

# Carlos Monsiváis

# Marilyn

como pretexto para hablar  
(entre otras cosas) de Marilyn



## Panorámica

*Imágenes borrosas en profusión*

Por un momento, el silencio prendió entre los campesinos. Allí estaban los signos del arrepentimiento: los hachones en descenso, la actitud convulsa del recién verdugo, los gestos de la ira desvaneciéndose en un rostro extrañado. Había concluido el linchamiento. Las ruinas del que fuera infernal castillo del barón Frankenstein se tornaban humo, sombra, cenizas. Allí yacía el monstruo, la eterna metáfora de las con-

secuencias nefastas de la creación, el ser extraño perdido entre las vigas, entre los escombros; el monstruo suspendido entre cielo y abismo. Y el barón Frankenstein asumió los rasgos tormentosos de un Hollywood o un Peter Cushing y el monstruo modificó su heterodoxia facial y resultó de pronto amable y melancólico, dispuesto a musitar I wanna be loved by you. En ese mismo instante comenzó la leyenda de amor.



## Corte

*Simbolismo fallido y cursi. Se repite la escena. Toma II: Secuencia inicial.*

Sobre la unidad cardenalicia del calendario, Marilyn emerge. Está predestinada, ha resultado la elegida. Juana de Arco a quien le niegan el crédito para la filmación de su tragedia, Madame Roland incapaz de darle proyección a sus últimas palabras por carecer de micrófono en la guillotina, Rosa Luxemburgo que muere entre extras disfrazados de espartaquistas. La mujer como mito. El mito como víctima. La víctima como emblema sexual.

## Corte

*Se repite. Obviedad excesiva: Menos exégesis. Acción. Toma III:*

Sobre el escenario de la comedia musical, Marilyn se desplaza. La escenografía aspira a las virtudes de la tropicalidad. Al trópico lo definen palmeras bosquejadas y trajes de bongocero batistiano. Heat Wave, onda cálida. Marilyn baila y a través de la suma de sus movimientos se va integrando la leyenda sicalíptica, nutrida en las demandas específicas del Génesis (caos y vacío) y del Apocalipsis (orden y memoria). Toda leyenda sexual repite los procesos de la humanidad, desde los primeros siete días hasta los últimos jinetes en Patmos.

## Corte

*Toda retórica tiene un límite. Toma IV:*

¡Oh, Marilyn, eres grandiosa! Pero todavía no. Es 1952, nos estamos precipitando. Es *They Clash by Night*. La dirige Fritz Lang y los créditos principales son para Barbara Stanwyck, Paul Douglas y Robert Ryan. Marilyn entonces es simplemente atractiva. En materia de adjetivos, también hay clases. Los superlativos pueden ascender, agitarse, encrespase, afinarse, depurarse, volverse socialmente respetables. Con un gesto gracioso dirigido a Charles Laughton, Marilyn se apodera de lo *interesante*. Con un ademán bobo que Cary Grant fingirá no entender, Marilyn alcanza lo muy *sorprendente*; con Jane Russell como compañera en *Los caballeros las prefieren rubias*, Marilyn se adueña de lo *descomunal*. Del calendario a la fama: los adjetivos irán perfeccionándose, adecentándose: fenomenal, bárbara, estupenda, espléndida, admirable, matizada, exacta. Se consuma el salto dialéctico o como se llame al décimo aniversario de un strip-tease.

## Fade in

*Imágenes moralistas enardecidas y necrófilas.*

Marilyn como víctima. Hollywood o el Sistema como verdugo. Ella es la cabal personificación de una ingratitud continua: el admirador observa al ídolo, lo acecha, lo va cercando, acorralando; se va adueñando paulatinamente de su existencia, lo va consumiendo, triturando, devorando. ¿Qué



diría Fraser? ¿En qué capítulo de *La Rama Dorada* se incluye la antropofagia de la fama? El suicidio es una elección filosófica. Un acto de entendimiento del mundo a partir de su negación. No me digas. El suicidio puede ser también una forma de asesinato. El lugar común puede ser una variante del suicidio.

## Zoom

*Portada para Life*

Allí está la criatura, con los dedos tensos, la mirada desvanecida, el teléfono como testigo. Uno visualiza la escenografía mortuoria que conviene. El sistema es aplastante: también Hemingway empuñó el gatillo; también Hart Crane se arrojó al golfo de México; también Billie Holiday se desvaneció en una atmósfera de drogas y alcohol; también Lupe Vélez dispuso su propia ofrenda floral y absorbió las pastillas. Lo único peor que ser un ídolo es dejar de serlo. La dimensión del aforismo se vierte en nociones periodísticas: Marilyn declarada elemento peligroso para los estudios, no confiable, un riesgo excesivo, llega siempre tarde, convulsiva, neurótica. La filmación de *Something's got to give* se suspende. Marilyn es una inversión difícil o imposible. Se halla sola en Los Ángeles. Se escucha una llamada final.

## Fade out

*Habla Marilyn:*

“La fama tiene un peso especial que será mejor que explique. No me importa la obligación de ser encantadora y sensual. Pero lo que va con eso es fatigoso, como lo sucedido con aquel hombre quien deseó mostrarme su casa y su mujer me dijo ‘Lárguese’. Pienso que la belleza y la feminidad no tienen edad y no pueden fabricarse, y que el encanto —aun-

que eso a los fabricantes no les guste— tampoco se fabrica. No el encanto real, pues está basado en la feminidad. Pienso que la sensualidad es atractiva sólo cuando es natural y espontánea. Allí es donde muchos se equivocan. Y además hay algo que debo declarar. Todos nacemos con atractivo físico, gracias a Dios, pero es una lástima que mucha gente desprecie y arruine ese don natural. El arte, el arte verdadero, viene de allí... todo."

## Corte

*Visión muy tradicional de Hollywood. Confrontar Historia del Cine de Sadoul. Un escenario a lo Griffith: la Babilonia de Intolerancia.*

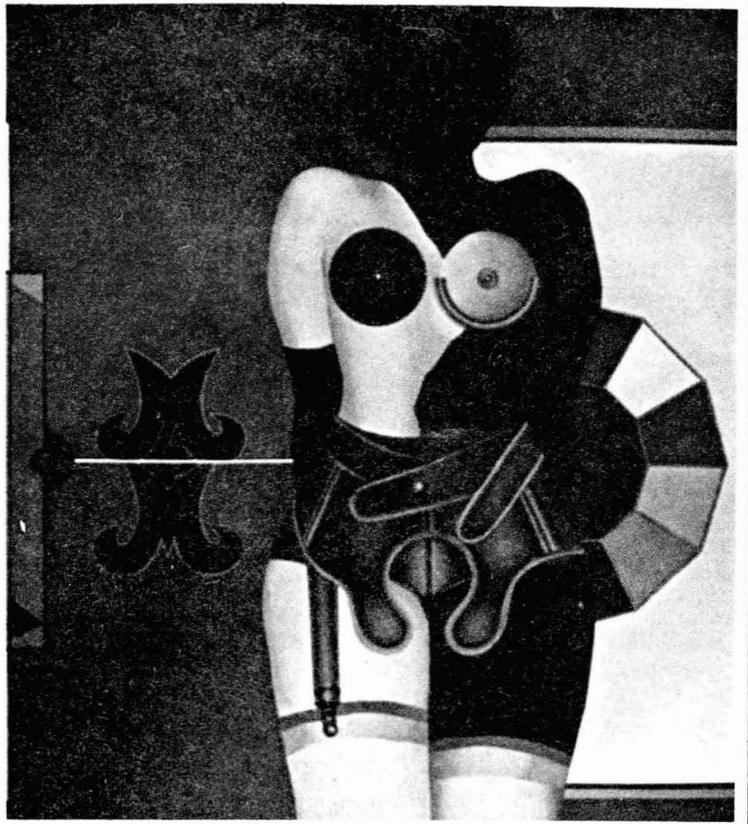
Allí está el culpable: Hollywood. Écrasez l'infame. La fábrica de sueños, el sitio donde el conformismo se enlata y distribuye. Se abren las compuertas y pasan atisbando, espiando, localizando de reojo los escenarios y las figuras los empleados de banco, las modistillas, los profesionistas que anhelan descansar, los obreros, los seres que aguardan de las butacas el descanso (ese eterno reposo de hora y media), quienes descubren en la oscuridad todas las posibilidades ontológicas. Hoy desearía llegar Errol Flynn y levantarme Charlton Heston. Hollywood es el Gran Vicario: vive por nosotros, sufre por nosotros, padece por nosotros a causa de nuestra incapacidad de ser millonarios, muere con nosotros víctima de la crueldad nazi, la puntería pelirroja, el accidente del melodrama. ¡Ah, Hollywood! Regocíjate por nuestra insignificancia, dedícate a la orgía por nuestra castidad, convierte a los nativos en África por nuestra falta de training para ser Tarzán.

Hollywood es el Horror, la Bacanal, la Impureza, el Asesinato del Arte: también, y se agregan peyorativos sin mayor preocupación, la promiscuidad, el gigantismo, el desprecio total para los últimos creyentes en la virtud, la francachela, la bacanal, el último desprendimiento de la ropa íntima, la transformación de la ropa íntima en atavío público.

## Fade out

*Largo viaje de aquí a la metáfora.*

Visualicen: un vasto y febril panning. La cámara inicia, apoyada por el sudor de nuestra moral ofendida y curiosa, el ávido paseo a través de lechos suntuosos, ampliamente decorados, a quienes contempla un cielorraso poblado de espejos; lecho donde la Dubarry conoce el amanecer a partir de las seis de la tarde, donde Blanche Dubois anhela la llegada embellecedora de las tinieblas, donde Candy recupera la inocencia que después perderá en las interpretaciones críticas. Una película tan violenta que deben quitarle las sábanas para contemplarla. Lechos intensos o tímidos o presuntuosos o defendidos por colchas azules donde se lee "Hogar, dulce hogar" o abrumados por pieles de tigre y lujurias declaradamente orientales. Hollywood es un lecho. La pradera donde John Wayne cabalga buscando vietnamitas es un pretexto. El duelo mortal de tap entre Fred Astaire y Gene Kelly es un pretexto. La pesadilla de la cual despertará James Cagney al conjuro de la silla eléctrica es un pretexto. La cultura occidental es un lecho: lechos piadosos donde Greer Garson agoniza con el maquillaje que han amado varias generaciones, lechos románticos donde Merle Oberon sorprende la postrer mirada de Heatcliff. Camastros donde la madre proletaria relee la carta



de su hijo muerto en el frente o dilatados lechos infinitos donde los millonarios de Frank Capra meditan la distribución de sus riquezas. Y en medio de tales sucesiones de clichés, la idea omnímoda: la lujuria es nuestra razón de estar, la legión de Onán se aferra a la pantalla y en pueblos y ciudades pequeñas la pantalla a su vez se va trasmutando con moroso deleite en otro lecho.

## Corte

*Literatura mala y en demasía. Más declaraciones de Marilyn:*

"Nunca entendí realmente eso del símbolo sexual. A mí me sonaba igual que címbalo. Y eso es lo malo, el símbolo sexual se convierte en una cosa. Yo odio ser una cosa. ¡Pero si tengo que ser símbolo o algo, prefiero serlo del sexo y no de otras cosas que también tienen símbolos! Esas chicas que tratan de ser como yo... supongo que en el estudio las obligan a eso o que a ellas mismas se les ocurre. Pero les falta algo, se pueden hacer bromas sobre esto, como decir que les falta el frente o la retaguardia pero yo me refiero al medio en que uno vive."

## Fade out

*Hollywood. Un escenario de Cecil B. de Mille para Los diez mandamientos.*

Hollywood, amigo De Triana, es una industria. Como tal, su influencia ideológica primordial es la taquilla. Sí, Rodrigo sí. Y la taquilla crece o disminuye, es tan humana como impredecible. Crece a veinte minutos por segundo, enjuicia, investiga, pone precio. Disminuye en el cambio de Lilian Gish por Greta Garbo, en el recuerdo que sólo justifica a Ann Rutherford o Virginia Mayo en función de la calistenia de la



memoria. Hollywood es una boa constrictora, el infierno, Sodoma, Última Thule, la versión sin disfraces de la avaricia capitalista, el imperio que acompaña al imperialismo en sus campañas de dominio. Hollywood es el trazo vital que en función de la conducta total de las generaciones han dispuesto los grandes estudios.

## Fade in

Serie: "Las grandes víctimas." Capítulo Uno: "El escándalo como conducta."

Fatty Arbuckle es un cómico del cine mudo. En Babilonia hubiese sido visir. En México quizás gobernador. En Hollywood filma y da fiestas. Acuden starlets, flappers, filósofos. En un wild party muere una joven, aspirante al estrellato. El escándalo se avecina, se deja oír como premonición y termina estallando. El escándalo consiste en que todos lean lo que todos ya sabían. Nunca hubiera creído eso de Fulano que se veía tan degenerado. El sonido del escándalo es claro y variado, contrapuntístico; cuando cesa, los cimientos de aquel que lo provoca se han confundido con la tierra. El escándalo es una formación de rumores que se atreven a cambiar la cualidad de su sonido. El sonido del rumor es incierto. En los veintes, el escándalo escandaliza. No es tautología. Llegará el tiempo en que el escándalo complazca. El affaire de Johnny Stompanato que fue asesinado por Cheryl Crane engendrada por Lana Turner sólo acrecerá la gloria de Peyton Place. Peyton Place es el instante en que el escándalo cambia de sonido: de allí en adelante halagará, confortará, curará. (La fórmula no siempre se aplica a países como México, donde el sonido del escándalo arrecia porque la monotonía del subdesarrollo suele ser levemente sorda.) A Fatty Arbuckle el sonido del escándalo lo sorprende en medio del éxito y lo abandona condenado, con el nombre cambiado, sin trabajo, en pleno olvido. De la acústica del escándalo se encargará ahora una oficina de Hollywood para la prevención moral: el Código Hays.

## Medium-shot

Exégesis mínima. Interpolación.

El olvido es la cesación de la línea ágata. Se traduce: el olvido es encontrarte un periodista y que únicamente te salude. El olvido es ser reconocido como, cómo se llamaba. El olvido es un polvo implacable, una erosión magnífica, un vulneramiento de la especie. El olvido es que nadie nos moleste. Si nadie nos molesta todos nos ofenden.

Serie: "Las Grandes Víctimas del Sistema." Capítulo Segundo: "El mimo inmortal."

Charles Chaplin, diría Borges, es uno de los grandes desconocidos del siglo xx. Como Joyce, Picasso, Le Corbusier,



Stravinsky. Tal vez para un devoto del espíritu cómico, la debilidad de Chaplin radique en su complacencia ante el sentimentalismo, las concesiones que sin modificar su genio amoran las películas donde se depositan (¿Será cierto que todos los grandes cómicos carecen de sentido del humor?) Pero eso es problema aparte. Aquí se trata de recordar su pleito con el Sistema, su salida de Hollywood, la indiferencia o el maltrato que lo persiguen durante unos años. Una víctima demasado notoria como para serlo. Las profecías de Tiempos modernos se cumplen.

## Montaje precipitado

Serie: "Las Grandes Víctimas del Sistema." Capítulo Tercero: "El enfant terrible."

Xanadú es una metáfora del éxito. Y el éxito es siempre, en el respectivo nivel en que acontezca, una solicitud de imperio. Orson Welles ha convocado a los marcianos, ha forjado un grupo y ha dirigido una película perfecta. Lo perfecto en este caso no es lo minuciosamente acabado sino la captación de una esencia. Charles Foster Kane es un mural de la ambición cumplida, del Haber Llegado. A Welles lo perseguirá no sólo el amor propio lastimado de Hearst. También y fundamentalmente la conciencia de su precoz genialidad. Kane no sólo perturba a quienes lo juzgan espejo que devuelve las imágenes de la corrupción y el poder. Kane perturba a quienes no lo hicieron. La obra maestra no sólo critica a quienes retrata; critica de modo básico a quienes son incapaces de crearla. El reproche de Welles es la depreciación de quienes lo rodean. El Paraíso detesta los emergentes. A Welles se le priva del control de los repartos, del derecho al montaje final, de la posibilidad de seguir reprochando a los demás con su genio más todas las ventajas de una superproducción.

## Corte

Se eliminan todos los sketches biográficos. Se repite la secuencia.

Marilyn es una Gran Víctima del Sistema. Como es evidente, la figura de la víctima se va desarrollando a medida que se desarrolla el concepto de culpa. La culpa colectiva es por lo general y en estos casos, la ilusión de sentimientos —asi sea parcialmente—, verdugos. Marilyn es la ofrenda propiciatoria, el emblema de la deshumanización del Sistema. Todos —y el poema de Norman Rosten divulgado por Pete Seeger resume un procedimiento típico— hemos sido cómplices en su devoramiento. Aquí, el fetichismo no es sólo y como de costumbre una de las invocaciones contra la amnesia, un ejercicio mnemotécnico. Es una participación ritual y viva Marilyn para repartirnos entre todos sus despojos. La trampa al cerrarse, se va aclarando. Hay algo demasiado evidente, excesivamente fácil en esa atribución comunitaria de la responsabilidad. En primer lugar, hay la asunción expresa de una responsabilidad: todos *matamos* a Marilyn, ella es una víctima. A continuación, hay la repartición gozosa de la res-

pors  
tamb  
cos y  
al se  
que

ZOO  
Habla

"L  
poral,  
fama  
llena.  
el cav  
año.

Cor  
tural.  
en for  
mayor  
decir  
Y sin  
dos de  
tonces.

Pano  
Se pres

Se p



responsabilidad: la culpa es de los productores y del Sistema y también de la prensa y de sus representantes y de los fanáticos y de los amantes y de los turistas y de la página. La culpa, al ser de todos, es de nadie; la culpa es un concepto abstracto que al difundirse y multiplicarse se diluye hasta la extinción.

### Zoom

*Habla Marilyn:*

"La fama para mí es por cierto una felicidad parcial y temporal, lo es aun para un pobre diablo. Y yo fui criada así. La fama no es en realidad para todos los días. No es lo que llena. Alegra un poco, pero con una alegría pasajera. Es como el caviar: es bueno, pero no para comer todos los días del año.

Como nunca había sido feliz, nunca lo tomé como cosa natural. Pensé que eso vendría con el matrimonio. Yo fui criada en forma distinta a la generalidad de los niños, porque a la mayoría se les enseña a esperar la felicidad, o ser feliz, es decir a tener éxito, a estar contento, todo a su debido tiempo. Y sin embargo, debido a la fama pude conocer y casarme con dos de los hombres mejores que había encontrado hasta entonces."

### Panorámica

*Se presenta el primer distingo.*

Se precisa una distinción. Entre Marilyn como mito cinema-



tográfico y Marilyn como filmografía. (Otras distinciones a establecer en Marilyn: vida y biografía, tiempo y cronología.) La filmografía de Marilyn se inicia en *Dangerous Years* de Arthur Person en 1947 y concluye en *The Misfits* (*Los inadaptados*) de John Huston en 1961. Al principio, ella acompaña desde lejos a actores de celebridad dudosa en el estilo de William Halsop y Ann Todd. En el final, la rodean Clark Gable y Montgomery Clift. La han dirigido —entre otros— Tay Garnett, Joe Mankiewicz, Lang, Howard Hawks, Henry Hathaway, Otto Preminger, Billy Wilder, Joshua Logan, Laurence Olivier, George Cukor. Una película de la Twentieth Century-Fox da cuenta, dramática y precariamente, de ese doble desenvolvimiento filmográfico: el desarrollo de su persona por un cuerpo de especialistas y su propio desarrollo como intérprete. Rock Hudson, ¡oh manes de Buster Keaton!, es el narrador y virgilio. El primer fragmento nos la muestra participando en un pequeño bit en *A Ticket to Tomahawk* (1949), donde, valga el eufemismo, su posterior significación todavía no es aparente. No hay escenas de la primera película donde ella importó (*The Asphalt Jungle*, de Huston) porque la realizó otra compañía. Hay una secuencia espléndida de *La comeción del séptimo año*; pero no aparece escena alguna de *Una Eva y dos Adanes* (*Some Like it Hot*), también de Wilder, porque fue producida por otra compañía. Y así sucesivamente. Otra victoria póstuma de Hollywood: minimizarla a base de ofrecerla fragmentada.

### Corte

*Se repite. Nuevo intento de distinción. Toma II. (Sin megáfono.)*

De izquierda a derecha, una serie de preguntas: ¿Hasta qué punto la muerte de Marilyn nos informa de algo nuevo en relación a Hollywood y el american way of etcétera? ¿Hasta qué punto la leyenda de Marilyn no surge de sus características sino de nuestras atribuciones? ¿Hasta qué punto la visión ofrecida de Hollywood no es sino otra representación pueril y maniquea del infierno, símbolo cómodo de una geopolítica del mal imperialista? ¿En qué medida constituye la alegoría de las Grandes Víctimas una falsa sustitución del análisis crítico de los grandes creadores? ¿No serán los mitos condiciones específicas de la teatralización de la experiencia?

### Corte

*Se repite. Cambio de táctica: ofrecer respuestas. Toma III: Catálogo de nuestras atribuciones. Lo que Marilyn es, ha sido o ha venido siendo en el terreno de las interpretaciones.*

Marilyn, la Inocencia de Norteamérica, la primitiva ingenuidad de una nación que al perderla se pierde, que al abandonar su estado de naturaleza se deshace.

Marilyn, la Huérfana Total, el animal freudiano que atra-

viesa la existencia en una búsqueda dramática, queriendo resarcirse del afecto perdido, deseando encontrar un origen de felicidad, anhelando asirse de imágenes paternas. Norma Jean Baker solicita reconocimiento.

Marilyn, el Objeto Sexual que se niega a seguir siéndolo, el cuerpo por donde se expresa una vitalidad erótica harta de ser manipulada.

Marilyn, el Ídolo sin Vida Íntima que va entregando los reductos de su yo entre flashes, alaridos de multitud anhelosa, exigencias y apetencias de los productores, el Yankee Clipper en el Hall de la Fama, Arthur Miller que se dispone a escribir *After the Fall*, la llamada final a un irreal Bobby Kennedy.

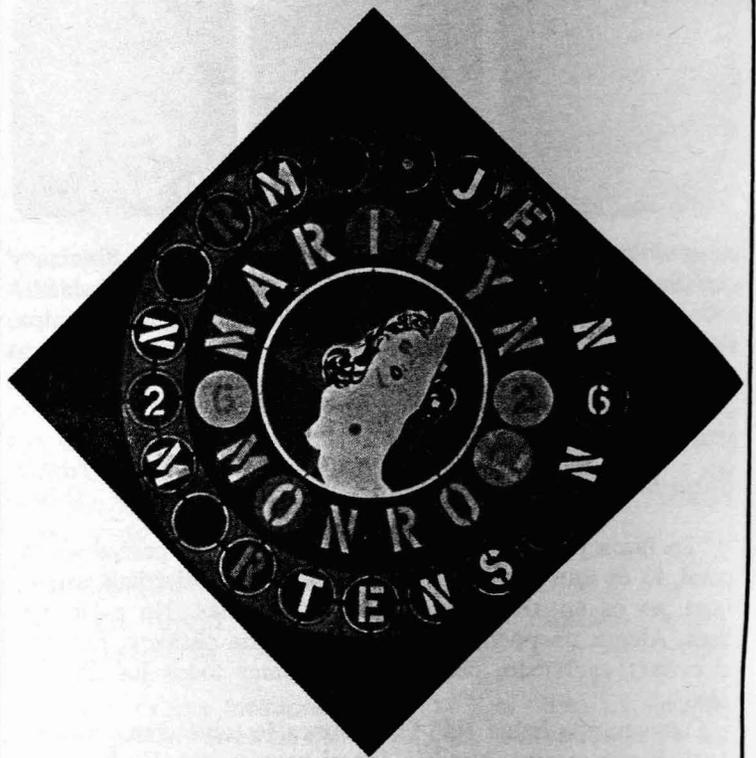
Marilyn, la Ternura Acosada: "Ahora vivo para mi trabajo y para algunas amistades con las cuales puedo contar realmente. La fama pasará; y adiós, te he conocido fama. Siempre supe que era voluble. Al menos la conocí, pero no le di importancia."

Marilyn, la Peregrinación de la Felicidad: "Todo es tan maravilloso... la gente es tan buena. Pero tengo la sensación de que esto le ocurre a otra persona, no a mí. Está cerca, la siento, la oigo, pero esa no soy yo."

## Fade out

*La verificación de la tragedia.*

"El terror —James Joyce lo recuerda— es el sentimiento que arrebató la mente en presencia de lo grave y lo constante en el sufrimiento humano." El terror, en esta acepción metafísica, lo padecemos cuando recordamos el progreso de un guerrillero en las soledades bolivianas o la impotencia de un Trotsky frente a su lucidez histórica. El terror, si nos atenemos a Hollywood, se produce frente al destino de Buster Keaton, quien debe en su abandono cruzar el límite y filmar *El moderno Barba Azul* dirigido por Jaime Salvador. El terror surge ante el desamparo de Laurel y Hardy o de Harry Langdon. Sin embargo, ante Marilyn el terror no se suscita, como tampoco y por fortuna pueden emerger la piedad o la conmiseración. "Percibimos en el hombre en su momento de mayor excelencia la cercanía de la destrucción." Y uno con todo, no percibe en Marilyn esa inminencia de la catástrofe. La susceptibilidad puede determinar esa carencia intuitiva: uno se halla demasiado prevenido contra las mitologías fabricadas de un año a otro, de una década a otra, de la Warner Brothers a la Metro Goldwyn Mayer, de un estilo facial a un intento de nueva silueta, de Francesca Bertini a Audrey Hepburn. Uno recela del poder de la industria y de la facilidad con que se decreta el estado mítico de quien en unos años ni siquiera es ciclo favorito de los cine-clubes. Por otra parte, uno sabe que los mitos de la razón, prevaletentes desde Descartes y Newton tienden a disolverse y que las mitologías del tiempo elaboradas por Tolstoi y Proust se han incorporado ya al Establishment. Y uno ya se ha enterado de que los grandes mitos se elaboran con la lentitud de un lenguaje, porque a su vez son lenguaje. "Más de mil años de realidad —recuerda George Steiner— yacen detrás de las fábulas de Homero y Esquilo. La imagen cristiana del peregrinar del alma era ya muy antigua cuando la utilizaron Dante y Milton." Y nevertheless uno no puede negar la vitalidad de una mitología creada en un tiempo específico, por requerimientos industriales, por un grupo particular de hombres, que la imponen en las vidas de millones.



## Corte

*Se repite la escena. Perspectiva similar, emplazamiento ligeramente distinto.*

Mitología de plástico. O falsas mitologías. O la sentencia de André Gide: "Una cultura mítica es una cultura de segundo orden." Y de pronto, uno entiende la posible tarea; sin negar el mito (porque tal vez las cristalizaciones contemporáneas sean intensas, perfectas y eternas en su brevedad y los cinco años de vida del mito de James Dean equivalen o mejor, se equiparan a los innumerables del mito de Edipo), sin negar el mito hay que rescatar del territorio de la mitología a las figuras que nos importan en un orden existencial. Rescatar de su zona sagrada a un mito quiere decir despojarlo de sus interpretaciones, desnudarlo de sus connotaciones no específicas, negarlo en tanto que concentración de toda la humanidad en una sola persona. Y al efectuar la casi reducción fenomenológica, uno se encuentra a Humphrey Bogart sin la proyección del héroe negro, sin la representación del cínico moral, sin la dimensión del caballero errante. Y el consuelo es contemplar *Casablanca*, *El Halcón Maltés* o *El tesoro de la Sierra Madre* sin la angustia de la exégesis instantánea.

## Corte

*Una vez más, la última, para ver si se encuentra una más eficaz descripción verbal. Se conservan los emplazamientos.*

Quítensele a Marilyn Monroe todas nuestras atribuciones, hágase caso omiso de la declaración de Lee Strasberg, su maestro del Actor's Studio, que veía en ella una gran actriz; bórrese su matrimonio con Arthur Miller; descúntese su lucha por ya no ser un objeto sexual y metamorfosearse en una persona; elimínese el posible chantaje sentimental que asocia sus instantes melancólicos o alegres con las visiones —a posteriori— de su desolación y muerte; exclúyanse las interpretaciones y las exégesis. ¿Queda algo?

## Se toma

*Secuencia variada y vertiginosa a continuación.*



Queda la actriz, sus películas, esas fotos donde invitaba o reía o entreabría los labios o guiñaba el ojo. Queda la joven aspirante que conversa con George Sanders en *All about Eve* (*La malvada*) de Mankiewicz, ese tratado fundamental del arribismo; queda Marilyn, la Lorelei Lee de *Los caballeros las prefieren rubias* que seduce a Charles Coburn mientras canta con Jane Russell "Bye bye Baby" o "Diamonds are a girl's best friend"; queda Marilyn la starlet de *Some Like it Hot* que define la Prohibición y asume la década del veinte como el resultado de su inocencia más el travestismo de Jack Lemmon y Tony Curtis, más la falsa perversidad de Joe Brown, quien descubre en un instante supremo que nadie es perfecto. Queda Marilyn Monroe, la presencia cinematográfica, un tanto relegada y preterida y obliterada por las exégesis. Y el término de la epojé no puede ser más conveniente. Se pierde de vista la Eva Eterna, Circe, la Mujer de Norteamérica, la otra Doctrina Monroe, Melpómene, Medea, Ayesha. Se inicia la proyección de, digamos, *Let's Make Love*. Y no hay que apenarse por una necrofilia que en su momento, no lo era. Si se ha deseado a Marilyn fue antes de saber que moriría de un modo angustioso, que devendría en mito, que sería la consentida de los intelectuales. Si se ha gustado de Marilyn fue antes de conocer que, a semejanza de la Hedda Gabler de Ibsen, habría de matarse cuando la máscara ya no la protegiera de la luz.

## Fade out

*Confabulación de teorías que explica la falta de lucidez de las tesis.*

¿Por qué el símbolo de Eros se ha ido convirtiéndose en un emblema de Tanatos? ¿Por qué Marilyn Monroe, cifra de sensualidad y gozo y exuberancia, se ha ido fundiendo en otra imagen, acusación contra el Sistema, denuncia de Hollywood, reproche a la Máquina? ¿Cuál ha sido el proceso que lleva de una imagen de vida a una delación encarnada? Sucede que el precio que se le exige a los mitos es la renuncia a la verdadera posibilidad de acceder a la tragedia. Un mito cinematográfico carece, en términos generales, del don de la catarsis. Su visión extrema no nos purifica. Carece de la capacidad de aprender algo de su agonía. ¿Dónde está oh muerte tu agujón, y dónde oh sepulcro, tu victoria? El encuentro entre la moralidad de la protesta y la moralidad del orden se resuelve en favor de esta última: un mito de la textura de Marilyn exige el retorno de las cosas a su lugar. Además siendo de origen vicario, el mito cinematográfico suele disfrutar de cristianas raíces. Y el cristianismo es, por esencia, una visión antitrágica del mundo. La muerte de un héroe cristiano puede ser una ocasión de pena pero no de tragedia. Nunca es demasiado tarde para arrepentirse, oh mortal.

## Corolario

*Síntesis apodíctica.*

Y al evocar, al enfrentarse a la mnemotecnia sensorial, uno comprende que la autenticidad del mito cinematográfico se

constituye por las secuencias, los momentos donde uno se descubre o se enriquece, o se contradice, el tiempo al que siempre se retorna, los minutos que Jane Russell y Marilyn Monroe ocupan en declarar "but diamonds are a best a girl's friend"; el descubrimiento que de Marilyn hace Don Murray en *Bus Stop*; la onomatopeya triunfal usada por Marilyn para concluir su "I wanna be loved by you" en *Una Eva y dos Adanes*; su alianza con Lauren Bacall y Betty Grable en *Cómo pescar un millonario* de Jean Negulesco; su enfrentamiento a Robert Mitchum en *River of No Return*; su diálogo en el sofá con Laurence Olivier en *El príncipe y la corista*. El mito puede ser una reducción, una síntesis cualitativa de todas las imágenes vistas y recorridas y padecidas y gozadas. Marilyn Monroe es, antes que otra cosa, antes que símbolo o alegoría, una presencia cinematográfica, una sensualidad jubilosa, cuya melancolía es atribución nuestra, cuya tristeza ha sido colocada por nosotros, cuya sensación de fracaso es, finalmente, de orden extracinematográfico. Marilyn es definitivamente una imagen de vida.

¿Otra conclusión? Una posible sería depositar en Marilyn Monroe la célebre respuesta de Jean Cocteau, quien, al preguntársele qué cosa se llevaría de una casa en llamas, contestó sucintamente: El fuego.

