

El problema con Lupino

The Trouble with Lupino

Amelie Hastie

RESUMEN

Única actriz que se dirigió a ella misma durante la era clásica de Hollywood, Ida Lupino también fue actriz y realizadora de televisión. Este ensayo defiende que el problema con Lupino no es que históricamente hiciera poco, sino que hizo demasiado. Moviéndose por varios papeles en cine y televisión y, de hecho, moviéndose entre las industrias del cine y la televisión, categorizarla se volvió cada vez más difícil. Y si Lupino no siempre es descifrable históricamente, en realidad su trabajo como realizadora de televisión no puede ser “leído” con facilidad. Aunque dirigió televisión entre 1956 y 1968, la mayoría de su trabajo de dirección para la pequeña pantalla se fecha entre 1960 y 1964, cuando trabajó en más de 40 episodios en total. Así que encontrar patrones visuales manifiestos y consistentes a lo largo de su trabajo es casi imposible, dada la variedad de series, estilos, géneros, y el periodo de 14 años en el que trabajó en un medio donde la fuerza creativa primaria no era el realizador, sino el guionista y el productor. Sin embargo, a lo largo de su trabajo como actriz de televisión emerge un patrón discernible: muchas de sus apariciones televisivas directa o indirectamente comentan su trabajo como directora en la pequeña y la gran pantalla, así como su posición histórica. A través de estas ficciones –tanto si Lupino era directamente “encasillada” o no– el patrón que aflora sirve para narrar el final de esta carrera de actriz-directora. Considerando su trabajo, variado y aparentemente “ilegible”, los académicos deben diseñar otros modelos para el análisis histórico y textual de esta significativa figura americana.

PALABRAS CLAVE

Ida Lupino, dirección de televisión, actriz-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 premisa de la serie de televisión estadounidense *Mr. Adams and Eve* (CBS, 1957-1958) se narra en sus títulos de crédito animados: «Este es Mr. Adams. Y ella es Eve. Son marido y mujer, estrellas de cine. Con Ida Lupino y Howard Duff. Y en la vida real son realmente marido y mujer. Son Mr. Adams y Eve». Un episodio glorioso titulado ‘Mr. Adams and Eve and Ida» (1958) empieza con un plano en un escenario con tres figuras sentadas en las sillas del director, dando la espalda a la cámara: un hombre en medio y una mujer a cada lado. Las luces sobre las mujeres se atenúan mientras el foco va al hombre. La silla revela que se trata de “Howard Adams», y pronto Howard (interpretado por Howard Duff) se gira para anunciar: «Tengo un pequeño problema. Veréis, hay dos mujeres en mi vida. Aquí está Eve Drake.» Da la entrada a Eve, interpretada por supuesto por Lupino, que se gira a la derecha para mirar al público y anunciar: ‘Hola, queridos». La cámara vuelve por corte a Howard, que prosigue: «Y aquí está Ida Lupino». Cuando la cámara se mueve, ella se gira hacia la izquierda, se quita las gafas, y dice: «Hola, queridos».

La premisa de este episodio en particular es la siguiente: Howard y Eve están asignados para rodar una película, pero el director se pone enfermo. Mientras los productores discuten con los actores sobre la sustitución, Howard recuerda haber visto «una película en televisión la otra noche» que tiene todos los ingredientes para el filme en el que están trabajando. No puede recordar el director o el título, aunque «es alguien que todos conocemos», pero describe la trama de *El autoestopista* (*The Hitchhiker*, 1953), de Lupino. Eve de repente empieza a echar humo, proclamando: «*El autoestopista*, ese es su nombre, y la dirigió Ida Lupino», antes de salir hecha una furia de la habitación. Pese a la envidia de Eve respecto a Lupino –basada tanto en que todo el mundo la tomaba por Lupino cuando llegó a Hollywood como en que Howard «solía ir con ella»–, Lupino asume el rol de directora, convenciendo al final a Eve y a los productores.

El episodio termina donde había empezado, con las tres figuras en sus sillas de director en un escenario casi a oscuras. Howard mira a cámara para decir: «Ahora mi problema es: ¿con cuál de las dos me voy a casa?». Ambas mujeres se levantan, se ponen a ambos lados de Howard, y los tres se marchan juntos, cogidos del brazo. Como los créditos no tardan en anunciar, el episodio fue escrito por una mujer, Louella MacFarlane, aunque, al fin

y al cabo, no fuera dirigido por una (Lupino dirigió solo un episodio de esta serie). *Mr. Adams and Eve* se basaba, como dicen los créditos, en personajes creados por Collier Young, el segundo marido de Lupino. Y la serie fue producida por la Bridget Productions, Inc., una empresa cuyo nombre venía de la hija de Duff y Lupino.

Estos detalles visuales, junto a los datos de producción, son significativos a la luz de la única película en la Lupino dirigió y actuó: *El bigamo* (*The Bigamist*, 1953), una producción de su compañía The Filmmakers. Junto a Lupino como Phyllis, la esposa número dos, en la película aparecen Edmund O’Brien, como Harry Graham, el personaje del título, y la esposa de Young en aquel momento, Joan Fontaine, como la primera esposa de Harry, también llamada Eve; fue escrita y producida por Young. Y tanto la madre de Joan Fontaine como Collier Young hacen pequeñas apariciones. Aunque el episodio de *Mr. Adams and Eve* se refiere explícitamente a *El autoestopista*, sus complejos vínculos familiares y conyugales la ligan claramente con los de *El bigamo*. Y también su imagen final parece referirse a la película de Lupino de 1953. *El bigamo* termina con Harry de pie en medio de la sala de audiencias después de que el juez haya declarado que, tras la sentencia de cárcel, la pregunta no es qué mujer *él* escogerá, sino qué mujer se decidirá a traerlo de vuelta. La aceptación de Howard tanto de “Eve” como de “Ida Lupino” sugiere lo contrario.

Por supuesto, la situación aquí es otra, pues nosotros (y Howard) vemos a una pareja distinta. No dos mujeres diferentes, sino dos papeles diferentes interpretados por una misma mujer: como directora y como actriz. Además, dados el contexto de la serie y la premisa narrativa, ella interpreta estos dos papeles en dos medios: el cine y la televisión. La aceptación de Howard de estas dos mujeres/roles parece una resolución fácil para cómo escoger y a quién escoger; de hecho, casi no hay elección posible, pues Lupino ya es ambas mujeres. Pero a nivel histórico e industrial este tipo de resoluciones han sido mucho más difíciles.

Have Camera, Will Travel

Lupino dirigió seis películas para sus compañías independientes entre 1949 y 1953; tras el cierre de The Filmmakers, dirigió tan solo una más, *Ángeles rebeldes* (*The Trouble with Angels*), en 1966¹. Pero durante este periodo continuó actuando tanto para cine como para televisión, y dirigió más de cinco docenas de

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.

episodios de varias series entre 1956 y 1968. Se podría pensar que semejante trabajo, tan raro para una mujer en esa época (de hecho ninguna otra figura histórica de este periodo, ni hombre ni mujer, puede presumir de un récord como este), habría asegurado su lugar en la historia del cine y la televisión. Pero en cambio parece que Ida Lupino, como sus “ángeles” antes que ella, habría causado problemas. No me refiero a los que se decía que provocó como actriz en los 40, pidiendo papeles mejores bajo el contrato de los Warner Brothers y siendo expulsada en el proceso. Me refiero al problema que ha causado a la historia, particularmente a una historia general del cine, tanto en la industria como en la academia. Lo cierto es que, con algunas excepciones, Lupino ha orquestado una especie de acto de desaparición de la historia. La mayoría de historiadores de cine saben quién fue, y por supuesto aparece en los registros históricos. Pero para ser una de las dos únicas mujeres que dirigieron películas en Hollywood durante la época clásica² –1930-1960–, ha sido sumamente abandonada en la restauración de títulos y la distribución, así como en la producción académica³.

El problema con Lupino, en mi opinión, no es que hiciera poco, sino que hizo demasiado. Moviéndose entre distintos papeles en cine y televisión y, de hecho, moviéndose entre las industrias del cine y de la televisión, categorizarla se volvió cada vez más difícil. Y cuando se trata de cine (o televisión), y, en efecto, de la investigación universitaria sobre cine y televisión, particularmente en la universidad estadounidense, esto es un problema. Quiero aprovechar este número especial para pensar concretamente en su trabajo como actriz y directora en televisión, teniendo en cuenta cómo el primero informa el segundo metafóricamente, pero también industrial e históricamente.

Nacida en Gran Bretaña, Ida Lupino empezó una carrera como actriz que seguía la tradición familiar por ambos lados. Se hizo una fama en la pantalla y en los platós como alguien ferozmente independiente; y ello al final la llevó a la formación de una productora independiente, The Filmmakers, junto a su segundo marido Collier Young y el guionista Malvin Wald.

Sus películas eran en su mayor parte dramas sociales realistas, especialmente las cinco que Lupino dirigió para la compañía. Por ejemplo, su segunda película, y la primera incursión oficial de Lupino como directora, fue *Young Lovers* (1949), también conocida como *Never Fear*. Coescrita entre Lupino y Young, la historia trata de dos jóvenes bailarines que van a casarse cuando uno de ellos contrae la polio. A *Young Lovers* la siguieron *Ultraje* (*Outrage*, 1950); *Hard, Fast and Beautiful* (1951); *El autoestopista*; y, finalmente, *El bigamo*. Todas las películas que dirigió, de un modo u otro, abordaron cuestiones sociales, desde un embarazo no deseado hasta una violación o las relaciones familiares; de forma completamente explícita, lidiaron con definiciones de legalidad y criminalidad, abogando por un sistema legal comprensivo⁴.

La compañía de Lupino y Young cerró al poco tiempo, especialmente a causa de los intentos de distribuir sus propias películas (irónicamente, un giro hacia una especie de integración vertical de poca monta). Ella apareció como actriz en una de las últimas películas de la compañía, *Infierno 36* (*Private Hell 36*, Don Siegel, 1954), junto a su tercer marido Howard Duff, pero no dirigió nada para ella tras *El bigamo*, y eso era trece años antes de que dirigiera su última película, *Ángeles rebeldes*. Sin embargo, solo tardó tres años en debutar como realizadora televisiva; su primer trabajo fue en la *Screen Directors Playhouse* (NBC, 1955-1956), una serie que invitaba a los directores de cine a venir a la televisión. Puede decirse que esta pieza, «No. 5 Checked Out» [1956], fue la más “cinemática” de todas sus incursiones televisivas –o al menos el texto que es más consistente, visual y narrativamente, con su trabajo para The Filmmakers–.

Sin embargo, y como reflejo de su trabajo en el cine, la primera relación de Lupino con la televisión fue como actriz. Entre 1953 y 1956 fue una de las integrantes originales de la serie de antología (que cada semana presentaba una nueva historia, como una obra de teatro o una película) *Four Star Playhouse* (CBS). Y es más interesante todavía que, como ya he dicho, ella y su marido Howard Duff protagonizaron su propia *sitcom*, creada por Collier Young, antiguo marido de Lupino, en 1957-

1. La otra mujer directora en el Hollywood clásico fue Dorothy Arzner.

2. Las películas que dirigió no se han restaurado, y no todas ellas se han editado en DVD. Además, mi libro *The Bigamist* (London: British Film Institute, 2009) no fue más que la segunda publicación académica sobre su trabajo, tras el volumen editado por Annette Kuhn *Queen of the B's: Ida Lupino Behind the Camera* (NY: Prager, 1995); nada se ha publicado desde entonces, ni tampoco existen estudios relevantes en la producción académica anglosajona sobre cine. Dos libros recientes, sin embargo, han incluido amplios análisis de las

apariciones televisivas de Lupino: *Recycled Stars: Female Film Stardom in the Age of Television and Video*, de Mary Desjardins (Durham, NC: Duke University Press 2015), y *It's the Pictures That Got Small: Hollywood Film Stars on 1950s Television*, de Christine Becker (Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2009).

4. Para un análisis más amplio de su trabajo como directora de cine y estrella durante este periodo, ver mi libro *The Bigamist*.

1958. Tras estos papeles de estrella, Lupino empezó a dirigir televisión de forma regular; de hecho, fue la única mujer que en aquella época dirigió en la televisión estadounidense con cierta continuidad (todavía es relativamente raro que las mujeres dirijan en la televisión americana; en la temporada 2014-15, las mujeres han constituido aproximadamente el 14% de las realizadoras)⁵. Concretamente, y basándose en el éxito de su película *El autoestopista*, la contrataron para dirigir series de aventuras protagonizadas en general por hombres, especialmente westerns y series criminales tales como *77 Sunset Strip* (Roy Huggins, ABC, 1958-1964), *El fugitivo* (*The Fugitive*, Roy Huggins, ABC, 1963-1967), *Los intocables* (*The Untouchables*, ABC, 1959-1963) y *El pistolero de San Francisco* (*Have Gun, Will Travel*, Herb Meadow y Sam Rolfe, CBS, 1957-1963). Con frecuencia también trabajó con o en torno a *auteurs* hombres prominentes en el campo, o que como mínimo confiaron en sus nombres cuando pasaron a la televisión, incluidos el cineasta Alfred Hitchcock con *Alfred Hitchcock presenta* (*Alfred Hitchcock Presents*, CBS y NBC, 1955-1962), el niño prodigio de la televisión Rod Serling en *Dimensión desconocida* (*The Twilight Zone*, CBS, 1959-1964) o la estrella del cine de terror Boris Karloff con *Thriller* (NBC, 1960-1962). Aunque dirigió entre 1956 y 1968, la mayoría de su trabajo como realizadora para la pequeña pantalla se produjo entre 1960 y 1964, cuando trabajó en un total de más de 40 episodios. Conforme los 60 avanzaban, su trabajo como realizadora televisiva perdió estabilidad, y su última pieza data de 1968 (dos años después de *Ángeles rebeldes*). En un par de casos, apareció como estrella invitada en series en las que también dirigía (como *Dimensión desconocida*), pero solo una vez dirigió un episodio en el que también aparecía («Teenage Idol» de *Mr. Adams and Eve*, en 1958), y solo puntualmente colaboró en el guion de trabajos en los que también dirigiera o actuara («The Case of Emily Cameron» [1956] para *Four Star Playhouse* y «No 5 Checked Out»).

Es importante decir que dirigir televisión es una profesión muy distinta a dirigir cine; en el contexto de los Estados Unidos, las series televisivas son mucho más un medio del guionista que del realizador, y aquellos con control creativo son los guionistas, creadores, productores ejecutivos y estrellas principales. Normalmente los realizadores están menos ligados a una serie que un guionista o, por supuesto, un productor; son contratados para materializar la visión de los creadores de la serie. (En los

términos usados por los críticos del primer *Cahiers du Cinéma* refiriéndose a los cineastas, son en gran medida “*metteurs en scène*”.) Dado que a ella la contrataban de forma intermitente (el máximo de episodios de una misma serie que dirigió fue nueve para *Thriller* y ocho para *El pistolero de San Francisco*), convertirse en realizadora de televisión significó, para Lupino, la pérdida de control creativo. Además, como salvo algunas excepciones era solo una empleada temporal en el plató, no trabajaba en una atmósfera tan colaborativa como la que tenía en *The Filmmakers*.

Y si Lupino no siempre es descifrable a nivel histórico, ciertamente su trabajo como realizadora de televisión no puede ser fácilmente “leído”. Es decir, encontrar patrones visuales manifiestos y consistentes a lo largo de su trabajo es casi imposible, dada la variedad de series, estilos, géneros, y el periodo de 14 años en el que trabajó en un medio en transición. Los principales patrones que se pueden discernir son, más bien, industriales, y basados tanto en narrativas culturales de género (*gender*) como en aquellas ficciones en las que trabajaba. Dicho esto, un patrón que emerge a lo largo de su trabajo –empezando con «No. 5 Checked Out» para *Screen Director's Playhouse*– es su realización en planos de dos para las conversaciones entre los personajes. Este planteamiento estilístico es arriesgado: dado que ambos actores se encuentran ante la cámara al mismo tiempo, ambos necesitan producir una interpretación solvente a la vez (mientras que el formato de plano/contraplano permite montar juntas múltiples piezas e interpretaciones). Pero es un riesgo que también da sus frutos: revela la duración del tiempo y el espacio en el que ambos personajes coexisten, y por lo tanto produce una mayor impresión de realidad (un sello distintivo del trabajo de Lupino para *The Filmmakers*). Y, tal como lo describe el director de televisión Robert Butler, este planteamiento muestra que Lupino «no filmaba las palabras, sino el drama», yendo efectivamente a la contra del *ethos* habitual de la televisión⁶.

Su trabajo como actriz televisiva, con la excepción de *Four Star Playhouse* y su *sitcom* con Duff, fue en cierto modo parecido a su trabajo como directora, en el sentido de que básicamente era contratada como estrella invitada en series emitidas de forma regular. En el auge de su etapa como realizadora televisiva hizo pocas apariciones como estrella invitada, pero continuó como actriz tanto en cine como en televisión cuando su trabajo

5. Ver 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. Conversación con el autor, 21 de junio de 2016.

como directora llegó a su fin en 1968. Sin embargo, creo que de sus apariciones en televisión como actriz emerge un comentario sobre su trabajo en televisión como realizadora. De hecho, conforme pasaron los años, muchas de sus apariciones televisivas comentaron directa o indirectamente tanto su trabajo como directora en la pequeña y la gran pantalla como su posición histórica. A través de estas ficciones –tanto si a Lupino la encasillaban o no– emerge otro tipo de patrón, un patrón que narra el final de su carrera como actriz-directora.

«Holy Disappearing Act!»

De ahí una de sus últimas apariciones, en el segundo episodio de *Ellery Queen* (Richard Levinson y William Link, NBC, 1975-1976), cuyo anuncio de apertura, sobre un plano de la estrella invitada Lupino, parece un comentario inquietante: «En unos minutos esta mujer estará muerta». Ella aparece solo durante cinco de los casi cincuenta minutos del episodio, antes de caer misteriosa y mortalmente de su balcón tras ver cómo elementos de la novela *Ellery Queen*, tales como ladridos de un perro o el sonido de un coche llegando, toman vida mientras ella los lee⁷. Pero de hecho esta “historia” había empezado quince años antes de su aparición en *Ellery Queen*, en la que tal vez sea su actuación televisiva más famosa. En 1960, a los 42 años, apareció en un episodio de la serie *Dimensión desconocida* titulado «The 16mm Shrine». Aquí Lupino interpretaba a Barbara Jean Trenton, una descolorida estrella de cine que ya no podía conseguir papeles porque se le había pasado el momento. Como escribe Mary Desjardins, Barbara Jean «no puede dar lo suficiente de ella misma» (2015: 80). El episodio, no tan diferente del de *Ellery Queen*, se abre así: «Película de una mujer mirando una película. Gigante del cine de otro tiempo. Fue una estrella brillante en un firmamento pero ya no es parte del cielo, eclipsada por el movimiento de la Tierra y el tiempo. Barbara Jean Trenton, cuyo mundo es una sala de proyección, cuyos sueños están hechos de celuloide...»

Por supuesto, como Desjardins y también Christine Becker señalan, esta historia no es tan distinta de la de *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950). Y tampoco lo es, en cierto modo, de *Eva al desnudo* (*All About Eve*, Joseph L. Mankiewicz, 1950), con Bette Davis, que, como *El*

crepúsculo..., lidia con la experiencia de la actriz que se hace mayor⁸. Conforme avanza el episodio, el agente de Trenton trata de despertarla de su nostalgia por los viejos tiempos. Le consigue un potencial papel en su viejo estudio, donde había destacado (como la propia Lupino) como una de las actrices más difíciles con las que el jefe había trabajado. Pero se trata del papel de una madre, y, como dice Trenton, ella «no interpreta a madres». Se va de la oficina hecha una furia y se recluye en su sala de proyección, al final desapareciendo, literalmente, en el mundo de celuloide. Ahora las pantallas de cine y de televisión convergen: la película de Trenton en la que entra se proyecta para siempre en el cine de su casa, un cine que los espectadores ven en sus aparatos de televisión.

Ocho años después de la aparición en *Dimensión desconocida*, Lupino interpreta en la serie de mods *Batman* (Bill Finger, Lorenzo Semple Jr. y William Dozier, ABC, 1966-1968) a la villana invitada «Entrancing Dr. Cassandra» (1968), una experta en ocultismo que ha diseñado una pastilla que la vuelve (a ella y a su marido-secuaz Cabala, interpretado por su marido-secuaz en la vida real Howard Duff) invisible. Entrando en su laboratorio alquímico tras un golpe exitoso, Cabala pregunta: «¿Cómo funcionan estas pastillas, Doc-y baby? ¿Somos realmente invisibles?» Y Cassandra responde, vestida con rojos eléctricos y rosa para encajar con las paredes rosadas de su laboratorio: «No, pero podemos serlo igualmente. Verás, tras tomarnos la pastilla, nos camuflamos tan bien en el fondo que nadie puede vernos». Y la alquimista prosigue para anunciar que su objetivo es hacer «que otros gatos hagan lo que yo desee que hagan», pretendiendo «triunfar ahí donde mis antepasadas fracasaron. Planea liberar a todos los astutos criminales de Gotham City para así «convertirnos en un imperio invisible, conmigo como reina». En esta escena –y en el episodio en su conjunto– se siente el presagio de la eventual desaparición de la estrella-directora de la pantalla, pero en este caso la responsabilidad recae sobre la propia mujer en vez de hacerlo sobre la industria: es ella quien se toma su propia pastilla. Una posición como esta no está tan alejada de la realidad, dada la transición de Lupino a la realización televisiva, especialmente a principios y mediados de los 60. De hecho, este episodio se emitió el mismo año en el que Lupino dirigió por última vez⁹.

7. Esta serie era conocida por su autorreflexividad. En cada episodio el personaje de Ellery Queen, una misteriosa escritora que ayuda a resolver misterios a su padre, detective de policía, se gira hacia la cámara para preguntar al público si ha sido capaz de dar con la solución del caso.

8. Por supuesto, en el caso de *Eva al desnudo* Davis interpreta a una actriz de tan solo 40 años.

9. De forma reveladora, dado su estatus cada vez más “espectral” en la industria, el último trabajo que dirigió fue un episodio de la serie *El fantasma y la señora Muir* (*The Ghost and Mrs. Muir*, Jean Holloway, NBC y ABC, 1968-1970), una *sitcom* basada en la película de Hollywood de 1947.

Sin embargo, casi diez años después, llega el último papel televisivo de Lupino en la infame serie criminal *Los ángeles de Charlie* (*Charlie's Angels*, Ivan Goff y Ben Roberts, ABC, 1976-1981), en la que tres bellas mujeres dejan sus modestos trabajos en el departamento de policía de Los Angeles para convertirse en detectives privados, trabajando para un hombre que nunca vemos llamado Charlie. En el episodio titulado «I Will Be Remembered» (1977), Lupino interpreta a otra estrella cinematográfica pasada de moda, Gloria Gibson (el nombre recuerda de forma evidente a la Gloria Swanson de *El crepúsculo de los dioses*), también al borde de una crisis nerviosa. Contrata a Charlie y a su equipo de “ángeles” porque cree que alguien quiere volverla loca, usando escenas de sus antiguas películas para asustarla. Cuando los ángeles se enteran de su caso, Kelly dice: «Gloria Gibson. La semana pasada vi una de sus películas en la tele». Juntas evocan a la actriz-personaje de la película como una gran superviviente –o, en su jerga setentera, como una «dama de peso»–. Pero también recuerdan elementos de la película como parte de las visiones que Gibson ha visto, preguntándose si ella está «haciendo un *flashback* en sus viejas películas’ o si «alguien le está montando un número de *Luz que agoniza*’. La historia de este personaje de ficción involucra a la historia y el lenguaje del cine clásico de Hollywood, manifiestos, también, con la aparición de Lupino. Cuando los cuatro rápidamente se encuentran, los ángeles expresan sus dudas sobre si lo que ella vio era real, dando pie a que Gibson diga: «Sé lo que estáis pensando... Eran escenas de mis películas. Pero yo *las vi*. No estoy desequilibrada... Alguien intenta volverme loca. O matarme» Jill pregunta: «¿Por qué alguien querría hacer eso?», y Gibson responde: «Tú no conoces Hollywood...» En este episodio, que irónicamente es el último de Lupino en televisión, el personaje que interpreta lucha contra su propia desaparición, no en vano ensayando para el papel de la madre en una versión actualizada de una de sus propias películas; en la reunión con el jefe del estudio y director, ofrece un monólogo sobre la diferencia entre cine y teatro que parece nacer tanto de una directora como de una actriz. Poco después ella admira su nombre en su propio tráiler en el plató.

A través de estos episodios aislados de cuatro series muy distintas emerge un comentario que se extiende desde *Dimensión desconocida*, aunque retoma algo ya evidente en «Mr. Adams and Eve and Ida». Se hace aquí patente la preocupación

por la actriz que se hace mayor, pero también la preocupación por el control de la mujer sobre su propia imagen. De hecho, Christine Becker señala un tropo similar en «The Case of Emily Cameron», de *Four Star Playhouse*, en el que Lupino aparece «como la controladora y como la controlada». Escribe Becker que el hecho de que a esta mujer la castiguen por ser dominante «refleja los intentos de la propia Lupino en la prensa para moldear su imagen como [una] directora mujer» (BECKER, 1971: 176). Parte de ese “castigo”, tal vez, es que la estrella se ha desplazado a casa, tanto en las narrativas de las distintas series como en las pantallas donde los espectadores la ven. Y en cada una de ellas Lupino representa una serie de paradojas: desaparición y reaparición, controlada y controladora, estrella y directora.

Por supuesto Lupino tuvo otros papeles durante esta época, algunos en respetables series televisivas, otros en *sitcoms* chillonas, y aun en películas de bajo presupuesto bastante simples. Y por supuesto otras actrices de la época interpretaron el papel de la estrella de Hollywood que se hace mayor, camino a la desaparición (o tal vez ya en ella)¹⁰. Ciertamente, pues, los papeles de Lupino en todas estas series televisivas cuentan en su conjunto la conocida historia de las actrices que se hacen mayores, pero lo que encuentro fascinante es cómo narran la progresiva desaparición de la propia Lupino, desaparición de la pantalla como actriz, fuera de ella como directora, y, finalmente, como un tema serio de la historia del cine. Desafortunadamente, su trabajo en televisión fue en parte el responsable de esta desaparición; como directora perdió el control creativo que había tenido en el pasado, y como actriz progresivamente solo pudo optar a papeles pequeños. De este modo, su trabajo entre actuación y dirección, y entre cine y televisión, funciona como modelo y como fábula admonitoria para muchas actrices-directoras que trabajan hoy, especialmente en el contexto de los Estados Unidos. La televisión ofrece de hecho un espacio para dirigir, con relativamente más oportunidades para mujeres que en el cine, pero estas oportunidades vienen con un precio: la pérdida de un sentido de la autonomía e incluso, con frecuencia, de colaboración. Y ciertamente dirigir televisión, con algunas excepciones, también significa la pérdida de la autoría.

Epílogo: El santuario televisivo

Cuando Eve empieza a inquietarse en el plató por las mutuas atenciones entre Howard y Ida, su productor dice: «Ella es solo una directora, él es un actor, y están haciendo una escena...

10. Ver 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.

Querida, tú lo tienes en casa». Sin embargo, en la escena en casa que viene a continuación, Howard mira una película en la televisión con Ida Lupino de protagonista. Eve trata de llamar su atención paseándose por la habitación en un traje fabuloso. Pero él le hace caso omiso, diciendo que «Es una de las viejas películas de Ida», y ella se marcha por la puerta, enfurecida. En otras palabras, Eve tampoco lo tiene en casa, porque en casa él presta más atención a la pantalla doméstica con Ida, que es más que «una simple directora».

En su lucha por trabajar y ser recordados, los personajes autorreflexivos Barbara Jean Trenton, Gloria Gibson y Eve Drake buscan vida y renacimiento en la pantalla cinematográfica. Pero en términos históricos la directora-actriz Lupino en buena medida encontró su santuario y su posible salvación en el pequeño plató. Reconociendo su trabajo en parte como una fábula admonitoria, podemos empezar a imaginar cómo las mujeres directoras-estrellas de hoy pueden triunfar en esta

carretera que su antepasada pavimentó. Al menos, poniendo una al lado de la otra las pantallas, industrias y papeles que Lupino interpretó como directora y como actriz, podemos insuflar vida a su variada historia y a nuestro estudio de ella. •

La autora quiere agradecer a HeyYoung Cho y a todos los organizadores del 2015 Seoul International Women's Film Festival su invitación para dar una conferencia en su retrospectiva de las películas de Lupino, de la cual parte de este ensayo nace. Muchas gracias también a Mark Quigley de los UCLA Film and Television Archives y a Martin Gostanian del Paley Center for Media por su incalculable ayuda para rastrear materiales. Gracias, también, al veterano director de televisión Robert Butler por dedicar su tiempo a hablar de su campo de trabajo mientras yo terminaba este ensayo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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) y del estudio *The Bigamist*, dedicado a la película de Ida Lupino dentro de la colección BFI Film Classics, Amelie Hastie es fundadora de la Chair of the Film and Media Studies Program y profesora de Inglés en el Amherst College. Su investigación y docencia se centran en la teoría y la historiografía del cine y la televisión, el feminismo y las culturas materiales. Ha editado números especiales de *Film History*, *journal of visual culture*, y *Vectors*, y actualmente escribe la

columna «The Vulnerable Spectator» en *Film Quarterly*. Fue miembro del colectivo editorial de *Camera Obscura* durante diez años. Está terminando un libro sobre la serie de televisión de los 70 *Colombo*, que será publicado por Duke University Press.

La autora agradece el apoyo del Amherst College para poder completar la investigación para este ensayo.