

EL PRODUCTOR Y LA PRODUCCIÓN EN LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA



Javier Marzal Felici
y Francisco Javier Gómez Tarín (eds.)

Ida Lupino, productora pionera independiente en Hollywood

JOHN DOUGLAS SANDERSON

Universidad de Alicante

Ida Lupino, actriz inglesa emigrada a Hollywood en 1933, alcanza el punto álgido de su carrera en 1940 cuando abandona Paramount Pictures y firma un contrato anual con la productora Warner Brothers. Formando pareja con Humphrey Bogart, y bajo la dirección de Raoul Walsh, protagonizaría *Pasión ciega* (Raoul Walsh, 1940) y *El último refugio* (1941) para estos estudios. Pese a su participación igualmente destacada, también en 1941, junto a John Garfield y Edward G. Robinson en *The Sea Wolf*, dirigida por Michael Curtiz un año antes de su mítica *Casablanca*, rechazará a finales de ese mismo año un contrato de larga duración de 1.700 dólares a la semana que la sometería a los designios de la Warner. Este rechazo viene motivado por el interés de Lupino en evitar repetir los mismos errores que la obligaron a interpretar papeles insulsos para la Paramount, pero la condena a un cierto ostracismo en una época de control absoluto por parte de las productoras.

En 1947 rescindiré su contrato unilateralmente, y será entonces cuando decida fundar Emerald Productions junto a Collier Young (su marido) y Anson Bond, con la idea de producir sus propios guiones, en los que las protagonistas son personajes femeninos con un mayor grado de complejidad. Una serie de avatares la llevarán a dirigir algunas de estas películas (incluso a interpretar una de ellas), encontrando inesperadamente un espacio propio como productora y directora en una profesión eminentemente masculina. Esta comunicación se propone analizar cómo el objetivo de Ida Lupino, pionero para una mujer en una industria cinematográfica tan cerrada como la hollywoodiense de

los años cuarenta y cincuenta, llega a buen puerto entre los años 1949 y 1953, periodo en el cual dirige y produce seis películas de bajo presupuesto (conocidas popularmente como de «serie B»), encontrando un hueco en el saturado mercado de la exhibición cinematográfica que le permite generar beneficios para su incipiente productora. Dentro del contexto social de la época se sopesará si su característica distintiva (evidentemente, ser mujer) será determinante tanto en la naturaleza de sus propuestas cinematográficas como en la valoración de las mismas en el momento de su estreno y en etapas posteriores.

Como *corpus* de análisis se eligen tres de estas seis películas: *Not Wanted* (1949), *Outrage* (1950) y *The Bigamist* (1953). Ella dirige las tres películas para su compañía, escribe los guiones de las dos primeras y protagoniza la última. Destacan por encima de las demás porque abordan temas espinosos, considerados tabú, que raras veces se veían representados en la pantalla: respectivamente, el de las madres solteras, la violación y la bigamia. Será interesante observar cómo la incisiva presentación que hace Lupino de estas situaciones opresivas para sus protagonistas femeninas encontrará, sin embargo, un hueco en un mercado hipotéticamente muy alejado de sus ambiciones reivindicativas: el de las denominadas *exploitation movies*. Las estrategias publicitarias aplicadas a estas producciones las destinarían a un público poco apreciativo de las características hipotéticamente reivindicativas de su cine, pero consiguen hacer que las películas generen beneficios y, consiguientemente, que Lupino alcance esas cotas de producción en tan sólo cuatro años, aún más destacable en el caso de una mujer.

Como mero dato contextualizador, antes de empezar el análisis de estas películas habría que hacer referencia al organismo censor Production Code Administration (PCA), fundado en 1934, que mantuvo buenas relaciones con la industria hasta que, con la irrupción de la televisión a finales de los años cuarenta, las restricciones impuestas dejaron de ser incuestionablemente aceptadas por las grandes productoras ante el temor a una disminución de la recaudación. Un año crucial sería 1952, cuando el Tribunal Supremo norteamericano extendió la protección de la Primera Enmienda sobre la libertad de expresión al ámbito cinematográfico, curiosamente a raíz de una producción europea, *El milagro* (Roberto Rossellini, 1948), contra la que se había levantado en armas el PCA. El estricto código censor se relajaría a partir de entonces.

Emerald Productions inicia su andadura en 1948 con *The Judge*, basada en un guión de Anson Bond y dirigida por Elmer Clifton. Será al año siguiente cuando Ida Lupino proponga un guión propio, llamado entonces *The Streets of Sin*, como un proyecto que dirigiría también Clifton, sobre una joven soltera embarazada. Pero cuando éste sufre un ataque al corazón al tercer día de rodaje (moriría poco después), será Lupino quien asuma la dirección del largometraje, aportándole una impronta particular que ella niega (rechazando incluso figurar como directora en los títulos de crédito), pero que se puede identificar en conjunción con sus películas posteriores.

Estrenada con el título de *Not Wanted* y comercializada posteriormente con el de *The Wrong Rut*, llama la atención su inicio por estar rodado en exteriores en las calles de Los Ángeles en lo que entonces se hubiera percibido como un estilo seudodocumental. Abundaremos en características estilísticas y argumentales de esta primera película para después poder remitirnos a ella al analizar las otras dos. Los primeros cinco minutos de película tienen lugar en el tiempo presente, cuando la protagonista inconscientemente coge a un bebé de un carrito a la puerta de una tienda y avanza unos metros con él en brazos hasta que la madre del bebé la hace detenerse y avisa a la policía, una escena rodada en plena calle con un verismo inusual. La llevan a una celda donde permanece presa junto a otras mujeres delincuentes del lumpen y una señora mayor bien vestida que le hace caricias en el pelo muy insinuantes¹. Cuando la llaman a declarar, se produce un *flashback* que durará buena parte de la película hasta el regreso al presente para el clímax final.

A la manera de *Carta de una desconocida* de Max Ophüls, rodada un año antes, la protagonista, Sally Kelton, hace memoria de cuando trabajaba de camarera en un restaurante de su pueblo, oyó un piano en el café de al lado y se enamoró de quien lo tocaba. Pero no es respetable música clásica lo que escucha (como hacía Joan Fontaine en la gran obra de Ophüls), sino el sinuoso ritmo del jazz interpretado por un bohemio, no necesariamente malvado, pero sí liviano y despreocupado. En cualquier caso, ella también queda obsesionada por él. Hay una interesante secuencia onírica en la que ella duerme agitadamente mientras la sombra de las ventanas se refleja sobre ella como unos barrotes y suenan los acordes de un piano distorsionado. Sin embargo, no asistiremos visualmente a su predecible encuentro sexual, que sucede de manera elíptica fuera de campo cuando ella, ante su abrazo en una escena campestre vespertina, deja caer el cigarrillo que sostiene, el cual desaparece arrastrado por las aguas de un riachuelo.

El músico deja la ciudad una vez le surge un contrato para tocar en otro sitio, y ella no tardará en abandonar familia y trabajo para ir en su busca a Los Ángeles. Tampoco asistiremos a la consternación de sus padres porque la cámara marcha con ella, en un autocar donde conoce a un chico formal, Drew, gerente de una gasolinera, y con una pierna ortopédica como consecuencia de una herida de guerra. Cuando localiza al pianista en la pensión donde se hospeda, una interesante planificación de luces y sombras nos revela su desinterés hacia ella, que culmina con su anuncio unos días después de su nueva marcha hacia Sudamérica. En su descargo hay que recalcar que rompe la relación antes de saber que Sally está embarazada, lo cual le eximiría de culpa por supuesto abandono.

¹ La contemplación de esta escena nos puede remitir a una película posterior, *Women's Prison* (1955), en la que, curiosamente, la propia Lupino interpreta a una carcelera malvada y destructiva de sexualidad ambigua.

Pese al cortejo permanente del gerente de la gasolinera, ella desaparece sin darle la noticia de su estado para recluirse en un centro de acogida de mujeres solteras embarazadas². Será allí donde la localice Drew, aunque cuando averigua que está embarazada por información de la directora del centro, se marcha sin llegar a hablar con ella. Una vez Sally tiene el bebé, lo entrega en adopción, pero después se arrepiente e intenta recuperarlo, sin éxito, lo que explica una vez volvemos al tiempo presente su reacción inconsciente al principio de la película; queda en libertad sin cargos. Drew la espera a la salida de comisaría y corre con dificultad tras ella cuando huye de su presencia en una larga y climática persecución. Sólo cuando Sally le ve desplomarse exhausto en lo alto de un puente, vuelve sobre sus pasos y le abraza y acuna como a un niño pequeño.

El atrevimiento de Lupino al presentar la realidad social silenciada de las madres solteras no quedó ahí. En una entrevista que aparece en el *New York Times* en abril de 1950, Lupino relata cómo encontró a muchas mujeres negras, latinas y asiáticas en los centros de acogida de madres solteras, reflejándolo así en el guión original. El PCA se opuso a que se presentaran en la pantalla distintas razas conviviendo en situación de igualdad, pero finalmente «conseguimos meter de rondón a una chica china, por lo que recibimos una carta muy acalorada de un señor. Afortunadamente, la película ya se había estrenado» (en Waldman, 1995: 30). El guión original lo había coescrito con Paul Jarrico, nominado al óscar el año anterior por *La ciudad desnuda* (Jules Dassin, 1948), pero despedido de la RKO poco después por presiones del Comité de Actividades Antiamericanas del senador McCarthy. Pasaría posteriormente a producir el clásico de Herbert Biberman *La sal de la tierra* (1954).

Esta primera película de Lupino no es bien recibida, sin embargo, en los albores de la crítica feminista de principios de los setenta. Según el análisis realizado por Claire Johnston (1999: 38-9), «resulta dudoso que (Lupino) opere a algún nivel de consciencia para subvertir la ideología sexista» en *Not Wanted*, y sólo resulta salvable la última escena porque se produce «un proceso de castración simbólica en el que él la persigue hasta que no puede mantenerse en pie, y entonces ella le rodea con sus brazos mientras él realiza movimientos infantiles, aportando el *final feliz*». Tampoco ayudaría el hecho de que su comercialización abundara en los aspectos más supuestamente morbosos de la película, obviando la denuncia que su pionera directora quisiera enfatizar. De hecho, en su nueva distribución bajo el título *The Wrong Rut* (versión comercializada actualmente en DVD), sorprendentemente se introduce un inserto de cuatro minutos de una operación de cesárea como si correspondiera al

² El primer antecedente de *Not Wanted* podría ser *Kitty Foyle* (Sam Wood, 1940), inédita en España, con un guión original que reflejaba una relación ilícita que tiene como consecuencia un embarazo y, consecuentemente, un aborto. Esto se cambiaría finalmente mediante un nacimiento y una boda cuasi-simultánea que convierten al bebé en «legal».

nacimiento del bebé ilegítimo de la protagonista, y en color, en contraste con el blanco y negro del largometraje. Se supone que este tipo de «alicientes» atraía más espectadores a los cines de entonces, ayudando a generar beneficios, pero haciendo un flaco favor a los hipotéticos propósitos reivindicativos de Lupino.

Anson Bond abandona la compañía dejándola en manos del matrimonio Duff-Lupino (ya en trámites de divorcio), quienes le dan un nuevo nombre: *The Filmmakers*. Lupino de nuevo dirige, produce y escribe el nuevo proyecto, *Never Fear* (1949), un drama sobre una bailarina que cae víctima de una enfermedad que causa estragos en la época: la poliomelitis. Si tenemos en cuenta que en su etapa de actriz recién llegada a Hollywood, Lupino había sido tratada por síntomas de dicha enfermedad en 1934, se puede considerar su película más autobiográfica.

Para los planteamientos de esta comunicación resulta, sin embargo, mucho más interesante su tercera película, *Outrage* (1950), que presenta a un nuevo personaje femenino víctima de una situación socialmente controvertida y habitualmente silenciada en las pantallas: la violación. Ann Walton sale más tarde que de costumbre de la empresa donde trabaja como secretaria y sufre esa brutal agresión (necesariamente fuera de campo). Ante el trauma producido, este personaje también abandona trabajo y familia (aquí incluso a un novio de toda la vida) y emigra de este pequeño pueblo del Medio Oeste americano hacia la California urbana. Allí trabará amistad con el doctor Bruce, que intentará ayudarla de forma altruista a rehacer su vida. Sin embargo, ella recae cuando un pretendiente testarudo, Frank Marini, insiste en besarla, a lo que ella responde agrediendo con el gato de un coche e hiriéndole gravemente. Va a juicio, y el doctor Bruce testifica a su favor relatando su caso, y revelando que el violador del inicio de la película se ha entregado tras confesar su crimen y está actualmente en tratamiento para superar sus traumas, consecuencia de su participación como soldado en la Segunda Guerra Mundial. En su discurso ante las autoridades, Bruce recalca que la sociedad debe mostrar piedad ante sus víctimas, por lo que parecería que tanto el violador como Ann son presentados a un mismo nivel de sufrimiento. Una vez Ann queda libre, Bruce le comunica que su familia y novio de toda la vida quieren que regrese a su pueblo natal. Ella le suplica iniciar una vida en común con él, pero el doctor considera que, como profesional, tenía simplemente una misión que cumplir, y que ella debe marcharse de su lado.

La factura de la película es aún más elaborada que *Not Wanted*. Hay un mayor número de localizaciones, y el metraje rodado en exteriores tiene mayor duración. Scheib (1980: 58) define «la interacción entre la emotividad de una *película de mujeres* claustrofóbica y un realismo documental (completado por una atención a los detalles exhaustivamente investigada, actores no profesionales y, en muchos casos, historias reales)». También se observa un uso continuado de la profundidad de campo como si, en suma, se quisiera ofrecer lo que el aún incipiente y limitado medio televisivo era incapaz de incorporar a sus producciones. Por lo que respecta a la perspec-

tiva argumental, de nuevo acudimos a una huida, injustificada a nuestros ojos contemporáneos, desde el punto de vista de la fugitiva. Pese a una fotografía más propia del *film noir*, las convenciones del melodrama se aprecian en la adopción del punto de vista de la protagonista femenina y en el énfasis musical de la banda sonora. Como afirma Cook (1995: 60): «En *Outrage*, la trayectoria moralista y punitiva de la narrativa es subrayada y comentada mediante los códigos visuales y auditivos, que se utilizan expresionísticamente para comunicar el estado mental y el predicamento existencial de Ann.» En todo caso, es comprensible la ira generalizada que esta película despierta en la crítica feminista ante una presentación del personaje del violador como víctima social. Por el contrario, Cook (ibíd., 1995: 67) celebra «la masculinidad no-fálica de Bruce».

La única película de Lupino que goza del beneplácito crítico generalizado en este sentido, hasta el punto de merecer cuatro páginas de análisis en el volumen canónico y referencial de Jeanine Basinger, *A Woman's View, How Hollywood Spoke to Women 1930-1960* (1993), es su siguiente proyecto, *Hard, Fast and Beautiful* (1951) basado en una novela homónima de John R. Tunis (1931), sobre cómo una madre ambiciosa y posesiva (Claire Trevor) presiona a su hija (Sally Forrest) para que se convierta en una tenista profesional de éxito. A continuación dirigirá *The Hitch-Hiker* (1953), en la que, por una vez, abandona a sus personajes femeninos comprometidos para rodar un *film-noir* propiamente dicho en el que un asesino en serie perseguido por la policía es recogido como autoestopista por dos amigos que se van de viaje de fin de semana sin sus esposas. De nuevo una película sobre una huida (en este caso a México) brillantemente fotografiada por Nicholas Musuraca, que ya había trabajado en dos grandes películas de Jacques Tourneur: *La mujer pantera* (1942) y *Retorno al pasado* (1947).

The Hitch-Hiker supuso el fin de la trayectoria de *The Filmmakers*; no por la calidad de la película en sí, sino porque los ya divorciados socios quisieron implicarse en otro aspecto de la cadena semiótica de producción audiovisual, la distribución, con resultados muy negativos. Hasta entonces sus películas se las había distribuido la RKO, y al intentar hacerlo por su cuenta se les cerraron todas las puertas de las cadenas de exhibición, también en manos de las grandes productoras.

Sin embargo, antes de que *The Filmmakers* sufriera dichas consecuencias, Lupino ya estaba rodando *The Bigamist* (1953), con Edmond O'Brien en el papel de Harry Jordan, empresario casado con una ambiciosa esposa, Eve, y que, en un viaje de negocios, entabla relaciones con una camarera, Phyllis, de un café cantonés regentado por un asiático, Sam. El primer beso tiene lugar en la pensión donde la mujer vive, en una penumbra que apenas hace visible la escena, antes de que ella suba a su dormitorio mientras la sombra de la barandilla de la escalera se cierne sobre su figura. Pero será en un viaje furtivo a Acapulco (de nuevo la referencia extranjera para un contexto desestabilizado) donde tenga lugar el encuentro sexual al que se alude verbalmente con posterioridad para explicar el embarazo de Phyllis.

Toda esta información se obtiene mediante un *flashback* una vez un trabajador social que tramita una adopción descubre la bigamia de un Harry Jordan que, en su deseo de contentar a las dos mujeres, permanece casado con ambas en distintas ciudades. De nuevo será ante los tribunales donde se dirima la culpabilidad de un protagonista que, quizás por ser masculino, no salga en libertad como en las películas anteriores, sino que vaya a prisión a cumplir su condena. Sin embargo, hay un ambiente generalizado de comprensión que alcanza incluso a las dos mujeres engañadas; todo deslíz es aceptado ante la buena voluntad desplegada por las distintas partes implicadas. Como afirma Seiter (1995: 111): «Cualquier expectativa de un mundo *noir* de contenido altamente sexual, prohibido, exótico o criminal que pudiera sugerirse en el café cantones se verá decepcionada.»

En *The Bigamist* encontramos una economía de medios que contrasta con los recursos de las otras dos películas analizadas en esta comunicación. Rodada principalmente en interiores, con un apartado muy largo dedicado al juicio, podría sugerirnos un anticipo de lo que sería la actividad profesional de Ida Lupino durante las siguientes dos décadas, directora de producciones televisivas. En lugar de combatir al medio parece querer adaptarse a él, aunque también puede deberse a las dificultades económicas que empezaba a atravesar su compañía.

Otro aspecto relevante es el hecho de que Lupino interpretara el papel de Eve, la rubia y ambiciosa esposa del protagonista, mientras que el papel del personaje femenino antagonista era encarnado por Joan Fontaine, que en la vida real era la nueva esposa de Collier Young. En la biografía de Lupino, escrita por William Donati (1996: 201), se revela que Fontaine exigió que Lupino, además de dirigir la película, interpretara el papel coprotagonista si *The Filmmakers* quería que ella aceptara interpretar a Phyllis. No es difícil imaginar la estrategia comercial publicitaria con respecto al lanzamiento de esta película.

En todo caso, *The Filmmakers* se vio abocada a su desaparición. Lupino participaría aún como actriz en cualificadas películas como *On Dangerous Ground* (Nicholas Ray, 1952), *El gran cuchillo* (Robert Aldrich, 1955) y *Mientras la ciudad duerme* (Fritz Lang, 1956), aunque su destino último será el medio televisivo. Formará una productora junto a sus colegas actores Dick Powell, Charles Boyer y David Niven, cuyo primer éxito será la serie de dramatizaciones televisivas que, bajo el título genérico de *Four Star Playhouse* (1953-56), se emitía en vivo en la cadena ABC.

Las películas dirigidas por Ida Lupino entre los años 1949 y 1953 tenían un presupuesto muy bajo y, a diferencia de los grandes melodramas canónicos de Douglas Sirk y Nicholas Ray, también presentan a personajes femeninos de clases sociales bajas: camareras, secretarías, empleadas de gasolinera, etc., arquetipos que no tenían hueco en el Hollywood de las grandes producciones. En todo caso, su caligrafía cinematográfica está más vinculada, como ya hemos visto, con el realismo del *noir* que con el melodrama: estructuras claustrofóbicas recalcadas con sombras de puertas y ventanas

en interiores, y mucha localización de exteriores para reflejar la huida de las protagonistas³. Scheib (1995: 44), la voz más autorizada en el análisis de la obra de Lupino por el número de artículos que le dedica, resume acertadamente su caracterización: «Sus personajes andan obnubiladas, mutiladas, traumatizadas, desplazadas, vagando sin rumbo de casa en casa por carreteras secundarias de las pequeñas ciudades americanas. Una biografía típica de una heroína (de Lupino) la encuentra ganándose la vida después del colegio, no como una secretaria eficaz o ayudante del jefe, sino como camarera, trabajadora de fábrica o librera, ni glamorosa ni pobre; pero no por auto-satisfacción, independencia o ascenso de escalafón social, sino porque su familia necesita el dinero.»

Sus personajes femeninos soportan la presión social como consecuencia de unos acontecimientos inaceptables para las convenciones morales de una época en la que se las consideraría responsables de su sufrimiento pese a que les haya sido impuesto por otros. Lupino pone el dedo en la llaga de las convenciones sociales y presenta a unas mujeres que asumen las injustas consecuencias de dicha presión y, pese a todos los condicionantes negativos, perseveran en salir adelante en esos finales abiertos característicos de muchos melodramas americanos. Según Thibaud (1986: 19), «Lupino escoge la contención y la elipsis, dejando en el vacío los momentos patéticamente obvios, como el adiós al niño que abandona, el horror cuando el doctor nombra la enfermedad o el descubrimiento de la bigamia por parte de las esposas. Pero también da rienda suelta a la ira, el deseo y la tristeza de sus heroínas. Esta alternancia rítmica peculiar crea un tono incisivo a la vez que introduce un cierto distanciamiento».

Pero este planteamiento resulta claramente insuficiente desde la perspectiva de analistas como Molly Haskell (1973: 188), esposa de Andrew Sarris y una de las pioneras de la crítica feminista, para quien «las películas de Lupino son convencionales, incluso sexistas». La comprensión mostrada por Lupino por los personajes masculinos causantes de las desgracias de sus protagonistas puede ser el motivo principal de este rechazo. La recurrente argumentación de los traumas causados por su participación en la Segunda Guerra Mundial son completados con referencias a la inocencia infantil perdida, como en la escena en la que el violador de *Outrage* destroza un cartel circense donde aparece un payaso de la misma manera en que su víctima, Ann Walton, rompe su foto de primera comunión: los dos se sitúan a un mismo nivel representativo⁴. En suma, otra característica estilística recurrente que justifica la afirmación según Scheib (1995: 46), de que «Lupino es una *auteur* en sentido literal, ya que escribe compartidamente los guiones de la mayoría de sus películas, y no es difi-

³ Curiosamente, en su trayectoria como directora de televisión, Lupino dirigiría tres episodios de la serie *El fugitivo* en la temporada 1963-64.

⁴ A este respecto se puede evocar también la representación del personaje masculino positivo de *Not Wanted*, Drew, que en su edad adulta sigue jugando con su tren eléctrico ante la aprobadora mirada de la protagonista.

cil esquematizar las pautas generales de muchas de sus narrativas: un breve inicio que presenta una vida “normal” continuada; una repentina interrupción traumática de ese flujo; una abrumadora sensación de alienación y desorientación; un breve receso en un refugio comunal; un *reversal* del trauma al asumir activamente lo que inicialmente se vivió pasivamente, y una tentativa de empezar una nueva vida. Así y todo, dentro de esta unidad narrativa y de la aún mayor unidad de estilo, hay exploración y experimentación constantes.»

Habría que reflexionar si se podían abrigar mayores esperanzas con respecto a una transgresión feminista de Ida Lupino contra los valores sociales establecidos, o si el mero hecho de que accediera a una situación profesional reservada exclusivamente para hombres ya suponía un logro que era preferible mantener aún a expensas de hacer concesiones al abrumador engranaje económico-social de la industria cinematográfica. Khun (1995: 5) considera que «sacar la obra de Lupino de su contexto histórico y someterla a unas pautas políticas de una época distinta es algo injusto».

A su vez, la estrategia comercial de publicitar sus películas como perteneciente al género del *exploitation* puede levantar ampollas desde una perspectiva actual (nadie aceptaría ahora una publicidad machista de producciones dirigidas por mujeres), pero también le permitió hacerse en su momento un hueco en el mercado de la exhibición y, quién sabe, quizás arrojar alguna luz para que otras directoras y productoras se incorporaran a la profesión en las décadas siguientes. Cook (1995: 60) afirma que «la sensación de insatisfacción con las películas de Lupino para la compañía The Film-makers expresada por feministas de los setenta y posteriores evidencian un deseo común de recuperar el trabajo pasado de mujeres para servir a los intereses del feminismo actual». Quizás sí los sirviera más de lo que cabría suponer.

Lupino (en Varney 1982: 10), muchos años después, fue muy concluyente al respecto: «La verdad es que pensé que una mujer dirigiendo era una rareza, pero nunca me sentí encabezando una cruzada por una causa.»

BIBLIOGRAFÍA

- Basinger, J. (1993), *A Woman's View, How Hollywood Spoke to Women 1930-1960*, Londres, Wesleyan U. P.
- Cook, P. (1995), «Outrage (1950)», en Kuhn, A. (ed.), *Queen of the 'B's: Ida Lupino Behind the Camera*, Westport, Conn.: Praeger, pp. 57-72.
- Donati, W. (1996), *Ida Lupino: A Biography*, Lexington, Kentucky U. P.
- Haskell, M. (1973), *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in Movies*, Nueva York, Holt.
- Johnston, C. (1999), «Women's Cinema as Counter-cinema», en Thornman, S., *Feminist Film Theory: A Reader*, Edinburgh, Edingburgh U. P., pp. 31-40.
- Kuhn, A. (1995), «Introduction: Intestinal Fortitude», en Kuhn, A. (ed.), *op. cit.*, pp. 1-12.
- Scheib, R. (1980), «Ida Lupino: Auteuress», en *Film Comment* 16: 1, pp. 54-64.
- (1995) «Never Fear (1950)», en Kuhn, A. (ed.), *op. cit.*, pp. 40-56.
- Seiter, E. (1995), «The Bigamist (1953)», en Kuhn, A. (ed.), *op. cit.*, pp. 103-117.
- Thibaud, C. (1982), «Un pathétique en creux: Ida Lupino cinéaste» en *Positif* 301, pp. 17-22.
- Varney, G. (1982), «Ida Lupino, director», en *LA Weekly*, 12-18 nov. 1982, pp. 10.
- Waldman, D. (1995), «Never Fear (1949)», en Kuhn, A., *op. cit.*, pp. 13-39.