

5 Los diálogos

5. Los diálogos

El diálogo, o estilo directo, es uno de los recursos con los que el escritor cuenta para componer su obra.

En él los personajes se expresan por sí mismos y hablan entre sí.

—¿Qué día es hoy?

—Domingo —dijo él, metiéndose bajo el edredón y colocando la bandeja sobre sus piernas.

—Pues no se oyen campanas de iglesia —dijo ella—. Y está lloviendo.

Vincent partió una tostada en dos.

—¿Te importa eso? ¿Sí? La lluvia tiene un sonido tan pacífico...

—Sirvió el té—. ¿Azúcar? ¿Leche?

No hizo caso:

—¿Domingo y qué más? De qué mes, quiero decir.

—¿Dónde has estado viviendo, en el metro? —dijo él, sonriendo, y se sintió incómodo al ver que ella hablaba en serio—. Ah, de abril..., abril o eso dicen.

—Abril —repitió ella—. ¿Llevo mucho tiempo aquí?

—Solo desde anoche.

—Ah.

«El halcón decapitado» – Truman Capote

El diálogo es una parte más de las que componen la trama, a cuyo desarrollo contribuye. Sus funciones son varias, entre ellas desvelar rasgos del hablante,

5. Los diálogos

como su estado de ánimo o su carácter, proporcionar información sobre el desenvolvimiento de la acción o mantener la atención del lector.

Es un recurso poderoso, ya que durante el diálogo el narrador calla y son los personajes quienes se expresan de manera directa. El lector escucha entonces sus voces sin apenas intermediación y, puesto que los personajes son los que dan vida a la acción y encarnan la historia, saber escribir diálogos resulta fundamental.

El diálogo es entonces un recurso importante, y conviene usarlo bien. Eso no significa sin embargo que deba usarse siempre. La narración puede desarrollarse sin que ningún diálogo tenga lugar, siendo sus funciones perfectamente suplidas por otros recursos: descripción, narración, monólogos... Recordemos que hay grandes obras en las que no se utiliza el diálogo, o no de una manera convencional.

Por ejemplo, en su novela *Austerlitz*, W. G. Sebald incorpora los diálogos dentro del discurso del narrador, sin usar las marcas gráficas (las rayas de diálogo) que habitualmente se usan para señalarlo.

Realmente, dijo Austerlitz, nunca he tenido reloj, ni un péndulo, ni un despertador, ni un reloj de bolsillo, ni mucho menos, un reloj de pulsera. Un reloj me ha parecido siempre algo ridículo, algo esencialmente falaz, quizá porque, por un impulso interior que nunca he comprendido, me he opuesto siempre al poder del tiempo, excluyéndome de la llamada actualidad, con la esperanza, como hoy pienso, dijo Austerlitz, de que el tiempo no pasará, no haya pasado, de forma que podría correr tras él, de que todo fuera como antes o, mejor dicho, de que todos los momentos de tiempo coexistieran simultáneamente [...] Eran alrededor de las tres y media de la tarde y estaba cayendo el crepúsculo cuando salí del observatorio con Austerlitz. Durante un rato permanecemos aún en la explanada amurallada.

Por tanto, el diálogo es solo una técnica más, y el escritor decidirá cuándo y cómo usarlo.

Las funciones del diálogo

Como hemos dicho, los diálogos, como parte integrante de la trama, deben tener una función en la misma. Deben aportar algo a la historia, contribuir a su desarrollo y no ser piezas superfluas. No deben usarse como mero relleno, sino que tienen que cumplir un propósito.

Repasemos las funciones que el diálogo puede desempeñar para cumplir un papel activo en la trama.

Desvelar rasgos de los personajes

El diálogo es uno de los recursos de los que el escritor dispone para caracterizar a sus personajes (si bien no es el único). A veces, solo con la manera de expresarse de un personaje podemos colegir su extracción social, su ideario o sus intenciones. Por ejemplo, una campesina no debería hablar igual que una condesa.

La edad del personaje, su lugar de origen, su nivel de estudios y cultural, su profesión, su posición social, la época a la que pertenece... todo ello influirá en su forma de expresarse. Todos esos rasgos forman lo que se llama el registro del habla, que puede tener variaciones de un personaje a otro.

Repasemos el ejemplo que ya vimos en el módulo anterior de la mujer de etnia gitana que aparece en *La busca*:

—¿Quieres que te la diga, princesa? —preguntó la gitana a Fanny, agarrándole la mano.

—No —replicó secamente la dama.

—¿No me darás unas perrillas para los churumbeles?

—No.

—Escarriá, ¿por qué no me das unas perrillas para los churumbeles?

—¿Qué son churumbeles?

—Los hijos —contestó riendo Leandro.

—¿Tienes hijos? —le dijo Fanny a la gitana.

—Sí.

—¿Cuántos?

—Dos. Míralos aquí.

La busca – Pío Baroja

Como dijimos, el sociolecto de la mujer se expresa por medio de palabras propias del lenguaje caló como «churumbeles», o la incorrecta pronunciación de otras, como «escarriá» por «descarriada».

Es importante, sin embargo, tener en cuenta que es muy probable que los personajes de una misma obra compartan un registro del habla similar. Si todos los personajes pertenecen a un mismo grupo sociocultural lo lógico es que hablen de manera muy semejante. 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.

Por ejemplo, en las obras de Henry James o Edith Wharton, que suceden en los ambientes patricios de Estados Unidos, los personajes se expresan de una manera muy similar: un habla culta que denota cortesía y buena educación.

Por otro lado, tanto las voces de los personajes como la del narrador pasan por un mismo filtro: el filtro del estilo del autor. Y es normal que ese filtro tienda a homogeneizarlas un tanto, sin que eso tenga nada de malo. Al contrario, al lector le gusta encontrarse con el estilo de sus escritores favoritos libro tras libro.

5. Los diálogos

No es necesario, por lo tanto, afanarse en buscar ese registro propio para cada personaje y hacer que uno use siempre una muletilla y otro tenga un marcado acento. Aunque ese es un recurso válido, debe emplearse con mucho tiento.

En la lección anterior hemos conocido a Nelson Vanderlyn, uno de los personajes de la novela de Edith Wharton *Los reflejos de la luna*. El señor Vanderlyn tiene una muletilla que reaparece a lo largo de la novela: tiene la costumbre de decir «Te pillé» u «Os he pillado».

—¡Vaya... vaya... vaya! Así que os he pillado —gritó el feliz padre, que tenía la inveterada costumbre de dirigirse a su mujer y a sus amigos como si los hubiese sorprendido en un momento inoportuno. [...]

Ahora bien, aunque el señor Vanderlyn tiene esa muletilla y la autora se ocupa de que reaparezca aquí y allá a lo largo de toda la novela, se trata de un personaje secundario. Si Wharton hubiese dado un rasgo tan característico a alguno de los protagonistas estaría en realidad entorpeciendo el discurrir de la historia.

Pero el diálogo sirve para más que para consignar el registro del habla del personaje y proporcionar así datos de contexto sobre su cultura, clase social, origen o profesión. El diálogo sirve también para expresar con rotundidad su estado emocional e incluso dejar entrever actitudes o emociones que nos cuenten más sobre la disposición o el talante del personaje. 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.

En este fragmento de *Orgullo y prejuicio* Jane Austen logra transmitir mediante un diálogo el enfado de lady Catherine y la firme determinación de Elizabeth Bennet de no plegarse a la voluntad de los demás y seguir únicamente los dictados de su conciencia.

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 su 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.

Aunque en el ejemplo Jane Austen lo logra, en realidad es complicado mostrar el estado emocional de los personajes 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.

Por otro lado, no hay que perder de vista que no es obligatorio que un personaje exprese su estado de ánimo (o sus verdaderos pensamientos o intenciones) en sus parlamentos. El que un personaje esté, por ejemplo, enfadado no determina necesariamente su diálogo, ya que puede que persiga precisamente ocultar su enfado. Es necesario prestar atención por tanto a cuál es la verdadera motivación de los personajes mientras hablan, porque en realidad un diálogo responde más a una motivación que a una emoción.

Proporcionar información

Otra función del diálogo, tal vez la principal, es hacer avanzar la trama. Y para ello el diálogo contribuye proporcionando información sobre cómo la acción se va desarrollando.

En realidad, un buen diálogo siempre proporciona información, porque ya hemos visto que siempre nos está contando (o debería) algo sobre los hablantes. Pero además el diálogo sirve para exponer información de una manera neta.

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 presenciado, 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 telefonado 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.

En este fragmento de diálogo, el detective Philip Marlow recibe de Vivian Sternwood información valiosa sobre el caso de chantaje que deberá investigar: cuánto dinero piden los chantajistas y cuáles son sus amenazas.

El diálogo también es una herramienta útil 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 uso 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

En este diálogo algunas de las frases del famoso detective Sherlock Holmes recapitulan hechos que el lector ya conoce, para hacer que los tenga presente: el olor a cigarro que se colaba en la habitación, cierta coincidencia de fechas y el que la cama esté fijada al suelo.

En general, en un diálogo se deberían aportar 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.

Cuando un diálogo no cumple la función de contribuir a caracterizar a los personajes o de proporcionar información es un diálogo muerto. Llamamos diálogos muertos a aquellos que en realidad son mero relleno. A menudo están plagados de clichés, tópicos y frases hechas. Los diálogos muertos no tienen por qué ser diálogos completos, pueden simplemente ser algunas partes del diálogo que convendría eliminar en la fase de revisión.

Mantener la atención del lector

El diálogo es además un excelente recurso para captar y mantener la atención del lector.

5. Los diálogos

Presentar una escena a través de un diálogo la hace resaltar entre el resto de la narración. Al poner a los personajes a hablar se llama la atención del lector de manera especial sobre lo que sucede, por eso es algo que se debería reservar para momentos destacados de la historia.

La voz del narrador, que es la voz predominante en el texto y a la que está acostumbrado el lector, se interrumpe. Esto crea una disrupción en el relato que por sí sola atrae la atención, de modo que lo apropiado es aprovechar ese pico de interés del lector para contarle algo verdaderamente relevante.

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.

Por otro parte, 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. De este modo, se atrae de nuevo la atención del lector.

Por último, el diálogo logra mantener la atención también 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.

Sin embargo, esta llamada tipográfica de atención no funciona cuando se abusa del diálogo. Si toda la obra 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.

La naturalidad del diálogo

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 en lo posible un tono claro y llano y rehuendo 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». En su ensayo *El arte de la ficción*, David Lodge apunta: «Un estilo narrativo que imitase fielmente la verdadera manera de hablar de la gente sería prácticamente ininteligible, como lo son las transcripciones de las conversaciones grabadas».

No obstante, hay que tener en cuenta que la naturalidad del diálogo pasa por asemejarlo lo más posible a su correspondencia real, al habla, por lo que tendremos que cuidar al máximo estos pequeños detalles. Según Lodge el escritor, al imitar el lenguaje hablado, lo que hace es construir un espejismo «producto de un esfuerzo muy calculado y una minuciosa reescritura por parte del autor».

—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.

5. Los diálogos

—¿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

Este diálogo de José Ángel Mañas reproduce de manera bastante fidedigna la conversación entre un abuelo y su nieto tal como podría darse en la vida real. Se incluye una palabrota, «puñetera», y el registro del abuelo, una persona mayor, queda caracterizado por el uso del concepto del número que los alumnos ocupaban en clase según fuesen mejores o peores estudiantes, algo que ya no se hace en el momento en que su nieto estudia.

Muchas veces, la naturalidad pasa por emplear jerga, o elementos dialectales, que proporcionan un toque de color muy interesante. Tal es el caso del lenguaje popular, con toques de caló y germanía, del que se sirvió Valle-Inclán en su serie inconclusa de novelas *El ruedo ibérico*.

5. Los diálogos

—¡Lo que hace una bala bien puesta!

Le marcó el camino, con la culata, el cabo Ferrándiz.

—Tú, chivato, no has visto nada. ¡Toma soleta, y ojo a lo que se habla!

Con media carrera huidiza, sin perder cara, se apartó el zagalón, y de lejos quedo mirando a la pareja.

—¿No cobro bagaje?

—¡Como no cobres una tollina que te encienda el pelo!

Para darle naturalidad a un diálogo también se puede recurrir al uso del llamado *scaz*. De nuevo David Lodge define el *scaz* como un tipo de lenguaje más próximo a la palabra hablada que a la escrita, que usa el vocabulario y la sintaxis propios del lenguaje coloquial y da la impresión no de un relato construido, sino de una charla espontánea.

Este tipo de lenguaje ha sido usado a menudo para caracterizar a personajes juveniles, como en las novelas *Las aventuras de Tom Sawyer* y *Las aventuras de Huckelberry Finn*, de Mark Twain, o en *El guardián entre el centeno*, de J. D. Salinger.

—No, en casa todos están bien —le dije—. Yo soy quien está enfermo. Tienen que operarme.

—¡Cuánto lo siento! —dijo. [...]

—Nada grave. Es solo un tumor en el cerebro.

—¡Oh, no! —Se llevó una mano a la boca y todo.

—No crea que voy a morirme ni nada. Está por la parte de fuera y es muy pequeñito. Me lo quitarán en un dos por tres.

El guardián entre el centeno – J. D. Salinger

En este ejemplo, tomado de *El guardián entre el centeno*, especialmente en su último párrafo, podemos observar el registro coloquial que Salinger empleó para hacer hablar a su mítico personaje Holden Caulfield.

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 ojos 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.

El *nadsat*, la jerga utilizada en esta novela es muy particular (casi ininteligible, de hecho). Burgess mezcló para componerla ruso, inglés y palabras de la lengua gitana. Su intención con este nuevo lenguaje era ilustrar el cambio en la

sociedad que retrata y el modo de vida que llevan los violentos jóvenes que la protagonizan.

Tengamos en cuenta, eso sí, que las jergas —las reales tomadas del habla coloquial, no así las inventadas—, suelen variar con rapidez a lo largo del tiempo. También varía con gran rapidez el lenguaje usado por los jóvenes: giros y expresiones hoy en boga desaparecerán con el cambio generacional, si no antes. Por eso su uso como elemento estilístico puede ser arriesgado y poner fecha de caducidad a nuestra obra.

Por otro lado, por natural que resulte un diálogo dentro de una novela o dentro de un relato, no deja de ser literatura. Es decir, no deja de ser un texto, y el registro hablado siempre difiere del registro escrito. Por eso David Lodge hablaba de un esfuerzo muy calculado y una minuciosa reescritura.

Esto significa que al escribir diálogos debemos buscar la naturalidad, sí, pero sin perder de vista que estamos escribiendo una obra literaria, artística, y que, por ende, se usa el lenguaje de una forma distinta a como lo usamos cuando hablamos con alguien. En su obra *Cómo leer literatura* Terry Eagleton señala que en las obras literarias «no consideramos el lenguaje utilizado desde el punto de vista práctico, sino que asumimos que tiene valor por sí mismo».

En ese sentido, es importante tener en cuenta que buscar la naturalidad en nuestros diálogos no implica necesariamente usar un registro coloquial en los mismos. El estilo coloquial es el «propio de una conversación informal y distendida», pero, como es natural, puede que en tu novela o relato no todos los diálogos sean informales y distendidos. Tu personaje no hablará igual en una reunión con su jefe que en una cita con su novia. El diálogo con su jefe debería tener un registro más formal.

Por lo mismo, es conveniente no abusar de las palabras fuertes y de un lenguaje malsonante. En ocasiones, en un vano intento de añadirle expresividad y realismo se trufa el diálogo de palabras como «joder», «mierda» o «coño». Hay muchos otros recursos (y mejores) para lograr que un diálogo sea expresivo. Con frecuencia el que un personaje diga palabrotas no solo no aporta realismo, sino que puede resultar extemporáneo, ya que ese modo de hablar puede no corresponderse con el registro que debería tener el personaje; por ejemplo, un alto ejecutivo o un aristócrata no salpicarán su conversación con palabras fuertes.

Moderación en el uso del diálogo

Hemos visto que el diálogo cumple determinadas funciones en el conjunto de una obra y que, por tanto, su uso debe corresponderse con alguna de ellas. Es decir, un diálogo siempre debe tener una intención.

Por otro lado, aunque escribir diálogos pueda parecer sencillo, en realidad escribir buenos diálogos tiene un alto grado de complejidad.

Esto quiere decir que solo debemos emplear el diálogo cuando la información que proporcionaremos a través de él 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 en realidad 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.; así como también su apropiada inclusión en el desarrollo de la narración.

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

Esto significa que el hecho de que dos o más personajes compartan escena e incluso hablen no significa que debemos consignar esa conversación en forma de diálogo. Podemos servirnos del resumen para exponer de manera breve y efectiva lo que se dicen.

Así lo hace Ian McEwan en su novela *Amsterdam*.

Ante sendas ginebras con tónica Frank confesó a su director su callada indignación ante el giro que habían tomado las cosas. La votación de la noche anterior había sido manipulada por los sindicalistas de siempre, cuyas quejas y peleas internas se remontaban a muchos años atrás, y él, Frank, no había acudido a la reunión alegando exceso de trabajo. Había otros, dijo, que opinaban lo mismo

que él, que querían que *El Juez* se dirigiera a un abanico más amplio de lectores, y se convirtiera en un diario vivo y con brío.

[...] Frank aceptó el gin tónico y siguió hablando. Él no había visto las fotografías, por supuesto, pero sabía que lo correcto era sacarlas a la luz. Deseaba ofrecerle su apoyo a Vernon, y aún más: deseaba serle de utilidad, por lo que no era prudente que lo identificaran abiertamente como aliado del director.

En este fragmento el autor se sirve del resumen para presentar la conversación entre Vernon, director de un periódico, y uno de sus empleados, que le muestra su apoyo en el espinoso asunto de publicar unas fotos comprometidas que pueden acabar con la carrera de un político. McEwan podría haber optado por exponer el diálogo con el intercambio de frases entre los dos personajes, pero se limita a recoger las de Frank Dikken, relevantes por ofrecer, en apariencia, su apoyo incondicional a su director.

Por otro lado, cuando en la obra de un escritor principiante hay muchos diálogos, se corre el riesgo de que estos resulten estereotipados, sobreexplicativos, repetitivos o triviales. Es muy común que en sus diálogos los personajes repitan información que el lector ya tiene, solo porque es la manera de que otro personaje se haga también con ella.

Por ejemplo, se nos narra que el protagonista descubre al leer una vieja carta que su madre fue infiel a su padre y que por tanto tal vez él no sea su hijo. El autor necesita que la pareja del protagonista sepa también esa información, así que plantea un diálogo en el que el hombre le cuenta a su novio cómo encontró esa vieja carta, cómo la leyó y lo que descubrió al hacerlo. Sin embargo, el lector ya tiene toda esa información, porque asistió a la escena en que el protagonista encontraba y leía la carta, y hubiera sido más efectivo confiar en el narrador para que este resumiese el momento en que el protagonista le cuenta a su pareja lo que ha descubierto.

Acotaciones

Dada su importancia, 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.

Sabemos que el humilde «dijo» parece haber caído en desgracia y muchos autores prefieren sustituirlo por otros verbos más sonoros: «apostilló», «sentenció», «arguyó». Pero, en realidad, verbos como «apuntar», «sentenciar», «objetar» o «aducir» suenan de forma extraña al oído y deben usarse con prudencia.

Las acotaciones dentro del diálogo deben resultar casi transparentes, pasar inadvertidas para el lector, ya que el interés del autor es que preste atención a lo que los personajes están expresando con sus propias palabras. Sin embargo, cuando el escritor opta por verbos como «bufó» o «resopló» lo que consigue casi siempre es atraer la atención del lector sobre esa palabra.

Por otro lado, aunque usar verbos poco frecuentes dentro de las acotaciones del diálogo pueda parecer propio de un escritor con un rico vocabulario y un buen manejo del lenguaje, el uso de los mismos señala, por el contrario, al escritor novel con pocas tablas. Palabras como exclamó, murmuró, gritó, gimió, afirmó, preguntó, exigió, atronó, susurró o murmuró ahogan el diálogo e invitan a pensar que el escritor abusa del diccionario de sinónimos.

En la mayoría de las ocasiones la palabra «dijo» funciona a la perfección para acotar un diálogo y es el uso de verbos rebuscados lo que lo desvirtúa. Si el diálogo está bien construido, un sencillo «dijo» funcionará. Si el diálogo es débil, no importará lo rebuscado de los verbos declarativos que usemos porque no mejorará. Son las palabras de los personajes las que deben ser emotivas, fuertes, reveladoras, etc. La coletilla del verbo que las acompaña no logrará convertirlas

en lo que no son. Si las palabras que los personajes pronuncian muestran que están enfadados, no hay necesidad de insertar un «apostilló enojado».

Por supuesto, no sucede nada por usar ese tipo de verbos de vez en cuando. Pero si saturamos el diálogo de ellos, se pierde el efecto que se pretendía alcanzar con ellos. Lo recomendable es usarlos con cuidado, solo en determinadas ocasiones. En realidad, no es necesario indicar continuamente al lector quién habla en un diálogo. Eso nos evita tener que poner continuamente «dijo» y, por tanto, acabar por buscar sinónimos que eviten la repetición.

Aunque repetir fórmulas clásicas, como «dijo» o «añadió», puede llevar a un efecto repetitivo y austero, a menudo la mejor opción es no complicar las cosas y optar por lo sencillo, usando los mismos términos o tratando de eludir las aco- taciones que no sean imprescindibles. Como vemos en este ejemplo:

—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

En este fragmento vemos que Hemingway solo ha usado dos verbos declarativos: «dijo» y «preguntó». Ha repetido «dijo» cuatro veces en un fragmento de apenas una docena de líneas y, en general, ha prescindido de las acotaciones. Pese a ello, al lector no le cuesta seguir el intercambio de palabras que se da entre los personajes.

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 en realidad 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 dan lugar a una narración ágil y directa.

Tengamos siempre presente que la fuerza de un diálogo debe estar implícita en las palabras de los propios participantes.

Por último, para escribir diálogos debes conocer las reglas ortotipográficas que se usan para marcarlos.

Manejar bien esas reglas asegura la correcta comprensión del texto porque permite al lector saber cuándo habla un personaje, que distinga cuando interviene el narrador, etc.

En español se usa la raya (—) para señalar cada una de las intervenciones de un diálogo. Y también hay una serie de convenciones acerca de la puntuación: dónde situar los puntos, comas, etc. en relación con la raya y según el tipo de acotación que se haya escrito (por ejemplo, si incluye o no un verbo de habla).

Tienes un documento que explica de manera detallada lo relativo a la ortotipografía de los diálogos, con ejemplos que te facilitarán marcar adecuadamente los tuyos a partir de ahora. No olvides descargarlo.

Otras formas de expresión del personaje

Hemos dicho que en los diálogos los personajes se expresan directamente. Sin embargo, hay algunos otros recursos en los que el lector también tiene acceso a las palabras del personaje sin intermediación del narrador. Esos recursos son el monólogo interior, el flujo de conciencia y el estilo indirecto libre.

El monólogo interior y el flujo de conciencia

El monólogo interior es la técnica que permite mostrar los pensamientos del personaje de manera directa, pero sin que se trate de un diálogo ni tampoco de una exposición efectuada a través del discurso del narrador.

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.

Ah, se dijo. Una mujer enamorada no puede permitirse el lujo de ser orgullosa. Tengo que hacerle ver... Tengo que conseguir que vuelva. Y tengo que hacerlo yo sola, me da igual lo absurdo que parezca. Mañana es domingo: la primera vez que salimos juntos fue un domingo. Mañana tendrá que ir a misa, y yo iré con él. Y se lo diré, se lo soltaré todo, me da igual cuánto me duela. Tengo que pedirle que se explique. Porque cualquier cosa, cualquier cosa es mejor que sentarse aquí sola por la noche sin saber qué ocurre.

La solitaria pasión de Judith Hearne – Brian Moore

Como ves, en este párrafo Judith habla consigo mismo, asistimos a las palabras que se dice *in mente*. En este caso, el narrador nos da una pequeña indicación de que vamos a escuchar los pensamientos del personaje con las palabras «Ah, se dijo», pero esas marcas no son necesarias para que el lector comprenda que

lo que lee son los pensamientos del personaje, expuestos directamente, y a menudo no se usan.

El monólogo interior es un recurso excelente para aquellos momentos en los que nos interesa presentar directamente los pensamientos del personaje. Y es especialmente recomendable en momentos de recapitulación, haciendo que sea el propio personaje quien reflexione sobre los últimos sucesos; o en momentos de resolución, cuando el personaje toma una decisión importante relacionada con el conflicto con el que se enfrenta.

Así lo usa Benito Pérez Galdós en los últimos capítulos de *Miau*, en los que su personaje principal repasa los acontecimientos y sinsabores que lo han impulsado a tomar una dramática decisión.

Fuera del portal, y vuelta a los atisbos. «Sale ahora el chico de Cuevas, afanadillo y presuntuoso. ¿A dónde iré?... Busca, hijo, busca, que ya te lo pagará doña Pura con una copita de moscatel... Pues la bobalicona de Milagros estará con el alma en un hilo, porque la infeliz me quiere... Es natural; ha vivido conmigo tantos años y ha comido mi pan... Y si vamos a poner cada cosa en su punto, también Pura me quiere... A su modo, sí. Yo también las quise mucho; pero lo que es ahora, las aborrezco a las dos. ¿Qué digo a las dos? A las tres, porque también mi hija me carga... Son tres apuntes que se me han sentado aquí, en la boca del estómago, y cuando pienso en ellas, la sangre parece que se me pone como metal derretido, y la tapa de los sesos se me quiere saltar...» [...]

Como observara luz en el gabinete, se encalabrino más: «Esta noche, Purita de mis entretelas, no hay teatrillo. ¿verdad? Gracias a Dios que está usted con la pierna quebrada. ¡Jorobarse!... Ya la veo a usted arbitrando de dónde sacar el dinero para el luto. Lo mismo me da». [...]

En este ejemplo se mezclan los pensamientos del personaje con algunas intervenciones del narrador, que va indicando los movimientos externos del personaje: que sale del portal o que ve luz en la ventana del gabinete de su casa. Los

pensamientos del personaje aparecen aquí entrecomillados, una forma también válida de señalárselos al lector.

Si en la narrativa del siglo XIX el monólogo interior era un discurso más ordenado, en el que la información se presentaba de manera estructurada y cuidadosa, de manera semejante a cómo se presentaría en el propio discurso del narrador, a lo largo del siglo XX ese discurso se desarticula, para parecerse más la forma en que los pensamientos brotan en nuestra mente, de manera más fragmentaria e inconexa. Surge así el flujo de conciencia, fruto en gran parte del interés por la psicología y el triunfo del psicoanálisis. De hecho, la expresión «flujo de conciencia» fue acuñada por el psicólogo William James (hermano del novelista Henry James) y de ahí saltó al ámbito literario.

Veamos un ejemplo de flujo de conciencia tomado de *Ulises*, de James Joyce:

[...] 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 trajeras 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 [...]

Si repasamos el monólogo interior de *Miau* vemos que el narrador indica con pequeñas frases lo que sucede fuera de la mente del personaje y causa su reacción: «Fuera del portal, y vuelta a los atisbos» indica que el personaje sale del portal y atisba lo que sucede en la calle; o «Como observara luz en el gabinete, se encalabrino más» indica que el personaje ve luz encendida en el gabinete de su esposa y eso lo enerva todavía más. De hecho, el autor usa las comillas para separar ambos discursos: el monólogo del personaje y el discurso del narrador. Por su parte, Brian Moore usa la fórmula «se dijo» para indicar que las palabras que constan a continuación se las dice a sí mismo su personaje.

Mientras que el famoso flujo de conciencia de Molly Bloom que cierra *Ulises* es precisamente eso, un flujo, un discurrir de pensamientos recogidos tal cómo surgen en nuestra mente: a borbotones, sin articular por completo, repletos de asociaciones de ideas... El narrador no interviene en absoluto, por eso no hay ninguna marca o indicación que separe su discurso de las palabras que expresan los pensamientos del personaje.

Cuando quiere incorporar los pensamientos de sus personajes, es labor del escritor decidir qué recurso se adapta mejor a la historia que está contado y a cómo quiere contarla, si el monólogo interior o el flujo de conciencia.

Estilo indirecto libre

El estilo indirecto libre es otra forma de incluir en el texto la expresión directa del pensamiento del personaje sin necesidad de recurrir al diálogo.

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 (y que veremos en la siguiente lección).

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

dica 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).

Amsterdam – Ian McEwan

En este ejemplo, las frases «Quédate así, quieto, mírame de verdad. Somos una bomba de relojería» están en estilo indirecto libre. Es la mujer quien habla y sus palabras se mezclan en el discurso en tercera del narrador, que está contando la vida del hombre.

En cierto sentido, puede decirse que el estilo indirecto libre es heredero del monólogo interior y del flujo de conciencia, pues a menudo presenta, intercalados con el tradicional discurso del narrador, los pensamientos fragmentarios del personaje, tal como afloran en su mente. Lo vemos con este nuevo ejemplo tomado también de *Ulises*, de James Joyce:

Cruzó al lado del sol, evitando la trampilla suelta del sótano en el número setenta y cinco. El sol se acercaba al campanario de la iglesia de San Jorge. Va a ser un día caluroso, me imagino. Especialmente con este traje negro lo noto más. El negro conduce, refleja (¿o refracta?) el calor. Pero no podía ir con ese traje claro. Ni que fuera un pícnic. Los párpados se le bajaron suavemente muchas veces mientras andaba en feliz tibieza.

A la exposición por parte del narrador de las acciones externas (Leopold Bloom cruza la calle y parpadea feliz en el ambiente tibio, el sol sube) se une la exposición de los pensamientos que recorren su mente: vaticina que va a ser un día caluroso, algo que nota especialmente por ir vestido con un traje negro. Incluso se recoge un momento de vacilación, cuando Leopold duda acerca de si el color negro refleja o refracta el calor. También reflexiona en cuestión de segundos sobre el hecho de ese día que no podía ir vestido de claro, como si fuera a un pícnic, porque más tarde el personaje tiene previsto asistir a un entierro.

5. Los diálogos

El estilo indirecto libre es un recurso que dota de gran expresividad al texto. Mediante su uso no solo conseguimos contar lo que sucede, sino que al tiempo podemos transmitirle al lector cómo el hecho narrado afecta al personaje. De este modo el lector conoce las reacciones del personaje casi de primera mano y con ello aumenta su empatía hacia él.

Por lo general, los fragmentos en estilo indirecto libre que se mezclan con el estilo indirecto del narrador no se marcan de ninguna manera (por ejemplo, con comillas o cursivas). Esta es una manera de amalgamar ambos discursos, el del personaje y el del narrador, para crear una frontera ambigua entre ellos.