

El problema amb Lupino

The Trouble with Lupino

Amelie Hastie

RESUM

Única actriu que es va dirigir a ella mateixa durant l'era clàssica de Hollywood, Ida Lupino també va ser actriu i realitzadora de televisió. Aquest assaig defensa que el problema amb Lupino no és que històricament fes poc, sinó que va fer massa. Movent-se per diversos papers en cinema i televisió i, de fet, movent-se entre les indústries del cinema i la televisió, categoritzar-la es va tornar cada vegada més difícil. I si Lupino no sempre és desxifrabla històricament, en realitat el seu treball com a realitzadora de televisió no és fàcil de "llegir". Encara que va dirigir televisió entre 1956 i 1968, la majoria del seu treball de direcció per a la petita pantalla data d'entre 1960 i 1964, quan va treballar en més de 40 episodis en total. Així que trobar patrons visuals manifestos i consistents al llarg de la seva obra és gairebé impossible, atesa la varietat de sèries, estils, gèneres, i el període de 14 anys durant el qual treballà en un mitjà on la força creativa primària no era el realitzador, sinó el guionista i el productor. No obstant, al llarg del seu treball com a actriu de televisió emergeix un patró discernible: moltes de les seves aparicions televisives directa o indirectament comenten el seu treball com a directora a la petita i la gran pantalla, així com la seva posició històrica. A través d'aquestes ficcions – independentment de si Lupino hi era directament "encasellada" o no– el patró que aflora serveix per narrar el final d'aquesta carrera d'actriu-directora. Considerant el seu treball, variat i aparentment "il·legible", els acadèmics han de dissenyar altres models per a l'anàlisi històrica i textual d'aquesta significativa figura americana.

PARAULES CLAU

Ida Lupino, direcció de televisió, actriu-directora, *Mr. Adams and Eve*, *El bigamo*

ABSTRACT

The only actress to direct herself in a film during the Classical Hollywood era, Ida Lupino was also a television actress and director. The trouble with Lupino, this essay argues, is not that Lupino did too little historically, but that she did too much. Moving across various roles in film and television and, in fact, moving between film and television industries, she became increasingly difficult to categorize. And if Lupino isn't always legible historically, certainly her work as a television director can't be easily "read." Though she directed television between 1956 and 1968, the majority of her directorial work for the small screen was between 1960 and 1964, when she worked on over 40 episodes all told. Thus, finding overt and consistent visual patterns across her work is nearly impossible, given the range of series, styles, genres, and the 14-year period in which she worked in a medium in which not the director but the writer and producer are the primary creative forces. However, one discernible pattern emerges through her work as a television actress: several of her television appearances directly or indirectly remark both on her work as a director of the small and big screens and on her position historically. Through these fictions –whether Lupino was directly "type-cast" or not within them– the pattern that surfaces functions to narrate the end of this actress-director's career. Taking into account her varied, seemingly "illegible" work, scholars must design other models for the historical and textual analysis of this significant American figure.

KEYWORDS

Ida Lupino, television direction, actress-director, *Mr. Adams and Eve*, *The Bigamist*.

Double Take

La premissa de la sèrie de televisió nord-americana *Mr. Adams and Eve* (CBS, 1957-1958) es narra en els seus títols de crèdit animats: «Aquest és Mr. Adams. I ella és l'Eve. Són marit i muller, estrelles cinematogràfiques. Amb Ida Lupino i Howard Duff. I a la vida real realment són marit i muller. Són Mr. Adams i l'Eve». Un episodi gloriós titulat «Mr. Adams and Eve and Ida» (1958) comença amb un pla en un escenari amb tres figures assegudes a tres cadires de director, donant l'esquena a la càmera: un home al mig i una dona a cada banda. La imatge s'enfosqueix sobre elles mentre el focus de llum va cap a l'home. La cadira revela que es tracta de "Howard Adams", i ben aviat en Howard (interpretat per Howard Duff) es gira per anunciar: «Tinc un petit problema. Mireu, hi ha dues dones a la meua vida. Aquí està Eve Drake». Dóna el peu a l'Eve, interpretada, és clar, per Lupino, que es gira a la dreta per mirar el públic i anunciar: «Hola, estimats». La càmera talla a Howard, que prossegueix: «I aquí està Ida Lupino». Quan la càmera es mou, ella es gira cap a l'esquerra, es treu les ulleres, i diu: «Hola, estimats».

La premissa d'aquest episodi és la següent: en Howard i l'Eve estan assignats per rodar una pel·lícula, però el director es posa malalt. Mentre els productors discuteixen amb els actors sobre la substitució, en Howard recorda haver vist 'a la televisió l'altre dia a la nit una pel·lícula' que té tots els ingredients per al film en què estan treballant. No pot recordar-ne el director ni el títol, tot i que «és algú que tots coneixem», però descriu la trama d'*El autoestopista* (*The Hitchhiker*, 1953), de Lupino. De sobte, l'Eve comença a treure fum, proclamant: «*El autoestopista*, es diu així, i la va dirigir Ida Lupino», abans de sortir feta una fúria de l'habitació. Malgrat l'enveja de l'Eve respecte a Lupino –basada en el fet que tothom la prenia per Lupino quan va arribar a Hollywood i que en Howard «solia anar amb ella»–, Lupino assumeix el rol de directora, convencent al final a l'Eve i als productors.

L'episodi acaba on havia començat, amb les tres figures a les seves cadires de director en un escenari gairebé a les fosques. En Howard mira a càmera per dir: «Ara el meu problema és: amb quina me'n vaig a casa?». Ambdues dones s'aixequen, es posen a banda i banda d'en Howard, i els tres marxen junts, agafats de braçet. Com els crèdits no triguen a anunciar, l'episodi fou escrit per una dona, Louella MacFarlane, encara que, de fet, no fos dirigit per una (Lupino tan sols va dirigir un episodi d'aquesta sèrie). *Mr. Adams and Eve* es basava, com diuen els

crèdits, en personatges creats per Collier Young, el segon marit de Lupino. I la sèrie estava produïda per la Bridget Productions, Inc., una empresa amb aquest nom per la filla de Duff i Lupino.

Aquests detalls visuals, així com les dades de producció, són significatius si tenim en compte l'única pel·lícula en què Lupino va dirigir i actuar: *El bigamo* (*The Bigamist*, 1953), una producció de la seva companyia The Filmmakers. Al costat de Lupino com a Phyllis, l'esposa número dos, a la pel·lícula apareixen Edmund O'Brien, com a Harry Graham, el personatge del títol, i l'esposa de Young en aquell moment, Joan Fontaine, com a la primera esposa d'en Harry, que també es diu Eve; va ser escrita i produïda per Young. I tant la mare de Joan Fontaine com Collier Young fan petites aparicions. Encara que l'episodi de *Mr. Adams and Eve* es refereix explícitament a *El autoestopista*, els seus complexos vincles familiars i conjugals la lliguen clarament amb els de *El bigamo*. I també la seva imatge final sembla referir-se a la pel·lícula de Lupino de 1953. *El bigamo* acaba amb en Harry dempeus enmig de la sala d'audiències després que el jutge hagi declarat que, després de la sentència de presó, la pregunta no és quina dona ell triarà, sinó quina decidirà endur-se'l de nou. L'acceptació d'en Howard tant de l'"Eve" com de l'"Ida Lupino" suggereix el contrari.

Per descomptat, la situació aquí és una altra, ja que nosaltres (i en Howard) veiem una parella diferent. No dues dones diferents, sinó dos papers diferents interpretats per una mateixa dona: com a directora i com a actriu. A més, tenint en compte el context de la sèrie i la premissa narrativa, ella interpreta aquests dos papers en dos mitjans: el cinema i la televisió. L'acceptació d'en Howard d'aquestes dues dones/rols sembla una resolució fàcil a com escollir i a qui escollir; de fet, gairebé no hi ha elecció possible, perquè Lupino ja és les dues. Però a nivell històric i industrial aquest tipus de resolucions han estat molt més complicades.

Have Camera, Will Travel

Lupino va dirigir sis pel·lícules per a les seves companyies independents entre 1949 i 1953; després del tancament de The Filmmakers, en va dirigir tan sols una més, *Àngels rebeldes* (*The Trouble with Angels*), el 1966¹. Però durant aquest període va continuar actuant tant al cinema com a la televisió, i va dirigir més de cinc dotzenes d'episodis de diverses sèries entre 1956 i 1968. Es podria pensar que una trajectòria com aquesta, tan estranya en una dona de l'època (de fet, cap altra figura

1. Su debut en la dirección, originalmente no acreditado, fue *Not Wanted* (1949), relevando a Elmer Clifton cuando este cayó enfermo. Esta película era para la compañía de producción independiente Emerald, que ella y Young

formaron junto a Anson Bond. Como explicaré más adelante, después ella y Young lanzaron The Filmmakers junto a Malvin Wald.

històrica d'aquest període, ni home ni dona, pot presumir d'un rècord així), hauria assegurat el seu lloc en la història del cinema i la televisió. Però en canvi sembla que Ida Lupino, com els seus "àngels" abans que ella, va causar problemes. No em refereixo als que es deia que provocava com a actriu als anys 40, demanant papers millors sota el contracte dels Warner Brothers i essent expulsada en el procés. Em refereixo al problema que ha causat a la història, particularment a una història general del cinema, tant a la indústria com a l'acadèmia. La veritat és que, amb algunes excepcions, Lupino ha orquestrat una mena d'acte de desaparició de la història. La majoria d'historiadors de cinema saben qui va ser, i per descomptat apareix en els registres històrics. Però per ser una de les dues úniques dones que van dirigir pel·lícules a Hollywood durant l'època clàssica² –1930-1960–, ha estat summament abandonada en la restauració de títols i en la distribució, així com en la producció acadèmica³.

El problema amb Lupino, en la meua opinió, no és que fes poc, sinó que va fer massa. Movent-se entre diferents papers en cinema i televisió i, de fet, movent-se entre les indústries del cinema i de la televisió, categoritzar-la es va tornar cada vegada més difícil. I quan es tracta de cinema (o televisió), i, en efecte, de la recerca universitària sobre cinema i televisió, particularment a la universitat nord-americana, això és un problema. Vull aprofitar aquest número especial per pensar concretament en el seu treball a la televisió, com a actriu i directora, tenint en compte com el primer informa el segon metafòricament, però també industrial i històricament.

Nascuda a Gran Bretanya, Ida Lupino va començar una carrera com a actriu que seguia la tradició familiar per tots dos costats. A la pantalla i als platós es va guanyar la fama de ser algú ferotgement independent; i això al final la va portar a la formació d'una productora independent, The Filmakers, juntament amb el seu segon marit Collier Young i el guionista Malvin Wald. En bona mesura les pel·lícules de la companyia eren drames socials realistes, especialment les cinc que Lupino hi va dirigir. Per exemple, la seva segona pel·lícula, i primera incursió oficial com a directora, va ser *Young Lovers* (1949),

també coneguda amb el nom de *Never Fear*. Coescrita entre Lupino i Young, la història tracta de dos joves ballarins que van a casar-se quan un d'ells contreu la pòlio. A *Young Lovers* la van seguir *Ultraje* (*Outrage*, 1950); *Hard, Fast and Beautiful* (1951); *El autoestopista*, i, finalment, *El bigamo*. Totes les pel·lícules que va dirigir, d'una manera o una altra, van abordar qüestions socials, des d'un embaràs no desitjat fins a una violació o les relacions familiars; de forma completament explícita, van bregar amb definicions de legalitat i criminalitat, advocant per un sistema legal comprensiu⁴.

La companyia de Lupino i Young va tancar al cap de poc, especialment a causa dels intents de distribuir les seves pròpies pel·lícules (irònicament, un gir cap a una mena d'integració vertical d'estar per casa). Ella va aparèixer com a actriu en una de les últimes pel·lícules de la companyia, *Infierno 36* (*Private Hell 36*, Don Siegel, 1954), al costat del seu tercer marit Howard Duff, però no hi va dirigir res després d'*El bigamo*, i encara passarien tretze anys fins que dirigís la seva última pel·lícula, *Àngels rebeldes*. No obstant, només en va trigar tres a debutar com a realitzadora televisiva; el seu primer treball va ser a la *Screen Directors Playhouse* (NBC, 1955-1956), una sèrie que convidava els directors de cinema a venir a la televisió. Pot dir-se que aquesta peça, «No. 5 Checked Out» (1956), va ser la més "cinemàtica" de totes les seves incursions televisives –o almenys el text que és més consistent, visual i narrativament, amb el seu treball per The Filmakers–.

No obstant, i com a reflex del seu treball al cinema, la primera relació de Lupino amb la televisió va ser com a actriu. Entre 1953 i 1956 fou una de les integrants originals de la sèrie d'antologia (que cada setmana presentava una nova història, com una obra de teatre o una pel·lícula) *Four Star Playhouse* (CBS). I encara és més interessant que, com ja he dit, ella i el seu marit Howard Duff protagonitzessin la seva pròpia *sitcom*, creada per Collier Young, antic marit de Lupino, el 1957-1958. Després d'aquests papers d'estrella, Lupino començà a realitzar televisió de forma regular; de fet, va ser l'única dona que en aquella època va dirigir a la televisió nord-americana amb certa continuïtat

2. L'altra dona directora en el Hollywood clàssic va ser Dorothy Arzner.

3. Les pel·lícules que va dirigir no s'han restaurat, i no totes s'han editat en DVD. A més, el meu llibre *The Bigamist* (London: British Film Institute, 2009) no va ser més que la segona publicació acadèmica sobre el seu treball, després del volum editat per Annette Kuhn *Queen of the Bs: Ida Lupino Behind the Camera* (NY: Prager, 1995); res s'ha publicat des de llavors, ni tampoc existeixen estudis rellevants en la producció acadèmica anglosaxona sobre cinema. Dos llibres

recents, no obstant, han inclòs àmplies anàlisis de les aparicions televisives de Lupino: *Recycled Stars: Female Film Stardom in the Age of Television and Video*, de Mary Desjardins (Durham, NC: Duke University Press 2015), i *It's the Pictures That Got Small: Hollywood Film Stars on 1950s Television*, de Christine Becker (Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2009).

4. Per a una anàlisi més àmplia del seu treball com a directora de cinema i estrella durant aquest període, veure el meu llibre *The Bigamist*.

(encara és relativament rar que les dones hi dirigeixin; en la temporada 2014-15, han constituït aproximadament el 14% de les realitzadores)⁵. Concretament, i basant-se en l'èxit de la seva pel·lícula *El autoestopista*, la van contractar per dirigir sèries d'aventures protagonitzades en general per homes, especialment *westerns* i sèries criminals com *77 Sunset Strip* (Roy Huggins, ABC, 1958-1964), *El fugitivo* (*The Fugitive*, Roy Huggins, ABC, 1963-1967), *Los intocables* (*The Untouchables*, ABC, 1959-1963) i *El pistolero de San Francisco* (*Have Gun, Will Travel*, Herb Meadow i Sam Rolfe, CBS, 1957-1963). Amb freqüència també va treballar amb o al voltant d'*auteurs* homes destacats en el camp, o que com a mínim van confiar en els seus noms quan van passar a la televisió, inclosos el cineasta Alfred Hitchcock amb *Alfred Hitchcock presenta* (*Alfred Hitchcock Presents*, CBS i NBC, 1955-1962), el nen prodigi de la televisió Rod Serling a *Dimensió desconocida* (*The Twilight Zone*, CBS, 1959-1964) o l'estrella del cinema de terror Boris Karloff amb *Thriller* (NBC, 1960-1962). Encara que va dirigir entre 1956 i 1968, la majoria del seu treball com a realitzadora per a la petita pantalla es va produir entre 1960 i 1964, quan va treballar en un total de més de 40 episodis. Conforme els 60 avançaven, el seu treball com a realitzadora televisiva va perdre estabilitat, i la seva última peça data de 1968 (dos anys després d'*Àngels rebeldes*). En un parell de casos, va aparèixer com a estrella convidada en sèries en les quals també dirigia (com *Dimensió desconocida*), però tan sols una vegada va dirigir un episodi en què també apareixia («Teenage Idol» de *Mr. Adams and Eve*, el 1958), i només puntualment va col·laborar en el guió de treballs en els quals també dirigís o actués («The Case of Emily Cameron» [1956] per a *Four Star Playhouse* i «No. 5 Checked Out»).

Cal dir que dirigir televisió és una professió molt diferent a dirigir cinema; en el context dels Estats Units, les sèries televisives són molt més un mitjà del guionista que del realitzador, i aquells amb control creatiu són els guionistes, creadors, productors executius i estrelles principals. Normalment els realitzadors estan menys lligats a una sèrie que un guionista o, per descomptat, un productor; són contractats per materialitzar la visió dels creadors de la sèrie. (En els termes usats pels crítics del primer *Cahiers du Cinéma* referint-se als cineastes, són en gran manera "*metteurs en scène*".) Atès que a ella la contractaven de forma intermitent (el màxim d'episodis d'una mateixa sèrie que va dirigir va ser nou per a *Thriller* i vuit

per a *El pistolero de San Francisco*), convertir-se en realitzadora de televisió va significar, per a Lupino, la pèrdua de control creatiu. A més, excepte en alguns casos, al plató ella no era més que una empleada temporal, de manera que no treballava en una atmosfera tan col·laborativa com la que havia tingut a The Filmakers.

I si Lupino no sempre és desxifrabla a nivell històric, certament el seu treball com a realitzadora de televisió no es "llegeix" fàcilment. És a dir, trobar patrons visuals manifestos i consistents al llarg de la seva obra és gairebé impossible, atesa la varietat de sèries, estils, gèneres, i el període de 14 anys durant el qual va treballar en un mitjà en transició. Els principals patrons que es poden detectar són, més aviat, industrials, i basats tant en narratives culturals de gènere (*gender*) com en aquelles ficcions en què treballava. Dit això, un patró que emergeix al llarg del seu treball –començant amb «No. 5 Checked Out» per a la *Screen Director's Playhouse*– és la seva realització de les converses entre els personatges en plans de dos. Aquest plantejament estilístic és arriscat: atès que tots dos actors es troben davant de la càmera al mateix temps, tots dos necessiten produir una interpretació solvent a la vegada (mentre que el format de pla/contraplà permet muntar juntes múltiples peces i interpretacions). Però és un risc que també dóna els seus fruits: revela la durada del temps i l'espai en què tots dos personatges coexisteixen, i per tant produeix una major impressió de realitat (un segell distintiu del treball de Lupino per a The Filmakers). I, tal com ho descriu el director de televisió Robert Butler, aquest plantejament mostra que Lupino 'no filmava les paraules, sinó el drama', anant efectivament a la contra de l'*ethos* habitual de la televisió⁶.

El seu treball com a actriu televisiva, amb l'excepció de *Four Star Playhouse* i la seva *sitcom* amb Duff, va ser en certa manera semblat al seu treball com a directora, en el sentit que bàsicament la contractaven com a estrella convidada en sèries emeses de forma regular. En l'auge de la seva etapa com a realitzadora televisiva va fer poques d'aquestes aparicions, però va continuar com a actriu tant en cinema com en televisió quan el seu treball com a directora va arribar a la seva fi, el 1968. No obstant, crec que de les seves aparicions com a actriu a la televisió emergeix un comentari sobre el seu treball com a realitzadora televisiva. De fet, conforme van passar els anys, moltes de les seves aparicions en el mitjà van comentar directa

5. Veure Martha Lauzen, «Boxed In: Portrayals of Female Characters and Employment of Behind-the-Scenes Women in 2014-15 in Prime-Time Television». Boxed In, http://womenintvfilm.sdsu.edu/files/2014-15_Boxed_In_Report.pdf

6. Conversa amb l'autor, 21 de juny de 2016.

o indirectament tant el seu treball com a directora a la petita i la gran pantalla com la seva posició històrica. A través d'aquestes ficcions –independentment de si encasellaven o no a Lupino– emergeix un altre tipus de patró, un patró que narra el final de la seva carrera com a actriu-directora.

«Holy Disappearing Act!»

D'aquí una de les seves últimes aparicions, en el segon episodi d'*Ellery Queen* (Richard Levinson i William Link, NBC, 1975-1976), amb un anunci d'obertura que, sobre un pla de l'estrella convidada Lupino, sembla un comentari inquietant: 'En uns minuts aquesta dona estarà morta'. Ella tan sols apareix durant cinc dels gairebé cinquanta minuts de l'episodi, abans de caure misteriosa i mortalment del seu balcó després de veure com elements de la novel·la *Ellery Queen*, tals com lladrucs d'un gos o el so d'un cotxe que arriba, prenen vida mentre ella els llegeix⁷. Però de fet aquesta "història" havia començat quinze anys abans de la seva aparició a *Ellery Queen*, en la que potser sigui la més famosa de les seves actuacions televisives. El 1960, als 42 anys, va aparèixer en un episodi de la sèrie *Dimensión desconocida* titulat 'The 16mm Shrine'. Aquí Lupino interpretava a Barbara Jean Trenton, una descolorida estrella de cinema que ja no podia aconseguir papers perquè se li havia passat el moment. Com escriu Mary Desjardins, Barbara Jean 'no pot donar prou d'ella mateixa' (2015: 80). L'episodi, no tan diferent del d'*Ellery Queen*, s'obre així: «Pel·lícula d'una dona mirant una pel·lícula. Gegant del cinema d'un altre temps. Va ser una estrella brillant en un firmament, però ja no és part del cel, eclipsada pel moviment de la Terra i el temps. Barbara Jean Trenton: el seu món és una sala de projecció, els seus somnis estan fets de cel·luloide...»

Per descomptat, com Desjardins i també Christine Becker assenyalen, aquesta història no és tan diferent de la d'*El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950). I tampoc, en certa manera, d'*Eva al desnudo* (*All About Eve*, Joseph L. Mankiewicz, 1950), amb Bette Davis, que, com *El crepúsculo...*, brega amb l'experiència de l'actriu que es fa gran⁸. Conforme l'episodi avança, l'agent de Trenton tracta de despertar-la de la seva nostàlgia pels vells temps. Li aconseguen un potencial paper en el seu vell estudi, on havia destacat (com

la mateixa Lupino) com una de les actrius més difícils amb les quals el cap havia treballat. Però es tracta del paper d'una mare, i, com diu Trenton, ella «no interpreta a mares». Se'n va de l'oficina feta una fúria i es reclou a la seva sala de projecció, per al final desaparèixer, literalment, en el món de cel·luloide. Ara les pantalles de cinema i de televisió convergeixen: la pel·lícula de Trenton on entra es projecta per sempre al cinema de casa seva, un cinema que els espectadors veuen en els seus aparells de televisió.

Vuit anys després de l'aparició a *Dimensión desconocida*, Lupino interpreta a la sèrie mod *Batman* (Bill Finger, Lorenzo Semple Jr. i William Dozier, ABC, 1966-1968) la dolenta convidada «Entrancing Dr. Cassandra» (1968), una experta en ocultisme que ha dissenyat una pastilla que la torna (a ella i al seu marit-sequaç Cabala, interpretat pel seu marit-sequaç en la vida real Howard Duff) invisible. Entrant en el seu laboratori alquímic després d'un cop reeixit, en Cabala li pregunta: «Com funcionen aquestes pastilles, Doc-i baby? Som realment invisibles?» I la Cassandra respon, vestida amb vermells elèctrics i rosa per encaixar amb les parets rosades del seu laboratori: «No, però podem ser-ho igualment. Mira, després de prendre's la pastilla, ens camuflem tan bé en el fons que ningú pot veure'ns». I l'alquimista prossegueix per anunciar que el seu objectiu és fer «que altres gats facin el que jo desitgi que facin», tot prenent «triumfar allà on les meves avantpassades van fracassar». Planeja alliberar tots els astuts criminals de Gotham City per així 'convertir-nos en un imperi invisible, amb mi com a reina'. En aquesta escena –i en l'episodi en el seu conjunt– se sent el presagi de l'eventual desaparició de l'estrella-directora de la pantalla, però en aquest cas la responsabilitat recau sobre la dona mateixa en comptes de fer-ho sobre la indústria: és ella qui es pren la seva pròpia pastilla. Una posició com aquesta no està tan allunyada de la realitat, atesa la transició de Lupino a la realització televisiva, especialment a principis i mitjans dels 60. De fet, aquest episodi es va emetre el mateix any en què Lupino va dirigir per última vegada⁹.

No obstant, gairebé deu anys després, arriba l'últim paper televisiu de Lupino, en la infame sèrie criminal *Los ángeles de Charlie* (*Charlie's Angels*, Ivan Goff i Ben Roberts, ABC, 1976-1981), en què tres belles dones deixen els seus modestos treballs

7. Aquesta sèrie era coneguda per la seva autoreflexivitat. En cada episodi el personatge d'Ellery Queen, una misteriosa escriptora que ajuda a resoldre misteris al seu pare, detectiu de policia, es gira cap a la càmera per preguntar al públic si ha estat capaç de trobar la solució del cas.

8. Per descomptat, en el cas *Eva al desnudo* Davis interpreta una actriu de tan sols 40 anys.

9. De forma reveladora, atès el seu estatus cada vegada més "espectral" en la indústria, l'últim treball que va dirigir va ser un episodi de la sèrie *El fantasma y la señora Muir* (*The Ghost and Mrs. Muir*, Jean Holloway, NBC i ABC, 1968-1970), una *sitcom* basada en la pel·lícula de Hollywood de 1947.

al departament de policia de Los Angeles per convertir-se en detectius privats, treballant per a un home que mai veiem anomenat Charlie. A l'episodi titulat 'I Will Be Remembered' (1977), Lupino interpreta una altra estrella cinematogràfica passada de moda, Gloria Gibson (el nom recorda de forma evident a la Gloria Swanson d'*El crepúsculo de los dioses*), també a punt de caure en una crisi nerviosa. Contracta en Charlie i el seu equip d'àngels perquè creu que algú vol tornar-la boja, fent servir escenes de les seves antigues pel·lícules per espantar-la. Quan els àngels s'assabenten del seu cas, la Kelly diu: «Gloria Gibson. La setmana passada vaig veure una de les seves pel·lícules a la tele». Juntes evocuen l'actriu-personatge de la pel·lícula com una gran supervivent –o, en el seu argot dels setanta, com una «dama de pes»–. Però també recorden elements de la pel·lícula com a part de les visions que Gibson ha tingut, tot preguntant-se si ella està 'fent un *flashback* en les seves velles pel·lícules' o si 'algú li està muntant un número de *Luz que agoniza*'. La història d'aquest personatge de ficció involucra la història i el llenguatge del cinema clàssic de Hollywood, manifestos, també, amb l'aparició de Lupino. Quan, ben aviat, les quatre es troben, els àngels expressen els seus dubtes sobre si el que ella ha vist és real, provocant que Gibson digui: «Sé el que esteu pensant... Eren escenes de les meves pel·lícules. Però jo les vaig veure. No estic desequilibrada... Algú intenta tornar-me boja. O matar-me». La Jill pregunta: «Per què algú voldria fer-ho?»; i Gibson respon: «Tu no coneixes Hollywood...» En aquest episodi, que irònicament és l'últim de Lupino a la televisió, el personatge que interpreta lluita contra la seva pròpia desaparició, i no en va està assajant per al paper de la mare en una versió actualitzada d'una de les seves pròpies pel·lícules; a la reunió amb el cap de l'estudi i director, ofereix un monòleg sobre la diferència entre cinema i teatre que sembla néixer tant d'una directora com d'una actriu. Poc després ella admira el seu nom en el seu propi tràiler al plató.

A través d'aquests episodis aïllats de quatre sèries molt diferents emergeix un comentari que s'estén des de *Dimensión desconocida*, encara que reprèn quelcom ja evident a «Mr. Adams and Eve and Ida». Aquí es fa palesa la preocupació per l'actriu que es fa gran, però també la preocupació pel control de la dona sobre la seva pròpia imatge. De fet, Christine Becker assenyala un trop similar a «The Case of Emily Cameron», de *Four Star Playhouse*, en què Lupino apareix «com la controladora i com la controlada». Escriu Becker que el fet

que a aquesta dona la castiguen per ser dominant «reflecteix els intents de la pròpia Lupino a la premsa per modelar la seva imatge com [una] directora dona» (BECKER, 1971: 176). Part d'aquest "càstig", potser, és que l'estrella s'ha desplaçat a casa, tant en les narratives de les diferents sèries com en les pantalles on els espectadors la veuen. I en cadascuna d'elles Lupino representa una sèrie de paradoxes: desaparició i reaparició, controlada i controladora, estrella i directora.

És clar que Lupino va tenir altres papers durant aquesta època, alguns en respectables sèries televisives, d'altres en *sitcoms* estridents, i fins i tot en pel·lícules de baix pressupost bastant simples. I és clar que d'altres actrius de l'època van interpretar el paper de l'estrella de Hollywood que es fa gran, camí de la desaparició (o potser ja en ella)¹⁰. Certament, doncs, els papers de Lupino en totes aquestes sèries televisives expliquen en conjunt la coneguda història de les actrius que es fan grans, però el que trobo fascinant és com narren la progressiva desaparició de la mateixa Lupino, desaparició de la pantalla com a actriu, fora d'ella com a directora, i, finalment, com un tema seriós de la història del cinema. Desafortunadament, el seu treball a la televisió va ser en part el responsable d'aquesta desaparició; com a directora va perdre el control creatiu que havia tingut en el passat, i com a actriu de mica en mica només va poder optar a papers petits. D'aquesta manera, el seu treball entre actuació i direcció, i entre cinema i televisió, funciona com a model i com a faula admonitòria per a moltes actrius-directores que treballen avui, especialment en el context dels Estats Units. La televisió ofereix de fet un espai per dirigir, amb relativament més oportunitats per a dones que el cinema, però aquestes oportunitats vénen amb un preu: la pèrdua d'un sentit de l'autonomia i fins i tot, amb freqüència, de col·laboració. I certament dirigir televisió, amb algunes excepcions, també significa la pèrdua de l'autoria.

Epíleg: El santuari televisiu

Quan al plató l'Eve comença a inquietar-se per les mútues atencions entre en Howard i l'Ida, el seu productor diu: «Ella és només una directora, ell és un actor, i estan fent una escena... Estimada, tu el tens a casa». No obstant, a l'escena domèstica que ve a continuació, en Howard mira una pel·lícula a la televisió amb Ida Lupino de protagonista. L'Eve tracta de cridar la seva atenció tot passejant-se per l'habitació en un vestit fabulós.

10. Veure Mary Desjardins, «Norma Desmond, Your Spell Is Everywhere: The Time and Place of the Female Film Star in 1950s Television and Film», *Recycled Stars*, 57-98.

Però ell no li fa cas, dient que «és una de les velles pel·lícules de l'Ida», i ella se'n va per la porta, enfurismada. En altres paraules, l'Eve tampoc el té a casa, perquè a casa ell para més atenció a la pantalla domèstica amb l'Ida, que és més que «una simple directora».

En la seva lluita per treballar i ser recordats, els personatges autoreflexius Barbara Jean Trenton, Gloria Gibson i Eve Drake busquen vida i renaixement a la pantalla cinematogràfica. Però en termes històrics la directora-actriu Lupino en bona mesura va trobar el seu santuari i la seva possible salvació en el petit plató. Reconeixent el seu treball en part com una faula admonitòria, podem començar a imaginar com les dones directores-estrelles d'avui dia poden triomfar en aquesta carretera que la seva avantpassada va pavimentar. Almenys, posant una al costat de

l'altra les pantalles, indústries i papers que Lupino va interpretar com a directora i com a actriu, podem insuflar vida a la seva variada història i a l'estudi que nosaltres en fem. •

L'autora vol agrair a HeyYoung Cho i a tots els organitzadors del 2015 Seoul International Women's Film Festival la seva invitació per donar una conferència en la seva retrospectiva de les pel·lícules de Lupino, de la qual neix part d'aquest assaig. Moltes gràcies també a Mark Quigley dels UCLA Film and Television Archives i a Martin Gostanian del Paley Center for Media per la seva incalculable ajuda per rastrejar materials. Gràcies, també, al veterà director de televisió Robert Butler per dedicar el seu temps a parlar del seu camp de treball mentre jo acabava aquest assaig.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

BECKER, Christine (2009). *It's the Pictures That Got Small: Hollywood Film Stars on 1950s Television*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.

DESJARDINS, Mary (2015). *Recycled Stars: Female Film Stardom in the Age of Television and Video*. Durham, NC: Duke University Press.

HASTIE, Amelie (2009). *The Bigamist*. London: British Film Institute.

KUHN, Annette (1995). *Queen of the B's: Ida Lupino Behind the Camera*. NY: Prager.

AMELIE HASTIE

Autora de *Cupboards of Curiosity: Women, Recollection, and Film History* (Duke UP) i de l'estudi *The Bigamist*, dedicat a la pel·lícula d'Ida Lupino dins de la col·lecció BFI Film Classics, Amelie Hastie és fundadora de la Chair of the Film and Media Studies Program i professora d'Anglès a l'Amherst College. La seva recerca i docència se centren en la teoria i la historiografia del cinema i la televisió, el feminisme i les cultures materials. Ha editat números especials de *Film History, journal of visual culture*, i *Vectors*, i actualment escriu la columna "The

Vulnerable Spectator" a *Film Quarterly*. Va ser membre del col·lectiu editorial de *Camera Obscura* durant deu anys. Està acabant un llibre sobre la sèrie de televisió dels 70 *Colombo*, que serà publicat per Duke University Press

L'autora agraeix el suport de l'Amherst College per poder completar la recerca per a aquest assaig.