

# L AS MÁSCARAS DE IDA LUPINO<sup>1</sup>

LUIS PÉREZ OCHANDO

Universitat de València

**Resumen:** En el cine clásico de Hollywood no era infrecuente hallar a mujeres contratadas por los estudios; sin embargo, apenas encontramos directoras durante el periodo. Cuando pensamos en los rostros femeninos más visibles del cine clásico, solamente recordamos a sus estrellas y actrices; ahora bien, una de estas estrellas, Ida Lupino, logró convertirse en uno de los realizadores más interesantes –y menos reconocidos– del periodo. Aunque olvidadas hoy, muchas de sus películas constituyen un contrapunto a la estética y la moral dominantes del cine clásico. *Outrage* (1950), *The Hitch-Hiker* (1953) o *The Bigamist* (1953) exploran los márgenes del clasicismo, ofrecen una visión de la mujer y las relaciones de pareja más compleja y adulta de lo que a menudo se aprecia en el cine clásico y, con frecuencia, se sitúan más allá de lo decible y lo pensable dentro del discurso de Hollywood. Este artículo revisita la carrera de Ida Lupino como directora, describe su empeño personal en conseguir independencia creativa dentro del asfixiante entramado del cine de estudios y presta especial atención a cómo la estética y la estructura narrativa de sus filmes tratan de imaginar un cine más allá de los estrechos márgenes morales y visuales del cine clásico.

**Palabras clave:** Ida Lupino / cine clásico / feminismo / teoría de los autores / género.

**Abstract:** In classical Hollywood cinema, it was not rare to find women hired by the studios. However, we are barely able to trace any women directors. When we think about the most visible female faces of the classical films, we only remember the actresses and stars; but one of these stars, Ida Lupino, became one of the most interesting – and least recognised – directors of the classical era. Although most of her films remain forgotten today, they are a counterpoint to the dominant morals and aesthetics of classical films. *Outrage* (1950), *The Hitch-Hiker* (1953) or *The Bigamist* (1953) explored the margins of classicism, they offered more complex and adult visions of women and sentimental Relationships, and they often went beyond what could be said or thought inside the Hollywood discourses. This paper revisits Ida Lupino's career as a film director, recounts her determination to achieve creative independence inside the stifling studio system and focuses on how her narrative structures and film aesthetics were trying to imagine an alternative cinema beyond the moral and visual constrictions of classical films.

**Key words:** Ida Lupino / classic cinema / feminism / auteur theory / gender.

Es la noche del Mardi Gras, pero Jason Foster sabe que no verá el final del carnaval en Nueva Orleans. Jason sabe que agoniza y, por eso, hace llamar a sus hijos y nietos. Pero estas hienas que se apostan en torno a su lecho de muerte portan máscaras humanas, máscaras de amor o duelo, pero siempre máscaras. Jason Foster sabe que no vivirá más allá de la medianoche y, por eso, pide a sus hijos y nietos que, hasta entonces, oculten sus

rostros tras unas grotescas caretas. La historia, realizada a partir de un guión de Rod Serlig, se nos cuenta en "The Masks" (1964), el episodio que Ida Lupino dirigió para la serie *Dimensión Desconocida* (*The Twilight Zone*, 1959-1964).

Tras el cierre de su compañía independiente, The Filmmakers, Ida Lupino prosiguió su carrera como directora en televisión. Entre 1956 y 1968, realizó unos setenta y cinco<sup>2</sup> episodios para series televisi-

\* Fecha de recepción: 1 de junio de 2014 / Fecha de aceptación: 1 de septiembre de 2014.

<sup>1</sup> Dedicado a Elena Martínez Fernández.

<sup>2</sup> La cifra exacta es discutida y algunos críticos hablan de un centenar (COMAS, Ángel, 2000, p. 130); sin embargo, nos parece más adecuado contar entre setenta y cinco y ochenta episodios.

vas. A diferencia de lo sucedido en *The Filmmakers*, el control creativo de Lupino mengua en televisión: ya no escribe, ya no produce, sólo dirige, con pocos medios y, si cabe, menos tiempo, con temas prestados y una estética subordinada a los productores de la serie. Su voz, como directora, desciende hasta el susurro y, pese a ello, hemos decidido comenzar nuestro análisis de su obra con "The Masks" por dos motivos: por las máscaras y por la sombra de la muerte que planea sobre sus personajes.

Por la sombra de la muerte, porque a menudo los personajes de Lupino, cineasta, tratan de escapar de los distintos avatares de la muerte: de la enfermedad, de la violencia, de la soledad, de la pobreza, pero también de la vida que se estanca entre los muros de la casa y las convenciones sociales. Por las máscaras, porque también Lupino solía enfundar su rostro en antifaces: el de la actriz famosa o el de la directora que encubría su independencia dirigiendo a su batallón de actores como una madre cariñosa. Contemplando sus películas, nos cuesta imaginar que en su silla de directora figuraran las palabras "Mother of All Us" o que su testimonio como directora, titulado "Me, Mother Directress", rezara así:

Me encanta que me llamen "Madre". Nunca gritaría órdenes a nadie. Odio a las mujeres que ordenan a los hombres de su entorno, tanto profesional como personalmente. Yo no me atrevería a hacer eso con mi marido [...] ni tampoco con los chicos del plató. Yo digo: "Queridos, Madre tiene un problema. Me encantaría hacer tal cosa. ¿Podéis hacerlo? Parece una locura, pero quiero hacerlo". Y ellos lo hacen (LUPINO, Ida, 1967, p. 15).

Semejante confesión discrepa abruptamente con los papeles que Lupino interpretaba habitualmente en Hollywood, con esas muchachas desencantadas ya de todo, tan cansadas que parece que su fuga de la pobreza dure ya cientos de años, mujeres fatales, las "Bette Davies del hombre pobre",<sup>3</sup> decía la actriz. Pero discrepa, sobre todo, con su inconformismo como creadora. A propósito de esta imagen discordante que Lupino ofrecía de sí misma en distintas entrevistas y aspectos de su vida, Mary Celeste Kearney y James M. Moran (en KUHN, Annette, 1995, p. 146) reflexionan:

Las contradicciones que se revelan en las representaciones mediáticas de Lupino como directora de televisión apuntan a las fuertes tensiones que rodeaban la ideología del género y el trabajo en los años de posguerra. No debería sorprendernos, por tanto,

que los equipos técnicos otorgaran a Lupino un apodo –"Madre"– que la confinaba en el rol [de género] dominante en el periodo.

Actriz y directora, persona y personaje, madre y creadora independiente, máscaras difícilmente conciliables. En su artículo sobre Lupino como actriz, Dan Callahan (2009) resalta la energía demoníaca de sus papeles, la "pura maldad al desnudo" que trasluce en filmes como *El misterio de Fiske Manor* (*Ladies in Retirement*, Charles Vidor, 1941); pero incluso la del diablo es sólo una máscara más para Lupino, un disfraz como aquéllos que Jason entrega a sus herederos en la noche del Mardi Gras. Jason propone un juego a sus descendientes, que cada uno de ellos se ponga la careta que mejor represente los vicios que el portador niega poseer: para el hijo afable, la máscara de la avaricia; para la hija abnegada, la del egoísmo; para la nieta altruista, la de la vanidad; para el nieto refinado, la de la brutalidad.

La crueldad del juego de Jason consiste en que tanto él como ellos –y tanto el narrador como nosotros– saben que el hijo es un avaro, la hija una egoísta, la nieta una vanidosa y el nieto un bruto y en que, al final, todos portan la máscara de lo que son. Incapaces de soportarlas un minuto más, los herederos terminan arrancándoselas para descubrir que cada uno de sus rostros ha adoptado el grotesco gesto de las máscaras. Las máscaras –explica Jean-Louis Leutrat (1999, p. 94)– "invalidan la parte externa del rostro con el fin de revelar un rostro expuesto a la merced de la psique, de las pasiones, de los humores": la máscara confiesa siempre una verdad oculta. Del mismo modo, podemos entender que los filmes dirigidos por la autora son una máscara superpuesta a su personalidad, como también lo son sus entrevistas y recortes de prensa; aun así, sus películas son la única verdad a la que podemos acceder, pues es en ellas donde encontramos su verdadera voz como cineasta, una voz desoída durante demasiado tiempo y que hoy debe ser reivindicada como una de las más interesantes dentro del cine clásico estadounidense.

### 1. La máscara de la actriz

A menudo, Lupino ha insistido en que fue el azar más que el destino quien le llevó a convertirse en una de las dos únicas directoras del cine clásico. Lupino era un apellido de respetada solera en los escenarios del West End londinense; sin embargo,

<sup>3</sup> Citado en CALLAHAN, Dan, 2009.

Ida llegó al cine por carambola. Aunque Lupino ya había trabajado como extra, el paso decisivo se produjo en 1933, cuando Allan Dwan buscaba en Londres a una actriz que interpretara a la ingenua protagonista de *Her First Affair* (Allan Dwan, 1934). Connie Emerald, madre de la futura directora, acudió a probar suerte en una de las audiciones. No hubo suerte para la madre, pero sí para la muchacha que le acompañaba, Ida, que con quince años vio despegar su carrera cinematográfica. A finales del mismo año –y tras actuar en cinco películas–, Ida se traslada a Hollywood con un contrato en mano. Paramount Pictures quería que protagonizara *Alicia en el País de las Maravillas* (*Alice in Wonderland*, Norman Z. McLeod, 1933); sin embargo, cuando los ejecutivos del estudio en Los Angeles conocieron personalmente a la muchacha, decidieron que el País de las Maravillas no era lugar para ella.<sup>4</sup>

En cambio, el territorio que transitan los personajes de Lupino durante las décadas de los treinta y los cuarenta es más bien el del crimen. El apelativo de “la Bette Davis del pobre” no resulta gratuito, pues durante la época se vio obligada a tomar los papeles que la diva rechazaba y, no en balde, en *La pasión ciega* (*They Drive by Night*, Raoul Walsh, 1940) repitió el papel de *femme fatale* que Bette Davis interpretó en *Barreras infranqueables* (*Bordertown*, Archie L. Mayo, 1935), película en la que se inspira la segunda mitad del filme de Walsh. Pero los personajes de Lupino que más nos interesan son los que Ángel Comas (2000, pp. 130-131) caracteriza como *good-bad girls*:

Se sabía muy poco de sus pasados pero se intuía que se trataba de buenas chicas baqueteadas por la vida que habían perdido su inocencia engañadas o buscando una salida a orígenes normalmente miserables. [...] En un país tan vasto y con tanta movilidad geográfica como Estados Unidos era (y es) fácil encontrarlas en los tugurios más impensados, casi siempre totalmente alejadas de sus lugares de nacimiento. Desengañadas, solían agarrarse a un clavo ardiendo para dejar la vida que los azares de todo tipo les estaban obligando a llevar.

<sup>4</sup> “Entre las pruebas a que se la sometió para determinar si en efecto serviría para encarnar la heroína [sic] del *film*, figuró la de quedarse mirando a una oruga con la expresión más inocente del mundo. Cuando llegó la hora de proyectar ésta u otras vistas en la pantalla, uno de los directores, al ver la terrible expresión de los ojos de Ida Lupino, exclamó: –¡Pero, señorita: se trata de mirar a la oruga, no de hipnotizarla...! [...] Ida Lupino tenía demasiadas disposiciones para el papel de vampiresa, y por lo tanto, poquitas posibilidades de interpretar con acierto el de una niña cándida. Fue [sic] una inspiración –dice ella comentando el caso– la que tuve yo al mirar a la oruga como si fuese un hombre y no un insecto” (MARSHALL, Eddie, 1933, p. 125).

<sup>5</sup> Según DONATI, William, 1996, p. 146, la influencia decisiva en el paso de la actriz al otro lado de la cámara no fue Walsh, sino Roberto Rossellini, quien, en una conversación, le espetó: “En las películas de Hollywood, la estrella enloquece o bebe demasiado o quiere asesinar a su esposa. ¿Cuándo vas a hacer tú películas sobre gente cotidiana en situaciones ordinarias?”.

Así es, por ejemplo, Marie, la chica a la que Lupino interpreta en *El último refugio* (*High Sierra*, Raoul Walsh, 1941), una chica obsesionada en su perpetua fuga de la miseria, atrapada entre su vida al margen de la sociedad y el deseo de formar parte de ella. Marie es una más en la banda de atracadores de Roy Earle, más inteligente que los hombres y, no obstante, vulnerable a su fuerza bruta; capaz de equipararse en nervio y soltura al propio Earle (Humphrey Bogart) pero presta a cuidarle como una buena chica. Será en este espacio liminal de la fisura –esa brecha entre la sociedad y sus excluidos, entre la madre y la proscrita– donde Lupino sitúe a sus personajes durante su etapa como directora en *The Filmakers*. Será en este intersticio en claroscuro donde transcurra la perpetua huida de sus personajes, una frontera ambigua que caracteriza también a la propia persona de Ida Lupino, entre madre y directora.

En este sentido, los papeles que el estudio asigna a Lupino serán cruciales en su posterior discurso como autora, del mismo modo que también lo será su interés por cuanto ocurría detrás de las cámaras durante los rodajes. Según Bernard Eisenschitz (2007), fue su amigo Raoul Walsh quien le aconsejó convertirse en directora:<sup>5</sup> “fuera de mi horario laboral, he observado de cerca los departamentos de montaje, de decoración... todo ello gracias a Raoul”. Hacia mediados de los cuarenta, Lupino estaba hastiada de repetir personajes y a menudo se veía suspendida por el estudio como castigo por su rechazo a aceptar los papeles que no le interesaban. Temerosa de que Warner Brothers la encasillara en papeles insulsos, Lupino decide no firmar un sustancioso contrato de larga duración y, finalmente, rescinde unilateralmente las relaciones con la productora.

## 2. La producción cinematográfica y otras mascaradas

En esta tesitura, y ya en 1948, Lupino funda una compañía independiente junto a su nuevo esposo Collier Young y un tercer socio, Anson Bond. En

honor a su madre, la compañía es bautizada Emerald Productions, pero pronto pasa a llamarse The Filmmakers.

Ahora esto no parece muy original –apunta Martin Scorsese (2000, p. 90)–, pero en aquella época en la que los estudios habían encerrado el cine bajo llave, era un nombre muy subversivo. Desarrollaron sus proyectos y su política consistió en descubrir jóvenes talentos y tratar temas difíciles. Rodaban en decorados naturales, con presupuestos muy bajos.

Cuando el talonario es limitado, las cuentas siempre aprietan; aun así, por encima de las restricciones presupuestarias, las películas de Lupino destacan por su sed de realidad, por una búsqueda de temas, personajes, situaciones y lugares cuyo verismo permea y enriquece las convenciones del relato clásico de sus filmes.

En este sentido, la obra de Lupino es fruto tanto de una voluntad autoral como de las condiciones de producción de la serie B y el *poverty row*.<sup>6</sup> El estilo narrativo de Lupino es conciso, incluso cortante, y jamás desaprovecha un instante de metraje. Tanto es así que sus títulos de crédito, a modo de prolepsis, avanzan o condensan momentos posteriores de la acción. La economía narrativa de la directora es fuertemente clásica y no contempla un solo plano inútil o una sola secuencia que no suponga un avance para la historia o no contenga una metáfora que subraye o comente el desarrollo de las acciones. “Esta es la historia real de un hombre, un arma y un coche. El arma pertenecía al hombre. El coche podría haber sido el tuyo”: la sobriedad narrativa de la frase con la que comienza *The Hitch-Hiker* (1953) –el género negro reducido a una abstracción de tres elementos– es la que rige los siguientes setenta minutos de película, pero también la del escenario real y despojado del desierto abrasador en que transcurre la historia. ¿Podría existir espacio más vacío y, al mismo tiempo, más lleno de simbolismo?

El Hollywood de finales de los cuarenta era un mundo duro para los independientes. La distribución y la exhibición estaban controladas en régimen de monopolio –ilegal, por supuesto– por las *majors* de Hollywood. A través de esta estructura de negocio, las grandes compañías tenían acceso directo a los ingresos de taquilla, al tiempo que estrangulaban las posibilidades de competencia de los independientes. En 1948, el juez del Tribunal Supremo William O. Douglas había sentenciado de manera inapelable la separación de las fases de exhibición, distribución y producción que sustentaban el monopolio de las *majors*; sin embargo, aunque la medida estimuló la proliferación de compañías independientes, lo cierto es que la ejecución de la sentencia fue laxa y pausada, por lo que las grandes compañías siguieron ejerciendo *de facto* el control del mercado. Para más inri, las *majors* imponían también el sello de aprobación de su oficina de censura, la Production Code Administration (PCA),<sup>7</sup> como condición *sine qua non* para distribuir y estrenar las películas.<sup>8</sup>

En tales circunstancias, Ida Lupino y Collier Young hubieron de lidiar tanto con una competencia desigual, como también con los continuos ataques que la PCA lanzaba contra sus películas, siempre un paso más allá de la moralidad pacata y remilgada de los filmes de los grandes estudios. The Filmmakers contaba con el apoyo de Howard Hughes que, tras la compra de la RKO, acordó distribuir las películas de Lupino y compañía. Por otro lado, como ferviente enemigo del código de censura, Howard Hughes<sup>9</sup> era alguien predispuesto a apoyar las innovaciones temáticas de Lupino y compañía.<sup>10</sup> Al igual que otras productoras independientes, The Filmmakers optó por temas controvertidos como la bigamia, la violación, la maternidad no deseada o el asesinato en serie; sin embargo, el tratamiento de dichos temas distaba de ser sensacionalista.<sup>11</sup> Hubo truenos, rayos y centellas cuan-

<sup>6</sup> Expresión con la que se describe a las compañías independientes, de vida y presupuestos efímeros, que producían películas de género a destajo.

<sup>7</sup> En 1954, tras la muerte de William Hays (principal impulsor del código) y la jubilación de Joseph Breen (director de la PCA), la aplicación del código comienza a relajarse un poco, pero sigue siendo la tónica dominante hasta finales de los cincuenta.

<sup>8</sup> Era posible exhibir públicamente una película sin el sello oficial, pero eso suponía estrenarla en circuitos reducidos, secundarios, poco lucrativos y, con frecuencia, asociados al cine *exploitation*.

<sup>9</sup> Howard Hughes había protagonizado un enconado enfrentamiento a propósito de su película *El Forajido* (*The Outlaw*, 1943), que el director se empeñó en estrenar a pesar de la férrea oposición de la PCA y los ataques de la Liga de la Decencia.

<sup>10</sup> En palabras de Lupino: “Me siento en deuda con Howard Hughes. No nos dio demasiados problemas. Contrató a esta compañía nueva porque estaba haciendo cosas fuera de lo común y con bastante buen gusto” (en HASKELL, Molly, 1976, p. 21).

<sup>11</sup> Prueba de ello es que cuando *Not Wanted* (Elmer Clifton e Ida Lupino, 1949) es adquirida por Jack Lake para su exhibición en los circuitos de *exploitation*, el exhibidor tuvo que intensificar el morbo del filme, remontándolo e insertando el metraje de una cesárea clínica a todo color. La existencia de esta copia adulterada, que lleva por título *The Wrong Rut*, demuestra el poco respeto hacia la obra de la autora y el desinterés por preservar su legado cinematográfico.

do los censores de Hollywood se enteraron de que The Filmakers iba a producir una película sobre un asesino real *con el consentimiento expreso* del culpable, el autoestopista Edward Cook, condenado a trescientos años en Alcatraz por el asesinato de tres adultos y tres niños.<sup>12</sup> *The Hitch-Hiker*, un tema amarillista, una historia arrancada de la página de los sucesos, un mayúsculo disgusto para la PCA; pero The Filmakers se defendió negando todos los cargos:

Nos hemos ganado un cierto prestigio en la exposición de problemas sociales, obteniendo una buena acogida tanto por parte de la crítica como del público. Por esta simple razón sería una locura que nuestros nombres apareciesen asociados con una película barata o sensacionalista. [...] Las razones por las cuales queremos retratar a personas reales en la pantalla son obvias, ya que nos hemos especializado en los filmes documentales y hemos llegado a la conclusión de que podemos hacer películas de mayor importancia e impacto, si tratamos con hechos reales.<sup>13</sup>

Años antes de que *La sal de la tierra* (*Salt of the Earth*, Herbert Biberman, 1954) o *La ley del silencio* (*On the Waterfront*, Elia Kazan, 1954) se dejaran seducir por personajes, problemas o ambientes de influencia neorrealista, Lupino y Young apostaron con fuerza por un cine más realista, por traumas cotidianos y personajes sometidos a una estructura social opresiva. Perseguida por su agresor en *Outrage* (1951), Ann utiliza la bocina de un camión allí aparcado como llamada de socorro. Los vecinos, sin embargo, cierran las ventanas. Como los responsables de la industria de Hollywood, prefieren no mirar y dar la espalda a los problemas de la realidad.

Las obras de Lupino pertenecen al cine clásico, pero su compromiso con el realismo a menudo trasciende las categorías dramáticas que resultan dominantes hasta en las más veristas propuestas del cine americano de los cincuenta. Lupino y Young no sólo bregaban contra la corriente de la industria, más también con el imperio de su estética, y eso es algo que los censores del PCA no podían perdonar. Así, cuando Lupino entregó su guión titulado *Streets of Sin* –a partir del que se realizará

*Not Wanted*– los administradores del Código Hays obligaron a eliminar toda referencia a mujeres negras, latinas o asiáticas en los centros para madres solteras: la convivencia de las razas seguía siendo tabú en Estados Unidos.

En estas circunstancias, la voluntad creadora de Lupino resulta extraordinaria. Tras la salida de Dorothy Arzner<sup>14</sup> de la industria en 1943, no había una sola mujer que dirigiese películas en Hollywood; sin embargo, debemos estar alerta con ese paternalismo fácil que reduce el mérito de Lupino a haber conseguido dirigir siendo mujer. La indulgencia con que es contemplada su obra nos asquea y, de igual manera, consideramos insuficiente reducir su aportación al de haber sido una pionera, una excepción dentro del cine clásico. Según escribe Ann Kaplan (2005, p. 18):

Como sucedía con las pioneras, los aspectos “feministas” de estas directoras radica principalmente en el mero hecho de que lograran ponerse al otro lado de la cámara. Sin embargo, en el caso de Arzner y Lupino, la “resistencia” está tanto en el hecho de romper una barrera profesional como en los temas femeninos controvertidos y específicamente progresistas de algunas de sus películas.

Nos sorprende que una teórica feminista de la talla de Kaplan restrinja la aportación de Lupino a su pionerismo y a sus temas, pero no tanto como el rechazo de Molly Haskell (1976, pp. 20-21) –una de las principales críticas feministas– a reconocer la valía de Lupino. En este punto, Haskell resta mérito a Lupino remitiéndose a declaraciones de la propia directora, pero al hacerlo se deja engatusar por el juego de máscaras en el que Lupino encubre su osadía personal y artística. Efectivamente, con el paso de los años, la actriz restaría importancia a su paso a la dirección: a fin de cuentas, ella comenzó a dirigir por casualidad. Cuando Elmer Clifton sufrió un ataque cardíaco el tercer día de rodaje de *Not Wanted*, Lupino se vio obligada a asumir las riendas de la realización. Pero aquí el azar es sólo la coartada de la voluntad. Si volvemos a las entrevistas de 1950, Lupino no duda en expresar su vocación: “Créame, he luchado para producir y dirigir mis propias películas.

<sup>12</sup> Para colmo, la producción se basaba en un guión de Daniel Mainwaring, más conocido como Geoffrey Homes, escritor y guionista incluido en las listas negras del Hollywood de la Caza de Brujas. Debido a su condición de excomulgado, su nombre no aparecería en los títulos de crédito de *The Hitch-Hiker* (CASAS, Quim, 2000, pp. 52-58).

<sup>13</sup> Citado por PAVÉS, Gonzalo, 2003, p. 154.

<sup>14</sup> Dorothy Arzner entró en Hollywood como taquígrafa, pero su talento y ambición le hicieron ascender como montadora y como guionista. La calidad de sus trabajos le permitió convencer a la Paramount de que le permitiera dirigir, en 1927, *La reina de la moda* (*Fashions for Women*). Posteriormente, dirigiría éxitos como *La loca orgía* (*The Wild Party*, 1929) o *La mujer sin alma* (*Craig's Wife*, 1936).

[...] siempre he albergado un deseo de dirigir películas".<sup>15</sup>

Las reticencias de Kaplan y Haskell se comprenden en función de su pertenencia a una generación teórica centrada en rastrear los enfoques feministas o misóginos, manifiestos o latentes, en el discurso fílmico. La contrapartida es que en muchas ocasiones tal enfoque impide valorar el conjunto artístico de obras que, aun estando dirigidas por mujeres, no reflejan un programa feminista a nivel político o estético.<sup>16</sup> Con frecuencia, la obra de Lupino se centra en el universo femenino y tematiza cuestiones de género; sin embargo, es preciso volver a analizar los personajes y temas de Lupino para reevaluarlos a la luz de su estética y su discurso como autora. La voz de Lupino suena con timbre y tono propios dentro del contexto del cine clásico, por lo que debemos reivindicar su obra cinematográfica más allá de apriorismos y etiquetas. Al fin y al cabo, todos sus personajes viven en la fuga de esas mismas convenciones que han destruido sus libertades y sus esperanzas.

### 3. La máscara de la autoría

Cuando analizamos "The Masks" o los episodios dirigidos por Lupino para *Alfred Hitchcock Presenta* (*Alfred Hitchcock Presents*, 1955-1962) –"Sybilla" (1960) y "A Crime for Mothers" (1961)–, resolvemos que el universo al que pertenecen no es el de Lupino, sino el del fantástico de Rod Serling, el primero, y el de la intriga y el humor negro hitchcockianos, los segundos. "Sybilla" se nos antoja una versión empuñada de *Sospecha* (*Suspicion*, Alfred Hitchcock, 1941) y el episodio de *Dimensión desconocida* un ejemplo típico de la tradición del cuento corto estadounidense, propia de Edgar Poe o de O. Henry, en la que el giro final predetermina la estructura del relato confiriéndole sentido.

En la serie B, Ida Lupino había aprendido a trabajar de manera rápida y a narrar con eficacia y economía, requisitos indispensables para la realización televisiva. Sin duda, su trabajo para televisión resulta menos autoral, menos propio y, aun así, dotado de excelente factura técnica y gran efica-

cia narrativa. Todavía queda pendiente un estudio exhaustivo de su obra televisiva que permita discernir si existen rasgos de estilo comunes en sus trabajos; sin embargo, ejemplos como "Trio for Terror" (1961), episodio de la serie *Thriller* (1960-1961) ponen de relieve el talento de Lupino para insuflar de expresividad visual guiones ajenos y traducir al claroscuro las fantasías literarias de Wilkie Collins, August Derleth y Anson Bond.

En cambio, para buscar su obra más personal, debemos dirigirnos a su obra realizada en el seno de *The Filmakers: Not Wanted, Never Fear* (1949), *Hard, Fast and Beautiful* (1950), *Outrage*, *The Hitch-Hiker* y *El Bigamo* (*The Bigamist*, 1953), conjunto al que debemos añadir su guión para *Infierno 36* (*Private Hell 36*, Don Siegel, 1954) y la dirección de *Ángeles rebeldes* (*The Trouble with Angels*, 1966), filme tardío que, pese a ser más convencional, demuestra su vigencia como autora. Pero antes es preciso preguntarnos cómo concebimos la autoría dentro de un cine como el clásico –en el que priman el trabajo en equipo, las decisiones empresariales y la estética canónica– y dentro del estanco, todavía más menguado, de la serie B. La *politique des auteurs* ha sido debatida pero es, todavía hoy, la que permite hablar de autores individuales dentro de la industria. No es éste el lugar para discutir la teoría de los autores, por lo que asumiremos la postura de Richard Dyer (2001, p. 193) al respecto:

Tenemos que pensar en ello en términos de gente trabajando en el interior de lenguajes y códigos, y ya que las cuestiones de personalidad todavía están vigentes, será en el modo específico de trabajar con los códigos donde podremos identificar una película como "una de Hawks" o "una de Dietrich". Así, las películas no pueden asumirse como portadoras o encarnaciones de la personalidad del autor, aunque la gente trabaje en ellas y tome decisiones determinantes, y ésta sí es una justificada área de investigación.

La voz de Lupino, productora, directora y, a menudo, coguionista, resuena clara dentro del equipo técnico y artístico de sus películas.<sup>17</sup> Su obra se enmarca en los códigos del cine clásico y, pese a ello, deja espacio a un discurso propio. Como de-

<sup>15</sup> En DIXON, Wheeler, 2009.

<sup>16</sup> El monográfico coordinado por Annette Kuhn plantea continuamente el debate sobre la pertinencia o no de la interpretación en clave feminista de los filmes de Lupino. Ahora bien, como señala Jackie Byars (1997, p. 61) en ningún lugar del libro se acota el concepto de feminismo ni se analiza qué podía significar una visión feminista en el contexto de Lupino.

<sup>17</sup> En *The Filmakers*, Lupino demostró su fuerte voluntad de mantener el control creativo. Pam Cook (KUHN, Annette, 1995, p. 58) documenta que en *Outrage* trabajó como directora, coproductora, coguionista y diseñadora artística y de vestuario. También podemos citar *Infierno 36*, en la que pese a ceder la dirección a Siegel, la coproductora, coguionista y actriz disputó continuamente con Siegel por el control del filme.

ciamos, en su cine el realismo dialoga con el lenguaje clásico en una serie de colisiones, fracturas y brechas en las que florece un simbolismo elaborado pero diáfano. Antes de partir, el pianista de *Not Wanted* se encuentra por última vez con su enamorada. Los amantes se besan y abrazan, pero la cámara se desliza hacia el cigarrillo a medias que el pianista sostiene entre sus dedos y arroja al arroyuelo. Arrastrada por la corriente, la colilla se aleja y pierde en las tinieblas, como una muchacha usada, como un amor que se desecha cuando todavía arden sus brasas: las metáforas de Lupino resultan siempre claras.

A excepción de *The Hitch-Hiker*,<sup>18</sup> sus filmes pertenecen al universo del melodrama femenino y nos presentan personajes abrumados por la pérdida, la enfermedad o la falta; sin embargo, la peregrinación de estas almas rotas nada tiene que ver con la rehabilitación social. No existe aquí el consabido sacrificio por amor al hombre, sino una búsqueda de la dignidad individual y una superación personal de los traumas inflingidos por la vida cotidiana. En palabras de Martin Scorsese (2000, p. 91):

Sus películas estudian el alma de la víctima de una manera muy meticulosa, y describen el lento y doloroso proceso por el que las mujeres intentan combatir su desesperación para dar de nuevo un sentido a su vida. Las heroínas de Lupino tienen siempre una gran dignidad, al igual que sus películas. Es una obra marcada por un espíritu de resistencia, con un extraordinario sentido de la empatía por los seres frágiles o los corazones rotos.

Las suyas no son historias de personajes extraordinarios, criminales heroicos o princesas fatales, sino de personas trabajadoras o de clase media cuyas vidas han sido arrasadas por los avatares del azar. La fatalidad puede ocultarse detrás de un puesto de refrescos, en la chaqueta del autoestopista o, incluso, en el abrazo del amante. Un día, mientras ensaya, Carol Williams –la bailarina protagonista de *Never Fear*– descubre que ha contraído la poliomielitis.<sup>19</sup> Postrada en una silla de ruedas, atrapada en el centro de rehabilitación, Carol reniega de todo, de los sueños de ser una gran artista, del amante que la abrazaba con su cuerpo perlado de agua marina y de las flores blancas que le entrega. Mientras que Guy, el novio, se convierte en emblema de la vida y sus placeres –la danza, las

flores e, incluso, la sombra de la estatua de un dios Pan que se agiganta a sus espaldas–, Carol pasa a encarnar el sufrimiento mental y físico, la renuncia al amor, el rechazo a la vida, el zarpazo negador con el que desfigura los rostros que ha modelado en arcilla. Pero la captora de Carol es la misma Carol, no la enfermedad, no las palabras de los otros, sino las suyas propias. En su cuarto del hospital, es su voz interior –que oímos en *over*– la que le urge a intentar andar para luego desplomarse. La luz de la persiana proyecta sobre su cuerpo un enrejado de sombras.

Sin embargo, no es la directora quien juzga a la impedida; cuando Lupino rueda la fiesta de los convalécidos, sitúa la cámara a la altura de la silla de ruedas, a la altura de sus ojos. La mirada de Lupino es siempre empática, incluso compasiva. El magistrado que instruye el caso de *El bigamo* jamás llega a pronunciar su dictamen contra el esposo de Eve y Phyllis, la sentencia queda en suspenso y los tres personajes quedan aislados en planos medios o separados por una distancia que parece inabarcable. Como el juez, Lupino comprende el delito, pero se niega a culpabilizar a un personaje atrapado entre el amor, la indecisión y el deber moral.

Incluso tratándose del crimen horrendo de *Outrage*, la violación, la directora y guionista intenta comprender los porqués de la agresión. En *Outrage*, agredido y agresor son ambos víctimas. La persecución de Ann transcurre en callejas oscuras y sucias; durante ella, el violador encuentra el cartel de un payaso y lo arranca de un manotazo. Sin embargo, la explicación de este acto quedará postergada hasta que tenga lugar, más adelante, su rima visual: Ann sostiene entre las manos su retrato de comunión y, repentinamente, lo arroja contra el suelo.<sup>20</sup> Uno y otro son criaturas destruidas, pues ¿quién es el agresor sino un soldado que regresó alienado de la guerra y ha pasado su vida de penitenciaría en penitenciaría? El reverendo que ofrece a Ann su ayuda y su amistad hace un alegato en el que acusa a la estructura social de crear sólo víctimas, de crear al excluido para luego castigarle por estar fuera del orden. La misma Ann acabará siendo una agresora cuando crea ver la cicatriz del violador en el cuello del joven que intenta besarla en una fiesta.

<sup>18</sup> Dada la indefinición del género durante la época, incluso *The Hitch-Hiker* fue definida como un “melodrama sombrío” por la prensa (véase *Variety* (21/01/1953)).

<sup>19</sup> La propia Lupino sufrió esta enfermedad.

<sup>20</sup> Para una interpretación similar véase SANDERSON, John Douglas, 2009, p. 346.



Ida Lupino, película *El último refugio* (*High Sierra*, Raoul Walsh, 1941).

Las almas de los personajes de Lupino son de carne, espíritus físicos en los que se instalan los traumas y la violencia estructural de la vida cotidiana. Cuando Ann vuelve a salir a la calle después de su agresión, siente que todos la miran y la estigmatizan, por ello, decide emprender la huida. Como ella, los personajes de Lupino interiorizan las palabras y las cras de su sociedad; incluso los logros de Florence, la tenista de *Hard, Fast and Beautiful*, no dejan de ser la herramienta a través de la que su madre logra prosperar socialmente para escapar del ámbito doméstico. Manipulada por su madre, la atleta machaca su cuerpo en pos de un sueño ajeno; sin embargo, cuando lo descubre ya se ha convertido en un monstruo tan ambicioso como aquélla, en un cuenco vacío que ha sido llenado con el relumbramiento de los lujos y el dinero. La película comienza con un solitario de tenis en el que la pelota va a parar junto a la cerca en la que Florence conoce a Gordon; sin embargo, a partir de este momento, Lupino colocará entre ellos distintas trabas visuales que impiden que se crucen sus caminos: un cabizbajo girasol y un reloj de cuco que nos advierten de que el tiempo habrá de separarlos, pero también una pared de fondo, una barra negra y, muy significativamente, una red de tenis.<sup>21</sup> Un obstáculo visual es siempre ilusorio, un abismo salvable, pero para que se produzca el reencuentro, será preciso que Florence aprenda y desee fugarse.

Llegado cierto punto, los personajes de Lupino se percatan de su condición de prisioneros. Tratarán de huir entonces, pero no pueden escapar de lo que ya está dentro de ellos. En sus películas, es frecuente que la directora nos permita compartir la interioridad doliente de los personajes a través de planos subjetivos, sonidos distorsionados, desenfoques para una realidad que se ha vuelto inestable<sup>22</sup> y una puesta en escena en la que la fluidez clásica se atora y embarranca para dar paso a la subjetividad herida de los personajes. Una mañana, en *Not Wanted*, Sally acude al parque de atracciones con su nuevo novio y éste le propone matrimonio. Tras ellos, el novio aparece como un escenario real, como un fondo realista que, no obstante, gira incesante hasta desbordarse como metáfora del torbellino emocional de la protagonista, gira raudo y pasa al primer plano, hasta inundar el relato y arrasar a los personajes. En una rápida ráfaga de montaje, los ojos de la protagonista y el novio se alternan a toda prisa; Sally acaba desmayándose.

El tormento anímico de los personajes de Lupino se traduce tanto a nivel visual como a nivel físico. Carol, en *Never Fear*, tiene el alma destrozada, sus sueños hechos pedazos, pero es su cuerpo el que vemos postrado y su imagen la que se halla quebrada a través de un montaje que separa cabeza, manos y piernas. Del mismo modo, en *The Hitch-Hiker*, el maniaco autoestopista es la maldad tornada carne, una maldad demiúrgica y abrumadora, pero física –“cuando comenzamos a escribir el guión, nos dimos cuenta de que Cook simplemente era un símbolo del mal, el enemigo de la sociedad”, escriben Lupino y Young.<sup>23</sup> El asesino en *The Hitch-Hiker* tiene un ojo siempre abierto, porque el mal jamás descansa pero, también, a causa de una parálisis facial.<sup>24</sup> Al igual que el asesino, muchos de los personajes de Lupino están aquejados de una sutil deformidad –la cicatriz del violador en *Outrage*, la pierna ortopédica del novio en *Not Wanted*, las sillas de ruedas en *Never Fear*, la esterilidad de Eve en *El bigamo...*– en la que se evidencia la herida inaugural del relato melodramático.

El trauma proviene del cuerpo, del embarazo, de la violación, pero es también en el territorio de la

<sup>21</sup> Lupino hace rimar estas barreras visuales con las que separan a los cónyuges del matrimonio fracasado de sus padres, con lo que parece sugerirnos que las relaciones entre hombres y mujeres están abocadas a la separación y el aislamiento.

<sup>22</sup> Martin Scheibb (en KUHN, Annette, 1995, pp. 46-47) y Ellen Nerenberg (1996) inciden precisamente en este tipo de distorsiones de la puesta en escena como traslación del trauma interior de los personajes.

<sup>23</sup> Citado por PAVÉS, Gonzalo, 2003, p. 154.

<sup>24</sup> William Talman interpreta a un villano de tez casi reptiliana. No recibió un Oscar por ello, pero un conductor le detuvo un día en un semáforo y le abofeteó para desquitarse de la rabia que le produjera el personaje.



carne donde tienen lugar las esperanzas y los sueños. De ahí la danza entendida como lucha y abrazo, espada y seducción, que tiene lugar al comienzo de *Never Fear*; de ahí, también, el énfasis en el progreso atlético de la joven tenista de *Hard, Fast and Beautiful*, un progreso que, no obstante, va vaciándola de sí misma hasta que, mientras se ejercita, acabamos viendo de ella sólo su sombra, el vehículo físico del que se valen madre y *manager* para enriquecerse. En cierto momento, todos los personajes de Lupino se dan cuenta de que su cuerpo se ha convertido en su prisión y es entonces cuando da comienzo la escapada, pero ¿hacia dónde y de quién sino de sí mismos?

El bígamo se halla atrapado en un matrimonio frío, en compañía de una esposa ambiciosa y volcada en su carrera ejecutiva: "nuestro matrimonio se convirtió en una sociedad", confiesa él. Pero cuando el empleado del centro de adopciones descubre que Harry tiene una segunda vida, se encuentra con un hombre igualmente cansado y con un hogar igualmente asfixiante, demasiado repleto de todo, de muebles, adornos, juguetes y accesorios para bebés. Cuando Harry comienza su relato, no es a él a quien vemos paseando por la calle sino a su reflejo. Toma un autobús turístico para ver las casas de las estrellas y allí, mientras el guía desgrana el sueño de Hollywood, Harry deja de escucharle y fija sus ojos en una mujer corriente, con un trabajo corriente y con la que fundará un hogar corriente. Phyllis, para Harris, no es sino la posibilidad de la escapada, una fuga del sueño americano más burgués que, no obstante, concluye abocándolo al sueño americano de la clase media: la esposa, el bebé y la casita con jardín.

Las críticas a Lupino, a menudo, se han enrocado en que los finales de sus obras son felices y suelen conducirnos al reencuentro de los novios o al retorno a una existencia más convencional. La historia de Sally en *Not Wanted* comienza con el intento de robo de un bebé que la protagonista confunde con el suyo tras haberlo entregado en adopción. El resto de la historia busca hacernos entender su anómala acción. Pero la conclusión del relato será precisamente el reencuentro entre Sally y su novio tullido, alguien a quien cuidar, alguien que ha sido descrito como un niño que juega con maquetas de trenes, alguien a quien ella,

en el último plano, abraza como una madre más que como una amante.

Ni siquiera la brillante carrera de Florence en *Hard, Fast and Beautiful* le conduce a otro sitio que no sea el reencuentro con su amado. El matrimonio como obsesión, el matrimonio como destino, parece convertirse en un *leitmotiv* del cine de Lupino, un *leitmotiv* que, además, suele traducirse en el reencuentro normativo con la primera pareja.<sup>25</sup> Carol, en *Never Fear*, o Ann, en *Outrage*, podrían haber tenido un destino diferente al de su punto de partida y haberse emparejado con los hombres que les ayudan a sanarse durante su purgatorio: el reverendo y el tullido, figuras masculinas serenas y comprensivas muy distintas del héroe fuerte de los cincuenta.<sup>26</sup> El deseo hacia ellos palpita en cada *raccord* de miradas, pero jamás se realiza, apenas se balbucea, emerge para ser negado: ellas siempre vuelven con sus hombres.

¿Un desenlace conservador? ¿Una conclusión sexista? Quizás, pero lo trascendental en el cine de Lupino es la posibilidad de la escapada o, más bien, el itinerario de una fuga a lo largo de la cual los personajes sanan y crecen, aprenden a amar o reencuentran su dignidad. La peregrinación de Ann, por ejemplo, le conduce a un prado en el que también el reverendo experimentó su renacer espiritual, allí donde también ella podrá comenzar a sanarse. De hecho, el único personaje de Lupino que realmente escapa de las trampas del materialismo y la convención lo hará, precisamente, a través de un despertar religioso: al final de *Ángeles rebeldes*, la revoltosa Mary decide meterse monja y abandonar no sólo la vida mundana, sino también a su mejor amiga, que apenas puede comprender su transfiguración espiritual. Huir hacia un convento parece no tener mucho que ver con la libertad, pues se trata de uno de los roles tradicionalmente asignados a las mujeres; sin embargo, planteado por Lupino, el destino de Mary se convierte en el abrazo de una comunidad verdaderamente regida por mujeres, en la que la solidaridad, la convivencia y el amor se tornan alternativas a la frivolidad del mundo más allá de la celosía.

"¿Qué significa que un hombre se fuga?", pregunta Marie al final de *El último refugio*. "Significa que es libre", le responde un periodista. Pero

<sup>25</sup> No siempre, en *Not Wanted* se reencuentra con su segunda pareja y en *El bígamo* no se explicita si se queda con una, con otra o incluso con las dos.

<sup>26</sup> Pam Cook (en KUHN, Annette, 1995, pp. 62, 67) resalta que la "feminización" del personaje del religioso en *Outrage* se convierte en una alternativa a las relaciones de poder heterosexual encarnadas en el matrimonio o la violación. Por su parte, Lauren Ravinovitz (en KUHN, Annette, 1995, pp. 90-102) también señala el carácter alienante de la masculinidad de los cincuenta a propósito de *Hitch-Hiker*, donde los personajes, lejos de identificarse con dicho estereotipo, tratan de escapar de él.

este hombre que ya es libre, ha conseguido fugarse sólo mediante la muerte. Marie llora a su amado tiroteado y despeñado desde lo alto de los riscos; ella, en cambio, será carne de presidio. A diferencia de los papeles interpretados por Lupino, los personajes que crea como autora pertenecen a la cotidianidad y no al hampa; sin embargo, se ven igualmente abocados a la huida. En *Infierno 36*, Lupino vuelve a interpretar a una *good-bad girl*; pero esta vez es ella quien produce y escribe el guión junto a Collier Young, por lo que el énfasis recae sobre los personajes y sus dificultades materiales. Más que un *film noir*, *Infierno 36* es un *film gris*, una crónica de la desigualdad estructural del capitalismo y de la infelicidad de aquellos que sueñan una vida holgada que no logran.

El personaje de Lupino, Lilli Marlowe, se desvanece del relato de *Infierno 36* sin dejar un solo rastro, como un cabo suelto, como una hierba rodante que, hasta entonces, ha sido arrastrada por el aroma del dinero. Sin embargo, antes de desaparecer decide renunciar a sus sueños de diamantes y playas doradas. En cierto modo, como a otros personajes de Lupino, el viaje le conduce a un crecimiento personal que, sin embargo, tampoco logra cristalizar en el mundo en el que habita o trascender las posibilidades de su contexto social. El de todas estas fugas es, por tanto, un horizonte limitado.

Sin embargo, lo importante en el caso de Lupino no es sino el viaje. En su último largometraje, *Ángeles rebeldes*, también Mary se encamina hacia su confinamiento. Pero lo que Lupino resalta en su puesta en escena es la mirada de Mary y cómo ésta se convierte en su vehículo para el aprendizaje, para el descubrimiento. También la propia Ida Lupino construyó su viaje creativo a través de la mirada y lo concluyó en un horizonte demasiado estrecho, el de la televisión. En este sentido, la directora se vio atrapada entre dos máscaras, la de directora y la de madre: "Me, Mother Directress", declaraba en involuntario oxímoron. En un contexto diferente, en el que una mujer no tuviera que desechar la máscara profesional o la de madre, tal vez su carrera cinematográfica hubiera sido más extensa, más libre, más fructífera: "He tenido oportunidades para dirigir en otros países... pero tengo a mi esposo y a mi hija, les quiero y la vida es demasiado corta para dejarles e ir por ahí durante seis o siete meses" (Lupino, 1967: 15). Sin embargo, lo esencial de su figura radica en que logró arrojar, a través de sus películas, la posibilidad de una mirada distinta y reveladora, la posibilidad de una obra personal o, en definitiva, la ambigua posibilidad de la escapada.

Quisiera expresar mi sincero agradecimiento a Elena Martínez Fernández, Rubén Higuera Flores y Raquel Zapater por su ayuda a la hora de recopilar fuentes dispersas, hallar filmes inencontrables y realizar traducciones imposibles.

## Bibliografía

- ARMSTRONG, Richard. "Hard, Fast and Beautiful: Ida Lupino". 2000. En: <[http://www.talkingpix.co.uk/Article\\_Ida%20Lupino.html](http://www.talkingpix.co.uk/Article_Ida%20Lupino.html)> (15-5-2012).
- ARMSTRONG, Richard. "South of Chocolate Mountains: Scattered Impressions of *The Hitch-Hiker*". *Bright Light Film Journal*, 2002, 37.
- BYARS, Jackie. "Queen of the B's: Ida Lupino behind the Camera by Annette Kuhn". *Film Quarterly*, 50, 4, 1997, pp. 61-63.
- CALLAHAM, Dan. "Ida Lupino: Demon Mother Night". *Bright Light Film Journal*, 2009, 64.
- CASAS, Quim. *Retorno al pasado*. Barcelona: Dirigido Por, 2000.
- COMAS, Ángel. *El cazador. El último refugio*. Barcelona: Dirigido Por, 2000.
- DIXON, Wheeler. "Ida Lupino". *Senses of Cinema*, 2009, nº 50. En: <<http://sensesofcinema.com/2009/great-directors/ida-lupino/>> (15-5-2012)
- DONATI, William. *Ida Lupino: A Biography*. Lexington: University Press of Kentucky, 1996.
- DYER, Richard. *Las estrellas cinematográficas*. Barcelona: Paidós, 2001.
- EISENSCHITZ, Bernard. "Les ambiguïtés de la vertu". 2007. En: <<http://www.seances.org/html/cycle.asp?id=438>> (15-5-2012)
- HASKELL, Molly. "Woman Directors: Toppling the Male Mystique". *American Film*, 1976, vol. 1, nº 8, pp. 18-23.
- KAPLAN, Ann. "Women, Film, Resistance: Changing Paradigms". LEVITIN, J. y VALERIE, R. (eds.). *Women Filmmakers: Refocusing*. Vancouver: UBC Press, 2005, pp. 15-28.
- KUHN, Annette (ed.). *Queen of the B's: Ida Lupino Behind the Camera*. Westport: Greenwood Press, 1995.
- LEUTRAT, Jean-Louis. *Vidas de fantasmas. Lo fantástico en el cine*. Valencia: Mirada, 1999.
- LUPINO, Ida. "Me, Mother Directress". *Action*, 1967, vol. 2, nº 3, p. 15.
- NERENBERG, Ellen. "Overlooking and Looking Over Ida Lupino". *Voices in Italian Americana*, 1996, vol. 7, nº 2, pp. 69-81.
- PAVÉS, Gonzalo. *El cine negro de la RKO*. Madrid: T&B, 2003.
- SANDERSON, John Douglas. "Ida Lupino, productora independiente en Hollywood". MARZAL, J. y GÓMEZ, F. *El productor y la producción en la industria cinematográfica*. Madrid: Universidad Complutense, 2009, pp. 339-348.
- SCORSESE, Martin. *Mis placeres de cinéfilo*. Barcelona: Paidós, 2000.

## Prensa

- "*The Hitch-Hiker*". *Variety*, 21/01/1953, p. 18.
- "*The Bigamist*". *Variety*, 28/10/1953, p. 6.
- MARSHALL, Eddie. "Ida Lupino". *Blanco y negro*, 21-02-1933, pp. 124-126.