

Deíxis, diálogo y monólogo en *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* de R. Alberti

El presente estudio aborda un corpus poético recogido por el autor, Alberti, bajo el epígrafe *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*. Poemas todos ellos escritos en 1929 y publicados en diversos números de *La Gaceta Literaria*, con la siguiente nota a pie de página: "Libro próximo, así titulado". Alberti no llevó a cabo su intención de publicar en forma de libro estos poemas cuya edición en años posteriores sufrió constantes alteraciones, debido a la actitud un tanto descuidada y antojadiza del autor con respecto a ellos.

La edición más completa y rigurosa de este conjunto es la de C. Brian Morris¹, que constituye el texto base de este trabajo.

Nuestro acercamiento al texto pretende analizar la función que el diálogo y el monólogo desarrollan en cuanto a la estructura profunda del mismo, en relación, asimismo, con la articulación de los deícticos. Dicha temática hace referencia a las teorías polifónicas de Bajtin, Ducrot y Grice y nos sitúa en un punto de vista pragmático.

(1) Todas las citas del texto de Alberti que aparecen en este trabajo han sido tomadas de la siguiente edición: C. Brian Morris, *Rafael Alberti: Sobre los ángeles. Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, Madrid, 1989.

I.— ARTICULACION DE VOCES Y PERSONAJES

Los poemas de *Yo era un tonto...* presentan un rasgo común que proporciona al conjunto un primer factor de cohesión: la "presencia" de una serie de personajes cinematográficos, portavoces de cada uno de los textos. A un nivel inmediato y superficial, esta organización polifónica se concreta en claras referencias expuestas en los títulos, donde se atribuye el discurso a un personaje que toma la palabra de modo directo:

"Cita triste de Charlot"²

"Buster Keaton busca por el bosque a su novia, que es una verdadera vaca"³

"Charles Bower, inventor"⁴

En algunos casos, el título hace mención no solo al "autor ficticio" sino también al "receptor virtual":

"Carta de Maruja Mallo a Ben Turpin"⁵

"Larry Semon explica a Stan Laurel y Oliver Hardy el telegrama que Harry Langdon dirigió a Ben Turpin"⁶

Esta dinámica, basada en la diversidad y combinación de "presencias", incorpora incluso al propio Alberti, que se incluye como personaje en el título de uno de los poemas:

"A Rafael Alberti le preocupa mucho ese perro que casualmente hace su pequeña necesidad contra la luna"⁷

Por último, también recurre a la atribución del poema mediante la firma del mismo. Ejemplo de ello es "*Noticiero de un colegial melancólico*", rubricado por Buster Keaton⁸.

(2) Brian Morris, *Yo era un tonto...*, p. 161.

(3) Brian Morris, *Yo era un tonto...*, p. 170.

(4) Brian Morris, *Yo era un tonto...*, p. 193.

(5) Brian Morris, *Yo era un tonto...*, p. 196.

(6) Brian Morris, *Yo era un tonto...*, p. 184.

(7) Brian Morris, *Yo era un tonto...*, p. 181.

(8) Brian Morris, *Yo era un tonto...*, p. 180.

Los personajes mencionados se perfilan a partir de un lenguaje directo (generalmente monólogos) que, en cada poema, consideramos propio de la figura del cine mudo mencionada. En algunos versos, el punto de vista es ambiguo y resulta difícil reconocer a quién corresponde la emisión.

Alberti salvaguarda la autonomía y hasta la soledad de sus personajes mediante un chocante lenguaje directo. Sin embargo, no seamos tan categóricos. Al igual que Oscar Tacca —acerca de la novela— afirma que “*la intervención directa de los personajes en el discurso narrativo es, en realidad, una ilusión: ella también pasa por la alquimia del narrador*”⁹; no es menos cierto que, en todos los poemas de *Yo era un tonto...*, subyace la voz del autor real, trazada por un tono y un estilo reconocible (en este aspecto, hay que mencionar el absurdo, la visión humorística y las imágenes surrealistas, líneas de fuerza principales en esta obra de Alberti).

A través de la sucesión de monólogos se van perfilando los caracteres de los personajes mediante dos recursos, básicamente: la cita de secuencias o elementos del mundo cinematográfico conocidos por el público de la época y, por otro lado, las peculiaridades léxicas o sintácticas del discurso de cada personaje, como son la salmodia colegial de Harold Lloyd¹⁰, el infantilismo de Harry Langdon¹¹, o las piruetas sintácticas de Larry Semon¹².

El texto literario es, por definición, polifónico. Bajtin (1978)¹³

(9) O. Tacca, *Las voces de la novela*, Madrid, 1985, p. 137

(10) “Harold Lloyd, estudiante” (Brian Morris, *Yo era un tonto...*, pp. 165-9)

(11) “Harry Langdon hace por primera vez el amor a una niña” (Brian Morris, *Yo era un tonto...*, p. 175-7)

(12) “Larry Semon explica a Stan Laurel y Oliver Hardy el telegrama que Harry Langdon dirigió a Ben Turpin” (Brian Morris, *Yo era un tonto...*, p. 184).

(13) M. Bajtin, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, 1978, p. 135: Toutes les formes introduisant un narrateur ou un auteur présumé montrent, d’une façon ou d’une autre, que l’auteur est libéré d’un langage unique, libération liée à la relativisation des systèmes littéraires et linguistiques; elles indiquent aussi qu’il lui est possible de ne pas se définir sur le plan du langage, de transférer ses intentions d’un système linguistique à un autre, de mêler le “langage de la vérité” au “langage commun”, de parler pour soi dans le langage d’autrui, pour l’autre, dans son langage à soi.

y Ducrot (1986)¹⁴ han desarrollado esta idea desvelando hasta qué punto “*el lenguaje es multívoco de suyo; cada sonido trae sus resonancias, cada voz otras voces, cada texto evoca una historia de textos*”¹⁵. El concepto de “dialogismo”, expuesto por Bajtin, considera la conciencia como una pluralidad y observa en el enunciado lingüístico las marcas de su “heteroglosia” (multiplicidad de lenguajes y puntos de vista). A la luz de estas teorías, la galería de tontos que “cobran vida” y se apropian del discurso en *Yo era un tonto...* se nos revela cual un complejo collage de voces en el que, con una clara intención por parte de Alberti, los mismos personajes de ficción dejan entrever voces ajenas que proporcionan una gran riqueza al “desorden calculado” caracterizador de este texto poético.

La ironía cobra, en este sentido, un importante papel: la afectación del “lenguaje burgués” o la mecánica de la memorización escolar, presentados en el discurso de un modo chocante, son usos del lenguaje que la complicidad del lector puede atribuir con facilidad a una intención irónica:

Pase usted primero,
beso a usted la mano,
de ningún modo,
de ninguna manera.

[...]

Si olvidásteis que el mar es como un fondo neutro
para el flirt,
si no fuera incorrecto hablaros de la orifada
tortilla¹⁶

(14) O. Ducrot, “Esbozo de una teoría polifónica de la enunciación” en *El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación*, Barcelona, 1986, pp. 208-9.

El sentido del enunciado, en la representación que éste da de la enunciación, puede hacer aparecer voces que no son las de un locutor. Llamo “enunciadores” a esos seres que, supuestamente, se expresan a través de la enunciación, sin que, por ello, se les atribuyan palabras precisas; si ellos “hablan”, es sólo en el sentido de que la enunciación aparece como si expresara su punto de vista, su posición, su actitud, pero no, en el sentido material del término, sus manifestaciones concretas.

(15) G. Reyes, *La pragmática lingüística*, Barcelona, 1990, p. 125.

(16) “Five o’clock tea” (Brian Morris, *Yo era un tonto...*, pp. 190-1)

Que, cual, quien, cuyo.

[...]

De este amor mío tan deliberadamente idiota.

¿Quousque tandem abutere Catilina patientia nostra?¹⁷.

Estas dislocaciones deliberadas y “extravagantes” del lenguaje tienen una clara intención irónica, no como tropo, en el sentido habitual del término (Alberti no quiere decir lo contrario de lo que expresan estas frases: su intención es poner en evidencia ciertas expresiones ampulosas, fórmulas de cortesía vacías, usos de un francés “chapurreado” o caóticas repeticiones colegiales) sino como enunciado polifónico en el que se presentan, al menos, dos maneras alternativas de considerar un objeto, más un análisis de cierto lenguaje y, al tiempo, una crítica de las personas que usan ese lenguaje.

Por otro lado, en algunos versos resulta difícil establecer el sujeto del enunciado. Así sucede, en ocasiones, donde encontramos frases cercanas a la neutralidad de la escritura periodístico-informativa:

En un hotel de Londres ha aparecido violado el
cadáver de un ángel

[...]

El corazón de Charles Chaplin ha sido prohibido
en todas las esquinas¹⁸.

O el curioso verso, colocado entre paréntesis, en el que, fugazmente, parece tomar la palabra “la criada de Ben Turpin”:

Menos tú,
querubín desfallecido,
querubín muerto de amor por una encantadora
criada
(cuatro esquinitas tiene mi cama)
por una criada encantadora que te hace rezar tres
padrenuestros mucho antes de bañarte¹⁹.

(17) “Harold Lloyd, estudiante” (Brian Morris, *Yo era un tonto...*, pp 165-8)

(18) “Carta de Maruja Mallo a Ben Turpin” (Brian Morris, *Yo era un tonto...*, p. 199)

(19) Ver nota anterior.

A la vista de este "collage" de voces desarrollado en *Yo era un tonto...*, resulta interesante llamar la atención sobre un artículo de Leo A. Geist escrito acerca de *Sobre los ángeles* (1927-8) — obra inmediatamente anterior a *Yo era un tonto...* (1929)— donde se recoge un comentario que considero adecuado, también, para el conjunto de poemas que aquí estudiamos. Sus observaciones hacen referencia a nuevos aspectos que intento analizar en los siguientes apartados:

Sobre los ángeles es una poesía repleta de silencios, huecos y ausencias. Más que una simple insatisfacción, estos vacíos indican un fracaso del lenguaje poético.

[...]

Al faltar el lenguaje, domina el silencio. El lenguaje ha sido desplazado de su lugar normal —el discurso social— espacio que simultáneamente crea y ocupa. Donde más destaca esta función lingüística es en la relación gramatical entre primera y segunda personas. La dialéctica "yo"/"tú" estructura más de la mitad de los poemas de *Sobre los ángeles*: el "yo" se dirige a un tú. La segunda persona sólo contesta dos veces, y éstas para expresar la imposibilidad de responder. El diálogo es imposible; las preguntas quedan sin respuesta. El "yo" y el "tú" al que se dirige se desplazan constantemente, a veces dentro del mismo poema, haciendo imposible la determinación de una identidad fija. Este juego y cambio de los pronombres aumenta la sensación de desplazamiento lingüístico. El lector es incapaz de formular una persona poética estable²⁰.

II.— DEIXIS DEL MONOLOGO

Los silencios y el fracaso de la poesía como comunicación, señalados por L.A. Geist en *Sobre los ángeles*, presentan, en *Yo era un tonto...* una variante distinta, que consiste en el desplazamiento de la enunciación a diversos personajes (curiosamente, y no por casualidad, quienes toman la palabra son estrellas del cine mudo; imágenes nacidas del silencio) que conforman sus discursos mediante monólogos. Cada poema posee un sujeto del enunciado distinto, sin embargo, el conjunto encuentra en

(20) L. A. Geist, "Los ángeles del infierno: una lectura de *Sobre los ángeles*" en *Litoral: Surrealismo. El ojo soluble*. Málaga, 1987, 225.

esta estructura un segundo nivel de cohesión que procede del juego deíctico entre la afirmación desorbitada del "yo" y la invocación constante de un "tú" mudo, sin presencia explícita. Una construcción binaria perfilada por la presencia esencial del absurdo, la imagen surrealista y un amargo sentido del humor, en torno al tema de la soledad y el desamor.

Si tal como observa Benveniste "*el hablante se construye en el acto de afirmarse*"²¹, paradójicamente, en la escritura de "los tontos" de Alberti, el abuso exagerado de la autoafirmación no remite sino a la fragilidad del mismo "yo", al cuestionamiento de esa identidad que, en última instancia, refleja la angustia existencial y la personalidad contradictoria del autor real:

Yo no falto a la autoridad si confieso
que mi uniforme no se halla en el lugar del siniestro.
No, no.
Y lo que yo digo es que (no) y que no.
[...]
Que lo que yo diría es que sí y que no.
Y ésto, amor mío, lo sabéis tú y el agua mejor que yo²².

La "arquitectura" de estos discursos surge de un juego conceptual y también rítmico en la disposición de esa dialéctica entre un "yo" autoreivindicativo y un "tú" desdibujado y cambiante, objeto de imprecación que no cobra presencia más que en puntuales ocasiones (las estudiaremos en el siguiente apartado). Un "tú", en definitiva, cuya única función es expresiva y en correlación al exceso autoafirmativo del "yo" (la lucha contra la vaciedad del monigote):

Pero a tí te calificaremos de encina.
Mas tú careces de apellido.
Y éste quisiera llamarse Carlos,
pero difunto ciprés²³.

(21) G. Reyes, *Pragmática lingüística*, pp. 134.

(22) "Wallace Beery, bombero, es destituido de su cargo por no dar con la debida urgencia la voz de alarma" (Brian Morris, *Yo era un tonto...*, p. 188).

(23) "Charles Bower, inventor" (Brian Morris, *Yo era un tonto...*, p. 193)

Creo que a mí no se me ha pedido nada,
 que a mí nunca se me ha pedido nada
 que a mí ...
 ¿Qué quiere decir buenos días?²⁴

El esquema dual se refuerza por el uso reiterado de los posesivos de primera y segunda persona (la identidad del “yo” y el “tú” parece buscarse en la pertenencia de objetos o animales, única presencia constante e invariable):

Mi corbata, mis guantes,
 mis guantes, mi corbata.
 [...]
 Mi sombrero, mis puños,
 mis guantes, mis zapatos²⁵.

Si la lagarta es amiga mía,
 evidentemente el escarabajo es amigo tuyo²⁶.

Por otro lado, a los índices personales y de objeto centrados en el “yo”, se suman los déicticos de lugar y tiempo anclados en el “aquí” y “ahora” del emisor, en una espacialidad cercana y envolvente, situada por la persistente utilización del presente en la conjugación verbal: el locutor construye su identidad — “yo” —, afirma su tiempo — “ahora” — y su espacio — “aquí”.

Cada texto muestra, por ello, cierta apariencia de “corriente de conciencia”, desbaratada por la constante apelación epistémica o simplemente imprecativa a un (im)posible interlocutor. De ahí que debamos considerarlos, en su mayoría, reflexiones en alto o intentos desesperados por conseguir una comunicación negada:

¿Fuiste tú quien tuvo la culpa de la lluvia?
 Tú no tuviste nunca la culpa de la lluvia.
 ¡Alicia, Alicia, yo fui!
 Yo, que estudio por tí²⁷

(24) “El día de su muerte a mano armada” (Brian Morris, *Yo era un tonto...*, p. 174).

(25) “Cita triste de Charlot” (Brian Morris, *Yo era un tonto...*, págs. 161 y 164)

(26) “Harold Lloyd, estudiante” (Brian Morris, *Yo era un tonto...*, p. 165)

(27) “Harold Lloyd, estudiante” (Brian Morris, *Yo era un tonto...*, p. 166).

III.— EL DIALOGO EN YO ERA UN TONTO...

III.a.- *Diálogo imposible*

La creación literaria, por definición, tiene un carácter dialógico en cuanto proceso de comunicación: "*toda expresión mediante signos convencionales es parte de un proceso que se explica mediante un modelo de interacción de tipo circular*"²⁸.

Partiendo de esta precisión inicial, lo que va a interesarnos en las siguientes páginas no es el carácter dialógico del proceso de la enunciación sino la presencia-ausencia del diálogo en el enunciado, como hecho del discurso.

En anteriores apartados hemos indicado la estructura de *Yo era un tonto...*, desarrollada entre monólogos e intentos de superar el aislamiento, que fracasa debido a la ausencia de una respuesta de los receptores imaginarios.

Podríamos decir que el silencio del "tú" es la materia poética generadora de estos poemas de Alberti. La desdibujada voz poética que en *Sobre los ángeles* se rendía ante el fracaso del lenguaje, es ahora transferida a solitarios personajes del cine mudo que "gastan" toda su capacidad expresiva en apelar a un interlocutor cambiante o ambiguo, pero, casi siempre, silencioso.

El destinatario virtual de cada poema sufre, en ocasiones, desplazamientos y ambigüedades; en otras, se mantiene estable. "*Cita triste de Charlot*" (pp. 161-4) es uno de los textos en los que el personaje se dirige cada vez a un interlocutor diferente:

Juguemos al ratón y al gato, señorita.

[...]

Tú, luna, no te asustes.

[...]

El hueso que más duele, amor mío, es el reloj²⁹

(28) M. C. Bobes, "Valor performativo de los deícticos en el diálogo dramático" en *Diálogos hispánicos de Amsterdam*, nº 6, s.a., 165.

(29) A "señorita", "luna" y "amor mío" hay que sumar "señores", "caballero", "viento" y "árbol"; todos ellos "incluidos por Charlot" entre sus interlocutores.

Por su parte, en "*Harold Lloyd, estudiante*" (págs. 165-9), el personaje (en medio de una serie caricaturesca de preguntas-respuestas de tipo colegial) se dirige a "Alicia" durante todo el poema. Esta alusión resulta curiosa si pensamos que Alberti podría estar refiriéndose a la protagonista de *Alicia en el país de las maravillas* (la mención del hipopótamo, que en la obra de Lewis Carroll aparece en el capítulo segundo, o la pregunta acerca de la culpa de la lluvia, quizá tengan este sentido), de modo que, en este poema, el interlocutor cobra una personalidad ficcional anterior que, además, se encuentra fuera del mundo del cine mudo al que pertenecen los personajes de *Yo era un tonto...*:

Alicia, tengo el hipopótamo.
L'hipopotame para tí.
Avez-vous le parapluie?
Oui.
Yes.
Sí.

En este constante desplazamiento de los interlocutores se encuentra también la apelación a los destinatarios virtuales del texto (lectores, en cuanto categoría del discurso):

¿Os parece poco motivo para estar serio?³⁰
Decidme de una vez si no fue alegre todo aquello³¹.

El silencio de los receptores imaginarios llega al extremo de provocar que el "yo" reconstruya conversaciones, asumiendo los dos papeles —emisor y receptor— de la comunicación:

Si yo te afirmo que mi alma está muy próxima a las herraduras más
[lejanas del cielo,
mucho más cerca de los escarabajos y de las hormigas,
si tú me afirmas que tu novio tiene cuerpo de garras y cabecita de
[estornudo muerto,
en San Francisco de California un padre de la iglesia dará hoy a luz una
[hermosa niña³².

(30) "A Rafael Alberti le preocupa mucho ese perro que casualmente hace su pequeña necesidad contra la luna" (Brian Morris, *Yo era un tonto...*, p. 183).

(31) "El día de su muerte a mano armada" (Brian Morris, *Yo era un tonto...*, p. 173).

(32) "Carta de Maruja Mallo a Ben Turpin" (Brian Morris, *Yo era un tonto...*, p. 197).

El deseado diálogo se trunca ante el vacío existente en el hueco del "tú". El proceso circular de la comunicación funciona "en negativo" mediante la presencia cierta de un "tú" invocado que no se materializa en expresión.

Las únicas excepciones a esta constante son el poema "*Stan Laurel y Oliver Hardy rompen sin ganas 75 ó 76 automóviles y luego afirman que de todo tuvo la culpa una cáscara de plátano*" (pp. 185-7), que analizaremos en el siguiente apartado, y las breves contestaciones del "Abeto", "Alisio" y "Pinsapo" a la pregunta de Buster Keaton: juego de preguntas-respuestas en series correlativas, sin un desarrollo suficiente para considerarse diálogo:

Abeto, ¿dónde está?

Alisio, ¿dónde está?

Pinsapo, ¿dónde está?

¿Georgina pasó por aquí?

(Pi, pi, pi, pi)

Ha pasado a la una comiendo yerbas.

Cucú,

el ciervo la iba engañando con una flor de reseda.

Cuacuá,

la lechuza, con una rata muerta³³.

III.b.- "Diálogos de besugos"

El poema "*Stan Laurel y Oliver Hardy...*", anteriormente mencionado, es un caso singular respecto al tema del diálogo, en el conjunto de poemas de *Yo era un tonto...*

Afirmar que este poema es un diálogo o, simplemente, dos monólogos entrelazados, es igualmente discutible. Sin embargo, lo interesante no es la catalogación definitiva en una de estas dos categorías, sino la estructura "pseudo-dialogada" que presenta y el efecto que, con esas expectativas, consigue.

(33) "Buster Keaton busca por el bosque a su novia, que es una verdadera vaca" (Brian Morris, *Yo era un tonto...*, p. 171).

Si, desde un principio, la presencia de dos personajes (“el gordo” y “el flaco”) permite la posibilidad de superar el monólogo, imperante en los demás poemas de la serie, existen, además, todo un conjunto de rasgos que le proporcionan apariencia de diálogo:

- a) alternancia de las intervenciones (respeto a la ley de turnos).
- b) discurso directo, en el que ambos personajes toman la palabra sin intermediarios.
- c) la situación dialogante transcurre en presente.
- d) la conversación parece alcanzar una progresión en la materia tratada, así como un acuerdo entre los dos interlocutores, que finaliza, incluso, en una pregunta casi a modo de conclusión:

NOS PARECE QUE VAMOS A TENER QUE LLORAR

[...]

NOS PARECE QUE YA NO VAMOS A TENER

NUNCA GANAS DE LLORAR NI DE

MERENDAR

[...]

Dime tú seriamente si yo me quiero morir³⁴.

e) el uso de los índices personales crea una estrecha relación entre los dos interlocutores: desde las afirmaciones centradas en el “yo” (*me sorprende, ... y es que a mí..., ... yo quisiera saber..., ... y es que yo me enternezco..., etc.*) y en el “tú” (*mas es que tú viniste, ... y tú de desayuno te comías..., ... tú te enterneces..., etc.*); hasta la pregunta final (*dime tú*) y algunos enunciados sincréticos que unen las posiciones de ambos (*nos parece que, ... yo estoy enamorado y tú te enterneces muchísimo...*)

La situación dialogante descrita por estos rasgos presenta, sin embargo, algunas carencias que ponen en duda la realidad de un

(34) “Stan Laurel y Oliver Hardy...” (Brian Morris, *Yo era un tonto...*, p. 186-7)

diálogo cierto: si la interacción formal y situacional es perfecta, no sucede así con la concurrencia de argumentos y la participación en el contenido de los enunciados. Ambos personajes transgreden todas y cada una de las máximas pragmáticas de conversación que “el principio de cooperación” de Grice³⁵ propone (de calidad, cantidad, manera y, sobre todo, de pertinencia).

Aparentemente, para el lector, la conversación de S. Laurel y O. Hardy es una sucesión de disparates y absurdos sin ninguna conexión, la unidad temática no se respeta y los enunciados no poseen pertinencia alguna entre sí. No obstante, la construcción del texto, tan imbricada en una situación de diálogo, tiende a hacernos suponer un marco de referencias y presuposiciones entre los dos interlocutores, desconocido para nosotros. Marco que proporcionaría sentido y pertinencia a enunciados que, desde el punto de vista del lector, no los poseen.

El diálogo, imposible en otros poemas, se desarrolla aquí dislocado y precario, entre dos personajes unidos en nuestro “imaginario cinematográfico”, incapaces de comunicarse de otro modo que no sea el disparate. En ello se reconoce el tono humorístico y profundamente triste de la poética de Alberti.

III.c.- *La implicatura conversacional y la construcción de sentido.*

Una primera lectura de *Yo era un tonto...* nos sitúa ante un texto plural y contradictorio, plagado de absurdos, disparates y oraciones incomprensibles. La pregunta lógica ante este hecho sería: ¿dónde se encuentra la clave que permite concebir este conjunto de forma unitaria, con unas líneas maestras de sentido y sugerencia comúnmente reconocibles?

(35) S.C. Levison, *Pragmática*, Barcelona, 1989, p. 94.

En resumen, estas máximas especifican lo que deben hacer los participantes para conversar del modo más eficiente, racional y cooperativo: deben hablar sincera, pertinente y claramente, al tiempo que aportan información suficiente. (...) La proposición de Grice no consiste en decir que observamos siempre estas máximas en un nivel superficial sino que, siempre que sea posible, la gente interpretará lo que decimos de acuerdo con las máximas, al menos en algún nivel.

Aparte de características formales y estructurales (algunas de ellas ya mencionadas); vamos a aventurar una razón principal que responda a ese interrogante.

Con anterioridad hemos observado la composición esencial de estos poemas en modelos cercanos al diálogo o recogidos en monólogos con clara vocación de establecerlo. De esta constatación deducimos que, tanto unos poemas como otros, están generados por un principio de conversación que, ya sea ésta alcanzada o no, rige la construcción de los discursos. En semejante marco, las teorías de Grice acerca del "principio de cooperación" aportan claridad al problema: existe un conjunto de asunciones envolventes —dice Grice— que guían el transcurso de la conversación; dichas asunciones se ordenan en las cuatro máximas de conversación básicas que ya hemos citado.

La razón del interés lingüístico por las máximas reside en que generan inferencias que van más allá del contenido semántico de las oraciones enunciadas. Tales inferencias son, por definición, implicaturas conversacionales³⁶.

Por tanto, el marco establecido por la conversación nos induce a realizar implicaturas que surgen para preservar la asunción de cooperación en el intercambio lingüístico. La relevancia comunicativa, puesta en duda permanentemente en *Yo era un tonto...*, no se pierde en el caos del "discurso en clave" de los "fontos", ya que, a pesar de la aparente falta de cooperación en los enunciados, el lector intenta interpretar sus discursos en algún nivel más profundo (no-superficial) que salvaguarde el principio cooperativo: "otro modo según el cual las máximas pueden generar inferencias es aquel donde el hablante quebrante o burle las máximas deliberada y ostentosamente³⁷.

El lector de poesía, consciente del particular proceso comunicativo en que se encuentra, realiza inferencias con mayor flexibilidad, puesto que en los textos literarios el juego con el len-

(36) Levison, *Pragmática*, p. 95.

(37) Levison, *Pragmática*, p. 96.

guaje se considera consustancial. Si las transgresiones lingüísticas de Alberti resultan chocantes y opacas en un grado superior al habitualmente aceptado, es la estructura de "diálogos precarios" y monólogos, la que concede un doble nivel de "interpretación" o inferencia; ya que la existencia de emisores y receptores ficticios proporcionan al lector la posibilidad de establecer un espacio intermedio de presuposiciones e implicaturas compartidas por ambos. Sería éste un contexto imaginario que el lector real asume y al que puede atribuir enunciados cuya relevancia es dudosa. La implicatura conversacional asume, entonces, un lugar privilegiado para la construcción de sentido en esta singular obra de Alberti, representativa de las mejores aportaciones del surrealismo español.

ALFONSO FERNÁNDEZ GARCÍA

BIBLIOGRAFÍA

- M. Bajtin, *Esthétique et théorie du roman*, París, 1978.
- M. C. Bobes, "Valor performativo de los deicticos en el diálogo dramático" en *Diálogos hispánicos de Amsterdam*, nº 6, s.a.
- C. Brian Morris, *Rafael Alberti: Sobre los ángeles. Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, Madrid, 1989.
- O. Ducrot, "Esbozo de una teoría polifónica de la enunciación" en *El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación*, Barcelona, 1986.
- L. A. Geist, "Los ángeles del infierno: una lectura de *Sobre los ángeles*" en *Litoral: Surrealismo. El ojo soluble*. Málaga, 1987.
- S. C. Levison, *Pragmática*, Barcelona, 1989.
- G. Reyes, *La pragmática lingüística*, Barcelona, 1990.
- O. Tacca, *Las voces de la novela*, Madrid, 1985.