

Diálogos, monólogos y silencios

Las palabras de los personajes han ido tomando protagonismo en la narrativa del siglo XX hasta poner en entredicho la tradicional preponderancia de las palabras del narrador. La crítica señala el *Ulises* de Joyce como la obra en que se define de modo definitivo al hombre como el ser lingüístico, y a las palabras como su forma esencial de relación con su entorno.

En la retórica clásica existía una clara separación entre la narración y el diálogo. La primera correspondía a la forma épica y se expresaba en forma de narración monologada de una acción, por medio de un narrador; en la segunda, el drama representaba la acción mediante el diálogo. Aún así, se percibió desde un principio la fuerza de las palabras del personaje como elemento de caracterización y ya Homero hace hablar a sus héroes en la *Iliada*.

La narrativa incorporó paulatinamente el uso del diálogo para cumplir las dos funciones tradicionales del drama: la caracterización de personajes y la acción por medio del diálogo. La incorporación del diálogo en estilo directo le permitió al narrador manejar una nueva distancia, más objetiva, donde la interferencia de la voz del narrador es menor o de apariencia inexistente respecto al resto de la narración, dirigida por la voz narrativa. Es por eso que encontramos el diálogo, en una cierta medida, interrumpiendo el discurso del narrador; tanto para permitir al lector variar en la distancia desde la que observa los hechos, como para que el narrador complete la caracterización o la acción por otros procedimientos ajenos a los de su voz y perspectiva.

El camino por el que el narrador tradicional, tanto en tercera como en primera persona (la segunda ha tenido una presencia mucho más esporádica), ha cedido el espacio al personaje se podría decir que es el camino que ha conducido al monólogo narrativo y al monólogo interior, convertidos desde las primeras décadas del siglo pasado en forma narrativa autónoma. Esa autonomía ha sido posible por su capacidad para revelar aspectos de la vida consciente vedados a otras voces y perspectivas de la narración o por conseguir una representación más completa de una conciencia.

El personaje en el diálogo

Tenemos que tener siempre presente, a la hora de dialogar, la situación del diálogo. En el género dramático (teatro, cine), el personaje se nos presenta mediante la acción, apoyada en el diálogo. Este es casi siempre un elemento auxiliar en la caracterización, porque lo que nos revela el carácter "valiente" de un personaje, por ejemplo, son sus acciones valientes y no su calificación de "valiente" en un diálogo, aunque sea adecuada;

Escuela de Escritores

esta metodología la tiene presente la narración clásica, donde la acción que caracteriza al personaje aparece mediada por la narración de sus acciones, y el diálogo contribuye a ese retrato.

Además de la acción, el narrador puede presentar a su personaje de un modo muy exhaustivo, es decir, dar mucha información, información que en el género dramático debe dialogarse. En los géneros narrativos (novela, relato) el narrador suele reproducir el diálogo directo de los personajes para contar una acción que se desarrolla en forma de diálogo. Por ejemplo:

Juan fue a pedirle a Luis la escopeta con la que había cazado el verano pasado.
—No te la puedo dejar —le respondió Luis.
—¿Por qué?
—Sé lo que vas a hacer y no quiero verme involucrado.

En este diálogo, que podría ser de novela o relato, el narrador también transmite información sobre el personaje, sobre su carácter, pero suele eludir lo que ya ha transmitido en la narración (Juan fue a pedirle a Luis la escopeta con la que había cazado el verano pasado...). Es decir, en el ejemplo, los dos saben de la existencia de la escopeta, como es obvio, y no se nos vuelve a dar esa información en el diálogo. Salvo por la búsqueda de otro efecto, no lo veríamos escrito así.

Juan fue a pedirle a Luis la escopeta con la que había cazado el verano pasado.
—Luis, déjame la escopeta.
—¿La escopeta con la que cazaste el verano pasado? ¿Mi escopeta?
—Sí.
—No te la puedo dejar —le respondió Luis.
—¿Por qué?
—Sé lo que vas a hacer y no quiero verme involucrado.

Las tres primeras líneas del diálogo sólo se justifican con un propósito dramático; que Luis quiera eludir la cuestión, por ejemplo; y en cualquier caso anulan el valor de la información en la frase narrativa inicial: o está la primera, o sólo las dialogadas.

Veamos otro ejemplo, de presentación equilibrada de la información en un relato clásico.

Iliá Serguéich Péplov y su mujer Kleopatra Petrovna, de pie junto a la puerta, escuchaban ávidamente. Por lo visto, al otro lado, en la pequeña sala, tenía lugar una declaración de amor. A su hija Natáshenka se le declaraba el maestro de la escuela del distrito, Schupkin.
—¡Muerde el anzuelo! —susurró Péplov, temblando de impaciencia y frotándose las

Escuela de Escritores

manos-. Cuidado, Petrovna; tan pronto se ponga a hablar de sentimientos, descuelga el icono y entramos a darles la bendición. Los pescaremos... La bendición con el icono es sacrosanta e inviolable... Ya no podrá escabullirse, aunque recurra a los tribunales.

Petición de mano
CHÉJOV, Antón

La incorporación de los diálogos directos a textos narrativos, sin apenas intervención del narrador (frente a los indirectos, contados por el narrador), en pura forma dramática, ha hecho que, a veces, se produzcan confusiones y redundancias en la información que trasladamos en nuestros diálogos, incorporando al diálogo narrativo datos y precisiones propias del diálogo teatral, donde no hay voz narrativa. Es lo que ocurriría si nos encontráramos esta intervención de Póplov escrita con estos añadidos redundantes (en negrita):

Iliá Serguéich Póplov y su mujer Kleopatra Petrovna, de pie junto a la puerta, escuchaban ávidamente. Por lo visto, al otro lado, en la pequeña sala, tenía lugar una declaración de amor. A su hija Natáshenka se le declaraba el maestro de la escuela del distrito, Schupkin.

—¡Muerde el anzuelo! ¡Tendremos boda, Petrovna! —susurró Póplov, temblando de impaciencia y frotándose las manos-. Cuidado, Petrovna; tan pronto el **profesor Schupkin se ponga a hablar de sentimientos a nuestra querida hija**, descuelga el icono y entramos **en la sala a darles la bendición**. ¡**Un maestro de escuela! No es mal partido**. Los pescaremos... La bendición con el icono es sacrosanta e inviolable... Ya no podrá escabullirse, aunque recurra a los tribunales.

Uno de los problemas habituales que nos encontramos en relación con esto es el propósito de agotar toda la información en los diálogos, por miedo a que el lector no entienda algo o por intentar completar el retrato a través del diálogo, en particular cuando iniciamos la narración.

A veces, el narrador parece que incide en lo ya dicho cuando en realidad lo recrea con el diálogo, cambia el foco para intensificar y caracterizar. Veámoslo en este otro ejemplo de Chéjov:

La sencillez de Dýmov, su sensatez y bondad sumían a la esposa en un estado de ternura y admiración. No paraba de alzarse de un salto, abrazar arrebataadamente la cabeza de su esposo y llenarlo de besos.

—Dýmov, eres un hombre inteligente y noble —le decía—. Sólo tienes un grave defecto. No te interesa nada el arte. Reniegas de la música y la pintura.

—No los entiendo —contestaba el marido con voz humilde—. He dedicado toda mi vida a las ciencias naturales y a la medicina; y no he tenido tiempo de interesarme

Escuela de Escritores

por las artes.

—Pero jeso es espantoso, Dýmov!

La cigarra
CHÉJOV, Antón

Para intensificar los sentimientos de ternura y admiración por Dýmov, Chéjov hace hablar a su esposa y no se limita a decirlo sólo con la voz narrativa. Además caracteriza a los dos personajes, a ella por las palabras que escoge para calificar a su marido y por su consideración hacia las artes; y a él a través de los adjetivos que él mismo acepta como característicos de él (inteligente y noble).

Antón Chéjov, muy celoso de su voz narrativa, no cedía al diálogo más que lo que fuera necesario para su propósito de revelar lo más posible a los personajes y sobre todo para entretener al lector con la variación de foco: de la voz narrativa, a los personajes en diálogo.

Dramaturgia del diálogo

En cualquier caso, el diálogo narrativo clásico es hijo del teatral en el sentido de su construcción. Rara vez no encierra un conflicto entre los dialogantes, un conflicto que crece en el intercambio de réplicas. Veámoslo en este diálogo de Edgar Allan Poe.

Alcanzada mi mayor edad, me preguntó mi padre un día si quería seguirle a su despacho.

—Hijo mío —me dijo, cuando nos sentamos—, ¿cuál es la principal finalidad de tu vida?

—El estudio de la Nasología, señor —le contesté.

—Y ¿qué es la Nasología, Robert?

—Es la ciencia de las narices, padre mío —le dije.

—¿Y puedes decirme —me preguntó— cuál es el sentido de la palabra nariz?

—La nariz, padre mío —contesté, bajando la voz—, ha sido definida de muy diversos modos por un millar de autores —al llegar aquí saqué el reloj—: Ahora son las doce del día, o falta muy poco para que lo sean. Por tanto, disponemos de tiempo, de aquí hasta medianoche, para echar una ojeada a todas. Empezaré, pues. Según Bartholinus, la nariz es una protuberancia, esa giba, esa excrescencia, esa...

—Bien, Robert —me interrumpió el bondadoso anciano. Me ha aniquilado la inmensidad de tus conocimientos. Sí, por mi alma; estoy realmente aniquilado.

Al llegar a estas palabras cerró los ojos y colocó la mano sobre su corazón.

—Acércate —me dijo; y después, me cogió del brazo—. Desde ahora puede darse por terminada tu educación. Hora es ya de que te lances al mundo, y creo que lo mejor que debes hacer es seguir, lisa y llanamente, a tu nariz. Así, así, así... —y a

Escuela de Escritores

puntapiés me hizo descender la escalera hasta llegar a la puerta—. Así, sal de mi casa y que Dios te proteja.

Elegancias
POE, Edgar Allan

El conflicto está tamizado por el humor de la solemnidad frente a las curiosas pasiones del protagonista, y también por la ironía paterna. A Robert no se le escapa la trascendencia de la charla a la que le invita su padre. Lo que está en juego es su futuro y aunque espera la comprensión paterna se va a encontrar con los puntapiés que le echan de casa. Robert intenta hacerle entender a su padre la trascendencia de su ocupación, pero fracasa. Es decir, el protagonista no logra, a través de la conversación, la aprobación paterna a su dedicación y es echado de casa. Por su parte, el padre, que espera una dedicación de otro tipo en el hijo, descubre con impaciencia que Robert está decidido a llevar adelante su singular pasión. Los personajes desarrollan por tanto un conflicto en su diálogo, el de la dedicación adecuada del protagonista, un conflicto cuya solución es favorable al hijo, pero a costa de la ruptura de relaciones con su padre.

En el sentido de que desarrolla un problema, el diálogo es dramático, desarrolla la acción, al tiempo que caracteriza a los personajes.

Los diálogos dramáticos también nos hacen reflexionar sobre el uso del silencio en las conversaciones. Dado el peso conflictivo del diálogo, los silencios tienen un valor muy importante de asentimiento o negación, también cuando los personajes transmiten como silencio la no respuesta a lo que se les ha preguntado.

La voz del personaje: el monólogo

Denominamos monólogo interior a la narración en primera persona que articula los pensamientos del personaje, simultáneos a sus acciones en el momento en que se sucede ese monólogo. La distancia entre el yo y la acción se reduce al máximo. Ese sucederse de los pensamientos del personaje puede incorporar los desajustes lingüísticos que la conciencia reproduce en estados de semiconsciencia y también de consciencia plena.

La marca característica del monólogo interior frente al *stream of consciousness* o fluir de la conciencia es la gramaticalidad de su construcción y una cierta unidad temática. El fluir de conciencia destruye esa unidad de pensamiento en un continuo cambio de objeto, extrema la irracionalidad y explicita las incoherencias gramaticales, anacolutos, frases sin terminar, palabras aisladas que intentan recoger la velocidad de las imágenes en el pensamiento semiconsciente, onomatopeyas... El monólogo interior se limita al entendimiento, la expresión de los pensamientos con forma verbal en torno a un asunto central.

Escuela de Escritores

Se desarrollaba así el propósito de mostrar la percepción del mundo a través de una conciencia y explorar ciertos niveles de esta inexplorados, sobre todo los vinculados con el pensamiento irreflexivo y los estados más alterados de la conciencia, como podemos ver en este fragmento de un relato de Samuel Beckett:

Es una noche de invierno, allá donde fui, seré, rememorado, imaginado, qué más da, creyendo en mí, creyendo que soy yo, no, no vale la pena, desde el momento en que hay otros, dónde, en el mundo de los otros, de los largos trayectos mortales, bajo el cielo, con una voz, no, no vale la pena, y algo por qué moverse, de vez en cuando, ya no, desde el momento en que los otros pasan, los verdaderos, pero sobre la tierra, seguramente sobre la tierra, el tiempo de una nueva muerte, de un nuevo despertar, esperando que aquí cambie, que algo cambie, que haga nacer más profundamente, morir más profundamente, o resucitar, al fondo de afuera de ese murmullo de memoria y sueño. Una noche de invierno, sin luna ni estrellas, pero clara, ve su cuerpo, el frente, una parte del frente, ¿qué ilumina, esta imposible noche, este imposible cuerpo?, en él está mi recuerdo, de la verdadera noche, es mi sueño, de la noche sin mañana, y mañana

Textos para nada. XII

BECKETT, Samuel

Este monólogo interior, con sintaxis poco convencional, mantiene un propósito de unidad de tema (el yo que habla frente a su entorno), que lo distancia aún del fluir de conciencia. En los dos casos no se trata de nada que esté diciendo el personaje: sólo se reproduce el pensamiento en desarrollo más o menos coherente.

Pero el personaje puede, sin más, monologar, hablar en voz alta, sin que se recojan sus pensamientos, sino sólo lo que dice. En este caso el personaje puede tomar el registro formal del diálogo, es decir, interpelar a una segunda persona, pero sin que haya tal o sin que el interlocutor responda, es decir, sin que éste interlocutor intervenga con sus parlamentos en el texto. Es lo que ocurre en este fragmento de Quim Monzó.

—¿Nunca dejará de nevar? Tengo ganas de irme. ¿Cuántos días hace que estamos aquí? ¿Once? ¿O diez? Diez u once: he perdido la cuenta. ¡Si no la llevas tú, que decías que la nevada no duraría mucho, que la nieve no cuajaría porque había llovido hacía poco! Las cosas empiezan siempre por una nadería y al final se te comen. ¿Qué escribes? Estamos todos tan serios, aquí adentro... Toda esta gente es tan seria que pasan a las borracheras como si nada. Cuando se emborrachan me dan miedo, y se emborrachan tan a menudo... ¡parece mentira que todavía quede alguna botella de alcohol! Aquellos del idioma extraño me hacen gracia. Todavía no sabemos qué hablan. Holandés no, claro. Y no tienen cara de indonesios. Quizá son frisones. ¿Has oído alguna vez hablar frisón? Quizá lo es. Tú dices que hablan

Escuela de Escritores

hebreo, pero si hablasen hebreo serían israelíes, y los israelíes tienen el inglés como segunda lengua; y éstos, de inglés, nada de nada. Tantos días aquí y todavía no lo sabemos. Me gustaría hablar con ellos. Les preguntaría de dónde son, cómo viven, qué hacen, qué les interesa: se lo preguntaría todo. Ya te lo he explicado unas cuantas veces; pero no puedo evitarlo: aquí no pasa nada desde hace diez u once días. ¿O quizá doce? (¿Quieres dar una calada?) Tengo ganas de hablar. Ya me conoces: cuando no hago nada hablo por los codos.

Oldeberkoop
MONZÓ, Quim

En este caso, el personaje que habla interpela a otro que parece estar presente pero cuya voz no escuchamos, bien porque no habla, bien porque sus respuestas no nos son ofrecidas.

Otro de los rasgos estilísticos interesantes de este tipo de narración monologada puede ser el uso de las preguntas sin respuestas como forma de explorar la inseguridad del personaje con respecto a su entorno. Conocemos su entorno a través de lo que nos dice y en esa función las preguntas con o sin respuesta tienen una gran importancia para marcar los límites de lo conocido. Por otro lado, las preguntas ponen de manifiesto la conciencia reflexiva del monólogo frente al monólogo interior. El personaje es consciente de sus palabras y de las reflexiones que realiza sobre lo que le rodea.

Personajes incapaces de dialogar

La literatura y otras artes narrativas como el cine han tratado mucho también en las últimas décadas sobre la incapacidad comunicativa. Se puede decir que muchas veces se presenta en forma de monólogos, monólogos encubiertos en que las dificultades de los personajes para escuchar y relacionarse mediante el diálogo se hacen evidentes. Este tipo de personajes a veces se niegan al diálogo, otras se muestran incapaces para él.

Como ejemplo de incapacidad veamos este diálogo entre un escritor cincuentón Casard y su hija adolescente Lolita, con pretensiones de cantante. Pertenece a la película *Como una imagen*, de la directora francesa Agnès Jaoui. La conversación se desarrolla durante una cita para comer y dado que el guión elude la información sobre la actitud, los gestos, que nos suele dar la narración en relato o novela, baste añadir que el padre casi nunca mira a su hija, mientras ella lo hace constantemente.

LOLITA.— ¿Qué tal?

CASARD.— Mal.

LOLITA.— ¿Mal?

CASARD.— Hay muchas cosas que me cabrean. Para empezar esos italianos ya me

Escuela de Escritores

hartan. Me dan una fecha, luego otra y pierdo el tiempo. Debía ser el único francés y ahora hay dos.

LOLITA.— ¿Y el otro?

CASARD.— No tengo ni idea. Ni ellos mismos lo saben así que... Y es que además llevo seis meses sin escribir y cuando escribo son gilipolleces.

LOLITA.—¿Llevas seis meses sin escribir?

CASARD.— Dilo más alto, en la cocina no te han oído, Lolita. Bien... A ver qué como. (*Abre la carta*).

LOLITA.— ¿No has escuchado mi cinta?

CASARD.— No, aún no. ¿Busca trabajo tu amigo...? ¿Cómo se llama? ¿Fabien? No, no es Fabien.

LOLITA.— Sebastien.

CASARD.— Eso, Sebastien. Me ocurre constantemente. Siento que me estoy deteriorando poco a poco. Es horrible.

LOLITA.— Tú nunca recuerdas los nombres, papá.

CASARD.— ¿En serio? Oye, qué alivio. Sí, es verdad, nunca recuerdo los... ¿El dinero que me pediste el otro día era para tu amigo?

LOLITA.—Bueno, tenían que pagarle y como...

CASARD.— Me da igual. Bueno y... ¿busca trabajo?

LOLITA.—No lo sé. Iba a montar una revista con amigos.

CASARD.— Sí, claro. Oye, pues dile a Sebastien que llame a Michelet de mi parte porque necesita a alguien, ¿eh? No. Dile que me llame a mí. Se lo explicaré y le daré el número.

Suena el móvil de Casard. Contesta a la llamada.

CASARD.— Sí. No, estoy comiendo con mi hija. Bien, muy bien, muy bien. Es una alegría constante, es guapa, inteligente... Acaba de cumplir cinco años. (Lolita es una adolescente de unos 17 años).

Como una imagen

Agnes Jaqui

Casard monologa sobre su vida, sobre los asuntos que a él le interesan, en los que está pensando, aunque esté acompañado de su hija, a la que ignora. De hecho, los intentos de Lolita por dialogar más bien le fastidian: "CASARD.— Dilo más alto, en la cocina no te han oído, Lolita". Tiene la sensación de que debe hacer algo por ella (sobre todo después de admitir que no ha escuchado su cinta) y recuerda el trabajo para su amigo, pero no la tiene nunca presente, ni cuando lo está físicamente. Su forma de hablar de ella en la conversación telefónica es un manojito de tópicos que no hacen sino poner más en evidencia su absoluto desconocimiento de ella. Es decir, Casard monologa aunque, en apariencia, dialogue.

Otro caso es el del personaje que se niega al diálogo porque no se ajusta a sus pretensiones, como en este fragmento de *Alicia en el país de las maravillas*, de Carroll:

Escuela de Escritores

La Oruga y Alicia se estuvieron mirando un rato en silencio: por fin la Oruga se sacó la pipa de la boca, y se dirigió a la niña en voz lánguida y adormilada.

—¿Quién eres tú? —dijo la Oruga.

No era una forma demasiado alentadora de empezar una conversación. Alicia contestó un poco intimidada:

—Apenas sé, señora, lo que soy en este momento... Sí sé quién era al levantarme esta mañana, pero creo que he cambiado varias veces desde entonces.

—¿Qué quieres decir con eso? —preguntó la Oruga con severidad—. ¡A ver si te aclaras contigo misma!

—Temo que no puedo aclarar nada conmigo misma, señora —dijo Alicia—, porque yo no soy yo misma, ya lo ve.

—No veo nada —protestó la Oruga.

—Temo que no podré explicarlo con más claridad —insistió Alicia con voz amable—, porque para empezar ni siquiera lo entiendo yo misma, y eso de cambiar tantas veces de estatura en un solo día resulta bastante desconcertante.

—No resulta nada —replicó la Oruga.

—Bueno, quizás usted no haya sentido hasta ahora nada parecido —dijo Alicia—, pero cuando se convierta en crisálida, cosa que ocurrirá cualquier día, y después en mariposa, me parece que todo le parecerá un poco raro, ¿no cree?

—Ni pizca —declaró la Oruga.

—Bueno, quizá los sentimientos de usted sean distintos a los míos, porque le aseguro que a mí me parecería muy raro.

—¡A ti! —dijo la Oruga con desprecio—. ¿Quién eres tú?

Con lo cual volvían al principio de la conversación. Alicia empezaba a sentirse molesta con la Oruga, por esas observaciones tan secas y cortantes, de modo que se puso tiesa como un rábano y le dijo con severidad:

—Me parece que es usted la que debería decirme primero quién es.

—¿Por qué? —inquirió la Oruga.

Era otra pregunta difícil, y como a Alicia no se le ocurrió ninguna respuesta convincente y como la Oruga parecía seguir en un estado de ánimo de lo más antipático, la niña dio media vuelta para marcharse.

Alicia en el País de las Maravillas

CARROLL, Lewis

La situación en que un personaje se niega a dialogar, deja al otro o bien empeñado en las preguntas que no obtienen en respuesta, o bien desembocando en un monólogo propio, con el propósito habitual de dejar muy clara la posición propia frente a quien se niega a la discusión.

Propuesta de escritura

Vamos a trabajar con personajes incapaces de dialogar. Como hemos dicho antes, estos personajes tienen mucha presencia actualmente en la narrativa. Para probar situaciones diferentes, construyamos una historia sobre un diálogo algo más complejo de lo habitual: un diálogo de un grupo de tres personajes. Uno de ellos solo monologa en una especie de batalla por dominar la conversación, otro intenta dialogar con él, pero no es escuchado, y el tercero sería una especie de testigo que no encuentra nunca la ocasión para intervenir y cuando lo hace es incapaz de expresar lo que quiere decir.

Con todo, los problemas comunicativos no deben ser el motivo del conflicto que mueva la historia. Este debe surgir por otro asunto y no por las dificultades del diálogo.

Bibliografía

- Allan Poe, Edgar. "Elegancias" *Cuentos*. Planeta.
- Beckett, Samuel. "Textos para nada. XII" *Relatos*. Tusquets Editores.
- Carroll, Lewis. Alicia en el país de las maravillas. Alianza Editorial.
- héjov, Antón. "La cigarra" *Cuentos imprescindibles*. Editorial Lumen.
- Jaoui, Agnes. *Como una imagen*. DVD de la película. AVH
- Monzó, Quim. "Oldeberkoop", *Ochenta y seis cuentos*. Anagrama.