

## LA SUPLICA COLECTIVA Y LA PALABRA REDENTORA EN "ORACION POR MARILYN MONROE": UN ACERCAMIENTO PRAGMATICO

Jorge Chen Sham

### ABSTRACT

"Oración por Marilyn Monroe" justifies the actress possible redemption that would free her from the oppression which subjects her to falsehood and loneliness. From this perspective, the text presupposes trust in divine interventions as the central focus or its communicative situation

Los estudios de textos líricos, en el ámbito de Costa Rica, se han centrado casi exhaustivamente en el análisis de la relación que existe entre el nivel sintáctico y el nivel semántico de éstos, al extremo de asociar la especificidad de la lírica a esa equivalencia y recurrencia logradas mediante la cohesión semántico-discursiva; de ahí que el privilegio se otorga a la descripción semántico-estructural y a su noción "fetiche" en este tipo de análisis, nos referimos al concepto de isotopía. Aclaremos que no se trata de rechazar o negar la rentabilidad metodológica que la propuesta de Argildas Greimas ofrece, sino de apuntar la excesiva gratuidad con la que todo análisis desemboca en el establecimiento del texto lírico como un conjunto estructurado de significaciones. De manera que tal propuesta privilegia sobre todo el nivel semántico del discurso (Greimas, 197: 105 y ss) y proyecta el principio de la equivalencia sintagmática como especificidad de la lírica, tal y como lo propone Roman Jakobson en *Lingüística y Poética* (cfr. sobre todo, 1983: 39-42, 62-63), al nivel de la semántica, y el texto lírico es percibido, de ahora en adelante, en función de la homogeneidad y la recurrencia de semas, las cuales posibilitan la reconstrucción del texto como un todo estructurado, a lo cual contribuye también las reiteraciones fónicas y sintácticas entre otras.

Estas observaciones, aunque esquemáticas, permiten comprender cómo, al privilegiar la co-dependencia del plano de la expresión y la del plano del contenido, los trabajos de Greimas acerca de la coherencia estructural-semántica pueden conducir a su discípulo, a François Rastier, en su artículo "Sistemática de las isotopías" (1976), a extender el término de isotopía también al nivel de la sintaxis, entendida ésta última como lo hace Charles Morris, el estudio de las relaciones entre los signos. Así, Rastier encuentra que las recurrencias en el plano del contenido

están ligadas a equivalencias en el plano de la expresión, por lo cual sus planteamientos nos conducirían a afirmar, como consecuencia, la dependencia y la jerarquía en la dimensión isotópica del texto lírico; las equivalencias en el plano de la expresión no son explicables si no se aborda un nivel superior de coherencia como lo es la semántica, el estudio de las relaciones entre los signos y sus referentes. Por lo tanto, un modelo como el de la sistemática de las isotopías, que formaría parte de un paradigma semiológico, haría de la inmanencia del texto su único objeto de estudio pertinente, de modo que omitiría cualquier referencia a su proceso de enunciación.

Vistas así las cosas, lo cual podríamos extender a los últimos veinte años, la explicación de textos líricos ha privilegiado sobre todo el nivel semántico, haciendo que su análisis se reduzca a la descripción estructural de esta categoría. A tal inflación metodológica, correspondería, parafraseando a Antonio Gómez-Moriana que lo aplica para explicar la evolución de las teorías literarias del siglo XX, un fetichismo de la isotopía como categoría de análisis (1981: 17). En otros términos, estaríamos ante la presencia de un paradigma de índole metodológico para la lírica. Sin embargo, debe quedar claro que no se cuestiona ni la pertinencia ni los datos que ofrece la descripción semántico-estructural; por el contrario, se trata de observar cómo tal preferencia ha degenerado en la poca importancia otorgada al nivel pragmático de la lírica, entendiendo una vez más este término como lo hace Morris; la pragmática es el estudio de las relaciones entre los signos y sus usuarios en el contexto de comunicación. Al respecto dice José María Pozuelo Yvancos, que resume así tal panorama:

(...) observamos que los análisis de la especificidad de la lírica se han limitado a fenómenos de sintaxis, con estudios de rítmica, figuras de ordenamiento y de semántica, pero muy pocos han abordado la poesía como peculiar modo de comunicación, esto es, la *pragmática* ha tardado en ser un componente de interés en la indagación del discurso lírico" (1989: 213, subrayado del autor)

Desde esta perspectiva, es necesario proponer un modelo de explicación del discurso lírico que tome en cuenta también esas condiciones propias de su producción, de manera que los análisis que privilegien las categorías sintáctico o semántico estarían englobados por una pragmática de la lírica, sensible y, al mismo tiempo, definida, por esas condiciones históricas de empleo de los discursos (Warning, 1979: 326). En efecto, recuerda con mucha razón Pozuelo Yvancos que una teoría de la especificidad pragmática de la lírica no rechazaría el "caudal precioso de rasgos textuales de naturaleza sintáctica o semántica" (1989: 214), ofrecidos por las teorías estructuralistas, sino que los incluiría como componentes de un modo particular de comunicación en donde "lo lírico es el predominio de la expresividad en un sentido bien distinto (la subjetividad temática= hablar del yo o el acto de deseo del yo = la volición), puesto que lo lírico no es un hablar acerca del hablante (...) sino la manifestación del hablar consigo mismo en soledad" (Pozuelo Yvancos, 1989: 220). Y la referencia de este tipo particular de comunicación estaría posibilitada por esa coincidencia, en la lírica, entre sujeto de la enunciación y sujeto del enunciado, como bien apunta Rainer Warning (1979: 330).

En efecto, señala Käte Hamburger que a tal expresividad corresponde la neutralización del polo objeto de la comunicación, en el sentido de que el objeto del discurso está mediatizado y está absorbido por la referencia particular del sujeto (citado por Pozuelo Yvancos, 1989: 221), por lo cual la referencialidad misma del discurso lírico la constituye su propia puesta en escena. Por tanto, no hay posibilidad de identificar ni sujeto ni objetos fuera de la comunicación lírica y el problema de la referencialidad del discurso lírico no es pertinente, a menos de que entendamos la referencialidad como un rasgo creado o instaurado propiamente en el circuito de comunicación lírica.

¿Qué posibilidades proporciona una pragmática de la lírica así concebida al análisis de textos líricos? Al definir la lírica como un tipo particular de comunicación centrada en la expresividad del texto, en donde sujeto y destinatario quedan convocados y a la vez instituidos en el acto de escritura, ésta nos permitiría situar la comunicación literaria en "el ámbito de la intimidad", es decir, en el espacio de la intimidad: "La intimidad es, ante todo, 'vida interior' (...) relación intrapersonal o intradiálogo, reflexión sobre los propios sentimientos, conciencia, tanto en el sentido de conciencia gnoseológica, como en el de conciencia moral; y también autonarración y autointerpretación, contarse a sí mismo la propia vida y subjetividad, sintiéndolas como tales" (Aranguren, 1989: 20). De esta forma, el discurso de la lírica es un discurso caracterizado por la ausencia o el vacío del yo en tanto que es un acto de comunicación en solitario. Pozuelo Yvancos concluye con la misma idea:

La situación comunicativa imaginaria de la lírica es la de un soliloquio por la que el hablante se siente a sí mismo como ser, se intuye como interioridad" (1989: 221)

De manera que al proponerse como intimidad, el circuito de comunicación lírico permite exorcizar o pretende neutralizar la ausencia y el vacío inherentes a la escritura, borrar la distancia y la impersonalidad y, principalmente, evocar para hacer presente, para hacer memoria, para redimir... Estos rasgos nos permitirán descodificar la situación comunicativa de la "Oración por Marilyn Monroe" del poeta nicaragüense Ernesto Cardenal, ya que, mediante el título, el texto remite a un tipo especial de discurso religioso, la súplica a la divinidad con el fin de interceder por sí mismo o por alguien. En nuestro caso, el primer sintagma o invocación a Dios aclara el objetivo de la súplica, el hablante lírico se perfila como la instancia intercesora (Maguana Goicoechea: 1982: 29) entre Marilyn Monroe y Dios y su ruego cobra un sentido especial como la posibilidad de redención y salvación de la actriz, aunque en un nivel superficial se presente como la aceptación en su presencia, en su seno, de la que va en camino a su Reino:

"Señor  
recibe a esta muchacha conocida en toda la tierra  
con el nombre de Marilyn Monroe"

Con este primer sintagma, la súplica en favor de Marilyn Monroe se transforma en el acto del verdadero creyente, que se acerca e interpela a Dios estableciendo el acercamiento entre el suplicante y el destinatario de la súplica; el suplicante no sólo busca llamar la atención de Dios, sino que también instaura el marco propicio a su oración, en tanto que su petición se pone

bajo la protección y la benevolencia divinas. Es decir, el suplicante no sólo hace de Dios su confidente y su interlocutor privilegiado, sino que también, mediante su intercesión, acerca a Marilyn Monroe a él, con lo cual se acorta la distancia que los separa.

Ahora bien, ¿por qué intercede el hablante lírico por Marilyn Monroe? Toda súplica supone el auxilio de la divinidad. En un sentido general se realiza como una protección ante un peligro; pero, en un contexto bíblico como los Salmos, no sólo es una profesión de fe, sino ante todo la afirmación del convencimiento del poder salvífico (Mannati, 1979: 13) que libera y redime al hombre. En esta óptica, el último sintagma o exposición del caso como petición final, con la que se cierra la "Oración por Marilyn Monroe", es, en realidad, la súplica que condensa las anteriores. Al suplicarle el hablante lírico que conteste a la llamada desesperada de la actriz, le pide que la salve de esa vida axfixiante y atormentada que experimentó. Por lo tanto, en la súplica conclusiva el hablante intercesor le pide que la redima, al liberarla de esa vida, del "script" que la sociedad le impuso:

"Señor

quienquiera que haya sido el que ella iba a llamar

y no llamó -y tal vez no era nadie

o era Alguien cuyo número no está en el Directorio de Los Angeles-  
contesta Tú el teléfono!"

Es así cómo no podemos comprender la "Oración por Marilyn Monroe" sin esta invocación, en donde se manifiesta la certeza de que la súplica será escuchada y de que él vendrá en auxilio de la desvalida y sufriente Marilyn Monroe. Sin embargo, ¿cómo asegurarse la intervención divina? Una respuesta pragmática a la pregunta comenzaría con apuntar que la situación comunicativa de la súplica presupone de antemano la acción protectora y redentora del que ora con la súplica y, desde este punto de vista, la "Oración" es una profesión de confianza por tal intercesión. Estos planteamientos, aunque pertinentes, no son totalmente satisfactorios.

Señala al respecto Mannati que toda súplica comprendía además de una invocación inicial, una serie de peticiones particulares y una exposición del caso del suplicante (1979: 13). Si nos detenemos con atención en el texto, a pesar de la libertad estrófica y el versolibrismo, existe una división formal en cuatro estrofas, cada una con un verbo en imperativo que traduce lo que Maguna Goicochea llama "invocaciones sostenidas" (1982: 29) gracias a la emergencia de la "apelación exhortativa" (Gaínza, 1985-86: 330). Por consiguiente, podemos dividir estructuralmente la "Oración" en cuatro súplicas; la primera establece el marco y el circuito de la exhortación y la última la cierra con esa convicción de que la redención se actualizará en Marilyn Monroe. ¿Y las demás súplicas? ¿Cuál es su función? Es precisamente la de justificar las razones por las cuales la divinidad debe apiadarse de ella y correr en su auxilio; es decir, la súplica se convierte en una evocación, un recordatorio de lo que fue la existencia de la actriz. Por esta razón, el texto subraya por anticipado el desconocimiento que pesa sobre ella y que, contrario a la humanidad, él conoce. A este efecto contribuye el hecho de que cada súplica esté acompañada de una explicación, cuya finalidad sea contextualizar cada uno de los verbos en imperativo.

Ante tal panorama, es curioso cómo estos verbos modifican su sentido primero para resemantizarse con su correspondiente explicación; veamos:

a) "Señor

recibe a esta muchacha conocida en toda la tierra  
con el nombre de Marilyn Monroe"

El verbo pierde su sentido de admitir en su seno, dentro de sí o de salir al encuentro de alguien para acompañarle, pues con ello, el hablante intercesor desea más bien que la acepte tal y como ella es y él la conoce. Así, el hablante reconoce que el pseudónimo bajo el cual se esconde "esta muchacha" no es "su verdadero nombre", de manera que, al solicitarle que la acepte sin aquellos rasgos que la identifican como actriz de cine y que la disfrazan (maquillaje, agente de prensa, fotógrafos, autógrafos, escenas de películas, el libreto), subraya la dimensión del ser. Y la explicación posterior descodifica el carácter aparental del conocimiento de la humanidad en la medida en que el Señor es únicamente el conocedor de su verdad, de lo que está vedado para los hombres, es decir, de lo perteneciente al espacio de la privacidad del sujeto; por ejemplo, se menciona su condición de huérfana, su violación, su tentativa de suicidio, sus sueños juveniles de convertirse en una actriz.

"(pero Tú conoces su verdadero nombre, el de la huerfanita violada a los 9 años y la empleadita de tienda que a los 16 se había querido matar)"

En resumen, el destinador de la súplica conoce hasta las últimas fibras el ser de Marilyn, en una palabra, su secreto reprimido y bien guardado; es un "encubrimiento intencional", y funciona "como una ocultación de algo que merece un juicio negativo" (Béjar, 1989: 46) dado que debe mantener incólume su imagen de actriz. Y el texto pondera tal represión a la que está sujeta Marilyn Monroe mediante la imagen de la manipulación del cuerpo o la explotación a la que se ve sometida por los estudios de cine, mediante la emergencia del intertexto evangélico de la profanación del Templo (Maguna Goicochea, 1982: 29):

"Pero el templo no son los estudios de la 20th Century-Fox

El templo -de mármol y oro- es el templo de su cuerpo  
en el que está el Hijo del Hombre con un látigo en la mano  
expulsando a los mercaderes de la 20th Century-Fox"

Ahora bien, corolario de la represión y enajenamiento a la que está sometida Marilyn Monroe, esta súplica se encuentra acompañada de otra verdad oculta y que se mantiene en ese espacio de la intimidad; es la carencialidad de su experiencia (Gaínza, 1985-86: 331-332) y que se traduce en todo el texto en una soledad apabullante y destructiva, pues "es un síntoma de que algo no funciona, la prueba de un fallo interno" (Béjar, 1989: 45). Ejemplos abundan y la contingüidad obliga; el texto subraya mediante dos imágenes, la sensación de soledad frente a los otros que la ven "desnuda" o ella sola en la frente a la inmensidad del cosmos.

b)"Perdónala Señor y perdónanos a nosotros  
por nuestra 20th Century  
por esta Colosal Super-Producción en la que todos hemos  
trabajado".

En esta segunda súplica, el verbo también pierde su sentido de exceptuar a alguien de una pena o un castigo, es decir, no tiene el sentido de librar a alguien de una pena o un castigo, sino de comprender ya sea los defectos de Marilyn, o disculpar ya sea los errores en los que cayó. De esta forma, el sujeto intercesor descarta cualquier responsabilidad de la actriz en sus actuaciones, ya que siguió o fue forzada a seguir un "script" en el que la humanidad ha intervenido. Por esta razón, se insiste en que los males de Marilyn son causa de los hombres, de modo que el radio de acción de esta súplica se amplía para englobar a otros sujetos. Al mismo tiempo, la imagen de soledad y de privación se acentúa con la focalización de dos hechos que acentúan el grado de desolación y de abandono en ascenso; son indicios de que pidió ayuda para resolver o afrontar sus problemas, aunque recibió sólo paliativos. En esta óptica, se comprende muy bien cómo la humanidad carga con la culpa de haber ignorado las señales de auxilio que enviaba:

"Ella tenía hambre de amor y le ofrecimos tranquilizantes.  
Para la tristeza de no ser santos se le  
recomendó el Psicoanálisis"

c)"Recuerda Señor su creciente pavor a la cámara  
y el odio al maquillaje-insistiendo en maquillarse en cada  
escena- y cómo se fue haciendo mayor el horror y mayor la impuntualidad a  
los estudios"

El "recuerda" con que se inicia la tercera súplica es un retorno a la primera, ya que no se trata simplemente de traer a la memoria los acontecimientos de su existencia, sino de persuadir al Señor de que tenga presente toda la información que ambos manejan, el hecho de que, aunque desempeñaba el libreto impuesto, ella no era feliz, al punto de empezar a odiar su oficio y su máximo anhelo juvenil. Y la explicación posterior confirma el rechazo de esta existencia regida por su papel de actriz; ya no es capaz de reprimir lo que venía arrastrando desde hace mucho y ese sentimiento de asfixia y de hastío se comprueba porque la asociación entre la existencia de Marilyn y el libreto de la película que le hicieron representar es total. Aquí la carencialidad se transforma en un mundo en donde rige lo aparential y la falsedad:

"Y su vida fue irreal como un sueño que un psiquiatra interpreta y archiva.  
Sus romances fueron un beso con los ojos cerrados  
que cuando se abren los ojos  
se descubre que fue bajo reflectores y apagan los reflectores  
y desmontan las dos paredes del aposento -era un set cinematográfico-  
mientras el Director se aleja con su libreta porque la  
escena ya fue tomada"

Es más, cuando Marilyn niega el libreto, termina con su existencia. De manera que, al insistir una vez más en la carencia de sentido que impregna toda su experiencia como una actriz que asimila película y vida, la "Oración" ofrece una sola explicación a ese fracaso y lo hace contraponiendo la falsa brillantez y opulencia que exhibía la diva frente a la miseria y el desgarramiento presentes. No es extraño entonces que a la imagen de una vida mundana propia a una actriz, la "Oración" yuxtaponga el espacio casi íntimo y recóndito, en donde como última escena de la película de su vida Marilyn se suicida; el ruido aparatoso de los espacios exteriores contrasta fuertemente con el silencio desgraciado de la sala de su apartamento:

"O como un viaje en yate, un beso en Singapur, un baile en Río en la recepción en la mansión del Duque y la Duquesa de Windsor vistos en la salita del apartamento miserable".

d) "Señor

quienquiera que haya sido el que iba a llamar

y no llamó -y tal vez no era nadie

o era Alguien cuyo número no está en el Directorio de Los Angeles-contesta Tú el teléfono"

Como consecuencia al "script" que debió representar, Marilyn se suicida, ya que no tiene a nadie a quien recurrir para encontrar alivio a su crisis existencial. La humanidad la ha abandonado a su suerte, no hay nadie quien la salve de dar con esa resolución final, terminar con su vida; imagen sugerida con la acción definitiva de telefonar *in extremis*, como si fuera la última tentativa de auxilio ante la desesperación que la embarga. Así, la súplica conclusiva, que finaliza con el verbo "contesta", tiene otro sentido diferente al de responder el teléfono, pues el hablante intecesor, dado el recordatorio o evocación de la existencia de Marilyn Monroe, no sólo suplica a la divinidad que la exima de esa película mal producida, sino que la salve de cometer suicidio y la redima con su gracia y benevolencia infinitas.

Cabe aclarar por lo demás, que esta súplica subsume a las otras y permite concluir que la "Oración por Marilyn Monroe" es una justificación a la redención posible en la actriz. Desde este punto de vista, el texto presupone la confianza de la intervención divina como punto neurálgico de ese proceso que va de la esclavitud a la liberación. Por otra parte, al proponer una versión distinta al libreto de actriz que desempeñaba Marilyn Monroe, o en su defecto para ser más precisos, al hacer emerger las contradicciones entre el libreto y su existencia, la "Oración" hace un examen desmitificador de la imagen de "estrella" que pesa sobre Marilyn y la exhibe en sus condicionamientos humanos; la presenta como una mujer que sufre y miserable. Esta es la finalidad de la súplica, interceder por "esta muchacha" que se ha desembarazado de su máscara de actriz.

Con ello, la situación comunicativa de la "Oración por Marilyn Monroe" puede descodificarse como el proceso de reivindicación de "esta muchacha conocida (...) con el nombre de Marilyn Monroe", ya que la trae de esa ausencia que significa una existencia representando un papel impuesto y la hace presente devolviéndole su calidad humana. En este contexto, el acto mismo de la súplica se reviste de un poder bien especial mediante esa fuerza ilocutiva que otor-

ga a la palabra su condición liberadora, en el entendido de que con su súplica empieza la redención. Ya Gastón Gaínza señalaba, en efecto, esta dimensión del poder con la que se asocia la divinidad (1985-86: 331) y que parece extenderse al acto mismo de la súplica desde el momento en que el hablante lírico convoca y pide la presencia de la divinidad. Pero también, del otro lado del circuito, al instaurarse él mismo como instancia mediadora, Marilyn Monroe, la ausente, la sin nombre y desconocida, queda de una vez por todas redimida y conocida por lo que es, en su condición de mujer. Por eso, cuando la súplica se dirige al Señor para que responda al auxilio de Marilyn Monroe, el hablante intercesor hace posible que ella sea liberada de la opresión que la sujeta a la apariencia, a la soledad y a la falsedad.

Sin embargo, nuestra lectura no queda completa, si no nos detenemos con atención en la tercera súplica, en donde el circuito de la plegaria se amplía a la emergencia de un emisor plural, "nosotros", objeto también de la súplica y en la que se incluye el hablante intercesor: "Perdónala Señor y perdónanos a nosotros/ por nuestra 20th Century". Para comprender tal desplazamiento, es necesario remitirse a otra forma de primera persona plural que se encuentra unos versos más arriba: "Ella no hizo sino actuar según el script que le dimos", con lo cual se evidencia la culpa de la humanidad en la imposición y la sujetación de Marilyn a un papel y a un libreto. Una pregunta se impone entonces: ¿en qué radica la culpa de "nosotros" para que el Señor no sólo nos comprenda, sino que también nos perdone?

Al respecto, hay que señalar como lo realiza Maguna Goicochea, que la "Oración" introduce en su propia producción, un pasaje tomado de los evangelios, el episodio de la profanación del templo, el cual podemos encontrar tanto en San Mateo, 21,12-13, como en San Juan, 2,13-22. No obstante, la "Oración" se acerca más a la versión de San Juan, ya que reúne dos motivos básicos: la acción de Jesús de derribar todo lo que encontró en el templo con un látigo y la afirmación del evangelista que, interpretando las palabras de Jesús, señala que se refiere al templo de su cuerpo. Sin embargo, hay un motivo clave que sólo aparece en la versión de San Mateo; es una afirmación categórica de Jesús: acusa a los judíos de convertir el templo en una "cueva de ladrones", al contrario de San Juan que habla de "un lugar de negocios". Estamos de acuerdo con Maguna Goicochea cuando señala que la "Oración es exégesis de dos versículos claves del evangelio de San Juan" (1982: 29), al menos desde la perspectiva del intertexto que redistribuye en el nuevo texto su significación bajo una función redinamizada.

En efecto, el episodio de la profanación o expulsión del templo resalta la corrupción y la avidez del lucro que se ha instaurado en el templo, desviándose así de su función primordial de ser casa de oración. El paralelismo no se hace esperar; en la "Oración", también Jesús expulsa y derriba "a los mercaderes de la 20th Century-Fox" que se han enriquecido a costa del "templo de su cuerpo", que es "de mármol y oro". La referencia a Marilyn Monroe es fácilmente decodificable gracias a esta sinécdoque y a la imagen cromática que la acompaña. De esta forma, como la exégesis de este episodio evangélico lo afirma, la "condenación de Jesús es, ante todo, contra la mentalidad mercantil" (Maguna Goicochea, 1982: 31) que arrastra al hombre a su degeneración y lo desvía de su camino.

En este sentido, la "Oración" acusa a los "mercaderes de la 20th Century-Fox de un proceso de corrupción que conduce la existencia de Marilyn a "la realidad del tecnicolor" y a "actuar según el script que le dimos". Por esta razón, la avidez del dinero y del poder de "este mundo contaminado" como dice el texto, convierten a Marilyn en un simple objeto de mercan-

cía; Gaínza lo resume con gran pertinencia: "la enajenación o pérdida de la autenticidad es producto de un proceso que convierte la existencia en mercado" (1985-86: 333) y que produce relaciones carenciales y asimétricas.

Ahora bien, ¿quién es el culpable de tal enajenación en Marilyn? ¿Quiénes son los mercaderes? Somos todos los que participamos en ese circuito de la súplica; dice el texto: "Perdónala Señor y perdónanos a nosotros/ por nuestra 20th Century/ por esta Colosal Super-Producción en la que todos hemos trabajado". De esta manera, la compañía de cine se transforma, por sinécdoque, en el siglo XX y el devenir histórico, por metáfora, en una monumental película que incluye a Marilyn en un papel protagónico. Entonces, no sólo la compañía de cine la ha explotado hasta convertirla en un objeto de mercado, es también la humanidad toda entera la responsable de su alienación, desamor, soledad y falsedad. Es interesante considerar que, con la "Oración", estamos en la presencia de un discurso que se ofrece como testimonio del sufrimiento y de la injusticia y, como tal, la existencia misma de la súplica se posibilita en esa conciencia de la opresión (cfr. Prada Oropeza, 1990: 38-42). Por lo tanto, es necesario destacar que el sujeto intercesor se considera como un pecador en la medida en que ha arrastrado a la inocente Marilyn a su degradación, de manera que la súplica, aunque dirigida a Marilyn, es la suya también. Y así, espera confiado la misericordia no sólo ahí donde la humanidad ha fallado, sino también que el perdón (redención) le sea también concedido.

De nuevo, el intertexto evangélico permite retomar nuestras observaciones, ya que, como afirmaba con toda pertinencia San Juan, Jesús, cuando se dirige a los judíos, habla de su cuerpo, que será purificado (edificado) tres días después, en una alusión concreta a la resurrección de la carne. He ahí cómo el intertexto evangélico reprograma esta noción de esperanza con la que se impregna y se construye la situación comunicativa del texto; pues la redención sólo es verificable en este texto escatológico. Eso es lo que tienen en común tanto el sujeto intercesor como el sujeto objeto de la súplica, la esperanza de que la purificación y la libertad están por venir (Borgeson, 1982: 387) y que se actualiza cada vez que se invoca a la divinidad.

## Bibliografía

- Aranguren, José Luis. 1989. "El ámbito de la intimidad". *De la intimidad*, Barcelona: Editorial Crítica, 17-31.
- Béjar, Helena. 1989. "Individualismo, privacidad e intimidad: precisiones y andaduras". *De la intimidad*, Barcelona: Editorial Crítica, 33-57.
- Borgeson, Paul W. 1982. "Lenguaje hablado/lenguaje poético: Parra, Cardenal y antipoesía". *Revista Iberoamericana*, XLVIII (118-119), 383-389.
- Cardenal, Ernesto. 1971. *Antología*, Buenos Aires: Ediciones Carlos Lohlé.
- Gaínza, Gastón. 1985-86. "Texto lírico y semiótica: modelización secundaria". *Letras* (15-16-17), 327-336.

- Greimas, Algirdas. 1976. *Semántica estructural*, Madrid: Editorial Gredos.
- Gómez-Moriana, Antonio. 1981 "Spécifité du texte vs vocation universelle de la littérature". *Imprévue* (1), 1-18.
- Jakobson, Roman. 1983. *Lingüística y Poética*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Maguna Goicochea, Juan. 1982. "Ernesto Cardenal, poeta intercesor: Oración por Marilyn Monroe". *Káñina*.VI (1-2), 29-35.
- Mannati, Mariana. 1979. *Orar con los salmos*. Estella (Navarra): Editorial Verbo Divino, 2a. edición.
- Pozuelo Yvancos, José María. 1989. *La teoría del lenguaje literario*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2a. edición.
- Prada Oropeza, Renato. 1990."Constitución y configuración del sujeto en el discurso-testimonio", en *Casa de las Américas*, XXX(180), .29-44.
- Warning, Rainer. 1979. "Pour une pragmatique du discours fictionnel". *Poétique* (39), 321-337.