hecho muy bien Elizabeth...
– Applegate: ...de veras, para ser una persona que no tiene práctica te ha salido casi perfecto. Si...
– Mrs. Random: ¿Qué me ha salido?

Óiganlo ustedes, enunciado con una literalidad aplastante (f. 158, **VER CLIP 30**).

158

– Applegate: La llamada del amor.

He aquí ya la prueba definitiva: el rugido del leopardo es, exactamente, *la llamada del amor* (f. 159, **VER CLIP 31**).

159

– Mrs. Random: No seas insolente, Horacio.

Lo de *insolente*, ¿no podría venir, después de todo, no tanto por lo de *la llamada del amor* sino por lo de *falta de práctica*?

Pero el problema es que, a la hora de la verdad, el bueno de Applegate entra, también él, en pánico (f. 160 a f. 163, **VER CLIP 32**).

160

161

– Mrs. Random: ¿Algo raro?
– Applegate: Pues sí, me parece que sí.
– Mrs. Random: La verdad es que todo esto es muy extraño.
– Mrs. Random: Desde el día que llegué a esta casa están pasando las cosas más sorprendentes.

162

163

– Applegate: Elizabeth, ¿no crees que es hora de que entremos en casa?
– Mrs. Random: Pero Horacio, si acabamos de salir.
– Applegate: ¿No crees que sería una buena idea que volviésemos a entrar?

Es evidente que ella, la Sra. Random, no quiere entrar, que prefiere seguir ocupada con la llamada del amor (f. 164, **VER CLIP 33**).

164

– Mrs. Random: No. Sería una buena idea que continuásemos nuestro paseo.
– Applegate: Ha refrescado y ni siquiera, ni siquiera tengo un rifle, Elizabeth!
– Mrs. Random: ¡Oh...!

Finalmente, todo parece indicar que, después de todo, lo que él sabe hacer es

tan sólo signos, representaciones. Pero que no sabe gran cosa de lo que es necesario para tratar con leopardos. Ahora bien, después de todo, no deberíamos ser tan duros con él; sabe al menos algo más que David: sabe que, para eso, hace falta un rifle.

Nada te puede dar, salvo el amor, baby

Que de eso se trata, de la llamada del amor que clama desde lo más íntimo del cuerpo de la mujer, es algo que el filme dice muchas veces. Y algunas tan intensamente que llevó a los dobladores españoles de la época, escandalizados o precavidos, a cierta autocensura.

Veámoslo: a *Baby*, como ustedes saben, le gusta la música, pues es sabido que la música calma a las fieras. O, dicho en términos más rigurosos: que la música modula, articula la pulsión. Pues bien, a *Baby* le gusta, especialmente, una canción que la versión española tradujo así (f. 165, **VER CLIP 34**).

165

– Susan: Le gusta la música, sobre todo la canción Todo te lo puedo dar menos el amor, baby.

Pues bien, atiendan ahora la versión original:

– I can´t give you anything but love.

Nada te puedo dar, salvo el amor baby. En este gesto de autocensura se percibe bien hasta qué punto los dobladores de la época debieron tener muy claro el carácter sexual, escandaloso, de este leopardo.

El caso es que a *Baby* le gusta esa canción. Es decir: ésta es la letra de *Baby*: a *Baby* nada le interesa, salvo el amor.

Así pues, el leopardo lo es tanto de Susan como de Mrs. Random y, en ambos casos, tiene que ver con el sexo, es decir, con la llamada del amor. De manera que se nos manifiesta como un rasgo constitutivo de las mujeres del filme.

Por cierto que la carta de Mark lo sitúa entre dos registros que caracterizan bien la experiencia sexual (**VER CLIP 35**).

– Susan: Consérvalo siempre a tu lado. Tiene tres años. Es cariñoso como una gatita y le gustan los perros.
– Susan: No se si Mark quiere decir que le gusta comérselos o jugar con ellos.

Entre el juego y el canibalismo –entre el placer y la violencia.

Y por eso, huelga decirlo, habrá en la película dos leopardos: uno domesticado y otro salvaje. Y así esa dimensión radicalmente violenta del sexo, en su relación con la mujer, es anotada con toda literalidad cuando el filme nos presenta por primera vez al leopardo no amaestrado, es decir, al realmente fiero (**VER CLIP 36**).

Observen ustedes qué plano tan notable (f. 166): a la derecha, enjaulado, el fiero leopardo. A la izquierda, cubierta con un velo, como estableciendo una ecuación de equivalencia, la figura de una mujer que ejecuta la danza de los siete velos.

166

Y la cosa resulta aún más enfatizada en el plano que sigue (f. 167, **VER CLIP 37**).

167

– Gerente: Joe, tengo un trabajo para ti. Tienes que llevar a ese leopardo a Bridgeport.
– Joe: ¿Qué ha pasado?
– Gerente: Pues que ha atacado al domador.
– Joe: ¿Le ha herido?

Freud: homosexualidad, fetichismo, heterosexualidad

Y bien, todo parece indicar que ese trauma inicial del que Freud hablara recorre a los personajes masculinos del filme, como lo acusa la propia protagonista de *La fiera de mi niña* (f. 168, **VER CLIP 38**).

168

– Susan: Por cierto: no debió usted mencionar la península malaya. Allí fue ferozmente atacado por un tigre. No le gusta hablar de ello.

Realmente, David parece haber quedado traumatizado (f. 169 a f. 172, **VER CLIP 39**).

169

170

171

172

– David: Viene hacia mi.
– David: Vete, por favor, vete. Vete de aquí, vamos.
– David: Largo. ¡Uf!, yo me voy de aquí.
– David: Susan, no me gustan los leopardos.

Por cierto: ¿Observan ustedes con qué celo protege nuestro protagonista su valioso hueso?

¿Me permiten que volvamos por un instante a Freud?:

«Probablemente ningún ser humano del sexo masculino pueda eludir el terrorífico impacto de la amenaza de castración al contemplar los genitales femeninos. No atinamos a explicar por qué algunos se tornan homosexuales a consecuencia de dicha impresión, mientras que otros la rechazan, creando un fetiche, y la inmensa mayoría lo superan.»[1]

1 Sigmund Freud (1927), «Fetichismo», en Obras Completas, tomo VIII, Biblioteca Nueva, Madrid, 1974, p. 2994.

«El fetichista no halla dificultad alguna en lograr lo que otros hombres deben conquistar con arduos esfuerzos.»[2]

Frente al horror a la castración, nos dice Freud, el varón puede ensayar tres salidas. La primera, la posición del mínimo esfuerzo, es la homosexual, por la que se evita el afrontamiento del sexo femenino. La segunda sería la fetichista, en la que el sujeto acepta en parte la castración, pero a la vez la niega a través del fetiche, ese objeto que usa como pantalla a través de la cual enmascara el vacío del genital femenino. Y finalmente estaría la posición heterosexual, a la que, nos dice, sólo se llega a través de «arduos esfuerzos».

Pues bien, en este asombroso filme que es *Bringing up Baby* comparecen las tres. Veamos la primera (f. 173 y f. 174). Y por cierto que en esta ocasión deberemos recurrir de nuevo a la versión original, dado que nos encontramos ante otro caso de autocensura (**VER CLIP 40**).

173

174

– Mrs. Random: Bien, pero ¿por qué va disfrazado?
– David: Muy sencillo, ¡porque de pronto me he vuelto [gay]!

(El doblaje, aprovechando que instantes antes él mismo había dicho que estaba volviéndose loco, elimina la palabra final *–gay–* de la frase dejando deducir que se refiere a esa locura.)

Como ven, el pánico ante esa demanda de amor de *Baby* coloca a nuestro personaje en una posición literalmente homosexual.

Segunda opción: el fetichismo (f. 175, **VER CLIP 41**).

175

– David: El único modo de que yo siga alguna de sus sugerencias es que sostenga un objeto brillante ante mis ojos y me hipnotice. Hum.
– Susan: Sí, lo comprendo.

2 Sigmund Freud (1927), «Fetichismo», en Obras Completas, tomo VIII, Biblioteca Nueva, Madrid, 1974.

«Que me hipnotice con un objeto brillante»: he ahí, literalmente enunciado, el lugar del fetiche, tal y como Freud lo describiera: un objeto que, conectado por contigüidad temporal con el descubrimiento de los genitales de la mujer, actúa como velo que los enmascara, constituyendo una presencia que ocupa el lugar y tapa esa ausencia temida.

Y por cierto que si es del fetiche de lo que se trata, la dimensión fetichista de la ropa femenina, cobra toda su relevancia (f. 176 a f. 180, **VER CLIP 42**).

176

– Susan y David: (cantando): Todo te lo puedo dar menos el amor, baby.
– Susan: Este es un lugar maravilloso. ¡Un momento! cierre esa puerta y yo abriré esta. ¿De acuerdo? Vaya.

177

178

– David:(cantando) Esta es una gran idea, ha, ha.
– Susan: (cantando) Aguante usted esta puerta, que yo abriré esta.
– Susan: (cantando) Y ahora abriremos para que salga Baby y entre en el establo. Vamos, Baby.
– David: (cantando) Vamos, Baby.
– Susan: (cantando) No, no, por aquí no, por aquí Baby.

179

180

– David: (cantando) Vamos, vamos.
– Susan: (cantando) Eso es, bien.
– David: (cantando) Na, na, na, na, na

¿Qué es esto que aparece en primer término, en la esquina inferior izquierda del encuadre? (f. 181, f. 182, f. 183, **VER CLIP 43**)

181

182

183

– Susan: (cantando) Eso es, bien.
– David: (cantando) Na, na, na, na, na.
– Susan: (cantando) Bien, todo se ha solucionado.
– David: (cantando) No, nada se ha solucionado.

Como ven, sólo lo averiguamos cuando la puerta se cierra y el leopardo queda encerrado –es decir: oculto a la mirada.

De esto se trata, por tanto: de lo que el vestido tapa. Tanto lo que hay como lo que no hay: su función fetichista se hace así evidente.

Y la cosa es notable, pues ese maniquí no está siempre ahí (f. 184, **VER CLIP 44**).

184

– Susan: Ya le hemos dado de comer, ahora confío en que se estará quieto. Anda, vamos a cenar.

Pero sin embargo reaparece cuando es necesario (f. 185, **VER CLIP 45**).

185

¿Cuál es la cadencia, la razón de su reaparición?

Sin duda la apertura de la puerta, es decir, la emergencia de ese leopardo que está detrás del vestido –y que pronto habrá de dar un buen susto al guardés de la señora Random.

Y ese leopardo que está detrás del vestido paraliza a nuestro protagonista, motivando en él un inequívoco pánico (f. 186, f. 187, f. 188, **VER CLIP 46**).

186

187

188

– David: ¡Susan! ¿Dónde está usted?
– Susan: Aquí.
– David: ¿Quiere ayudarme a encontrar con qué vestirme o prefiere que entre y la saque a usted de ahí?
– Susan: ¡No se atreverá usted!
– David: ¡Naturalmente que sí!
– David: No. No me atrevo.

El falo imaginario, la barra significante, la pulsión

Es notable, por otra parte, que ella no muestre el menor interés por eso que es, para él, lo más valioso (f. 189 a f. 193, **VER CLIP 47**).

– Susan: David.
– David: ¿Qué?
– Susan: ¿Qué hay en la caja?
– David: ¿Qué?
– Susan: ¿Qué hay en la caja?
– David: La clavícula intercostal de un brontosaurus.

189

190

191

– Susan: Oh, ¿de veras?
¡Oh! Un hueso viejo.

192

193

– David: Sí, eso es, un hueso viejo. Pero tenga cuidado. Déjelo donde está.
– Susan: Lo que usted mande. ¿Necesita que le ayude en algo?

Ese hueso no tiene el menor interés para su leopardo. Ella quiere otra cosa.

Y por cierto que no es una histérica, sino una mujer que sabe lo que quiere. Por eso, lo que quiere no es un falo imaginario. Sino uno que sea, a la vez, real y simbólico. Lo que suscita, de manera inevitable, la cuestión del héroe.

¿Les extraña lo que les digo?

Incluso aunque a muchos psicoanalistas les parezca inconcebible, estoy refiriéndome, de nuevo, a Freud (ver citas en p. 156).

Pues, ¿no es un héroe aquel que logra conquistar algo «con arduos esfuerzos»?

El protagonista del filme, sin embargo, entra en pánico ante la pérdida de eso que para él sigue siendo lo más valioso (f. 194, **VER CLIP 48**).

194

– David: ¿Dónde está?
– Susan: ¿Dónde está qué?
– David: Mi hueso. Mi clavícula intercostal.
– Susan: ¿Tu qué?
– David: Mi hueso. Es un ejemplar valioso, único.
– David: ¿Qué has hecho con él?

Y por cierto que se pone las gafas para buscarlo (f. 195, f. 196, **VER CLIP 49**).

195

196

– Susan: Por favor, dímelo, ¿qué es lo que he hecho?

es decir: para no ver lo que está realmente en juego (f. 197 a f. 200, **VER CLIP 50**).

197

198

– David: ¿Dónde está?
– Susan: ¿Dónde está qué?
– David: Mi hueso. Mi clavícula intercostal.
– Susan: ¿Tu qué?
– David: Mi hueso. Es un ejemplar valioso, único. ¿Qué has hecho con él?
– Susan: ¿El hueso?

199

200

– David: Susan...
– David: ¿Lo has escondido?
– Susan: No, no, David. no lo tengo.
– David: ¿Lo has llevado quizá a alguna parte?
– Susan: ¿Que haría yo llevando un hueso de una lado para otro?
– David: No me atrevo ni a pensar lo que eres capaz de hacer.

El leopardo, en cualquier caso, constituye el núcleo de la dificultad en el encuentro entre el hombre y la mujer, entre lo masculino y lo femenino (f. 201).

201

Ahí lo tienen: entre ellos dos, en el lugar mismo de la barra significante: allí aparece el leopardo encarnando lo real del cuerpo fiero que está en juego en el núcleo de la experiencia sexual.

Es decir: la pulsión. Pues eso, «ello», el leopardo, tiene autonomía. ¿Qué hacer, entonces, con la pulsión?

Hay que conducir con eso. –y por cierto: «pulsión», en inglés, se traduce por *drive*. Pero el tráfico de la pulsión conduce inevitablemente a la colisión (f. 202 a f. 215, **VER CLIP 51**).

202

203

204

205

– David: Oh, mal día... infernal, diría yo. Oiga, no... no consigo ni siquera hablar con tranquilidad con Baby resoplándome en el cuello.
– Susan: Eh, eh, atrás, vamos, vamos. Tiéndete.

206

207

208

– David: Susan, cuidado.
– Susan: ¡Oh!

209

210

211

– Susan: Dónde vas.
– David: No, no le tire de la cola a un leopardo, Susan.

212

213

214

– Susan: Cante, David.
– Susan y David: (cantando) Todo...
– Susan y David: (cantando): ...te lo puedo dar menos el amor...
– Susan y David: (cantando): ...Baby. Sólo eso puedo darte...
– Susan y David: (cantando): ...Baby

215

Precisamente por eso, es necesario ponerle música. Pero ni por esas. Su demanda no cesa (f. 216 y f. 217, **VER CLIP 52**).

216

217

– David: Susan ¿quieres apartarte del teléfono?
– Susan: Tengo que hablarte de algo muy importante. El leopardo. No te imaginas lo que ha hecho. Está hambriento, hay que darle de comer.

George y la transformación de David

Y así, conducido por el deseo de Susan, comienza la transformación de David –siguiendo siempre, por lo demás, las huellas de Mark.

Es necesario, en primer lugar, que adopte una actitud viril, decidida (f. 218 a f. 221, **VER CLIP 53**).

218

219

– David: Quizás puedan ustedes ayudarme. Ayudarme a encontrar mi ropa.
– Mrs. Random: Sí, sí... Debe de haber por aquí alguna prenda de vestir de Mark. Es... es muy posible.
– David: ¿De veras?
– Mrs. Random: Creo que sí, puede ser.

220

221

– Doncella: Oh, sí, en la habitación del señorito Mark. Sí.
– David: ¿Y dónde está la habitación del señorito Mark?
– Doncella: Pues... por allí al final, sí...
– David: (a la doncella) ¡Gracias!
– David: (a Mrs. Random) ¡Gracias!
– Mrs. Random: ¡Oh!

Y, es necesario, desde luego, que se vista de manera adecuada (f. 222, f. 223, f. 224, **VER CLIP 54**).

222

223

224

– Susan: ¿Dónde está?
– David: Aquí. ¿qué quiere?
– Susan: ¡Ja!, ¡ja!, ¡ja!
– David: Puede reírse a gusto. Me da igual. Sé que estoy ridículo, pero algo es algo.

Que se vista de manera adecuada, les digo, porque no cabe duda que lo que él necesita es aprender a montar.

Ahora bien, ¿qué hace inexorable la transformación de David?

Pues bien, sencillamente, la irrupción de un auxiliar maravilloso –y tomo esta expresión de las funciones que Propp enumera para el relato maravilloso–: me refiero a *George* (f. 225, **VER CLIP 55**).

– George: ¡Guau!

Y por cierto: *George*, *Saint George*, es decir, San Jorge, es el patrón de Inglaterra.

225

San Jorge y el dragón, Paolo Uccello, 1460

Pues bien, *George*, para empezar, no le permite instalarse en una posición homosexual (f. 227 y f. 228, **VER CLIP 56**).

227

228

– George: ¡Guau!

Le señala, con toda claridad, con sus ladridos, que ese no es el vestido que le corresponde. Pero no sólo eso. A continuación le arrebata el falo imaginario (f. 229, f. 230, f. 231, **VER CLIP 57**).

229

230

231

Y le obliga a iniciar el trayecto activo de su transformación en héroe del relato, siempre impulsado, desde luego, por el deseo de la mujer (f. 232 y f. 233, **VER CLIP 58**).

232

233

– Susan: El perro. ¿No lo ves claro?
– Susan: Perro hueso, hueso perro.
– David: ¡Oh!

Y no hay duda de que ella le ayuda a avanzar en esa senda (f. 234, f. 235, f. 236, **VER CLIP 59**).

234

235

236

– Susan: ¡David!
– David: ¡George!
– Susan: No está en la casa. De eso no hay duda.
(David silba.)
– Susan: No, no hagas eso. Si sabe que lo andas buscando se esconderá.

Ella le enseña a hablar con *George* (f. 237 a f. 240, **VER CLIP 60**).

237

238

239

– David: ¿Oh! Fíjate en el hocico, ha estado excavando. Lo ha enterrado.
– Susan: Este jardín tiene 10.000 metros cuadrados.
– David: Terrible.
– David: Vamos George. ¿Dónde has escondido ese hueso?

240

– Susan: No David, no. Así no.
– Susan: Escúchame, George. No estamos enfadados, pero necesitamos ese hueso. Es muy viejo, no vale nada. Tiene centenares de años. Es el hueso de David.

Y luego es el propio *George* el que asume su magisterio y le enseña a excavar (f.241 y f.242, **VER CLIP 61**).

241

242

– Susan: Dentro de un momento excavará, seguro. Eso es, eso es George, buen chico. ¿Lo ves? Todo es fácil si no se pierde la paciencia.

Es decir: le enseña a hacer agujeros.

Y así, siguiendo esa vía que *George* marca, nuestros personajes se internan, como es necesario –como sucediera preceptivamente en el relato maravilloso– en el bosque oscuro de lo real (f.243, f.244, f.245, **VER CLIP 62**).

243

244

245

Pero aprender es difícil. Es necesario mancharse (f.246, **VER CLIP 62**).

246

– David: Susan.
– Susan: Dime.
– David: ¿Crees que quiere intentarlo de verdad?
– Susan: Bueno, en casi todos los lugares a donde nos ha llevado hemos encontrado algo.
– David: Aquí no hay nada.
– Susan: Oh, mira, David, otra bota.

En cualquier caso, todo parece indicar que David ha sabido ya reconocer, en *George*, a su maestro (f.247, **VER CLIP 63**).

247

– David: Vamos, George, déjate de bromas. ¿Dónde está?

Pero el magisterio de *George* es de la índole del maestro zen: la única vía para acceder a su saber es la del imitación (f. 248, f. 249, f. 250, **VER CLIP 64**).

248

249

250

– Mrs. Random: Fíjate bien.
– Susan: Oh, está jugando con George.
– Mrs. Random: Pues ahora mismo va a dejar de jugar.

Y observarán ustedes la notable transformación que, con la aparición de *George*, se ha producido en la economía plástica del relato.

251

252

Ahora él ocupa el lugar, justo entre el hombre y la mujer, en el que antes se encontraba el leopardo (f. 251, f. 252).

El deseo y las armas de la mujer

Pero ocupémonos ahora de la posición de la mujer. Ya les he dicho que ella lo tiene todo mucho más claro (f. 253 y f. 254, **VER CLIP 65**).

253

254

– David: ¡Lo único que quiero es casarme!

Su rostro lo manifiesta con total claridad.

Ella, la mujer desea, y, porque desea, busca al hombre capaz de hacerle algo (f. 255 a f. 258, **VER CLIP 66**).

255

256

257

258

– David: ¡Silencio!
– Susan: David, no nos dejas hablar.
– Susan: ¡Oh!

¿Le ha dolido ese pisotón? Sin duda.

Pero, también, la ha entusiasmado (f. 259, f. 260, **VER CLIP 67**).

259

260

– Susan: Me ama, no me ama, me ama. ¡David!

Ella, les insisto, lo tiene claro: sabe lo necesario (f. 261 a f. 263, **VER CLIP 68**).

– Mrs. Random: ¿Y eso es todo lo que sabes?
– Susan: No. También se que voy a casarme con él.

261

262

263

– Mrs. Random: ¿Cuándo piensas casarte y cómo se llama?
– Susan: Hueso.

Es decir: «Mr. Falo» (**VER CLIPS 69 y 70**).

264

– Mrs. Random: ¿A qué se dedica?

«¿A qué se dedica?» –pregunta la tía.

Y ella responde no a lo que se ha dedicado hasta ahora, sino a lo que, de acuerdo con su deseo, debe dedicarse (f. 265 a f. 267, **VER CLIP 71**).

265

266

267

– Mrs. Random: ¿A qué se dedica?
– Susan: Caza.
– Mrs. Random: ¿Caza? ¿Y qué caza?
– Susan: Creo... que animales.
– Mrs. Random: Caza mayor, ¿eh?
– Susan: ¡Sí, enorme!

Y, porque sabe lo que desea, ella se da, se ofrece como objeto para el deseo (f. 268 y f. 269, **VER CLIP 72**).

268

269

– Susan: ¿Dónde está?
– David: Aquí. ¿qué quiere?

Vestida de chinita, el tópico de la sumisión femenina ante el varón.

Y más que eso, se arrodilla ante él (f. 270, f. 271, f. 272, **VER CLIP 73**).

270

271

272

– Susan: ¡El señor Peabody! Oh, David. La forma de llegar hasta el señor Peabody es por medio de tía Elisabeth.
– David: No me interesa
– Susan: Escucha, es importante. El hará todo lo que ella le diga, incluso simpatizará con usted, ya que es su abogado.
– David: ¿Es qué?
– Susan: Es el abogado de mi tía.
– David: ¿Cómo se llama su tía?
– Susan: Elisabeth.

Y, así, se le declara (f. 273, f. 274, f. 275, **VER CLIP 74**).

273

274

275

– David: Han ocurrido muchas cosas, pero vamos a olvidarlas porque este es un asunto muy serio.
– Susan: ¿Cuál, David?
– David: Bien, intente concentrarse por un momento.
– Susan: Mmm.
– David: Sólo veo una solución.
Es algo muy importante para mí y para mi trabajo.
– Susan: Aaah.
– David: ¿Qué?
– Susan: Estás tan guapo sin gafas.

La sumisión de la mujer: sin duda.

Pero, añadámoslo, ella se somete a lo que ella quiere (f. 276, **VER CLIP 75**).

276

– Off Susan: No le oigo.
– David: Usted sólo oye lo que quiere oír.
– Off Susan: No le oigo, David, ¿qué dice usted?

Y lo que ella quiere, es, no hay duda de ello, cazarlo (f. 277 a f. 286, **VER CLIP 76**).

277

278

– Susan: Lo siento. Estás tan gracioso, ¡Ja! ¡Ja! ¡Ja! ¡Ay! ¡Ay!

279

280

281

282

283

284

285

286

– Susan: ¡Ja! ¡Ja!

Pero, advirtámoslo desde ahora mismo, no para tenerlo dócil, sino para lograr desencadenar en él la necesaria agresividad sin la que no hay acceso posible al goce (f. 287 a f. 294, **VER CLIP 77**).

287

288

289

290

291

292

293

294

– Susan: ¡Ja! ¡Ja!

Y casi lo logra... Pero no, no todavía.

Y así, ella proclama su posición de sumisión (f. 295, f. 296, f. 297, **VER CLIP 78**).

295

296

297

– David: Susan, ¡Susan!
– Susan: Diga, mi señor. Soy vuestra esclava Susan.
– David: Susan, cállate.

Esclava, sí, pero esclava del deseo (f. 298, f. 299, **VER CLIP 79**).

298

299

– David: Oye, así... así no iremos a ninguna parte. Debes de estar muy cansada. Sugiero que volvamos a casa.
– Susan: ¡No podemos hacer eso ahora! Hay una inocente fiera suelta por ahí.

Ella reclama de él que se haga cargo de esa inocente fiera suelta por ahí. Para lo que está dispuesta a desplegar todas sus armas de la mujer.

Las lágrimas (f. 300 a f. 312, **VER CLIP 80**).

300

301

302

– David: No me has entendido bien. Quiero que tú vuelvas a casa.
– Susan: ¿Qué vuelva yo?
– David: Sí.
– Susan: ¿De veras quieres... que yo... vuelva a casa?

303

304

305

– David: Sí.
– Susan: ¿Significa eso que no quieres que te ayude?
– David: No.
– Susan: Con lo que nos hemos divertido.
– David: Si.
– Susan: ¿Lo deseas después de todo lo que yo he hecho por tí?
– David: Sí, eso deseo.
– Susan: Está bien. Sé perfectamente cuando estoy de más.

306

307

308

– Susan: Y no te preocupes de mi. Se cuidar de mi misma. ¡Ah!, ¡ah!
– David: ¡Dios mío!
– Susan, ¿te has hecho daño?

309

310

311

– David: Pobrecita mía.
– Susan: No, no me he hecho daño. No se trata de eso. Pero estoy muy triste, David... porque ya no me quieres...

312

– David: Sí, si te quiero.

La súplica incluida (f. 313, f. 314, f. 315, **VER CLIP 81**).

313

314

315

– Susan: David, déjame ir contigo...
– Susan: Oh, David.

Y esta vez casi... pero no, todavía no.

Luchar

Pero no nos olvidemos de *George*, el maestro, pues el imparte finalmente la lección definitiva (f. 316 y f. 317, **VER CLIP 82**).

316

317

– Susan: George y Baby se están haciendo amigos.
– David: Sí, pero quien sabe lo que durará la amistad.

Es decir: es necesario hacer frente al leopardo, luchar con él.

Y si algo sanciona el resultado del aprendizaje de David es que ahora *George* ocupa el lugar del hueso, es decir, de aquel falo imaginario del que ya nadie se acuerda (f. 318 y f. 319).

318

319

Y es que ha aprendido a cantar la llamada del amor (f. 320 y f. 321, **VER CLIP 83**).

320

321

– Susan y David (cantando): Todo te lo puedo dar menos el amor...
...Baby, baja, baja. Sólo eso puedo darte, Baby.

El héroe

Pero no piensen que la cosa acaba así. Quiero decir, cantando. Bien por el contrario: es necesario que el proceso de maduración del prota-

gonista masculino alcance su culminación, es decir, que se realice finalmente como ese héroe convocado por el deseo de la mujer.

San Jorge y el dragón, Paolo Uccello, 1460

Y es que, finalmente, David logrará ser el caballero capaz de salir en defensa de la dama (f. 323 a f. 344, **VER CLIPS 84, 85, 86 y 87**).

323

324

– David: ¡Oh!, ¡Dios mío! Y Susan queriendo capturar a esa fiera. ¡Oh! ¡Pobre Susan! Está en peligro e indefensa sin mi.
– Susan: ¡Oh!¡Vamos ya, Baby! ¿Qué te pasa? ¡Vamos, obedece!

325

326

327

– Susan: La cárcel me gusta tan poco como a ti, pero tenemos que entrar. Oh, David.
– David: ¡Susan!
– Mrs. Random: ¡Ah!

328

329

330

331

332

– Susan: Oh, Oh. Ay, David, Ay.
– David: ¡Susan! ¡Apártate! Corre, Susan.

333

334

335

– Susan: ¡No!
– David: Corre mientras puedas.
– Susan: ¡No voy a abandonarte, te quiero!
– David: ¿Qué?

336

337

338

– David: ¡Entra! Entra de una vez. Dame las llaves. Déjame.

339

340

341

– Susan: ¡Ah! ¡Ah, David, eres maravilloso! ¡Sí, eres sencillamente maravilloso! Un héroe.

342

343

344

– Susan: Me has salvado la vida. Nunca vi tanta sangre fría. Pasarás a la historia.
– David: Ag.
– Susan: ¿Qué te pasa, David?
– David: Ag.
– Susan: ¿Eh? Sí. ¿Qué?

345

346

– David: Ah.
– Susan: ¡David! Qué te pasa?
– Susan: ¿Te has desmayado? ¡Oh!

Ahí lo tienen: un héroe (f. 345 y f. 346).

¿Pensaban que había introducido yo ese término, el de héroe, forzando el texto? Ahora pueden ver que no. Eso va en contra de nuestra metodología.

Es ella, la mujer, la que lo reconoce como tal. ¿Que luego él se desmaya? Bueno, eso es lo de menos. Lo importante es que, a la hora de la verdad, ha sabido estar a la altura de las circunstancias (f. 347 y f. 348).

347

348

Es eso, desde luego, lo que Susan, la mujer, quiere. Pero no sólo eso: quiere, también, algo más (f. 349 a f. 354, **VER CLIP 88**).

349

350

351

– Susan: ¡David! ¡David! ¡Oh!, ¡David!

352

353

354

– David: ¡Oh! ¡Oh!
– Susan:¡Oh! David, ¿a dónde vas hacia arriba?

Quiere, desde luego, que el hombre dome a su leopardo, que le infli-ja su goce, pero quiere, también, que cuando se entregue a ese goce del todo, como sólo desde la posición pasiva es posible, haya ahí un hombre que la sujete (f. 355 a f. 375, **VER CLIP 89**).

355

356

357

– Susan: ¿Lo has pasado muy bien?
– David: Con toda seguridad.
– Susan: Ah, esto es maravilloso. ¿Y sabes lo que significa? Pues significa que me amas un poquito.

358

359

360

– David: No, te amo mucho.
– Susan: ¿De veras?
– David: Sí, claro que te amo.
– Susan: Oh, esto es maravilloso.
– Susan: Porque yo también te amo.

361

362

363

– Susan: Deja de balancearte.
– David: No me balanceo, yo... yo... yo...

364

365

366

– David: ¡Oh!
– Susan: ¡Oh! ¡No puedo pararme! ¡Oh, David, dame la mano!

367

368

369

– David: Susan, por favor, el brontosauros, he estado trabajando cuatro años en él.
– Susan: ¡Oh!, ¡cógeme!

370

371

372

– David: ¡Susan, ¡sujétate!, ¡sujétate fuerte, no te sueltes!

373

374

375

– Susan: ¡Oh, David!
– David: ¡Oh, sujétate fuerte!
– Susan: ¡Oh, la mano, dame la mano!¡Oh!
– David: ¡No te sueltes!

Y es que el falo no es sólo la herramienta capaz de afrontar al leopardo, sino también la palabra que promete sujetar a la mujer en su entrega al goce.

Para que no todo –sino tan sólo lo imaginario– se desmorone (f. 376 a f. 379, **VER CLIP 90**).

376

377

378

– David: Aguanta, Aguanta. Ahora te subo.
– Susan: Oh, David mira lo que he hecho, cuanto lo siento. Oh, David, ¿podrás perdonarme?
– David: Eh...
– Susan: ¿De veras? ¿Lo dices en serio?

379

– Susan: Todavía me amas. ¡Oh, David!
– David: ¡Oh, Susan!

Queda, pues, finalmente, lo imprescindible: la estructura. Ni que decir tiene que, en una película así, se puede escribir como conviene la palabra «fin» (f. 380 a f. 384).

380

381

– Susan: Todavía me amas. ¡Oh, David!
– David: ¡Oh, Susan!

382

383

384

Lo masculino y lo femenino: la costilla y el leopardo, en VVAA: Avatares de la diferencia sexual en la comedia cinematográfica, Diputación de Granada y Trama y Fondo, Granada, 2008.

www.gonzalezrequena.com