

176

MARILYN MONROE

filmoteca
de Caja España

escritos



Caja España
TU OBRA SOCIAL



LA ESTRELLA MANIERISTA

El llamado star-system fue un pilar fundamental para el desarrollo económico y comercial del Hollywood de la época dorada, contribuyendo a la hegemonía absoluta de su modelo narrativo-representativo. Los actores y las actrices – estrellas dieron lugar a curiosos fenómenos de masas (como los clubes de fans) y facilitaron la conversión del cine en el espectáculo paradigmático de la primera mitad del siglo XX, logrando esa especie de raro milagro, muy pocas veces conseguido, el de un arte de considerable estatura estética, perlado de obras maestras de singular clasicismo, pero que, al mismo tiempo, resultaba del gusto de una gran parte de la población, no sólo de occidente sino de prácticamente el mundo entero.

Pero cuando Marilyn Monroe alcanzó el estrellato (su momento de esplendor ocupa los años cincuenta y, en concreto el periodo 1953-1959), la época dorada de Hollywood estaba tocando a su fin (en los hogares de los EEUU se estaba implantando ya la TV de manera masiva) y el cine clásico empezaba a ser cuestionado por un tipo de películas que podemos denominar como “manieristas”, es decir realizadas a la manera de los clásicos pero que ya presentaban frente a este modo de representación y, sobre todo, frente a los relatos que ponía en pie, una distancia descreída y cínica.

La primera diferencia de Marilyn respecto a otras clásicas stars del periodo anterior, la mayoría de ellas indiscutibles e indiscutidas por lo que se refiere a su calidad de actrices, es que ella comenzó su carrera primero como modelo publicitario, con gran éxito por cierto, ya que en 1945 apareció en la portada de más de 30 revistas, siendo conocida como “el sueño de los fotógrafos”, y luego, poco a poco, a través de pequeños papeles y sin dejar de apo-

yarse sobre todo en su fama como “chica de calendario” (las conocidas como pin-up) llegar a labrarse una incipiente carrera cinematográfica, hasta lograr el éxito, ya en plena década de los 50, cuando la evolución de Hollywood le fue propicia. De este modo, podemos situar el comienzo del reinado, breve pero intenso, de Marilyn Monroe en Hollywood en las tres películas que interpretó en 1953, y que propiciaron el triunfo definitivo de su imagen, mezcla de sex-symbol, antigua star de Hollywood y fetiche internacional del show business; de un negocio del espectáculo que en estos años cincuenta todavía tenía en el cine su eje, pero que como hemos dicho ya se veía acosado por la televisión y otras formas de ocio. Estas tres películas fueron: “Niagara” (Niágara) de Henry Hathaway, “Gentlemen Prefer Blondes” (Los caballeros las prefieren rubias) de Howard Hawks y “How To Marry A Millionaire” (Cómo casarse con un millonario) de Jean Negulesco.

Desde el comienzo propiamente dicho de la carrera cinematográfica de Marilyn, es decir desde las primeras películas en las que no es simplemente una desconocida e inadvertida figurante, han pasado, en 1953, tres años. Para que su atormentada vida concluyera únicamente faltaban nueve. Una rápida y vertiginosa carrera que como ya hemos señalado viene a coincidir, prácticamente, con la década de los cincuenta. Sin embargo, su relativamente escasa filmografía no ha sido óbice para que aún hoy, más de medio siglo después de ese momento inaugural del mito, la cultura de masas y el discurso publicitario sigan nutriéndose de un look que posee una arrolladora, y muy eficaz capacidad seductora.

Marilyn triunfó después de su muerte, en los años 60, 70 y 80 del pasado siglo, en

pleno apogeo de la cultura pop, de la cultura de la imagen, adaptándose a un mundo de imágenes light (el llamado “look”), cuyo paradigma ha sido la imagen televisivo-publicitaria. Es así como la imagen-Marilyn, que nació en los cincuenta, en un universo que era, todavía, el mundo de la imagen cinematográfica hollywoodense, se adaptó perfectamente al moderno apogeo de lo “light” en los años 60-80.

Y es que los años cincuenta, cuando se forja su imagen, son un momento clave, pues el star system, que, habiendo nacido en el cine mudo, alcanzó su máximo esplendor durante los años treinta y cuarenta, comenzaba ya a resquebrajarse. Todos los libros de historia del cine coinciden en señalar el cambio fundamental que en esos años se opera en la manera en la cual el espectador percibía a los actores-estrellas. En los 50 ya no se intentaba ocultar la azarosa vida o los escándalos de los actores más famosos. Al contrario: cuanto más escandalosa fuera su vida privada, más aumentaba la popularidad y el éxito de taquilla. Los defectos y pecados de los que hasta ese momento habían sido una especie de dioses, no comparables a un ser humano vulgar y corriente, no solo no disminuyen su fama o crédito entre el público, sino que lo acrecientan.

Este cambio comportaba también una transformación más estructural. Como dijo un experto del negocio del espectáculo de la época: “Las estrellas están perdiendo su anterior glamour (..) ¿Quién va a crear un club de fans en torno a una persona normal y corriente?”. Las mutaciones que se empezaban a producir en el status del star system no eran nada más que una manifestación, quizás superficial, de cambios más profundos en el interior del modelo que sustentó al espectáculo cinematográfico hollywoodense hasta poco después del final de la II Guerra Mundial: se trataba del comienzo del fin del cine clásico y la consi-

guiente irrupción de la televisión, que nos traería una nueva era, la del predominio del look y de lo light, primero (años 60-80), para después combinarlo con la explotación intensiva de la imagen-morbo (predominante desde finales del siglo XX hasta hoy mismo). De este modo, los años cincuenta vienen a ser un periodo de transición, manierista, entre el último renacimiento cultural de la Modernidad (el Hollywood clásico) y el definitivo apogeo de la cultura de masas.

La preponderancia del discurso publicitario ha tenido en el look su fundamento. Lo que se empezó a vender fue la “imagen”, pero imagen que había de ser tan seductora como efímera y evanescente. Imagen de usar y tirar, es decir para consumir en el instante mismo de su emisión. En cualquier caso resulta curioso comprobar cómo las imágenes-modelo, aquellas más repetidas, y que de modo más recurrente nos asaltaron desde las múltiples superficies publicitarias a partir de los años 60 y prácticamente hasta la actualidad, son aquellas que provienen, en general, de arquetipos constituidos precisamente en esa etapa de transición, en el cine de los cincuenta. Sobre todo hay dos que moldes que, a su vez, han conformado auténticos arquetipos publicitarios: la imagen “joven-rebelde” proveniente de James Dean y la de “mujer-sexo” proveniente de Marilyn Monroe. Desde los años 60 tales imágenes pasaron a estar absolutamente desconectadas del universo fílmico que las creó, se hicieron independientes respecto a él, cobraron autonomía y se empezaron a reproducir sin cesar, huecas, vacías; como meros envoltorios descorporeizados de productos manufacturados. Una prueba de lo que decimos es el poco éxito de público que obtuvieron durante esos años las reposiciones de aquellas películas de los 50; filmes ya pasados de moda como tales, pero que aún destilaban un look mágicamente seductor.

Recapitulando, quizás convenga señalar una importante diferencia que separa a la imagen simbólicamente densa del “star system” hollywoodense en su periodo clásico de la fantasmal imagen-light de la cultura de masas. La primera surgía del sometimiento que, de lo puramente imaginario, operaba el cine clásico, merced a un predominio de lo narrativo sobre lo espectacular. De este modo, el relato cinematográfico clásico producía su máxima eficacia mediante, primero, un seductor despliegue de lo imaginario que, sin embargo, era doblegado a renglón seguido por la preponderancia de lo simbólico, propia de un modelo fuertemente narrativo, para de este modo ofrecer un ritual social (el acto de ir al cine) en el que la fascinación del espectador frente a la “estrella” siempre estaba acotada, frenada, sometida por el paso a través de la experiencia subjetiva que le ofrecían los conflictos narrativos y su clausura simbólica.

Por el contrario la televisión y la publicidad, las dos poderosas patas sobre las que se ha apoyado la cultura de masas, atrapan al espectador en sus redes profusamente imaginarias, en las que la pseudo-realización del deseo, en lo imaginario, sólo se lleva a cabo de manera fantasmática, mediante un regodeo visual, escópico. La cultura de masas ofrece de manera incansable, a un ojo nunca saciado, imágenes seductoras (solas, primero, después convenientemente intercaladas con imágenes-morbo), imágenes jamás puestas en relación con una trama que las simbolice plenamente.

A esto conviene añadir otra reflexión: la propia banalidad televisiva le impidió durante mucho tiempo crear sus propias imágenes arquetípicas. Las que van apareciendo en la pequeña pantalla son olvidadas rápidamente, devoradas por la falta de memoria que caracteriza al telespectador consumista. Por eso el discurso televisivo-publicitario

hubo de beber en otras fuentes, y estas no han sido sino las del cine, sobre todo las del cine de transición de los cincuenta.

Marilyn aparece en los 50 como estrella de cine, pero su futuro, quizás adivinado por ella misma, estaba ya supeditado al emergente discurso publicitario: la que comenzó como modelo y chica pin-up habrá de llegar a ser simple y banalizado look, aunque como ya hemos subrayado la portentosa potencialidad seductora de la iconografía Marilyn reposa en lo fundamentado de sus orígenes fílmicos.

Si tenemos que señalar un filme que inaugurará esa exitosa carrera de Marilyn como star, pero ya de otro tipo, que vamos a llamar “manierista”, sin duda tenemos que citar “Niágara” (1953). Marilyn = cataratas del Niágara o viceversa, ya que en esta simple y contundente metáfora, continuamente puesta en escena por el filme, descansa la fuerza de este melodrama (género ejemplarmente manierista). La película comienza con dos imágenes poderosísimas, impactantes: las salvajes e impresionantes cataratas y la no menos deslumbrante Marilyn que, en camisión, se va poniendo, lentamente, unas transparentes y ajustadas medias. La curva que describe el agua en su descomunal caída, el choque brutal de la catarata, no es nada más que la mejor y más acabada metafórica visual de las desatadas curvas, salvajes y abismales, de un pregnante objeto de deseo ofrecido al espectador.

Mujer carnal, es decir fatal, como metáfora de una naturaleza abrupta, indomable, sólo sometida en apariencia. En efecto, las cataratas del Niágara vienen a ser un accidente geográfico impresionante en su gigantismo pero, aparentemente, convertido en un lugar común, en vulgar atracción turística. El entorno se había transformado en el lugar preferido por multitud de parejas de recién casados, sobre todo del estado

de Nueva York y de otros cercanos, tal y como el cine ha recogido en muchas de sus cintas del periodo dorado hollywoodense. Y es que esas mismas cataratas, aparentemente controladas por la civilizada actividad turística, manifiestan casi de inmediato el poder salvaje que las anima, lo cual, unido al ruido ensordecedor que producen da como consecuencia, sin duda alguna, un marco espléndidamente metafórico para la noche de bodas, en la que se combina lo real de la experiencia sexual con un marco simbólico (pues el acto clásicamente sucedía en la prolongación del escenario de una previa y civilizada representación teatral: la boda).

Pero estamos en la época de los 50, años que se caracterizan no sólo por la llegada de la televisión a los EEUU, sino por la auténtica epidemia de divorcios que se desató en aquel país (vanguardia, como sabemos, de todo lo que tarde o temprano va sucediendo en el resto de occidente, con mayor o menor retraso). La familia tradicional entró en crisis en los EEUU al mismo tiempo que los relatos del cine clásico: es este es un dato histórico, contextual, que no podemos soslayar.

Las cataratas del Niágara demostrarán su terrible potencialidad mortífera en la secuencia final del filme de Henry Hathaway, especialmente angustiosa por poner de manifiesto aquello que la mirada convencional parecía haber cómodamente tapado: que tras la apariencia sosegada se esconde el abismo. De este modo el filme parece advertir del peligro que encierra, en el fondo, lo real que habita en la naturaleza de la Mujer (con mayúscula, para no referirnos a ninguna en concreto), solo en apariencia sometida en mujer (con minúscula), es decir en civilizada compañera para el hombre. Marilyn, al igual que las cataratas, encierra el mal en la propia exuberancia de sus curvas, en el interior de sus brusquedades anatómicas, en sus sinuosas formas

corporales. Del abismo que habita en la naturaleza femenina nos habla un filme manierista como "Niágara", un filme que ya no cree en la representación clásica, que ya no cree en la fuerza del matrimonio (en tanto que metáfora que acopla a la naturaleza femenina con la pulsión, agresiva, masculina, sin que ambas se desborden), pues su poder de distanciamiento manierista y descreído quizás descansa en todo aquello que no dice, que sólo sugiere, en lo que podía haber sido la historia de un adulterio, pero no del adulterio que ofrece explícitamente, sino de aquél que subyace en la relación de George (Joseph Cotten) con Polly (Jean Peters). Polly, cada vez más distanciada del patán de su marido, un anodino americano medio, feliz en su vulgaridad; se siente atraída por aquello que caracteriza a George, por su desmedida pasión. Ambos se precipitarán al final por el abismo, arrastrados por las aguas. Sin embargo esta relación sólo se consuma en el registro de la mirada: George y Polly comparten el mismo punto de vista (narrativo y, a veces incluso de puesta en escena) sobre Marilyn y ambos habrán de correr el espantoso peligro de sumirse en el vacío.

De este modo Marilyn deviene en pura evocación de un contenido implícito, latente, en un melodrama de comienzo de los cincuenta, pero que ya empieza a ser, en aquel momento, un hecho de la vida real, en la que estallaba la incontenible crisis del matrimonio y de la familia tradicional americana. En la ficción, la fuerza ciega que emerge del cuerpo de Marilyn no va a encontrar una posibilidad de articulación narrativa, en forma, por ejemplo, de personaje femenino cuyo deseo en lo simbólico quede inscrito como punto de vista visual (que es, en el fondo, lo menos relevante) o como esencial punto de vista narrativo (que deviene en lo fundamental).

Sin embargo, y como ahora veremos, si nos situamos en el otro extremo de su

carrera, en 1959, podemos comprobar cómo Marilyn llegó incluso a ser borrada como personaje en "Some Like it Hot" (Con faldas y a lo loco, 1959), pues un personaje ha de poseer un lugar desde el cual mirar, desde el que poder establecer el intercambio del campo-contracampo (punto de vista visual) o desde el que establecer su deseo en tanto que punto de vista narrativo (alternativa esta última mucho más habitual en el cine clásico de Hollywood). Marilyn, al contrario que la mayoría de las estrellas que la precedieron en la etapa clásica no está situada en este juego, infinito en su equivalencia, del plano-contraplano ni visual ni, casi, narrativamente. Desde el punto de vista visual es siempre campo, objeto de mirada; un continuo punto de atención, un constante objeto de deseo. Y si al personaje femenino protagonista se le niega la capacidad de incrustarse como objeto-sujeto de deseo en la estructura que establece la trama de la narración, se está propiciando ya la aparición del puro fetiche publicitario, del cuerpo seductor, espectáculo exclusivo de sí mismo. Lo que distingue a la estrella cinematográfica clásica del modelo publicitario es que aquella es objeto de mirada (campo) para después ser sujeto visual de la misma (contracampo) o portadora de un deseo esencial en la trama, pues es ese deseo de la mujer el que sostiene y hace posible, finalmente, lo simbólico. Marilyn no llega a alcanzar la categoría de personaje que mira y, finalmente, tampoco de sujeto de deseo, ni en "Niágara" ni, nos tememos, en la mayoría de sus películas. Su misión es otra, la de ser objeto de deseo y manifestación, como ocurre en "Niágara", de una fuerza de la naturaleza ante la que la narración se muestra impotente.

Pero si la imagen Marilyn nace en "Niágara" como fuerza de la naturaleza, como manifestación de lo real femenino que no puede ser contenido por la narra-

ción, en "Some Like It Hot" de Billy Wilder (1959) es ya la famosa star manierista cuya presencia es un elemento fundamental, estructurante, de una comedia, ya abiertamente manierista a su vez, como es esta. Subrayemos pues la importancia de la presencia de Marilyn Monroe en un filme volcado a su contemplación como fetiche. En este sentido se hace evidente la imposibilidad de que exista un espectador inocente, no movilizado, de una u otra manera, por la presencia fuertemente imaginaria del típico-Marilyn, ni cuando se estrenó ni, mucho menos, en la actualidad. Una Marilyn convertida aquí en objeto absoluto de la mirada del espectador, mirada que habrá de ser reconducida, de forma obsesiva, a su insoslayable objeto de atención por la propia estructura textual de "Some Like it Hot".

Claro que la mirada que propone este film, tan obsesiva, ha de propiciar (para que sea posible) una tal pérdida de la presencia de Marilyn como actante, como personaje, que habrá de conducir a su cuasi-desaparición, a una especie de borrado como tal personaje, propiamente narrativo. Porque un personaje ha de estar dotado también de un lugar desde el que, en un momento determinado del relato, poder mirar (o bien, un lugar metafórico desde el que desplegar su deseo). En el cine narrativo la identificación del espectador se produce con el conjunto de la trama, de tal manera que cualquier personaje puede, y debe, servirnos de plataforma para desplegar nuestra empatía o para proyectar nuestra pulsión. De esta capacidad de cualquier personaje para vehicular nuestra posición narrativa, nuestra mirada y nuestro deseo de espectadores es de donde nacen las sucesivas identificaciones que operan durante la visión de una película. La identificación, por tanto, nunca es sólo con un determinado personaje y ni siquiera depende de su supuesta psicología. En el cine nos identificamos al mismo tiempo con la víctima y el asesino, con el

que agrede y con el que es agredido (algo a lo que supo sacar el máximo partido Hitchcock). De ahí también que Marilyn funcione como fetiche, en el plano visual, no sólo ante el espectador masculino (que la desea en tanto que objeto imaginario), sino ante cualquier espectador, independientemente de su sexo (por ejemplo, las mujeres pueden desear ser deseadas con esa misma intensidad). Marilyn fue a lo largo de sus películas casi exclusivamente el centro de todas las miradas, dejándose vampirizar por ellas y, por consiguiente desapareciendo, esfumándose como personaje. Por eso sus apariciones fueron adquiriendo un carácter cada vez más fantasmático, conforme se fue consolidando su fama (quizás de aquí provenga esa opinión tan extendida sobre las capacidades desaprovechadas de Marilyn como “actriz”).

A la hora de analizar “Con faldas y a lo loco”, hay que tener en cuenta que el cine de Billy Wilder, uno de los grandes cineastas manieristas de los años 50, nos propone una identificación explícita con un personaje que, siguiendo la famosa fórmula de “nadie es perfecto”, él tampoco lo es; porque se trata de un personaje que trasgrede la ley, incluso cometiendo un asesinato, como el Walter de “Perdición”. De este modo, las comedias de Wilder nos ofrecen una realización imaginaria del deseo; una realización que supone, en primer lugar, la anulación del conflicto, de la diferencia sexual, llevando esta propuesta a su máximo exponente en “Some Like it Hot”. Aceptada esta hipótesis, se puede comprender en toda su extensión el funcionamiento textual de los dos protagonistas: Tony Curtis (Joe-Josephine) y Jack Lemmon (Jerry-Dapne), ya que la diferencia sexual queda carnavalescamente abolida en ellos, de tal modo que finalmente concentran funciones de una forma desmesurada, puesto que habrán de llevar sobre sus hombros el peso de una doble identifi-

cación (femenina / masculina; visual y narrativa) evacuada casi por completo de la parte del filme que Marilyn ocupa. Ellos han de representar, por sí solos, todo lo que los espectadores ponemos en juego para que la ficción del cine funcione. Identificados totalmente con su punto de vista (narrativo y visual) frente al lugar de Marilyn (“Sugar” Kane), señalado insistentemente como el que ocupa un objeto absoluto de deseo, una especie de diosa imaginaria y adorable.

Todas las peripecias de Tony Curtis (Joe-Josephine) y Jack Lemmon (Jerry-Dapne) comenzarán, precisamente, por su compulsiva necesidad de mirar (algo que en esencia, no lo olvidemos, define al propio espectador). La secuencia inicial es una especie de prólogo, contado como chiste en el que se juega con el equívoco, como es característico en la comedia manierista, empeñada siempre en demostrarnos que las apariencias son engañosas. Así, comienza “Con faldas y a lo loco” en una lúgubre funeraria que en realidad es un alegre cabaret.

La cámara nos irá conduciendo frente a las chicas que bailan e inmediatamente después, al seguir su movimiento mediante un travelling, una de ellas nos señalará la presencia de Joe y Jerry. Estos, focalizados en inconfundible actitud voyeurista, miran, con deleite, a la parte inferior derecha del encuadre (F. 1).



Foto 1

Pero ¿a dónde dirigen sus miradas? Un plano detalle, que puede ser considerado como “subjetivo” (plano de mirada de Joe y Jerry, pues vemos a través de sus ojos, es decir compartimos su punto de vista visual), nos lo mostrará inmediatamente: a las piernas de las chicas (F. 2).



Foto 2

Irremediablemente atraídos, Joe y Jerry miran, concentran su mirada en lo mismo que nosotros habíamos visto antes, al inicio de la secuencia. Estos planos (F. 1 / F. 2) dibujan en la pantalla una mirada deseante con la que se identifica totalmente el espectador. De hecho F. 2 está localizado, por lo que se refiere a la angulación de la cámara, colocada en contrapicado, en el lugar desde donde se supone que mira el espectador, y no desde donde miran Joe y Jerry (si así fuera F.2 presentaría una angulación en picado: ellos miran desde arriba, en lo alto del escenario). Por lo cual F.2 supone ser un plano contado desde el punto de vista visual del espectador y, a la vez, desde el punto de vista narrativo de Joe y Jerry, que son los que asumen (en posición de espectadores implícitos) esa mirada en el interior del texto.

Estos planos de mirada (F.1 / F.2) enlazarán de inmediato con otro plano “subjetivo” (de mirada) de Jerry, que ostensiblemente acusa la importancia de lo que está viendo (F.3).



Foto 3

Lo que ve es la insignia del policía, que la está utilizando para perforar su puro (F. 4), aunque esta vez toda la serie F. 3 / F. 4 está construida tanto desde el punto de vista visual como narrativo de Jerry, pues F. 4 nos es mostrado en angulación en picado, como corresponde al lugar que ocupa Jerry, y en clara oposición a lo que ocurre en F.2 (donde emergía de manera implícita, por el contrario, la identificación con el lugar desde el que mira el espectador). Si la serie F.1-2 ponía en escena el deseo (la mirada deseante), esta segunda serie permite sugerir que el personaje, Jerry, está dotado de un poder escópico especial, ya que ve lo que ningún otro personaje puede ver (al policía). Por otra parte subyace aquí una divertida oposición entre el deseo (F.1-2) y la ley (F. 3-4).



Foto 4

Por tanto estas dos series de planos “subjetivos” señalan claramente con quién se identifica (visual y narrativamente) el espectador y a partir de aquí los acontecimientos se desatan, haciendo posible que avance la narración. Luego, perfectamente enunciada, esa doble mirada que ponen de manifiesto los dos planos “subjetivos” es la que habrá de desencadenar la narración (mirada conducida por el deseo y que posee además la capacidad de ver lo que otros no pueden ver: he aquí una elocuente puesta en escena de la forma de mirar del propio espectador de cine).

Desde este momento la ecuación punto de vista visual y narrativo de Joe y Jerry = punto de vista del espectador funcionará perfectamente, de tal modo que Joe y Jerry parecen no ser nada más que la mera puesta en escena de un espectador obligado a desdoblarse (Joe-Josephine y Jerry-Daphe) ocupando, alternativamente, varios lugares, diversas funciones, para que la identificación funcione. La narración seguirá avanzando debido a que Joe y Jerry, ocultos en las sombras de un garaje (F. 5) verán, aún a su pesar, la matanza del día de San Valentín.



Foto 5

Es, de nuevo, su capacidad de ver lo que los convierte en desencadenantes de la narración, de los conflictos que hacen que esta avance. Cuando escapan del

garaje (F. 6), sus sombras se dibujarán en la puerta iluminada. Han pasado, en breve tiempo, de espectadores de algo que les es, en principio, ajeno (F. 5) a protagonistas de ese acontecimiento (F. 6) mediante una puesta en escena que recuerda, por fuerza, a cómo funciona la propia ficción cinematográfica: espectador protegido por las sombras (como en F. 5) que es atrapado a su vez por otras sombras que se dibujan en una pantalla iluminada (F. 6), dándose así una equivalencia entre una posición y otra (F. 5 / F. 6), pues el espectador necesita ocupar las dos posiciones para poder vivir con emoción el conflicto narrativo (es esa doble cara de la identificación, que hemos señalado anteriormente).



Foto 6

Aunque cabe apuntar una cierta diferencia entre Joe y Jerry, en el sentido de que Joe va a oscilar en mayor grado hacia la posición de personaje explícito (sin dejar de ser representante implícito del deseo y de la posición narrativa del espectador), mientras que Jerry va a identificarse en mayor medida, y de manera explícita, con la posición del espectador. Así, en la secuencia anterior, cuando ambos se dirigieron a una oficina en busca de trabajo, asistimos a una escena sumamente significativa al respecto: Joe trata de seducir a la secretaria para que le deje las llaves de su coche, utilizando sus habilidades masculinas, mien-

tras Jerry los observa desde fuera (F. 7), explícitamente colocado en la misma posición que el espectador: en realidad es el espectador, asombrado de esa escena entre un hombre seductor (Joe) y una mujer que, pese a todo, se deja seducir.



Foto 7

Cuando Joe consiga lo que se propone, mediante engaño, Jerry se irá volviendo hacia atrás, hasta que se queda, en escala de plano medio, mirando a cámara y dirigiéndose por tanto directamente a nosotros (F. 8). Como es sabido, era una norma inviolable del cine clásico que los actores no miraran nunca a cámara, precisamente para no desvelar su presencia. Por eso, en esta escena de “Con faldas y a lo loco” la mirada a cámara de Jerry crea una mayor complicidad entre espectador y personaje, homogeiniza aún más ambas posiciones, hace más evidente el hecho de que la mirada subjetiva de los personajes ha de ser también la nuestra.

Aunque en la comedia-musical clásica estaba permitido, en ciertos momentos, que los actores recuperaran la frontalidad de su mirada y se dirigieran, sin ambages, a los espectadores, en esta comedia abiertamente manierista de Wilder se trata de una explícita diegitización de la mirada del espectador: es una mirada a cámara que implica que el personaje mira directamente a los ojos del espectador, estableciendo un



Foto 8

mecanismo especular, de identificación imaginaria. Pone en escena, por tanto, un elemento distanciador que, al ser introducido en su cine por Wilder, lo inscribe dentro de lo que hemos denominado el manierismo hollywoodense; un movimiento cinematográfico que inaugura la etapa post-clásica de Hollywood, y que en los años 60 acabará con lo poco que todavía quedaba del modo clásico de representación.

En el cine de Wilder la mirada a cámara es un elemento rupturista, de aparición puntual pero muy significativa, y suele emerger sobre todo en los finales, como ocurre en “One, Two, Three” o en la secuencia final de “Perdición”; pero también puede aparecer casi al principio, como en esta secuencia. La mirada de Lemmon (que habría de convertirse en un gesto paradigmático de los personajes que interpretó para Wilder) provoca así una especie de guiño cómplice con el espectador, que como luego veremos encuentra su significado último en ese plano final del filme y la famosa frase que lo acompaña, la de “Nadie es perfecto”. Precisamente de eso se trata: de establecer una comunicación directa con el espectador, basada en el guiño, -en la complicidad, en el sarcasmo o el gesto cínico.

Situados ya perfectamente frente a la trama narrativa del filme, llega el momento

de la aparición de Marilyn, en la secuencia que transcurre en la estación. A partir de este momento (F. 9) Joe y Jerry se verán forzados a actuar, a travestirse, para hacer posible la ficción: vemos a Joe y Jerry vestidos de chicas en un plano de mirada del espectador (F. 9) que remite irónicamente a F. 2. Si allí, en F. 2, tanto el espectador como Joe y Jerry miraban las piernas de las chicas, ahora son ellos grotesca y burlescamente mirados por el espectador en F. 9. De nuevo estos dos personajes asumen, de una manera singular, la doble función de la identificación cinematográfica (con el que mira y con lo que es mirado).



Foto 9

Puestos en su lugar/nuestro lugar los personajes, y desvelado el mecanismo de la identificación (como chiste); comprobaremos que más allá no se encuentra sino un incansable y reincidente deseo de mirar. Vemos mirar a Joe-Josephine y Jerry-Dapne en un plano medio corto (F. 10) absolutamente equiparable al del inicio (F. 1): estamos como estábamos, gracias a la persistente e insistente circularidad del deseo.

¿Qué miran esta vez? Un nuevo plano "subjetivo" (de mirada) nos lo mostrará (F.11): es el trasero de Marilyn bamboleándose dulcemente el que polariza por completo sus miradas. Marilyn va a ser a partir



Foto 10

de ahora el centro de atención absoluto, el objeto de deseo, la dirección a la que conducen todas las miradas, las de estos personajes que han sido definidos, ante todo, como mirones (F.1-2, F.3-4, F. 5-6).



Foto 11

Mientras Joe y Jerry siguen mirando a Marilyn un chorro de blanco vapor, saliendo de la parte izquierda del encuadre (F. 12), envolverá a Marilyn, primero por delante.

Después lo hará por detrás, cubriéndola casi por completo en fantasmales brumas (F.13). Este chiste visual, que pone en evidencia el obvio componente sexual de las miradas de Joe y Jerry también sugiere aquí un trabajo de metaforización del siempre elegante Billy Wilder, que connota y anticipa esa transformación de Marilyn en look, en pura imagen de deseo, inscribién-



Foto 12

dola en un universo que, por ser fuertemente imaginario, la transformará en fantasma inaccesible de un deseo que no encuentra, en el cine manierista de los 50, la forma de estructurarse narrativamente.



Foto 13

Que esa mirada de Joe-Josephine y Jerry-Dapne no es sino la equivalente a la nuestra (a la de los espectadores), y que tanto una como otra han de fijarse, de forma obsesiva, en un punto central, lo vuelve a poner de manifiesto la actuación en el tren de "Sugar" Kane. Actuación que moviliza códigos peculiares del musical, aunque modificados por las propias características del film. Comienza el número musical con todos los actores; y fundamentalmente Marilyn, colocados frente a la cámara (F. 14).



Foto 14

Es un tipo de procedimiento de puesta en escena muy peculiar del musical, que remite a su origen en el teatro de variedades. La frontalidad de la mirada de Marilyn es evidente (F. 15), mientras detrás de ella aparecen los dos protagonistas formando parte de la orquesta.



Foto 15

Después, observaremos a Joe y Jerry en un plano de escala media corta (F. 16) que nos remite a esos otros ya comentados (F. 1 y F. 10). Una vez más comprobaremos, mediante un plano "subjetivo", que lo femenino, en tanto que objeto de deseo visual, polariza por completo una mirada, perfectamente definitiva con esta serie (F. 1-10-16).

¿Cuál es ahora el objeto de sus miradas? De nuevo, y como va a suceder siem-



Foto 16

pre a partir de ahora, es Marilyn la que se nos ofrece desde una posición equivalente a la de F. 11-12-13 (F. 17).



Foto 17

Pero, por si queda alguna duda sobre la equivalencia de esa mirada de los personajes (en F. 11-12-13-17) respecto a la nuestra, el contraplano nos devolverá (visualmente) a nuestra posición de espectadores que miran frontalmente (F. 18), pero ahora para ver exactamente lo mismo que en el plano anterior (F. 17) veían los personajes, Joe y Jerry, desde el lugar que ocupan.

De esta forma el salto de F. 17 a F. 18 (raccord directo de 180°) no hace sino ponernos de manifiesto la total comunicación entre esos dos puntos. Comunicación



Foto 18

perfecta que sólo es posible atravesando sin resistencia el fantasmático cuerpo de "Sugar", es decir de una Marilyn Monroe condenada a una transparencia que habrá de anularla como personaje, una transparencia que ya anunciaba la serie F.11-12-13.

Nunca compartiremos el punto de vista visual de Sugar, puro caramelo (azúcar) para el deseo. Y muy poco de su punto de vista narrativo. Disfrutaremos con el pícaro engaño que le tiende Jerry y de ella sólo sabremos que le gustan los saxofonistas (es decir, los hombres con "saxofón": he aquí el típico chiste de contenido sexual, tan usual en las comedias manieristas de Wilder).

Y es que la función del humor en Wilder va a ser esta: poner freno a la proliferación de lo imaginario, haciendo posible la aceptación narrativa de que el deseo (imaginario) no se cumple, por más que sea siempre el motor de la historia. En los filmes de Wilder el deseo acaba siendo frenado por lo narrativo, pero esta función que ejerce la narración está ya alejada de lo simbólico.

Así, en "Con faldas y a lo loco" se clausura de manera apresurada la narración: Joe le desvela a Sugar su engaño. "Soy un mentiroso y un falso", le dirá al final (F. 19), para añadir a continuación: "soy un saxofo-

nista”, es decir un hombre que tiene eso que, lógicamente desea Sugar, el “saxofón”.



Foto 19

Tras la espectacular y carnavalesca puesta en cuestión de la diferencia sexual que pone en pie todo el filme, este concluye así, con un mínimo recurso a la dinámica de los sexos, en el caso de Joe – Sugar: ambos se besan al atardecer (F. 20).



Foto 20

Pero esta escena es contemplada con perplejidad por Jerry, al igual que ocurría en F. 7- F. 8. Jerry mira a la pareja (F. 21) y se asombra tanto como antes de la capacidad seductora del saxofonista y de la facilidad con la que la chica se deja seducir. Se trata de la eterna comedia de los sexos, parece decirnos Wilder.



Foto 21

Pero yendo más allá, Wilder introduce la celebrada coda, que inscribe su filme en la cumbre del manierismo cinematográfico. Quedan, frente al espectador Jerry y su viejo millonario enamorado (F. 21). Jerry le pone pegas: “no le sirve el vestido de bodas de su madre”, “es rubia teñida” y “ha vivido con un saxofonista”. Estas dos últimas excusas evocan a la propia Marilyn, cuando ella ya ha desaparecido visualmente de la pantalla. Hasta que le dice la definitiva: “no soy una mujer, soy un hombre”. Y de este modo llega la famosa respuesta: “nadie es perfecto”. Mirada a cámara, perpleja, de Jerry (F. 22).



Foto 22

Ultimo gesto juguetón y manierista, que define a esta comedia como ejemplar, dentro de esa concepción, tan posmoderna, de la diferencia sexual como pura masca-

rada, como señuelo que puede ser colocado aquí o allá. Es decir, como una cuestión de look.

LUIS MARTIN ARIAS

BIOFILMOGRAFÍA

de MARILYN MONROE



Marilyn Monroe era el nombre artístico de Norma Jeane Mortenson, que nació en Los Ángeles, California, en 1926 y murió en Brentwood, también en California, en 1962, en circunstancias no del todo aclaradas, tras haberse convertido en el símbolo sexual de los años 50.

Su madre fue Gladys Monroe, y aunque Marilyn nunca mencionó el nombre de su padre, existen varios pretendientes conocidos de Gladys en la época en que Gladys trabajaba como cortadora de carretes en una empresa de cine que pudieron serlo. Entre ellos estaba Martin E. Mortenson, inmigrante noruego con quien Gladys también tuvo relación y que ha sido señalado como el posible padre de Marilyn, que fue

dada alternativamente en adopción desde las 6 semanas de nacer y hasta los 7 años de edad, cuando su madre se la llevó a una pequeña casa que había comprado. Un año más tarde Gladys era internada en un psiquiátrico por un problema derivado por la obsesión de lo que ella creía un trastorno mental que podría acabar con su propia vida, heredado de su padre, que falleció a consecuencia de él. Monroe vivió también obsesionada con la idea de haber heredado esta enfermedad, especialmente tras ser internada en varias ocasiones debido a sus crisis de pareja.

Durante las crisis psíquicas de su madre, Monroe vivía, o bien con el matrimonio Bolender, vecinos de su abuela, o bien en

un orfanato o con alguna familia adoptiva. En noviembre de 1938, a los 12 años, Marilyn Y es que la función del humor en Wilder va a ser esta: poner freno a la proliferación de lo imaginario, haciendo posible la aceptación narrativa de que el deseo (imaginario) no se cumple, por más que sea siempre el motor de la historia. En los filmes de Wilder el deseo acaba siendo frenado por lo narrativo, pero esta función que ejerce la narración está ya un tanto alejada de lo simbólico.

compartió habitación con Edith Ana Lower, su amiga y tía de su madre adoptiva, a la que quería profundamente. A los 16 años, y según la propia Monroe, animada por esta amiga, con la intención de buscar estabilidad para su vida y no tener que regresar al orfanato, se casa con James E. Dougherty, irlandés de 21 años, empleado de una fábrica de aviones. Monroe se entregó a la tarea de ser una buena ama de casa, hasta que estalló la Segunda Guerra Mundial. Su marido se incorpora a la Marina y es enviado como instructor a la isla Catalina, frente a Los Ángeles. Lo acompaña unos meses, pero después su marido embarca hacia Australia.

En 1945 un fotógrafo de la Marina visita la fábrica donde ella trabajaba con su suegra, para hacer un reportaje sobre el trabajo de las mujeres durante la guerra. Monroe es la escogida para salir en las fotos. La revista Yank le propone convertirse en modelo. Seguidamente es contratada por la agencia de modelos Blue Book. Monroe comenzó su carrera como modelo, representada por Emmeline Snively, quien le aconsejó teñirse el cabello a un rubio platino. En 1945 salió en la portada de más de 30 revistas. Era conocida como “el sueño de los fotógrafos”.

En julio de ese mismo año, Ben Lyon, jefe de reparto de la 20th Century Fox accede a entrevistarla y queda fascinado.

Poco después la contrata por 125 dólares a la semana. Le cambia el nombre por el de Marilyn Monroe. Joe Schenk le consiguió su segundo papel protagonista en “Ladies of the Chorus” (1948). Un año después Monroe aceptó posar desnuda para el fotógrafo Tom Kelley, para un calendario que más tarde sería el impulso definitivo para su consagración. Empieza así el periodo dorado de la carrera de Marilyn: los años 50. En 1951 participó en la entrega de los Oscar y en 1952 aparece en la portada de la revista Life (durante este año interviene en 6 largometrajes, entre ellos “Niágara”).

En 1953, y tras protagonizar dos películas memorables, “Los caballeros las prefieren rubias” de Howard Hawks y “Cómo casarse con un millonario” de Jean Negulesco, inmortalizó sus huellas en el cemento de la entrada en Hollywood Boulevard, junto con Jane Russell. En diciembre de 1953 aparece en la portada del primer número de Playboy, siendo, por lo tanto, la primera chica del mes de la revista, con la famosa fotografía “sueños dorados”, gracias a sus medidas de 37-23-36 (94-58-92). Dicha revista le ha dedicado 5 veces la portada, siendo la última portada en diciembre de 2005, para anunciar un reportaje con información hasta ahora desconocida sobre su muerte. Aunque Monroe irradiaba sensualidad y ante las cámaras aparecía como una mujer segura, en realidad padecía una inseguridad patológica. Esta inseguridad y sus retrasos y ausencias provocaban grandes pérdidas a los productores, que comenzaban a exasperarse.

Corre el año 1954 y Marilyn, ya convertirá en una estrella, tras su fulgurante éxito en “Los caballeros las prefieren rubias” (1953), decide dar un rumbo distinto a su carrera, con vistas a una programación más seria y coherente de la misma, ya que ha entrado en su vida un nuevo personaje

el fotógrafo, Milton H. Greene y, siguiendo sus consejos, se inscribirá en el Actor's Studio de Nueva York, comenzando a estudiar artes escénicas con Lee Strasberg, su director. Su prueba de ingreso sería considerada por Strasberg como de lo más satisfactoria, y pese a que Marilyn trate de ser allí una más, presentándose desde el primer momento como una modesta y disciplinada principiante, sin embargo nada más verla Strasberg percibirá todo el potencial que encierra la actriz, la cual como él mismo dirá, poseía cualidades que tan solo se encuentran en los grandes interpretes. Será la mujer de este la que tutele a la actriz, orientándola en sus próximas actuaciones. Ese mismo año de 1954 creó su propia compañía cinematográfica, Marilyn Monroe Productions, junto con el fotógrafo Milton Green, para conseguir mayor control sobre sus contratos. Su nueva empresa produjo "Bus Stop" (Joshua Logan, 1957) y "The Prince and the Showgirl" (1957), rodada en Europa y dirigida y coprotagonizada por Laurence Olivier, con las que, sin embargo, no obtendrá los resultados perseguidos.

El tercer elemento que influyó de forma decisiva en esa época, sobre el curso de la carrera y la vida de Marilyn, fue su matrimonio en 1956 con el dramaturgo Arthur Miller, quien trataría de transformar a la actriz. Miller escribió especialmente para Monroe el guión de "The Misfits". Esta sería su última película. Todavía casada con Arthur Miller, Monroe se enamoró de Yves Montand, marido de Simone Signoret con quien compartía cartel en "El multimillonario". Monroe y Arthur Miller se divorciaron en 1961.

En 1955 la Fox le interpone una demanda por incumplimiento de contrato, pero en ese mismo año firma un contrato con este estudio, por el cual recibió 8 millones de dólares por 7 películas. Hizo valer su estatus de estrella y uno de las cláusulas que impuso al estudio le permitió elegir al

menos tres de los directores con los que tendría que trabajar. Uno sería Billy Wilder, y el título de la película "Con faldas y a lo loco". El rodaje de la misma se convertirá en un infierno, ya que la situación por la que atravesaba su vida personal influirá en su trabajo, con un matrimonio que estaba a punto de romperse al finalizar el rodaje. Estos problemas se hallaban en el fondo de los constantes retrasos, que mantenían preparado al equipo, esperando su salida del camerino, durante horas, con Jack Lemmon y Tony Curtis maquillados como mujeres. Esperas que se prolongaron en algunos casos durante tantas horas que estos debían al final afeitarse de nuevo, ante la aparición de la barba, con lo que debían repetir todo el proceso de volver a maquillarse, lo cual ocasionaba el tener que repetir algunas tomas, una y otra vez, debido además a la incapacidad de Marilyn por retener sus frases. Hacia de final del rodaje la relación entre los protagonistas, sobre todo entre la actriz y Toni Curtis, será tan tensa, que no llegaron a rodar la última escena, al fondo de la cual se supone debían aparecer los personajes interpretados por ambos. Pese a todo la película llegara a su fin, y en 1959 será un éxito absoluto de público y crítica.

En 1960 Monroe es galardonada con el Globo de Oro a la mejor actriz de comedia y en 1961 es ingresada en la clínica psiquiátrica Payne de Nueva York por una crisis depresiva. Al año siguiente compró su casa en Santa Mónica, en Los Ángeles. En ese año comienza el rodaje de su última película, la inacabada "Something's Got to Give", coprotagonizada por Dean Martin y dirigida por George Cukor. La Fox confiaba en este proyecto para sanear su economía, ya que la empresa amenazaba con la quiebra, debido a los desmesurados gastos que estaba generando la película "Cleopatra". No en vano, Monroe había sido durante una década la estrella más

rentable de la Fox desde Shirley Temple. Pero Monroe está delicada de salud, con frecuentes sinusitis, bronquitis, y síntomas cada vez más marcados de inseguridad. Sus ausencias hacen que la película se retrase cada vez más, y la Fox no se podía permitir más pérdidas.

En 1962 tuvo lugar en Nueva York la famosa gala por el cumpleaños del presidente John F. Kennedy, en la que Monroe le cantó el "Happy Birthday Mr. President". Para acudir a esta gala, Monroe se ausentó durante 7 días del rodaje, a pesar de que la Fox le exigió que se quedase para cumplir con su trabajo. En 1962 la Fox rescinde su contrato debido a sus repetidas ausencias y retrasos, despidiéndola del rodaje de "Something's Got to Give". La Fox intenta completar la película utilizando otra actriz, pero Dean Martin se opone, por lo que a la compañía no le queda más remedio que readmitir a Monroe. Ese año de 1962 aparece la última entrevista de Monroe en la revista Life.

Antes de su muerte, según se dice, había vivido un romance con Robert F. Kennedy y John F. Kennedy, cuya repentina decisión de abandonarla podría haberla impulsado a consumir una sobredosis de barbitúricos. El hecho es que el clan Kennedy nunca aceptó que John y Robert Kennedy se relacionaran con ella, lo cual provocó la intervención de J. Edgar Hoover, quien sospechaba que la actriz sostenía peligrosas relaciones con comunistas de la época y que dicha relaciones se acrecentaron mientras mantenía su amistad con los Kennedy y manejaba información que podía afectarles gravemente. El día antes de morir, el 4 de agosto de 1962, se había mostrado muy contenta. A las 9 de la noche dio las buenas noches a su criada, Eunice Murray. Sorprendentemente, a las 10,30 una ambulancia se estacionó cerca del su casa. Su muerte se cubrió de un halo de misterio: fue encontrada sin vida por su criada, tendida

sobre la cama, con el teléfono descolgado, en su casa el 5 de agosto de 1962 a las 3 y media de la madrugada, a la edad de 36 años. De la ambulancia estacionada desde hacía 5 horas salieron enfermeros que entraron escoltados por personajes del gobierno y fueron los primeros en entrar al apartamento. Una asesora del departamento creyó reconocer a Robert Kennedy. El informe policial calificó el suceso como probable suicidio, si bien se han barajado otras posibilidades, incluida la del asesinato. Un testigo afirmó que mientras era retirado el cuerpo de Monroe, uno de los presuntos enfermeros aplicó una inyección entre los pechos de la actriz ya fallecida. Muchas conjeturas de asesinato han apuntado a la familia Kennedy y a J. Edgar Hoover. La autopsia jamás reveló el menor rastro de barbitúricos en el estómago de la actriz; y sus órganos vitales, que fueron extraídos para un análisis más concienzudo, desaparecieron misteriosamente.

Tres días después, Joe Di Maggio celebró el funeral en privado. Lee Strasberg pronunció las siguientes palabras de despedida: "No puedo decir adiós a Marilyn, nunca le gustaba decir adiós, pero adoptando su particular manera de cambiar las cosas para así poder enfrentarse a la realidad, diré: Hasta la vista. Porque todos visitaremos algún día el país hacia donde ella ha partido". Sus restos se encuentran en el Cementerio Westwood Village Memorial Park de Los Angeles, California.

Largometrajes:

- 1962. Something's Got to Give, (inacabada)
- 1961. Vidas Rebeldes (The Misfits)
- 1960. El multimillonario (Let's Make Love)
- 1959. Con faldas y a lo loco (Some Like It Hot)
- 1957. El príncipe y la corista, (The Prince and the Showgirl)

1956. Bus Stop (Bus Stop)
1955. La tentación vive arriba
(The Seven Year Itch)
1954. Río sin retorno (River of No Return)
1954. Luces de candilejas (There's No
Business Like Show Business)
1953. Los caballeros las prefieren rubias
(Gentlemen Prefer Blondes)
1953. Cómo casarse con un millonario
(How to Marry a Millionaire)
1952. Niebla en el alma
(Don't Bother to Knock)
1952. Cuatro páginas de la vida
(O. Henry's Full House)
1952. Encuentro en la noche
(Clash by Night)
1952. Me siento rejuvenecer
(Monkey Business)
1952. No estamos casados
(We're Not Married)
1952. Niágara (Niágara)
1951. Home Town Story
1951. Love Nest
1951. As Young As You Feel
1951. Let's Make It Legal
1950. Right Cross
1950. The Fireball
1950. La jungla de asfalto
(The Asphalt Jungle)
1950. Eva al desnudo (All About Eve)
1950. A Ticket To Tomahawk
1949. Ladies Of The Chorus
1949. Amor en conserva (Love Happy)
1948. Scudda-Hoo! Scudda-Hay!
1947. Dangerous Years
1947. The Shocking Miss Pilgrim
-

PROGRAMA

CICLO: "MARILYN MONROE"

MARZO 2008

- **LEÓN:** CENTRO CULTURAL CAJA
ESPAÑA. C/ SANTA NONIA, 4

- **PALENCIA:** CALLE MAYOR 54

- **PONFERRADA:** RÍO ANSELMO 12
(POLÍGONO "LAS
HUERTAS")

- **VALLADOLID:** FUENTE DORADA 6

- **ZAMORA:** LEOPOLDO ALAS "CLARIN" 4

**TODAS LAS PROYECCIONES TENDRÁN LUGAR A LAS 8 DE LA TARDE
(excepto en PALENCIA y ZAMORA que tendrán lugar a las 8,15 h.)**

EL MULTIMILLONARIO

(Let's Make Love)

EEUU, 1960. Color, 118 minutos.

Director: George Cukor

Guión: Hal Kanter y Norman Krasna

Música: Lionel Newman y Earl H.
Hahen

Fotografía: Daniel Fapp

Intérpretes: Marilyn Monroe, Yves
Montand, Tony Randall,
Frankie Vaughan,

Un multimillonario (Yves Montand) se enamora de una estrella de Broadway (Marilyn Monroe), protagonista de un

espectáculo tipo farsa que, precisamente, ridiculiza la figura de dicho magnate. Intentando encontrar una manera de conocerla, convence a Milton Berle, Bing Crosby y Gene Kelly (que aparecen en la película, mediante un guiño irónico, haciendo de sí mismos) para que le enseñen las artes de la comedia, la canción y el baile, para poder así incorporarse a la compañía teatral, para poder estar más cerca de ella, haciéndose pasar por un actor que intenta abrirse camino. Inicialmente, el plan funciona y Amanda cae en sus redes, pero... ¿Cuánto tiempo podrá mantener su engaño?.

Una de las comedias emblemáticas de Marilyn, interpretada en pleno esplendor de su carrera junto con el actor francés Yves



Montad (según se dijo por entonces, tuvieron un apasionado romance durante el rodaje). Consiguió ser nominada al Oscar a la mejor partitura musical. Un filme con escenas unas veces alegre, otras absurdas y otras a la vez deliciosas., en el que destaca bastante Marilyn por su buen hacer en el apartado musical.

León: LUNES 10

Palencia: JUEVES 13

Ponferrada: MIÉRCOLES 5

Valladolid: MARTES 11

Zamora: LUNES 3

NIAGARA

(Niagara)

EEUU, 1953. Color, 89 minutos.

Director: Henry Hathaway

Guión: Charles Brackett, Walter Reisch y Richard Breen

Música: Sol Kaplan

Fotografía: Joseph MacDonald

Intérpretes: Marilyn Monroe, Joseph Cotten, Jean Peters, Denis O'Dea.



Unos recién casados, en viaje de luna de miel, alquilan una casa en un complejo turístico muy cercano a las cataratas de Niágara. Allí conocen a Rose, una extraña y bella mujer; mujer fatal que posee dos armas letales: un cuerpo de infarto y una mente demoníaca. El marido de ésta se muestra obsesionado por las infidelidades que supuestamente ella comete: sospecha de todos los hombres que se acercan a su mujer; pero ¿son sospechas infundadas o

sospechas fundadas...? Rose parece llevar a su marido hasta el límite mismo de su propia salud mental. Mientras un misterioso amante aparece tras las sombras. Todo ello causa un ambiente enrarecido en el lugar.

Tórrido melodrama con una Marilyn esplendorosamente bella y provocativa. Sus excepcionales paisajes, su cautivadora fotografía y una dirección enérgica y de calidad por parte de Hathaway son algunas de las bondades de esta espléndida cinta, que ha pasado por méritos propios a la gran historia del cine. Marilyn se muestra como una más que interesante actriz, fascinante en un papel como este, con el que la podemos disfrutar al máximo, mediante el retrato de una poderosa mujer, llena de pasión y sensualidad. En definitiva, consigue llenar ella sola toda la pantalla con su encanto, angelical y demoníaco a la vez.

León: MARTES 11

Palencia: VIERNES 14

Ponferrada: JUEVES 6

Valladolid: MIÉRCOLES 12

Zamora: MARTES 4

LA TENTACION VIVE ARRIBA

(The Seven Year Itch)

EEUU, 1955. Color, 195 minutos.

Director: Billy Wilder

Guión: Billy Wilder y George Axelrod, basado en la obra de teatro de George Axelrod

Música: Alfred Newman

Fotografía: Milton Krasner

Intérpretes: Marilyn Monroe, Tom Ewell, Oscar Homolka, Carolyn Jones.



Divertida comedia que convirtió la imagen de Marilyn, con las faldas levantadas en una boca de aire del metro, en icono del cine. “Cuando rodé con ella la escena de la boca de ventilación del metro se reunieron veinte mil personas, hubo caos de circulación y una crisis matrimonial entre Joe DiMaggio y Marilyn. Reconozco que yo también me habría puesto nervioso si veinte mil personas hubieran estado observando una sola cosa: cómo mi mujer se levantaba las faldas por encima de la cabeza”,

cuenta Wilder. La historia se desarrolla en un tórrido verano y es la de un típico neoyorkino tranquilo, ejemplo del norteamericano medio -y de su represión sexual-, que lleva siete años casado, durante los cuales no se ha separado prácticamente de su mujer ni de su hijo de seis años, pero a los que acaba de despedir en la estación, camino de unas vacaciones. Se encontrará con que, para su sorpresa, los vecinos de arriba, han dejado su apartamento a una rubia espectacular. Un gran éxito de taquilla que confirmó a la Monroe como la estrella femenina indiscutible de la Fox. Una sátira sobre la sexualidad llena de ironía y sobre todo cruelmente divertida. Por ejemplo, si él había pensado "Stravinsky las asusta; Rachmaninov nunca falla", Marilyn dirá "esto debe ser música clásica. ¡Lo he adivinado porque no cantan!", al escuchar el Concierto para piano nº 2 de Rachmaninov.

León: MIERCOLES 12

Palencia: MARTES 11

Ponferrada: LUNES 3

Valladolid: JUEVES 13

Zamora: MIERCOLES 5

CON FALDAS Y A LO LOCO

(Some Like It Hot)

EEUU, 1959. B/N, 119 minutos.

Director: Billy Wilder

Guión: Billy Wilder e I.A.L. Diamond, basado en el relato de Robert Thoeren y Michael Logan

Música: Adolph Deutsch

Fotografía: Charles Lang Jr.

Intérpretes: Marilyn Monroe, Tony Curtis, Jack Lemmon, George Raft.



Dos músicos del montón se ven obligados a huir después de ser testigos de un ajuste de cuentas entre los gánsters de Chicago, en tiempos de la ley seca (se trata de la famosa "masacre del día de San Valentín"). Ya que no encuentran otro trabajo, deciden vestirse de mujeres para tocar en una orquesta femenina con las

que iniciaran una gira por Florida. Allí conocen a la vocalista de la misma, la sexy e inocente Sugar, papel interpretado por Marilyn, en el que ofrecerá todos sus recursos interpretativos y de seducción, siendo una de las mejores actuaciones de toda su filmografía.

Así comienza esta divertidísima comedia, una de las más famosas de la historia del cine, con una curvilínea Marilyn en estado de gracia. Obra maestra cuyo delirante diálogo final pone broche a un filme en verdad perfecto, considerado la obra cumbre de Wilder y el máximo exponente de la comedia americana. Marilyn demuestra que sus dotes interpretativas van mucho

más allá de lo que es actuar: se mueve ante la cámara con una naturalidad que la convierte en el centro de cualquier plano en el que tome parte. Tan solo el momento, casi al comienzo de la película, en que se dirige a tomar el tren, en el que la cámara la sigue por los andenes, capturando el movimiento de sus caderas, se transforma en una escena mítica.

León: JUEVES 13

Palencia: MIERCOLES 12

Ponferrada: MARTES 4

Valladolid: VIERNES 14

Zamora: JUEVES 6

www.cajaespana.es

