

UNA ACTRIZ LLAMADA MARILYN MONROE

El 5 de agosto se conmemoraron cincuenta años de la muerte de una actriz que ha trascendido en el tiempo, convirtiéndose en ícono eterno del cine. Pero, ¿qué tanto fue lo que Marilyn le dejó a ese mismo arte cinematográfico que la convirtió en estrella?

Juan Carlos González A.



¿Cómo podría alguien resistirse a una película
en la que salga Marilyn Monroe?
François Truffaut

La explicación al mito la tiene —como casi siempre— Billy Wilder, quien tuvo a Marilyn Monroe a sus órdenes en dos películas: *La comezón del séptimo año* (*The Seven Year Itch*, 1955) y *Una Eva y dos Adanes* (*Some Like It Hot*, 1959):

Ella tenía la magia que ninguna otra actriz tenía: la aureola alrededor de la frente. Yo tenía una tía en Viena que trabajaba en una pastelería. Si no recuerdo mal, creo que se llamaba Mitzi Lachenfarber. Ella habría llegado siempre exactamente a la hora en punto a los ensayos, habría dominado siempre sus textos de arriba abajo y de abajo arriba, con puntos y comas. Nunca me habría arruinado una toma, nunca habría tenido el más pequeño enfrentamiento con ella. Pero en la venta de entradas, valía catorce céntimos. ¿Quién querría verla?¹

Marilyn vendía, el público quería verla, tocarla, sentirla, abrazarla, besarla, hacerla suya, así sólo fuera en la pantalla. Y eso era más que suficiente para los productores de Hollywood, que veían en ella a una auténtica mina de oro. El furor de los espectadores se trasladaba al terreno del fanatismo. Leamos, por ejemplo, a François Truffaut haciendo en 1956 una reseña de *La comezón del séptimo año*, y entenderemos algo de lo que Marilyn representaba para el espectador de la época:

En la película el centro de interés pasa a la heroína, por la excelente razón de que cuando ella está en la pantalla no hay dónde mirar excepto a su cuerpo, de la cabeza a los pies, con miles de paradas a lo largo del camino. Su cuerpo nos saca de nuestras sillas hacia la pantalla, así como un imán atrae un trozo de metal.

En la pantalla no hay oportunidad de reflexionar. Cadenas, nuca, rodillas, oídos, codos, labios, palmas y perfiles le ganan a *tracking shots*, enfoques, panoramas sostenidos, disoluciones. Todo esto, hay que admitirlo, no ocurre sin una vulgaridad deliberada, medida, finalmente muy efectiva.²

El 5 de agosto de 2012 se conmemoraron cincuenta años de su prematura muerte, y Marilyn

Monroe es hoy en día —ante todo— un mito trágico, un ícono del cine y de la cultura popular: paradójicamente son muchos los seguidores de su imagen que nunca han visto una película suya. ¿Dejó Marilyn una huella real dentro del cine? ¿Cómo era Marilyn la actriz de cine? ¿Tenía su actuación mérito distinto al placer que producía ver su cuerpo voluptuoso llenar toda la pantalla?

Obviamente no es lo mismo analizar sus pequeños papeles iniciales, en los que se aprovechaban de su belleza para hacer más atractiva una película generando un efecto cómico o sexual, que hablar de los papeles protagónicos que hizo en una serie de películas dispersas a lo largo de menos de una década. Entre esos papeles secundarios iniciales, creo que es inolvidable el que hizo de secretaria en *Monkey Business* (1952) de Howard Hawks, filme que se conoce en español con por lo menos tres títulos: *Vitaminas para el amor*, *Joven otra vez* y *Me siento rejuvenecer*. En su primera aparición en el filme se pone de pie y le muestra a Cary Grant con todo desparpajo su pierna izquierda, poniéndola (¿ofreciéndola?) en un sillón cerca a su cara. “¿No son maravillosas?”, le dice al alelado científico que interpreta Grant, inventor de las medias irrompibles de acetato que ella le está mostrando. El público de los años cincuenta tiene que haber tragado saliva.

Al año siguiente, la secretaria de *Monkey Business* ya estaba compartiendo créditos con Joseph Cotten y Jean Peters en el que sería su primer papel protagónico, *Niagara* (1953) de Henry Hathaway. Consecuente con los motivos que la han llevado tan rápidamente hasta allí, la primera vez que la vemos está acostada en una cama, desnuda, cubierta sólo con una sábana. Tiene los ojos entornados, los labios rojísimos, un cigarrillo en la mano derecha y las piernas entreabiertas. Parece una mujer que acaba de tener sexo con alguien. En este drama, Marilyn Monroe representa, inconscientemente, peligro para el espectador teóricamente casto y sano de la época. Su rol es el de una mujer que urde un plan para matar a su esposo, un veterano del ejército con antecedentes psiquiátricos. Cada vez que la vemos respira lascivia, sexualidad, pasiones prohibidas. Su boca está húmeda y su mirada es desafiante. La película nos la muestra vistiéndose, bañándose, cantando, contoneándose dentro de un vestido fucsia, besándose con su amante. Contrasta

fuertemente con el papel de *girl-next-door* de Jean Peters: una mujer asexual, pura, decente, de buenos sentimientos: la chica con la que un hombre sensato debería casarse. El comportamiento de Marilyn, por el contrario, debe ser castigado incluso hasta con su propia vida. En este periodo de su carrera, Marilyn estaba bajo el influjo de su entrenadora de dicción e interpretación, Natasha Lytess, profesora de arte dramático de Columbia Pictures, a quien conoció en 1948 y bajo cuya tutela estaría seis años. “La dicción exagerada, el movimiento de los labios antes y durante cada frase, el énfasis extremo —todos los tics y peculiaridades verbales por los que Marilyn Monroe a menudo fue denigrada por los críticos—, se debían a las enseñanzas de Natasha Lytess”,³ comentaba Donald Spoto, uno de los biógrafos de la actriz.

Su siguiente película es de nuevo para Howard Hawks y esta vez es una comedia musical: *Los caballeros las prefieren rubias* (*Gentlemen Prefer Blondes*, 1953), en la que Marilyn es Lorelei Lee, la quintaesencia de la rubia con poco seso y grandes ambiciones, que manipula a los hombres a su favor desde su aparente inocencia.

Es asombrosa la gran capacidad de esta actriz para la comedia, para burlarse de sí misma y de su propia imagen. El paroxismo de la burla llega cuando, en una escena en un estrado judicial, Jane Russell —que interpreta a una corista amiga de Lorelei— se hace pasar por ella imitando su voz, sus gestos y sus palabras.

De acuerdo con el texto de Peter Lev sobre el cine norteamericano de los años cincuenta, “el secreto del atractivo de Monroe [en este filme] es que ella es sexual sin ser amenazadora. Su persona inocente rompe el lazo entre sexo y culpa, reafirmando de esta forma a un público aún atormentado”.⁴ En este caso particular, Marilyn y su sexualidad pueden ser aceptadas por el espectador, a diferencia de lo que ocurría en *Niagara*, pues está mostrada desde una perspectiva cómica y de parte de una mujer “nacida ayer”, intelectualmente hablando, incapaz de maquinarse un plan malintencionado. En una frase al final de la película, su personaje le dice a su futuro suegro unas palabras que bien podrían aplicarse a la propia actriz: “Puedo ser lista si es importante. Pero a la mayoría de los hombres no les gusta”.





Marilyn Monroe, en la película *Joven otra vez*, 1952



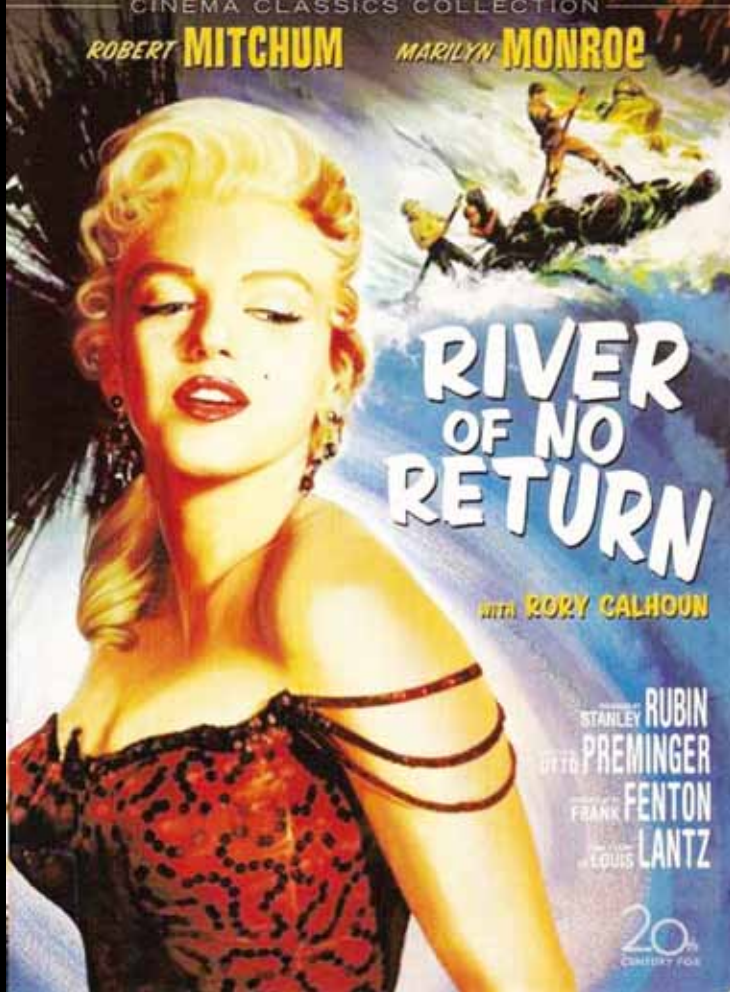
Marilyn Monroe, en la película *The Seven Year Itch*, 1955

Pese a su supuesto candor, la 20th Century Fox continuó explotando su imagen sexual enfatizando su figura con vestidos muy ajustados y canciones sugestivas, como la popular “Diamonds are a Girl’s Best Friend”, la canción con la que más se le relaciona. Y por si fuera poco, 1953 es el año en que Marilyn debuta en la portada de la revista *Playboy*, haciendo aún más explícita su identificación con el sexo.

En *Cómo casarse con un millonario* (*How to Marry a Millionaire*, 1953), de Jean Negulesco, confirma sus bondades para la comedia, al interpretar a una modelo rubia que tiene una disculpa para portarse como tonta: una profunda miopía y la vergüenza que implica tener que usar gafas. La película parte de una premisa social que en los años cincuenta se encontraba muy interiorizada en la conciencia femenina: casarse es lo más importante que le puede pasar a una mujer. A lo que la película añade que si el matrimonio es con un millonario, pues mucho mejor. Aunque comparte créditos y tiempo en escena con Betty Grable y Lauren Bacall, Marilyn brilla. Es en este filme en el que aparece reflejada en los cuatro espejos consecutivos de un tocador,

y en la escena del desfile de modas es la única, de las diez modelos que aparecen, que lleva traje de baño. El formato en CinemaScope permite unos escenarios amplios, casi una pasarela donde Marilyn puede moverse a sus anchas.

Para *Río sin retorno* (*River of no Return*, 1954), de Otto Preminger, Marilyn va a interpretar su primer papel de época, en un *western* en el que interpreta a una cantante sin pasado (enfundada en unos preciosos trajes ceñidos, obviamente) en un pueblito de frontera, que va a casarse con un apostador, pero que termina involucrada con un hombre (interpretado por Robert Mitchum) y su hijo en un peligroso viaje fluvial en territorio indio, en busca del caballo y del rifle del hombre, que han sido robados por el apostador. Marilyn luce seria, circunspecta; frente al personaje de Mitchum ella tiene un sentimiento de indiferencia/odio que llega al extremo de una supuesta escena romántica que más parece una violación. Marilyn luce recitativa en sus diálogos, se nota rígida cuando interpreta papeles serios. Acá se observa con claridad la influencia de Natasha Lytess, a quien el director Preminger expulsó del plató por considerar que



Afiche de la película *River of No Return*, 1954



Marilyn Monroe en la película *Lets Make Love*, 1960

afectaba negativamente el rodaje. Marilyn se quejó ante el productor Zanuck y este permitió el regreso de la entrenadora, para disgusto de Preminger, cansado de las continuas retomas que debían hacerse. Al final el director sería remplazado por Jean Negulesco, que hizo unas escenas adicionales impuestas por el estudio.

Otra película ambientada en el pasado es el musical *There's No Business Like Show Business* (1954), de Walter Lang, que sigue la saga de una familia dedicada al vodevil. Ante un reparto tan sólido, que incluía a Ethel Merman, Donald O'Connor, Dan Dailey y la bella Mitzi Gaynor, Marilyn no tiene mucha oportunidad de brillar, pues sus habilidades para la danza y el canto palidecen frente a las de sus compañeros. De ahí que tarde casi veintiocho minutos en aparecer y en la primera hora del filme sólo intervenga en dos números musicales. Son más notables las canciones que interpretan los demás: se trata de números muy elaborados y coreografiados (a veces excesivamente), pero muy bien logrados. Aunque Marilyn inicialmente parece otra vez la rubia tonta —es la que guarda los sombreros y los abrigos en un club

nocturno—, en realidad interpreta a una joven que sabe que posee talento para el espectáculo y que tiene la ambición necesaria para triunfar. En una escena junto al gran Donald O'Connor le dice: “Para mí es distinto. Desde niña estoy luchando sola. Es mi gran oportunidad. Triunfo o fracaso”. Parece la propia actriz sincerándose.

Marilyn se vinculó tarde a *There's No Business Like Show Business* y lo hizo sólo cuando le prometieron que haría el papel protagónico de *La comezón del séptimo año*, la adaptación al cine de la comedia teatral de George Axelrod estrenada en 1952. Marilyn llegaría así a las manos de Billy Wilder, para interpretar —desde el anonimato de su personaje innominado— la materialización de los sueños sexuales de todos los hombres de mediana edad de los años cincuenta. ¿Quién no hubiera querido que Marilyn Monroe fuera la vecina de arriba? Su presencia es tan absolutamente arrebatadora e imposible que uno alcanza hasta a pensar que es un sueño —uno de tantos— de Richard Sherman, el protagonista, y que esa mujer nunca existió. Es más, ni él mismo lo sabe. En una escena, cuando ella baja las escaleras que separan (y ahora unen)



Marilyn Monroe en la película *River of No Return*, 1954

ambos apartamentos, él no tiene claro si es realidad o fantasía. Tiene que verla horas después, durmiendo en su cama, para constatarlo. Luego, cuando cree que un amigo que llega de repente al apartamento la ha descubierto, Richard pierde el control, preso de ansiedad:

—¿Cuál rubia en la cocina? —le pregunta el recién llegado.

—¿No te gustaría saberlo? ¡Quizá sea Marilyn Monroe! —le responde Richard.

Lo dicho: Marilyn acá es un símbolo, no un personaje, así se nos informe que tiene veintidós años, que proviene de Denver, que es modelo y que presenta los comerciales de un programa de televisión. Su vestido blanco, que el vapor de una rejilla del metro le levanta, descubriendo sus piernas, se ha convertido en una imagen emblemática que la representa a ella, al cine y al sexo. “A diferencia de todas sus películas anteriores, *La comezón del séptimo año* imprimió en la mente del mundo entero la imagen icónica de Marilyn Monroe como el símbolo sexual número uno y afianzó su fama como diosa contemporánea del amor”,⁵ escribe el biógrafo J. Randy Taraborrelli.

En esta película hace a las maravillas su papel de rubia ingenua, de sexualidad natural, alguien para quien hablar de sexo no es tabú, pues ella lo encarna sin complicación alguna. Alcanzar tal naturalidad parecería fácil para ella (no faltaría el que piense que se está representando a sí misma), pero en realidad el rodaje de una película con

Marilyn nunca fue fácil. Dejemos que sea Billy Wilder el que resuma la situación:

No tuve problemas con Monroe. Era Monroe la que tenía problemas con Monroe. Le costaba concentrarse, siempre había algo que la preocupaba. Dirigirla era como sacar muelas. Pero cuando terminabas de rodar con ella, cuando habías sobrevivido a cuarenta o cincuenta tomas y habías aguantado sus retrasos, te encontrabas ante algo único e inimitable. Cuando la película estaba terminada te olvidabas de tus problemas con ella. No se trataba de que fuera mezquina. Sencillamente carecía del sentido del tiempo y no era consciente de que trescientas personas habían estado esperándola durante horas.⁶

Para 1955 la actriz estaba en un periodo de transición en su vida: había entrado a estudiar aplicadamente con Lee Strasberg y su “Método” en el Actor’s Studio en Nueva York, renegoció su contrato con la 20th Century Fox, fundó su propia compañía —la Marilyn Monroe Productions— y reencontró a quien sería su futuro esposo, el dramaturgo Arthur Miller. Todo parecía por fin encajar.

En *Bus Stop* (1956) es la primera vez que Marilyn llega a ser la primera en los créditos del filme (lo que se conoce como *top billing*), mostrando el poder que estaba alcanzando en la industria. Esta película de Joshua Logan es uno de los mejores dramas que realizó: la historia de Cherie, una cantante de bares de poca monta, una campesina con un pequeño

mundo representado en un mapa con un camino de derecha a izquierda que va a llevarla por etapas a Hollywood. Ella es consciente de su propia vulgaridad, es una chica pobre, rústica, que quisiera ocultar lo que es, pero que no tiene cómo. Su cara blanca de maquillaje —para ocultar la pelagra y la mala vida que dan las noches— la delata. Este personaje, que habla del inicio de su interés por los hombres a los doce años y de estar comprometida a los catorce, también tiene fragmentos de la vida de Marilyn, que seguramente dio alguna vez con un hombre como Bo Decker, impulsivo, primario, que quiso obligarla a desviarse de su ruta.

Marilyn tiene acá una entonación distinta, menos cuidada. Su personaje es débil, se desnuda en su fragilidad ante Bo, dándose por vencida. Sólo quiere ser feliz, sólo quiere que la amen. Sin duda tuvo que sentir muy cercano este papel.

La segunda película de su nueva compañía productora y de la nueva aproximación, muy profesional, que ella quería darle a su carrera, sería en Londres: *El príncipe y la corista* (*The Prince and the Showgirl*, 1956), coprotagonizada y dirigida por Laurence Olivier. La inseguridad de la actriz la llevó a depender en exceso de la esposa de Lee Strasberg, Paula, a quien llevó consigo durante el rodaje como entrenadora dramática y consejera personal. Un rodaje tortuoso trajo de nuevo el milagro de un papel cómico muy logrado como resultado final. La corista ingenua (pero con amplia experiencia en ser seducida) que habita ese Londres de 1911 está confeccionada con una mezcla de candidez, dulzura y sabiduría popular que hace de este papel un verdadero encanto. Sin duda, la calidad intrínseca de la obra teatral de Terence Rattigan en la que se basó el filme, *The Sleeping Prince*, ayuda a la magia, pero Marilyn hace el resto. El contrapunteo cómico con el Regente de Carpatia que interpreta Olivier no tiene precio. Sin embargo, el director recuerda el rodaje —en el que las obstrucciones de Paula Strasberg fueron constantes— con gran amargura.

La misma que compartía Billy Wilder, que la tuvo de nuevo a su servicio en *Una Eva y dos Adanes*. Marilyn se hace esperar (dentro y fuera de la pantalla): pasan 25 minutos y 13 segundos del rodaje antes de que la veamos por primera vez en el filme —un truco de los productores para aumentar la expectativa de un público ávido de verla—. De nuevo es la rubia ingenua, cantante de una orquesta femenina en la

época de la prohibición del alcohol. Sugar Kane se queja de que “siempre me toca el lado sucio de la paleta”, pero sin duda saca partido de sus curvas (“es como gelatina con resortes”, dice el personaje de Jack Lemmon). La enrevesada situación cómica del filme se apoya en el talento enorme de Lemmon y de Tony Curtis, y son ellos los que sostienen el filme, pero, obviamente, sin ella, sin esa torpeza engañada, la película no sería tan inolvidable. Wilder pudo haber sufrido un colapso nervioso en el plató con las demoras y retomas que se necesitaron para completar el filme (sin mencionar la presencia constante e inoportuna de Paula Strasberg), pero el resultado deslumbra.

El multimillonario o *La adorable pecadora* (*Let's Make Love*, 1960), de George Cukor, nos la muestra en el papel de una actriz, Amanda Dell, que hace parte de una compañía teatral *off-Broadway* que va a montar una obra en la que van a mofarse de un millonario de origen francés. El drama surge de la mascarada que hace el millonario (interpretado por Yves Montand) haciéndose pasar por actor pobre para conquistarla. El de Marilyn es un papel serio y digno (Amanda quiere superarse y estudia en



una escuela nocturna), en medio de una comedia musical sofisticada en la que la única que no está caricaturizada es ella. Aquí Marilyn luce sobria, concentrada, disfrutando mucho el papel (es bellísimo el traje que luce durante el número llamado “Specialization”). La canción que ella interpreta al principio del filme, “My Heart Belongs to Daddy”, de Cole Porter, es uno de sus himnos como cantante. “El resultado final fue una película llena de gracia y elegancia, el menos ostentoso, menos servil y, en muchos aspectos, el más atractivo de todos los vehículos ofrecidos a la Monroe en la última etapa de su carrera. La actriz nunca estuvo más a su aire y más tranquila”,⁷ en palabras del biógrafo del director Cukor, Patrick McGilligan.

Luego llegaría una producción involuntariamente autobiográfica, *The Misfits* (1961), de John Huston, con un guión escrito por Arthur Miller, que reflejaba en sus palabras la crisis marital que padecían él y Marilyn. Había amargura y resentimiento en ese texto, y Marilyn aceptó resignada un rol en el que veía reflejada parte de su vida previa y los muchos dolores que la habitaban. Por eso hay tanta honestidad en esta actuación, tanta alma volcada a un papel particularmente sensible, particularmente doloroso para ella. Roslyn —esa mujer cansada de equivocarse y de caer— es Marilyn de principio a fin. Ha pasado de ser una joven alocada en sus anteriores filmes a ser acá una mujer con una historia, con un pasado que le pesa. Y eso se nota.

Separada de Miller y dependiente cada vez más de somníferos, de su psicoanalista Ralph Greenson y de los Strasberg, Marilyn afrontó —tras más de un año de retiro— un nuevo papel en *Something's Got to Give* (1962), una nueva versión de *My Favorite Wife* (1940). George Cukor sería de nuevo el encargado de soportarle sus incapacidades médicas, inasistencias, retrasos, dudas y su errática conducta. Pero cuando fue demasiado, él mismo se encargó de despedirla tras siete semanas de rodaje, cancelando además la película. Lo que quedó registrado la muestra más delgada (había rebajado cerca de diez kilos) pero tan hermosa como siempre, haciendo por fin el papel de una mujer exitosa y profesional, en este caso desaparecida y dada por muerta tras un naufragio, y que regresa a recuperar su hogar. La secuencia en que se baña desnuda en una piscina y sale de ella para secarse iba a ser el primer desnudo de una gran estrella en la pantalla. Lo que quedan

son bellas imágenes, nada más. “Creo que es el final de su carrera”,⁸ le dice Cukor a la periodista Hedda Hopper. No se equivocaba, no habían pasado dos meses de su despido cuando Marilyn fue encontrada muerta. Tenía treinta y seis años.

¿Qué nos dejó? Curiosamente, una mujer tan insegura y temerosa, que padecía de pánico escénico y que dependía de consejeros para dar cada paso, era a su vez una profesional dedicada y aplicada y, sobre todo, amada por la cámara, que obraba maravillas en esta actriz, capaz de seducir al planeta entero con un guiño de sus ojos o un contoneo de sus caderas. Estereotipada como una rubia sensual pero tonta, perfecta para roles cómicos, Marilyn hizo hasta donde le permitieron para escapar de esa imagen unidimensional, como lo prueban sus actuaciones en *Bus Stop*, *El multimillonario* y *The Misfits*, pero ella sabía que Marilyn Monroe era una creación de Hollywood, un producto comercial que debía satisfacer aun a costa de sus deseos de ser considerada una actriz seria. A cambio tenía fama, reconocimiento, dinero; era adorada, soñada y deseada. ¿Qué más podía pedir? Estar en paz y ser feliz, para empezar. ■

Juan Carlos González A. (Colombia)

Médico especialista en microbiología clínica. Profesor titular de la Facultad de Medicina de la Universidad Pontificia Bolivariana. Columnista editorial de cine del periódico *El Tiempo*, crítico de cine de las revistas *Arcadia* y *Revista Universidad de Antioquia*, así como del suplemento *Generación* del periódico *El Colombiano*. Actual editor de la revista *Kinetoscopio*, donde escribe desde 1993. Dirige el cineclub de la Universidad EAFIT desde el año 2000, y presenta el programa Séptimo arte, del canal Televida. Autor de los libros *François Truffaut: una vida hecha cine* (Panamericana, 2005), *Elogio de lo imperfecto, el cine de Billy Wilder* (Editorial Universidad de Antioquia, 2008) y *Grandes del cine* (Editorial Universidad de Antioquia, 2011).

Notas

¹ Billy Wilder y Hellmuth Karasek. *Nadie es perfecto*, 5ª edición. Barcelona: Mondadori, 2000, p. 350.

² François Truffaut. *Las películas de mi vida*. New York: Da Capo Press, 1994, pp. 159-160.

³ Donald Spoto. *Marilyn Monroe*. Barcelona: Anagrama, 2000, p. 170.

⁴ Peter Lev. *The Fifties: Transforming the Screen 1950-1959*. Berkeley: University of California Press, 2003, p. 40.

⁵ J. Randy Taraborrelli. *La vida secreta de Marilyn Monroe*. Bogotá: Norma, 2010, p. 259.

⁶ Ed Sikov. *Billy Wilder: vida y época de un cineasta*, 2.ª ed. Barcelona: Tusquets, 2000, p. 454.

⁷ Patrick McGilligan. *George Cukor: una doble vida*. Madrid: T&B Editores, 2001, p. 288.

⁸ *Ibid.*, p. 303.