

Los nuevos mitos de la pantalla grande: el caso de Marilyn Monroe

The new myths of the big screen: the case of Marilyn Monroe

 <https://doi.org/10.48162/rev.53.004>

Emilia Montilla Lerena

Universidad Nacional de Cuyo
Argentina

 [emilia.montilla@me.com](https://orcid.org/0009-0008-1152-0657)
<https://orcid.org/0009-0008-1152-0657>

Resumen

El presente artículo se propone abordar de qué manera las estrellas de cine pueden encarnar una nueva forma de mito. Con este fin, se tendrán en cuenta distintas definiciones y características compiladas por Pierre Brunel, de tanto mito literario como mito histórico, para trazar un paralelismo con los aportes teóricos de Richard Dyer sobre la estrella de cine. A lo largo de esta exploración, se tomará el caso de Marilyn Monroe (1926-1962) para determinar qué elementos de su vida y su carrera la convirtieron en una estrella e ícono de un determinado momento de la existencia humana y cómo estos han adquirido matices míticos. Finalmente, se explorará cómo este mito está siendo registrado por la literatura y cómo esto implica la superposición de la figura mítica sobre la persona real.

Palabras clave: estrella, mito, tematología, *star studies*, Marilyn Monroe

Summary

This article aims to address how movie stars can embody a new form of myth. To this end, it will consider various definitions and characteristics

compiled by Pierre Brunel for both literary and historical myth, in order to identify similarities with Richard Dyer's theoretical contributions on the movie star. Throughout this exploration, the case of Marilyn Monroe (1926-1962) will be considered to determine which elements of her life and career made her a star and icon of a particular moment in human existence and how these have acquired mythical nuances. Finally, it will explore how this myth is being recorded in literature and how this implies the superposition of the mythical figure over the real person.

Keywords: star, myth, thematology, star studies, Marilyn Monroe

El advenimiento del arte cinematográfico ha abierto una nueva forma de pensar en la mitología. En primer lugar, ha dado nueva vida a mitos preexistentes cuyos relatos familiares han encontrado un nuevo medio; uno donde numerosas adaptaciones han permitido que puedan relucir su profundidad y sus múltiples mensajes. Paralelamente, el cine también es objeto de fascinación por los procesos de sus creadores y la tentación inquietante de saber qué sucede detrás de cámara. Al igual que con toda obra literaria, la historia de una película es aquella que nos cuenta y aquella de cómo llegó a existir. Mientras que ambas constituyen una ilusión, la última de ellas ha dado lugar a nuevos procesos de mitologización que se engloban dentro de una manifestación metonímica: Hollywood.

En poco más de un siglo, y especialmente en sus primeros sesenta años, la industria hollywoodense se desarrolló en la forma de una nueva narrativa tan productiva que ha cobrado proporciones babilónicas. Su producción es comparable a los textos milenarios que definen a la cultura occidental: los elementos de muchas de sus películas hoy forman parte de nuestra cosmovisión popular. En paralelo, otras de ellas están perdidas para siempre por escasa distribución, por falta de conservación y hasta por arrasadores incendios. Las historias de su pasado cuentan con un elenco de personajes que han volado alto y, en ocasiones, demasiado cerca del sol. Su trascendencia está acompañada de una etiqueta que excede lo humano: son estrellas. Deslumbran por sus aristas y su contradictorio misterio, a pesar de la exposición pública sensacionalista, y es por ello que analizarlas implica prestar atención entre lo público y lo privado, lo luminoso y lo oscuro. Un caso concreto y por demás característico de este fenómeno es

el de Marilyn Monroe (1926-1962), exponente del apogeo de Hollywood por excelencia.

A partir de estas ideas, el presente artículo se propone explorar de qué manera las estrellas de cine del último siglo pueden ser pensadas como nuevos mitos. Para este fin, se comenzará teniendo en cuenta las consideraciones teóricas del campo de la tematología. Para ello, se realizará un recorrido por diferentes definiciones con el fin de caracterizar al mito y luego considerar cómo estas ideas encuentran relación con una rama de los estudios cinematográficos, la de los *star studies* (estudios sobre las estrellas). Este área de estudios toma en cuenta factores principalmente sociológicos y semióticos para analizar tanto la fama como el estrellato y su impacto en la cultura de masas. Posteriormente, aplicaremos estas consideraciones con el fin de indagar la configuración de Marilyn Monroe como estrella de cine, a fin de comprender cómo puede ser vista como un mito contemporáneo. Para esto, nos detendremos a considerar el período y el lugar en el que surgió, el medio en el que trabajó y las cualidades personales que aportó a su actuación. Luego de esto, se procederá a enumerar los elementos constitutivos que hacen de ella una estrella de cine e ícono de la cultura occidental, así como sus manifestaciones literarias, a fin de determinar cómo los mismos han sido funcionales al proceso de mitificación.

Para partir desde una primera instancia, es necesario tener en cuenta la gran cantidad de debates terminológicos y clasificatorios que se desprenden a la hora de pensar los mitos desde los estudios literarios. Con este fin, destacamos la funcionalidad de los aportes de Pierre Brunel en su *Dictionnaire des Mythes Littéraires* (1986)¹ en cuanto a las necesidades de nuestro análisis. En primer lugar, coincidimos con Brunel en la necesidad puntual de definir al mito a partir de la función que este desempeña y el reconocimiento de la dificultad metodológica a la hora de separarlo de los temas o asuntos presentes en una obra literaria. Al centrarse en la manera en que los mitos se manifiestan dentro de la literatura, Brunel agrupa diferentes apuntes teóricos que permiten dilucidar tres funciones para el

¹ Acudimos a la edición inglesa de Routledge, publicada en 1996 como *Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes*.

mismo. La primera de estas funciones remite a cómo el mito debe ser narrativo pues (siguiendo a Mircea Eliade), este cuenta, de manera dinámica, una historia sagrada que ha acontecido en el tiempo fabuloso de los comienzos (Eliade, 1991, p. 7).

A continuación, Brunel distingue que el mito tiene una segunda función: la de explicar. Efectivamente, el mito no cuenta cualquier historia, sino una de valor etiológico cuya esencia se resume en demostrar cómo una realidad se ha originado a través de las hazañas de Seres Sobrenaturales. Como afirma Eliade: “Es, pues, siempre el relato de una ‘creación’: se narra cómo algo ha sido producido, ha comenzado a ser” (Eliade, 1991, p. 7). A esto se suman las consideraciones de Gilbert Durand, quien afirma que: “Por mito entendemos un sistema dinámico de símbolos, arquetipos y esquemas, un sistema dinámico que tiende, cuando es impulsado por un esquema, a tomar la forma de una historia” (Citado en Brunel, 1996, p. x).

Como tercera función, Brunel destaca que el mito ha de ser revelador, pues se encarga de revelar la existencia y lo divino. Es por esto que puede presentarse como una historia sagrada, cuya esencia reside, de acuerdo con Claude Lévi-Strauss, en que no tiene autor:

Apenas se perciben como mitos, independientemente de su origen real, sólo existen encarnados en una tradición. Cuando se cuenta un mito, los oyentes individuales reciben un mensaje que, hablando con propiedad, no viene de ninguna parte; por eso se atribuyen al mito los orígenes sobrenaturales. (Citado en Brunel, 1996, p. xi)

A partir de esto, Brunel coincide con Philippe Sellier ante la necesidad de distinguir entre los mitos etno-religiosos y los literarios. Los primeros se caracterizan por narrar una historia “primaria, anónima y colectiva que sumerge el presente en el pasado y es aceptado como verdadero; la lógica de la historia es la del mundo de la imaginación” (1996, p. xiv). El mito literario, en contraste, implica la desaparición de los tres elementos mencionados: no inicia nada, proviene de la invención de un autor que lo difunde mediante la escritura y no se acepta como verdadero. Destaca entre sus características compartidas “la saturación de símbolos, la organización compacta y la iluminación metafísica” (1996, p. xiv). A esta descripción se suman las palabras de André Dabuzien, quien define al mito literario como “una ilustración fascinante y simbólica de una situación

humana que es ejemplar para una comunidad en particular” (1996, p. xv). Brunel coincide con Raymond Trousson al distinguirlo de los temas en la medida en que son historias que el autor puede tratar y alterar con gran libertad, a las que se les agregan nuevos significados que reflejan pasiones humanas básicas. Según el francés (1996, p. xiii), el mito literario funciona siempre y cuando haya una regeneración que lo revitalice en un período determinado, lo que demuestra su capacidad para expresar de manera pertinente los problemas de esa época y dar lugar a una tradición.

Ahora bien, en lo que respecta a pensar en las estrellas de cine del siglo XX y la mitificación de ellas, como sería el caso de Marilyn Monroe, se nos presenta un dilema por el hecho de que son figuras exclusivas de la edad contemporánea. Es necesario tener en cuenta que su construcción ha sido llevada a cabo por la cultura de masas y sus manifestaciones dentro de la literatura son relativamente recientes y esporádicas. Según Mircea Eliade:

Se podría escribir todo un libro sobre los mitos del hombre moderno, sobre las mitologías camufladas en los espectáculos de que gusta, en los libros que lee. El cine, esa «fábrica de sueños», vuelve a tomar y utilizar innumerables motivos míticos: la lucha entre el Héroe y el Monstruo, los combates y las pruebas iniciáticas, las figuras y las imágenes ejemplares (la “Joven”, el “Héroe”, el paisaje paradisíaco, el “Infierno”, etc.). (1981, p. 25)

Un mito como el de Marilyn Monroe, como esperamos demostrar, ofrecerá reflexiones que desacralizan dicha fábrica de sueños al explorar la línea que divide la identidad de la persona y su contraparte de celebridad. Con esto en mente, es necesario destacar un aspecto particular entre los aportes de Brunel que sobresale para nuestros intereses. Además del mito literario, también se detiene a considerar lo pertinente a ciertas instancias donde una persona histórica es transformada en un mito por la conciencia colectiva. Ya sea porque la literatura registra dicha transformación o incluso la inicia, se trata de historias donde una personalidad es glorificada hasta alcanzar proporciones épicas.

En este caso, es necesario aclarar que Brunel se focaliza en figuras cuya mitificación tiene que ver con su desempeño político-heroico, como sería el caso de individuos como Alejandro Magno, Julio César, Napoleón Bonaparte y Luis XIV. Dabezien plantea en este caso que, si consideramos a un gran personaje histórico como un mito, es porque lo vemos como un

héroe mítico, como un nuevo Aquiles o Héctor (citado en Brunel, 1996, p. xv). A partir de esto, se desprenden ciertas consideraciones sobre el proceso que atraviesan tales individuos que perfectamente se amoldan a la existencia de Marilyn Monroe, como veremos más adelante. El mito histórico es definido por Nicole Ferrier-Caverivièr con las siguientes palabras:

Ni la historia ni la realidad son míticas en sí mismas, pero pueden volverse míticas si, por ejemplo, están imbuidas de un misterio insondable o dejan de ser comprensibles y de desarrollarse lógicamente. Cuando un hecho histórico o el comportamiento de un gran hombre o mujer parece interrumpir el paso del tiempo o el patrón normal de comportamiento humano, cuando un área de sombra e incomprendibilidad los inunda de repente, ocultándolos a la ciencia y al intelecto, grupos de personas y naciones enteras desafían las leyes de la vida cotidiana y usan su imaginación de una manera bastante natural para metamorfosear, distorsionar y elaborar estos fenómenos y revestirlos de sus propios colores. En este contexto, la muerte a menudo proporciona condiciones favorables para la aparición de un mito o proporciona un nuevo ímpetu a un mito existente. En este punto, cuando cada vida se convierte en destino y el bullicio de la realidad se aleja, el imaginario colectivo puede transformar la historia y transferirla al reino del mito, un mundo grandioso pero simplificado, significativo pero sagrado. (1996, p. 585)

A lo observado por Ferrier-Caverivièr se suman otros aspectos que complementan la transformación de una figura histórica en un mito. La existencia glorificada suele estar acompañada de no solo una muerte digna de apoteosis, sino que también se incluyen circunstancias sorprendentes relacionadas con los orígenes y el nacimiento de la persona. Con esto en mente, este tipo de mito literario mantiene el aspecto demiúrgico planteado por Mircea Eliade y se ajusta a la idea de que semejante tipo de historias son las verdaderas bases de nuestro mundo (1996, p. 583). Para la autora, como los mitos en general, los relatos de esta categoría describen lo que Eliade identifica como irrusiones de lo sagrado en el mundo. Con esto en mente, agrega:

Los personajes históricos que el arte logra elevar a este reino grandioso dan la impresión de estar guiados por una luz divina o diabólica. Parecen, de alguna manera, estar aliados con lo sobrenatural. Su mirada no está

dirigida a este mundo, pero parece más a menudo contemplar el mundo más allá de él. (1996, p. 584)

Por otro lado, es necesario destacar el papel de la propaganda como estimulante para el surgimiento del mito, a tal punto que entra en consideración cómo el propio individuo participa activamente en la elaboración del mismo. El hecho de que la esencia del mito provenga de una vida humana implica contrastes: “Un fracaso, una enfermedad o la muerte muestran de repente que el dios es un hombre. Sin embargo, el mito acomodará la paradoja de un dios asesinado” (1996, p. 581). Dicho contraste resulta por demás pertinente, pues implica también una dicotomía entre la figura derivada del mito y el individuo histórico que coexisten en dos realidades opuestas entre sí, a tal punto que “nunca se destruyen, excluyen o chocan entre sí, pues pertenecen a dos universos diferentes, el del arte y el de la historia” (1996, p. 582). En ocasiones, el arte se impone y termina por ofuscar el rastro de la realidad, lo cual impide discernirla con total certeza:

La magia de la palabra recrea, reinventa y reencarna a los personajes y sus acciones con tanta eficacia en el colorido mundo de la imaginación que su anclaje histórico pierde todo significado. (...) Incluso cuando los factores históricos dan impulso a un mito y dictan su transformación, el elemento imaginario todavía puede reconocerse por su lejanía de los hechos reales y por la distorsión que les impone a través del *glamour* y las propiedades creativas de una estructura dramática, de una gran obra de ficción o de poesía. (1996, pp. 582-583)

Así, encontramos que dichos mitos históricos terminan por configurarse gracias a que son fenómenos que están incrustados en la memoria como personajes literarios, pero que también ocupan un lugar fundamental en el patrimonio cultural.

Ahora bien, ¿cómo podemos trasladar estas ideas al caso de alguien como Marilyn Monroe? Ante todo, ella es una estrella de cine, y esta categoría definida por Graham McCann de la siguiente manera:

El término "estrella" es más hermoso y más significativo que el término "actor". No cualquier actor que ocupa el centro del escenario es una estrella, sin importar cuán intensamente sea publicitado y popularizado. En una era moderna de comunicaciones y vigilancia masiva, nos hemos

interesado singularmente en las cualidades y sutilezas intrigantes de las figuras individuales; nunca antes habíamos hecho tales espectáculos de nosotros mismos. La estrella es vista como el punto focal donde lo personal y lo público se encuentran y median. Las estrellas son simplemente para mirarlas, *a posteriori*, y sus movimientos coinciden con sus proyectos. La estrella es a la vez real y mítica, una persona y una mercancía. (1988, p. 116)

Como ya adelantamos previamente, encontramos la respuesta a nuestro objetivo de entender el fenómeno del estrellato dentro de los estudios cinematográficos, particularmente en la subdisciplina de los *star studies*, que propone analizar tanto la fama como el estrellato a partir de factores principalmente sociológicos y semióticos. De acuerdo con Raymond Durgnat, la pertinencia de esta rama de estudios se denota en que: "Las estrellas son un reflejo en el que el público estudia y ajusta su propia imagen de sí mismo... La historia social de una nación puede escribirse en función de sus estrellas de cine" (Citado en Dyer, 1998, p. 6).

Entre los principales contribuyentes a dichos estudios, se encuentra el académico inglés Richard Dyer. Hemos acudido a dos de sus obras, *Stars* (1998) y *Heavenly Bodies* (2004), que consolidan el análisis de la estrella de cine como fenómeno social, como imagen y como signo. La industria de Hollywood y la popularidad del *star system*² proveen los estudios de caso más representativos y funcionales para los análisis presentes en las obras mencionadas.

Para estudiarla como fenómeno social, Dyer primero destaca que la estrella, como tal, es un fenómeno multifacético que consiste en todo lo que está disponible públicamente sobre ella. Al estudiarla, en contraste con el individuo privado que representa su contracara, Dyer plantea que:

Las estrellas son obviamente un caso de apariencias –todo lo que sabemos de ellas es lo que vemos y oímos ante nosotros. Sin embargo, la

² El *star system* (en español: sistema del estrellato) refiere a la dinámica propia de la era dorada de Hollywood, donde los estudios contrataban a los actores de manera exclusiva. Tales contratos se encargaban de la fabricación y promoción de la estrella, donde la imagen era la principal prioridad. Se les daba un nombre profesional, se sometían a cambios estéticos y eran objeto de historias prefabricadas para figurar en los tabloides, así como también tipificación de roles a interpretar, etcétera. Tal sistema entró en decadencia durante la década de los '60.

construcción medial de las estrellas nos alienta a pensar en términos del ‘realmente’ –¿Cómo es realmente Joan Crawford? ¿Qué biografía, qué historia de boca en boca, qué momento en qué película la revela realmente? El fenómeno del estrellato reúne estos aspectos de la existencia humana contemporánea, atados con la incógnita del ‘realmente’. (2004, p. 2)

La tarea que se propone el intelectual británico es apuntar los elementos constitutivos de las estrellas (es decir, cómo éstas son producidas), así como también las nociones de personalidad y realidad social con las que se relacionan.

A partir de esto, es necesario retornar a un aspecto que mencionamos en la introducción de este escrito y que encuentra fundamentación en los *star studies*: la concepción de la estrella de cine trasciende las películas en las que aparece y los personajes que interpreta. Es necesario tener en cuenta que el estudio encargado de su contratación promueve su desarrollo a través de la promoción de tanto ella misma como de esas películas a través de fotografías, apariciones públicas, entrevistas, biografías y cobertura en la prensa de las acciones de la estrella y su vida privada. Asimismo, la imagen de esta se basa en lo que la gente dice o escribe sobre ella, la forma en que se usa la imagen en otros contextos del imaginario cultural (ya sea publicidad, literatura, música, etcétera) y, finalmente, la forma en que la estrella puede convertirse en parte de la acuñación del habla cotidiana (2004, p. 3). Todos estos elementos contribuyen a nuestra percepción sobre ella cuando la vemos en la pantalla.

Enmarcar a las estrellas como fenómeno social implica visualizarlas tanto como herramienta de producción, así como objeto de consumo: ambos ayudan en la expansión social de las industrias que representan. A partir de esto, Dyer aborda cómo las estrellas hacen avanzar económicamente la producción hollywoodense, ya que representan una forma de capital poseída por los estudios y que, por ende, es construida con fines de lucro. En términos de mercado, las estrellas son parte de cómo se venden las películas: la presencia de una figura determinada en una película es una promesa de lo que veremos en una proyección en particular. Del mismo modo, las estrellas venden periódicos y revistas y son utilizadas para vender artículos comerciales.

Con esto en mente, la estrella está pensada para convertirse en mercancía y, a partir de esta idea, Dyer plantea que la persona empieza como materia prima (en tanto cuerpo, psicología y conjunto de habilidades) que debe ser explotada para obtener una imagen de estrella (2004, p. 5). Implica maquillaje, cirugías estéticas, peinado, ropa, dietas y culturismo para cambiar las características corporales con las que se empieza. Paralelamente, se puede moldear la personalidad y se pueden adquirir nuevas habilidades como danza, canto y actuación.

Lo considerado hasta este punto puede ser vinculado con lo que respecta a la conceptualización de la estrella como imagen. En este caso, Dyer explica que el estrellato es una imagen de determinado estilo de vida (1998, p. 35). Este es el telón de fondo asumido por la personalidad específica de la estrella y los detalles de su vida. Al tratarse de Hollywood, Dyer plantea que puede ser visto como una versión del sueño americano, organizado alrededor de temas centrados en la riqueza, el éxito y la cotidianidad. El consumo describe los moldes físicos e ideológicos en los que se coloca a una estrella. Elementos como el patrocinio, vestir alta costura y vivir en mansiones hacen que tal estilo de vida parezca envidiable y, por lo tanto, digno de fascinación.

Posteriormente, Dyer se detiene en la categoría del éxito y el mito que lo rodea. Afirma que el mito del éxito se basa en la fallida creencia de que, en Estados Unidos, la cultura laboral no depende ni de un sistema de clases ni de una red de contactos; pero esto abre la incógnita de si el éxito es realmente posible para cualquiera (independientemente de su talento o perseverancia) (1998, p. 42). En el *star system*, este mito contiene muchos elementos contradictorios que abren la discusión sobre quién puede convertirse en una estrella. Contrastan, en este caso, ideas sobre la cotidianidad, los denominados “golpes de suerte”, el talento y el trabajo duro que ameritan el estrellato: si son como nosotros, entonces no deberíamos necesitar saber o estar interesados en lo que hacen en cada parte de sus vidas. Para esto, Dyer retoma el ensayo de Violette Morin, titulado “Les Olympiens”³, donde la académica francesa sugiere que las

³ Como su título lo indica, en “Les Olympiens” (1963), Morin propone que los héroes y estrellas de hoy constituyen un nuevo Olimpo y, a partir de esto, plantea un sistema de categorías sociales jerarquizadas según las cantidades de figuras olímpicas proporcionadas, así como también lo valoradas que son por la

estrellas suelen ser visualizadas como una especie humana diferente y que esto se debe a cómo son tratadas de manera superlativa: son las personas más hermosas, más lujosas, más seductoras. Al estar en esta categoría ontológica superior, su imagen se generaliza gradualmente, de modo que de ser los más bellos, se convierten simplemente en los más grandes (1998, p. 43). Sin embargo, Dyer también se detiene a destacar el lado oscuro que arrastra la imagen del estrellato: también se representan los fallos del sueño (1998, p. 44). En este caso, el consumo se puede caracterizar como despilfarro y decadencia, mientras que el éxito puede ser de corta duración o una carga psicológica. Entre los ejemplos de los que el autor se vale para fundamentar esta idea, se destaca el siguiente fragmento:

El reconocimiento de Hollywood como un destructor fue especialmente expresado por las muertes de Marilyn Monroe y Judy Garland, cuyas vidas arruinadas y posibles suicidios fueron expuestos en el centro de la desalmada búsqueda de ganancias de Hollywood. En el último tiempo, Monroe también ha llegado a simbolizar la explotación de la mujer como espectáculo en el cine. (1998, p. 44)

En su análisis del fenómeno del estrellato, Dyer se centra concretamente en Marilyn Monroe para plantear que parte de lo que la hace una estrella se denota en cómo, durante los años 50, se desarrollaron ideas específicas sobre lo que representaba la sexualidad. Según el autor, ella fue un carismático centro de atención que encarnó parte de esas ideas representativas de una característica central de la existencia humana del momento (2004, p. 17). Esta equiparación entre Marilyn y la sexualidad, que terminó por llevar a que se la considere el *sex symbol* de los años 50 por excelencia, fue constante en su construcción dentro del marco del *star system*, desde sus inicios como modelo *pin-up* ("No se puede encontrar ningún tipo de imagen más resueltamente sexual que esa" [2004, p. 18]), los personajes que interpretó en el apogeo de su carrera, y hasta cómo su imagen se convirtió en un referente de la sexualidad en la acuñación del habla cotidiana.

culturas de masas. La autora ubica a las estrellas de cine (junto a las de teatro y música) en el segundo escalón de más prestigio, entre la realeza y las estrellas deportivas.

Fueron muchos los pasos a seguir para que una joven llamada Norma Jeane Baker se convirtiera en Marilyn Monroe. Los escritos biográficos sobre ella la plantean, desde el principio, como exponente de la realización del sueño americano, pues sus orígenes se remiten a la clase trabajadora de la industria del entretenimiento (su madre y su tutora eran cortadoras de películas negativas) y pasó los primeros años de su infancia expuesta a la gran pantalla. Nunca supo quién fue su padre y, tras la internación psiquiátrica de su madre por esquizofrenia y depresión, se crió entre orfanatos y familias adoptivas, en condiciones de pobreza y escasa educación.

Una vez que firmó contrato con 20th Century Fox en 1946, se dio inicio al proceso de manipulación: ante la recomendación de su agente, se valió del nombre de pila de la actriz de Broadway Marilyn Miller y su apellido materno. En paralelo, el estudio se encargó de que tomara clases de actuación, baile y canto. La construcción de su imagen implicó rutinas de ejercicio, electrólisis para delimitar la línea de su cuero cabelludo y cirugía para refinar su nariz. Según Laura Mulvey, “No cabe duda de que ella era consciente de que tenía que construir, incluso explotarse a sí misma para la mirada masculina con tal de poder establecer su carrera hollywoodense” (2017, p. 206). Uno de los elementos indispensables para lograr dicha construcción se dio tras teñir su cabello castaño a rubio platinoado.

Desde el lenguaje cinematográfico, los roles que Marilyn interpreta coinciden con el modelo tipificado de “La Chica”⁴, determinado en términos de juventud, femineidad y atractivo sexual (Dyer, 2004, p. 18). Una de las maneras en que esto es demostrado es a través de la ocupación del personaje: encarna secretarias, coristas, actrices y bailarinas, ocupaciones que se consideraban tradicionalmente (o cinematográficamente) como aquellas donde la mujer está exhibida para el placer masculino. Según Dyer (2004, p. 20), Marilyn se manifiesta en sus películas a través de tomas

⁴ Este es el crédito con el que aparece su personaje en la película *The Seven Year Itch* (Wilder, 1955). Fuera de eso, el personaje nunca es nombrado, a excepción de una referencia humorística que refleja la trascendencia de Marilyn como ícono cultural fuera de la pantalla: al personaje interpretado por Tom Ewell se le pregunta quién es la chica que está en su cocina y él responde: “¿No te gustaría saberlo? ¡Quizás es Marilyn Monroe!”. Otra instancia similar se da en *The Misfits* (Huston, 1961): la puerta del armario de Gay (interpretado por Clark Gable) se abre y revela una selección de pin-ups de Marilyn Monroe, para vergüenza de Roslyn, el personaje interpretado por ella (McCann, 1988, p. 111).

ubicadas desde puntos de vista de personajes masculinos. Esto incluye que, con frecuencia, se la posiciona dentro del marco de la cámara de manera que su vestimenta reveladora y su silueta es lo que se destaca (a tal punto que solía apodársela “El Cuerpo”). Como fundamentación, ejemplifica con una toma de la película *The Prince and the Showgirl* (1957):

[Laurence] Olivier está de frente, vestido con una bata sin forma sobre un fondo oscuro de estanterías –su figura no es claramente visible y la puesta en escena lo identifica con el intelecto (libros). Monroe posa de costado, con un vestido ajustado que facilita otra toma de pechos y trasero como en películas anteriores. Detrás de ella hay una estatuilla femenina desnuda. Su figura se nos lanza, y la puesta en escena la identifica con la mujer-como-cuerpo, la mujer-como-espectáculo. (2004, p. 20)

La mayoría de las películas protagonizadas por Marilyn fueron principalmente comedias y musicales donde su personaje está pensado para parecer infantil y sexualmente inalcanzable. Así lo plasma su escena más icónica, en *The Seven Year Itch* (Wilder, 1957): su figura está ubicada sobre una rejilla del subterráneo y se balancea mientras la brisa sopla sobre sus piernas, haciendo que su falda ondee alrededor de su cintura, con su vestido blanco expuesto ante la mirada de todo espectador. La combinación de semejantes características derivó en el encasillamiento en papeles estereotípicos como la “rubia tonta” y la “bomba rubia”⁵, los cuales están complementados por su andar con balanceo de caderas, voz entrecortada, risa exultante y labios rojos y temblorosos, así como también frases célebres frívolas y carismáticas (McCann, 1988, p. 110). A esto se complementan las consideraciones de Laura Mulvey:

En la medida en que Marilyn se convirtió en un significante de la sexualidad por excelencia [...] siempre fue más imagen que personaje; ella personificó una apelación a la vista en la que la interioridadería, al fin y

⁵ En *The Women's Companion to International Film* (1990), la escritora inglesa Annette Kuhn distingue tres estereotipos interpretados por las estrellas de cine rubias: la rubia de hielo (actrices como Grace Kelly y Veronica Lake) bajo cuyo frío exterior arde fuego; la bomba rubia, cuya sexualidad es explosiva y está disponible para los hombres, aunque a menudo a un precio (Mae West, Jean Harlow) y la rubia tonta, cuyo epítome es Marilyn Monroe, y que se define por su combinación de sexualidad natural (de la que pueden ser conscientes o no) y una profunda inocencia que se manifiesta en la incapacidad de comprender los hechos más elementales de la vida cotidiana. Esta falta de comprensión de lo que es “obvio” para la gente común es la base de este tipo de humor (otro ejemplo: Jayne Mansfield) (pp. 46, 47).

al cabo, irrelevante. Esto se debió, por supuesto, a su máscara altamente desarrollada, gestos estilizados y actuación. (2017, p. 207)

En lo que respecta a cómo el estrellato de Marilyn es representativo de una forma de capital que garantiza el avance económico de la industria hollywoodense y el *star system*, Dyer se focaliza en el año 1953. Durante este año, se estrenaron las tres primeras películas que protagonizó (*Niagara*, *Gentlemen Prefer Blondes* y *How to Marry a Millionaire*), lo que le valió ser votada como la mejor estrella femenina de taquilla, responsable de generar la mayor cantidad de ingresos para su estudio, más que cualquier otra actriz de Hollywood. Semejante logro la ubica como principal atracción, tanto en la producción como en la distribución de películas. En ellas, compartió elenco con grandes estrellas, como Robert Mitchum, Jane Russell, Clark Gable, Montgomery Clift y Lauren Bacall (entre muchas otras). También fue dirigida por cineastas renombrados como John Huston, Fritz Lang, Joseph L. Mankiewicz, Billy Wilder y Otto Preminger, lo que le dio una mayor respetabilidad (McCann, 1988, p. 95). Además, fue la máxima prioridad en materia de promoción televisiva y periodística, así como también por ocupar un lugar omnipresente en las columnas de tabloides y contar con un masivo y leal fanatismo de parte de sus admiradores.

Por otro lado, es pertinente para los intereses de esta sección considerar que el apogeo de Marilyn en 1953 coincide con la aparición de dos publicaciones novedosas: el volumen del Informe Kinsey titulado *Comportamiento sexual de la mujer* (que tuvo la recepción de prensa más masiva que jamás haya tenido un tratado científico [Dyer, 2004, p. 25]) y la revista *Playboy*. Según Dyer, este es un año donde la estrella más directamente sexual también era la estrella del momento, en lo que también fue un año extraordinario en la historia de la sexualidad (2004, p. 25). Como estrella, el autor plantea que Monroe legitima la importancia de este fenómeno, no solo por aparecer en *Playboy*⁶, sino por representar, como nadie más lo estaba haciendo en ese momento, las definiciones particulares sobre sexualidad que la publicación estaba promoviendo. La actitud hacia la sexualidad que impulsaba *Playboy* estaba basada en la

⁶ En una importante movida de *marketing* por parte de la revista, la foto de Marilyn en el calendario *Golden Dreams* (para el que ella posó desnuda antes de llegar al estrellato), fue impresa a color y a lo largo de la página central del primer número de la revista, sin que ella diera su consentimiento.

naturalidad, dejando de lado épocas donde la sexualidad había sido “rigurosamente subyugada” y conceptualizada como un “mandato biológico básico” (Dyer, 2004, p. 29). Las actuaciones de Marilyn, al estar tan configuradas en cuanto a la sexualidad, parecían personificar la naturalidad, exactamente en la línea del discurso de *Playboy*.

Ahora bien, la codificación de Marilyn a través de esta óptica nos remite a lo comentado anteriormente sobre la tipificación como “bomba rubia” y “rubia tonta”, pues esta misma naturalidad con la que manifiesta su propia sexualidad implica que, en realidad, es más bien un vehículo para el consumo de la sexualidad masculina libre de culpa. Como objeto de deseo para el hombre, Dyer plantea que Marilyn representaba el epítome de lo que era deseable en una mujer (2004, p. 40)⁷. Desde los inicios de su carrera, y su manufacturación para ser estrella, se ajusta para encajar en dicho esquema, que comprende un conjunto de rasgos de carácter implícito. Entre estos, se destaca que, para la época, la mujer deseable era una mujer blanca y, en la mayoría de los casos, rubia. El rubio, especialmente el rubio platino, era visto como el último signo de blancura y también se lo asociaba con la riqueza, ya sea en la elección del término “platino” o en *pin-ups* donde el color del cabello combina con un vestido plateado o dorado y con joyas. El autor plantea que Marilyn habría sido tipificada como otra especie de estrella si su cabello hubiese sido oscuro y que, sin duda, no habría llegado a ser la encarnación definitiva de la mujer deseable (2004, p. 40)^{8,9}. Además de la cabellera rubia, también debía tener varios rasgos de personalidad que juntos resumen el atractivo femenino en

⁷ Según el autor la “deseabilidad” era la cualidad que se instaba a las mujeres de los años cincuenta a alcanzar para hacer felices a los hombres (y, por lo tanto, a ellas mismas) (2004, p. 40).

⁸ La fama de Marilyn y la iconicidad de estas características físicas llegaron a ser tan exitosas que los otros estudios (y eventualmente también Fox, ante la muerte de la actriz) inmediatamente buscaron replicar su imagen. Pronto cada estudio buscó tener su propia estrella platino, especialmente comercializada como una nueva Marilyn. Como ejemplo, está el caso de Jayne Mansfield (Spoto, 2001, p. 388). McCann también destaca críticamente que Fox llegó a crear una competencia donde se premia a quien más se parezca físicamente a Marilyn (1998, p. 179).

⁹ Otro ejemplo representativo que demuestra cómo los atributos de Marilyn la convirtieron en un ícono se encuentra en un número de diciembre de 1958 de la revista *Life*, donde Marilyn protagonizó una sesión de fotos, a cargo de Richard Avedon, en la que rinde homenaje a actrices como Theda Bara, Marlene Dietrich, Lillian Russell, Clara Bow y Jean Harlow, vistiendo y maquillándose como ellas. Al despojarse de los atributos que la identifican característicamente, está irreconocible.

los años cincuenta. Los personajes que interpreta se destacan por su simpatía; no buscan causar problemas, pero también se muestran vulnerables y parecen ofrecerse al espectador porque están disponibles, y esto también se traslada, por momentos, a cómo se presentaba en sus apariciones públicas y cómo era retratada por los medios. Es importante destacar que, a simple vista, estos roles típicos de Marilyn Monroe no transmiten ideas asociadas sobre la sexualidad como algo peligroso: salvo por un par de excepciones, no es una *femme fatale* como las que encontramos en el cine *noir*. Sin embargo, para McCann, el éxito de Marilyn representaba un dilema propio de una institución capitalista como Hollywood: el atractivo sexual de Marilyn estaba demostrando ser rentable pero también entraba en conflicto con las creencias y los valores morales predominantes entre importantes grupos e instituciones de poder (1988, p. 94). La subversión de esta tensión se resolvió mediante la vinculación de la imagen de Monroe a ciertas imágenes ideológicamente aceptables de la sexualidad femenina. Esto se lograba ya sea excusándola (porque es una rubia tonta, como en *Gentlemen Prefer Blondes* [Hawks, 1953]), o castigándola (a través del motivo del sufrimiento, como el que experimentan sus personajes en producciones del género *noir* como *Don't Bother to Knock* [Ward Baker, 1952] y *Niagara* [Hathaway, 1953]). A esto se suma lo comentado por Dyer:

En los papeles posteriores, la interrupción que siempre implica cualquier introducción de una mujer altamente sexual (que es casi lo mismo que decir mínimamente sexual) en la vida de un personaje masculino, se desactiva; de hecho, casi se convierte en el punto de las películas que Monroe termina por eliminar todo lo que su sexualidad parece provocar. De este modo, Richard (Tom Ewell) en *The Seven Year Itch* regresa felizmente con su esposa, Beau (Don Murray) en *Bus Stop* consigue a su chica (Cherie/Monroe) y regresa a su rancho, Elsie (Monroe) en *The Prince and the Showgirl* reconcilia al Rey (Jeremy Spenser) y su padre, el Regente (Olivier), y así sucesivamente. Es un patrón narrativo estándar: un estado de equilibrio, una interrupción y un retorno al equilibrio a través de la resolución de la interrupción; solo que aquí la causa de las perturbaciones (Monroe, solo porque ella es sexo) y la resolución están encarnadas en una misma persona/personaje (Monroe). (2004, p. 43)

Como advertimos previamente, el hecho de que la carrera de Marilyn se desarrollara de esta manera implicó una caída inmutable en la tipificación.

Parte de lo que hace que la actriz sea recordada como una rompedora de tabúes y como una de las últimas estrellas de la época dorada de Hollywood, la manera en que esto significó un impedimento para su desarrollo profesional (y hasta personal) terminó por exponer las fallas y la inevitable decadencia del *star system*. Según explica Laura Mulvey (2017), durante su lento ascenso al estrellato, Marilyn se vio perjudicada por la tiranía del sistema de contratos (p. 204). Semejante contratación duraba generalmente siete años, durante los cuales el salario del actor permanecía fijo en una tarifa generalmente baja y con condiciones laborales desventajosas, lo cual, sin duda, iba en contra del concepto de glamour y ocio que acompañaba a la profesión actoral. Implicaba, además, que estaba a merced del estudio incluso después de establecerse como una estrella, sin poder opinar ni elegir sus roles. Más allá de esto, Marilyn se destaca porque, desde el principio de su carrera, estuvo comprometida a desarrollar sus habilidades actorales, y se valió del entrenamiento de figuras como Natasha Lytess, Michael Chekhov y, más tarde, Paula y Lee Strasberg (propulsores de las técnicas actorales del sistema Stanislavski, conocidas popularmente como el “Método”). Su intento de perfeccionarse como actriz y ser tomada seriamente fue recibido con sarcasmo por la prensa y, especialmente, por su propio estudio. Su presencia entre la élite intelectual de Nueva York (a la que perteneció su marido, Arthur Miller) nunca fue del todo bienvenida (McCann, 1988, p. 99). A pesar de esto y, como parte de las maneras en las que se rebeló contra la industria, Monroe buscó la manera de elegir sus propios proyectos y diversificar sus papeles para interpretar roles más exigentes a través de la producción independiente. Para ello, estableció Marilyn Monroe Productions en 1956 con el fotógrafo Milton H. Greene. Esto implicó contradicciones clave entre su imagen de estrella y sus aspiraciones, que representaron un significativo obstáculo a la hora de explorar sus ambiciones. Las oportunidades fueron escasas y complicadas, con *The Misfits* (estrenada en 1961, la última película que finalizó antes de su muerte) como la única instancia donde pudo lucirse en un rol protagónico dramático. Sin embargo, los especialistas notan una tendencia evolutiva y autoconsciente en los roles interpretados tras abandonar 20th Century Fox. De acuerdo con Mulvey (2017), si bien muchas de estas producciones la mostraron nuevamente en el rol de corista (*Bus Stop* [1956], *The Prince and the Showgirl* [1957], *Some Like It Hot* [1959] y *Let's*

Make Love [1960]), estas parecen sugerir que estaba comenzando a desempeñar el dilema de la corista en lugar de encarnarlo, y la sutileza de semejantes avances es suficiente para confirmar la ruptura de los rígidos moldes impuestos anteriormente (p. 208).

Sin embargo, como veremos a continuación, las consecuencias de estos intentos, así como la sucesión de complicaciones que persiguieron a Marilyn más allá de lo profesional, terminaron por delatar el fallo del sueño y el costado más trágico de Hollywood. Tales elementos llevan al fenómeno del estrellato (tanto lo positivo como lo negativo) a una escala de mayor dimensión, en la medida en que la recepción de la imagen y el desarrollo de la misma a lo largo del tiempo adquieran condiciones míticas. A simple vista, se denota que, a pesar del progreso que representó como un *sex symbol* en una época de ruptura de tabúes, esto no fue suficiente para desmantelar las imposiciones propias de la hegemonía ideológica del consumo masculino, y así lo reflejan las palabras de Monroe, en la última entrevista que dio antes de morir, seis años después de la ruptura con 20th Century Fox: “Ese es el problema, un *sex symbol* se convierte en un objeto –y yo detesto ser un objeto” (Dyer, 2004, p. 57).

Si retornamos a nuestra inquietud de hasta qué punto es válido que una estrella de cine pueda equipararse con un mito, podemos remitirnos a Ruby Blondell quien, al analizar cómo están vinculados dos héroes míticos como Helena de Troya y Aquiles, termina realizando exactamente la equiparación que nos inquieta:

Ambos son semidioses cuyos asombrosos dones divinos los elevan por encima del común de los mortales. Como tales, son figuras icónicas y glamorosas, comparables, en ciertos aspectos, con las estrellas de cine. A pesar de las evidentes diferencias contextuales, existen formas en las que los antiguos héroes míticos y las estrellas de cine realizan un trabajo cultural similar. Al igual que las estrellas, estos héroes son figuras carismáticas y casi divinas que encarnan cualidades específicas (como la fuerza o la belleza) en un grado máximo; nos llegan mediados por representaciones verbales y visuales repetidas; sus imágenes son icónicas pero permanecen abiertas a una manipulación y reinterpretación interminables; se utilizan como ideales culturales o modelos de comportamiento, especialmente en lo que respecta al género. (2009, p. 15)

Las definiciones teóricas que cotejamos anteriormente confirman esta posibilidad pues, en ambos casos, plantean que la existencia de los respectivos conceptos (es decir, tanto mito como estrella) solo es posible en la medida de que existe la identificación por parte de sus distintos receptores. En un principio, Dabezien define al mito literario en base a cómo este ilustra simbólicamente una situación humana que es ejemplar para una comunidad en particular y que, si consideramos a un gran personaje histórico como un mito, es porque lo vemos como un héroe mítico, como un nuevo Aquiles o Héctor (citado en Brunel, 1996, p. xv). Esta definición contrasta con la de Durgnat, quien afirma que la estrella es un reflejo en el que el público estudia y ajusta su imagen de sí mismo y que la historia social de una nación puede escribirse en función de sus estrellas de cine (citado en Dyer, 1998, p. 6). En paralelo, Portela Lopa vincula temporalmente el nacimiento del cine como algo que sucede poco después de que Nietzsche decreta la muerte de Dios:

Esa convicción dejaba en una posición de desvalimiento al hombre, que se veía en estos años sin la seguridad que proporcionaba el dogma, y por lo tanto, de la seguridad de tener la idea de eternidad. El filósofo alemán había cernido las arenas para el cultivo de nuevos dioses. Se buscarían ahora en los sistemas políticos, en el arte, en las manifestaciones masivas de la cultura mediática. No es posible vivir sin mitos, y cuando no hay dioses hay que crearlos para configurar la vida humana. (2013, p. 77)

Consecuentemente, el autor insta a entender que el tiempo ha variado y que, con él, han evolucionado tanto las funciones vitales y sociológicas como las condiciones culturales que representan el terreno donde debe nacer la proyección mítica (2013, p. 91).

En un proceso que comenzó desde su configuración como estrella de Hollywood y que se ha acentuado desde los sesenta años que han transcurrido después de su muerte en el año 1962, la personalidad histórica de Marilyn Monroe ha sido glorificada por la cultura de masas hasta alcanzar proporciones épicas. Buscar comprenderla, ya sea para conocer a la persona detrás de la estrella que se ha gestado en tan poco tiempo, implica un desafío al tratarse de una existencia cuyo recuerdo sigue vivo y que, sin duda, representa un mito cuya gestación ha sido muy reciente. Abordarla resulta complejo y encontramos que, ante el exceso de material disponible sobre ella (pues tanto su vida como su muerte han sido

sensacionalizadas excesivamente), se manifiesta contenido inevitablemente plagado de tintes ficticios y libertades autorales que diluyen la distinción de qué es real y qué no lo es. Pareciera que todo texto sobre ella busca proponer su propia versión de los hechos y, por este motivo, el estudio de las fuentes referentes demanda cierta cautela. Como comenta Sterk:

El análisis de lo que se ha publicado sobre Marilyn refleja un patrón progresivo de desarrollo: de chismes y rumores (a menudo orquestados por la propia Marilyn) durante su vida, a defensas y leyendas relativamente desenfocadas y variantes poco después de su muerte, a una narrativa o mito convincentemente ordenado y motivado por el décimo aniversario de su muerte, hasta las publicaciones actuales interesadas solo en hablar de la imagen de Marilyn. El distanciamiento progresivo logrado al despersonalizar y mistificar a Marilyn ha cambiado nuestra percepción de ella. (1985, p. 294)

Con esto en mente, encontramos que ni siquiera los textos biográficos que prometen verdades reveladoras conceden solución a esta problemática, a tal punto que McCann comenta que, a pesar de sus intentos de corregir, reafirmar, revisar o reinterpretar relatos falsos o distorsionados, ninguna biografía puede duplicar la vida del sujeto cuya historia busca contar (1988, p. 38). Para el autor, a pesar de las pretensiones de objetividad, siempre leemos una visión personal de ella, no una historia de índole documental. Este punto es de particular importancia porque, ante lo afirmado, plantea que el mito surge a partir tanto de la necesidad del autor como del deseo del lector a la hora de ubicar totalidad y orden. Por esto mismo, surge cierta ironía a partir de la tensión que se da entre el impulso biográfico de corregir y cómo este genera nuevos mitos. En el intento de oficializar, en este caso, la historia de vida de la estrella de cine, la biografía necesariamente termina por universalizar mientras más intenta individualizar, pues revela la experiencia común de condiciones humanas tales como el triunfo, el amor o el fracaso y, de este modo, la identificación es inevitable. De acuerdo con el autor:

El mito de Marilyn es ambiguo: ¿es Norma Jeane o Marilyn, una o la otra o ambas? La sociología está más cómoda cuando tiene que analizar generalidades culturales que cuando tiene que apreciar las

individualidades humanas. El estudio que contrató a Monroe buscó tipificarla y ahora sus biógrafos están intentando hacer lo mismo. (1988, p. 207)

Con esto en mente, encontramos que una verdad oficial y objetiva es inalcanzable cuando se trata de figuras tan emblemáticas para la cultura de masas y eso es lo que conduce a que adquieran tintes míticos por sus múltiples transformaciones y adaptaciones. Por este motivo, volveremos a considerar ciertas características que hacen a la creación del mito histórico, para identificar cómo son detectables al valerse de textos biográficos para conocer a Marilyn:

- La existencia glorificada suele estar acompañada de circunstancias sorprendentes relacionadas con los orígenes y el nacimiento de la persona.

El pensamiento posmoderno inhabilita la posibilidad de pensar en una forma de divina concepción como la que, por ejemplo, da origen a heroínas míticas como Helena de Troya o Pandora. Las circunstancias del nacimiento de Marilyn son opuestas: nunca supo la identidad de su padre. Sin embargo, eso no ha impedido que su llegada al mundo cuente con elementos hiperbólicos y simbólicos que transmiten una idea de predestinación. En el texto *Marilyn Monroe: The Biography* (1973), Norman Mailer busca lo especial y profético detrás de su nacimiento en el hecho de que Marilyn no fue abortada¹⁰ y que su madre trabajaba como cortadora de películas. Plantea la hipótesis de una influencia prenatal en su belleza y eventual estrellato ejercida por el trabajo de su madre:

Si se dice que no hay que maravillarse cuando un niño se parece mucho al padre porque la madre nunca apartó los ojos del hombre mientras estaba embarazada, ¿qué hay que decir entonces de Marilyn, cuya madre trabajadora nunca apartó los ojos de los negativos de películas? (Citado en Sterk, 1986, p. 219-220)

¹⁰ "Aún si los abortos no eran rutinarios en 1926, definitivamente estaban disponibles en Hollywood. Algun imperativo interno debe haberle dicho [a Gladys, la madre de Norma Jeane] que esta niña era demasiado especial para ser abortada, pues está claro que los bebés no le despertaban grandes sentimientos". (Mailer: 26)

De este modo, se plantea que, aun si Marilyn no puede reclamar un dios como padre, puede reclamar una constante exposición prenatal a las estrellas. Donald Spoto, biógrafo de la actriz, también contribuye un poco a esta narrativa de predestinación mediante la idea de una intensa identificación por parte de Marilyn con su ídola, la actriz Jean Harlow. Como si se tratara de una segunda venida de Harlow, Spoto (2001) narra sobre cómo Grace McKee (una de sus muchas figuras tutoriales) comenzó a prepararla obsesivamente desde una muy temprana edad para el estrellato, diciendo que algún día heredaría el manto de la reina del cine: la maquillaba y la vestía exclusivamente de blanco; solo se abstuvo de teñirla de rubio ante las reglas del orfanato donde Marilyn residía. En consecuencia, Marilyn idolatra a Harlow. Según el autor, lógicamente, semejante exhortación a convertirse en una imitación de una gran estrella cinematográfica atraería naturalmente a una niña con identidad confusa y carente de una vida hogareña normal. Para Spoto (2001), estaba siendo preparada para ser un facsímil fabricado a partir de las fantasías de una cultura (p. 46). Más allá de lo físico, el autor enumera muchas similitudes entre ambas estrellas, incluyendo que contrajeron matrimonio tres veces y que siempre buscaron trascender la presunción común de que eran meras *sex symbols* para ser vistas como actrices serias. También cita a Marilyn para transmitir cómo ella misma era consciente de las similitudes que las vinculaban:

No dejaba de pensar en ella, de repasar los hechos de su vida en mi mente, (...) era un poco escalofriante, a veces me preguntaba: '¿Soy yo la que hace que estas cosas sucedan?'. Simplemente parecía que teníamos el mismo espíritu, o algo así, no lo sé. No podía dejar de preguntarme si yo también moriría joven, como ella. (2001, p. 279)

- Al ser elevado por el arte, el mito histórico da la impresión de estar guiado por una luz divina o diabólica, y parece estar aliado con lo sobrenatural. Su mirada no está dirigida a este mundo, pero parece más a menudo contemplar el mundo más allá de él.

Esto coincide con lo escrito por Mailer, quien plantea que Marilyn: "podría ser una visitante que ha venido a estudiar los hábitos humanos –se nos cruza por la cabeza la infeliz sospecha de que no hubiéramos tenido manera de saber si ella era un ángel o un demonio" (Citado en Sterk, 1986, p. 221). Su creciente éxito como estrella la hace digna de ser codificada dentro de

una categoría ontológica superior, y por este motivo adquiere por momentos la etiqueta de “diosa”, y su imagen pasa a convertirse en un ícono central de la cultura americana (de ahí, el epíteto al que Mailer la reduce: “The Great American Body” [el Gran Cuerpo americano] [1973, p. 157]).

Al contrastarla con Helena de Troya (otra figura icónica, en este caso, de la cultura griega), Helen Sterk plantea que, aunque la belleza de Marilyn no proviene de un dios, se convirtió en el equivalente americano de una diosa, pues ella creó su propia belleza por sí misma y para sí misma (1986, p. 222). En paralelo, también es categorizada por Mailer, McCann y Sterk como una “diosa sexual”, no solo por las características físicas consideradas anteriormente. Los romances que se le atribuyen y sus matrimonios con figuras célebres y poderosas de Estados Unidos, como el jugador de béisbol Joe DiMaggio: “El mejor jugador de béisbol de su tiempo” (Mailer, 1973, p. 95) y Arthur Miller: “El Gran Cerebro americano” (Mailer, 1973, p. 157), contribuyeron aún más a enfatizar esta cualidad de personalidad destacada en su país y en el mundo occidental.

- Implica una dicotomía entre la figura derivada del mito y el individuo histórico. Ambos coexisten en dos realidades opuestas entre sí y nunca se destruyen, pues pertenecen a dos universos diferentes, el del arte y el de la historia.

Desde su aspecto físico cuidadosamente construido hasta los elementos de su personalidad que trascienden la pantalla, esta característica se complica por el hecho de que el arte en cuestión, antes que nada, empieza siendo creado y difundido por la misma Marilyn, lo que hace que el intento de conocerla “realmente” sea una empresa frustrante. La dificultad se ve agravada por la naturaleza evasiva de la personalidad de un actor: como actriz profesional, asumía una multiplicidad de personalidades, lo que dificultaba incluso que ella misma se sintiera asentada en una única identidad (McCann, 1973, p. 3). Esta característica mítica es por demás llamativa en la medida en que representa un tema recurrente en los textos literarios sobre Marilyn que tendremos en cuenta próximamente. Spoto provee ejemplos sobre cómo esto representaba una constante en la vida de Marilyn, y menciona que llegó a acostumbrarse a referirse a sí misma en tercera persona. Los atributos físicos característicos de la actriz llegaron a

representar una máscara, a tal punto que, al despojarse de los mismos, era capaz de circular “camouflada” por las calles sin que nadie la reconociera. El siguiente fragmento de la biografía escrita por Spoto plasma esta oposición entre los dos polos de Marilyn:

Descartar el camuflaje era un gesto doble: Marilyn deseaba quitarse el disfraz, la máscara que la escondía de su público, y emerger como ella misma. Pero lo que en realidad revelaba era, de hecho, a la Marilyn fabricada sobre quien tenía sentimientos tan ambivalentes. Sin eso, temía no tener una identidad real: al intentar escapar de su falsa personalidad, demostraba que, al mismo tiempo, tenía miedo de perderla. De manera similar, Susan Strasberg y una amiga recordaron ver a Marilyn enojada y retraída cuando un taxista no la reconoció.

Susan Strasberg recordó haber caminado con ella cuando notó que los fanáticos esperaban su regreso en el Waldorf. ‘*¿Quieres verme ser ella?*’, le preguntó a Susan. Momentáneamente confundida, Susan vio algo notable: ‘Parecía hacer algún ajuste interno, algo ‘se encendió’ dentro de ella, y de repente, allí estaba ella, no era la chica simple con la que había estado paseando, sino ‘Marilyn Monroe’, resplandeciente, lista para su público. Ahora las cabezas se giraron. La gente se agolpaba a nuestro alrededor. Ella sonreía como una niña’. (2001, pp. 323-324, resaltado nuestro)

- A menudo, la muerte proporciona un nuevo ímpetu a un mito existente, es digna de apoteosis. A la vez, cuando cada vida se convierte en destino y el bullicio de la realidad se aleja, un fracaso, una enfermedad o la muerte muestran de repente que el dios es un hombre. Sin embargo, el mito acomodará la paradoja de un dios asesinado.

A simple vista, el mito de Marilyn Monroe se plantea, como comentamos, como un mito esencialmente americano, símbolo del máximo exponente de fama, éxito y belleza. Sin embargo, el impacto de su muerte en 1962 implicó una resignificación indeleble, que lo transformó en un mito trágico por exponer y por marcar el fin de la era dorada de Hollywood de la peor manera. Las principales hipótesis respecto a cómo murió (suicidio o sobredosis accidental de barbitúricos) implicaron una redefinición de su personalidad: "Esa chica aparentemente feliz, ese 'pastel comestible de ensueño', se había arrastrado 'sola a morir, como un gato enfermo, en una

noche de sábado en el apogeo de su vida y de nuestro tiempo". (Sterk, 1985, p. 297). Un hecho así simplemente no encajaba con la imagen que se había hecho tan popular. Según la descripción de Helen Sterk:

Dejó de ser vista como una mujer saludable, deseable y segura de sí misma, como lo fue en su vida. En su muerte, llegó a ser vista como una belleza patética y de mal gusto, abusada por quienes la conocieron, la víctima por excelencia. (1985, p. 299)

Inevitablemente, este aspecto afecta la manera en que cualquier lector encara la tarea de conocerla a través de la literatura, ya sea ficticia o biográfica. Según McCann, a través de este último género discursivo, la vida escrita de Marilyn Monroe ha llegado a adquirir una forma particular con altibajos dramáticos y una pátina de destino trágico. Plantea que la historia, por lo general, aparecería como un ceño fruncido si se trazara punto por punto: comienza por debajo (orfandad), sube a un pico (estrellato) y cae hasta el final (sobredosis, suicidio o asesinato) (1988, p. 39).

Otro elemento que los especialistas destacan a la hora de tratar su muerte es que, sin la presencia de Marilyn para limitar la curiosidad y corregir toda licencia imaginativa, el material se ha convertido en propiedad pública, objeto de distorsión a través de múltiples leyendas, defensas, conspiraciones y explicaciones. Entre estas apariciones, se manifestaron muchos presagios con los que algunos autores advierten que la manera trágica en la que los hechos se desenvolvieron era inevitable. En una primera instancia, Norman Mailer toma exagerados ejemplos, como que las únicas huellas de manos en el Teatro Chino de Grauman que coincidían con las de Marilyn eran las de Rudolf Valentino (uno de los muchos actores de Hollywood célebres por morir durante su juventud); o que, mientras se dirigía a casarse con Joe DiMaggio, dobló por un pasillo marcado con un cartel de "sin salida". Para el autor, una persona como Marilyn, aquejada permanentemente por la inseguridad de los antecedentes familiares de locura: "La coincidencia más casual no puede no parecer otra advertencia de las profundidades" (1973, p. 22).

En paralelo, otros dos momentos han tenido aún más difusión póstuma por el significado ominoso que han adquirido. En primer lugar, se menciona que cuando Marilyn se mudó a la última casa en la que vivió (y murió), el mosaico que decoraba la entrada contenía el lema en latín *cursum perficio*

(que podemos traducir como “he llegado al final del camino”), proveniente de un versículo del Nuevo Testamento (Spoto, 2001, p. 485). Por último, se suele recurrir al momento en el que Marilyn se presentó en el Madison Square Garden por el cumpleaños del presidente John F. Kennedy. En lo que fue una de sus últimas apariciones públicas antes de su muerte (menos de tres meses antes), fue presentada en el escenario como “the late Marilyn Monroe”¹¹ por el actor Peter Lawford (cuñado del presidente), en un gesto bromista sobre la acostumbrada impuntualidad de la actriz.

Las conspiraciones implicaron, por supuesto, buscar culpables en la forma de figuras poderosas. Se sugiere, por ejemplo, la existencia de evidencia incriminatoria, como un diario en el que Marilyn escribió información política confidencial que le habían revelado los Kennedy, y que ella, en una faceta de despecho, amenazaba con publicar sus contenidos. Ya sea porque la CIA, el FBI¹², los líderes sindicales o la mafia buscaban incriminar al presidente y a su hermano, o porque el mismo Robert Kennedy ordenó su asesinato por querer deshacerse de ella mientras él huía en su helicóptero, todas las teorías se ven sumidas en extrema grandilocuencia digna de un melodrama. En medio de semejantes hipótesis exorbitantes y el luto de su público, el hecho es que el final de Marilyn fue, por sobre todo, solitario: tuvieron que pasar días hasta que alguien de su círculo cercano reclamara su cuerpo en la morgue de Los Ángeles. Aun cuando el exceso de confabulaciones podría parecer evidente, se demuestra que el peso de la fantasía es mayor: Spoto (2001) se encarga de negar todas las versiones conocidas al momento de la publicación de su propia versión de los hechos (pp. 599-611)¹³. El biógrafo elimina detalladamente la fantasía que involucra románticamente a Marilyn con tanto John como Robert Kennedy (2001, pp. 486-493). Incluso niega la posibilidad de un suicidio, pues plantea que, a pesar de que los últimos años de Marilyn incluyeron severos problemas de salud mental y adicciones, su futuro prometía un

¹¹ El empleo de este adjetivo, que se traduciría literalmente como “la impuntual”, cobró connotaciones sombrías luego de la muerte de Marilyn, ya que “late” también puede traducirse como “difunta”.

¹² Es un hecho que el FBI sí investigó a Marilyn ante sospechas de sus opiniones políticas y sus vínculos personales, especialmente con Arthur Miller. Por este motivo, en 1955, se creó un archivo sobre ella. El mismo está disponible en el sitio web del FBI y una gran cantidad de sus fragmentos están censurados.

¹³ Cabe aclarar, atentamente, que la versión que él propone también ha sido desmentida en biografías posteriores.

renacimiento tanto profesional como personal en la forma de grandes proyectos, incluyendo un nuevo matrimonio con Joe DiMaggio y la producción de una película biográfica sobre Jean Harlow.

A partir de las múltiples consideraciones expuestas hasta este punto, encontramos un fenómeno de naturaleza inherentemente polisémica cuando se trata de Marilyn Monroe y todo lo que representa. Con esto en mente, es importante mantenernos en la prioridad de nuestro análisis, es decir, lo mítico. Cuando se trata de su recepción, el desarrollo de lo mítico y lo simbólico ha de imponerse por sobre cualquier versión que se acerque más a la verdad, la misma no es la prioridad. Las palabras que cierran la reseña del diario *Los Angeles Times* para la biografía de Spoto (y sus teorías) representan un claro exponente de esta preferencia: "En cuanto a [Marilyn Monroe] y los Kennedy –lo siento, Sr. Spoto, pero sí, Papá Noel existe" (Rosenfield, 1993).

Ante este panorama desafortunado, se denota la pervivencia de la imagen por sobre quién era realmente Marilyn o, más bien, Norma Jeane. De acuerdo con Helen Sterk, Marilyn ya no tiene un yo y ha sido reducida a su sexualidad, que está disponible para siempre y, al igual que sus fotografías y películas, se puede comprar por el precio de un póster:

En el curso de 25 años de creación mítica, la persona se ha perdido. Quizás sea inevitable. Si no hubiera nada simbólico en la persona, la muerte marcaría el final de nuestro interés en lo que sea que tenga que ver con ella. Solo en la medida en que se acerque a un arquetipo, se recordará a una persona y, a partir de ahí, solo permanecerán aquellos aspectos de las circunstancias, la apariencia o la personalidad que reflejan el arquetipo. (1985, p. 303)

Los textos biográficos que consideramos son representativos de esta problemática. Es un hecho que, a pesar de que se ha conocido a Marilyn a través de imagen y texto, el mito, como comentamos inicialmente, demanda identificación. La vitalidad del mismo se evidencia en la necesidad de renovación. Sin duda, es evidente, como lo reflejan las palabras de Sterk y como desarrollaremos a continuación, que existe un afán de resignificar a Marilyn, buscando ir más allá de la tragedia e iluminar el costado más vulnerable y personal, con el fin de exponer su gran valor. De acuerdo con la escritora canadiense Anne Carson: "Los mitos son historias sobre

personas que, por momentos, se vuelven demasiado grandes para sus vidas, por lo que chocan con otras vidas o tienen roces con los dioses. En una crisis, las almas son visibles” (2006, p. 8). Como una personalidad superlativa, la existencia de Norma Jeane Baker, su transformación en Marilyn Monroe y su impacto en la cultura de masas se amoldan a este tipo de grandeza. Así lo evidencia su creciente legado y el permanente misterio de quién era realmente la persona detrás del ícono.

Así, encontramos que todo lo que fue moldeado por el *star system* y que convirtió a la actriz en una ídola de las masas ha sido metamorfoseado, distorsionado y elaborado imaginativamente por la conciencia colectiva, y tales transformaciones ya han sido registradas por la literatura, en un proceso que seguramente está lejos de terminar. En consideración de las características míticas que ya tuvimos en cuenta y, sin pretensiones exhaustivas, podemos nombrar algunas de las instancias donde Marilyn se ha trasladado al ámbito literario y donde su mitología ha empezado a construirse a través de temáticas particulares:

- Quizás la fuente más fidedigna que podría considerarse proviene, de manera indirecta, a través de la propia actriz y se trata de una obra esencialmente fragmentaria. Justamente, el volumen se titula *Fragments: Poems, Intimate Notes, Letters* (2010). En este volumen, los editores buscaron dar un orden cronológico (en la medida que fuera posible fechar los textos), y se valen de indicaciones para corregir errores ortográficos, agregar palabras faltantes, o hasta sugerir posibles maneras en las que palabras indescifrables pueden ser leídas. También recurren a flechas para indicar el orden en que cada texto debe ser leído. Además, incluyen fotografías de los fragmentos originales que permiten apreciar los procesos de redacción de Marilyn, que transmiten vulnerabilidad al transmitir su anhelo de ser comprendida más allá de la imagen que proyectaba.
- El escritor Arthur Miller, quien estuvo casado con la actriz entre los años 1956 y 1961, meditó de manera extensa sobre su relación con ella. Según McCann: “Ella aparecía reescrita por él en varios cuentos, cuentos en los que se mostraba cómo el autor aspiraba capturar y comprender las cualidades de Monroe que lo habían hecho enamorarse de ella” (1988, p. 146). Miller incluyó datos personales e

íntimos sobre ella en el cuento “The Misfits” (1957), que él mismo adaptó para el guión de la película homónima dirigida por John Huston en 1961 y que Marilyn protagonizó. Posteriormente, la obra teatral *After the Fall* (1964) recrea su crisis matrimonial e inminente divorcio, y recibió fuertes críticas por representar el suicidio de Maggie, esposa del protagonista, que contiene grandes semejanzas con la manera en la que Marilyn murió. A la vez, también reflexionó sobre el antes, durante y después de su matrimonio con ella en su autobiografía, titulada *Timebends: A Life* (1987).

- La actriz es ficcionalizada en el cuento “A Beautiful Child”, parte del volumen *Music for Chameleons* (1980) que fue escrito por Truman Capote, amigo suyo. En la misma, ambos se encuentran en el funeral de Constance Collier, actriz y maestra de actuación de Marilyn. Posteriormente van a un bar, donde ella se vale del oído de Capote para reflexionar sobre su hartazgo con Hollywood y su insistencia con tipificarla. También le confiesa que sigue amando a su ex esposo, Joe DiMaggio, aun después de que Capote adivine sobre su nueva relación con Arthur Miller. Esta narración se caracteriza por mostrar un costado más humano de Marilyn, donde contempla las dificultades a las que la ha conducido el estrellato.
- Joyce Carol Oates también trata la duplicidad entre la vida pública y privada de Marilyn, y su deseo de ser tratada como una persona normal en el cuento “Three Girls” (2004). En paralelo, la novela histórica *Blonde* (2000) narra, en una ambiciosa extensión de más de 700 páginas, “una ‘vida’ radicalmente destilada en la forma de ficción” (Oates, 2000, p. vii).
- Desde la poesía, encontramos que Sharon Olds escribe meditativamente sobre uno de los temas más recurrentes, su muerte, en la pieza “Death of Marilyn Monroe” (1984), que contrasta el impacto que provocó en quienes tuvieron que ocuparse de su cuerpo fallecido, tras pasar de verla brillar en la pantalla a conocerla después de su muerte.
- La belleza de Marilyn ha sido mitificada en numerosas ocasiones, y por esto la actriz ha sido equiparada con la figura de Helena de Troya. Por un lado, “Helen in Hollywood” (1982), de Judy Grahn, imagina la incursión de la reina espartana en la industria cinematográfica y

describe la fascinación de su público: “¡Miren! ¡Miren! Ella es diferente. El medio para toda nuestra energía / mientras la vertemos a través de ella. / Vasija de luz, / su carne es como el lino, / una fibra viva. / *Ella es el símbolo de nuestros sueños y miedos / y visiones sangrientas, todas / nuestras metáforas para vivir en Estados Unidos / Harlowe, Holiday, Monroe*” (lo destacado es nuestro). En paralelo, encontramos el poema “Beautiful” (2002), de la poeta laureada inglesa Carol Ann Duffy, que también se suma a Cleopatra y la princesa Diana de Gales en su análisis, que refleja la pervivencia atemporal de la conexión entre belleza y tragedia. Los versos “beauty is fame” (la belleza es fama) y “beauty is fate” (la belleza es destino cristalizan la totalidad del poema. En paralelo, Anne Carson publicó el texto *Norma Jeane Baker of Troy: a version of Euripides's Helen* en el año 2019. Se trata de una suerte de monólogo teatral que también es un poema, una pieza de *performance* cuyo subtítulo indica que se trata de una “versión” de *Helena*, de Eurípides y que, como su título nos indica, se centra en la fusión del mito de la reina espartana con el de Norma Jeane Baker o Marilyn Monroe. En esta pieza, que de por sí trabaja con una variante mítica menos conocida de *Helena* (en la que ella nunca fue a Troya), el protagonismo que adquiere Norma Jeane (en lugar de Marilyn) le permite explorar ideas sobre el poder destructor de la belleza, la falibilidad epistemológica ante la multiplicidad de verdades, la naturaleza del ser y las apariencias, la contraposición entre ilusión y la realidad y también la maternidad, un tema sobre el que suele reflexionarse en menor medida cuando se trata de Marilyn, ya que no tuvo hijos.

- Quizás el caso más debatido en cuanto a cómo se ha escrito sobre la actriz es *Marilyn: A Biography* (1973), de Norman Mailer (que también ha sido editado con el confuso subtítulo “A Novel Biography”). Este polémico texto, que tuvimos en cuenta anteriormente, es caracterizado por McCann como “un triunfo en especulación intuitiva” (p. 10), es célebre por dar origen a la leyenda urbana¹⁴ de que Marilyn

¹⁴ Hay consenso total en este punto por parte de la bibliografía consultada. Particularmente, Spoto destaca cómo Mailer se retractó demasiado tarde: Excoriado por los críticos por sus cavilaciones confusas, Mike Wallace lo entrevistó en el programa de noticias 60 Minutes de CBS (el 13 de julio de 1973), donde Mailer tuvo que admitir: “Diría que las probabilidades son diez contra uno de que [la

fue asesinada, producto de una conspiración de inteligencia gubernamental contra su supuesto amante, Robert F. Kennedy. Esta última obra es tomada por los especialistas para analizar su impacto a la hora de desarrollar una narrativa mítica sobre Marilyn donde, como vimos, la eficacia del elemento imaginario ha logrado generar una distorsión que se entremezcla con los hechos históricos y donde la etiqueta de biografía resulta ser inexacta. Según Helen Sterk (1985), el texto de Mailer: “Ha demostrado ser una explicación aceptable y satisfactoria de *Marilyn como persona* y constituye la base de los trabajos más recientes sobre *Marilyn como personalidad*. Como tal, funciona como un mito, en el sentido de que actúa como una narrativa creadora de orden que contiene todo el conocimiento relevante sobre Marilyn” (p. 294, lo destacado es nuestro).

De acuerdo con lo desarrollado hasta este punto, podemos concluir que, en los años de su apogeo y en el tiempo que ha pasado desde su muerte, la personalidad de Marilyn Monroe encarnó cualidades específicas en un grado máximo, en línea con ideales culturales de un siglo donde la proyección mítica se ha buscado en las nuevas categorías sociales de los últimos tiempos. Esto ha conducido a que se reflexione sobre la belleza, la fama y la tragedia a la que ambas pueden conducir. Ya sea como estrella o como mito, nuestro conocimiento sobre Marilyn ha estado mediado por representaciones verbales y visuales específicas; y su iconicidad ha sido manipulada y reinterpretada de manera interminable.

En este sentido, el devenir de su mito revela que tiene un poder extraordinario para despertar sentimientos masivos pero, aun así, también nos alerta de cómo su costado más privado demuestra mantenerse evasivo, por cómo la grandiosidad de su contraparte pública ha ocupado el primer plano. Su imagen habita varios contextos: los contextos culturales de sus espectadores y fanáticos, contextos institucionales y sociales, así como contextos históricos de producción y consumo. Lo que permanece vivo para las masas que la consumen como un producto remitirá a la construcción de

muerte de Marilyn] fue un suicidio accidental". ¿Por qué, entonces, acusó a Robert Kennedy? Mailer no fue más que sincero: 'Realmente necesitaba el dinero'. Lo consiguió, pero el público se vio enganchado en una farsa monumental" (2001, pp. 602-603).

la caricatura hipersexual que configuraron de Marilyn: a su cabellera rubia, sus labios rojos, su personalidad alegre y burbujeante. Eso explica por qué una imagen con su rostro es automáticamente identificable por la mayoría de las personas, una mayoría proporcionalmente superior respecto de la cantidad de personas que hoy pueden decir que la conocen por haberla visto en el cine. Como afirma McCann, todos creemos que conocemos a "Marilyn" pero, a fin de cuentas, simplemente no sabemos lo que eso significa realmente. Para el autor, hay algo profundamente contradictorio en la imagen popular de Marilyn: demuestra ser omnipresente pero inaccesible a la vez y, aún en vida, es sabido que ella luchaba por hacer que tanto su público como su círculo íntimo empatizaran con la mujer detrás de la celebridad (1988, p. 116). Como vimos, esto es una característica clave para la mitificación de una personalidad histórica: está revestida de luces y colores pero, a su vez, está imbuida en las sombras del misterio. Algo tan simple como la imagen de una falda blanca flotante despertará inferencias que conducirán solamente a Marilyn. Frente a este marco arriesgadamente banal y deshumanizante, se corre el riesgo de pasar por alto las muchas aristas de su mito y su historia, como lo demuestran los constantes artículos mediáticos reduccionistas que, por ejemplo, revelan como primicia inédita que Marilyn no era realmente una rubia tonta porque, sorprendentemente, detrás de sus envidiadas medidas era una lectora incansable, que se interesaba ante las causas sociales de su época. Sin importar cuántas nuevas biografías sean editadas o cuántos documentales o películas biográficas sean producidas, lo cierto es que todos partirán desde la promesa vacía de que revelarán verdades ocultas hasta entonces y que desacralizarán el mito para acercarnos a la resolución del enigma de quién fue realmente Marilyn Monroe, solo para llevarnos a la conclusión de que nunca la conoceremos como ella realmente hubiese querido. Si bien Marilyn se incorpora en la memoria y el imaginario colectivo para ser recordada por siempre como una gran estrella y un ícono americano, lo cierto es que hay una cuota de olvido que se impone y opaca lo más puro detrás del símbolo que encarna: su identidad personal, o la de quien una vez supo llamarse Norma Jeane.

Pero esto no debería ser definitivo. Consideramos que puede hablarse de una regeneración, como la que consigna Brunel (1996, p. xiii), en tanto hemos podido comprobar que también ha despertado cuestionamientos

sobre el trato que recibió en distintas áreas de su vida. Eso ha llevado a reflexiones sobre qué tan diferente hubiese sido su destino de otro modo, pero eso también nos hace preguntarnos si su historia sería tan representativa y simbólica. En ese sentido, no solo demuestra que transmite una historia ejemplar. Como hemos visto, ante el tratamiento y alteración de su historia, los escritos literarios sobre ella poco a poco van sumando nuevos significados que aportan aún más riqueza a la simbología de su mito. Así, la literatura que registra su paso por este mundo hace que las personas se sientan identificadas e impactadas por sus experiencias, ya sean reales o ficticias. Sin embargo, no perdemos de vista los tintes agridulces y frustrantes que despierta la noción de reconocer una persona y una experiencia real detrás de todo eso. La identificación y la empatía son mayores cuando se reconoce la pervivencia de ciertos modus operandi ante la poca distancia temporal que nos separa de ella, contrario al caso de un mito tradicional que está separado de nosotros por siglos y milenios. Como advierte McCann: “Cuando un mito ya no soporta la revisión –el ser observado de nuevo– entonces el mito ha muerto, hemos muerto para él” (1988, p. 208). Al tratarse de un proceso de mitificación aún bullente y, ante la gran riqueza de sus contribuciones, la literatura no puede mostrarse indiferente ante la tentativa de registrar y plasmar la transformación de este misterio que tanto deslumbra al arte, la ciencia y el intelecto, en la forma de un mito literario. Conforme evolucionan las formas de pensar los procesos históricos y culturales del pasado, la relativa cercanía temporal que mencionamos puede ser vista como un consuelo, en tanto representa una invitación a buscar comprender a Marilyn además de simplemente conocer su historia: quizás la pérdida de la persona sí es evitable. Sin duda, esto también puede significar una valiosa contribución a la hora de continuar con la evolución de lo que, con cada escrito y reflexión, más aristas aporta a un verdadero mito de nuestra era.

Referencias

- Blondell, R. (2009). *Third cheerleader from the left: From Homer's Helen to Helen of Troy*. *Classical Receptions Journal*, 1(1), 4–22. <https://doi.org/10.1093/crj/clp003>
- Brunel, P. (1996). Preface (W. Allatson, J. Hayward, & T. Selous, Trads.). En P. Brunel (Ed.), *Companion to literary myths, heroes and archetypes* (pp. ix-xvi). Routledge.
- Capote, T. (1980). *A beautiful child*. En *Music for chameleons* (pp. 224-242). Penguin Random House.

- Carson, A. (2006). Tragedy: A curious art form. En A. Carson (Trad. & Ed.), *Grief lessons: Four plays by Euripides* (pp. 7-9). New York Review Books.
- Carson, A. (2019). *Norma Jeane Baker of Troy: A version of Euripides's Helen*. Oberon Books.
- Duffy, C. A. (2002). Beautiful. En *Feminine gospels* (p. 8). Picador.
- Dyer, R. (1998). *Stars*. BFI Publishing.
- Dyer, R. (2004). *Heavenly bodies*. Routledge.
- Eliade, M. (1981). *Lo sagrado y lo profano* (L. Gil, Trad.). Editorial Guadarrama.
- Eliade, M. (1991). *Mito y realidad* (L. Gil, Trad.). Editorial Labor.
- Ferrier-Caverivière, N. (1996). Historical figures and mythical figures (W. Allatson, J. Hayward, & T. Selous, Trad.). En P. Brunel (Ed.), *Companion to literary myths, heroes and archetypes* (pp. 578-585). Routledge.
- Kuhn, A., & Radstone, S. (Eds.). (1990). *The women's companion to international film*. Virago Press.
- Mailer, N. (1973). *Marilyn: A biography*. Coronet Books.
- McCann, G. (1988). *Marilyn Monroe*. Rutgers University Press.
- Monroe, M. (2010). *Fragments: Poems, intimate notes, letters* (S. Buchthal & B. Comment, Eds.). Farrar, Straus and Giroux.
- Morin, V. (1963). Les Olympiens. *Communications*, 2, 105-121. <https://doi.org/10.3406/comm.1963.949>
- Mulvey, L. (2017). Thoughts on Marilyn Monroe: Emblem and allegory. *Screen*, 58(2), 202-209. <https://doi.org/10.1093/screen/hjx019>
- Oates, J. C. (2000). *Blonde*. HarperCollins.
- Oates, J. C. (2004). Three girls. En B. Henderson et al. (Eds.), *The Pushcart Prize XXVIII: Best of the small presses* (pp. 267-276). Pushcart Press.
- Olds, S. (1984). The death of Marilyn Monroe. En *The dead and the living* (p. 10). Alfred A. Knopf.
- Portela Lopa, A. (2013). *El mito de Greta Garbo en la literatura española e hispanoamericana* [Tesis doctoral]. Gredos.
https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/123029/DLEH_Portelalopa_Gretagarboliteraturae spa%F1olahispanoamericana.pdf?sequence=1
- Rosenfield, P. (2 de mayo de 1993). Leave the Kennedys out of it: *Marilyn Monroe: The biography*, by Donald Spoto. *Los Angeles Times*. <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1993-05-02-bk-29911-story.html>
- Scheibel, W. (2013). Marilyn Monroe, 'sex symbol': Film performance, gender politics and 1950s Hollywood celebrity. *Celebrity Studies*, 4(1), 4-13. <https://doi.org/10.1080/19392397.2012.750095>
- Spoto, D. (2001). *Marilyn Monroe: The biography*. Cooper Square Press.
- Sterk, H. M. (1985). The metamorphosis of Marilyn Monroe. *Central States Speech Journal*, 36(4), 294-304. <https://doi.org/10.1080/10510978509363226>

Sterk, H. M. (1986). In praise of beautiful women. *Western Journal of Speech Communication*, 50(3), 215-226. <https://doi.org/10.1080/10570318609374229>