

# 8 Diálogos

## 8. Diálogos

Seguro que ya sabes lo que es un diálogo.

En efecto, un diálogo es cuando tus personajes hablan entre sí. Pero, evidentemente, hay mucho más que eso.

Mediante el diálogo —denominado también estilo directo— el narrador permite que sean los personajes quienes se expresen por sí mismos. Es fácil reconocer un diálogo porque las palabras de los personajes cuando dialogan en alta voz vienen introducidas por una marca gráfica: la raya.

Los diálogos son una parte más de las que componen la trama. Y como tal, contribuyen al desarrollo de esta. Así que debes tener más que claro cómo usarlos para hacer que sumen (y no resten) en tu novela.

Las funciones del diálogo son varias. Puedes usarlos para desvelar rasgos del hablante, como su estado de ánimo o su carácter. Puedes usarlos para proporcionar información sobre el curso de la acción o para mantener la atención del lector. También puedes usarlos para caracterizar a tus personajes, dado que es su forma de expresarse.

Como ves, el diálogo es un recurso versátil que da mucho juego. Esto no significa sin embargo que deba usarse siempre: hay que aprender a distinguir cuándo conviene usarlo y cuándo conviene dejar hablar al narrador.

En este módulo veremos cuáles son los usos del diálogo, así podrás identificar cuándo te conviene servirte de él. También repasaremos algunas ideas preconcebidas sobre el diálogo de las que es mejor que te deshagas o, al menos, pongas en entredicho.

# Las funciones del diálogo

Lo primero que debes tener claro al escribir diálogos es que estos han de tener una función, una finalidad. Los diálogos, como cualquier otra parte de una obra literaria, no son relleno, sino que tienen que cumplir un propósito.

Un error frecuente consiste en incluir en la novela diálogos estereotipados, repetitivos o triviales que, sin aportar información relevante, buscan tan solo dar un toque de realismo a la obra. Es decir, son diálogos que no cumplen la función estructural que todo diálogo debe cumplir.

En nuestra vida cotidiana hay mucha cháchara vacía: saludos y despedidas, preguntas y respuestas triviales... que no conviene trasladar a la novela. Ya hemos dicho que la novela busca dar una impresión de vida, pero esa impresión de vida no pasa por trasladar al texto cada pequeña conversación baladí que los personajes podrían tener. Conversaciones como la de la protagonista cuando regresa a casa tras el trabajo y saluda a su novio. O la que una madre y su hijo tienen cuando esta le acuesta y le da el beso de buenas noches. O el diálogo entre un camarero y el protagonista mientras este espera en un bar.

Por ejemplo:

—Hola, cariño.

—¿Ya estás en casa? ¿Qué tal el día?

—Agotador. ¿Qué estás cocinando? Tengo hambre.

—Pasta.

—Mmm. Delicioso. Huele bien.

El problema con estos diálogos es que no suelen aportar nada, no cumplen una función. No dan información relevante (la protagonista ya está en casa después

de un día duro y tiene hambre, probablemente el lector puede pasar sin esos datos) y se usan como relleno. Además, suelen rezumar clichés porque están compuestos a partir de frases manidas.

Así que antes de escribir un diálogo de estas características valora si lo que vas a contar no puede narrarse de otra manera. Por ejemplo: «Clara llegó a casa cansada. El día había sido duro. En la cocina, Gustavo cocía pasta para la cena». Muchas veces el resumen, del que ya hablamos en módulos anteriores, es la manera más efectiva de presentar datos o de incorporar la conversación que tuvieron dos personajes.

Valora además si ese diálogo de verdad tiene la relevancia suficiente para que lo incluyas en la escena. ¿Es importante que el lector sepa que Clara está cansada y que esa noche cenará pasta? Edith Wharton decía que el secreto del arte radica en el instinto de selección del escritor. Por eso hay que pensar muy bien qué trasladamos a la página, incluidos los diálogos.

Las funciones del diálogo son varias, puedes usarlo para desvelar rasgos del personaje, como su estado de ánimo o su carácter, hacer avanzar la trama o mantener la atención del lector. Veámoslas una a una.

## Desvelar rasgos del personaje

Al hablar del personaje en el módulo anterior dijimos que el diálogo era uno de los modos de caracterizarle. A fin de cuentas el diálogo es la expresión viva del personaje.

La forma de hablar que emplean tus personajes les define. Por tanto, debes asegurarte de que cada personaje habla con su propio registro, tiene su propia manera de expresarse.

El registro del habla podría definirse como el modo de expresarse en función de las circunstancias. Debes por tanto atender a las circunstancias de tu personaje para comprender cómo debe hablar, y esas circunstancias son variadas y diversas.

En el registro del habla influyen aspectos como el momento histórico: no hablamos igual ahora que las personas del siglo XIX, pero incluso no hablamos ahora igual que hace unas décadas. Giros, expresiones y palabras entran y salen de nuestro lenguaje activo, de las palabras que usamos a diario. Un buen ejemplo de ello lo tienes en el lenguaje juvenil, que se va modificando de lustro en lustro. De modo que debes tener en cuenta en qué momento histórico se desarrolla tu novela para adaptar en lo posible el habla de tus personajes.

Influyen también el país y la región. Incluso aunque hablemos una misma lengua, no habla igual un chileno que un español, ni igual un asturiano que un andaluz. Eso es algo que debes tener presente al hacer hablar a tus personajes. Atento también si tu personaje ha migrado o tiene ascendencia de otro país u otra región, porque la mezcla de dos registros se percibirá en su habla.

El nivel socioeconómico, de estudios y la profesión de tu personaje también influirán en su registro del habla y en cómo se expresa. Las personas con un mayor nivel educativo suelen manejar registros más cultos y formales. Los miembros de un grupo profesional usarán jerga y tecnicismos de su profesión.

Pero en el registro del habla influyen todavía otros factores, como el estatus de la persona con la que el personaje habla, la situación comunicativa e incluso el medio o el canal por el que se expresa.

Si tu personaje habla con su jefe no hablará igual que si habla con su madre. Al hablar con su jefe tratará de mantenerse en un registro formal e incluso técnico, mientras que si habla con su madre tenderá a la conversación informal.

Siempre tratamos de adaptar nuestro discurso a la persona que nos escucha, y eso es algo que debes tener en cuenta al escribir tus diálogos. Como también debes prestar atención a la situación comunicativa, es decir, el momento en que se está dando esa comunicación. Dos compañeros de trabajo pueden mantener un registro más profesional en la oficina y pasar a una charla más informal cuando quedan para tomar algo a la salida del trabajo.

Del mismo modo, también debes tener presente el canal que tu personaje usa para comunicarse. No hablamos igual cuando tenemos a nuestro interlocutor delante de nosotros que cuando hablamos por teléfono, escribimos un correo o enviamos un wasap.

## 8. Diálogos

De modo que cuando hagas hablar a un personaje debes tener presente su lugar de origen, su nivel cultural e incluso su profesión. El habla debe caracterizar a cada personaje según su contexto y su biografía específicos, aquellos que trabajaste en su ficha de personaje. Su historia condiciona su lenguaje: su educación, la familia a la que pertenece, su medio social...

Todos esos factores deben matizar el habla de cada uno de tus personajes para que sus diálogos suenen reales.

Fíjate en esta conversación de dos personajes en *La casa de la alegría*, de Edith Wharton.

—Oh, deme uno... ¡Llevo días sin fumar!

—¿Por qué esta abstinencia tan poco natural? Todo el mundo fuma en Bellomont.

—Sí... pero no se considera decoroso en una *jeune fille à marier* y en el momento actual soy una *jeune fille à marier*.

Mientras que este otro diálogo está tomado de *El Jarama*, una novela en la que Rafael Sánchez Ferlosio hace un excelente uso de los diferentes registros, así como de los diálogos.

—Ahora, eso sí, tiene un huerto que es un auténtico capricho. El tío debe de saber un rato de injertos y esas cosas. Bueno, tú ya lo has visto; si pasas en este tiempo, los árboles que tienen. Todos tan cuidaditos, todos con su papel untado de liga, para que no suban las hormiguillas a comérsele la fruta, ¿eh?

—Desde luego madruga el tío más que nadie. Por muy temprano que pases, te lo ves siempre allí, a vueltas con la fruta. Así ya puede estar aquello en condiciones. Eso las plantas lo agradecen, el que uno se preocupe por ellas. [...]

## 8. Diálogos

En el diálogo de la novela de Wharton se aprecia un registro alto, con el uso de palabras más cultas, como abstinencia; e incluso el uso de una expresión francesa «*jeune fille à marier*» (en lugar de «joven casadera»), ya que el francés era la lengua franca de la aristocracia de la época.

Mientras, el habla de los personajes de Ferlosio demuestra que son de extracción humilde, probablemente campesinos. Usan expresiones como «el tío» o «esas cosas», y diminutivos como «cuidaditos» y «hormiguillas».

Hemos dicho que los diálogos no solo contribuyen a caracterizar a los personajes, sino que también sirven para desvelar su estado de ánimo. Por lo general, el personaje expresará abiertamente mediante sus palabras cómo se siente. En consecuencia, debes cuidarte de que cada personaje refleje en sus frases sus sentimientos, su ánimo y sus motivaciones.

Por ejemplo, en el siguiente parlamento, tomado de *La hoguera de las vanidades*, de Tom Wolfe, un personaje muestra claramente su enfado:

—Lo único que he hecho ha sido ver cómo ese hijo de puta freía al mamón aquel, y yo soy el que está encadenado aquí como un animal, mientras que ese hijo de puta —otro terrorífico estrépito cuando señaló con la mano izquierda una habitación del fondo— está ahí, tan tranquilo, viendo la tele y comiéndose unas costillas.

Sin embargo, en ocasiones el personaje no expresa abiertamente mediante sus palabras lo que verdaderamente siente o piensa. Veamos este otro ejemplo tomado también de *La hoguera de las vanidades*:

—Bien, vale, pero, sabe, la última vez me hicieron esperar un buen rato en el quiosco, y luego tardó mucho en llegar el ascensor, y acabé perdiendo mucho tiempo. Hay que bajar y volver a subir cincuenta pisos. Pierdo mucho tiempo. —Y no se movió ni un centímetro.

## 8. Diálogos

En la escena de la que está tomado este fragmento de diálogo, Sherman, el protagonista de la novela, pide al limpiabotas que se gana la vida en su oficina que baje a la calle a buscarle un periódico. Le da cinco dólares para que haga la compra y se quede el resto como propina por las molestias.

Pero Felix, el limpiabotas, le responde con las palabras que acabamos de ver. Su diálogo no lo dice expresamente, pero sus palabras tienen un claro significado: quiere una propina mayor por tomarse la molestia de ir a comprar el periódico. Sherman así lo entiende, y no le queda otro remedio que añadir otros cinco dólares para conseguir que Felix haga lo que le pide.

Puede suceder, por tanto, que un diálogo no responda a un sentimiento o estado de ánimo, sino a una motivación. Ya vimos que tener claras las motivaciones de los personajes es importante, y eso incluye el momento de hacerles hablar.

Por ejemplo, el que una persona esté triste no determina necesariamente su diálogo, ya que el personaje puede que persiga ocultar su tristeza. Así que lo que importa no es tanto el estado de ánimo (la tristeza) como el motivo que hay tras las palabras (el deseo de ocultarla).

Ahora bien, en aquellas ocasiones en las que lo que expresan tus personajes mediante el diálogo no se corresponde con sus verdaderas intenciones o sentimientos, tienes que asegurarte de dar el contexto necesario para que el lector comprenda la verdad.

En el ejemplo de Felix, el limpiabotas de *La hoguera de las vanidades*, el narrador nos da acto seguido la clave para que comprendamos sus palabras:

¡Escandaloso! Felix estaba diciéndole, con todos esos rodeos, que no le parecían suficientes los cinco dólares que le daba para ir a comprar un periódico que costaba treinta y cinco centavos; estaba diciéndole que con su encargo iba a reducirle los beneficios que obtendría con su actividad de limpiabotas... Y Felix estaba teniendo los cojones de regatear.

Pero en otras ocasiones, la explicación de la verdadera motivación tras las palabras de un personaje no es tan claramente explicada, y forma parte de un subtexto del que como autor debes dar sabiamente las claves para que el lector pueda leer entre líneas. Hablaremos sobre el subtexto en próximos módulos.

Es importante, igualmente, que te ocupes de que los diálogos, ese intercambio de palabras entre tus personajes, provoquen reacciones en ellos. Deja que las frases de un personaje provoquen reacciones en otro: desconcierto, ira, frustración, risa, venganza... Las palabras tienen que llevar a los hechos.

Pero ten presente que esa reacción no tiene por qué ser inmediata. Un personaje puede ocultar su reacción y mostrarla más adelante, ya sea de forma explícita o implícita. Por ejemplo, las palabras de un personaje pueden causar enfado en otro, pero este puede contenerse en un primer momento y estallar más tarde: o puede no decir nada, pero intentar dificultar en adelante los proyectos del personaje que le hizo enfadar, como medio de mostrar su enojo.

Como en la vida, un diálogo es mucho más que palabras. El lenguaje no verbal completa, subraya e incluso contradice al lenguaje verbal. Incorpóralo a tus diálogos. Puedes servirte para ello de las acotaciones del narrador.

## Hacer avanzar la trama

Hemos dicho que el diálogo tiene también como una de sus funciones la de hacer avanzar la trama.

Un buen diálogo también debe tener como objetivo proporcionar información que contribuya al desarrollo de la acción. Por supuesto, no hay que perder de vista que, dado que el diálogo es una de las formas de caracterizar a los personajes, siempre estará proporcionando información al lector. Los diálogos contribuyen a esa acumulación necesaria a la que nos referimos cuando hablamos de la caracterización en el módulo anterior, y sin la cual el personaje se diluiría.

## 8. Diálogos

Pero además un diálogo debe aportar aquellos datos e informaciones necesarios para que la trama avance y la historia siga desarrollándose. Gracias a lo que dice o le dicen en un diálogo el personaje se verá empujado a actuar, a mover ficha, cambiará sus ideas o sus creencias y todo ello contribuirá a que la acción progrese.

Por eso es importante que todos los diálogos de tu novela tengan un motivo. A veces es el propio personaje el que manifiesta esa motivación (ya sea de manera explícita, ya de manera implícita): el personaje puede querer darle una información al otro; o bien pretender que el otro se la dé a él; puede querer ocultar algo; expresar un sentimiento o una reflexión...

Pero, por lo general, el motivo de un diálogo responde a la voluntad del autor, que lo considera la manera más apropiada de aportar determinada información. De nuevo en *La hoguera de las vanidades*, Tom Wolfe incluye una breve conversación telefónica entre Peter Fallow, uno de sus personajes, y Tony, un compañero de trabajo del anterior.

Peter Fallow es un periodista inglés que tiene problemas con la bebida. Esa mañana no ha ido a trabajar debido a la resaca, cuando suena el teléfono.

—¿Diga?

—¿Peter? —Gracias a Dios el acento era inglés.

—Peter, ¿qué te pasa? Parece que te he despertado, eh. Soy Tony.

—No, no, no, no, no. Estaba... estaba en la otra habitación. Me he quedado trabajando en casa. —Se dio cuenta de que su voz apenas era un timbre de barítono afónico.

—Pues haces una magnífica imitación de alguien que acaba de despertarse.

—¿No me crees? —Gracias a Dios, era Tony. Tony era inglés, y había entrado en el *City Light* el mismo día que él. Eran compañeros de fatigas en aquel toско país.

## 8. Diálogos

—Claro que te creo. Pero los que te creemos somos minoría. Oye, lo mejor que puedes hacer es venir ahora mismo al periódico.

—Hummmmmmmmm. Sí.

—Acaba de pasar la Rata por aquí, y me ha preguntado que dónde estabas. Y no parecía que fuese simple curiosidad. Daba la sensación de estar muy cabreado.

—¿Y qué le has dicho tú?

—Le he dicho que te habías ido al tribunal de testamentaría.

Con este diálogo, Wolfe expone con brevedad y eficacia la situación laboral de Peter Fallow. Su costumbre de pasar las noches en los bares está haciendo mella en su trabajo. Su jefe, apodado la Rata, empieza a no confiar en él y su ausencia ese día de su puesto de trabajo puede ponerle en un aprieto. Por suerte, Peter tiene a Tony que le cubre, pero como el mismo Tony le recuerda, los que creen en Peter son ya minoría.

Es necesario que el lector comprenda desde el primer momento la inestable situación laboral de Peter y su necesidad de congraciarse de nuevo con su jefe porque explica en gran medida las situaciones en las que se verá envuelto más tarde.

De modo que asegúrate de que cada uno de tus diálogos consigue algo: puede ser dar un dato, exponer una faceta del personaje, crear una sensación en el lector o cambiar el tono expositivo de la narración por el más vivaz del diálogo. E incluso aportar contexto. También en *La hoguera de las vanidades*, Tom Wolfe usa a menudo el diálogo para representar el ambiente frenético que se vive en la sala de compraventa de bonos de la firma para la que trabaja Sherman McCoy, el bróker protagonista.

## Mantener la atención del lector

Escribir diálogos es también un magnífico recurso para mantener la atención del lector. Y lo hace por una mera cuestión de su disposición en la página.

En la página de un libro hay grandes bloques de texto ocupados por la narración: el narrador cuenta, describe, va relatando la historia, en suma. En medio de esos párrafos compactos aparece el texto aireado de un diálogo, las rayas marcan una sucesión de párrafos por lo general más cortos. Simplemente ese cambio en la disposición de la página sirve para llamar la atención del lector, que se dice: «Ajá, hablan los personajes, a ver qué se tienen que decir».

El diálogo entre Peter y Tony que acabamos de ver rompe lo que son tres páginas y media de narración, compuesta por largos párrafos donde se comienza a presentar a Peter, haciendo hincapié en las noches de francachela y sus resacosos resultados. Wolfe podría haber añadido un par de párrafos más explicando la situación de Peter en el periódico, la desconfianza de su jefe, la amistad con Tony. Pero todo ello queda condensado en unas pocas líneas de diálogo que cumplen la misma función, pero logran además atraer la atención del lector en gran parte por su disposición en la página.

## Hacer hablar a los personajes

Tal vez la parte más difícil de escribir una novela sea hacer hablar a los personajes.

Puede parecer una tarea sencilla, pero, como veremos, no resulta tan fácil mantener el adecuado equilibrio entre naturalidad y literariedad, entre reproducir el lenguaje oral, con sus matices de registro, y no perder lo propio del lenguaje escrito, que a fin de cuentas es el vehículo de transmisión de la novela.

## La naturalidad

Los diálogos, en principio, deben ser naturales, e imitar de la manera más fidedigna la forma del discurso oral. Pero no olvidemos lo que ya hemos dicho en diversas ocasiones: escribir es en gran parte una labor de selección. El novelista debe elegir qué lleva a la página y qué deja fuera.

Los titubeos, digresiones, cambios de tema, interrupciones, cháchara vacía... Todo aquello que forma parte de nuestros diálogos en la vida real no debería formar parte de una novela. Tu labor es seleccionar lo relevante del diálogo. Porque el diálogo en una novela no es una expresión fidedigna de nuestra habla, es sobre todo una herramienta narrativa. Y su función no es calcar el lenguaje oral, sino las que ya hemos visto: caracterizar al personaje, aportar información, aportar contexto, ser una llamada de atención tipográfica...

Conviene recordar las palabras de Robert Louis Stevenson:

El estilo es, por lo tanto, más perfecto no cuanto más natural, como dicen los tontos, porque lo más natural es el parloteo deshilvanado del cronista, sino cuando consigue el mayor grado de elegancia y de elocuencia implícita de un modo discreto: o, si lo hace de forma notoria, obteniendo con ello el máximo rendimiento en sentido y vigor.

Por natural que resulte un diálogo dentro de una novela, no deja de ser literatura. Es decir, no deja de ser un texto, y el registro hablado siempre difiere del registro escrito.

Esto significa que al escribir diálogos debes buscar la naturalidad, sí, pero sin perder de vista que estás escribiendo una obra literaria, artística, y que, por ende, estás usando el lenguaje de una forma distinta a como lo usamos cuando hablamos.

Al hacer hablar a tus personajes tampoco debes perder de vista que oralidad o naturalidad no implican necesariamente un registro coloquial.

El estilo coloquial es el «propio de una conversación informal y distendida», pero, como es natural, puede que en tu novela no todos los diálogos sean informales y distendidos. Ya hemos dicho que, al escribir diálogos, debes tener presente tanto quién es el hablante como quién es el receptor, sin olvidar tampoco las circunstancias en las que se da ese diálogo.

Por otro lado, el registro coloquial no implica tampoco un registro bajo o vulgar. Que tus personajes hablen, si es necesario, de acuerdo con un registro más formal o culto de acuerdo con su biografía, profesión y trayectoria no implica que tus diálogos no sean naturales. Solo indica que estás usando bien los registros del habla.

## Variedad de voces

Hemos dicho que la novela es una polifonía de voces. Y eso parece especialmente cierto en lo que se refiere al diálogo, que otorga voz a los diversos personajes de la obra.

Precisamente por todo lo que hemos comentado —la variedad de registros, el que el diálogo ayude a caracterizar a los personajes— parece evidente que cada personaje debe tener su voz propia.

En realidad, puede suceder que tus personajes suenen igual (o muy parecido) sin que ello suponga un demérito para tu obra. Hemos dicho ya que un diálogo es literatura, un texto escrito y que, por tanto, no refleja el habla tal como es. Ese filtro, el hecho de que sean palabras narradas y no palabras pronunciadas, sirve en cierta medida de agente homogeneizador.

Pero además es muy posible que todos tus personajes compartan un mismo sociolecto; si todos tus personajes pertenecen a un mismo grupo sociocultural lo lógico es que hablen de manera muy semejante. Si te paras a pensarlo, en realidad las personas a tu alrededor hablan de forma muy parecida.

Tratar de que cada personaje «suene» distinto puede acabar por resultar desconcertante para el lector y llevará su atención a «cómo» dicen las cosas, en lugar de a «qué» es lo que están diciendo.

La recomendación es, por tanto, que no te esfuerces innecesariamente por hacer que cada uno de tus personajes tenga una voz propia. Esfuérate mejor en que tenga un carácter y una cosmovisión propios: eso será lo que lo diferencie. Si no hay una sólida construcción de personajes detrás, lo variado de sus voces no lo arreglará.

De manera que es habitual que en muchas novelas los personajes «suenen» de una forma parecida, que tengan una manera semejante de hablar. Por ejemplo, en las novelas de Edith Wharton o Henry James los personajes hablan de modo similar, pues pertenecen a un mismo grupo social: el de las clases acomodadas estadounidenses. Solo en aquellas novelas donde interactúan distintos grupos sociales tiene sentido esa variedad de registros, que no corresponde tanto a individuos determinados, como a grupos sociales. Por ejemplo, es común que en las novelas de Benito Pérez Galdós aparezcan personajes de extracción social baja con sus particularidades del habla; también en *Manhattan Transfer*, de John Dos Passos, donde se mezclan inmigrantes, gente de clase trabajadora, financieros... los registros del habla son variados. O, como ya hemos visto, en *El Jarama*, de Sánchez Ferlosio, se distingue el lenguaje de la gente campesina de un pueblo a las orillas del río del de los jóvenes que van a pasar el día desde Madrid, del de los guardias civiles que aparecen en la narración, etc.

Ahora bien, dar un sesgo peculiar del habla como rasgo de algún personaje puede resultar muy interesante. Por un lado contribuye a caracterizar al personaje, y por otro permite un juego entre autor y lector. Veamos cómo lo hace Galdós en su novela *El amigo Manso*.

Ya hemos hablado de doña Cándida, uno de los personajes de la novela: una mujer con ínfulas de aristócrata que en realidad malvive gracias al dinero que le prestan sus amigos. Doña Cándida tiene una muletilla que repite sin cesar: «¡Qué atroz!», o bien «¡Una atrocidad!».

## 8. Diálogos

Recuperemos algunos de los parlamentos de doña Cándida que ya vimos:

—A ver, ¿cuánto te parece que darán por esto? Es hermosa pieza. Sé que la marquesa de X daría diez o doce duros; pero si lo quieres para tu coleccioncita, tómalo por cuatro, y dame las gracias. Ya ves, por ti sacrifico mis intereses... Una cosa atroz.

También:

—[...] ... En fin, tengo que mandar un poder y hacer varios documentos, una cosa atroz... Préstame mil reales, que te los devolveré la semana que entra sin falta.

Y:

—¡Qué atrocidad!... Parece increíble lo que he gastado en la reparación de los muebles de mi sala... Los tapiceros del día son unos bandidos... Una cosa atroz, hijo...

La mujer repite tan a menudo su muletilla que hasta los otros personajes aluden a ella. Uno de ellos la llama «doña Cosa Atroz». Y hasta el narrador hace referencia a la repetitiva frase de doña Cándida, como si hiciera una pequeña burla del personaje para divertir al lector. Por ejemplo:

Ella lo tomó a risa, diciéndome que mis bromitas le hacían gracia, que su dignidad... ¡una cosa atroz! y no sé qué más.

Y más adelante:

Doña Cándida me ponderaba los varios talentos de su sobrina, que era el asombro de la escuela, una sabia, una filósofa, en fin, *una cosa atroz...*

Este tipo de muletillas funcionan mejor cuando se usan en personajes secundarios, para que no distorsionen el flujo del diálogo ni fijen innecesariamente la atención del lector.

## Dijo

En *El arte de la novela*, Milan Kundera se queja de que el traductor al francés de la novela *Anna Karénina* ha sustituido los «dijo» (en ruso *skazal*) por «profirió, replicó, repitió, gritó, concluyó, etc.». Y añade: «A los traductores les enloquecen los sinónimos. (Rechazo la noción misma de sinónimo: cada palabra tiene su sentido propio y es semánticamente irremplazable)».

Parece que a los escritores noveles, como a los traductores, también les encantan los sinónimos. Así que, para evitar repetir una y otra vez la palabra «dijo», construyen diálogos como el que sigue:

—¿Qué haces? —preguntó Judith.

—Acabo de llegar de trabajar —contestó Elvira—. Me he encontrado con tu hermano en el metro.

—¿Y a dónde iba? —se extrañó Judith.

—Volvía de una entrevista de trabajo. Estaba contento, decía que creía que tenía oportunidades de conseguir el puesto —explicó Elvira.

En este ejemplo solo están hablando Judith y Elvira por lo que se hace fácil seguir la conversación y saber cuándo habla cada una sin necesidad de especificarlo en cada línea. Y, como en el ejemplo, muchas veces se entiende perfectamente qué personaje es el que habla en cada ocasión y no es necesario ponerlo en cada acotación.

Lo mejor es que señales quién es el personaje que habla solo cuando sea necesario para la correcta comprensión del diálogo. Si lo haces así el diálogo no se llenará de «dijo» y podrás ahorrarte el buscar sinónimos.

En lo posible, usa siempre que puedas el clásico «dijo» mejor que otros verbos presuntamente más sonoros o descriptivos: exhortó, balbuceó, enunció, amonestó, etc.

Usar verbos poco frecuentes dentro de las acotaciones del diálogo puede parecerle propio de un escritor con un rico vocabulario y un buen manejo del lenguaje; por el contrario, su uso señala al escritor con pocas tablas.

Son las palabras de los personajes las que deben ser emotivas, fuertes, reveladoras, etc. La coetilla del verbo que las acompaña no logrará convertirlas en lo que no son. Si las palabras del personaje muestran que está enfadado, no hay necesidad de insertar un «apostilló enojado».

Ten presente también que puedes sustituir los verbos declarativos por acciones o pensamientos del personaje: se levantó de la mesa, se distrajo mirando por la ventana, caminaba de un lado a otro de la habitación, etc.

# No abusar del diálogo

Como queda dicho, el diálogo es una herramienta más de las diversas de la que el novelista dispone para construir su obra. Debe en consecuencia responder a una intención y perseguir un objetivo, acordes siempre a las funciones que la herramienta tiene y que ya hemos mencionado.

## 8. Diálogos

Por eso no conviene abusar del diálogo.

Edith Wharton aconseja:

El uso del diálogo en la ficción parece ser una de las pocas cosas sobre las que se puede dar una regla bien definida: debe reservarse a los momentos culminantes y verse como esa salpicadura que levanta, al romper, una gran ola que se curva hacia quien la observa desde la orilla.

En efecto, presentar una escena a través de un diálogo la hace resaltar entre el resto de la narración. Al poner a los personajes a hablar estarás llamando la atención del lector de manera especial sobre lo que sucede, y eso es algo que deberías reservar para momentos destacados de la historia.

El narrador, que es la voz predominante en la novela y a la que está acostumbrado el lector, se interrumpe. Esto crea una interrupción en el relato que por sí sola atrae la atención, de modo que es mejor que aproveches ese pico de interés del lector para contarle algo verdaderamente relevante.

El escritor sin experiencia tiende a usar demasiado el diálogo porque imagina la escena en su cabeza, la proyecta como en una película y la transcribe sin más al papel. Sin embargo, debes tener claro que el hecho de que dos personajes aparezcan juntos en una misma escena, incluso aunque hablen entre sí, no significa que deba recurrirse al diálogo para transcribir lo que se dicen. Hay otras maneras de contar cómo interactúan entre ellos sin recurrir al diálogo.

Una buena opción es usar el resumen, una herramienta de la que ya hablamos en el módulo tres. Así lo usa Galdós en uno de los ejemplos que ya hemos visto. Cuando su narrador dice: «Doña Cándida me ponderaba los varios talentos de su sobrina, que era el asombro de la escuela, una sabia, una filósofa, en fin, *una cosa atroz...*», en realidad está resumiendo un diálogo en el que doña Cándida le canta las alabanzas de su sobrina. Galdós podría haber escrito un diálogo en el que la mujer enumerara las cualidades estudiantiles de su sobrina, incluyendo también los comentarios que Manso pudiera hacer al respecto. Pero opta por un resumen para presentar de modo abreviado la información (la sobrina de doña

Cándida es una buena estudiante), sin darle la relevancia de una escena que incluyera diálogo.

Pero no es necesario que recurras siempre al resumen. También puedes otorgarle a un diálogo todo su peso, pero sin escribirlo en forma de diálogo. Como en este ejemplo tomado de *Expiación*, la novela de Ian McEwan:

Habló en primer lugar de su club de remo. Hacía poco que había sido elegido capitán del equipo de remeros, y aunque todos habían sido amables con él, consideró preferible que otro marcara el ritmo. [...] Luego habló de chicas: la actriz Mary, que había estado tan maravillosa en *Vidas privadas*, de repente, sin dar explicaciones, se había trasladado a Glasgow, y nadie sabía por qué. Él sospechaba que estaba cuidando de un familiar moribundo. [...]

Cada vez que parecía a punto de quedarse callado, Cecilia le incitaba con otra pregunta. De un modo inexplicable, le habían rebajado el alquiler en el Albany. Un viejo amigo había dejado embarazada a una chica que ceceaba, se había casado con ella y era felicísimo. Otro iba a comprarse una motocicleta. [...]

Cuando a Cecilia le tocó el turno de dar cuenta de los meses recientes, le resultó imposible no contagiarse del tono de León, aunque no pudo remediar que su relato sonara a burla. Ridiculizó sus propias tentativas de establecer una genealogía; el árbol familiar era invernal y pelado, aparte de que carecía de raíces.

Durante un par de páginas, McEwan recoge el diálogo entre dos hermanos que se reúnen después de largo tiempo sin verse. Pero no lo representa de manera convencional, dejando que sean los personajes quienes hablen, sino que recurre al narrador, quien da cuenta detallada de los temas que tratan cada uno de los dos durante su turno de palabra, así como de las reacciones que provocan en su oyente.

Otro motivo para no abusar del diálogo se relaciona con lo que dijimos más arriba sobre que el diálogo era una manera de llamar la atención del lector pre-

cisamente por su disposición en la página. También Wharton hace referencia a ese aspecto:

Ese momento en que la ola narrativa se eleva y se rompe, el chispear de su salpicadura y hasta la imagen, material, de la página dividida en párrafos cortos e irregulares, nos permitirán reforzar el contraste que existe entre los momentos de clímax y los intervalos narrativos que se deslizan con suavidad.

Sin embargo, como imaginas, esta llamada tipográfica de atención no funciona si abusas del diálogo en tu novela. Si toda tu novela se basa en el diálogo, serán las incursiones del narrador las que llamen la atención del lector, pues serán ellas las que supongan un cambio en la composición de la página.

En resumen, elige con cuidado cuáles son los momentos y escenas de tu novela que están tan cargados de significado que el mejor recurso para plasmar esa multiplicidad de implicaciones es, sin lugar a dudas, el diálogo.

# El monólogo interior y el flujo de conciencia

Tus personajes no hablan únicamente con otros personajes mediante diálogos. Muchas veces, especialmente en el caso del protagonista, hablan consigo mismos. Y lo hacen a través de dos recursos: el monólogo interior y el flujo de conciencia.

El monólogo interior es el discurso de un personaje para sí mismo, un soliloquio. Es su propia voz que resuena en su cabeza, son sus pensamientos, es su conciencia. Una voz que nadie más puede oír, excepto el privilegiado lector.

El flujo de conciencia puede considerarse una evolución del monólogo interior. El monólogo interior era un recurso habitual ya en la novela decimonónica. Antes de él, el personaje siempre necesitaba un interlocutor al que expresar sus pensamientos, es posible que por eso Cervantes creara a Sancho. Pero más adelante, los novelistas se dieron cuenta de que podían acceder directamente a la mente de sus personajes y exponer el pensamiento de estos en la narración.

Pero el monólogo interior es, después de todo, un discurso ordenado, en el fondo mediatizado por el narrador, e incluso por el propio escritor, que se ocupa de exponer los pensamientos del personaje de un modo inteligible y estructurado.

Veamos el ejemplo del monólogo interior de Levin que cierra la novela *Anna Karénina*:

»¿Acaso desconozco que las estrellas no se mueven? —se preguntó, mirando un brillante planeta que había cambiado ya de posición con respecto a la rama más alta de un abedul—. Pero, al mirar el movimiento de las estrellas, no puedo imaginarme la rotación, así que tengo razón cuando digo que las estrellas se mueven.

»¿Acaso los astrónomos habrían sido capaces de comprender y calcular algo si hubieran tomado en consideración los complejos y variados movimientos de la Tierra? Todas sus sorprendentes conclusiones sobre las distancias, los pesos, los movimientos y las revoluciones de los cuerpos celestes se basan únicamente en el movimiento aparente de los astros alrededor de una Tierra inmóvil, en el movimiento que observo en estos instantes, el mismo que han contemplado millones de personas durante siglos, que siempre será idéntico y siempre podrá verificarse. [...]

Mientras que en el flujo de conciencia pretende acercarse más a la forma en que los pensamientos surgen en nuestra mente, de manera menos discursiva, más caótica y desordenada.

Fue el psicólogo William James (hermano del novelista Henry James) quien, a finales del siglo XIX, acuñó el concepto de flujo de conciencia para referirse a la

forma en que los pensamientos se forman en nuestra mente. Usó la acertada imagen de un «flujo» o «corriente» que discurre cambiante, y donde ideas, imágenes, sentimientos, sensaciones y pensamientos se suceden de manera arbitraria.

El flujo de conciencia busca reflejar de manera fidedigna ese discurrir desordenado de nuestra conciencia. Para mostrarlo no puede haber mejor ejemplo que un fragmento del capítulo final de *Ulises*, de James Joyce, donde se recoge un largo flujo de conciencia de Molly Bloom, uno de los flujos de conciencia más conocidos de la literatura universal:

[...] sí porque él nunca había hecho tal cosa como pedir el desayuno en la cama con un par de huevos desde el Hotel City Arms cuando solía hacer que estaba malo en voz de enfermo como un rey para hacerse el interesante con esa vieja bruja de la señora Riordan que él se imaginaba que la tenía en el bote y no nos dejó ni un ochavo todo en misas para ella sola y su alma grandísima tacaña como no se ha visto otra con miedo a sacar cuatro peniques para su alcohol metílico contándome todos los achaques tenía demasiado que desembuchar sobre política y terremotos y el fin del mundo vamos a divertirnos primero un poco Dios salve al mundo si todas las mujeres fueran así venga que si trajés de baño y escotes claro que nadie quería que ella se los pusiera imagino que era devota porque ningún hombre la miraría dos veces espero no llegar a ser nunca como ella milagro que no quisiera que nos tapáramos la cara pero era una mujer bien educada y toda su cháchara con el señor Riordan por aquí y el señor Riordan por allá supongo que él se alegró de perderla de vista y el perro oliéndome las pieles y siempre entremetiéndose para subírseme por debajo de las enaguas especialmente entonces sin embargo eso me gusta de él amable con las viejas así y los camareros y los mendigos también no es orgulloso por nada pero no siempre si alguna vez le pasa algo serio de verdad es mejor que se vayan al hospital donde todo está limpio [...]

Podemos decir entonces que el monólogo interior propone un discurso más ordenado, mientras el flujo de conciencia trata de representar ese fluir azaroso y desordenado de nuestros pensamientos. Pero no olvidemos que, en realidad,

## 8. Diálogos

el discurso aparentemente caótico de un flujo de conciencia no es tal y, en realidad, está tan ordenado como un monólogo interior o cualquier otra parte de la narración. Es el novelista el que «finge» ese desorden y esa aparente espontaneidad del fluir de los pensamientos de sus personajes.

En resumen, ya sea mediante un monólogo interior, ya mediante un flujo de conciencia, el narrador se introduce en la mente del personaje. La expone al lector a través de la exteriorización de los pensamientos de aquel a medida que estos van llegando a su mente, sin que el narrador actúe (o apenas lo haga) como intermediario, ordenándolos o explicándolos. El narrador penetra en la conciencia del personaje y la expone ante el lector, creando la sensación de que no existen intermediarios entre él, el lector, y esa conciencia que se desarrolla ante él.

Estos recursos, monólogo interior y flujo de conciencia, muestran la parte más íntima de tu personaje. Aquello que probablemente no revelaría a nadie más, ni siquiera a aquellos con los que tiene mayor confianza. Pero no se trata de que el protagonista tenga pensamientos inconfesables (aunque por supuesto puede tenerlos y pensar para sí intenciones o recuerdos que no compartiría de viva voz con ningún otro personaje). El monólogo interior también puede contener pensamientos intrascendentes, cotidianos y vulgares (recordemos la literatura de la banalidad).

El monólogo interior muestra el interior de tus personajes. Y por eso los muestra vulnerables, desnudos, sin protección. Como supondrás, si se hace bien, la corriente de empatía que genera entre personaje y lector es enorme.

Porque el monólogo interior da al lector una idea que no puede obtener a través de la mera observación de las acciones de un personaje desde el exterior. Revela la verdad. Revela la oscuridad, la esperanza, los sueños, la renuncia. Revela emociones o creencias demasiado dolorosas para ser compartidas con otros personajes. Revela el corazón. Revela la desesperación del alma. Revela la fuerza del espíritu.

En *La solitaria pasión de Judith Hearne*, de Brian Moore, las acciones de la protagonista solo nos revelan la vida anodina de una solterona. Pero cuando el autor empieza a introducir los pensamientos de la propia Judith se hace visible su drama personal: la pena de no haber fundado una familia, sus aspiraciones de juventud y la bebida como única forma de escapar a la soledad.

## 8. Diálogos

Por tanto, el monólogo interior se puede utilizar para elevar el nivel emocional de una escena.

Imagina una escena en la que una madre consuela a su hijo enfermo y le dice que se va a poner bien. Si introduces los pensamientos de la madre en forma de monólogo interior podrás contar lo que la madre no dice: que la enfermedad es grave y que no hay seguridad de que el niño mejore. Su anhelo de poder proteger a su hijo, la incertidumbre, la esperanza, el amor... todo eso la madre no puede explicárselo a su hijo pequeño.

Podrías explicarlo a través del narrador, pero introducirte en el flujo de pensamientos de tu personaje no solo te permitirá hacer explícita para el lector la situación, sino que también te permitirá reflejar de primera mano la mirada de sensaciones, emociones y pensamientos de la madre. El lector la «verá por dentro» y el nivel de empatía para con ella se elevará.

El monólogo interior también puede matizar una escena, dándole un sentido diferente. Por ejemplo, tu personaje se muestra muy cortés con el compañero de trabajo que su novia le acaba de presentar. Pero al introducir sus pensamientos mediante un flujo de conciencia desvelas que tiene celos de ese compañero y que le gustaría decirle sin más que deje de invitar a salir a su novia.

En resumen, el monólogo interior y el flujo de conciencia te permiten:

- ▶ Mostrar la parte más íntima de tu personaje.
- ▶ Mezclar recuerdos, pensamientos intrascendentes, planes de futuro, reflexiones, etc.
- ▶ Mostrar a tu personaje vulnerable, desnudo, sin protección, lo que genera una enorme corriente de empatía entre lector y personaje.
- ▶ Elevar el nivel emocional de una escena.
- ▶ Matizar una escena anterior, revelando la verdadera motivación del personaje.

Si usas estos recursos debes tener en cuenta varias cosas.

## 8. Diálogos

En primer lugar, debes evitar mezclar los monólogos de varios personajes en un mismo flujo. Hacerlo así puede resultar confuso, incluso aunque tengas una gran maestría. Elige al personaje en cuya conciencia quieras sumergirte y céntrate en él. Si quieres incluir varios monólogos interiores de diferentes personajes, cuida muy bien su separación y la manera en que indicas a quién pertenecen esos pensamientos, para que el lector no se pierda.

Úsalos para revelar pensamientos que permitan avanzar en la trama o que permitan conocer mejor al personaje.

Fíjate en este ejemplo:

Viene Olivia a comer, tengo que comprar una barra de pan más. Pondré las copas. Debo recordar pedirle a Luisa que las limpie. A ver cómo las deja, se está volviendo muy descuidada. Será por ese chico que la viene a buscar. No me da tiempo a cruzar antes de que se ponga rojo. Corro. No, no corro. ¿Me sentía yo así al principio con Luis? Claro que sí. Aquel viaje a Salamanca. Bailó sevillanas... En el viaje de regreso me estallaba el corazón. Voy a comprar también unos pasteles para el postre. Ahora es diferente, pero le quiero igual. No, le quiero más. Echo en falta la chaqueta, tenía que haberla cogido. ¿Y él me sigue queriendo a mí? ¿Es amor este indiferente estar juntos?

En él, asistimos al flujo de conciencia de una mujer camino de la panadería. Tiene una invitada y va pensando las cosas que tiene que hacer para recibirla. Pero al pensar en la criada, que acaba de echarse novio, empieza a hacerse preguntas sobre su propia relación de pareja.

Este flujo de conciencia aporta algo porque revela que ella continúa queriendo a su marido, pero que tiene dudas acerca de si él la sigue queriendo como al principio. Si solo se tratase de contar sus planes para la cena, probablemente el monólogo carecería de sentido.

Obviamente el monólogo interior y el flujo de conciencia solo pueden usarse en principio con un narrador en tercera persona omnisciente. Podría decirse que

una narración en primera es en sí misma un monólogo interior, puesto que accedemos de primera mano a los pensamientos del personaje/narrador que nos cuenta la historia. Y aunque sería posible escribir una novela en primera persona como un flujo de conciencia que nos presentase el discurso del narrador de esa forma más desordenada, fragmentaria y caótica propia de ese recurso, es posible que resultase excesivo para el lector.

Como siempre, y para finalizar, evita usar el monólogo interior y el flujo de conciencia como relleno. Si en ellos no vas a revelar cosas importantes, aunque sea de forma sutil, ahórratelos. Medita qué persigues al usar estos recursos y úsalos siempre con un objetivo claro en mente.

# El estilo indirecto libre

Además de los diálogos y del monólogo interior y el flujo de conciencia, hay otro recurso que te permite dar voz a tus personajes y expresar sus pensamientos con sus propias palabras. Nos referimos al estilo indirecto libre.

En *El arte de la ficción*, David Lodge define el estilo indirecto libre de la siguiente manera:

Reproduce el pensamiento del personaje en estilo indirecto (en tercera persona y en pretérito) pero respeta el tipo de vocabulario propio del personaje, y suprime algunas de las acotaciones, tales como «pensó», «se preguntó», etc., que requeriría un estilo narrativo más tradicional. Eso produce la ilusión de un acceso íntimo a la mente de un personaje, pero sin renunciar completamente a la participación autorial en el discurso.

En definitiva, podría decirse que en el estilo indirecto libre, los pensamientos del personaje se entremezclan con la voz del narrador. Como en este ejemplo:

## 8. Diálogos

Antonio volvía a llegar tarde. Nunca respetaba la hora de llegada que le habían puesto, pero la bronca se la llevaba ella. ¿Y qué quiere que yo le haga? Como no lo deje encerrado en su habitación, a ver qué puedo hacer yo. Al final siempre tenía que discutir con su marido por culpa del hijo.

Fíjate como en el ejemplo anterior se mezcla la voz del narrador explicando la situación («Antonio volvía a llegar tarde» o «Al final siempre tenía que discutir con su marido por culpa del hijo») con los pensamientos de la madre de Antonio en reacción a esa situación («¿Y qué quiere que yo le haga?» o «Como no lo deje encerrado en su habitación»).

Como sabes, el estilo indirecto es el que usa habitualmente el narrador. Mientras que el estilo directo se corresponde con los diálogos.

Por ejemplo, podemos hacer que el narrador explique, en estilo indirecto: «Marta dijo que no sabía nada de todo eso, que ella había cumplido el encargo y que ya había perdido demasiado tiempo con ese asunto». O bien podemos dejar que sea la misma Marta la que se exprese:

—Yo no sé nada de todo eso, yo he cumplido el encargo y ya he perdido demasiado tiempo con este asunto —dijo Marta.

La particularidad del estilo indirecto libre es que combina dos estilos: el estilo directo, el que se usa normalmente en los diálogos, donde el personaje se expresa por sí mismo; con el estilo indirecto, en el que es el narrador el que transmite las palabras de los personajes.

El estilo indirecto libre es un estilo complejo y ambiguo, pero potente y muy expresivo. Es una técnica poderosa para explorar el mundo consciente y el subconsciente.

En el estilo indirecto libre es el narrador quien habla, pero al hacerlo reproduce el aquí y ahora de la conciencia del personaje. Es decir, el narrador representa las palabras, pensamientos y percepciones del personaje.

## 8. Diálogos

El narrador usa su propia voz, por lo que se suele usar el tiempo pasado propio de la narración. Sin embargo, el narrador imita el registro del personaje (sus expresiones) y por eso los fragmentos en estilo indirecto libre cambian de persona, lugar o tiempo para representar mejor cómo la experiencia del personaje está pasando a través del narrador.

Por eso en nuestro ejemplo el narrador pasa de la tercera persona en pasado (Antonio volvía a llegar tarde) a la primera en presente (¿Y qué quiere que yo le haga?).

El estilo indirecto libre es muy útil para reproducir pensamientos, percepciones y palabras.

Para reproducir pensamientos se superponen dos planos: en uno el narrador cuenta, mientras en otro el personaje piensa.

Como en este pasaje de *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert. Marcamos en cursiva las frases en estilo indirecto libre donde se reflejan los pensamientos de Emma Bovary:

¡Así que en adelante pasarían así los días, en fila, siempre los mismos, incontables, sin traer nada consigo! En las demás existencias, por muy vulgares que fuesen, había al menos la oportunidad de algún acontecimiento. De una aventura nacían a veces infinitas peripecias, y el telón de fondo cambiaba. Pero a ella no le pasaba nada. ¡Así lo había dispuesto Dios! El porvenir era un pasillo completamente a oscuras y, al fondo, solo había una puerta cerrada.

Dejó la música. *¿Para qué tocar? ¿Quién iba a escucharla? [...] No sacaba ya del armario las carpetas de dibujo y los cañamazos. ¿Para qué? ¿Para qué? Coser le irritaba.*

O este otro ejemplo tomado de *Amsterdam*, de Ian McEwan. En cursiva las frases en estilo indirecto libre.

## 8. Diálogos

Pero no lograba mantener su mente en la tarea, sus pensamientos vagaban sin rumbo fijo. *Todo iba bien, todo iba bien.* Si no fuera por la pequeña contrariedad de aquel olvido habría podido darse a sí mismo la más entusiasta de las enhorabuenas, e incluso ponerse a bailar sobre su escritorio.

Para reproducir percepciones se mezclan los pensamientos del personaje, contados por el narrador, con las sensaciones que aquel percibe. Lo vemos con un ejemplo de *Burgueses y soldados*, primera novela de la tetralogía *Noviembre de 1918*, de Alfred Döblin. En cursiva las frases en estilo indirecto libre:

Habría que cerrar la ventana, pensó él, cuando estuvo solo el tiempo suficiente, y la miró, tenso; *parece que está cerrada, pero hay corriente, tengo frío.* Cuando dejó de tiritar, se le ocurrió: *ha sido un escalofrío, estoy nervioso, se ha adueñado de mí; menos mal que Antonie no me ve... Uf, cómo le deja esto a uno, qué locura.* Le castañeteaban los dientes.

En este fragmento, Döblin usa un estilo indirecto clásico en la frase «Habría que cerrar la ventana, pensó él». Para a continuación zambullirse en los pensamientos y sensaciones del personaje mediante el estilo indirecto libre: «Parece que está cerrada, pero hay corriente, tengo frío».

También puede usarse el estilo indirecto libre para reproducir las palabras que un personaje ha dicho. Al meterlas dentro del discurso del narrador, es como si se colara en este la voz del personaje, creando una pequeña llamada de atención para el lector.

Así lo usa Ian McEwan, de nuevo en su novela *Amsterdam*. En cursiva las frases en estilo indirecto libre:

En los diez años transcurridos había aprendido lo bastante para dejar que ella le enseñará algunas cosas. Él siempre había pecado de exceso de vehemencia. Ella le enseñó el sigilo sexual, la

## 8. Diálogos

esporádica necesidad de la calma. *Quédate así, quieto, mírame de verdad. Somos una bomba de relojería.* Él tenía casi treinta años (su desarrollo había sido tardío, según las pautas actuales).

Con esto, hemos finalizado el repaso por las distintas maneras que tienes de incorporar las voces de los personajes a tu novela: el diálogo, el monólogo interior y el flujo de conciencia y, por último, el estilo indirecto libre.