9 de febrer

-

# Inauguració Ida Lupino, davant i darrera la càmera

Intervenció de **MARIA ADELL**

# Ida Lupino: espíritu de independencia

de Maria Adell

En una de las escenas iniciales de *Road House* (Jean Negulesco, 1948), una de las primeras películas que Ida Lupino protagonizó tras romper su contrato con Warner Bros., el propietario (Richard Widmark) del decadente club al que la cantante Lily Stevens (Lupino) ha ido a parar, pide bajar de intensidad las luces del local y dejar solo iluminado el piano para presentar a su nueva estrella. Al oír su nombre, Lily, que lleva un vestido con un hombro al descubierto, demasiado atrevido y sofisticado para el lugar en el que se encuentra, se gira y se encamina con paso seguro hacia el improvisado escenario. Los minutos siguientes condensan los rasgos idiosincráticos de Lupino como actriz; o, lo que es lo mismo, del personaje fílmico que había ido construyendo, película a película, desde inicios de los cuarenta.

Como toda gran actriz de cine clásico, Lupino elabora sus personajes a partir de gestos medidos, exactos. Cuando Lily llega al piano, lleva a cabo dos movimientos: 1) aparta de un golpe seco el instrumento, haciendo así hueco para sentarse; 2) deja el cigarrillo que cuelga de sus labios apoyado en la tapa levantada. Con estos dos sencillos gestos, Lupino construye un personaje – como casi todos los de su filmografía de los cuarenta y cincuenta – que controla (y posee, en cierto modo) el espacio en el que se encuentra. Esta fortaleza se revela como una armadura que protege una extrema vulnerabilidad cuando Lily comienza a cantar con su voz ronca y su tono melancólico. Su interpretación del clásico "One For My Baby (And One More For The Road)" no destaca por su virtuosismo – Lupino no era una gran cantante, y aun así es su voz la que se escucha en esta escena, lo cual dice mucho acerca del arrojo con el que se lanzaba a cada interpretación – sino por una emoción contenida que define de un plumazo a un personaje de apariencia dura e interior dañado. Los escasos artículos que hablan de Lupino como actriz – los que glosan su trabajo como directora pionera en el Hollywood clásico son más abundantes – suelen hacerse eco de la frase que exclama un personaje al acabar Lily su sensible interpretación: "She does more without a voice than anyone I've ever heard!". A Ida Lupino nunca le hizo falta tener una voz hermosa, ni tampoco un físico espectacular. Con su belleza imperfecta, voz ronca, gestualidad contenida y mirada acuosa le bastaba para condensar en unos minutos, frente a un piano, todo el peso que llevaba el personaje en sus espaldas.

Esta escena de *Road House* – está en Youtube, y es un prodigio – serviría para convertir en una estrella a cualquier actriz con menos talento. Todo está allí: el cigarrillo a medio fumar, el vestido de cantante de club que se las sabe todas, las luces apagadas, la narrativa suspendida, todos los ojos centrados en esa mujer diminuta de voz áspera. Y a pesar de eso, podríamos decir que los papeles fundamentales de la filmografía de Lupino, aquellos por los que se la recuerda hoy en día, ya habían quedado atrás. Y no tenía más de 30 años. Estoy hablando, sobre todo, de su colaboración con Raoul Walsh en tres películas filmadas cuando estaba bajo contrato en Warner; tres filmes de temática muy variada pero oscuro espíritu *noir*. La primera de ellas, *They Drive by Night* (1940) es un drama que narra la sacrificada vida de los camioneros que se juegan la vida en la carretera cada noche. La presencia de George Raft – el rostro del gángster primigenio – y Humphrey Bogart, que interpretan a los hermanos conductores protagonistas, presagia la deriva del filme hacia el cine negro; Ida Lupino encarna a la joven esposa de un embrutecido empresario que aspira a una vida mejor lejos de su marido. Lupino transciende la figura de la *femme fatale* en su versión "esposa traidora/asesina" en la memorable escena del juicio: en plano fijo, con el rostro sin maquillar, con ojeras y la mirada perdida, Lupino se quiebra en mil pedazos ante nuestros ojos, convirtiendo un arquetipo en un ser humano real, hecho añicos. Afirmaba Raoul Walsh en su biografía que fue

esta secuencia la que provocó que Warner le ofreciera un contrato estable. A pesar de ello, la relación con el estudio fue siempre complicada: Lupino competía por los mismos papeles con otra gran actriz de físico no ortodoxo, personalidad arrebatadora y desbordante talento para el drama, Bette Davis. La protagonista de *La loba* (William Wyler, 1941) era, a estas alturas, una gran estrella, por lo que a Lupino le ofrecían con asiduidad los papeles que ésta rechazaba, provocando que afirmara, medio en broma medio en serio, que era la "Bette Davis de los pobres".

A pesar de las tensiones con el estudio, el contrato con la Warner le permitió encarnar en una obra maestra del *noir* – aunque sea uno atípico, melancólico y filmado en buena parte al aire libre – el que es, desde mi punto de vista, su papel más memorable: la Marie de *High Sierra* (Raoul Walsh, 1941). En *High Sierra*, Humphrey Bogart es Roy Earle, un gángster de la vieja escuela que ya no entiende el mundo en el que vive y que sueña con una última huida: abandonar su vida pasada y volver a la granja donde nació. Ida Lupino es Marie, una joven solitaria que también sueña con escapar de la realidad gris en la que vive. El encuentro entre estas dos almas dañadas, estos soñadores ilusos, es doloroso y conmovedor a partes iguales, y recuerda a parejas poco ortodoxas, formadas por perdedores que parecen necesitarse más que amarse, de filmes posteriores, mucho más modernos, como la de Paul Newman y Piper Laurie en *El buscavidas* (Robert Rossen, 1961). En *High Sierra*, Lupino despliega de nuevo esa compleja alquimia que es marca de la casa: una apariencia de mujer dura, que ha encajado muchos golpes, y que oculta a duras penas una tremenda vulnerabilidad y ternura. Lo que introduce este filme como novedad a la personalidad fílmica de Lupino es una dignidad que la emparenta, en ocasiones, con el porte patricio de una Katherine Hepburn en versión proletaria. En la hermosísima escena final, rodeada por los representantes (periodistas, policía…) de ese sistema injusto que les ha perseguido y acosado hasta el final, Marie parece Juana de Arco en la hoguera. De rodillas en el suelo, con el pelo enmarañado, habiéndolo perdido todo, vuelve sus ojos hacia el cielo y el sol le ilumina la mirada; con ese gesto, en ese mismo instante, Lupino parece encarnar la dignidad de todos aquellos expulsados a los márgenes, a la fuerza, por un poder omnívoro y cruel.

Esa gravedad e intensidad atraviesa también el personaje de Mary en *On Dangerous Ground* (1951), otro *noir* heterodoxo dirigido por Nicholas Ray cuando Lupino era ya una actriz independiente, sin contrato con la Warner. El filme de Ray presenta un curioso tono alegórico, con sus tres ambiguos personajes principales y su acentuado aspecto teatral. Robert Ryan - el enésimo "tipo duro" con el que solían confrontar a Lupino en la ficción; una confrontación en la que, casi siempre, ella prevalecía -, es un policía violento que es enviado a una zona rural cubierta por la nieve para investigar el asesinato de una adolescente. Por una serie de acontecimientos, acaba en una cabaña remota, junto con el padre de la chica asesinada y la propietaria de la casa: una mujer ciega (Lupino) que le obligará a mirar dentro de sí, a sus zonas más oscuras. Mary será, en cierto modo, la voz de la conciencia – la mirada interna, si se quiere - del personaje de Robert Ryan; el sólido punto de referencia – como el tronco de ese árbol que atraviesa la habitación principal de la casa – del neurótico policía protagonista. *On Dangerous Ground* es un filme con un estilo visual arrebatado, cinético, en continuo movimiento. Como afirmaba Manny Farber: "the story is told with a camera and a rather unorthodox one." Parte de esa mirada heterodoxa se debe al estilo casi anacrónico con el que Ray decide filmar al personaje de Lupino: esos primeros planos con la mirada fija y el semblante sereno que se aproximan a los rostros lunares, inmutables, de las estrellas del cine mudo.

De *On Dangerous Ground* se afirma habitualmente que Lupino ayudó a dirigirla y que ocupó la silla de Ray cuando este estaba indispuesto. No sería extraño ya que, para entonces, ya había dirigido al menos dos películas como directora. Quiero pensar que las razones que la llevaron a pasarse al otro lado de la cámara no fueron, exclusivamente, derivadas de la inquietud creativa sino también de su indomable espíritu independiente. Aquel que la llevó a no

ligarse a un estudio de por vida, a no aceptar los papeles descartados por estrellas más brillantes que ella y a asumir papeles arriesgados que convertían a personajes marginales (jóvenes descarriadas, novias de gángsters, cantantes de clubs nocturnos…) en seres complejos, de carne y hueso. La independencia es una palabra que debería estar siempre asociada a la figura de Lupino, ya sea como actriz o como cineasta. Independencia entendida como la forma de elegir la vida que una quiere vivir.

*The Man I Love* (1947), la última de sus colaboraciones con Raoul Walsh, es un inusual musical *noir* escrito por una guionista y basado en la novela de una escritora. La protagonista absoluta de este poco conocido y muy reivindicable filme, que sirvió como inspiración a Scorsese para realizar su *New York, New York* (1977), es Petey Brown, una cantante de jazz descreída y solitaria que, inesperadamente, se enamora de un atormentado músico. La Petey de Lupino es un prodigio de sutileza y complejidad; un personaje caleidoscópico al que Lupino encarna siendo fiel a sus matices, llevando al extremo su idiosincrática combinación de rudeza – hay incluso una memorable escena en la que desarma y abofetea a un personaje masculino - y vulnerabilidad. Lo que es fascinante de su actuación en *The Man I Love* es el modo en que se evidencia que lo que estás viendo es un personaje interpretando un papel en el interior de la ficción. Petey/Lupino despliega todo su arsenal de "chica-dura-que-lo-ha-visto-todo" frente a Nicky Toresca (Robert Alda), el propietario del club en el que canta, un mafioso mujeriego y autoritario que se ha encaprichado de ella. Las escenas entre ambos consisten en veloces intercambios verbales, con las insinuaciones de él y las contrarréplicas ingeniosas de ella sucediéndose a un ritmo endiablado. Al final de una de estas confrontaciones dialécticas, Toresca se levanta de la barra de bar donde están sentados y a Petey le cambia el semblante; con la mirada perdida y el gesto serio, suspira tristemente. La variación es sutil, pero lo que se hace evidente gracias a la interpretación de Lupino es que, por un momento, Petey se ha quitado la máscara: más que una "chica de mundo", es una mujer que utiliza esa mascarada a modo de coraza. Walsh finaliza el filme con un primer plano sostenido de Lupino, con el rostro entre lloroso y sonriente, avanzando hacia la cámara; ese final tiene un sabor agridulce: el músico al que ama Petey se ha embarcado en un largo viaje y, aunque ha prometido regresar, el futuro se presenta incierto. Sabiendo que esta fue una de sus últimas colaboraciones con la Warner y que, por lo tanto, estaba a las puertas de conseguir su independencia como actriz y de convertirse en una directora pionera en el seno de Hollywood, esas emociones contradictorias en el rostro de Lupino parecen revelar algo distinto. Parecen la mezcla de emoción, miedo, excitación y absoluta alegría que precede a toda gran fuga.