

5. DIÁLOGOS

A continuación nos centraremos en el diálogo como expresión de los personajes, un aspecto más que ayuda a su caracterización y que les dota de voz. Tengamos presente, eso sí, que esta voz no tiene por qué expresarse únicamente a través de un diálogo, puesto que también lo hará a través de un monólogo interior, de la escritura de una carta...

El diálogo será una parte más de las que componen la trama, a cuyo desarrollo contribuye. Sus funciones son varias, entre ellas desvelar rasgos del hablante, como su estado de ánimo o su carácter, proporcionar información sobre el desenvolvimiento de la acción o mantener la atención del lector.

Si bien es necesario apuntar que el diálogo no es indispensable. La narración puede desarrollarse sin que ningún diálogo tenga lugar, siendo sus funciones perfectamente suplidas por otros recursos: descripciones, acciones, monólogos, puntos de giro... Recordemos que hay grandes obras en las que no se utiliza el diálogo.

El diálogo es solo una técnica más, y el escritor decidirá cuándo y cómo usarla.

Cuando decidimos servirnos del diálogo hay ciertas cosas que debemos tener presentes:

En primer lugar debemos tener en cuenta qué voz otorgaremos a los personajes que dialogan. Estos pueden expresarse con el mismo estilo del que se viene sirviendo el narrador, o bien podemos concederles un estilo propio. Si optamos por esto último, no debemos olvidar que este debe ser congruente con el personaje que habla y desarrollarse de acuerdo con sus características: si un criado habla con su señor, mostrará un tono respetuoso; si son dos amigos los que dialogan, mostrarán un tono de confianza, etc.

Precisamente el diálogo también contribuye a caracterizar al personaje: una campesina no debería hablar igual que una condesa. A veces, solo con la manera de expresarse de un personaje podemos colegir su extracción social, su ideario o sus intenciones. También puede servirnos para expresar con rotundidad su estado emocional, algo difícil de lograr con una simple descripción o enumeración.

No obstante, hay que ser muy cautos cuando demos voz a nuestros personajes, ya que la propia voz del escritor (tema que trataremos con más profundidad en la lección 10) puede confundirse con la del carácter de ficción; hay que tener siempre muy presente quién es el personaje que habla, y hacer que sus palabras sean reflejo de su idiosincrasia. Mezclar

nuestra propia voz como autores para tratar de introducir una explicación, o forzar una situación, puede resultar nefasto.

Los diálogos, como parte integrante de la trama, deben aportar algo a la misma, contribuir a su desarrollo y no ser un mero adorno superfluo. Deberían proporcionar alguna información: revelar un estado de ánimo o algún rasgo del hablante (o de un tercer personaje sobre el que se está hablando), aportar un dato sobre el devenir de la acción, etc.

Hay que evitar el uso del diálogo como herramienta comodín para “enmendar” errores u olvidos. Es preferible no recurrir a una conversación para proporcionar información si no es estrictamente necesario, si la historia no lo requiere. Puesto que el diálogo es un recurso muchas veces difícil de manejar, no es aconsejable usarlo para solventar aquellos cabos sueltos que han podido ir quedando durante el desarrollo de la narración.

La información que presenta un diálogo puede ser general, referida a la historia que se trata. En ciertas ocasiones, puede ser un recurso útil para proporcionar datos al lector que, expresados de otra forma, serían farragosos o carecerían de interés. Como veremos más adelante, el diálogo puede acelerar la acción para “pasar por encima” de momentos con baja intensidad emocional.

Una conversación puede resultar muy útil para presentar información que, de otra manera, el lector no podría conocer, como acontecimientos que han ocurrido antes del inicio de la narración, o que solo un personaje ha visto, por ejemplo. En lugar de exponer esos datos de forma descriptiva, un diálogo puede ser la forma más rápida y clara de hacerlo. Veamos cómo lo hace Raymond Chandler en *El sueño eterno*:

—¿Cuánto piden? —pregunté.

—Cinco mil por el negativo y por el resto de las copias. El trato hay que cerrarlo esta noche misma, de lo contrario pasarán el material a algún periódico sensacionalista.

—¿Quién le ha hecho la petición?

—Me ha telefoneado una mujer, cosa de media hora después de que llegase la fotografía.

—Lo del periódico sensacionalista es mentira. Los jurados condenan ya ese tipo de chantaje sin molestarse en abandonar la sala del tribunal. ¿Qué más han dicho?

—¿Tiene que haber algo más?

—Sí.

Se me quedó mirando, un poco sorprendida.

—Lo hay. La mujer que llamó dijo que la policía estaba interesada en un problema relacionado con la foto y que más me valía pagar, porque de lo contrario dentro de poco tendría que hablar con mi hermana pequeña a través de una reja.

—Eso ya está mejor —dije—. ¿Qué clase de problema?

—No lo sé.

—¿Dónde está Carmen?

—En casa. Se puso mala ayer. Creo que no se ha levantado.

—¿Salió anoche?

—No. Yo sí salí, pero los criados dicen que ella no. Estuve en Las Olindas, jugando a la ruleta en el club Cypress de Eddie Mars. Perdí hasta la camisa.

El diálogo también puede proporcionar información sobre los personajes. Como hemos dicho, las voces de los caracteres de ficción deben ser coherentes con sus personalidades y características, pero la información que el diálogo deja entrever puede ir más allá de la mera representación textual de una conversación. Si, por ejemplo, un criado introduce en sus alocuciones ciertos giros despectivos, se puede inferir que la relación con su señor no es en absoluto grata.

Las palabras pueden revelar información que, de otro modo, sería difícil de mostrar, ya que muchas veces el diálogo deja ver detalles del personaje que son muy importantes. El estado emocional, sin embargo, es complicado de mostrar sin recurrir a acotaciones e incisos; cuando queramos reflejar los sentimientos de nuestros personajes a través del diálogo tenemos que ser coherentes y muy sutiles, tratando de volcar en sus palabras lo que pasa por su cabeza.

Su señoría también se levantó para encaminarse a la casa, sin que su ira amainara.

—No tiene usted consideración alguna para con los demás, ni le importan el honor y la fama de mi sobrino. ¿Es usted tan desalmada como para no comprender que su relación con mi sobrino le deshonra a los ojos de todo el mundo?

—No tengo nada que añadir, lady Catherine. Ya sabe lo que pienso.

—¿Está decidida a casarse con él?

—No he dicho tal cosa. Lo único que sé es que voy a hacer las cosas del modo que yo estime adecuado para mi felicidad, sin dejarme influir por lo que opine usted o cualquiera que tenga tan poco que ver conmigo como usted.

—Está bien. Veo que no soy nada para usted. Y que rehúsa lo que el deber, el honor y la gratitud la demandan. Está usted decidida a arruinar sus reputación y convertirle en el hazmerreír de todo el mundo.

—No hay deber, honor o gratitud —dijo Elizabeth— que, hoy por hoy, me demanden cosa alguna. Si me casara con el señor Darcy no estaría violando ninguno de esos principios. Y si eso provocara el resentimiento de su familia, a mí no me causaría la más mínima molestia. En cuanto al escándalo de los demás, supongo que tendrían mejores cosas que hacer.

—De modo que eso es lo que opina y lo que piensa hacer. Bueno es saberlo. Pero no se llame a engaño, ni imagine que va a ver coronadas sus ambiciones. Vine aquí con la intención de disuadirla en el supuesto de que su actitud sería la razonable. Ahora ya sé que ese no es el camino para alcanzar mis propósitos.

Orgullo y prejuicio – Jane Austen

El diálogo también se utiliza para cambiar el *tempo* del texto. Hay ocasiones en que la acción puede llegar a un estancamiento difícil de resolver, algo que suele entorpecer la lectura y arruinar el esfuerzo que hacemos por tejer un relato continuado y sostenido; el

diálogo puede ayudar a aligerar la narración, cambiando el ritmo que impone la prosa más descriptiva o reflexiva y proporcionando una alteración de la estructura.

Por otra parte, debemos tener siempre presente que si durante el desarrollo de la narración nuestro estilo se ha vuelto enmarañado y difuso, o tiende a la parsimonia, alejándose de la idea que en un principio teníamos, es difícil que con un diálogo podamos enmendarlo.

A veces un diálogo propicia el momento para recapitular y reunir en él algunos hilos de la acción que pueden haber quedado dispersos, de manera que el lector los tenga presentes y los recuerde como un conjunto que le facilite la comprensión de los hechos que ocurrirán a continuación. Este aspecto se da con frecuencia en la novela negra o de detectives, como podemos observar en el siguiente ejemplo de Arthur Conan Doyle:

—Nada de extraordinario he visto, fuera del llamador de cuerda. Confieso que no me alcanza a qué finalidad puede responder.

—¿Vio también usted el ventilador?

—Sí; pero no creo que sea cosa tan extraordinaria el que haya entre dos habitaciones una pequeña abertura. Tan pequeña es que difícilmente podría pasar por ella ni siquiera una rata.

—Antes de que viniésemos a Stoke Moran sabía yo que encontraríamos en esta casa un ventilador.

—¿Qué me cuenta, querido Holmes?

—Pues sí, lo sabía. Recordará que esta señorita nos dijo en su relato que su hermana olía al aroma del cigarro del doctor Roylott. Esto supone, como es natural, la existencia de una comunicación entre las dos habitaciones. Por fuerza tenía que ser pequeña, pues de lo contrario alguien se habría fijado en ella durante las investigaciones del juez de instrucción. Saqué, pues, la consecuencia de que se trataba de un ventilador.

—Y ¿qué daño puede haber en ello?

—Existe, por lo menos, una curiosa coincidencia de fechas. Se abre un ventilador, se cuelga una cuerda y muere una mujer que dormía en la casa. ¿No le llama la atención?

—Hasta ahora no veo ninguna relación entre esas cosas.

—¿No observó nada muy característico en lo relacionado con esa cama?

—No.

—Pues que está incrustada en el entarimado. ¿Vio usted alguna vez otra cama sujeta de ese modo?

—No puedo decir que la haya visto.

«La aventura de la banda de lunares» – Arthur Conan Doyle

Un diálogo puede ser simplemente una escena más, cuyo desarrollo se confía al intercambio de voces en lugar de a la narración descriptiva. Así, mediante un diálogo podemos representar la ruptura de dos amantes, la confesión de un crimen o una declaración de intenciones, dotándolos de un mayor dinamismo.

Precisamente el dinamismo del diálogo, su forma, por lo general más escueta que la narración, su capacidad para presentar sin rodeos un hilo de la acción y la vivacidad con la que presenta sentimientos, actos, reflexiones, etc., contribuyen a cautivar y mantener la atención del lector. Debemos, por tanto, cuidar el diálogo y no convertirlo en una divagación sin sentido que pierda al lector; al contrario, debemos hacer que tenga razón de ser como parte de la trama, que aporte algo importante al desarrollo de la historia.

Si el cuidado del lenguaje es esencial a la hora de escribir, lo es doblemente cuando nos enfrentamos al reto de construir un diálogo. Mantener la frescura de una conversación real es una tarea complicada, que requiere tanto un buen oído para captar los giros del lenguaje, como una habilidad especial para transcribir esos mismos giros por escrito.

La naturalidad del diálogo pasa por conjugar esas dos destrezas, manteniendo un tono claro y llano y rehuyendo la afectación, los términos pomposos y la prosa teatral. En la vida real casi nadie construye frases largas, repletas de adjetivos y oraciones subordinadas en sus conversaciones; las interrupciones, las vacilaciones, los lapsus y las equivocaciones

están presentes cuando conversamos, y todo ello debe mostrarse también en los diálogos escritos.

Como es lógico, esto no se hará de forma literal: sería casi imposible leer con cierta continuidad una conversación repleta de «aahhs» y «mmms». No obstante, hay que tener en cuenta que la naturalidad del diálogo pasa por asemejarlo lo más posible a su correspondencia real, por lo que tendremos que cuidar al máximo estos pequeños detalles.

—Perdona que no me levante, Carlos, pero es que estoy muy cansado —dice.

—No te preocupes, abuelo.

—Bueno, cuéntame. ¿Qué tal van tus estudios?

—Pues bien. He aprobado todo.

—¿Y qué número eres en la clase?

—Ya no hay números, abuelo.

—Perdona, Carlos, es que esta puñetera memoria me empieza a fallar. El otro día estuve en casa de Juan, tu tío, y no podía acordarme del nombre de tu primo.

—Fernando

—Sí, Fernando, ya ves. Se me vuelve a olvidar. Pero bueno, dame noticias de tus hermanos.

—Pues están bien, como siempre.

—Perdona, Carlos, pero habla un poco más alto que ya sabes que no oigo bien.

—Están bien, como siempre —digo algo más alto.

—¿Y estudian?

—Sí, abuelo, estudian mucho.

Historias del Kronen – José Ángel Mañas

Muchas veces, la naturalidad pasa por emplear jerga, o elementos dialectales, que proporcionan un toque de color muy interesante. Tengamos en cuenta, eso sí, que las jergas suelen variar con rapidez a lo largo del tiempo, y su uso como elemento estilístico puede ser arriesgado. Existe la posibilidad de crear una jerga o un lenguaje propio, que los personajes utilicen en un entorno imaginario, recurso que se usa con frecuencia en narraciones fantásticas o de ciencia ficción. Podemos encontrar un buen ejemplo de jerga propia inventada por el autor en *La naranja mecánica*, de Anthony Burgess:

—Eres un cheloveco grande y fuerte —afirmé—, como todos nosotros. No somos niños, ¿verdad, Georgie querido? Vamos, dime, ¿qué pensabas hacer?

—Podría haberle sacado los glastos realmente joroschó —dijo el Lerdo, y las viejas bábuchcas continuaban la cantinela.

—Ah, gracias, muchachos.

—Se trata de esa casa —dijo Georgie—. La que tiene las dos lámparas afuera. La del nombre grupo.

—¿Qué nombre grupo?

—La Mansión o la Manse, o cualquier otra idiotez así. Donde vive una ptitsa muy starria con los gatos, y todas esas vesches muy starrias y valiosas.

Como vemos, la jerga utilizada en esta novela es muy particular (casi ininteligible, de hecho). Burgess utiliza este recurso para ilustrar el cambio en la sociedad que retrata y el modo de vida que llevan los violentos jóvenes que la protagonizan.

Hay que cuidar mucho la coherencia del diálogo, tratando de que su tono se corresponda con el de los personajes participantes y su ritmo se mantenga constante. Leer un diálogo en voz alta puede ayudarnos a percibir si es válido o no; si suena bien, si mantiene una cierta cadencia y no hay parlamentos que resulten extraños, largos o forzados podemos decir que esa conversación es correcta.

A este respecto, debemos ser minuciosos a la hora de escribir las acotaciones que acompañan a los diferentes discursos, ya que pueden suponer un obstáculo para el lector si se abusa de los formalismos.

Verbos como «apuntar», «sentenciar», «objetar» o «aducir» suenan de forma extraña al oído y deben usarse con prudencia. Aunque repetir fórmulas clásicas, como «dijo» o «añadió», puede llevar a un efecto repetitivo y austero, hay ocasiones en las que la mejor opción es no complicar las cosas y optar por lo sencillo, usando los mismos términos o tratando de eludir las acotaciones que no sean imprescindibles.

—Tú eres el médico que ordena —dijo Hogan.

—Sube a la habitación conmigo, Jerry. Hogan trajo un cuarto de litro y unos vasos.

—¿Quieres un poco de ginger-ale?

—¿Qué crees que quiero hacer, ponerme enfermo?

—Era solo una pregunta —dijo Hogan.

—¿Quieres beber? —le preguntó Jack.

—No, gracias — dijo, y salió.

—¿Y tú, Jerry?

—Tomaré un trago contigo, para hacerte compañía.

Sirvió un par de vasos.

—Ahora —dijo—, voy a beberlo lentamente.

«Cincuenta de los grandes» – Ernest Hemingway

Las acotaciones deben ser claras y, la mayor parte de las veces, concisas. Un buen diálogo se desarrollará sin que el lector perciba la mano del escritor, sin que se dé cuenta de todos esos «dijo» que necesariamente deben estar ahí. En el ejemplo anterior, vemos como Hemingway repite el mismo verbo varias veces, pero el dinamismo de la conversación y su carácter coloquial y amigable producen una narración ágil y directa.

Por ese motivo, la fuerza de una conversación está implícita en las palabras de los propios participantes. Esto quiere decir que solo debemos emplear el diálogo cuando la información que proporcionemos sea necesaria; al igual que ocurre con otros elementos estructurales (la descripción, por ejemplo), el abuso del diálogo puede llevarnos a presentar conversaciones sin sentido y que no aportan nada a la historia.

El diálogo requiere una especial atención para engarzar de manera correcta todos sus detalles: la información que aporta, el correcto uso del tono y la voz de los personajes que dialogan, su naturalidad, etc.; pero también su apropiada inclusión en el desarrollo de la narración.

Podemos resumir, pues, que el diálogo, como parte integrante de la trama, es un recurso que debe usarse con medida.

APÉNDICE: LA PUNTUACIÓN EN LOS DIÁLOGOS

Al incluir un diálogo en nuestro texto debemos asegurarnos de marcarlo de una forma correcta que facilite su lectura y comprensión. Para ello existen una serie de signos consensuados que a continuación explicaremos; aunque no hay que olvidar que, también en este aspecto formal, la libertad del autor para dar rienda suelta a su creatividad es absoluta.

El diálogo recoge el discurso directo de uno o varios personajes durante una conversación, en los que también se incluyen las acotaciones del narrador. Para reflejar el turno de palabra lo habitual es servirse de la raya (—). No hay que confundir esta raya con el guión (-).

Cuando la raya introduce un parlamento, se situará al comienzo de la línea, después de la sangría correspondiente al inicio de párrafo. La raya irá en este caso pegada a la primera letra de la primera palabra del parlamento:

—No sabes lo que esto significa para mí.

Pero además, la raya se utiliza para introducir las acotaciones que el narrador hace durante el diálogo. En este caso, la raya va precedida de un espacio al iniciarse la acotación. Si la acotación cierra el diálogo, no cerraremos la raya, sino que pondremos punto:

—No sabes lo que esto significa para mí —me dijo.

Pero si el parlamento del personaje continúa tras el inciso del narrador, cerraremos la raya y dejaremos un espacio tras él:

—No sabes lo que esto significa para mí —me dijo—, no pensé que vinieras.

En el ejemplo anterior se ha introducido una coma después de la acotación del narrador. Debemos tener en cuenta que al encerrar las acotaciones entre rayas lo que pretendemos es dejarlas aparte del parlamento del personaje, como si fueran dichas entre paréntesis. Por eso añadimos la puntuación que la frase completa del personaje requeriría. Los signos de puntuación en este caso deben ir pegados a la raya de cierre de la acotación:

—No sabes lo que esto significa para mí —me dijo—. He estado muy preocupado.

No olvidemos que el punto tras la raya de cierre de una acotación debe añadirse siempre que la frase anterior del parlamento deba ser cerrada. Esto incluye frases entre interrogaciones o exclamaciones o terminadas por punto suspensivos:

—¿Sabes lo que esto significa para mí? —me dijo—. He estado muy preocupado.

—¡Sabes lo que esto significa para mí! —me dijo—. He estado muy preocupado.

—Sabes lo que esto significa para mí... —me dijo—. He estado muy preocupado.

La acotación del narrador puede extenderse en explicaciones. En ese caso se puntuará según sea necesario:

—Sabes lo que esto significa para mí —me dijo, mientras se ponía el sombrero—. He estado muy preocupado.

—Sabes lo que esto significa para mí —me dijo. Parecía que le habían quitado un peso de encima—. He estado muy preocupado.

Si el cierre del inciso es un verbo declarativo (como decir, anunciar, afirmar, negar, preguntar, responder, etc.) que introducirá una nueva frase del parlamento, debemos concluir el inciso con dos puntos (:) después de la raya de cierre:

—Sabes lo que esto significa para mí —me dijo. Se levantó despacio y añadió—: He estado muy preocupado.

Por último, cuando el parlamento de un personaje se extiende más allá de un punto y aparte, consignamos que este sigue hablando mediante el uso de comillas latinas (de cierre), que no deben cerrarse al terminar el parlamento:

—Sabes lo que esto significa para mí —me dijo. Parecía que le habían quitado un peso de encima—. He estado muy preocupado.

»Han pasado casi seis meses y no tenía ninguna noticia. Cuanto más tiempo pasaba, más me preocupaba y no podía evitar pensar en lo peor.

También nos serviremos de las comillas cuando queramos indicar un diálogo que aparece dentro de otro diálogo:

—Por fin el otro día me decidí a ir a verle. Se mostró muy emocionado y me dijo: «Sabes lo que esto significa para mí. He estado muy preocupado». La verdad es que me dio pena.

Igualmente nos serviremos de las comillas cuando queramos transcribir pensamientos de un personaje, engarzándolos dentro de una narración:

Se sentó en un banco y estiró las piernas. «Le diré que significa mucho para mí», pensaba mientras observaba a un joven que paseaba un pequeño perro.