

## EL ASPECTO GRAFICO EN ORACION POR MARILYN MONROE DE ERNESTO CARDENAL

*Prof. Luis Arán F.*

Es importante en la constitución discursiva el aspecto gráfico del poema. En efecto, *Oración por Marilyn Monroe* ofrece, para su exégesis, recursos como el empleo de paréntesis, guiones, mayúsculas, letra cursiva y grafías que funcionan por ausencia.

El empleo de paréntesis cumple en el poema una función anagógica, entendiéndose por tal, la de señalar el sentido verdadero, el sentido como clave de lectura, al que Jakobson denomina como el 'sentido dominante'. En el poema se observa en forma muy clara la explicación del sentido anagógico frente a otros sentidos (literal, moral, alegórico).

El primer paréntesis ("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") nos remite al conocimiento que tienen o pueden tener Dios, el propio hablante lírico y el lector. Dios, omnisciente y omnipresente, conoce el verdadero nombre de Marilyn Monroe, su orfandad y que fue violada a los nueve años. Tampoco es ajeno a El que fue una empleadita de tienda que intentó suicidarse a los dieciséis años. Por otra parte, el poema se proyecta al extratexto, al conocimiento o información que poseen tanto el hablante lírico como el lector del poema acerca de la vida de Marilyn Monroe. El hablante lírico sabe que su verdadero nombre no es el que figura en el mundo del celuloide, su orfandad y el atentado que sufriera en su niñez, como igualmente su suicidio frustrado. Este conocimiento es muy probable que también esté en poder de los lectores del poema, producto de sus lecturas acerca de la vida de la actriz. De todas maneras, el hablante lírico se encarga de darlo a conocer o de recordarlo.

El siguiente paréntesis alude al *Time*, en letra cursiva, para explicar que el conocimiento que se tiene de lo que ella soñó, es producto de lo leído en el *Time* ("según cuenta el *Time*"), por lo que nos remite nuevamente al extratexto, como una forma de dar mayor veracidad a sus palabras, pues tiene como fuente de información una publicación, lo que puede ser comprobado por los lectores.

Al continuar con la explicación del sueño, parte de ella se hará entre paréntesis ("la masa de cabezas en la oscuridad bajo el chorro de luz") para aludir al espectáculo cinematográfico: admiradores y sala de cine. Al hablar de "masa de cabezas" se está refiriendo al carácter informe, impersonal e indeterminado de los espectadores. La "oscuridad" y el "chorro de luz" están reflejando el espectáculo en sí, al cine y a sus convenciones, al público, atraído como las mariposas por la luz.

Las siguientes palabras entre paréntesis ("pero como la realidad del tecnicolor") están destinadas a resaltar la irrealidad del mundo del cine, la evasión, el mundo del parecer en el que están inmersos los actores, directores, productores y el público que paga por el espectáculo. Se enfrentan dos realidades: la del ser y la del parecer. Pero la más dramática de todas es esta última, pues condena a los actores a la inautenticidad. Esto se entiende mejor con la frase siguiente: ("era un set cinematográfico"). Se reitera lo no vivido realmente, lo ficticio, lo irreal. Nos encontramos otra vez enfrentados a la dicotomía ser/parecer, realidad/irrealidad, verdad/ficción. Y esta irrealidad es explicada por el hablante lírico cuando insiste en el carácter ficticio y falso de los romances, romance vivido "bajo reflectores" y que termina cuando "apagan los reflectores" y "desmontan las dos paredes del aposento" y "el Director se aleja con su libreta".

El último paréntesis encierra la duda respecto al destinatario de la llamada: ("y tal vez no era nadie/ o era Alguien cuyo número no está en el Directorio de Los Angeles"). Frente a esta duda, el hablante lírico especula: "y tal vez no era nadie" o quizás "Alguien cuyo número no está en el Directorio de Los Angeles". Al hablante lírico parece no preocuparle mayormente el destinatario humano de la llamada; lo que sí le interesa es que se le responda y para ello invoca al Ser Supremo:

"Señor... contesta Tú el teléfono". Es interesante señalar cómo mediante el empleo de los pronombres indefinidos "nadie" y "Alguien" se aleja de lo contingente, de lo humano, para proyectarse hacia lo divino: Dios, alfa y omega de nuestras vidas:

"Señor/ recibe a esta muchacha..."

"Señor.../ contesta Tú el teléfono".

### El empleo de guiones.

En la constitución discursiva el empleo de guiones no cumple una mera función explicativa como normalmente se lo usa, sino una función significativa. Veamos el primer caso:

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  
que hicieron de tu casa de oración una cueva de ladrones.

La frase explicativa "de mármol y oro" está aludiendo a la riqueza espiritual que debe poseer el alma para agradar a Dios. Sin embargo, para entender mejor el sentido de las palabras encerradas entre guiones, es necesario observar todos los versos citados. El sentido anagógico de ellos está entregado por el propio hablante lírico, cuando afirma que "el templo no son los estudios de la 20th Century-Fox" sino 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/ que hicieron de tu casa de oración una cueva de ladrones". Se aprecia en estos versos el carácter sagrado del cuerpo humano, al ser considerado "casa de oración". El hablante lírico en estos versos no hace sino confirmar la visión que el cristianismo le ha atribuido siempre al cuerpo humano. Por otra parte, estos versos nos remiten a otro texto: la Biblia. A esta transposición de códigos significativos, Julia Kristeva denomina "inter-textualidad", definiéndola del siguiente modo: "Llamamos inter-textualidad a la inter-acción de textos que se produce en el interior de un solo texto. Según esto, el lenguaje poético aparece como un diálogo de textos: toda secuencia se hace por relación a otra proveniente de otro texto, de modo que toda secuencia está doblemente orientada, hacia un acto de reminiscencia (evocación de otro texto) y hacia un acto de sumación, como diría Mallarmé (transformación de ese otro texto)"<sup>1</sup>.

En el poema que analizamos el hablante lírico ha cogido el texto bíblico en que Jesús expulsa a los mercaderes del templo. Los cuatro evangelistas se refieren a este hecho: Mateo 12, 12-13; Marcos 11, 15-17; Lucas 19, 45-47; Juan 2, 13-17. Los tres primeros se refieren a los mercaderes que han convertido la casa de Dios en una cueva de ladrones, olvidando su carácter de casa de oración. Mateo: "Escrito está: "Mi casa será llamada casa de oración, pero vosotros la habéis convertido en cueva de ladrones"; Marcos: "¿No está escrito: Mi casa será casa de oración para todas las gentes? Pero vosotros la habéis convertido en cueva de ladrones"; Lucas: "Escrito está: Y será mi casa de oración; pero vosotros la habéis convertido en cueva de ladrones". Sólo Juan la llama "casa de contratación": "Quitad de aquí todo eso y no hagáis de la casa de mi Padre casa de contratación". El sentido de "casa de oración" es entregado también por los profetas Jeremías (7,11) e Isaías (56, 7).

La expulsión de los mercaderes del templo con un látigo por Jesús, es graficada sólo por Juan. "...y haciendo de cuerdas un azote, los arrojó a todos del templo..." (J. 2, 13).

---

1. Roberto Hozven: *El estructuralismo literario francés*. Santiago. Ediciones Dpto. de Estudios Humanísticos, 1979. p. 126.

La perífrasis Hijo del Hombre, por Jesús, se encuentra repetidamente en la Biblia. En Marcos (14, 61-62), por ejemplo, se describe la escena en que Jesús, ante el sanedrín, se llama a sí mismo Hijo del Hombre.

La referencia al templo como “el templo de su cuerpo”, puede encontrarse en Juan (2, 19-22): “Respondió Jesús y dijo: Destruid este templo, y en tres días lo levantaré. Replicaron los judíos: cuarenta y seis años se han empleado en edificar este templo ¿y tú vas a levantarlo en tres días? Pero él hablaba del templo de su cuerpo. Cuando resucitó de entre los muertos se acordaron sus discípulos de que había dicho esto, y creyeron en la Escritura y en la palabra que Jesús había dicho”.

En síntesis, el sentido anagógico está dado en estos versos fundamentalmente por el carácter intertextual de ellos con los textos bíblicos, en que los mercaderes (judíos) han sido reemplazados por los mercaderes de la 20th Century-Fox, que han convertido en mercancía el cuerpo (templo) de Marilyn Monroe, lugar sagrado, casa de oración, de donde los expulsa el Hijo del Hombre.

La siguiente frase entre guiones expresará el grado de responsabilidad que nos compete en la pérdida de la identidad de algunos de nuestros semejantes:

Ella no hizo sino actuar según el script que le dimos  
—el de nuestras propias vidas— Y era un script absurdo.  
Perdónala Señor y perdónanos a nosotros  
por nuestra 20th Century  
por esta Colosal Super-Producción en la que todos hemos trabajado  
Ella tenía hambre de amor y le ofrecimos tranquilizantes.  
Para la tristeza de no ser santos  
se le recomendó el Psicoanálisis.

El hablante lírico aboga por liberar de culpa a la actriz, símbolo sexual de una época. Afirma que actuó enajenada, despersonalizada, de acuerdo al libreto que le dimos: “el de nuestras propias vidas”. Es decir, lo que nuestra propia degradación quería ver en ella. De ahí el absurdo de pretender alienarla, de convertirla en mujer-objeto, de hacerle perder su propia identidad por otra prestada. Por eso, al pedir perdón para ella, nos incluye a nosotros, los verdaderos culplables, tanto o más que la 20th Century-Fox, creadora de “esta Colosal Super-Producción en la que todos hemos trabajado”, y responsables también de no haberle entregado lo que ella necesitaba: “Ella tenía hambre de amor y le ofrecimos tranquilizantes” o “se le recomendó el Psicoanálisis”.

En suma, más que una responsabilidad individual, la de la actriz, el hablante lírico está apuntando a una responsabilidad colectiva: la de los productores cinematográficos y del público (nosotros) que paga el espectáculo.

Esta pérdida de la identidad de la que hablábamos anteriormente, se reitera en otra frase entre guiones:

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.

En estos versos se muestra el hastío, el cansancio vital, la lucha por lograr la verdadera identidad. Palabras como “pavor”, “odio”, “horror” expresan sus esfuerzos por liberarse de todo lo que la liga al mundo aparental del cine. Se explica, entonces, su “odio al maquillaje”, la máscara de la inautenticidad de la que quiere deshacerse sin lograrlo. Su insistencia en “maquillarse en cada escena” lo demuestra. Le desagrada, pero debe hacerlo para complacer a directores y admiradores. La frase entre guiones no es otra cosa sino la contradicción de su vida: la lucha entre el ser y el parecer, el querer

liberarse y la imposibilidad de hacerlo, porque el script que le dimos, el que debe representar, exige la máscara, la apariencia. Incluso, con el empleo del polisíndeton, reiteración de la conjunción “y”, se pretende reproducir el significado en el significante: “y el odio”, “y cómo”, “y mayor”. A través del polisíndeton se insiste en el hastío, en el cansancio vital de la actriz, ante el falso mundo del cine.

### El empleo de mayúsculas.

Llama la atención la lexía “WRONG NUMBER” en que la mayúscula está al servicio del significado. El empleo de esta lexía apunta a una situación cotidiana. ¡Cuántas veces nos habrán dicho: número equivocado! Sin embargo, en el poema es una respuesta muy dolorosa. Está expresando su desvinculación con el lazo humano, pues la voz que le responde es la de un disco, es decir, lo mecánico, lo desvitalizado, lo programado igual como lo fue ella. El hablante lírico quiere hacer resaltar la inmensa soledad en que se encuentra frente a una situación límite, sin una voz amiga que le tienda la mano.

### Grafías que funcionan por ausencia.

Otro aspecto que sorprende en el poema es lo que hemos denominado “grafías que funcionan por ausencia”, entendiéndolo por tales, los signos de puntuación que normalmente se consideran obligatorios y que en el poema han sido omitidos. En *Oración por Marilyn Monroe* encontramos una cantidad mínima de comas; sólo ocho, de las cuales cinco corresponde a la separación de elementos análogos —enumeraciones de sustantivos. Lo sorprendente es la ausencia de este signo después de los vocativos:

“Señor  
recibe a esta muchacha...”

.....  
“Señor  
en este mundo...”

.....  
“Perdónala Señor...”

.....  
“Recuerda Señor...”

.....  
“Señor  
quienquiera que haya sido...”

En los ejemplos citados hay una clara intención de omitir esta grafía, lo que nos induce a pensar que se ha hecho con el propósito de provocar un mayor acercamiento entre el destinador y el destinatario de la oración, al eliminar, incluso, una barrera tan insignificante como es la coma. Con ello, amén de disminuir la distancia con el destinatario, se establece, por lo mismo, un trato más directo y sincero, lo que favorece la comunicación y da más seguridad al destinador de que su petición tendrá mayores posibilidades de ser acogida.

*Instituto de Filología Hispánica*