

“ORACIÓN POR MARILYN MONROE” DE ERNESTO CARDENAL: DE LA CONSTRUCCIÓN AL CARÁCTER PRAGMÁTICO

Silvia Rivera Alfaro: Estudiante de Filología Española de la Universidad de Costa Rica (sos.selva@gmail.com).

Resumen

El poema *Oración por Marilyn Monroe*, de Ernesto Cardenal, fue escrito tras la muerte de esta famosa actriz norteamericana. Utilizando una oración como estructura, el poeta mueve al lector a preguntarse acerca de diversas cuestiones sociales. El artículo estudia la estructura, los participantes y los distintos recursos literarios que se utilizan para construir este poema. Especialmente, se refiere a los elementos que aportan el carácter pragmático al texto y el efecto que crean en el lector.

Palabras clave: poesía pragmática, estructura, construcción del poema

Abstract

The poem *Oración por Marilyn Monroe*, by Ernesto Cardenal, was written after this famous North American actress' death. Using a prayer as a structure, the poet moves the reader to wonder about different social questions. The article studies the structure, the participants and the different literary methods that are used for constructing this poem. Especially, it refers to the elements that contribute to the pragmatic character of the text and their effect on the reader.

Keywords: Pragmatic Poetry, Structure, Poem Construction

El texto del poeta nicaragüense Ernesto Cardenal aparece en *Oración Por Marilyn Monroe y otros poemas* (1965), tres años después de la muerte de la actriz y modelo estadounidense. A continuación se reproduce -con los versos numerados- para facilitar su posterior análisis.

ORACIÓN POR MARILYN MONROE

1 Señor
recibe a esta muchacha conocida en toda la tierra con el
nombre de Marilyn Monroe
aunque ése no era su verdadero nombre
5 (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)
y ahora se presenta ante Tí sin ningún maquillaje
sin su Agente de Prensa
10 sin fotografías y sin firmar autógrafos
sola como un astronauta frente a la noche espacial.

Ella soñó cuando niña que estaba desnuda en una iglesia
(según cuenta el *Time*)
ante una multitud postrada, con las cabezas en el suelo
15 y tenía que caminar en puntillas para no pisar las cabezas.
Tú conoces nuestros sueños mejor que los psiquiatras.
Iglesia, casa, cueva, son la seguridad del seno materno
pero también más que eso...
Las cabezas son los admiradores, es claro
20 (la masa de cabezas en la oscuridad bajo el chorro de luz)
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
25 que hicieron de Tu casa de oración una cueva de ladrones.

Señor
en este mundo contaminado de pecados y radioactividad
Tú no culparás tan sólo a una empleadita de tienda.
Que como toda empleadita de tienda soñó ser estrella de cine.
30 Y su sueño fue realidad (pero como la realidad del tencilor).
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 20 th Century
35 Por esta Colosal Super-Producción en 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.

Recuerda, Señor su creciente pavor a la cámara
40 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.

Como toda empleada de tienda

soñó ser estrella de cine.

45 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!

50 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.

O como un viaje en yate, un beso en Singapur, un baile en Río

la recepción en la mansión del Duque y la Duquesa de Windsor

55 vistos en la salita del apartamento miserable.

La película terminó sin el beso final.

La hallaron muerta en su cama con la mano en el teléfono.

Y los detectives no supieron a quién iba a llamar.

Fue

60 como alguien que ha marcado el número de la única voz amiga

y oye tan sólo la voz de un disco que le dice: WRONG NUMBER.

O como alguien que herido por los gangsters

alarga la mano a un teléfono desconectado.

Señor

65 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!

Para realizar un análisis ordenado del poema, se iniciará por su estructura; luego, se hará referencia a los participantes. Finalmente, se abordará el tema de los recursos utilizados por el autor (figuras) para producir el poema, ya que “la literatura es, sobre todo, forma: no tanto lo que un texto dice sino su concreción en una manera de decir” (Moreiro, 1996, 107).

En primer lugar, debemos tomar en cuenta que Cardenal escribe una oración, es decir un texto de origen religioso que, especialmente en nuestra época, no se encuentra con frecuencia en la literatura. A pesar de que es posible hallar libros con plegarias y todo tipo de oraciones, estos generalmente son sólo de índole religiosa y son entendidos en este sentido estricto. No obstante, como iremos apuntando a lo largo de este artículo, sólo al tratarse de una oración, se construye el sentido total del poema. En otras palabras, su estructura nos permite desarrollar la experiencia estética a partir del texto. La oración es ampliamente conocida en nuestras latitudes; nuestras experiencias culturales nos permiten reconocer su estructura, que se ve plasmada en el poema de Cardenal. La observamos desde el inicio: se utiliza un verso para invocar a dios¹, una acción que se repite a lo largo del poema. Esta identificación de la estructura también nos permite identificar con mayor facilidad la ruptura entre la oración y otros elementos, por ejemplo, las divagaciones que corresponderían, más bien, a un tipo de fluir de la conciencia por medio de paréntesis (este sin embargo, es un tema que trataremos más adelante). Al respecto, es importante recordar que

en la poesía: “la estructura está estrechamente relacionada con el tema: la forma de comunicarlo, la arquitectura lógico-sintáctica del escrito, apenas puede diferenciarse de su contenido conceptual. Y con frecuencia el sentido del poema tiene un paralelo absoluto con su esquema organizativo” (Moreiro, 1996: 91); justamente esto lo observamos en el texto. Asimismo, la oración nos obliga a acercarnos del poema de una determinada manera, pues su estructura también implica una serie de conocimientos que hemos aprendido socialmente y que ponemos en práctica al leer el texto.

En el caso de Cardenal, lo religioso, lo social, y claro: la poesía están juntos en un mismo texto. El autor caracteriza su propia poesía como exteriorista, al respecto dice Carrasco (2004, disponible en línea): “sus libros de poesía tratarán de llevar a la práctica los principios exterioristas, lo que implica transformar el poema moderno mediante el uso de diversas figuras, entre las que sobresalen el coloquialismo, la intertextualidad bíblica y referencial, el prosaísmo, el ritmo versicular y la mutación disciplinaria”.

Estas características son observadas a partir de los participantes del poema. El tú lírico es dios; es posible entenderlo así desde el primer verso del poema (“Señor”), que funciona como vocativo, y que se repite en los versos 26, 39 y 64. Este aspecto sobresale, para orar -coloquialmente-, es importante invocar de modo repetido a dios. Asimismo, dios como tú lírico es comprendido por medio de la utilización de las mayúsculas, según la tradición occidental, cada vez que se evoca por medio de pronombres, en este caso, de segunda persona singular: “(pero Tú conoces su verdadero nombre...”; esto se lleva a cabo tanto en el verso que reproducimos (5) como en el 8, 16, 25, 28 y 68. El recurso de los pronombres, además de funcionar para la recuperación del tú lírico, permite generar mayor verosimilitud a la oración.

También encontramos un yo lírico, quien ora. Ciertamente, el lector asume el papel de hablante, es decir el papel del yo lírico:

Como en cualquier otra enunciación, el que toma la palabra y dice “yo” lo hace asumiendo inmediatamente un papel social (en sentido amplio) desde el que habla (...)... en la mayor parte de las situaciones el receptor atiende directamente a este papel y deja muy en segundo plano la evidencia de que quién se dirige a él es un enunciador. (Luján, 2005: 147).

Añadido a esto, la acción de orar, como tal, permite que el lector tome la posición del yo con mucha más fuerza porque se trata de un acto performativo. Ciertamente, orar es hacer mientras se dice, es decir, no sería posible orar si no se dice. Antes habíamos mencionado que la estructura de una oración implica una serie de conocimientos previos por parte del receptor del texto, un saber enciclopédico que debe poner en práctica para apropiarse del *yo lírico*, para convertirse en él. Este conocimiento permite que el lector perciba con mayor intensidad cómo se va produciendo el texto mientras lo lee/dice gracias a la indicación que le es dada por el título: “oración” y a su práctica previa, por el conocimiento de mundo. La indicación lo prepara para ser el sujeto de la enunciación, dando un carácter pragmático al poema². En esta situación, se borra

de modo evidente -como sucede en la poesía- la existencia de autor/lector; dejando claro que no se necesita al autor, y más aún, que es la experiencia del lector la que construye el poema.

No obstante, es necesario notar como en “Oración por Marilyn Monroe” no se trata simplemente de un yo lírico, sino de un nosotros: “Perdónala Señor y perdónanos a nosotros / por nuestra 20th Century” (33-34). El yo es asumido desde el inicio por medio de la acción leer/decir. Mientras el nosotros, es más bien el pronombre indicado por el texto, pero que no aparece sino hasta el verso 31: “Ella no hizo sino actuar según el script que le dimos”, por medio del verbo escrito en primera persona plural. De modo que, hasta este punto, el lector se apropia del poema desde el yo, pues asume dicho papel, como ya se ha dicho. Parafraseando a Moreiro (1996), en cierto modo los textos poéticos se mueven entre el yo y el nosotros o del nosotros al yo y para rastrearlo la organización del texto es clave (remitiéndonos nuevamente a la estructura); habla precisamente de “textos que, expresamente, relacionan la intimidad y la experiencia común, de modo que del contacto entre ambas surge la reflexión” (Moreiro, 1996: 105). Siendo este, justamente, el procedimiento que observamos en el poema de Cardenal. El lector empieza a decir el poema desde su individualidad, de un modo más íntimo, hasta situarse a sí mismo en una colectividad que comparte determinadas acciones.

Más allá de la estructura y los participantes, es necesario observar la forma en que se construye el poema. Para ello tomaremos en cuenta, primero, los sistemas de reiteración que permiten que se establezca el ritmo; en la “Oración por Marilyn Monroe”, se repiten elementos a lo largo de todo el poema. Iniciamos con la anáfora, “que remite a una información anterior o recuerda” (Moreiro, 1996: 96). Desde el primer verso, se presenta el ya mencionado vocativo “Señor” que aparece en los versos 1, 26 constituyendo un verso por sí mismo; en el 33 (“Perdónala Señor y perdónanos a nosotros”) y 39 (“Recuerda Señor su creciente pavor a la cámara”) donde cambia más bien a la segunda posición en el verso; y, en el 64, donde vocativo constituye nuevamente un verso por sí mismo. Existen también repeticiones que se llevan a cabo con poca distancia entre ellas como por ejemplo “su verdadero nombre” que aparece en los versos 4 y el 5; el “Tú conoces” que aparece tanto en el verso 5 como en el 16; “de la 20th Century-Fox” que está en el 21 y 24, y aparece en el 34 sólo como “20th Century”; y, “script” en los versos 31 y 32.

Existen repeticiones que más bien recorren el texto en diversos puntos, permitiendo encadenar no sólo el ritmo, sino el sentido en sí. Tal es el caso de “la empleadita de tienda” que aparece por primera vez en el verso 7; posteriormente en el verso 28 y es repetido inmediatamente en el verso 29: “Tú no culparás tan sólo a una empleadita de tienda./ Que como toda empleadita de tienda soñó ser estrella de cine”. Aparece nuevamente en el verso 43 “Como toda empleada de tienda”, sumándosele el 44 “soñó ser estrella de cine”. Permittiendo, además de repetir la idea inicial de la *empleadita de tienda*, encadenar el ritmo al reiterar la idea del verso 29 (“soñó...”). Posteriormente no se repiten propiamente las palabras, pero se sigue repitiendo la idea del sueño. En todo caso, la idea del sueño aparecería en el poema desde el verso 12 (“Ella soñó cuando niña que estaba desnuda en una iglesia”) así como, en el verso 16 (“Tú conoces nuestros sueños mejor que los psiquiatras”). Así que lo más sorprendente es cómo en el poema se

entretejen conceptos que aparecen separados y se convierten en repeticiones a través de la ironía. Como mencionábamos, ya no se repite ni la “empleadita...” ni que “soñó...”, pero ya en el verso 30 se empieza a preparar una transición: “Y su sueño fue realidad (pero como la realidad del technicolor)”; en el 45 se ha dado dicha transición: “Y su vida fue irreal como un sueño que un psiquiatra interpreta y archiva”: repitiendo no sólo la idea del sueño, sino también la estructura de la frase “y su ___ fue ___ (-) como”, apareciendo en la repetición también un contraste de conceptos. Según Moreiro “en ocasiones, este tipo de estructura es una variante del paralelismo” (1996: 98); sin embargo, en el texto de Cardenal, observamos cómo ambas estructuras pueden unirse, recalcando el valor antagónico del sueño supuestamente hecho realidad y la vida irreal como un sueño. La idea del sueño no se repetirá más después de que se dice “un psiquiatra interpreta y archiva” (45). Junto con la reiteración de conceptos relativos al sueño, se reitera al “psiquiatra”, ya en el verso 16 se mencionaba a los psiquiatras y al sueño. El verso 38 (“se le recomendó el Psicoanálisis”) prepara para esta transición que se concretará en el verso 45 (citado arriba) y que plantea una ruptura con la parte anterior del poema, ya no se hablará más de sueños y psicoanálisis, sino más bien del ambiente del cine (reflectores, director, set cinematográfico, película).

Claramente, existe en el poema una oposición sueño- realidad, que funciona también a nivel semántico con la oposición real-irreal o verdadero-falso. Este contraste impera en el texto desde el inicio, al saber que Marilyn Monroe no es su verdadero nombre, sino otro que no nos es revelado, aunque más bien se vaya revelando su identidad, una identidad cualquiera, de “empleadita de tienda” que ni siquiera necesita un nombre, porque es tan anónima como cualquier otra empleada. Sumergiéndola ya en la pluralidad que se confunde con el nosotros, al punto que en el verso 31, donde aparece el primer nosotros (verbo “dimos”) no se reza ya por Marilyn Monroe, sino por la empleadita de tienda. Para entender la importancia del contraste podemos seguir a Moreiro, quien explica que “el poeta, al presentar dos realidades antagónicas, llama la atención sobre el dramatismo de un sentimiento o una situación, la contradictoria condición humana, la preponderancia de una realidad frente a otra” (Moreiro, 1996: 98-99).

El dramatismo se fortalece aún más con la aparición del diálogo y la divagación. Como ya habíamos explicado con anterioridad el tú lírico en este caso es dios, de allí que sea importante recordar que la oración implica un supuesto diálogo con él. El poema inicia (“Señor / recibe a esta muchacha conocida en toda la tierra con el nombre de / Marilyn Monroe”, versos 1-3) y termina (“¡contesta Tú el teléfono!”, verso 68) hablando al tú lírico. Moreiro explica que, en el diálogo, “ese *tú* siempre silencioso (...) permite organizar el texto en torno a una doble referencia: la del *yo*” y la de ese otro, cuyas realidades son exclusivamente literarias” (1996: 102). Es por medio de este diálogo que se puede revelar la contradicción que plantea el texto, pues permite que se exponga lo irreal que vive en la tierra el personaje conocido (Marilyn Monroe) y lo que realmente fue su vida según el yo lírico.

La incertidumbre causada por la contradicción se revela aún más por medio de las divagaciones que aparecerán justo antes del final del texto, en los versos 65 al 67: “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)”. Moreiro, hablando de la divagación, dice que la estructura característica es los “versos largos y pausados, lentos, que parecen tener la mágica capacidad de representar la pesadumbre, el poema se organiza en torno a un ir y venir de sentimientos enfrentados y abiertas contradicciones” (Moreiro, 1996: 104). Si bien es cierto que no se encuentran divagaciones en todo el texto, si es posible observar cómo todas esas oposiciones expuestas nos preparan para que la situación contradictoria de la muerte lleve al hablante a divagar. Las características expuestas por Moreiro se intensifican por medio del paréntesis; dentro de él, se especula acerca del posible destinatario de la llamada (Arán, 1893); el fragmento que contiene se vuelve largo; se divide en dos versos, generando una pausa. Así, pasa del *quienquiera*, la afirmación de que iba a llamar y la contradicción de que no llamó a la probabilidad de que no fuera nadie; hace una pausa y emite una disyunción lógica (.o era alguien....) revalidando el *quienquiera*, aunque ya lleno de duda. Una falta de organización lógica que pone en entredicho lo que se está recién diciendo (Moreiro, 1996: 104) y general duda sobre la situación en la que moriría la mujer.

Analizando los elementos estéticos del poema, se debe observar el plano sonoro del poema. Se trata de verso libre, de modo que no tenemos una repetición de intervalos regulares que nos permita medir; aun así, como se explicó anteriormente, la repetición de palabras y frases, sumado al modo en que se entrelazan, ayuda a generar el ritmo mientras se concretiza el concepto. Sin embargo, al respecto es necesario incluir algunos ejemplos de aliteración. En el verso 16 (“Tú conoces nuestros sueños mejor que los psiquiatras”) se produce siseo. Además, en el verso 10: “sin **f**otógrafos y sin **f**irmar autógrafos”) se repite el sonido [f] y, claro está, la partícula *sin* y el fragmento “-tógrafos” (fotógrafos - autógrafos), creando aún mayor armonía al ser ambas palabras esdrújulas. Estos sólo por tener algunos ejemplos. Muchos otros juegos fonéticos no hay, aunque sí es importante mencionar el uso de palabras provenientes del inglés. Estas crean un efecto fonético por la variedad y el rompimiento que proporciona a la hora de ser leído el texto. Lo vemos en palabras y nombres propios como *script* (31), *Time* (13), *20th Century-Fox* (21), *Windsor* (54), *WRONG NUMBER* (61). Asimismo, la utilización de palabras en dicha lengua permite al poema tener mayor verosimilitud, por tratar de un personaje estadounidense.

En el plano del significado, la utilización del léxico se hace realmente llamativa. Es cierto, parafraseando a Moreiro, que la literatura no tiene un lenguaje especial, sino que busca la manera de otorgar nuevos significados a las palabras que existen, que comúnmente utilizamos, y que “la cultura muestra que, en momentos determinados, una serie de palabras adquieren prestigio estético y tienen un uso privilegiado en los textos literarios” (Moreiro, 1996: 116). Sin embargo, en caso de “Oración por Marilyn Monroe”, sorprende el modo en el que Cardenal utiliza palabras contemporáneas propias del español e incluso palabras provenientes del inglés (como hemos citado arriba) para llenarlas de contenido de muy diversas disciplinas y producir figuras de modo inesperado. Aunque el uso de palabras en inglés se vuelve cada vez más común en la poesía actual, es importante recordar que Cardenal publicó el libro en el que aparecía este poema en 1965. Carrasco habla -siguiendo a Goic- de “la llaneza de la selección léxica que se acerca a

las normas del discurso hablado, una entonación que elude lo declamatorio con su acento conversacional, y una retórica parva de símiles actuales y simples” (Carrasco, 2004).

Dentro de los tropos que se encuentran en el texto, tenemos metáforas como las que aparecen en el verso 17 (“Iglesia, casa, cueva, son la seguridad del seno materno”), el 22 (“El templo -de mármol y oro- es el templo de su cuerpo”) y el 46 (“Sus romances fueron un beso con los ojos cerrados”). De hecho, en el verso 46 la metáfora no se cierra en “ojos cerrados”, sino que podemos observar cómo del 47 al 52 se construye la totalidad de la imagen y que se amplía en 53-55 donde compara su vida -ya por medio de un símil- con otros elementos: “O como un viaje en yate, un beso en Singapur, un baile en Río/ la recepción en la mansión del Duque y la Duquesa de Windsor/ vistos en la salita de un apartamento miserable”. Otro símil lo encontramos en la línea 11: “sola como un astronauta frente a la noche espacial”. Todas estas figuras, tal como lo se mencionó arriba, se caracterizan por su actualidad y su simpleza, dotando de mayor fuerza al poema, pues lo acercan más a lo oral y claro, le otorgan mucha mayor verosimilitud que es necesaria para que el lector se perciba a sí mismo como un yo que ora de un modo natural. Lo mismo sucede con las hipérboles, como en “Que como toda empleadita de tienda soñó ser estrella de cine.” (verso 29); idea que además se repite en los versos 43 y 44; o en el 35: “Por esta Colossal Super- Producción en que todos hemos trabajado”, incluyendo a todos como culpables por la muerte de la actriz, como partícipes, ya que en el verso 34 habría dicho “por nuestra 20th Century”, aunque sabemos que somos propietarios de dicha empresa en la realidad, pero exagerando la expresión puede mostrar al lector como parte de una colectividad (nosotros) partícipe de cuanto denuncia el yo lírico.

El poema también se encuentra cargado de antítesis y paradojas, es decir, términos que se colocan próximos y contrastan entre ellos. Tal es el caso de algunos versos ya citados como el 30: “Y su sueño fue realidad (pero como la realidad del technicolor)”, donde la oposición de sueño-realidad se hace más evidente por medio de la utilización del paréntesis donde se pone en entredicho tal realidad al unirla al technicolor. Lo mismo sucede en el 45, donde se oponen nuevamente sueño y realidad. También el 40: “y el odio al maquillaje –insistiendo en maquillarse en cada escena-”, donde se proponen dos acciones opuestas una luego de la otra.

Cardenal utiliza también asíndeton y polisíndeton en su poema. Se puede encontrar polisíndeton en los versos 39 a 42: “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”, donde el último nexos (“y”) es innecesario. El poema acumula este mismo nexos en versos donde es totalmente innecesario, pues no se trataba de una enumeración, sino más bien se incluye al inicio de una frase, como en el verso 45; o en el 58, donde podría haberse tratado de una enumeración, pero por el modo en que se han hecho las frases (inicia luego de un punto), no es realmente necesario tal nexos. El caso contrario se da en los versos 53-55, donde más bien hace falta el nexos lógico, es decir, encontramos una asíndeton: “O como un viaje en yate, un beso en Singapur, un baile en Río / la recepción en la mansión del Duque y la Duquesa de Windsor/ vistos en la salita del apartamento miserable”.

En la “Oración por Marilyn Monroe”, existen también encabalgamientos, como es el caso de los versos 22-25: “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 20 th Century-Fox /que hicieron de Tu casa de oración una cueva de ladrones”.

A modo de conclusión, se hace necesario destacar que, aún en una poesía que parece ser mucho más oral y simple, encontramos muchísimos procedimientos que permiten otorgar al lenguaje y al texto el valor poético. Resulta interesante como la repetición no se realiza con una sola frase, sino que se repiten de palabras a ideas; además, que dichas ideas se unen a otras que se repiten también y es por medio de dicha unión que se logra construir el sentido. Llama la atención, a pesar de ser un tema que no se ha desarrollado exhaustivamente en este trabajo- cómo se utilizan paréntesis y otros signos de puntuación para establecer el sentido entre la oración y los comentarios, como sucede en el verso 13, donde más bien se trata de una prueba a partir de una fuente escrita en medio de una supuesta oración y como sucede con muchísimos elementos del poema que permiten encontrar esa multitud de áreas que confluyen en él (religioso, social, cine, por ejemplo) para permitir al texto construir su sentido . Por último, es trascendental destacar el valor pragmático del texto de Cardenal que se posibilita gracias a la elección de la oración como indicación dada al lector, la cual lo obliga a relacionar el texto directamente con su conocimiento previo adquirido culturalmente.

NOTAS

1. En este trabajo, se preferirá escribir dios con minúscula, a pesar de que la tradición occidental indique que deba ser con mayúscula.
2. Según Morris (citado por Ulpiano; 2001, disponible en línea) la pragmática: “es la parte de la semiótica que trata del origen, usos y efectos de los signos”. Dice Ulpiano: “Los signos tienen una indudable dimensión social, son usados por unos sujetos en un proceso semiótico, dentro de un contexto determinado, razón por la cual todos estos aspectos no pueden ser obviados a la hora de estudiar los signos. La pragmática se ocupa de las circunstancias en que se produce el proceso de expresión, comunicación e interpretación de los signos, en un tiempo, un espacio y una cultura determinados, trascendiendo, de esta forma, el propio texto, al contrario de la sintaxis y en menor grado la semántica, que son aspectos fundamentalmente inmanentes al texto” (Ulpiano; 2001, disponible en línea).

REFERENCIAS

- Arán, Luis. (1983). «El aspecto gráfico en “Oración por Marilyn Monroe”, de Ernesto Cardenal». *Documentos Lingüísticos y Literarios* 9: 95-98. Visitado el 18 de setiembre, 2011. Disponible en:
http://www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=272
- Cardenal, Ernesto (selección). (2006). *Flor y Canto: Antología de Poesía Nicaragüense*. Managua: Centro Nicaragüense de Escritores.

Carrasco, Iván. (2004). “*Cántico cósmico* de Cardenal: un texto interdisciplinario”. Estudios Filológicos, N° 39, septiembre 2004, pp. 129-140. Visitado el 17 de setiembre, 2011. Disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0071-17132004003900007&script=sci_arttext

Lada, Ulpiano. (2001). “La dimensión pragmática del signo literario”. Estudios Filológicos, N° 36, pp. 61-70. Visitado el 28 de diciembre, 2011. Disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17132001003600004

Luján Atienza, Ángel L. (2005). *Pragmática del discurso lírico*. Madrid: ARCO/ LIBROS, S.L.

Moreiro, Julián. (1996). *Cómo leer textos literarios: El equipaje del lector*. Madrid: Editorial EDAF.



Todos los derechos reservados. Universidad de Costa Rica. Este artículo se encuentra licenciado con Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-Sin Obra Derivada 3.0 Costa Rica.