



La fiera de mi niña

(Bringing Up Baby)

Howard Hawks

(1938)

* * * * *

Begoña Montesinos Ladrón de Guevara

 **NAUlibres**

The logo for 'NAUlibres' features a stylized 'N' composed of horizontal and vertical lines, followed by the word 'libres' in a lowercase, sans-serif font.

A mi hijo Marcos

Colección "Guías para ver y analizar" nº 76

Directores:

- Javier Marzal Felici** Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad.
Universitat Jaume I.
- Salvador Rubio Marco** Catedrático de Estética y Teoría de las Artes.
Universidad de Murcia.

Comité Científico:

- Josep Maria Català Domènech** Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad.
Universitat Autònoma de Barcelona.
- José Luis Castro de Paz** Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad.
Universidad de Santiago de Compostela.
- José Manuel Palacio Arranz** Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad.
Universidad Carlos III.
- Eduardo Rodríguez Merchán** Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad.
In memoriam
Universidad Complutense de Madrid.
- Santos Zunzunegui Díez** Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad.
Universidad del País Vasco.

Coordinadora técnica:

- Concha Roncal Sánchez** Editora de Nau Llibres

Comité Editorial:

- Rafael Cherta Puig** Catedrático de Lengua y Literatura. IES Henri Matisse Paterna.
Doctor en Comunicación Audiovisual.
- Juan Miguel Company Ramón** Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad.
Universitat de València.
- Shaila García Catalán** Profesora titular de Comunicación Audiovisual y Publicidad.
Universitat Jaume I.
- Francisco Javier Gómez Tarín** Profesor titular de Comunicación Audiovisual y Publicidad.
Universitat Jaume I
- Marta Martín Núñez** Profesora titular de Comunicación Audiovisual y Publicidad.
Universitat Jaume I
- José María Monzó García** Licenciado en Teología y Ciencias Eclesiásticas.
Crítico y ensayista de cine.
- Aarón Rodríguez Serrano** Profesor titular de Comunicación Audiovisual y Publicidad.
Universitat Jaume I.
- Agustín Rubio Alcover** Profesor Contratado Doctor de Comunicación Audiovisual y
Publicidad. Universitat Jaume I.

© Begoña Montesinos Ladrón de Guevara

© De esta edición:

Nau Llibres. Periodista Badía 10. 46010 - València. Tel.: 96 360 33 36
E-mail: nau@naullibres.com web: www.naullibres.com

Diseño de cubierta y maquetación:

Pablo Navarro, Nerina Navarrete y Artes Digitales Nau Llibres

ISBN_papel: 978-84-19755-12-4

ISBN_ePub: 978-84-19755-13-1

Depósito Legal: V-2764-2023

ISBN_mobi: 978-84-19755-14-8

ISBN_PDF: 978-84-19755-15-5

Impresión: Podiprint

Nau Llibres apoya las leyes de propiedad intelectual que protegen a los creadores de contenido, fomentan la diversidad de ideas, estimulan la creatividad y favorecen el desarrollo de nuestra sociedad. Gracias por comprar una edición autorizada de este libro y por no reproducir, escanear ni distribuir ninguna parte de esta obra por ningún medio sin autorización previa. De esta forma, usted está respaldando a los autores y permitiendo que Nau Llibres continúe publicando libros. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita utilizar algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com).



ÍNDICE

1. Ficha Técnica y artística.....	9
2. Introducción.....	10
2.1. La inversión de roles en las comedias de Howard Hawks.....	12
2.2. Producción de la película.....	16
3. Sinopsis.....	25
4. Estructura.....	26
5. Análisis textual.....	30
5.1. Prólogo: Desamor en el museo.....	30
5.1.1. Títulos de crédito.....	30
5.1.2. En el museo de Historia Natural.....	32
5.2. Planteamiento: Encuentros entre Susan y David.....	35
5.2.1. Jugando al golf.....	35
5.2.2. En el Ritz.....	40
5.2.3. En el apartamento de Susan.....	50
5.2.4. En la mansión de Mr. Peabody.....	52
5.3. Desarrollo: Comienza la aventura.....	54
5.3.1. La clavícula intercostal.....	54
5.3.2. Conociendo a Baby.....	58
5.3.3. Camino de Connecticut.....	61
5.3.4. En el <i>cottage</i> de tía Elizabeth.....	67
5.3.5. ¿Leopardos en Connecticut?.....	80
5.3.6. Buscando a Baby.....	91
5.4. Desenlace: Todos a la cárcel. La banda del leopardo... ..	100
5.5. Epílogo: Amor en el museo. La caída del brontosaurio	109
6. La construcción cinematográfica (recursos técnicos, expresivos y narrativos).....	112
6.1. Planificación y movimientos de cámara.....	112
6.2. Montaje.....	115
6.3. Banda sonora.....	117
6.4. Iluminación y dirección de fotografía.....	123
6.5. Referencias sexuales.....	124

7. Lecturas e interpretaciones.....	127
8. Legados e influencias.....	133
9. Equipo técnico y artístico.....	138
9.1. Howard Hawks, director.....	138
9.2. Dudley Nichols, guionista.....	140
9.3. Hagar Wilde, guionista.....	140
9.4. Van Nest Polglase, director artístico.....	141
9.5. Perry Ferguson, director artístico.....	142
9.6. Howard Greer, diseñador de vestuario.....	142
9.7. Rusell Metty, director de fotografía.....	143
9.8. Cary Grant, actor.....	144
9.9. Katharine Hepburn, actriz.....	146
9.10. May Robson, Charles Ruggles y "Skippy", actores secundarios.....	150
10. Bibliografía.....	152
Guías para ver y analizar.....	155

I. FICHA TÉCNICA Y ARTÍSTICA

Título original	<i>Bringing Up Baby</i>
Título en castellano	La fiera de mi niña
Año de producción	1938
Nacionalidad	USA
Dirección	Howard Hawks
Guion	Dudley Nichols y Hagar Wilde sobre el relato de Hagar Wilde.
Productor	Howard Hawks
Productor asociado	Cliff Reid
Producción	RKO Radio Pictures
Director de fotografía	Russell Metty
Montaje	George Hively
Música	Roy Webb
Canciones	<i>I can 't give you anything but love, Baby.</i> Compuesta por: Jimmy Mc Hugh y Dorothy Fields; Cantan: Cary Grant y Katharine Hepburn. <i>I Was Born on the Side of a Hill</i> ; Canta: Katharine Hepburn.
Dirección artística	Van Nest Polglase y Perry Ferguson
Decorados	Darell Silvera
Grabación sonora	John L. Cass
Maquillaje	Mel Burns
Diseño de vestuario	Howard Greer
Sonido	Mono (RCA Victor System)
Efectos especiales	Vernon L. Walker
Asistente de director	Edward Donahue
Fotografía	Blanco y negro
Formato	35mm
Proporción	1:1.37
Inicio del rodaje	17 de septiembre de 1937
Fin del rodaje	6 de enero de 1938
Fecha de estreno en USA	16 de febrero de 1938
Duración	102 minutos

Intérpretes principales:

Katharine Hepburn	Susan Vance
Cary Grant	David Huxley
May Robson	Tía Elizabeth (Sra. Carleton Random)
Charles Ruggles	Mayor Applegate
Walter Catlett	Slocum
Barry Fitzgerald	Mr. Gogarty
Leona Roberts	Mrs. Gogarty
George Irving	Mr. Peabody
Virginia Walter	Alice Swallow
Fritz Feld	Dr Lehman
Tala Birell	Mrs. Lehman
John Kelly	Elmer
Skippy	George (el perro)
Nissa	Baby//leopardo Circo

2. INTRODUCCIÓN

“Este guión era bueno. Cary Grant estuvo maravilloso. Y yo también estuve bien. Y en cuanto al leopardo, excelente”.

Con estas palabras se refería Katharine Hepburn (1996: 339) a *La fiera de mi niña*, una de las obras más elogiadas del cine clásico, venerada por los cinéfilos, y protagonista indiscutible de numerosas listas y antologías que la proclaman como una de las mejores comedias cinematográficas de la historia.

Inserta en la denominada comedia *screwball*, *La fiera de mi niña* es una de las piezas más representativas de esta corriente, con sus diálogos ingeniosos y vertiginosos, unos personajes variopintos con reacciones irracionales por encima de la lógica y, sobre todo, su confrontación de pares opuestos basada en el antagonismo entre la pareja protagonista. Dudley Nichols, Hagar Wilde y Howard Hawks idearon

3. SINOPSIS

David Huxley, un tímido paleontólogo que está a punto de casarse con Alice Swallow, su secretaria y ayudante en el museo de ciencias naturales donde trabaja, necesita un millón de dólares para concluir sus investigaciones sobre la reconstrucción de un brontosaurio. Con tal motivo, se reúne en el club de golf con el abogado Alexander Peabody, que representa a la filantrópica millonaria interesada en donar el dinero, la señora Elizabeth Carleton Random.

En el transcurso del partido de golf, David conocerá a Susan Vance, sobrina de la señora Carleton Random (hecho que él desconoce), una joven que cambiará la vida del apocado profesor en tan solo veinticuatro horas. La aventura de David comienza al día siguiente, cuando recibe la clavícula intercostal, la única pieza que falta para la reconstrucción del esqueleto del brontosaurio, y también una llamada de Susan pidiéndole ayuda para hacerse cargo de un leopardo llamado Baby. Susan decide trasladar al leopardo a la casa de campo que posee su tía en Connecticut. Al llegar al *cottage* continúan sucediéndose un cúmulo de situaciones que alejan a David de sus objetivos iniciales; Susan hace todo lo posible por retenerlo y conseguir aplazar su boda con la señorita Swallow, al tiempo que George, el perro de tía Elizabeth, esconde la clavícula intercostal. Con la intención de ocultar la verdadera identidad de David a la señora Carleton Random, inventan un nombre para él, Hueso, y una nueva profesión, experto en caza mayor.

Los malentendidos se multiplican a la hora de la cena, cuando aparece, invitado por tía Elizabeth, un experto en caza mayor y en imitar el sonido de los animales salvajes, el mayor Horace Applegate. Todo se complica aún más cuando Baby se escapa del establo, coincidiendo, además, con un leopardo asesino que se ha escapado de un circo cercano. Susan y David deciden buscar a Baby y a George, pero su conducta poco habitual resulta sospechosa y son detenidos por la policía junto a la tía Elizabeth y el mayor Applegate.

Susan agrava más la situación al engañar al jefe de policía, al que hace creer que son una banda de peligrosos delincuentes. En un momento de caos absoluto, Susan escapa y se encuentra con el leopardo asesino, al que confunde con Baby, y al que logra capturar llevándolo

a la comisaría. Conscientes de que es el leopardo del circo, todos se refugian tras la seguridad de las rejas, menos David que acude en auxilio de Susan logrando reducir al peligroso animal.

Finalmente consiguen ser liberados, pero David pierde la oportunidad de que la señora Carleton Random le done el dinero para el museo. En la secuencia final, Alice rompe su compromiso con David. A continuación, Susan irrumpe de nuevo en el museo; su tía le ha dado el millón de dólares y ella quiere donarlo al museo. Susan le confiesa su amor, al que David corresponde justo en el momento en que el brontosaurio, que tanto esfuerzo le ha costado construir, cae desmoronado.

4. ESTRUCTURA

El guion de *La fiera de mi niña*, escrito por Dudley Nichols y Hagar Wilde, ofrece una buena oportunidad para el estudio de las convenciones dramáticas y narrativas del filme que nos ocupa, y por extensión para el estudio de estas convenciones en buena parte del conocido como cine clásico. La férrea estructura narrativa revela el profundo conocimiento de Dudley Nichols sobre los mecanismos de construcción del guion cinematográfico, unos mecanismos que se analizan y detallan en numerosos tratados como *El libro del guión* (Field, 1995) o *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente* (Seger, 1991), guías o manuales sobre la escritura de guiones que abordan estos procesos de creación basándose en las técnicas y características estudiadas en múltiples guiones de cine con reconocido éxito.

Nichols y Wilde proponen una sólida línea de acción dramática sustentada en una estructura narrativa muy bien calculada que permite el desarrollo de la historia con un ritmo vertiginoso en el que se suceden las situaciones más caóticas e inverosímiles mientras se avanza hacia la resolución final. La organización narrativa queda estructurada con prólogo, planteamiento, desarrollo, desenlace y un breve epílogo que clausura la obra.

Cada una de las partes organizadas según esta estructura puede dividirse a su vez en secuencias, en total catorce, siguiendo las normas del cine clásico, que convencionalmente estructura sus filmes en un número determinado de segmentos que oscila entre 10 y 18 unidades. Estas unidades narrativas quedan definidas y delimitadas por determinados signos de puntuación: fundidos encadenados y fundidos de cierre o apertura, que señalan elipsis temporales más o menos prolongadas. Las secuencias se desarrollan con una duración de entre 4 y 8 minutos cada una, lo que mantiene un equilibrio en el ritmo narrativo que solo queda en suspenso en la secuencia 3.6. Buscando a Baby, que se desarrolla a lo largo de 17 minutos.

Con esta organización en cinco bloques, divididos algunos en secuencias, el esquema narrativo del filme quedaría configurado de la siguiente forma:

<p>1. Prólogo: Desamor en el museo</p>	<p>1.1. Títulos de crédito 1.2. En el museo de Historia Natural</p>
<p>2. Planteamiento: Encuentros entre Susan y David</p>	<p>2.1. Jugando al Golf 2.2. En el Ritz 2.3. En el apartamento de Susan 2.4. En la mansión de Mr. Peabody</p>
<p>3. Desarrollo: Comienza la aventura</p>	<p>3.1. La clavícula intercostal 3.2. Conociendo a Baby 3.3. Camino de Connecticut 3.4. En el <i>cottage</i> de tía Elizabeth 3.5. ¿Leopardos en Connecticut? 3.6. Buscando a Baby</p>
<p>4. Desenlace: Todos a la cárcel. La banda del leopardo</p>	
<p>5. Epílogo: Amor en el museo. La caída del brontosaurio</p>	

Este esquema compositivo se inserta en una estructura narrativa lineal en la que las acciones se presentan de forma cronológica, sin saltos temporales ni anacronías, desarrollando la historia desde un estado inicial a uno terminal. Analicemos a continuación el desarrollo de la acción dramática:

Sin embargo, para David continúan los problemas. Estamos pues ante un anticlímax que necesitará de un **epílogo**, *Amor en el museo*, para su resolución, donde David debe asumir los cambios que se han producido en su vida. Este epílogo tiene lugar, otra vez, en la ciudad, y se desarrolla íntegramente de nuevo en el museo Stuyvesant. La ruptura con Alice será una de las consecuencias más inmediata de ese cambio, pero, además, en este final feliz tan ambiguo, pese a la declaración de amor de la pareja, David deberá asumir que la consecución de su ansiado objetivo, el millón de dólares, no se producirá en los términos que el pretendía, sino a través de la donación de Susan, con un alto precio que se salda con la destrucción del dinosaurio.

Todo este proceso dramático sustentado por los giros de la historia quedaría representado esquemáticamente de la siguiente forma:



Observamos, pues, que el film sigue una estructura y un proceso dramático convencional, asociado al cine clásico, tal y como se expone en manuales de escritura de guiones como los ya mencionados de Seguer o Field, cuya trama, que desarrolla la historia desde un estado inicial a uno terminal, evoluciona a partir de un detonante y diversos giros, generalmente dos o tres, más abundantes de lo habitual en este caso, para confluir en un clímax/anticlímax.

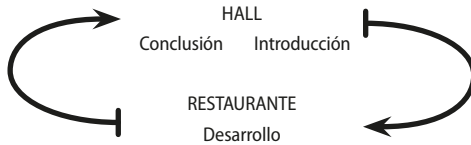
5. ANÁLISIS TEXTUAL

5.1. Prólogo: Desamor en el museo

5.1.1. Títulos de crédito

0h. 00' 00"

Se inicia la secuencia de créditos con la imagen del emblema de la corporación RKO. Inmediatamente después se escucha el inicio de la melodía de la canción *No puedo darte más que amor, Baby*, leitmotiv



Un plano general muestra el espacioso y elegante hall por el que deambulan las parejas: un espacio diáfano con reminiscencias art-de-có, donde predominan los colores blancos con pocos matices, en contraste con los trajes en color oscuro. Era un diseño artístico determinado e identificativo de los estudios RKO en los años 30, obra del diseñador Van Nest Polglase.



Por la puerta giratoria entra David vestido con frac, sombrero de copa en la mano, buscando al señor Peabody. La chica de guardarropía se acerca para coger el sombrero, que, tras varios titubeos de David, cae al suelo; al intentar recogerlo, choca con ella. Esta escena, que podría parecer un gag menor, es más significativa de lo que aparenta, pues resalta la torpeza y rigidez de David: le vimos golpearse con el andamio, con la puerta del museo, y le vemos golpearse de nuevo al recoger el sombrero. Nos detendremos en este elemento, el sombrero de David, que focaliza la atención de esta escena y resultará determinante en el desarrollo de la secuencia, como veremos a continuación.

Por corte directo, la cámara muestra a Susan sentada en un taburete junto a la barra del restaurante. Susan está aprendiendo un juego con aceitunas, cuando llega David y se cae con una de ellas, sentándose sobre su sombrero. Este nuevo incidente confirma que la aparición de Susan comporta siempre algún tipo de sobresalto para David. Susan se acerca para ayudarlo a que se levante. El estupor se refleja en la cara de David cuando reconoce a la joven: "Debí presentir que estaba usted

del frac, con tan mala fortuna que esta se rasga. Amenazante y sarcástico, David le propone a Susan un juego: él cerrará los ojos, contará hasta diez y ella habrá desaparecido. Susan, ofendida, le da la espalda alejándose, pero en ese momento un inoportuno pisotón de David le rasga el vestido sin que ella se percate de lo ocurrido.



El suspense cómico vertebra buena parte de este gag gracias en gran medida al comportamiento de Susan que, resistiéndose a entrar en razón, estira y va complicando la situación hasta llegar al clímax cuando descubre su "desnudez". Desesperada, le pide ayuda a David para conseguir salir del salón con cierta dignidad: "Vamos, no se quede ahí parado, ¡haga algo!, ¡haga algo! Póngase detrás de mí...". David se coloca detrás de ella y, muy juntos, empiezan a marchar con el mismo pie atravesando el salón ante las sonrisas del resto de comensales y el desconcierto del Sr Peabody: "Ahora mismo estaré con usted. Nos vemos dentro de un momento" aventura David por última vez, en un reflejo repetitivo de sus pensamientos, mientras salen por la puerta giratoria del Hall.



5.3. Desarrollo: Comienza la aventura

5.3.1. La clavícula intercostal

0h. 21'03"

La secuencia abre en negro, indicando una breve elipsis que emplaza la acción al día siguiente, el escogido para celebrar la boda de Alice y David. En el apartamento de David tiene lugar una conversación telefónica con Alice. Él intenta explicarle su reunión con el señor Peabody, pero Alice se muestra confusa, no logra comprender si le ha visto o no le ha visto. En ese momento llaman a la puerta; es el cartero que le entrega un paquete con la clavícula intercostal, el mejor regalo de boda le informa al cartero: "No deje que le pesquen amigo", es su lacónica despedida.



En las breves palabras del cartero se aprecia escepticismo, una marcada desconfianza hacia el matrimonio, del que parece pensar que es un error. Podríamos determinar, tal y como señalábamos en la secuencia anterior, que es una advertencia diegética en el contexto textual al matrimonio entre David y Alice, pero no podemos dejar de advertir una cierta reticencia extradiegética al matrimonio (entendido como la relación en pareja), que se aprecia en el contexto global de



Susan, haciendo caso omiso del miedo de David, emite su veredicto: “¡Ah!, acaba de encontrar usted un amigo...”, y considera que no será ningún problema llevarlo a su granja en Connecticut. David protesta, no quiere verse envuelto en otro de los líos de Susan, pero esta se muestra convencida; si su tía Elizabeth descubriera un leopardo en su apartamento, sería el fin de su herencia de un millón de dólares. David no parece reaccionar ante esta información, pero el espectador comienza a intuir que hay una conexión entre el millón de dólares de la señora Carleton Random y la tía de Susan, algo que ya se perfilaba en la relación entre Susan y el Sr Peabody.



Conviene detenernos en este punto del relato para asumir los giros en la trama y su impacto en el proceso dramático:

- Dos elementos se han introducido en el relato: un hueso (la clavícula intercostal) y un leopardo (Baby). Estos elementos se convertirán en operadores textuales destinados a enlazarse entre sí como articuladores del desarrollo de la acción a lo largo del relato.
- Se ratifica la relación entre Susan y la señora Carleton Random, tía y sobrina, y el interés de Susan por conseguir el millón de dólares que David necesita para el museo.
- Y, por último, quizá el dato más importante, Susan “necesita” la ayuda de David para trasladar a Baby a Connecticut, lo cual implicará un distanciamiento, físico y psíquico, con su prometida Alice.

jaulas abiertas en el suelo; las aves vuelan y cacarean. Hawks utiliza, de nuevo, el recurso de la elipsis humorística en esta escena. Tras el choque, vemos que Baby se asoma por la ventanilla trasera del coche con la intención de saltar para darse un banquete con las aves que han quedado sueltas. El leopardo, fiel a sus instintos, lucha por salir del coche, mientras Susan y David intentan detenerlo sujetándole de la cola y cantando su canción favorita *No puedo darte más que amor, Baby*, pero finalmente escapa.



La elipsis se resuelve cuando vemos salir al leopardo del coche dispuesto al ataque, y encadenamos con el rostro de David, muy serio, con la mirada fija en la distancia, callado. En la chaqueta y el sombrero, lleva plumas que vuelan con la brisa del coche en movimiento. Esta

del establo y Susan abre la puerta del coche para después guiar a Baby dentro del establo. Sin dejar el buen humor logran su objetivo: encerrar a Baby. Toda la acción se desarrolla en un continuo ir y venir sin cortes, sin montaje, sin variación en los encuadres, tan solo una ligera panorámica y el movimiento de los actores, cuya coordinación es perfecta.



Susan se muestra satisfecha, pero David está preocupado porque, además de todo lo ocurrido, han robado un coche. Susan se impacienta por el pesimismo de David y, en un nuevo reflejo de su carácter irreflexivo, resta importancia a lo ocurrido: "Lo devolveré, además el modelo no me interesa". Lo que realmente interesa a Susan es idear una nueva estrategia para retener a David, que tiene que regresar a Nueva York cuanto antes para casarse. De forma astuta, le propone que

limpie su traje. David, muy a su pesar, reconoce que Susan tiene razón y termina aceptando la sugerencia.

Ya en el interior de la casa, Susan espía en la habitación de invitados. Rápidamente recoge la ropa de David y sale apresuradamente de la habitación. La cámara la acompaña mientras recorre la casa en dirección a la cocina donde busca al ama de llaves, Hannah Gogarty. Hannah se ofrece para limpiar el traje de David, puesto que en la ciudad tardaría demasiado, pero tiempo es lo que necesita Susan, que insiste en que lo lleve a la ciudad: en la guerra y el amor todo vale. Este aforismo es perfecto para explicar las continuas y constantes maquinaciones de Susan, siempre manipulando y utilizando todas las armas a su disposición para lograr su objetivo: retener y rendir a David.



co resultado se verá más adelante, cuando David logre alcanzar una emancipación que le permita tomar el control de la situación.

Suena el timbre de la puerta. Una panorámica muestra a David vestido con la bata de Susan mientras se dirige a la entrada. En el umbral se encuentra a tía Elizabeth. La sorpresa para los dos es evidente:

David: ¿Qué desea?

Tía Elizabeth: ¿Quién es usted?

David: ¿Y usted?

Tía Elizabeth: Dígame ¿quién es?

David: ¿Qué es lo que quiere?

Tía Elizabeth: ¿Quién es usted?

David: No lo sé, la verdad es que no soy el de siempre.





Interior-cocina. Gogarty se dirige al interior en busca de un rifle y, en su carrera, arrolla a su mujer. Los comensales, alarmados por el estrépito de los platos rotos, llegan hasta la cocina, donde encuentran a Gogarty sumamente alterado: “Un gato grande, como una vaca, con ojos como bolas de fuego...”. Susan y David reaccionan; Baby se ha escapado.

Exterior-establo. Ambos se adentran en la noche y llegan ante la puerta abierta del establo, hecho que confirma sus peores temores. En esta ocasión es Susan la que pierde los nervios al pensar que su tía “la matará” cuando se entere. David toma el dominio de la situación y ofrece una solución: llamar al zoológico para que vengan y capturen al leopardo.

Interior-casa. Los dos vuelven al interior de la casa. David se dirige al teléfono para llamar al zoológico y Susan regresa a la mesa con el resto de los invitados. En ese momento, Hannah se acerca a la mesa con un sobre que entrega a tía Elizabeth. Se trata de un telegrama de Mark que le pregunta qué le ha parecido el leopardo. Tía Elizabeth explica que quería tener uno y se lo pidió a Mark, pero no lo ha recibido. Este telegrama otorga una nueva dimensión al filme y todo cambia: el leopardo es un regalo para su tía, y Susan lo ha perdido. Para la señora

en caza mayor, se convierte en objeto de burla y parodia en cuanto que es incapaz de detectar correctamente los rugidos de los animales o de apuntar y disparar al leopardo.

Entre tanto, en el bosque, David y Susan siguen corriendo desorientados. Susan resbala, y ambos caen rodando por la ladera. Al reincorporarse, se dan cuenta de que Susan ha roto las gafas de David. Nos detenemos de nuevo en este elemento, las gafas de David, a las que se concede una oportuna trascendencia simbólica en su interrelación argumental. Desde el inicio de filme, David parecía escudado tras el cristal de sus gafas, en una imagen prototipo del racional y rutinario hombre de ciencias. Su rotura se convierte, pues, en una metáfora de la ruptura con su vida anterior, un proceso que culmina tras varias pruebas instigadas por Susan, que ha logrado superar con éxito.



Las gafas quedan abandonadas en el bosque, convertidas en una alegoría de la vida que David deja atrás. Su vida de científico retraído, influenciado y acostumbrado a dejarse manipular va a cambiar. Un nuevo David emerge tras su proceso iniciático, con baño ritual incluido. La conversión dará paso a un hombre proactivo, más seguro de sí mismo, capaz de pasar a la acción, y destinado a convertirse en el héroe de la historia.

sobrina. Ajena a la realidad, a todos los acontecimientos que han ocurrido en esta caótica noche, esta niega la posibilidad de que su sobrina esté detenida en la comisaría, contribuyendo a generar una confusión mayor. Su negación contrasta cómicamente con la imagen del Mayor Applegate, que desaliñado y tembloroso intenta intervenir en la conversación para expresar sus más que claras dudas sobre el paradero de Susan.



El comisario cuelga el teléfono convencido de que Susan le miente. Dispuesto a aclarar los hechos, se dirige a la celda para hablar con la pareja y averiguar la verdad. La conversación entre ellos se torna por momentos surrealista: leopardos y familiares, que no existen, entremezclados en el discurso vertiginoso de Susan, donde prima su peculiar lógica subversiva, en contraste con la rigidez lógica del comisario.

instinto de supervivencia, empieza a subir las escaleras rápidamente hasta llegar a la plataforma de trabajo. Susan intenta detenerlo para hablar con él. Un contrapicado de la cámara descubre a David arriba, entre el esqueleto del brontosaurio. Susan le explica que ha seguido a George durante tres días y ha conseguido recuperar la clavícula intercostal. David, cauteloso, le pide que la deje sobre la mesa y se vaya, pero Susan no quiere marcharse, está dispuesta a hablar con él como sea. Decidida, comienza a subir la escalera que conduce a la plataforma, para contarle que tía Elizabeth le ha dado el millón de dólares, y que ella se lo regala al museo.



Susan comienza a excusarse por su comportamiento. Inesperadamente, David le da las gracias porque pasó con ella el mejor día de su vida. Para Susan esa frase resulta reveladora; significa que la ama, aunque solo sea un poquito. Con la emoción, comienza a balancearse en la escalera, se apoya en el esqueleto y todo el brontosaurio se desmorona. Susan se queda colgada de la mano de David, que la rescata izándola hasta la plataforma.

Susan: Oh, David ¿Podrás perdonarme?

David: I... I... I...

Susan: ¡Oh, todavía me amas!

David: ¡Oh, Susan!

La declaración de amor entre David y Susan, el punto culminante del cine de Hollywood, se percibe titubeante, torpe, poco firme y decidida, creando cierta sensación de incertidumbre en el espectador, acostumbrado a los finales convencionales más plenos y concluyentes. Sin duda el derrumbe del brontosaurio tiene mucho que ver con esta sensación inquietante, pero no obviemos que la reconstrucción

del dinosaurio era fruto del trabajo común de Alice y David, “su hijo”; por lo tanto, David no tendrá más remedio que volver a reconstruirlo, volver a construir otra relación, esta vez con la clavícula intercostal incluida y bajo el mecenazgo de Susan, que promete donar el millón de dólares al museo.



Finalmente, la película concluye con el abrazo de la pareja, con una nueva revisión de una escultura de Auguste Rodin, en este caso *El beso*, mientras se escucha *Nada te puedo dar salvo el amor, Baby*. El intertítulo, *The End*, que se funde con la imagen del anagrama de RKO, clausura el filme.



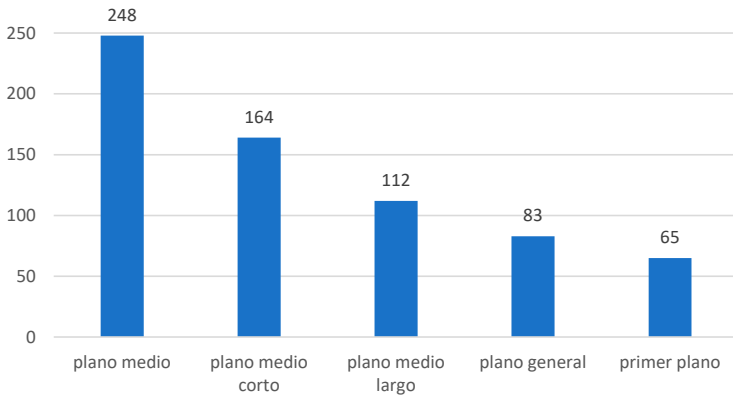
6. LA CONSTRUCCIÓN CINEMATOGRÁFICA (RECURSOS TÉCNICOS, EXPRESIVOS Y NARRATIVOS)

6.1. Planificación y movimientos de cámara

La fiera de mi niña se adhiere a los principios cinematográficos clásicos presentes en la práctica totalidad de la filmografía de Hawks: sencillez en la planificación (plano/contraplano y planos de conjunto que recogen la acción completa), movimientos de la cámara en función del movimiento de los personajes (*travelling* y panorámicas), ritmo conseguido mediante movimiento interno de las secuencias y cámara situada a la altura de los ojos.

Para Hawks la planificación debía mostrar los acontecimientos de la manera más imperceptible, realizando dentro de la escena los cortes imprescindibles para no interrumpir el desarrollo natural de la acción. Por encima de la técnica y los artificios artísticos, daba preeminencia a los actores, mostrando su predilección por los encuadres de conjunto que permitían observar las reacciones de todos los personajes incluidos en el plano. Su opción principal era la de mostrar todo y en todo momento, dejando al espectador la libertad de dirigir su mirada al centro de atención que más le interesase. El realizador defendía que no se podía concebir un plano, por muy bello y expresivo que fuera, sin tener en cuenta a los actores; por ese motivo, su planificación siempre estaba en función de los intérpretes, evitando una planificación minuciosa que les restara espontaneidad. Únicamente tras los ensayos con los actores, creaba el plano en función de sus movimientos y comportamientos.

Los planos medios, medios largos y medios cortos son sus planos de referencia, a los que añade los planos generales y los primeros planos. El filme consta de 672 planos, de los cuales 248 son planos medios, 164 planos medios cortos, 112 planos medios largos, 83 son planos generales y 65 son primeros planos. El gráfico expuesto a continuación permite ver el desglose de planos y la jerarquía de estos en el filme.



Los planos medios, tradicionalmente narrativos, están muy presentes en todo el filme y son el marco de referencia en esta obra, los escogidos para mostrar las acciones en encuadres amplios donde el plano de conjunto pueda captar la totalidad de la acción. Hawks muestra, pues, una clara preferencia por los planos medios, que permiten los agrupamientos flexibles, un recurso narrativo para mostrar a varios personajes contrastados a través de encuadres de conjunto. Estos planos medios admiten también ligeras variaciones en sus encuadres: los planos medios largos, más amplios, nos ofrecen más información visual, mientras que los planos medios cortos aportan un mayor grado expresivo, que se aprovecha principalmente para encuadrar las conversaciones en los planos de conjunto.

Los planos generales, al margen de su uso convencional como plano de situación o información general, ofrecen la peculiaridad de que, al ser en su mayoría fijos, permiten el movimiento interno sin necesidad de montaje externo. Tomemos como ejemplo el plano general de la escena en el establo con Susan y David (secuencia 3.4. En el cottage de tía Elizabeth): es un continuo ir y venir de los protagonistas sin cortes, sin montaje, sin variación en los encuadres, tan solo una ligera panorámica y el movimiento de los actores.

En *La fiera de mi niña* observamos que los primeros planos, aquellos que se centran en un determinado objeto, detalle o, en el caso de la figura humana, un fragmento que suele ser el rostro, son más habituales de lo que es común en la obra cinematográfica de Howard Hawks. Esto se debe principalmente a la incursión entre los protagonistas de dos

animales, el leopardo Nissa y el perro Skippy. El rodaje con animales comporta unos métodos diferentes, en los que el primer plano es algo habitual debido a lo complicado que resulta su rodaje con los actores, y más en esta ocasión, con la fobia de Cary Grant a rodar con el leopardo. Por lo tanto, Hawks empleó los primeros planos para dar énfasis a estos peculiares actores en numerosas escenas del filme, propiciando de este modo la interacción con el resto de los intérpretes a través del montaje, una cuestión que desarrollaremos a continuación.

Al margen de los primeros planos de Baby, se puede apreciar el recurso humorístico de los planos detalle sobre los parachoques aboyados en la escena del aparcamiento (secuencia 2.1. Jugando al golf), un gag visual y sonoro enfatizado por los ruidos, golpes y rascones que sufre el coche de David con cada movimiento de Susan intentando maniobrar. Con un énfasis más dramático, enlazando con las emociones más íntimas, se destacan los primeros planos de la protagonista al enterarse del compromiso matrimonial de David y de su inminente boda con Alice (secuencia 2.3. En el apartamento de Susan). Estos primeros planos muestran los sentimientos de Susan, la brusca seriedad que paraliza su sonrisa al enterarse del próximo enlace de David, y que revelan, tras su rápida recuperación, sus intenciones de anular esa boda.

Desde una planificación discreta y eficaz, siempre al servicio de los actores, Hawks abogaba por filmar sus movimientos, gestos y acciones de forma suave y natural, lejos de artificios técnicos. Por lo que respecta a los movimientos de cámara, estos obedecen a una ejecución precisa y de índole narrativo siempre en función de los acontecimientos o para transmitir las ideas de los personajes. Observamos que las panorámicas y los *travellings* se realizan con movimientos sutiles, alejados de las proezas técnicas impactantes, con predominio de las panorámicas horizontales siguiendo los movimientos de los personajes en función de la continuidad narrativa y la lógica expositiva. Del mismo modo destacarán los *travellings* frontales (de aproximación y de retroceso) y los *travellings* laterales en movimiento paralelo a la acción, creando relaciones entre las situaciones y los personajes, con un significado expresivo al margen de los alardes técnicos. Estos movimientos abundan desde la segunda secuencia, que en el proceso dramático coincide con la aparición de Susan, a la que siguen en sus incansables y enérgicos movimientos de un lado a otro, cuando no y directamente sus

enero de 1941), se tradujo como *Todo te lo puedo dar menos el amor, Baby*, justamente lo contrario de lo que significa el original.

Reproducimos a continuación la letra de la canción en inglés y su traducción al español.

I can't give you anything but love, baby	No puedo darte más que amor, Baby
That's the only thing I've plenty of, baby	Es de lo único que tengo en abundancia, Baby
Dream a while, scheme a while	Sueña un rato, intriga un rato
We're sure to find	Seguro que encontraremos
Happiness and I guess	Felicidad y me imagino
All those things you've always pined for	Todas esas cosas que siempre has anhelado.
Gee, I'd like to see you looking swell,	Caramba, me gustaría verte hecha una reina,
baby	Baby
Diamond bracelets Woolworths doesn't sell, baby	Pulseras de diamantes que no venden en Woolworths, Baby
'Till that lucky day	Hasta ese feliz día
You know darned well, baby	Sabes de sobra, Baby
I can't give you anything but love.	Que no puedo darte más que amor.

El uso reiterado de esta melodía la convierte en el *leitmotiv* (motivo conductor) de la película. El tema se presenta en distintas modalidades acústicas y con numerosas variaciones melódicas: en la secuencia de créditos y en la última secuencia será extradiegetica e instrumental, mientras que en el resto será diegetica y cantada, en todas sus variantes. La primera vez que aparece es en una versión instrumental en la secuencia de créditos, presentando en esta ocasión la mayor variación melódica con respecto a sus posteriores repeticiones en el filme. Más tarde se escuchará la versión de Adelaide Hall a través de un gramófono instalado en el apartamento de Susan. La canción resulta ser la favorita de Baby y, a partir de ese momento, Susan y David la utilizarán con la intención de atraer al leopardo y mantenerlo tranquilo, siguiendo el proverbio que asegura que "la música amansa a las fieras". En Connecticut es donde por primera vez escuchamos a Susan y David entonar la melodía, con la intención de mantener a Baby tranquilo mientras logran meterlo en uno de los establos de la casa de campo de tía Elizabeth. En esta ocasión, ambos cantan *I Can't Give You Anything But Love, Baby*, con el siguiente diálogo:

Ambos: *No puedo darte más que amor, Baby...*

de una celebre obra, escudándose tras el comisario de la exposición, David Langley (Peter MacNicol), manteniendo su cuerpo unido a él para conseguir salir airoso de esa embarazosa situación.

Y para finalizar esta revisión sobre las influencias de *La fiera de mi niña* en numerosos filmes, incluimos la escena que se desarrolla en *Paseando a Miss Daisy* (*Driving Miss Daisy*, Bruce Beresford, 1989), con Miss Daisy (Jessica Tandy) andando por la acera, reacia a subir al coche, mientras su chofer, Hoke (Morgan Freeman), intenta convencerla desde el interior del vehículo para que suba. Esta escena resulta muy similar en su composición a la escena que se desarrolla entre Susan y David cuando ella intenta convencerlo para que la acompañe a Connecticut.

9. EQUIPO TÉCNICO Y ARTÍSTICO

9.1. Howard Hawks, director

Howard Hawks (1896-1977), licenciado en ingeniería, y con una cómoda posición económica, tenía entre sus aficiones pilotar aviones y participar en carreras de coches, dos aficiones que indican un carácter intrépido y arrollador, revelado en su faceta como director cinematográfico.

Sus comienzos en el cine como asistente y atreuzista en los estudios de la Famous Player-Lasky (1916-17) se vieron interrumpidos por los conflictos bélicos. Tras servir en el Servicio Aéreo del Ejército de los Estados Unidos durante la Primera Guerra Mundial, volvió como ayudante de dirección a Hollywood, donde dirigió varias comedias cortas. En 1922 comenzó a trabajar en el departamento de guionistas de la Paramount, aunque no aparece en los créditos de casi ninguna de las obras. En 1924 pasó a trabajar para Metro Goldwyn Mayer con la clara intención de dirigir películas, pero, ante la negativa de los ejecutivos, que preferían su labor como guionista, abandono la MGM y firmó un contrato con la Fox como director (aunque al principio también trabajó en la elaboración y control de guiones). Se hizo cargo de su primer largometraje como realizador dos años más tarde, con *El camino de la gloria* (*The Road To Glory*, 1926).

A partir de ese momento y especialmente desde comienzos de la década de los años treinta rodó películas de forma continuada, sobrepasando en varias ocasiones los dos filmes por año. Los éxitos de taquilla lo validaban a los ojos de los empresarios, razón por la que los magnates de Hollywood respetaron su libertad creativa. Hawks fue un director muy hábil y astuto para los negocios del cine, se hizo responsable de la producción de la mayoría de sus películas manteniéndose como *freelance* y nunca estuvo unido, al menos durante mucho tiempo, a ningún estudio, lo que le daba bastante libertad para seleccionar los proyectos que le interesaban. Durante la década de los 30 trabajó para varias productoras –Columbia, Metro Goldwyn Mayer, Warner Bros-First National, RKO– y para su amigo Howard Hughes, por aquel entonces asociado a la United Artists.

Considerado como un eficiente director de Hollywood, “con mucha habilidad en cuestiones técnicas, un sentido muy agudo de cómo contar una historia, buen ojo para los talentos nuevos y un estilo infalible para la taquilla” McBride (1982: 7), Hawks se valoraba a sí mismo como un contador de historias, muy intuitivo y capaz de transmitir sus emociones a los espectadores:

Todo lo que hago es contar una historia. No la analizo ni pienso demasiado en ella. Trabajo sobre la base de que si a mí me gustan unas personas, y me parecen atractivas, puedo hacerlas atractivas. Si creo que una cosa es divertida, entonces la gente se ríe con ella. Si creo que una cosa es dramática, el público también lo cree. Tengo mucha suerte a ese respecto (McBride, 1982: 16).

Este estilo personal claro, preciso y sagaz le permitió moverse con seguridad y acierto en una extensa producción que abarca diversos géneros cinematográficos, con títulos representativos en comedias románticas, western, cine de aventuras, de gánsteres, de detectives e incluso musicales, a los que imprimiría su estilo personal, retomando, en no pocas ocasiones, temas, tramas, acciones y diálogos. Su amplio catálogo incluye varias de las películas más reconocidas y populares del cine de Hollywood, como *Scarface, el terror del hampa* (*Scarface, Shame of a Nation*, 1932), *La comedia de la vida* (1934), *La fiera de mi niña* (1938), *Luna Nueva* (1940), *Tener y no tener* (*To Have and Have Not*, 1945), *El sueño eterno* (*The Big Sleep*, 1946), *Me siento rejuvenecer* (1952), *Rio Rojo* (*Red River*, 1948), *Los caballeros las prefieren rubias* (1953) o *Rio Bravo* (1959) un elenco de obras maestras que confirman el Oscar

10. BIBLIOGRAFÍA

- Aldarondo, Ricardo (1997). *Doctor Zhivago/ La fiera de mi niña*. Barcelona: Dirigido por.
- Aguilar, Pilar (1996). *Manual del espectador inteligente*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Babington, Bruce y Evans, Peter William (1989). *Affairs to Remember. The Hollywood Comedy of the Sexes*. Manchester: Manchester University Press.
- Bazin, André (1990) *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Belasco, Nicolas (2003). *Katharine Hepburn. La fiera de Hollywood*. Madrid: Cacitel.
- Bogdanovich, Peter (2008). *El director es la estrella*, vol. I. Madrid: T&B.
- Bonet, Lluís (2004). *Cary Grant. El capricho de las damas*. Madrid: T&B.
- Bordwell, David; Staiger, Janet y Thomson, Kristin (1997). *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós.
- Casas, Quim (1998). *Howard Hawks. La comedia de la vida*. Barcelona: Dirigido por.
- Cavell, Stanley (1999). *La búsqueda de la felicidad. La comedia de enredo matrimonial en Hollywood*. Barcelona: Paidós.
- Cuéllar, Carlos (2011). *Nuevo vocabulario básico del audiovisual*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- DiBattista, Maria (2001). *Fast-talking Dames*. Yale: Yale University Press.
- Echart, Pablo (2005). *La comedia romántica del Hollywood de los años 30 y 40*. Madrid: Cátedra.
- Eliot, Marc (2007). *Cary Grant. La biografía*. Barcelona: Penguin Random House.
- Fernández Valentí, Tomás (2013). La comedia según Howard Hawks. El absurdo como forma de vida. *Dirigido por...*, 434, 42-47.
- Field, Syd (1995). *El libro del guión*. Madrid: Plot.
- Finler, W. Joel (2003). *El cine americano. Historia de Hollywood*. Barcelona: Robinbook.

GUÍAS PARA VER Y ANALIZAR...

1. Cantando bajo la lluvia
2. "M" El Vampiro de Düsseldorf
3. El espíritu de la colmena
4. Blade Runner
5. La naranja mecánica
6. Centauros del desierto
7. Con la muerte en los talones
8. Ciudadano Kane
9. Laura
10. Con faldas y a lo loco
11. La reina Cristina de Suecia
12. Drácula de Bram Stoker
13. Excalibur
14. Arrebato
15. Pesadilla antes de Navidad
16. En busca del arca perdida
17. La mujer pantera
18. Pulp Fiction
19. Annie Hall
20. Los olvidados
21. La semilla del diablo
22. Apocalypse Now redux
23. Ser o no ser
24. El sol del membrillo
25. James Bond contra Goldfinger

GUÍAS PARA VER Y ANALIZAR...

26. Lawrence de Arabia
27. Seven
28. La dulce vida
29. La parada de los monstruos
30. ¡Qué bello es vivir!
31. Matrix
32. Dos en la carretera
33. Al final de la escapada
34. Minority Report
35. La guerra de las galaxias
36. Roma, ciudad abierta
37. El show de Truman
38. Remando al viento
39. Shrek
40. Todo sobre mi madre
41. Toy Story
42. Ordet
43. París, Texas
44. Noche en la tierra
45. El profesor chiflado
46. Los siete samuráis
47. Muerte entre las flores
48. En construcción
49. King Kong
50. El viaje de Chihiro

GUÍAS PARA VER Y ANALIZAR...

NUEVA TEMPORADA

51. El diablo sobre ruedas
52. Deseando amar
53. Solaris
54. Gladiator
55. La matanza de Texas
56. Lola Montes
57. Up
58. Jennie
59. Melancolía
60. Mystic River
61. El verdugo
62. Network
63. Harry el sucio
64. Alien, el octavo pasajero
65. American Beauty
66. Ladrón de bicicletas
67. Rebeca
68. Perdición
69. Perfect Blue
70. La piel que habito
71. Easy Rider
72. El piano
73. Los idiotas
74. El Evangelio según San Mateo
75. Solo ante el peligro

¿Quieres publicar una *Guía para ver y analizar*?

Si quieres hacernos llegar tu propuesta, asegúrate que cumple las normas de la colección:

- Los textos deberán ser originales y su estilo literario lo más sencillo y claro posible, evitando adoptar un tono excesivamente académico, es decir, un lenguaje “opaco”, lo que no implica caer en superficialidad o banalidad.
- La extensión total del texto deberá ser de entre 250.000 y 270.000 caracteres (con espacios y notas incluidos).
- Se procurará utilizar gráficos, esquemas, tablas, dibujos, etc., para facilitar la lectura del texto y el seguimiento del estudio monográfico de la película.
- El texto deberá adoptar, sin perjuicio de los condicionantes particulares de cada película, ni de la autonomía del autor en la redacción del texto, la estructura de los libros de la colección:
 1. Ficha técnica y artística
 2. Introducción
 3. Sinopsis argumental
 4. Estructura del film
 5. Análisis textual
 6. Recursos expresivos y narrativos
 7. Interpretaciones/Apéndices
 8. Equipo de producción y artístico
 9. Bibliografía
- Las propuestas de nuevos libros (que deberán ser inéditos) deberán constar, al menos, de los siguientes documentos:
 1. Justificación
 2. Índice comentado
 3. Bibliografía seleccionada
 4. Breve CV del autor (inferior a 500 palabras).
- Todos los documentos deberán ser entregados en soporte informático. En la página web de Nau Llibres existe una sección específica (<http://naullibres.com/guias-para-ver-y-analizar>) para el envío de originales.

El Comité Editorial, compuesto por expertos en comunicación audiovisual y educación, comunicará al autor, en un plazo no superior a tres meses, si acepta o no dicha propuesta. Si la respuesta es positiva, se firmará el correspondiente contrato de edición con la editorial y el autor se comprometerá a entregar, en el plazo que en su momento se estipule, un borrador del texto, que será revisado por los miembros del Comité Editorial. El autor deberá recoger las correcciones y sugerencias resultantes de la revisión para modificar convenientemente el texto antes de enviarlo a la editorial para proseguir el proceso de edición, que necesitará de la colaboración del autor para incorporar las ilustraciones y ejemplos previstos.

