

# J OAN CRAWFORD: CREACIÓN DE LA *WORKING GIRL* Y CONTINUIDAD DE LA “FÓRMULA CRAWFORD”

CARMEN GUIRALT GOMAR<sup>1</sup>

**Abstract:** To affirm that Joan Crawford played a unique part during her whole film career, not only is extremely dangerous, but easily arguable. Now then, at the beginning of the 1930's and specifically with her film *Possessed* (*Amor en venta*, 1931), by Clarence Brown, took place the creation of one screen personage that the actress would repeat later of one constant way along the years surpassing *Mildred Pierce* (*Alma en suplicio*, 1945), by Michael Curtiz. This personage is the type of the working girl. The creation was so effective that it promoted and used to the maximum in a lot of films that Joan Crawford played in the 1930's, and when the actress tried to unmake of that specific image the public did not permit her. The audience only wanted to see her in the role of proletarian girl, from this codification became into a blot, since it turned out impossible to do without her to get any filmic success. Just extra cinematographic matters that to make more specific in the actress' advanced age about 1950 got finally to separate her image of this pattern.

**Key words:** Joan Crawford / *Star system* / *Possessed* (1931) / *working girl* / “Crawford Formula”.

**Resumen:** Afirmar que Joan Crawford interpretó durante toda su carrera cinematográfica un único papel, no sólo es altamente arriesgado, sino fácilmente discutible. Ahora bien, a comienzos de la década de 1930 y específicamente con su película *Possessed* (*Amor en venta*, 1931), de Clarence Brown, tuvo lugar la creación de un personaje fílmico que la actriz repetiría posteriormente de modo continuado a lo largo de los años sobrepasando *Mildred Pierce* (*Alma en suplicio*, 1945), de Michael Curtiz. Este personaje es el de la *working girl* (chica trabajadora). La creación resultó tan eficaz que se potenció y utilizó al máximo en muchos de los films que Joan Crawford realizó en la década de los 30, y cuando la actriz intentó deshacerse de esa imagen específica el público no se lo permitió. La audiencia sólo quería verla en el papel de chica proletaria, por lo que esta codificación acabó convirtiéndose en un lastre, ya que resultó imposible prescindir de ella para conseguir cualquier éxito cinematográfico. Tan solo cuestiones extrafílmicas que se concretan en la edad avanzada de la actriz en torno a 1950 consiguieron finalmente desligar su imagen de este modelo.

**Palabras clave:** Joan Crawford / Sistema de estrellas / *Amor en venta* (1931) / chica trabajadora / “Fórmula Crawford”.

Para el historiador Richard Schickel, Joan Crawford no es exclusivamente una *star*, sino un fenómeno americano.<sup>2</sup> Es la estrella norteamericana por excelencia. Desde luego, su fama fue internacional y traspasó las fronteras de los Estados Unidos, pero, en una época en la que Hollywood exportaba sus productos a todas partes del mundo, ella estuvo esencialmente destinada al mercado nacional. De ahí que muchos de sus films no hayan llegado nunca a Europa y otros sólo han podido revisarse recientemente a través de su relanzamiento en DVD, no conociendo jamás una distribución televisiva o en formato VHS.

El caso español ilustra perfectamente su demarcación estadounidense. A excepción de *Grand Hotel* (*Grand Hotel*, 1932), de Edmund Goulding, film célebre no tanto por ella como por su elenco de estrellas –Greta Garbo, John y Lionel Barrymore, Wallace Beery, etc.– y por haber ganado el Oscar de su año a la Mejor Película, toda la primera parte de su carrera en Metro-Goldwyn-Mayer, tema que en gran medida comprende este artículo, es prácticamente inédita en nuestro país. Su famoso personaje de Vienna en el *western Johnny Guitar* (*Johnny Guitar*, 1954), de Nicholas Ray, es más mítico que verdaderamente conocido, y en España

<sup>1</sup> Fecha de recepción: marzo de 2008.

<sup>2</sup> Citado en: Walker, Alexander. *Joan Crawford. The Ultimate Star*. Weidenfeld and Nicolson, Londres, 1983, p. 6.

casi exclusivamente se la recuerda como la malvada vieja ex gloria de cine de la cinta de terror *What Ever Happened to Baby Jane?* (*¿Qué fue de Baby Jane?*, 1962), de Robert Aldrich.<sup>3</sup>

Ahora bien, de la multitud de estrellas creadas por la potente maquinaria industrial de Hollywood durante la Época Dorada a través del *star system* probablemente ninguna da tanto de sí para ahondar en el proceso sociológico de la manufactura, éxito, fracaso y sucesivas transformaciones de una misma personalidad como Joan Crawford. Una carrera cinematográfica que comienza en 1925 y finaliza en 1970, atraviesa las décadas completas de 1930, 1940, 1950 y 1960 y se basa en la continua metamorfosis de la imagen de la estrella que se adapta a los nuevos tiempos y a las exigencias de cada época. Desde la *flapper* de los años 20 hasta la maniaca portadora de hachas de sus caracterizaciones de terror en los años 60. Sin embargo, y pese a sus múltiples modificaciones, como afirma la historiadora Jeanine Basinger "Joan Crawford fue siempre 'Joan Crawford'".<sup>4</sup> No resulta extraño, por lo tanto, que Crawford haya sido propuesta por Richard Dyer como la actriz / estrella / personaje que expone de forma inequívoca la *teoría del actor como autor* (*the actor as auteur*).<sup>5</sup> Prosigue Basinger diciendo que "Ella construyó su trayectoria al elaborar su propia imagen con habilidad e inteligencia, y se las apañó para variar su imagen siempre que el público comenzaba a cansarse de la que estaba en vigor. (...) de *flapper* a *shop girl*, de *sophisticated lady* a *comedienne*, de

*career woman* a mujer madura embaucada por los hombres (que quieren su dinero o poder) y finalmente *gargoyle*".<sup>6</sup>

Cierto, pero en la mayoría de films que la actriz interpretó desde 1931 hasta 1950 subyace o reaparece constantemente un único personaje, y éste es el de Joan Crawford como *working girl* (chica trabajadora), apoyado también, como casi todos los demás, en una parte de su biografía y vida personal, y elaborado de forma completamente premeditada en un film que, paradójicamente, es muy poco conocido: *Possessed* (*Amor en venta*, 1931), de Clarence Brown.

Este artículo no pretende en modo alguno realizar un análisis exhaustivo de la rica y variada, pero al mismo tiempo unitaria, carrera de Joan Crawford, sino únicamente explorar su asimilación con la *working girl*, porque, a nuestro modo de ver, pese a todos los diferentes personajes "Joan Crawford", antes citados por Basinger, éste impregnó su filmografía más que ningún otro –condicionó, sin duda, algunos de sus títulos más célebres: *Grand Hotel*, *The Women* (*Mujeres*, 1939), de George Cukor, *Mildred Pierce* (*Alma en suplicio*, 1945), de Michael Curtiz– e incluso se superpuso a muchos de ellos: la *shop girl* (dependienta) es una ramificación o vertiente de la *working girl*, la *sophisticated lady* (dama sofisticada) y la *comedienne* (comediante) fracasaron estrepitosamente en taquilla y ante el público de la actriz, la *career woman* (mujer de carrera) es, nuevamente, otra evolución de la *working girl*, mientras que

<sup>3</sup> Otro ejemplo: el libro desmitificador que su hija adoptiva Christina Crawford escribió sobre ella, *Mommie Dearest* (William Morrow, Nueva York, 1978), fue un escándalo y un *best-seller* en los Estados Unidos y ni siquiera se tradujo a la lengua castellana. A los tres años se hizo la película, de mismo título, dirigida por Frank Perry y con Faye Dunaway como Joan Crawford, que esta vez sí se estrenó en España, como *Queridísima mamá*.

<sup>4</sup> "Joan Crawford was always 'Joan Crawford.'" (Basinger, Jeanine. *A Woman's View. How Hollywood Spoke to Women 1930-1960*. University Press of New England, Hanover y Londres, 1993, p. 171. [Edición original: Alfred A. Knopf, Nueva York, 1993]).

<sup>5</sup> Dyer, Richard. *Las estrellas cinematográficas*. Paidós Ibérica, Barcelona, 2001, pp. 193-194. (Edición original: *Stars*. British Film Institute, Londres, 1979); impulsada por Patrick McGilligan en su estudio sobre James Cagney (McGilligan, Patrick. *Cagney: The Actor as Auteur*. A. S. Barnes, South Brunswick; Tantivy, Londres, 1975), esta teoría –una transposición al actor de la *teoría del autor* (*auteurism* o *auteur theory*) que sitúa al director como el máximo responsable y, por tanto, autor de una película– establece que determinados actores pueden ser considerados como *auteurs*: "Cuando el artista se convierte en alguien tan importante para una producción que cambia líneas, improvisa, modifica significados, influye en el argumento y estilo de una película y todo esto queda bien claro al público... entonces la actuación de esta persona asume la fuerza, estilo e integridad de un autor" (*ibid.*, p. 199, citado en: Dyer, Richard, *op. cit.*, p. 194). En el caso de Crawford esto se hace más evidente en relación al vestuario y los diálogos; su cooperación con el famoso modisto de MGM Adrian es notable, y desde su más temprano estrellato adquirió la costumbre de modificar los diálogos adecuándolos para sí, ya que, a su modo de ver, "... las palabras del escritor eran palabras muertas. Yo las hice vivir" (*Variety*, 12 de julio de 1932, p. 68, citado en: Walker, Alexander. *El estrellato. El fenómeno de Hollywood*. Anagrama, Barcelona, 1974, p. 334. [Edición original: *Stardom. The Hollywood Phenomenon*. Michael Joseph, Londres, 1970]).

<sup>6</sup> "She made her way by manipulating her own image with skill and understanding, and managed to update her image whenever the public began to indicate it might be tired of the current one. (...) from flapper to shop girl to sophisticated lady to comedienne to career woman to older woman victimized by men (who want her money or power) and finally to gargoyle." (Basinger, Jeanine, *op. cit.*, pp. 171-172).

la mujer amenazada en constante peligro a manos de sicóticos y perturbados y las efigies de terror o *gargoyle*, se corresponden con la desaparición del personaje en los albores de la década de 1950, hasta donde llega.

Estudiamos cómo y por qué se llevó a cabo tal operación, su creación, permanencia y evolución, esto es, la denominada "Fórmula Crawford". Creemos que el tema merece ser objeto de una nueva atención porque sólo ha sido evaluado tangencialmente en manuales que tratan sobre otras materias, todos ellos en lengua inglesa y no traducidos al castellano.<sup>7</sup> Ninguna de estas disertaciones repara, por otro lado, en la decisiva importancia de *Amor en venta* como creador del personaje. La revalorización del film y su justa consideración como generador del modelo es, por ello, otro de nuestros principales objetivos. No obstante, antes de proceder a su examen, necesitamos remontarnos a los orígenes, irrupción de la estrella en el medio fílmico e instauración de los arquetipos preexistentes que fueron sustituidos por el que nos ocupa.

### **Fabricación de la estrella y modelos previos (1925-1930)**

Afirma Edgar Morin que "El *star system* es ante todo 'fabricación'".<sup>8</sup> En el caso de Crawford esto resulta probablemente más tangible que en cualquier otra estrella, pues fue directamente concebida para el estrellato y ofrecida como nuevo ídolo a los lectores de las revistas de fans cuando todavía no había realizado ni un solo film.

Descubierta en 1925 cuando trabajaba como corista en Broadway por el ejecutivo de MGM Harry Rapf –el tercero en jerarquía tras el director de los estudios, Louis B. Mayer, y su jefe de producción, Irving Thalberg–, nunca se pretendió que la nueva bailarina supiese actuar. Tan solo debía aparecer de fondo decorando las producciones del estudio. Diversas pruebas demostraron que tenía una foto-

genia excelente y enseguida se procedió a la firma de un contrato con MGM. Durante su larga carrera como estrella de Hollywood Crawford tuvo siempre una obsesión delirante por agradar a sus fans. Como señala Basinger, era el tipo de estrella dispuesta a trabajar duro y a colaborar con los planes del estudio.<sup>9</sup> Adoraba la publicidad. Dijo constantemente que se debía a sus admiradores, puesto que el público era quien la había creado. Y esto era completamente cierto, les debía todo, incluso el nombre, ya que lo primero que hizo MGM con su nueva adquisición fue convocar un concurso a nivel nacional en la revista *Movie Weekly* para otorgar una nueva identidad a su propiedad Lucille LeSueur, con una recompensa global de 1.000\$ y un premio íntegro de 500\$ para aquel que consiguiese aportar el nombre definitivo.<sup>10</sup> De acuerdo con el espíritu de la época y con la imagen que el estudio pretendía promocionar de ella, se demandó que éste fuese "enérgico, ambicioso y de personalidad típicamente americana".<sup>11</sup> Tras una primera elección en la que fue elegido el nombre de Joan Arden, finalmente resultó ganadora la propuesta de Joan Crawford. La maquinaria hollywoodiense seguramente nunca ha sido tan eficiente, ni tan evidente, como en la creación de Joan Crawford, como estrella y como personaje en sí mismo. Su imagen se concibió desde el principio como un producto de consumo masivo, contemporáneo y 100% norteamericano, y a partir de ese momento Crawford se interpretó a sí misma a lo largo de los años, tal y como posteriormente declararía: "Yo interpreté a la estrella Joan Crawford, no a la mujer Joan Crawford, y lo hice con todas mis fuerzas".<sup>12</sup> La información que se facilita "... como parte de la creación / manufactura deliberada de una imagen particular o de la imagen-contexto de una estrella..."<sup>13</sup> y que incluye, entre muchos otros recursos, las biografías suministradas por los estudios suele ser falsa o, por lo menos, exagerada, pues se proporciona con la intención de provocar en el espectador una de-

<sup>7</sup> Una de las aportaciones más determinantes, por ejemplo, procede de un libro sobre vestuario, debido a Howard Gutner y consagrado al modisto de Metro-Goldwyn-Mayer Adrian (Gutner, Howard. *Gowns by Adrian. The MGM Years 1928-1941*. Harry N. Abrams, Nueva York, 2001).

<sup>8</sup> Morin, Edgar. *Las Stars. Servidumbres y mitos*. Dopesa, Barcelona, 1972, p. 86. (Edición original: *Les Stars*. Seuil, París, 1957).

<sup>9</sup> Basinger, Jeanine, *op. cit.*, p. 163.

<sup>10</sup> Cross, Joan. "Name Her and Win \$1,000 (Introducing Lucille LeSueur Who Needs Another Name for Her Screen Career)", *Movie Weekly*, Vol. V n° 8, 28 de marzo de 1925, p. 6.

<sup>11</sup> s.a., "Don't Miss This Opportunity of Winning \$1,000 In Prizes", *Movie Weekly*, Vol. V n° 9, 4 de abril de 1925, citado en: Walker, Alexander, *op. cit.* [1983], p. 10.

<sup>12</sup> "I played the star Joan Crawford, not the woman Joan Crawford, to the hilt." (Newquist, Roy. *Conversations with Joan Crawford*. Berkley Books, Nueva York, 1981, p. 58. [Edición original: Secaucus, The Citadel Press, New Jersey, 1980]).

<sup>13</sup> Dyer, Richard, *op. cit.*, p. 85.

terminada codificación de la estrella en cuestión. Sin embargo, el desarrollo de Crawford difiere de esta tendencia tan habitual, dado que los estudios MGM utilizaron la vida personal de la actriz para la creación de su imagen filmica, tanto en esta primera ocasión, como en la posterior, escogiendo, según el momento de su carrera, las porciones de su biografía que más interesaban potenciar. Por ello, tras unas primeras intervenciones en el medio fílmico como extra y en pequeños papeles, MGM decidió lanzarla en 1928 como la máxima actualidad en *Our Dancing Daughters (Virgenes modernas, 1928)*, de Harry Beaumont. En todas las películas de este periodo Crawford representó al tipo de heroína liberada y emancipada propia de los años 20, muy en sintonía con el espíritu de las novelas de Scott Fitzgerald, el Jazz y el Charleston. Encarnó a la *flapper* alocada y desenfrenada que bailaba constantemente en clubs nocturnos, fumaba y bebía hasta las tantas de la madrugada, se mostraba en público con faldas cortas y se llenaba de colorete. Y, como hemos señalado, el estudio seleccionó parte de la vida personal de la actriz; se hizo hincapié en sus grandes habilidades como bailarina, en sus comienzos como corista en clubs nocturnos de Oklahoma y Detroit y en los trofeos que había conseguido durante su adolescencia en concursos de Black Botton, Foxtrot y Charleston. Se insistió, igualmente, en hacer constar a qué dedicaba la mayor parte de su tiempo libre fuera de los estudios, ya que después del trabajo ella continuaba participando en competiciones en clubs de Hollywood para no perder sus habilidades en el baile. Las consecuencias de esta combinación de textos mediáticos que incluían el conjunto completo de procesos de fabricación de la imagen de una estrella fueron que Crawford rápidamente se convirtió en la actriz favorita de la gran mayoría de jóvenes del país que acudían masivamente a los cines para verla. Tres de sus títulos, de hecho, llegaron a adquirir la denominación popular de "Trilogía de la Modernidad": *Vir-*

*genes modernas, Our Modern Maidens (Jugar con fuego, 1929)*, de Jack Conway, y *Our Blushing Brides (Novias ruborosas, 1930)*, de Harry Beaumont.

Sin embargo, en 1929 con la caída de la Bolsa de Wall Street los "Felices Años Veinte" desaparecieron de forma súbita. El desempleo, la pobreza y el hambre se apoderaron del país. En 1930 MGM y la propia Crawford comprendieron que se había acabado la etapa de la "virgen moderna" y muy pronto procedieron a la creación de otro tipo de personaje más apropiado para la nueva era de la Depresión. Un film de transición fue *Paid (Pagada, 1930)*, de Sam Wood, donde por primera vez Crawford apareció sin actuaciones musicales ni números de baile, tan solo interpretando. Era un primer intento de desligarla de la *flapper*, donde daba vida a una joven injustamente encarcelada por un robo que no cometió. Pero este papel se vinculaba con la moda pujante de las películas carcelarias de los primeros años de la década y el estudio pronto supo que servía para transmitir un perfil más serio de la estrella, pero no para crear su imagen definitiva.<sup>14</sup> Se intentó entonces, con resultados funestos, modificar su apariencia convirtiéndola en rubia platino al estilo Jean Harlow, pero, en concreto, la última de las producciones que realizó bajo este aspecto, *This Modern Age (Esta edad moderna, 1931)*, de Nicholas Grindé, se reveló como un rotundo fracaso.<sup>15</sup>

### **La creación de la *working girl*: *Possessed (Amor en venta, 1931)***

Cuenta la guionista de *Amor en venta*, Leonore Coffee, que un día Thalberg le llamó a su despacho y le dijo: "Voy a darle un trabajo muy duro, pero creo que puede hacerlo. Joan Crawford ha hecho un montón de esas historias de jovencitas emancipadas, y está rondando los veinticinco. Tengo que conseguirle una nueva personalidad. Así que, quiero que escriba algo que le proporcio-

<sup>14</sup> Desde la estandarización del sonido sincronizado en 1930 hasta 1934, Hollywood experimentó una inusitada etapa de libertad en lo relativo a cuestiones morales y aspectos de índole política, social y sexual que podían mostrarse en la pantalla, periodo que finalizó con la aplicación severa del Código de Producción Cinematográfica (1930) o censura (autocensura, en realidad) en julio de 1934. Consecuentemente, las primeras películas habladas estadounidenses o films "Pre-Code" (films anteriores al Código) son mucho más explícitas, atrevidas y veraces que las realizadas posteriormente a partir de 1935. Proliferaron las temáticas de alto contenido erótico y sexual, y de gánsteres. Un subgénero derivado de este último fueron las películas de prisiones, que suponían duras críticas contra el sistema penitenciario, denunciaban los malos tratos en las cárceles del país, los abusos, las injusticias y el gran número de víctimas inocentes que albergaban. Además de *Pagada*, otras películas de cárceles fueron: *The Big House (El presidio, 1930)*, de George W. Hill, *The Criminal Code (Código criminal, 1930)*, de Howard Hawks, *Ladies of the Big House (1931)*, de Marion Gering, *The Last Mile (Silla eléctrica para ocho hombres, 1932)*, de Sam Bischoff, *Hell's Highway (La carretera del infierno, 1932)*, de Rowland Brown y la más famosa de todas, *I Am a Fugitive from a Chain Gang (Soy un fugitivo, 1932)*, de Mervyn Le Roy.

<sup>15</sup> El film fue realizado por Nicholas Grindé y Clarence Brown, pero se estrenó como dirigido únicamente por el primero.

ne una nueva personalidad".<sup>16</sup> El film supuso el inicio del personaje que Crawford interpretaría constantemente durante buena parte de su carrera, la *working girl*, en esta ocasión bajo su estricta adscripción al concepto más arraigado del término en su sentido proletario, como *factory girl* (chica de fábrica). Y para otorgarle credibilidad, el estudio escogió entonces otra porción de su vida real, subrayando su pasado como dependienta y ascensorista en grandes almacenes e insistiendo firmemente en sus orígenes humildes y en la totalidad de trabajos que había tenido que realizar antes de alcanzar el estrellato; durante su infancia y adolescencia Crawford había sido enviada a colegios internos donde recibió lecciones a cambio de tareas domésticas. Para pagar su educación, tuvo que cocinar, lavar ropa, poner mesas, limpiar y hacer camas. La publicidad de MGM reforzó también que ella era una incansable empleada que actuaba en películas durante todo el día para poder alimentar a su madre y hermano –en 1927 los dos se habían trasladado a Hollywood para vivir con ella, donde permanecerían durante treinta años.

En *Amor en venta* Crawford daba vida a Marian Martin, una trabajadora de una fábrica de cajas de cartón de Erie, Pensilvania, donde llevaba una vida rutinaria con su madre y su novio, un trabajador del sector del hormigón. Lograba escapar a Nueva York y allí conocía a un millonario y prestigioso abogado divorciado, Mark Whitney (Clark Gable). Le ofrecía su belleza a cambio de dinero y se convertía en su amante. Mark la instalaba en un suntuoso apartamento, le enseñaba a comportarse y le regalaba todo tipo de joyas y objetos valiosos. Mantenían una prolongada relación extramatrimonial y en contra de todo pronóstico, ella se enamoraba de él. A petición de Mark, para encubrir su situación, adoptaba la falsa identidad de

Sra. Moreland, una divorciada que supuestamente vivía de la pensión de su ex esposo. Cuando Mark decidía introducirse en política, considerándose un obstáculo para su futuro, ella le abandonaba. Marian / Sra. Moreland acudía a uno de sus mítines y veía como sus adversarios intentaban desacreditarle utilizando como argucia la relación ilícita que ambos habían mantenido. Oculta entre el público, se identificaba y salía en su defensa y la pareja volvía a reunirse en la escena final.

Pese a su argumento romántico que a partir de un determinado momento se vuelve completamente predecible, el film es interesante desde múltiples puntos de vista. Su *mise-en-scène* se debe a Clarence Brown, quien planifica de forma insólita y novedosa (tomos largas, planos-secuencia, *travelings* de todo tipo, fotografía con profundidad de campo y narración subjetiva son algunos de sus distintivos).<sup>17</sup> Como film "Pre-Code", por otro lado, resulta inusualmente moderno y atrevido en su descripción de la relación extramatrimonial que sostienen los amantes; se inserta, en realidad, dentro de un subgénero de este breve lapso del cine norteamericano, el de la *kept woman* (mujer mantenida). Las valoraciones de Crawford sobre el film y su director fueron también muy elogiosas.<sup>18</sup>

El film supuso el origen de lo que con el tiempo terminó denominándose "Fórmula Crawford", que se transmitió a muchas de las películas de la actriz durante las dos décadas siguientes. Directamente inspirada en el cuento de la Cenicienta, respondía al método según el cual Crawford aparecía siempre al inicio del film siendo muy pobre y terminaba por ascender a los más altos niveles del lujo y el poderío económico. Era la fórmula de la más absoluta escasez a la fortuna, a la que Richard Dyer se refiere como "el paso de la pobreza a lo más alto de Crawford",<sup>19</sup> y Mark A. Viera en su

<sup>16</sup> McGilligan, Patrick. *Conversaciones con guionistas de la Edad de Oro*. Plot, Madrid, 1993, p. 104. (Edición original: *Back-story: Interviews with Screenwriters of Hollywood's Golden Age*. University of California Press, Berkeley y Los Angeles, 1986).

<sup>17</sup> Excelente técnico y con un refinado estilo visual aprendido de Maurice Tourneur, Clarence Brown es un cineasta tristemente olvidado, generalmente etiquetado como "el director de Greta Garbo", por haber guiado a la estrella sueca en mayor número de ocasiones que cualquier otro –realizó siete de sus veinticinco películas norteamericanas. Además de poseer una importante obra "muda" con clásicos como *The Last of the Mohicans* (1920), co-dirigido con Tourneur, *The Eagle* (*El águila negra*, 1925) o *Flesh and the Devil* (*El demonio y la carne*, 1926), posteriormente Brown fue el responsable de grandes éxitos como *Anna Karenina* (*Ana Karenina*, 1935), *National Velvet* (1944) y *The Yearling* (*El despertar*, 1946).

<sup>18</sup> Para acceder a algunas de las declaraciones de Crawford sobre el film y su director aconsejamos las siguientes referencias: Crawford, Joan, y Jane Kesner Ardmore. *A Portrait of Joan*. Paperback Library, Nueva York, 1964, pp. 64-66. (Edición original: Doubleday, Nueva York, 1962); Newquist, Roy, *op. cit.*, pp. 72-73, 116-119; Para una disertación completa del film véase nuestro estudio depositado en la biblioteca de la Universidad de Valencia: Guiralt Gomar, Carmen. *Experimentación técnica y visual en la obra de Clarence Brown a comienzos de la década de los 30: El ejemplo filmico de Possessed* (*Amor en venta*, 1931). Trabajo de investigación dirigido por el Dr. en Historia del Arte Carlos A. Cuéllar Alejandro, Universidad de Valencia, Departamento de Historia del Arte, 2003.

<sup>19</sup> Dyer, Richard, *op. cit.*, p. 80.



Fig. 1. Escenas de apertura de *Possessed* (*Amor en venta*, 1931). Joan Crawford como Marian Martin en el arrabal industrial de Erie, Pensilvania.

descripción de un film posterior de la actriz –*Sadie McKee* (*Así ama la mujer*, 1934), también de Clarence Brown– enuncia como “Otro éxito... en el que Joan Crawford perfeccionó su fórmula de la pobreza a la riqueza”.<sup>20</sup> Los objetivos de MGM con esta creación estaban encaminados, obviamente, hacia el beneficio económico y éste se conseguía a través de la identificación del público con los papeles que ella interpretaba en la pantalla. En su libro ya clásico *Les Stars* Edgar Morin distingue dos variantes de identificación psíquica entre el espectador y la acción representada.<sup>21</sup> Una tipología dirigida hacia un miembro del sexo opuesto y cuya aproximación suele ser amorosa, y otra que consiste en una identificación relacionada con un *alter ego*, es decir, hacia una estrella del mismo sexo y edad. El proceso de asimilación de Crawford es, sin duda, este último, pues el tipo de público que acudía a comienzos de la década de los 30 a presenciar los films de Crawford estaba compuesto, básicamente, por mujeres jóvenes de clase social baja, a imagen y semejanza de sus representaciones filmicas. Años más tarde, la propia Crawford confirmaría el carácter de su público: “Metro me había

creado, había convertido a Lucille LeSueur en Joan Crawford. (...) Pero su creación, esta Joan Crawford, recibía miles de cartas a la semana de personas que la admiraban, e incluso la amaban, y se preocupaban lo suficiente por ella como para sentarse y escribir (...) no eran de gente estúpida. Eran de personas, con mucha frecuencia mujeres, que me decían que en una ocasión u otra yo había realizado sus sueños. Ellas habían leído todas las estupideces que el estudio entregaba, que básicamente eran ciertas, y a ellas les gustaban mis comienzos, mis antecedentes, la maldita historia completa de la Cenicienta”.<sup>22</sup>

En este sentido, si la película completa está expresamente concebida para propiciar la identificación de las chicas trabajadoras con Marian Martin, esto resulta más certero todavía en su segunda secuencia. El comienzo del film describe la penuria económica de la localidad de Erie, un empobrecido pueblo norteamericano atravesado por la vía del ferrocarril. La pobreza del lugar es descrita crudamente a través de todo un desfile de chabolas y desfavorecidos de la sociedad (ver fig. 1). Es allí donde vive Marian Martin, en un recinto industrial del que desea escapar con todas sus fuerzas. Tras despedirse de su novio, camina hacia la vía del ferrocarril mientras un tren llega a la ciudad. En la segunda secuencia, Marian, de espaldas, observa embelesada el interior iluminado de los compartimentos del tren que avanzan lentamente por delante de ella: unos criados preparando *cocktails*, un camarero sirviendo una mesa suntuosa, una doncella vestida de uniforme planchando fina lencería, una muchacha colocándose delicadas medias de seda, una pareja vestida de etiqueta bailando al compás de la música de un fonógrafo fundiéndose en un beso apasionado. Cuando Marian / Crawford da la espalda a la cámara y mira indiscretamente el esplendor del tren, se sitúa entonces en el mismo lugar que la audiencia, en su sentido físico y psíquico; físicamente porque pasa a mirar la película que sucede dentro de la película, como si estuviera en una de las butacas del teatro y como lo haría cualquier espectador(a) llegado ese momento; y psíquica-

<sup>20</sup> “Another successful... in which Joan Crawford perfected her rags-to-riches formula.” (Vieira, Mark A. *Sin in Soft Focus. Pre-Code Hollywood*. Harry N. Abrams, Nueva York, 1999, p. 178).

<sup>21</sup> Morin, Edgar, *op. cit.*, p. 76.

<sup>22</sup> “Metro had created me, had turned Lucille LeSueur into Joan Crawford. (...) But their creation, this Joan Crawford, received thousands of letters a week from people who admired her, even loved her, and cared enough about her to sit down and write. (...) were not from unintelligent people. They were from persons, most often women, who told me that in one way or another I fulfilled their dreams. They’d read all the crap the studio handed out, which was basically truthful, and they liked my beginnings, my background, the whole goddam Cinderella story.” (Newquist, Roy, *op. cit.*, pp. 57-58).

mente, porque la ostentación que contempla se revela como inalcanzable para ella, al igual que para la mayoría del auditorio. Más importante para reforzar esa idea era que, al fin y al cabo, todo lo que se veía en pantalla era una proyección de su propia vida, y el público lo sabía. Para la gran cantidad de personas hambrientas que acudían al cine en los años de la Depresión el estreno de *Amor en venta*, así como de las producciones "Fórmula" que vinieron después, constituyó un agradable consuelo; sabían que lo que veían tenía una base real, y si a ella le habían cambiado las cosas, a ellos también podría sucederles lo mismo. La secuencia ha sido ideada siguiendo un objetivo muy calculado: Marian, como si se tratase de un miembro femenino de los que asisten a la proyección de la película en el cine, se hace pasar por una espectadora más y se solidariza con tantas otras espectadoras que, como ella, desean llegar a la cima y traspasar la barrera de la pobreza. Basinger comenta: "[Crawford] como un espectador que mira adentro del marco de la pantalla, ve un mundo distinto al suyo propio o a cualquiera de los que conoce".<sup>23</sup> Para Gutner la secuencia "... delata claramente que Crawford asume el papel de miles de sus seguidoras, anhelos de imágenes que brillan completamente fuera de su alcance".<sup>24</sup> El tren está provisto de todas las comodidades y lujos que Marian desearía poseer y no posee. Sus habitantes constituyen ese *otro mundo* al que desearía pertenecer, y del que está excluida. Es la "... visión de la Otra América... el lujo de aquellos que 'tienen' ante los ojos de uno de esos que 'no tienen'".<sup>25</sup> Tavernier y Coursodon establecen que la diferenciación entre esos dos mundos la constituye "... esa vía de tren que antes servía de división, en todas las ciudades norteamericanas, entre dos mundos socio-económicos: el lado 'bueno' y el lado 'malo' de la vía",<sup>26</sup> y Marian pertenece al lado "malo". Astutamente, la dirección de Clarence

Brown sitúa a Marian permanentemente durante toda la secuencia en un nivel inferior. Ella está debajo, en el inexistente andén de la estación, reforzando así la sensación de inferioridad del personaje. Cuando la película llega a Nueva York los escenarios se invierten. Todo es elegancia, sofisticación, exquisitos restaurantes franceses. Las arquitecturas, mobiliario y objetos Art Déco impregnan el film. Joyas, anillos y brazaletes no sólo asoman constantemente, sino que poseen un contenido simbólico directamente relacionado con la narración. La *working girl* no volverá a aparecer, excepto en la secuencia final, donde se produce una fugaz y pretendida reconciliación del personaje con sus orígenes sociales. Cuando Marian asiste de incógnito al mitin electoral, viste elegante, pero de forma sencilla, sin perlas, ni diamantes u otras ostentaciones, enfundada en un serio abrigo de lana. En opinión de Gutner "El traje señala a la audiencia que Crawford ha llegado a un nuevo lugar en su vida. No es ni pobre, ni mantenida".<sup>27</sup> Como parte de los hechos deducidos de la historia, es de suponer que Marian se ha puesto a trabajar, pero esa vuelta a sus raíces durará muy poco, ya que la resolución del film indica un matrimonio en *off* con el rico abogado que es Mark.

Alexander Walker se muestra contundente a propósito del film cuando afirma: "*Possessed* es probablemente la mejor de las películas que [Crawford] hizo en la década de los 30. Sin duda, es la que presentó su retrato definitivo de la moralidad de una chica de clase trabajadora en la América de los años de la gran Depresión: su ascenso social, sus dotes para incorporarse dentro de la nueva clase, su casi neurótica necesidad de tener éxito y su interpretación del éxito como matrimonio, riqueza y posición social".<sup>28</sup>

No obstante, un hecho llama enormemente la atención y es que nunca vemos a Marian ejercien-

<sup>23</sup> "...like a member of the movie audience looking inside the frame of the screen, sees a world unlike her own or any she knows." (Basinger, Jeanine, *op. cit.*, p. 236).

<sup>24</sup> "... it is almost too self-conscious as Crawford assumes the role of thousands of her acolytes, yearning for images that shimmer just out of reach." (Gutner, Howard, *op. cit.*, p. 110).

<sup>25</sup> "... vision of the Other America... the luxury of those who 'have' before the eyes of one of those who 'have not.'" (Walker, Alexander, *op. cit.* [1983], p. 78).

<sup>26</sup> Tavernier, Bertrand, y Coursodon, Jean-Pierre. *50 Años de Cine Norteamericano*. Akal, Madrid, 1997, Vol. I, p. 374. (Edición original: *50 Ans de Cinéma Américain*, Editions Nathan, París, 1991).

<sup>27</sup> "The costume signals to the audience that Crawford has arrived at a new place in her life. No longer poor, no longer kept." (Gutner, Howard, *op. cit.*, p. 110).

<sup>28</sup> "*Possessed* is arguably the best film she made in the 1930s. Without a doubt, it is the one that presented her definitive portrait of a working-class girl's morality in Depression era America: her upward mobility, her gift of assimilating herself into the new class, her near-neurotic need to succeed and her interpretation of success as marriage, wealth and status." (Walker, Alexander, *op. cit.* [1983], p. 10).



Fig. 2. Fotografía publicitaria de *Possessed* (*Amor en venta*, 1931). Crawford, como Marian, trabajando en el interior de la fábrica de cajas de cartón.

do como *working girl*. No existe ni una sola escena que la muestre en el interior de la factoría. Existen, en cambio, numerosas fotografías publicitarias y *lobby cards* distribuidos por Metro-Goldwyn-Mayer de Crawford en la fábrica, apilando cajas y cortando cartón (ver fig. 2), lo cual demuestra que en la elaboración de este segundo y duradero personaje filmico de su trayectoria, la publicidad ejerció un papel fundamental, mayor del que, *a priori*, se podría prever.

### Permanencia y evolución de la "Fórmula Crawford"

El personaje global de Crawford como *working girl* se concreta en *Amor en venta* en el de *factory girl*, pero más tarde éste se ramificó en los de *stenographer* (mecnógrafa o secretaria), *house maid* (criada, niñera, empleada de una casa) y *shop girl* (dependienta), todos ellos bajo el común denominador de pertenencia a la clase social baja. La naturaleza de la "Fórmula Crawford" era dual. De un lado, era un procedimiento argumental, pero, de otro, era también la "Fórmula del éxito Crawford", infalible y tremendamente rentable en taquilla. Como eje narrativo, el muy popular *rags-to-riches* (de la pobreza a la riqueza), básica-

mente el cuento de la Cenicienta, contaba siempre la misma historia: la chica de orígenes sociales humildes conseguía llegar a la cima a través del empeño y el esfuerzo. Mientras que, en lo referente a su masiva aceptación popular, con el tiempo acabó volviéndose contra la estrella, revelándose como la única posibilidad de obtener algún triunfo cinematográfico. Como dice Howard Mandelbaum, "Ignorantes dependientas, camareras, y esclavas de fábrica encontraron inspiración y el colmo de sus deseos en la versión de fregona de MGM de la saga Crawford".<sup>29</sup> Efectivamente, el estudio comenzó a recibir multitud de cartas donde se leía: "Querida Joan, si tú puedes hacerlo, yo también".<sup>30</sup> Crawford acabó convirtiéndose en la estrella prisionera de su imagen. Para la audiencia, en cualquier otro tipo de personaje ella terminó resultando irreal, inverosímil o artificial.

El tremendo éxito de *box-office* que fue *Amor en venta* proyectó su influencia directa en MGM a lo largo de 1930 y primeros años de la década posterior en los siguientes films: *Grand Hotel*, hizo de mecnógrafa; *Dancing Lady* (*Alma de bailarina*, 1933), de Robert Z. Leonard, bailarina que intenta abrirse paso desde la pobreza; *Así ama la mujer*, dependienta, sirvienta, bailarina y chica de alterne; *Chained* (*Encadenada*, 1934), de Clarence Brown, secretaria; *Mannequin* (1938), de Frank Borzage, chica de fábrica y modelo en unos grandes almacenes; *Mujeres*, dependienta; *A Woman's Face* (*Un rostro de mujer*, 1941), de George Cukor, niñera.

La guionista de *Amor en venta* Leonore Coffee relató que, años después de la realización del film, en el transcurso de una conversación con Irving Thalberg salió a relucir la asombrosa transformación que ella, siguiendo las instrucciones precisas de éste, había realizado con la imagen de Joan Crawford a partir de su papel como Marian Martin, a lo que Thalberg respondió: "El único problema es que ella ha estado interpretando el mismo personaje desde entonces".<sup>31</sup> Declaraciones, cuanto menos, sorprendentes, porque Thalberg murió en 1936 y, por tanto, de los films antes citados tan sólo pudo conocer los cuatro primeros.

En realidad, y en contra de la impresión general que transmite el periodo, ella representó hasta en

<sup>29</sup> "Ignorant shopgirls, waitresses, and factory slavies found inspiration and wish fulfillment in MGM's scrubbed-up version of the Crawford saga." (Mandelbaum, Howard. "A mannequin's face: Joan Crawford". *Bright Lights*, Vol. II n° 4, agosto 1979, p. 4).

<sup>30</sup> Sunshine, Linda. *Amantes*. La Máscara, Valencia, 1992, p. 39. (Edición original: *Lovers*. Turner, Atlanta, 1992).

<sup>31</sup> McGilligan, Patrick, *op. cit.*, p. 104.

cinco ocasiones el papel de joven adinerada, aristócrata o miembro de la alta sociedad –*Letty Lynton* (*Letty Lynton*, 1932), de Clarence Brown, *Today We Live* (*Vivamos hoy*, 1933), de Howard Hawks, *Forsaking All Others* (*Cuando el diablo asoma*, 1934), *I Live My Life* (*Vivo mi vida*, 1935) y *Love on the Run* (1936), estas tres últimas dirigidas por W. S. Van Dyke II.<sup>32</sup> El porqué, entonces, de su asociación con la *working girl* cuando realizó casi la misma cantidad de papeles en un registro que en otro, es algo que a continuación trataremos de explicar.

Estamos de acuerdo con Basinger, cuando sugiere que esto se debe a que "... como heredera o hija de un rico industrial... ella, de un modo u otro, no resultaba auténtica".<sup>33</sup> Muchos de estos films eran, además, *screwball comedies* – *Vivo mi vida*, *No More Ladies* (*No más mujeres*, 1935), de Edward H. Griffith y George Cukor, *Love on the Run*– y Crawford como *comedienne* "... es como un candelabro en la mesa del almuerzo: no queda mal del todo, pero ¿qué demonios está haciendo ahí? Está tan violenta, tan enfadada".<sup>34</sup> Ciertamente, desde 1932 Crawford ambicionó introducirse en nuevos registros, pero el público rara vez se lo permitió. La mayoría de intentos de modificar su imagen se revelaron como rotundos fracasos, y siempre que su carrera estuvo en peligro se vio obligada a recurrir a la "Fórmula" para recuperar su popularidad. Su instauración, sin embargo, fue un proceso paulatino. Después de *Amor en venta*, Crawford hizo *Letty Lynton*, uno de sus escasos éxitos como joven adinerada de sociedad. El triunfo, sin embargo, no se debió tanto a la película como a todo un fenómeno social que suscitó: uno de los vestidos que llevaba en el film fue reproducido y comercializado en todos los lugares de los Estados Unidos. De este modo, era *ella*, alguien como ellos, al fin y al cabo, la que se aproximaba a su público y acudía a los grandes almacenes. La imitación de sus seguidoras fue instantánea, en pocos meses sólo la cadena Macy's vendió 15.000 copias *prêt-à-porter* del famoso vestido y llegó a alcanzarse la cifra de 500.000 en las tiendas de la nación –todavía no se había producido el distanciamiento que la relación profesional de Crawford con Adrian terminaría ocasionando entre la estre-



Fig. 3. Crawford dando vida a la mecanógrafa Flaemmchen de *Grand Hotel* (*Grand Hotel*, 1932).

lla y sus fans-. A continuación vino una película "Fórmula", *Grand Hotel*, donde rodeada de todo un reparto estelar Crawford representó a la mecanógrafa Flaemmchen (ver fig. 3), quien se veía obligada a trabajar para sobrevivir y realizaba tan solo una comida diaria por razones de dinero. Como Marian Martin en *Amor en venta*, Flaemmchen estaba dispuesta a poner precio a su belleza para alcanzar la seguridad económica, y aunque se enamoraba de un barón arruinado, accedía a la oferta sexual de un desagradable y rico industrial a cambio de un nuevo vestuario y una vida de altos vuelos. Al final, nada de todo esto era necesario, Flaemmchen denunciaba al empresario por asesinato y obtenía sus anheladas riquezas por medios más honestos. Otro gran éxito. Pero en ese mismo año Crawford dio el patinazo artístico y de *box-office* más grande de toda su carrera al interpretar a una prostituta en *Rain* (*Lluvia*, 1932), de Lewis Milestone. Al año siguiente en *Vivamos hoy* era una joven inglesa de la buena sociedad, y

<sup>32</sup> Clarence Brown también participó en *Love on the Run* aunque, como en *Esta edad moderna*, no figuró en los títulos de crédito.

<sup>33</sup> "... as an heiress or daughter of a wealthy industrialist... she was somehow not authentic." (Basinger, Jeanine, *op. cit.*, p. 173).

<sup>34</sup> "... is like a candelabra on a dinette table: she doesn't look all that bad, but what the hell is she doing there? She is so fierce, so angry." (*ibid.*).



Fig. 4. *Sadie McKee* (*Así ama la mujer*, 1934). Crawford como Sadie McKee ejerciendo de sirvienta en casa de una rica familia.

el film resultó también un desastre. Más tarde, a propósito de *Lluvia*, Crawford justificaría la reacción de sus admiradores: "Mis fans no la aceptaron. Ellos podían aceptarme como Letty Lynton que era simplemente vulgar, pero tenía estilo. La ordinariéz y la vulgaridad, ellos no las aceptarían".<sup>35</sup> Tenía razón, aunque muchas de sus chicas trabajadoras podían ser vulgares, venderse por dinero al mejor postor o en condiciones extremas llegar a ejercer la prostitución –la propia Marian Martin, Flaemmchen de *Grand Hotel*, Sadie McKee en *Así ama la mujer* y Jessie Cassidy en *Mannequin*– todas eran, en el fondo, *buenas chicas*, humildes y abocadas a ello por las terribles circunstancias. Cuando no fue así, como en el papel de la fría y calculadora Crystal de *Mujeres*, se llegó a otra solución: al final de la película se la desposeía de sus riquezas, inmerecidamente adquiridas, y era devuelta al lugar que le correspondía.

Tras los naufragios de *Lluvia* y *Vivamos hoy* la carrera de Crawford se situó, en palabras de David O'Selznick, al borde de la ruina.<sup>36</sup> Pero, después de tales desaciertos, el estudio no se anduvo con rodeos. Tres películas "Fórmula" se realizaron en

rápida sucesión: *Alma de bailarina*, *Así ama la mujer* y *Encadenada*. Si el primer título la presentaba como una corista que comenzaba en espectáculos de *striptease* en los barrios bajos y terminaba alcanzando el éxito en los teatros importantes de Broadway, en *Encadenada* era una devota secretaria que mantenía una relación con su jefe y acababa en brazos de un rico rancharo en Argentina. Sin embargo, de estos tres films, fue el realizado en el intermedio, *Así ama la mujer*, el que desplegó la "Fórmula" de un modo más crudo y fidedigno. El muy aclamado *rags-to-riches* no era ninguna delicia para su protagonista, Sadie McKee. Hija de una cocinera, dependienta, y criada a tiempo parcial en casa de una poderosa familia (ver fig. 4), Sadie dejaba su ciudad natal y escapaba a Nueva York –como en *Amor en venta*–, pero allí era abandonada por su novio. Sin dinero y sin empleo, se veía obligada a deambular por los *automats* de la metrópoli intentando comerse los restos de comida que otros habían dejado en sus platos. Como siempre, terminaba casándose con un millonario, y aunque le abandonaba por honestidad y se ponía a trabajar, un final en *off* dejaba entrever un matrimonio con su antiguo patrón de la mansión. Si para Alexander Walker "Era sin ningún reparo una 'película para fans'",<sup>37</sup> este juicio era también compartido por la actriz cuando dijo: "Ésta era la historia del tipo Cenicienta que los críticos habían dado en llamar 'la fórmula Crawford'".<sup>38</sup> Las repercusiones de estos tres films fueron inmediatas: Crawford recuperó el favor de su público. Ya no había ningún tipo de duda acerca de cuáles eran los papeles que debía interpretar.

Concienzuda y absolutamente profesional en su vida real, ella era la única que no estaba convencida. A partir de 1935, decidida a desvincularse de su personaje de clase obrera e influenciada por el modisto de MGM Adrian, Crawford comenzó a lucir cada vez con más frecuencia modelos elegantes que transformaron sus películas en una exhibición de vestidos. Es su época de "maniquí" de alta costura, en la que pretendía dar de sí misma una imagen de dama sofisticada (*sophisticated lady*), que el público rechazó por completo. Los resultados fueron una sucesión de interminables fracasos

<sup>35</sup> "My fans wouldn't accept her. They would accept me as Letty Lynton who was just as vulgar, but she had style. Cheapness and vulgarity they would not accept." (Crawford, Joan, y Jane Kesner Ardmore, *op. cit.*, p. 69).

<sup>36</sup> Behlmer, Rudy (ed.). *Memo From David O. Selznick*. Grove Press, Nueva York, 1981, p. 88. (Edición original: Viking, Nueva York, 1972).

<sup>37</sup> "It was an unashamed 'fans' film." (Walker, Alexander, *op. cit.* [1983], p. 101).

<sup>38</sup> "This was the Cinderella-type story that critics had come to call 'the Crawford formula.'" (Crawford, Joan, y Ardmore, Jane Kesner, *op. cit.*, pp. 75-76).

que contribuyeron al declive de su carrera: *No más mujeres*, *Vivo mi vida*, *The Gorgeous Hussy*, *The Last of Mrs. Cheyney* (1937), de Richard Boleslawski y *The Bride Wore Red* (1937), de Dorothy Arzner. Llegado a este punto, la influencia de la publicidad que durante casi un decenio había suministrado MGM resulta un interesante objeto de estudio. Ella no había interpretado a ninguna chica de clase trabajadora desde 1934 y, sin embargo, en 1937 la revista *Life* escribía: "Es un axioma característico de Hollywood el que los ídolos favoritos de las películas sean creados por mujeres. El público de Joan Crawford está formado, en su mayoría, por mujeres con poca cultura. Una dependienta ha llegado a ser estrella de cine, y esto ha hecho renacer muchos sueños y esperanzas".<sup>39</sup> Poco importaban sus últimas películas y personajes, en la mente de los espectadores permanecía una sola imagen: Crawford como la *working girl*. La estrella, absolutamente consciente, en cierta ocasión al hablar de sus últimos años en MGM declaró: "Más tarde todas sufrimos grandes agonías cuando los papeles importantes se les daban a los nuevos actores que la Metro estaba intentando promover... Pero todos sabíamos que el gran negocio exótico significaba Garbo, el gran negocio de la alta costura significaba Shearer, y el gran negocio de la ex dependienta era yo, etc."<sup>40</sup>

En 1937, por primera vez desde comienzos de la década, su nombre desapareció de las listas del *box-office*. En vista de las pérdidas económicas, MGM decidió volver al éxito seguro, a la "Fórmula", y lo hizo en su versión más fidedigna al modelo original de *Amor en venta*, como *factory girl* en *Mannequin*, otra vez la historia de una chica de fábrica que conseguía casarse con un millonario (ver fig. 5). Estrenado a comienzos de 1938, su favorable acogida comercial no hacía más que poner de manifiesto lo precario de su futuro: Crawford sólo triunfaría interpretando ese tipo de papeles. Las declaraciones de su director habitual, Clarence Brown, no podían ser más alarmantes: "La niña problemática del grupo y la más difícil



Fig. 5. Joan Crawford interpretando a Jessie Cassidy en *Mannequin* (1938), otra película "Fórmula".

de todas para un reparto", decía de ella en 1938. "Sus fans están impidiéndole avanzar. Responde a la idea de señorita que se forjan las dependientas y es así cómo quieren verla. Pero Joan ha crecido. Ahora es una mujer y no puede continuar representando a pobres chicas que hacen el bien. Aun así ellos no le permitirán que pare. Todos nosotros estamos muy preocupados por Joan".<sup>41</sup> La intranquilidad de MGM estaba justificada. De nada servía el éxito de *Mannequin*, pues los fracasos habían sido demasiados. En 1938 fue declarada "veneno para la taquilla" (*box-office poison*) por la Asociación de Exhibidores Independientes de América.<sup>42</sup> Con todo, MGM renovó su contrato por cinco años más.

En 1939 Crawford llevó su propio mito a la pantalla con el papel de dependienta de perfumería en

<sup>39</sup> "Mrs. Tone at Home", *Life*, Vol. I n° 9, 1 de marzo de 1937, citado en: Sunshine, Linda, *op. cit.*, p. 39.

<sup>40</sup> "Later we all suffered certain agonies when top roles were given to new actors Metro was trying to build... But we all knew that big-budget exotic meant Garbo, big-budget costume meant Shearer, big-budget ex-shopgirl meant me, etc." (Newquist, Roy, *op. cit.*, p. 46).

<sup>41</sup> "The problem child of the lot and the most difficult of all to cast. Her fans are holding her back. She's the shopgirl's idea of a lady and that's how they want to see her. But Joan's grown up. She's a woman now and can't go on playing poor little girls who make good. Yet they won't let her stop. We're all very worried about Joan." (Lockhart, Freda Bruce. "Shepherd of Stars". *Film Weekly*. Vol. XX n° 494, 2 de abril de 1938, pp. 6-7).

<sup>42</sup> Junto a Katharine Hepburn, Greta Garbo, Marlene Dietrich y Fred Astaire. La inclusión en esta peligrosa enumeración significaba que el público se había cansado de las películas de estas estrellas, cuyos nombres ahuyentaban a los espectadores de las salas de cine.



Fig. 6. Joan Crawford trabajando de camarera en *Mildred Pierce* (*Alma en suplicio*, 1945).

*Mujeres*. En este sentido, el estudio que realiza Jeanine Basinger sobre Crawford y la *shop girl* es interesante.<sup>43</sup> La autora sostiene que la asimilación de la estrella con la *shop girl* es ficticia, puesto que a lo largo de la década tan solo interpretó ese personaje dos veces: *Novias ruborosas* y *Mujeres*. Y aunque Basinger olvida que en *Pagada* era una vendedora acusada de robo y en *Así ama la mujer* se dice que trabaja en una tienda de sombreros, efectivamente Crawford representó en mayor número de ocasiones a obreras de fábrica y secretarias. En *Mannequin*, por ejemplo, trabajaba en una fábrica de ropa y luego se convertía en modelo, pero nunca era dependienta. Sin embargo, su tipo de clase social baja quedó ligado, por encima de cualquier otro, al de la *shop girl*. Basinger no ahonda en el tema, quizá por considerarlo demasiado obvio, pero no cabe duda que la identificación se produjo como consecuencia de la fuerte presión ejercida por MGM al vincular la vida anterior de la estrella con sus papeles en la pantalla. Su Crystal de *Mujeres* fue el comienzo de sus papeles *anti-star*. Tanto en esta película como en la última importante que realizó para el estudio, *Un rostro de mujer*, la "Fórmula" se redefinió. Aunque esto puede parecer más inequívoco en *Un rostro de mujer* –un melodrama de suspense con tintes de género negro que anticipa su carrera posterior en Warner Bros.–, se trata de una

percepción engañosa, pues su Anna Holm, la mujer de orígenes humildes con la cara desfigurada, se revela al final, al igual que todas las heroínas Crawford, como tierna y cariñosa, tan solo conducida hacia asuntos oscuros a causa de su anterior fealdad. Sin embargo, su papel de Crystal en *Mujeres*, su encarnación más famosa de la *shop girl*, poseía mayores modificaciones, ya que por primera vez su *working girl* no era una pobre chica que se esforzaba por triunfar desde lo más bajo, sino una robamaridos, interesada y despiadada. Los cambios operados con respecto a la "Fórmula Crawford" en la resolución del film ya han sido comentados.

Su periplo final en MGM fue decepcionante. Sus últimas películas realizadas desde 1941 hasta 1943 fueron todas vapuleadas por la crítica.

En 1943, de mutuo acuerdo y por insistencia de la estrella, su relación profesional con MGM finalizó. A los tres días de abandonar el estudio en el que había permanecido durante dieciocho años recibió una oferta cinematográfica de Warner Bros. Aunque enseguida firmó un nuevo contrato, tremendamente preocupada por su futuro rechazó todos los guiones que se le ofrecieron y tardó dos años en decidirse por un papel de envergadura que mereciera su vuelta a la pantalla. Finalmente lo hizo con *Alma en suplicio*, película que la revitalizó e inició para ella una segunda carrera cinematográfica, y suponía, cómo no, una vuelta a la *working girl*, a los suburbios, en esta ocasión a los de una hamburguesería, donde trabajaba como camarera, cocinando y sirviendo mesas (ver fig. 6). Comenzaba desde cero y poco a poco iba forjando su ascenso hacia la riqueza; primero conseguía hacerse con una pequeña cafetería y más tarde llegaba a tener una cadena de restaurantes que le aportaba una gran fortuna y una suntuosa mansión. La "Fórmula Crawford" había sido directamente exportada de Metro-Goldwyn-Mayer a Warner Bros. Pero esta última productora tenía un estilo propio muy vinculado con el cine negro, y en los años 40 sus melodramas femeninos, *women's pictures*, se vieron fuertemente influidos por el *film noir*. En consecuencia, las características del estudio fueron añadidas a la "Fórmula". Crawford tenía 41 años y Warner Bros., sabiamente, transformó a la *working girl* en la *career woman*. En *Alma en suplicio* Crawford ya no era una chica trabajadora, sino una madre de familia, que tras divorciarse de su marido estaba dispuesta a labrarse un porvenir. Se

<sup>43</sup> Basinger, Jeanine, *op. cit.*, pp. 172-173.

convirtió en la película del año, engrosó unos beneficios de 5\$ millones para la productora e hizo ganar a su estrella el Oscar de la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood a la Mejor Actriz de 1945.

Si la carrera de Joan Crawford fuese una de sus películas, la *working girl* habría tenido su última aparición de forma culminante en *Alma en suplicio*, resucitando su marchita carrera, iniciando una nueva etapa de su filmografía –su época Warner, ligada al suspense– y con el preciado Oscar de la Academia que ella tanto anhelaba. No obstante, el personaje filmico continuó y grandes dosis del mismo fueron incorporadas en *Possessed (Amor que mata, 1947)*, de Curtis Bernhardt, *Flamingo Road (Flamingo Road, 1949)*, de Michael Curtiz, y *The Damned Don't Cry (1950)*, de Vincent Sherman. En la primera trabajaba como enfermera en una casa adinerada y cuando la paciente moría se convertía en la secretaria y más tarde en la esposa del señor, mientras que en *Flamingo Road* interpretaba nuevamente a una mujer de orígenes sociales modestos, una bailarina de feria ambulante que intentaba abrirse camino para ascender a lo más alto de la escala social. Pero fue *The Damned Don't Cry* el largometraje que supuso el último y al mismo tiempo más feroz aliento de vida del personaje. Pese a ser un *thriller* Warner Bros., su esquema argumental parece entresacado de una película “Fórmula” MGM. Pobre al principio, tanto que no puede ni comprar una bicicleta a su hijo, trabaja como una esclava fregando ropa sin parar para un marido desagradecido que no la valora. Decide

escapar de los barrios bajos y en su camino se ve obligada a ejercer la prostitución. De las casas de citas pasa al mundo de la mafia y, lujosamente establecida, adopta una falsa identidad. Cuando la trama criminal es descubierta por la policía, se refugia en su antigua vecindad, en el humilde hogar que antaño había compartido con sus padres.

Una pregunta decisiva surge de esta última representación. ¿Cómo pudo Crawford prolongar esta imagen durante dos décadas y hacer creíble a esta chica trabajadora cuando contaba ya con 46 años de edad? Si bien la publicidad, cuidadosamente condimentada con un importante sustrato en la vida extracinematográfica de la estrella, tuvo una influencia decisiva en sus comienzos, los textos mediáticos apoyados en cuestiones ajenas al cine y ya lejanas cronológicamente resultan insostenibles como única atribución a tener en cuenta durante tanto tiempo. Es la propia vida de la estrella, esta vez cinematográfica, la que lo hace posible. Una carrera llena de éxitos, pero también de fracasos, constantemente amenazada con la ruina y tan solo capaz de ser levantada a través de la fuerza de voluntad y el esfuerzo constante. Como la mayoría de sus protagonistas, el duro trabajo, las ansias de superación y la determinación definen a la Crawford actriz. Es un caso donde la creación de lo filmico tiene su origen en lo real y, por ello, la propia personalidad de la estrella, recíprocamente, termina apoderándose de su personaje. El encuentro de lo filmico y lo extrafilmico se presenta en la filmografía de Joan Crawford como algo prácticamente indisociable.

