La plegaria polifónica en “Oración por Marilyn Monroe” de Ernesto Cardenal

Edmundo de la Sota Díaz

Universidad Tecnológica del Perú, Perú

C17336@utp.edu.pe

The polyphonic prayer in “Prayer for Marilyn Monroe” by Ernesto Cardenal

Fecha de recepción: 2.6.2021 / Fecha de aceptación: 17.12.2021

Tonos Digital, 42, 2022

Resumen

En este artículo se pretende revelar el funcionamiento del circuito comunicativo que subyace en “Oración por Marilyn Monroe” del poeta nicaragüense Ernesto Cardenal; pues estamos ante la presencia de un texto, al modo de una plegaria, de compleja y rica polifonía. Por ello, con el afán de mostrar la variedad de aristas enunciativas que constituyen este poema, realizamos una lectura minuciosa de la participación de los interlocutores y observamos cómo estos configuran un genuino diálogo no solo con Dios, sino, principalmente, con el auditorio humano. En este propósito analítico, nos apoyamos en las nociones teóricas que se ocupan del discurso como la polifonía, la intertextualidad y la elocución del *ethos* y el *pathos*.

Palabras clave:

“Oración por Marilyn Monroe”; plegaria; polifonía; intertextualidad; elocución

Abstract

This article aims to reveal the functioning of the communicative circuit that underlies “Prayer for Marilyn Monroe” by the Nicaraguan poet Ernesto

Cardenal; because we are in the presence of a text, in the manner of a prayer, of complex and rich polyphony. Therefore, with the aim of showing the variety of enunciative edges that constitute this poem, we made a careful reading of the participation of the interlocutors and we observed how they configure a genuine dialogue not only with God, but, mainly, with the human audience. For this analytical purpose, we do not rely on theoretical notions that deal with discourse such as polyphony, intertextuality, and elocution of ethos and pathos.

Keywords:

"Prayer for Marilyn Monroe", prayer, polyphony, intertextuality, elocution

La propuesta lírica de Ernesto Cardenal (Nicaragua, 1925-2020) es considerada, con justa razón, una de las cimas de la poesía latinoamericana del siglo XX. Su teoría de la *poética exteriorista*, en la década del cincuenta, dio origen a una línea divisoria con respecto al estilo experimental, ya agotado de la poesía vanguardista. Esto es, si bien en la propuesta vanguardista se buscaba denunciar los males que corroían a la humanidad con los presupuestos de un discurso neologista, con el poeta nicaragüense ocurre una vuelta de tuerca y se propone la representación de los grandes conflictos del mundo contemporáneo con imágenes concretas. Además, esta *filmación* del mundo exterior debía expresarse con la diversidad de elementos que ofrece la prosa más los tonos efectistas de la lírica (Borgeson, 2000, p. 637).

Con el propósito de seguir dilucidando esta producción poética, en seguida, presentamos un panorama desde los presupuestos de su división temática. Pues, esta perspectiva de comprensión de la poesía de Ernesto Cardenal nos permitirá indicar una ubicación más precisa del texto que analizamos. En primer lugar, destaca las ideas de José Miguel Oviedo (2001, pp. 123-126). Este crítico peruano ubica la obra poética de Ernesto Cardenal en cuatro campos temáticos: clásico, experiencia religiosa, épico y político-místico. En el primero, se encuentra *Epigramas* (1961), donde resalta el magisterio de los grandes poetas romanos del Clasicismo. En el segundo, se resalta que durante su formación religiosa y, principalmente, influenciado por Thomas

Merton, escribió *Gethsemani Ky* (1960), *Salmos* (1964) y *Oración por Marilyn Monroe y otros poemas* (1965). En el tercero, se ubican los libros de impronta mítica e histórica; verbigracia, *Hora cero* (1956) y *Quetzalcóatl* (1985), entre los más conocidos. Y, en el cuarto, se ubican sus últimas publicaciones de cariz místico pero entroncado con temas políticos y astrofísicos; por ejemplo, *Telescopio en la noche oscura* (1993).

Por su parte, Paul W. Borgeson (2000, pp. 628-630) sugiere que la poesía del autor de *Oráculo sobre Managua* (1973) se puede agrupar en cinco campos temáticos: a) El tópico sociopolítico, como en *Epigramas* (1961) y *Hora cero* (1957-59); b) De su conversión religiosa, el caso de *Gethsemani Ky* (1960); c) La fe religiosa más compromiso social, resaltan *Salmos* (1964) y *Oración por Marilyn Monroe y otros poemas* (1965), d) El tópico de la historia americana, por ejemplo, *El estrecho dudoso* (1966) y e) libros sobre lo histórico social, destacan *Homenaje a los indios americanos* (1969) y *Canto nacional* (1972).

Según Adolfo Castañón (2005, 75), su producción poética se puede dividir en tres grupos: primero, su poesía inicial de clara influencia clásica (Catulo, Propertio, Marcial o Juvenal), sobresale su popular *Epigramas*. Segundo, escribe una poesía motivada por la Teología de la Liberación (esto es, de impronta teológica, mística y moral), en este se ubica sus famosos *Salmos*. Y, tercero, su poesía de cariz épica (donde aborda la historia americana desde una perspectiva documental y reivindicativa), por ejemplo, *El estrecho dudoso*. Ahora, a partir de estas tres propuestas que en gran medida se asemejan, intentaremos una división resumida y que funcione como un marco funcional. Creemos que esta producción poética puede dividirse en tres campos temáticos entroncados con la perspectiva comprometida del autor, con respecto a su identificación con las luchas justas de los hombres, tanto en el pasado como en el presente.

Esta división sería del siguiente modo: 1) el tema político (el poeta se identifica con la lucha política que emprende, principalmente, el sujeto popular), *Epigramas* y *Hora cero* resaltan en esta ubicación. 2) el tema histórico (esencialmente, se canta los logros de las civilizaciones americanas primigenias), por ejemplo, *El estrecho dudoso* y *Homenaje a los indios americanos* y 3) el tema religioso (el poeta sacerdote escribe desde la

óptica de un hombre creyente), destacan *Salmos* y *Canto cósmico*. Obviamente, ninguno de sus libros desarrolla en *stricto sensu* solo uno de estos temas sugeridos en esta división. En términos generales prepondera lo político, histórico o religioso; pero incrustados por los hilos temáticos de los otros dos.

Para nuestro estudio, hemos seleccionado el poema "Oración por Marilyn Monroe" que se ubica en el tercer grupo de esta división. En este poema, el tema de la moral se desarrolla con un tono evangelista propio de los teólogos de la liberación. Así, tanto el poeta como el profeta aspiran a una comunicación dinámica con el público. Pues de este modo, se puede revelar la palabra de Dios al servicio de los pobres y expoliados (Derusha, 2005, p. 78).

Si bien este poema es uno de los más populares en Latinoamérica, no existen suficientes estudios rigurosos sobre el mismo. De los pocos artículos publicados, la mayoría se ocupa de los ejes temáticos que subyacen en el texto lírico. Por ejemplo, Rivera (2012, p. 6) sostiene que en el nivel semántico se desarrolla la oposición real-irreal o verdadero-falso donde se va comparando al personaje con la persona. De este modo se desenmascara la falsedad del primero; mientras se construye una empatía con la causa de "la mujer expoliada". Por su parte, Nahum (2000, p. 412) nos recuerda que en la dinámica cultural del capitalismo las estrellas de cine están delimitadas por su doble condición de producto y mercancía. Por lo tanto, son creaciones estandarizadas que se prestan al consumo masivo y, en esta perspectiva, esta actriz, en el poema, se convierte en un símbolo que representa a los seres despersonalizados por la sociedad de consumo.

De Maeseneer y Arbaiza (2019), antes de ocuparse del poema de Cardenal, precisan los conceptos de *estrella* e *ícono*, de empleo usual en la cultura capitalista. El primero viene a ser una representación fija y estereotipada; en cambio, el segundo, es de una duración longeva y más maleable. En seguida, con el manejo de estas categorías, las críticas consideran que el poeta nicaragüense, con su lectura religioso-ideológica, comete un sesgo en la construcción temática del poema. Pues, si bien es válido el contraste que se organiza entre ficción y realidad en torno a la figura de Marilyn Monroe,

“no repara en que la supuesta realidad de la pobre niña, presa de Hollywood, en parte también es un constructo” (p. 65). En efecto, la persona y el personaje o la actriz y el ícono son, ambas, elaboraciones culturales para el consumo popular. Además, en el texto lírico, se estaría cometiendo dos fallas en el afán de victimizar a la mujer: por un lado, se simplifica la leyenda del mito *holliwodense*; por otro lado, se recalca en la figura de la mujer-objeto.

Como se observa, son sugerentes estas opiniones críticas sobre “Oración por Marilyn Monroe”, centrados en revelar el juego dicotómico entre la persona de Norma J. Mortenson y el personaje-actriz. Por nuestra parte, pretendemos escudriñar cómo funcionan los distintos mecanismos de la comunicación en el poema. En esta perspectiva, buscamos responder las siguientes interrogantes: ¿quiénes son los distintos interlocutores?, ¿el yo lírico a quién representa?, ¿muchos son los receptores?, ¿cómo se emplea la intertextualidad discursiva para asentarla en la tradición?, ¿qué tipo de elocuciones predominan? y ¿de qué estrategias comunicativas se valen?

Asimismo, proponemos la siguiente hipótesis: en “Oración por Marilyn Monroe” se configura una poética de la plegaria de una polifonía compleja, donde los múltiples interlocutores configuran una genuina conversación no solo con Dios, sino, principalmente, con la hermandad de creyentes en la inocencia de la mujer. En este contexto comunicativo, no solo se busca la confesión de culpa de los interlocutores, sino, también, su arrepentimiento. A continuación, voy a examinar este poema desde las categorías de *polifonía*, *intertextualidad*, *ethos* y *pathos*.

1. La polifonía en “Oración por Marilyn Monroe”

El término *polifonía*, como se sabe, fue propuesto por Mijaíl Bakhtine para su empleo en el campo literario, exactamente, para referirse a las características dialógicas de la novela de Fiódor Dostoievski (Anscombe 2008-2009, 25-26). Y es a partir de los estudios del teórico ruso, entonces, que Oswald Ducrot (2001), desarrolla su propuesta de que todo enunciado es esencialmente polifónico. Esto es, la enunciación está constituida por un

teatro discursivo, donde participan varios actores, que en el acto de la enunciación se revelan como entes lingüísticos con diferentes roles. En primer lugar, se distingue los roles del *sujeto hablante* y del *sujeto locutor*. El primero viene a ser el autor real. El segundo se constituye en un sujeto lingüístico que se expresa en el texto (Ducrot, 2001, p. 259).

En un segundo momento, Ducrot (2001, p. 261) diferencia las figuras discursivas del *locutor* (L) y el *enunciador* (E). Puesto que en la comunicación virtual que subyace en el texto no aparece únicamente la voz del *locutor*; sino, en algunas situaciones comunicativas, este locutor permite la participación de un *enunciador* (o varios), con una postura discursiva distinta, complementaria o hasta de confrontación. Por lo visto, en un escenario textual, el primero se erige en la voz principal del discurso general y el segundo, en cambio, estará conformado por una voz que ocasionalmente participa en la elaboración de este discurso general.

En el campo de la recepción, Ducrot observa la necesidad de diferenciar los roles que cumplen los *receptores* dentro del entramado discursivo. En este esquema, por un lado se diferencia al *auditor* del *alocutorio*. El primero viene a ser el sujeto humano que identificamos como el lector en general; mientras que "los alocutorios son las personas a las que el locutor declara dirigirse" (Ducrot, 2001, p. 136). Por otro lado, se diferencia al *alocutorio* (AL) del *destinatario* (Dn). El primero responde en la comunicación textual al locutor; mientras que el segundo se corresponde, en el diálogo virtual, con un enunciador específico. En efecto, en muchas situaciones enunciativas, fácilmente, se comprueba que así como el *locutor* se dirige al *alocutorio*; un *enunciador* se comunica con un *destinatario*.

En este esquema comunicativo, el locutor puede presentarse de dos modos: *un yo pretendidamente ficticio* o *un yo pretendidamente no-ficticio*. En el primer caso, "se trata de poemas en que el texto da señales de que la fuente de la enunciación es distinta de la 'persona' del poeta en el momento de escribir" (Luján, 2001, p. 173). En el segundo caso, se tiene la coincidencia entre un yo que habla en el poema con el momento de la fuente de la enunciación. Lo que no significa que al poeta se le haya ocurrido contarnos su experiencia personal (Luján, 2005, p. 183).

En cuanto a la profundización sobre los entes que participan en el *polo de la recepción lírica*, nos interesa la presencia del destinatario claramente nombrado, mediante un vocativo u otra marca deíctica. En este grupo, por un lado, resaltan las *entidades que no pueden comunicarse*, por ejemplo, cuando el poeta se comunica con la luna, un río, una montaña, con su corazón, entre otros entes carentes de palabras (Luján, 2005, p. 223). Por otro lado, sobresalen las *entidades capaces de comunicarse*, donde el destinatario siempre será un sujeto humano (Luján, 2005, p. 233). Y, a medio camino de esta dicotomía, se debe tomar en cuenta la participación de los *destinatarios especiales* como puede ser un muerto, una divinidad o un personaje literario (Luján, 2005, p. 250).

Según nuestra lectura, "Oración por Marilyn Monroe" puede ser ubicado dentro de la esfera de una *plegaria*, donde los hombres se comunican con Dios o entre miembros de una comunidad de creyentes (Alcatena, 2015, p. 35). Por lo tanto, estamos ante la presencia de un texto que se asienta en un marco dialógico, donde los roles de los interactuantes en la comunicación, fácilmente, se puede reconocer ya como emisores, ya como receptores. Por lo demás, en este ordenamiento comunicativo, se percibe dos esferas de comunicación: un grupo de *locutores* se dirigen a *Dios*, lo que vendría a ser la verdadera plegaria (Alcatena, 2015, p.38) y, a su vez, los mismos *locutores* se dirigen a otro *alocutorio plural* (sobrentendido), que en definitiva corresponde a un auditorio humano.

En cuanto a la segmentación del poema, este presenta tres instancias claramente enmarcadas por el vocativo: "Señor". El primer segmento se constituye desde el verso uno hasta el verso veintidós, donde se desarrolla el tópico de la orfandad (en el primer bloque de versos) y el tópico de la idolatría (en el segundo bloque de versos). Ahora, el ordenamiento temático se organiza al modo de un *flash back*. Se inicia con la presentación del alma de la difunta ante Dios, en seguida se intercalan algunas referencias biográficas de su etapa de niña y, concluye, con la conversión de la actriz en un falso ídolo, porque es idolatrada por los mercaderes de su belleza física.

El segundo segmento, es el más extenso, comprende desde el verso veintitrés hasta el verso cincuenta y nueve. En este caso, se propone cuatro tópicos. Se parte con el tópico de la culpa compartida (en el primer bloque de versos), en seguida el tópico de la rebeldía (en el segundo bloque de versos), luego el tópico del deslumbramiento (en el tercer bloque de versos) y, se cierra, con el tópico de la muerte (en el último bloque de versos). En cuanto al ordenamiento temático se sigue, más o menos, la misma perspectiva del primer segmento. Un locutor se dirige a Dios para reiterarle una culpa compartida con respecto a la muerte de la actriz. Luego, en los tres siguientes bloques se centra en su biografía. Y, en la última parte, se describe la escena de la muerte. Por último, en el tercer segmento, el más breve, que va desde el verso sesenta hasta el verso sesenta y cuatro, se desarrolla el tópico de la insondable soledad. En este punto semántico, se observa una paradoja: una mujer idolatrada por millones de individuos se muere en la absoluta orfandad.

En la primera instancia del poema, se observa la participación de cinco emisores, quienes configuran una comunicación virtual con dos receptores. Por lo que estamos ante la presencia de una esfera polifónica al modo de una plegaria de creyentes, donde muchas voces interactúan vívidamente en la constitución de un texto dialógico. Veamos, en seguida, el desenvolvimiento de estos interlocutores. El poema empieza cuando un primer enunciador, un *yo pretendidamente no-ficticio*, se dirige a un *alocutorio* identificado con el vocativo: "Señor" (v.1), donde este *destinatario*, sin lugar a dudas, es Dios. Como este enunciador es el que da el punto de partida a la plegaria, que podríamos equipararlo al rol que cumple un sacerdote, se erige en el *locutor* (L).

Ahora, esta voz del locutor es quien organiza el tópico de la orfandad: "Señor / recibe a esta muchacha conocida en toda la Tierra con el nombre de Marilyn Monroe [...]" (vv. 1-3 / 6-9), puesto que se encarga de interceder ante Dios por el alma de una mujer solitaria, desprovista de todo boato y fama. Y, en el proceso comunicativo de esta primera enunciación del locutor, se filtra una segunda voz de tono contestatario: "(pero Tú conoces su verdadero nombre, el de la huerfanita violada a los 9 años [...])"

(vv. 4-5 / 13). Por lo tanto, estamos ante la presencia del enunciador 1 (E1), una voz que le tutea a Dios mediante el uso del pronombre "Tú". Además, este E1 se complementa con la voz del locutor (L), al modo de una plegaria coral, donde L desarrolla la voz suplicante y E1, la voz de la conciencia.

Antes de continuar con la participación de los otros enunciadores, observemos el doble rol que cumple en esta comunicación coral el *alocutorio* (AL). Como ya indicamos, el AL se nombra, principalmente, con el vocativo "Señor", pero, también, en otros pasajes se le identifica con los pronombres personales: Tú y Ti. Por lo visto, en todos los casos, el receptor principal de la intención comunicativa de los emisores textuales es Dios. En términos pragmáticos, este tipo de receptor viene a ser un *destinatario especial*, porque no puede comunicarse en términos humanos con sus seguidores, sino, a través de la fe. Sin embargo, en función al contexto comunicativo del poema y a la diversidad de las intenciones enunciativas proferidas por los cinco enunciadores, se infiere que el vocativo "Señor", también, alude a un receptor humano. Por ejemplo, cuando en varios pasajes del poema se describe la biografía de la actriz, en otros se busca admitir una culpa colectiva, o se condena a los mercaderes de los grandes centros de producción capitalista, obviamente, se está buscando evangelizar al sujeto humano.

En pleno proceso del desarrollo de la plegaria, en un segundo momento, aparecen otros dos enunciadores (E2 y E3) que interactúan en la construcción del mito de la niña de futuro fabuloso y se dirigen, inferimos nosotros, por la intencionalidad del mensaje, a un auditorio humano. Por un lado, E2, cuyo rol es ser el biógrafo, nos recuerda cómo esta actriz, en un sueño que tuvo en su infancia, ya vislumbraba su fama en virtud a su belleza física: "Ella soñó cuando niña que estaba desnuda en una iglesia / ante una multitud postrada [...]" (vv. 10-12 / 16). Por otro lado, E3 se presenta como alguien que conoce los mecanismos de funcionamiento de la comunicación en la cultura de masas, por lo mismo su enunciación busca complementar, ya por precisión informativa o aclaración de la fuente de origen, lo que dice E2. En estos versos: "(según cuenta el Times)" (v. 10) y

“(la masa de cabezas en la oscuridad bajo el chorro de luz)” (v.17), que además están enmarcados con unos paréntesis explicativos, se sugiere que el sueño de infancia es producto de la creación informativa propio de la parafernalia de la *mass media*.

Y, como cierre de esta primera instancia del poema, tenemos la participación del cuarto enunciador (E4): “Iglesia, casa, cueva, son la seguridad del seno materno / pero también algo más que eso...” (vv. 14-15 / 18-22). Esta voz se erige, en comparación con los otros enunciadores, como alguien de mucha sapiencia, pues se vale de un discurso propio de la alta cultura. De este modo, la configuración de la plegaria alcanza su cumbre discursiva cuando en la enunciación, el problema de la mujer víctima es explicada con categorías del saber teológico, la intertextualidad bíblica y la crítica a la cultura de masas. En suma, el locutor y los cuatro enunciadores cumplen distintos roles, lo que en conjunto, construyen una plegaria coral, al modo de un macroacto polifónico, donde se aboga por la conmiseración de la víctima.

En la segunda instancia del poema, a los enunciadores referidos en la primera parte se sumará un enunciador más. En este segmento, la plegaria empieza con la voz irreverente de E1: “Señor / en este mundo contaminado de pecados y de radiactividad, / Tú no culparas tan solo a una empleadita de tienda [...]” (vv. 23-26 / 40-41). En esta enunciación, se va configurando el tópico de la culpa compartida, puesto que se intercede a favor de la víctima (en sus inicios una criatura humilde; de estrella, inmisericordemente, contaminada por la sociedad de consumo). En seguida, vuelve el E3 para complementar lo dicho por E1, con sus conocimientos del lenguaje cinematográfico: “Y su sueño fue realidad (pero como la realidad del technicolor” (vv. 27 / 47-49 / 53). Por lo que el rol de este enunciador es enfatizar cómo funcionan los códigos de la industria cinematográfica, donde las escenas que se filman, las locaciones que se construyen y las historias que se relatan son elementos de un mundo de ficción.

Como contraparte a las ideas expresadas por el E3, sobre la performance de las actrices como personajes de ficción, en tercer momento, se escucha la

voz de la sapiencia del E4: "Ella no hizo sino actuar según el script que le dimos / el de nuestras propias vidas, y era un script absurdo" (vv. 28-29 / 42-46 / 50-52). Como se lee, este desarrolla su discurso, al modo de crítica y autocrítica, y explica cómo es que la vorágine de la industria del cine y sus secuelas de fama, si bien se configuran en el plano de la ficción, están asentadas en situaciones planificadas objetivamente. Por lo mismo, la vida de una actriz, que se mueve en el vaivén entre la ficción y realidad, se aliena y termina devorada por la sociedad de consumo.

El siguiente enunciador es el mismo locutor (L) que aparece al inicio de la plegaria, como ya se indicó, su rol es ser el guía y el que organiza la comunicación con Dios: "Perdónala, Señor, y perdónanos a nosotros / por nuestra 20th Century / por esa Colosal Super-Producción en la que todos hemos trabajado" (vv. 30-32 / 36-39). Este discurso del locutor, como se observa, es la voz suplicante, siempre con ese tono atinado de petición, cuya manifiesta intención no es otro que la comprensión y el perdón divino. En seguida, vuelva a levantar su voz, el enunciador biógrafo (E2), para hacernos recordar que no supimos ayudar, orientar o guiar humanamente a la actriz, todas las veces que nos pidió ayuda: "Ella tenía hambre de amor y le ofrecimos tranquilizantes. / Para la tristeza de no ser santos / se le recomendó el Psicoanálisis" (vv. 33-35). Por lo tanto, nosotros, los que manejábamos los códigos de la comunicación humana correcta; más bien respondimos como lo que somos, los sujetos deshumanizados.

Y, en la última parte de este segmento, emerge un enunciador (E5) distinto a los anteriores, porque se presenta como alguien que maneja la información precisa sobre el suicidio de la actriz: "La hallaron muerta en su cama con la mano en el teléfono. / Y los detectives no supieron a quién iba a llamar. [...]" (vv. 54-59). Asimismo, esta voz se encarga de enmarcar con pertinencia el final de una estrella del cine (una vida luminosa en la ficción, de gran sufrimiento en la realidad). Pues, en este caso, el misterio de una muerte real se asemeja a lo que se suele representar en la ficción cinematográfica. Por eso mismo, funciona muy bien la asociación de intertextualidad que se organiza entre esta muerte y los relatos del cine de *gánsteres*.

En la última instancia del poema, de apenas cinco versos, por un lado, alcanza su plenitud la voz contestataria del E1: "Señor / quienquiera que haya sido el que ella iba a llamar / y no llamó [...] / icontesta Tú el teléfono" (vv. 60-62 / 64). Como se sabe, este enunciador, desde el primer momento de su participación, se manejó con ese tono que mezcla reclamo y reproche, hasta alcanzar en el cierre del poema picos de insolencia. Por otro lado, la voz de la sapiencia (E4), se presta al juego discursivo del E1, al agregar dudas en lugar de certezas: "(y tal vez no era nadie / o era alguien cuyo número no está en el Directorio de los Ángeles)" (vv. 62-63). Pues se insinúa una posible pérdida de la noción de la realidad por parte de la actriz o su comercio con grupos al margen del mundo oficial de Hollywood. Por lo mismo, en sintonía con el reclamo del E1, el único llamado para auxiliar a Marilyn Monroe o Norma Jean Baker era Dios.

2. La intertextualidad en "Oración por Marilyn Monroe"

Es cierto que la noción de intertextualidad ya se utilizaba desde los inicios de los relatos orales, pues estos se multiplicaban por asociación o repetición con respecto a un texto base. Del mismo modo, en el nivel de los primeros relatos escritos se ha seguido profundizando en las mutuas interrelaciones entre ellas. Y cuando aparece el libro, en la etapa renacentista, esta práctica dialógica se transforma en una virtud, puesto que el escritor moderno debía escribir siguiendo los modelos de los autores clásicos. Según Montes y Rebollo (2006)

La imitación es tan vieja como la literatura: recordemos la imagen de Aristófanes de la abeja que vuela libando el polen de flor en flor para fabricar su propia miel, y que aparece también en Lucrecio, Horacio o Séneca. A lo largo de la historia, empero, este sistema ha recibido distintos nombres - *imitatio*, *contaminatio*, influencia, recepción, huella, injerto, interferencia- y ha gozado de dispar predicamento. (p. 160).

En efecto, existe suficiente documentación sobre estas interrelaciones textuales a lo largo del devenir del desarrollo de la literatura universal. Sin embargo, se sabe que la teorización de la categoría *intertextualidad* aparece, por primera vez, en la obra crítica de Mijaíl Bajtín: "(que empieza

a publicar en 1919) y, concretamente, en la noción de *dialogismo*, analizada en obras como *Teoría y estética de la novela* y *Estética de la creación verbal*" (Camarero, 2008, p. 27). En estos estudios, la noción de "dialogismo" es definido por el teórico ruso como una *semiosis textual* donde un enunciado se relaciona con un sinfín de otros enunciados.

Sin embargo, el teórico ruso no emplea el término *intertextualidad*. La persona que se encargó de proponer esta categoría fue la francesa Julia Kristeva. "En la época del postestructuralismo, [...] es quien traslada la noción bajtiana de dialogismo a Francia en su artículo, <<la palabra, el diálogo, la novela>>, publicado luego en su conocido libro *Semiótica*" (Camarero, 2008, p. 29). En efecto, este término *intertextualidad* se propone por primera vez en 1967, en el citado artículo. Desde entonces, esta acuñación ha alcanzado en la nomenclatura teórica un gran éxito. Puesto que pocas veces se observa cómo un determinado concepto alcanza un empleo casi universal, masivo y de aplicación productiva en la interpretación de una diversidad de obras literarias.

En el campo de literatura se define la intertextualidad como la presencia demostrable de un texto en otro. En esta perspectiva, estos casos de intertextualidad se pueden reunir en dos grupos: "a) de 'copresencia', 'explícita' – cita, referencia – o 'implícita' – plagio, alusión –, y b) de 'derivación' por 'transformación' – parodia – o por 'imitación' – pastiche –". (Camarero, 2008, p. 34). De esta división, nos interesa conocer al detalle las características del primer grupo, pues su rasgo principal consiste en inscribir la presencia notoria de un texto anterior en un texto reciente. En cuanto a la *cita*, esta es una intertextualidad explícita y literal, en algunos casos aparece el entrecomillado o en cursivas incluso la referencia; en otros, se da por sobreentendido, pero es fácilmente advertido por el lector.

En el caso del *plagio*, si bien no se encuentra una copia literal, se observan suficientes evidencias en la perspectiva temática de un texto reciente que lo conectan con el contenido de un texto anterior. Además, usualmente el texto plagiado busca entroncarse con un texto canónico, reconocido o famoso. Y, en el caso de la *alusión*, lo que se percibe en un texto reciente

es un eco (resuena por simulación, ampliación o distorsión) que proviene de otro texto anterior. Además, en este tercer tipo de conexión textual, es importante el ojo zahorí del lector, pues el reconocimiento y comprensión del texto nuevo alcanzan su comprensión total gracias a la participación de este.

En cuanto a "Oración por Marilyn Monroe", en el último párrafo, de la primera sección, se encuentran suficientes evidencias textuales de textos anteriores a este. En primer lugar, se puede reconocer la presencia de una intertextualidad explícita: "El templo -de mármol y oro- es el templo de su cuerpo / en el que está el hijo de Hombre con un látigo en la mano / expulsando a los mercaderes de la 20th Century-Fox / que hicieron de Tu casa una *cueva de ladrones*" (vv. 19-22). Como se observa, en estos versos, estamos ante la presencia de una *cita* en su vertiente de paráfrasis, donde la frase en cursivas (subrayada por nosotros) es la única literal.

Con respecto al texto original, la escena nos recuerda a la performance de Jesús al arribar a un templo, donde encuentra que la casa de Dios había sido convertido en un vulgar espacio de compra y venta, por obra de los mercaderes (se hace referencia a Marcos 11, desde el versículo trece hasta el versículo dieciocho). Con respecto a este poema, mediante una metáfora se equipara el templo de Dios con el cuerpo de la actriz; por metonimia el hijo de Dios es presentado como el hijo de Hombre y, en lugar de sacerdotes y escribas que controlaban el templo sagrado, los nuevos mercaderes del cuerpo de la víctima son los capitalistas de una empresa cinematográfica.

En segundo lugar, resalta la presencia de una intertextualidad implícita. En este caso, estamos ante un ejemplo de *alusión*: "El templo -de mármol y oro- es el templo de su cuerpo [...]" (v. 19). En este caso, el término clave es "oro" (subrayado por nosotros), porque este nos permitirá asociar la intertextualidad. En efecto, el cuerpo de la actriz era de "mármol y oro", dos elementos esenciales para la elaboración de esculturas de gran lujo y valor. En esta perspectiva, la idea: un cuerpo es de mármol, se puede asociar a la belleza física del cuerpo de la mujer. Mientras la idea: un cuerpo es de oro,

desde nuestra lectura, alude a la escena que se relata en Éxodo 32 (versículos 1-14).

En el texto bíblico, el pueblo israelita, agobiado por la demora de Moisés y desquiciado por su futuro incierto, reemplaza al Dios, que no les da la cara, por un ídolo concreto: "el becerro de oro". En el poema, el becerro de oro se ha convertido en el cuerpo de oro de la actriz, pues este cuerpo, por el lado de la concepción erótica, es adorado por una muchedumbre; por el lado de la producción capitalista, su comercio le permite a los inversionistas de la 20th Century-Fox una ganancia fenomenal.

3. La elocución en "Oración por Marilyn Monroe"

En la tradición clásica, para la elaboración de un discurso, existía el interés de organizar una exposición cuidadosa sobre un determinado tópico que debía pronunciarse ante un auditorio con el fin de convencerlo. Justamente, en torno a este esquema discursivo es que Aristóteles organiza su estudio sobre la retórica. En este marco, destacan tres categorías fundamentales en la construcción y realización del discurso: el *logos*, el *ethos* y el *pathos*. El primero viene a ser el conjunto de "estrategias discursivas empleadas para informar y argumentar mediante testimonios, documentos, datos estadísticos u otras *pruebas* que el orador puede integrar en su discurso con el fin de convencer al otro sobre su punto de vista" (Pereira, 2017, p. 78). El segundo, el *ethos* se refiere a la puesta en escena de una imagen adecuada del orador y, el tercero, el *pathos* alude al efecto emocional que se busca producir en el auditorio.

En efecto, a través del *ethos*, el destinatario es convocado a un sitio, inscrito en la escena de enunciación que implica el texto. Esta "escena de enunciación" se descompone en tres escenas que he denominado "escena englobante", "escena genérica" y "escenografía". La *escena englobante* otorga un estatuto pragmático al discurso, lo integra en un tipo: publicitario, administrativo, filosófico, [poético]... La *escena genérica* es aquella del contrato ligado a un género o un subgénero del discurso: el editorial, el sermón, la guía turística, el examen médico... En cuanto a la *escenografía*, esta no se impone en función del género, sino se construye en

el mismo texto: un sermón puede ser enunciado a partir de una escenografía profesoral, profética y amistosa, etcétera. (Maingueneau, 2010, p. 211).

Con respecto a la participación del *pathos* en el desarrollo de un discurso exitoso, estese relaciona directamente con la recepción, reacción y participación del auditorio. Por ello, el locutor no solo debe expresar sus ideas fuerza, sino, también, su discurso debe disfrazarse con un ropaje lingüístico emotivo que deberá atraer el interés del *alocutorio*. Sin embargo, no se debe pensar que la persuasión es puramente subjetiva; al contrario la elaboración es producto de un trabajo de razonamiento pleno y el conocimiento de una situación específica. Además, "la persuasión completa se obtiene por la conjunción de tres operaciones discursivas: el discurso debe *enseñar, deleitar y conmover*: puesto que la vía intelectual no alcanza para desencadenar la acción" (Plantín, 2014, p. 4). En definitiva, el *pathos* es producto de la asociación exitosa entre el qué se dice y el cómo se dice.

En los grandes poemas, como se sabe, no solo es importante lo que dicen los versos; sino, también, cómo se dicen (esto es, la subjetividad del discurso). En "Oración por Marilyn Monroe", el *ethos* alcanza una gran performance, porque el discurso lírico se sostiene en una portentosa oratoria polifónica. Esta idea quiere decir que el locutor (L) y los cinco enunciadores que participan en la configuración del alegato de la plegaria, cada uno de ellos aboga por la salvación del alma de la actriz desde la diversidad de los actos del habla. Por lo tanto, no estamos ante una petición coral uniforme; sino ante una variedad de enunciaciones cuyo propósito es doble: por un lado, convencer a Dios para que acepte a la mujer que personificó a Marilyn Monroe en su reino y, por otro lado, lograr que la humanidad asuma una *mea culpa*.

Por lo expuesto, la *escena de enunciación* (Maingueneau, 2010, p. 211) se configura del siguiente modo: En cuanto a la *escena englobante*, este poema viene a ser un texto ideológico en su variante del tópico de petición, donde se *exige* perdón; porque se expresan ideas, creencias, informaciones y emociones con el propósito de alcanzar la absolución de los pecados que habría cometido la víctima (véase, como ejemplo, los versos: 1-3 / 4-5 / 6-

9). Con respecto a la *escena genérica* estamos ante un texto lírico al modo de una plegaria, un subgénero de la oración, propio de la comunicación religiosa; sin embargo, en *stricto sensu* no es una plegaria ortodoxa (donde los penitentes solo aspiran al perdón o a la comprensión de un ser divino), más bien, es una plegaria heterodoxa que por momentos se convierte, literalmente, en un sermón (véase, como ejemplo, los versos: 60-64).

Y, en cuanto a la configuración de la *escenografía*, que viene a ser la exhibición de oratoria de cada enunciador, en seguida, observemos la performance de cada uno de estas voces. En primer lugar, la puesta en escena del locutor (L) se caracteriza por ser la voz que organiza la comunicación con Dios, por lo que su rol se puede equiparar con las labores que cumple un sacerdote mientras dirige la eucaristía: "Señor / recibe a esta muchacha conocida en toda la Tierra con el nombre de Marilyn Monroe [...]". En esta perspectiva comunicativa, se maneja con una voz de un tono que mezcla imploración y conciliación (véase los versos: 1-3 / 6-9 / 30-32 y 36-39). En segundo lugar, la participación del primer enunciador (E1) resuena distinto, con respecto a las otras voces, porque este se muestra con una oratoria de un tono irreverente: "pero Tú conoces [...] o Tú no culparás [...]" (véase los versos: 4-5 / 13 / 25-26 / 40-41 / 60-62 / 64). En efecto, su forma de dirigirse al *alocutorio*, mediante tuteos, revela su afán de provocarlo a una toma de posición. Hasta que en su última enunciación del tipo *perlocutivo* ("¡contesta Tú al teléfono!") alcanza decibeles de insolencia.

En tercer lugar, la voz del segundo enunciador (E2) se aleja del tono virulento, para mostrarse como alguien interesado en dar a conocer algunos pasajes importantes de la vida de la difunta, al modo de un biógrafo: "Ella soñó cuando niña que estaba desnuda en una iglesia [...]". Por lo mismo, su oratoria se maneja en un tono serio, se presenta en tercera persona y su discurso está interesado en la precisión de las características del individuo humano (véase los versos: 10-12 / 16 / 33-35). En cuarto lugar, el tercer enunciador (E3) se exhibe como una voz que conoce los mecanismos del funcionamiento de la cultura de masas: "Y su sueño fue realidad (pero como la realidad del technicolor)". En este proceso, su interés es aclarar o agregar

datos para que el auditorio diferencie la información sobre la persona de la víctima en relación a su labor como personaje. Por ello, en todos sus enunciados destaca el tono realista (véase los versos: 10 / 17 / 27 / 47-49 / 53).

En quinto lugar, la exhibición discursiva del cuarto enunciador (E4) busca conmover al auditorio en base a la voz de la sapiencia: "Iglesia, casa, cueva, son la seguridad del seno materno / pero también algo más que eso... / [...] Pero el templo no son los estudios de la 20th Century-Fox". En esta perspectiva, su alocución alcanza la cima cuando se intertextualiza la vida acelerada de la actriz con algunos pasajes de la Biblia. De este modo, con su tono profesoral, busca convencernos de que los males de la humanidad se repiten cíclicamente (véase los versos: 14-15 / 18-22 / 28-29 / 42- 46 / 50-52 / 62-63). Y, por último, el quinto enunciador (E5) se presenta como la voz del cronista de temas policiales: "La hallaron muerta en su cama con la mano en el teléfono. / Y los detectives no supieron a quién iba a llamar [...]". Por lo que, se atreve a sugerir una serie de hipótesis sobre la muerte de la actriz; como, también, se luce con la descripción vívida de cómo hallaron el cuerpo de la suicida. Toda esta escena, por lo demás, se narra con un tono de voz que mezcla misterio y suspense (véase los versos: 54-59).

Con respecto a la configuración del *pathos*, ¿cómo se configura este en el poema? Se observa, en primer lugar, que el locutor (L) y los cinco enunciadores (E1, E2, E3, E4, y E5) se dirigen al alocutorio (AL) con un fin, esencialmente, persuasivo. En esta búsqueda, la defensa por la absolución de los pecados de la actriz, se sustenta desde una diversidad de puntos de vista. De modo que en algunas enunciaciones se recurre a la petición del perdón (mayor énfasis en los ejes de la conmiseración); en otras, se explica que las vicisitudes de la vida de Marilyn Monroe fue obra de un sistema expoliador (mayor énfasis en los ejes de la argumentación). Por lo tanto, esta conjunción de opiniones (que parte desde una postura subjetiva y escala hasta una postura objetiva) apuesta por una reacción emocional de piedad por parte del auditorio, pero sustentada en razones.

En segundo lugar, en los versos 1, 23 y 60 aparece enmarcado el receptor principal del poema. Se le identifica con el vocativo "Señor" y, sin ninguna duda, se alude al Dios cristiano. Por lo expuesto, este receptor textual viene a ser el alocutorio (AL), porque a él se dirige expresamente el locutor (L). Y, con esta estructura comunicativa, se construye la poética de la plegaria, donde L mediante el empleo de enunciaciones *perlocutivas* intercede ante el AL, por la absolución de los pecados de la actriz y su posterior aceptación en el reino de los cielos. Sin embargo, existen suficientes evidencias pragmáticas en las voces de los cinco enunciadores (E1, E2, E3, E4 y E5) para inferir que el vocativo "Señor" no solo designa a una divinidad específica; sino, también, al auditorio humano. Por lo tanto, estamos ante la presencia de un solo receptor, pero que en el acto comunicativo se desdobra en un "oyente expreso" y en un "oyente implícito".

Por lo visto, los cinco enunciadores, desde sus respectivos puntos de vista, se dirigen al auditorio humano para recordarles su participación en las vicisitudes de la vida acelerada de Marilyn Monroe. Por lo mismo, deben admitir una culpa compartida. Además, en este tipo de comunicación polifónica está presente la intención evangelizadora de los E2, E3, E4 y E5. Por ello, estos enunciadores se exhiben con una oratoria, por momentos, con enunciaciones *locutivas* y, en otras, con enunciaciones *ilocutivas*. Por último, queremos llamar la atención del rol que cumple el primer enunciador (E1) en esta tarea evangelizadora. En primer lugar, se dirige al auditorio humano mediante el vocativo "Tú" (una estructura comunicativa horizontal) y, en segundo lugar, interpela a sus "oyentes" mediante una serie de enunciaciones *perlocutivas*, prácticamente, culpándolos de la vida trágica de la estrella de Hollywood. Por lo expuesto, en este último caso, la estructura comunicativa de plegaria pasa a ser sustituido por una estructura pragmática de un sermón, donde los fieles deben aceptar la culpa de sus pecados y deben prometer su redención inmediata.

Concluamos indicando que en "Oración por Marilyn Monroe" se observa un discurso lírico organizado en una exuberante polifonía. En este marco dialógico, alcanza su clímax la puesta en escena de los interlocutores. En primer término, los seis emisores textuales (el locutor y los cinco

enunciadores), cada uno de ellos desde su postura ideológica, se exhiben con lo mejor de su oratoria (la performance del *ethos*) en la defensa de una víctima del sistema capitalista, inhumano y expoliador.

En segundo término, la performance del *pathos* constituida por la doble direccionalidad del mensaje, dirigida explícitamente al alocutorio y tácitamente al auditorio, se presta a la intención pragmática, primero, de interceder ante Dios (para que este perdone y acepte en su reino al alma de la víctima) y, segundo, de concientizar a la humanidad (para que esta acepte una culpabilidad compartida). Asimismo, es sugerente la comparación entre la biografía de la actriz y algunas escenas bíblicas, por lo que la intertextualidad cumple su cometido de asentar este plegaria polifónica en la tradición cristiana, donde se reitera que, cíclicamente, el hombre vuelve a inmiscuirse en el pecado capital.

Referencia bibliográfica

Alcatena, M. E.(2015). La plegaria como diálogo vasallático en el Poema de Fernán González. En *Incipit*, (XXXV), 35-70.

Anscombe, J. C. (2008-2009). La polifonía: nociones y problemas. En *Archivum*: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Oviedo. (58-59), 21-51.

Borgeson, W. Paul. (1979). Ernesto Cardenal: Respuesta a las preguntas de los estudiantes. En *Revista Iberoamericana*, XLV (108-109), 625-638.

Camarero, J. (2008). *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*. Barcelona: Anthropos.

Cardenal, E. (1975). *Antología*. San José: Editorial Universitaria Centroamericana.

Castañón, A. (2009). Ernesto Cardenal. Rara avis. En *Revista de la Universidad de México*. (68),75-78.

Derusha, W. (2019). De poesía en evangelio: la trayectoria poética de Ernesto Cardenal frente a la teología de la liberación. En *Digital Library, University of Utah*. PP. 78-92. Recuperado de: https://collections.lib.utah.edu/dl_files/5a/ea/5aea646eb657f49c8a175834b5afcdeffb86b364.pdf.

De Maeseneer, R. y Arbaiza, D.(2019). ¿Cómo apropiarse de una estrella/ícono?: "Oración por Marilyn Monroe" de Ernesto Cardenal y "La Marilyn Monroe de Santo Domingo" de Frank Báez. En *Modern Language Notes*, 134 (2), 440-459. Recuperado de: <https://hdl.handle.net/10067/1600360151162165141>.

Ducrot, O. (2001). *El decir y lo dicho*. Barcelona: Paidós.

Luján, Á. L. (2005). *Pragmática del discurso lírico*. Madrid: Arco Libros.

Maingueneau, D. (2017). Problemas del ethos. En: M. C. Pereira (Coord.). *Semiología. En torno al análisis de los discursos* (pp. 90-96). Buenos Aires: Cátedra di Stéfano.

Montes, R. y Rebollo, M. J. (2006). La intertextualidad (1967-2007). El largo periplo de un término teórico. En *Alfinge*. (18), 157-180.

Nahum, D.(2011). Mito y significación en Oración por Marilyn Monroe, de Ernesto Cardenal. En *SILO*. Recuperado de: https://silo.uy/vufind/Record/RIIdAA.CFE_37160e0e61f313602fca819b95d3054c.

Oviedo, J. M. (2001). *Historia de la literatura hispanoamericana 4. De Borges al presente*. Madrid: Alianza Editorial.

Pereyra, M. C. (coord.) (2017). *Semiología. En torno al análisis de los discursos*. Buenos Aires: Cátedra di Stéfano.

Plantin, C. (2014). *Las buenas razones de las emociones*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Moreno.

Rivera, S.(2012). "Oración por Marilyn Monroe" de Ernesto Cardenal: de la construcción al carácter pragmático. *Revista Humanidades, Universidad de Costa Rica*, 2,1-10.

Uribe, M. M.(2011). Masas y cultura visual: un mapa. *Katharsis*, (12), 115-128.