

COLECCIÓN CICLOS, 2

MARILYN MONROE

© De los textos, Juan Villalba Sebastián

© Del prólogo, Agustín Sánchez Vidal

© Confluencias, 2026

www.editorialconfluencias.com

Maquetación: Rodrigo Sepúlveda Cebrián

Revisión editorial: Leonardo Caro Calvo

Impreso en España

ISBN: 979-13-992689-4-2

Depósito legal: AL 1179-2026

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización estricta de los titulares del *Copyright*, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, incluidos la reprografía y el tratamiento informático y la distribución de ejemplares mediante alquiler y préstamos públicos.

JUAN VILLALBA
SEBASTIÁN

EL CINE DE
MARILYN
MONROE.
MARILYN
MONROE
EN SU CINE

Prólogo de
Agustín Sánchez Vidal



*Para Amelia, mi pequeña Marilyn
en la película de mi vida.*

*Para Agustín Sánchez Vidal,
por su magisterio, ayudas y amistad.*

ÍNDICE

Prólogo	13
Introducción	23
AÑO 1947	33
<i>AÑOS PELIGROSOS (DANGEROUS YEARS)</i>	33
AÑO 1948	37
<i>TORMENTAS DE ODIO (SCUDDA HOO! SCUDDA HAY!)</i>	37
<i>LAS CHICAS DEL CORO (LADIES OF THE CHORUS)</i>	42
AÑO 1949	55
<i>AMOR EN CONSERVA (LOVE HAPPY)</i>	55
AÑO 1950	65
<i>BILLETE A TOMAHAWK (A TICKET TO TOMAHAWK)</i>	65
<i>LA JUNGLA DE ASFALTO (THE ASPHALT JUNGLE)</i>	66
<i>EVA AL DESNUDO (ALL ABOUT EVE)</i>	74
<i>RUEDAS DE FUEGO (THE FIREBALL)</i>	80
<i>CRUCE DE DERECHA (RIGHT CROSS)</i>	81
AÑO 1951	83
<i>HISTORIA DE UNA CIUDAD (HOME TOWN STORY)</i>	83
<i>NUNCA ES TARDE (AS YOUNG AS YOU FEEL)</i>	85
<i>NIDO DE AMOR (LOVE NEST)</i>	88
<i>DIVORCIÉMONOS (LET'S MAKE IT LEGAL)</i>	93
AÑO 1952	99
<i>ENCUENTRO EN LA NOCHE (CLASH BY NIGHT)</i>	99
<i>NO ESTAMOS CASADOS (WE'RE NOT MARRIED!)</i>	106

<i>NIEBLA EN EL ALMA (DON'T BOTHER TO KNOCK)</i>	110
<i>ME SIENTO REJUVENECER (MONKEY BUSINESS)</i>	119
<i>CUATRO PÁGINAS DE LA VIDA (O. HENRY'S FULL HOUSE)</i>	125
AÑO 1953	129
<i>NÍAGARA (NÍAGARA)</i>	129
<i>LOS CABALLEROS LAS PREFIEREN RUBIAS (GENTLEMEN PREFER BLONDES)</i>	140
<i>CÓMO CASARSE CON UN MILLONARIO (HOW TO MARRY A MILLIONAIRE)</i>	147
AÑO 1954	157
<i>RÍO SIN RETORNO (RIVER OF NO RETURN)</i>	157
<i>LUCES DE CANDILEJAS (THERE'S NO BUSINESS LIKE SHOW BUSINESS)</i>	171
AÑO 1955	177
<i>LA TENTACIÓN VIVE ARRIBA (THE SEVEN YEAR ITCH)</i>	177
AÑO 1956	189
<i>BUS STOP (BUS STOP)</i>	189
AÑO 1957	205
<i>EL PRÍNCIPE Y LA CORISTA (THE PRINCE AND THE SHOWGIRL)</i>	205
AÑO 1959	229
<i>CON FALDAS Y A LO LOCO (SOME LIKE IT HOT)</i>	229
AÑO 1960	253
<i>EL MULTIMILLONARIO (LET'S MAKE LOVE)</i>	253
AÑO 1961	267
<i>VIDAS REBELDES (THE MISFITS)</i>	267
AÑO 1962	291
<i>SOMETHING'S GOT TO GIVE</i>	291
Agradecimientos	305

*Marilyn no actuaba, sino que existía
en estado de cine*

Jean-Luc Godard

PRÓLOGO

Sorprende la fascinación que sigue irradiando Marilyn Monroe cuando están a punto de cumplirse los cien años de su nacimiento y los sesenta y cuatro de la muerte. ¿No se había dicho todo sobre ella? Ciertamente, abundan los abordajes en los más diversos formatos. Para comprobarlo basta con imaginar la ingente bibliografía manejada por Juan Villalba para escribir esta obra. Son referencias que permiten hacerse una idea de las dificultades que ha debido acometer al internarse en semejante jungla, con lo que implica el sistema de estudios en sus tratos y contratos con las estrellas. El destilado de estas supone uno de los núcleos más íntimos de Hollywood, ese enclave de Los Ángeles que Marilyn llamaba, con amarga y lúcida ironía, «el prostíbulo abarrotado».

Sin embargo, las páginas que siguen demuestran que es posible enfocar este icono desde otras perspectivas, separando las voces de los ecos en tan frondosa cacofonía. Para ello hay que hilar muy fino, tirar por la borda muchos prejuicios, proveerse de un considerable bagaje y tener las ideas claras sobre la compleja interacción de factores que integran un mito de tal envergadura. Desentrañarlo es como proceder a la excavación de los múltiples estratos y aluviones a través de los cuales el cuerpo, la luz y la cámara se alían con el misterio de la fotogenia. Y calibrar las estrategias de la industria para lidiar con las pulsiones que se incuban en las salas oscuras, dándoles forma tangible cuando todavía son un magma que desconoce sus propósitos.

Y en medio, soportando todas esas tensiones, la metamorfosis de una muchacha llamada Norma Jeane Mortenson Baker, desviviéndose por crear un personaje que responderá al nombre de Marilyn Monroe. Una ortopedia o máscara de cuerpo entero que no siempre sabrá conjugar ni controlar en todas sus dimensiones y cuyo alcance terminará escapándose hasta desbaratar sus propios proyectos vitales. Facetas e irisaciones que se irán acumulando junto a las mutaciones de la década de 1950 que conducen a otra tan expansiva e imprevisible como la de los años 60.

Tales desafíos habrían hecho desistir a más de uno, pero no a Juan Villalba, quien está sobradamente pertrechado para enfrentarse al blindaje mítico de la estrella y no dejarse distraer por los cantos de sirena más previsibles. Su repaso a la escueta filmografía que dejó está lleno de perspicacia y abunda en brillantes análisis, sin perder nunca de vista el nudo de la cuestión, las estrategias de las que se valió la persona Norma Jeane para construir el personaje de Marilyn y el proceso por el que esta terminó demoliendo a aquella. Su gran tragedia fue, seguramente, haber sido muy consciente del abismo cada vez más ancho y hondo que se iba interponiendo entre su yo original y su máscara y, a pesar de ello, no poder evitarlo. Como le confesó al director de *Niágara*, Henry Hathaway: «Durante toda mi vida he hecho el papel de Marilyn, Marilyn Monroe. He intentado mejorarlo y descubro que lo que estoy haciendo es una imitación de mí misma. ¡Deseo tanto hacer algo distinto! Esa fue una de las cosas de Arthur [Miller] que me gustó cuando dijo que se sentía atraído por mí. Cuando me casé con él, una de mis fantasías era que yo podría librarme de Marilyn Monroe gracias a él, y aquí estoy otra vez haciendo lo mismo, y simplemente no podía aceptarlo, y tuve que salir de allí. No podía soportar seguir haciendo de Marilyn Monroe».

Yves Montand, que trabajó con ella en *El multimillonario* a las órdenes de George Cukor y fue su amante, la caló muy bien. El carismático actor afirmaba que la actriz sabía perfectamente a qué atenerse respecto a su disfraz de estrella. Y añadía que la mujer a la que conoció durante tres meses no era esa desequilibrada por los somníferos que fatigaban los tópicos: «Por fuera jugaba a ser Marilyn, y por dentro yo conocía a una persona sólida, dotada de sentido común, con la vitalidad de una campesina bien *plantada*, bien asentada».

Eso no obsta para que la máscara terminase devorando al ser humano al que debería haber servido de portavoz. Por supuesto, no es achaque exclusivo de estrellas de la pantalla. Que se lo pregunten, si no, a Salvador Dalí o Andy Warhol, dos de los artistas que pintaron a Marilyn o —si se prefiere— su icono, su mascarón de proa. Pero el cine es mucho más exigente y cruel que los pinceles, al añadir un cepo lobero tan sutil como implacable, la fotogenia. Alguno de los primeros teóricos del séptimo arte, como Jean Epstein, consideraron esa cualidad el *sancta sanctorum* del nuevo medio de expresión. No era algo que perteneciera estrictamente a la realidad, sino a su imagen captada a través de la cámara. Rostros que vistos con el ojo desnudo resultaban perfectamente anodinos eran potenciados por la lente hasta revestirse de plusvalías inexistentes sin ella. El aparato tomavistas se comportaba como un traficante de almas, un confesor, un vampiro ávido de absorber la sustancia vital de quienes caían bajo su hechizo.

Así lo mostraba Ramón Gómez de la Serna en su novela *Cinelandia*, donde las estrellas de Hollywood se degradaban hasta dar en espectros de sí mismas, al haber entregado el espíritu a su doble, que no solo ejercía ese papel estelar en la pantalla, sino también fuera de ella. Y así, convertidas en medios seres, estaban condenadas a vagar por platós y salas

oscuras, cócteles y estrenos. Era el resultado inevitable de ese pacto de sangre mefistofélico establecido en virtud de la fotogenia.

Jean Negulesco, que dirigió a Marilyn en *Cómo casarse con un millonario*, supo ver este proceso, la secreta historia de amor de la actriz con la cámara, de la que nadie más en el set de rodaje parecía ser consciente: «Era —aseguró el realizador— un lenguaje de miradas, una intimidad prohibida con su público a través del objetivo». Esa connivencia y seducción le permitiría llegar directamente a los espectadores, saltando por encima de tantos intermediarios. Pero no le salió gratis. Norma Jeane aprendió a manejar el sortilegio emanado del objetivo trabajando como modelo para portadas o calendarios. Y llegó a comprar libros de anatomía que le permitieron conocer cada músculo o recoveco de su cuerpo, perfeccionando las poses con ayuda de los fotógrafos.

Las imágenes fijas solo supusieron el primer peldaño. El cine es movimiento, un añadido que le da nombre y otorga razón de ser. Y nadie apreció mejor ese férreo entrenamiento que la célebre bailarina clásica Margot Fonteyn, quien no ahorró elogios al respecto: «Lo que más me fascinó fue su evidente incapacidad para quedarse inmóvil. Así como las personas normalmente mueven los brazos y la cabeza en una conversación, estos gestos se reflejaban en Marilyn en todo su cuerpo, produciendo un efecto delicadamente ondulado, igual que el movimiento de un mar casi encalmado. Yo vi muy claro que se trataba de algo de lo que ella no era consciente. Le resultaba tan natural como respirar y en manera alguna se trataba de ese *meneo* afectado que han sugerido algunos críticos».

Se habló mucho de su famoso contoneo a propósito de *Niágara*, y hay al respecto una anécdota muy reveladora sobre lo que supuso esta forma de moverse, que podría sumarse a lo

que cuenta Juan Villalba sobre su estreno en España, donde conmocionó a toda una generación, a pesar de los cortes que impusieron en su metraje los censores. Entre estos guardianes de la moral se contaba el representante eclesiástico, un fraile poco versado en las tentaciones de la carne que al ver en la pantalla cómo andaba Marilyn preguntó, ingenuo: «¿Qué le pasa a esta chica? ¿Es coja?». A lo que uno de sus compañeros laicos contestó, mientras los demás contenían la risa: «Hombre, padre, coja precisamente no es».

George Cukor, que la dirigió en más de una ocasión, se refirió también a cómo este dominio del movimiento se trasladaba en los primeros planos hasta sus expresiones faciales: «Su rostro no era del todo bello, pero se movía de una forma maravillosa, era un maravilloso rostro de cine». Y a esas cualidades fílmicas añadió la creación de una voz en consonancia con tal imagen: «Un día —asegura Cukor— la oí hablar con su voz normal y comprendí que no era muy atractiva. Por eso inventó su fascinante voz de niña».

Y luego estaban, claro está, sus cualidades interpretativas, tan controvertidas y contaminadas por su acreditada impuntualidad y caprichos. Sin embargo, no menos ciertos fueron sus esfuerzos al asistir al Actors Studio, cuyo fundador, Lee Strasberg, aseguró que de todos los actores que habían pasado por allí «solo había dos que destacaban por encima de los demás: Marlon Brando y Marilyn Monroe». Se dirá que con esas palabras no hacía sino subirse al tren de la fama y del negocio que supuso la estrella para los Strasberg. Pero alguien tan alejado de esas trifulcas como Jean-Paul Sartre la consideraba la mejor actriz viva y —según testimonio de John Huston— el filósofo francés quería que ella encarnase el principal papel femenino de su película *Freud*, cuyo guion había escrito aquel.

Joshua Logan, realizador de *Bus Stop*, donde Marilyn raya a gran altura en una de sus mejores interpretaciones, no ahorró los elogios en una estimación retrospectiva: «Es uno de los mayores talentos de todos los tiempos, y la actriz cinematográfica mejor dotada de su época: cálida, ingeniosa, absolutamente brillante y comprometida con su trabajo. Yo diría que es la artista más grande con la que he trabajado en toda mi carrera... Es una vergüenza que Hollywood la desperdiciara, que no le diera oportunidades. Posee una sutileza enorme, pero está asustada, aterrorizada por todo el proceso que supone hacer una película, y es autocrítica hasta el extremo de padecer un complejo de inferioridad».

Esta ronda de testimonios podría cerrarse volviendo a Cukor para entender el siguiente salto cualitativo que representó Marilyn en la mutación que estaba experimentando la cultura popular estadounidense en el tránsito de la segunda mitad de la década de 1950 a la de 1960. No todos se dieron cuenta de lo que sucedía delante de sus narices, pero sí este realizador, al afirmar: «El rostro de Marilyn Monroe captaba la luz, era genuinamente fotogénico. En el fondo su cabeza era magnífica, no tenía nubes, no censuraba sus pensamientos. Era como Elvis Presley, como todos los grandes intérpretes, cada vez que entraba en escena suponía una gran ocasión. Marilyn Monroe era un milagroso fenómeno de la pantalla. Su interpretación estaba hecha a base de planos muy breves, pero cuando los ponías uno tras otro compaginaban perfectamente».

Cukor supo calibrar el modo en que un nuevo ritmo, más sincopado, estaba saliendo de los guetos marginales a los que había sido relegado para proyectar su latido vital hasta las *main streets* y el *mainstream*. El sarpullido inicial de estos rebeldes sin causa fue relativamente breve, apenas duró tres años, de 1955 a 1958. Fulguró como una guerra relámpago de francotiradores

que a mediados de esta última fecha ya habían sido retirados de la circulación. El mismísimo Elvis hubo de marcharse a Alemania a hacer la mili en una base americana, y a los roqueros más abrasivos se los sustituyó por sucedáneos modositos y edulcorados. Sin embargo, ya se habían sembrado las semillas que germinarían hasta el pop y las contraculturas sesenteras. Todo empezó a mezclarse e ir a mucha mayor velocidad. Asombra pensar que entre la foto de los adolescentes John Lennon, Paul McCartney y George Harrison de 1961 en The Cavern y la de su última aparición pública en la azotea de Apple Records, en enero de 1969, ni siquiera habían transcurrido ocho años.

La carrera de Marilyn no fue menos meteórica, se desarrolló en apenas una década. Y dentro de ese proceso hay un punto de inflexión que casi parece un ensayo general para la mutación que se avecinaba. Se trata de *El príncipe y la corista* que en 1957 la enfrentó —en todos los sentidos— a Laurence Olivier, tanto en el plano de la ficción como en el de la cruda realidad. En ambos quedó constancia del mismo choque cultural, como lo reflejaría en 2011 Simon Curtis en su película *Mi semana con Marilyn*. Juan Villalba —quien, fiel a su costumbre, sabe estar al quite sin interferir el placer de la lectura— cita oportunamente a Kenneth Branagh, que interpretó a Laurence Olivier en dicha reconstrucción del rodaje. Según Branagh, en 1957 el veterano actor se sintió muy desubicado en su doble papel de protagonista y director de *El príncipe y la corista*. No supo apreciar la trastienda que había tras las cualidades aparentemente espontáneas de Marilyn. El trabajo interpretativo de esta era demasiado sofisticado para sus estándares. Ella era muy consciente de que aquel proyecto distaba de ser un drama naturalista. El milagro es que Marilyn conseguía encontrar el tono y el ritmo justos para convertirlo en algo natural, fluido, aunque detrás hubiese mucha técnica. No es que no la hubiera en la interpretación de Olivier.

Solo que en el caso de este se veía en exceso, se exhibía. El arte único de Marilyn consistía en ir más allá, darle otra vuelta y borrar sus trazas.

Así lo corrobora el director de *Mi semana con Marilyn*, Simon Curtis, al dar cuenta de la confrontación entre la estrella de cine que representaba el Hollywood más glamuroso, la juventud y el futuro, frente al rancio actor que servía de vehículo a esa caduca Inglaterra «justo antes de que el mundo se lanzara de cabeza hacia los años sesenta, hacia los cambios radicales en la música popular y la moda, la píldora y la revolución sexual».

Marilyn no llegó a entrar en esa tierra prometida, pero intuitivamente contribuyó a avanzar en tal dirección. Andy Warhol proseguiría este proceso hacia el pop que fue retomado por Elton John en *Candle in the wind*, canción compuesta en 1973 como homenaje a Marilyn que recuperó y reelaboró en 1997 para dedicársela a la princesa Diana de Gales. Pero no todos fueron capaces de ver ese carácter anticipatorio de la estrella, o no estuvieron en condiciones de asumirlo, aunque supieran certificar su declinar con toda lucidez, como Arthur Miller en su obra de teatro *Después de la caída* o en el guion de *Vidas rebeldes*. Fue la última película que pudo terminar Marilyn. Y la hizo con John Huston, quien diez años antes le había asignado su primer papel relevante en *La jungla de asfalto*. Era como asistir al nacimiento y al eclipse de un astro. Hay un diálogo muy significativo en *Vidas rebeldes*, cuando Marilyn le pregunta a Clark Gable: «¿Cómo puedo encontrar mi camino en la oscuridad?». Él responde: «Tienes que mirar una estrella en el cielo». Pero en otro momento se añade que ese fulgor es luz fósil, que sigue llegando aunque su emisor haya muerto tiempo atrás.

Ella lo sabía, era una fatalista. Experimentaba como propias las pinturas negras de Goya, y al verlas, decía: «Conozco muy bien a este hombre, desde que era una niña tengo los

misimos sueños que él». Se trataba de horribles pesadillas. Para proteger su intimidad solía dar a sus pretendientes un teléfono falso, el del depósito de cadáveres de Los Ángeles. Y allí terminó. Las autopsias del mito llevadas a cabo en novelas como *Blonde* de Joyce Carol Oates o *Vida y opiniones del perro Maf y de su amiga Marilyn Monroe* de Andrew O'Hagan indagan en esa tragedia: la de la persona canibalizada por el personaje hasta decaer en una marca que produjo dinero a espuestas, pero empobreció a la actriz en todos los sentidos. Tanto que ni siquiera pudo costearse un funeral decente.

En su balance Juan Villalba termina recordando que Marilyn vivió en unas cincuenta y seis casas diferentes, aunque solo una fue de su propiedad, la que compró en febrero de 1962, y donde fallecería seis meses más tarde. Incluso así, después de muerta, seguiría enriqueciendo a la productora Fox, que la tenía bajo contrato y percibió una indemnización de trece millones de dólares por su seguro de vida. Es el final de trayecto de este libro apasionante, mucho más rico en matices de lo que alcanza a reflejar cualquier prólogo. Mejor cederle la palabra para que el lector lo disfrute sin más tardanza.

Agustín Sánchez Vidal

INTRODUCCIÓN

Hablar de Marilyn Monroe es evocar una de las imágenes más icónicas del siglo XX. Más allá del mito de la rubia explosiva, Marilyn fue una actriz compleja, con una sensibilidad dramática poco reconocida en su tiempo. Su imagen, enigma que oscila entre lo sublime y lo trágico, objeto de deseo y búsqueda identitaria, repetida hasta la saciedad en camisetas, pósteres y collages pop, es también materia de estudio profundo, donde el mito, el cuerpo, la cámara y la industria dialogan en capas múltiples. En su cine, se entrelazan los estereotipos de género, los deseos del público, las contradicciones de Hollywood y los intentos de una mujer por tomar el control de su vida y de su narrativa. Nunca lo logró: el personaje se impuso a la persona, esa fue la razón de su éxito profesional y de su fracaso personal.

Este estudio propone un recorrido por su cine como un espacio donde la estrella y la persona luchan por coexistir, proponemos un recorrido por su filmografía no desde el fetiche, sino desde la tensión entre lo que ella proyectaba y lo que el sistema le imponía. Así, su trayectoria profesional nos servirá para reconstruir los hitos más importantes de su biografía presentando su situación vital en cada uno de sus trabajos, esbozar su verdadera personalidad en interacción con directores y compañeros de reparto y analizar cómo la crítica especializada juzgó sus interpretaciones.

Hollywood ha producido dos máximos mitos: Greta Garbo y Marilyn Monroe. La primera es una actriz europea que triunfa en la meca del cine, pero la segunda, en cambio, se constituyó como un mito genuinamente americano, un símbolo de una época, una leyenda erótica con ese componente humorístico y de deliciosa vulgaridad, tan propio de la forma de ser americana. Sus papeles trataron siempre de explotar esa imagen, basada en su físico y su popularidad en las revistas y en la prensa como modelo, como icono sexual. Curiosamente, muchos se asemejan a su vida o utilizan características de su personalidad: alegría, inocencia, humor, miopía, amor por la vida, ligereza... Esa simbiosis del personaje cinematográfico con la vida real de la actriz permitió al público ir forjando su leyenda.

Marilyn Monroe, nacida Norma Jeane Mortenson, hija de Gladys Baker, una montadora de cine crónicamente afectada por perturbaciones mentales, y de padre desconocido (en la actualidad se ha descubierto que fue Charles Stanley Gifford), vivió una infancia entre orfanatos y hogares de acogida, comenzó su carrera en la meca del cine como una más entre muchas jóvenes promesas en venta, aspirantes a estrellas que gravitaban alrededor de los prepotentes productores californianos. Elia Kazan, que mantuvo con Marilyn una relación más que amistosa antes de que la actriz se convirtiera en mito y se casase con el campeón de béisbol Joe DiMaggio —el matrimonio solo duró un año—, y luego con Arthur Miller, evoca en su libro de memorias, *A Life*, a la joven aspirante a estrella del cine llorando por la muerte de su amante y mentor, Johnny Hyde, cuya fortuna rechazó y al que siempre honró. Kazan tiene para ella palabras de reconocimiento sincero y nos describe a «una joven sencilla y apasionada, que iba a sus clases en bicicleta; una chiquilla de corazón honesto, a la que Hollywood tumbó en las baldosas con las piernas abiertas.

Tenía la piel fina y el alma ávida de ser aceptada por gentes a las que pudiera respetar. Como muchas otras chicas que habían conocido el mismo género de experiencia, medía su amor propio por la vara de los hombres que era capaz de atraer». Pero su presencia frente a la cámara era innegable. Al final de su carrera, su filmografía la conforman veintinueve títulos, más una película inacabada, *Something's Gotta Give*, dieciocho de los cuales se realizaron entre 1947 y 1952: fue criada, secretaria, cantante de music-hall, joven de virtud fácil, amante/tapadera de un abogado canalla y acompañante (amante) de un periodista, pero tan solo fue protagonista de dos de ellas, *Las chicas del coro* y *Niebla en el alma*, con las que no alcanzó el éxito deseado; sin embargo, películas como *La jungla de asfalto* y *Eva al desnudo*, ambas de 1950, mostraron a una actriz con carisma natural, incluso en papeles breves. No será hasta 1953, con *Niágara*, cuando se produzca su vertiginoso salto a la fama mundial hasta concluir en 1961, con *Vidas rebeldes* y la citada, *Something's Gotta Give*.

Entre 1953 y 1960, sus películas son esencialmente comedias musicales en las que canta y baila y sigue interpretando a personajes similares a los de sus comienzos en la pantalla, si bien con un mayor protagonismo. Así, encarna la inocencia sin prejuicios con una desbordada sexualidad, moviéndose siempre entre la inocencia y el deseo. De alguna manera y a pesar suyo, la actriz mezcló su vida privada con su arquetipo fílmico hasta llegar a borrar toda frontera entre ambas. El gran éxito le llegó con comedias como *Los caballeros las prefieren rubias* (1953) y *Cómo casarse con un millonario* (1953), donde Marilyn interpretaba personajes ingenuos pero astutos, sexualizados pero adorables. La contradicción era parte de su encanto: ¿era tonta o era lista haciéndose la tonta? Esa ambigüedad fue clave en su atractivo, pero también

en su conflicto con los estudios y el público. En *La tentación vive arriba* (1955), la famosa escena del vestido blanco sobre el respiradero del metro marcó para siempre su imagen mediática y la convirtió en el mito erótico por excelencia del cine mundial.

Cansada de los papeles de rubia tonta que le ofrecían, en una búsqueda desesperada de respeto como actriz, fundó su propia productora en 1955, «Marilyn Monroe Productions», un acto radical para una mujer en la industria del cine de la época. Buscaba papeles más serios, más humanos. En *Bus Stop* (1956) y *Vidas rebeldes* (1961), escrita por su entonces esposo Arthur Miller, Marilyn ofreció interpretaciones más complejas, dolorosas y sutiles. Aquí, su cine se convierte en espejo de su fragilidad y su deseo de ser vista como actriz, no solo como símbolo sexual.

Su desgraciada infancia y adolescencia, sus matrimonios con personalidades del deporte y de la cultura, así como sus flirteos con nombres de la alta política, amén de una muerte por sobredosis envuelta en un halo de misterio sobre la que aún hoy se tejen hipótesis para todos los gustos, le dieron notoriedad pública entonces; pero su capacidad de pervivencia a lo largo de los años —su caso podemos considerarlo como el más impactante de la *mitogénesis* cinematográfica de todos los tiempos— tiene que ver sobre todo con una presencia magnética y con una propuesta de sexualidad sin complejos.

Marilyn entendía el poder de su imagen. Sabía cómo mirar a la cámara, cómo moverse, cómo captar la atención. Su dominio era casi instintivo, ella no actuaba una emoción, la encarnaba. Su cuerpo fue un campo de batalla: objeto de deseo, pero también instrumento de control. Su cine no puede separarse de la forma en que fue filmada: planos largos, encuadres que exaltan su sensualidad, pero también escenas que dejan

entrever su humanidad. La cámara la deseaba, pero también la encasillaba, paradoja fatal, laberinto del que no pudo o no la dejaron salir. Y, sin embargo, en momentos específicos, como en *Con faldas y a lo loco* (1959), siendo la misma, con su magia y carisma, logra escapar del cliché con una actuación hilarante y profundamente melancólica.

Pese a su corta carrera, el plantel de directores con los que trabajó es insuperable: Fritz Lang, Howard Hawks (dos veces), Otto Preminger, Billy Wilder (dos veces), George Cukor (dos veces si contamos la segunda inacabada), John Huston (dos veces), Laurence Olivier, Joshua Logan, Joseph L. Mankiewicz, Jean Negulesco, Henry Hathaway... Y con los guionistas más conspicuos de los años cincuenta: Nunnally Johnson, Arthur Miller, Billy Wilder, Charles Brackett, Ben Hecht, I.A.L. Diamond, Mankiewicz... Y también compartió repartos con actores y actrices, muchos de ellos oscarizados, de la talla de Bette Davis, Claudette Colbert, Mickey Rooney, Barbara Stanwyck, Richard Widmark, Donald Crisp, Cary Grant, Ginger Rogers, Charles Laughton, Robert Mitchum, Jack Lemmon, Tony Curtis, Clark Gable, Montgomery Clift, Eli Wallach, Dean Martin, etc.

Nunca le dieron el Oscar, aunque, a nuestro juicio, lo mereció por lo menos en una ocasión, pero sí tuvo premios de enorme importancia por sus interpretaciones. Así, en 1951 consiguió el Premio Henrietta (con el tiempo este premio se convirtió en el Globo de Oro) a la Mejor Personalidad Joven de Taquilla ; en 1952, recibió el Premio Photoplay, como estrella ascendente de ese año; el Premio Redbook, como mejor estrella juvenil de la taquilla, en marzo de 1953; Premio Photoplay, como «Mejor actriz» por su labor en *Los caballeros las prefieren rubias*, en marzo de 1954; Trofeo francés por su interpretación en *El príncipe y la corista*, en 1959; Premio David

de Donatello, concedido por la crítica italiana «a la mejor actriz extranjera en 1958»; Globo de Oro como «Mejor Actriz de Comedia o Musical» por su interpretación en *Con faldas y a lo loco* en 1960; Globo de Oro como la «Actriz Favorita del Mundo» en marzo de 1962.

En general, como vamos a poder comprobar, la aparición de Marilyn en la pantalla, incluso en personajes secundarios o en papeles muy breves, nunca dejó indiferente a los especialistas ni al público. Su atractivo físico, su sensualidad y belleza, siempre fueron objeto de comentario crítico y se convirtió en un arma de doble filo: la consolidó como mega estrella a nivel mundial pero, al mismo tiempo, la imposibilitó, para su frustración, a evolucionar hacia papeles más dramáticos y reales. Aunque lo intentó con todas sus fuerzas, no logró romper con su personaje.

El cine de Marilyn Monroe es mucho más que una sucesión de papeles sexis o comedias ligeras. Es un territorio de tensión entre lo que Hollywood quería de ella y lo que ella quería ser; fue la estrella por excelencia, un cuerpo fílmico, deseado y fabricado, que a la vez intentaba subvertir el guion que se le asignaba. Es el registro de una mujer en lucha constante con su imagen pública, buscando autenticidad en un sistema que la convertía en producto. En su cine vemos a la estrella, pero también a la mujer que buscaba amar, ser amada, y actuar con verdad. Cada película fue un vehículo maravilloso para que ella exhibiera sus múltiples y variados talentos: su impecable ritmo cómico, su genio y destreza como cantante y bailarina, y sus notables dotes como actriz. Esto último, por desgracia, a menudo pasado por alto durante su carrera, puede que también en la actualidad. Por eso, volver a sus películas no es solo un ejercicio nostálgico: es mirar de nuevo a una artista que, incluso entre brillos y plumas, nunca dejó de buscar su lugar en la pantalla y en el mundo.

Este trabajo quiere mirar a Marilyn como intérprete, pero sobre todo como sujeto de su propio relato. En su cine encontramos claves sobre la representación de lo femenino, sobre la industria de los sueños y sobre el rostro humano detrás del icono. Como escribió Gloria Steinem: «Marilyn no fue destruida por su debilidad, sino por la imposibilidad de ser fuerte dentro del personaje que le escribieron».