

## EL DIÁLOGO COMO VARIEDAD DEL DISCURSO. TEXTOS DIALOGADOS

### EL DIÁLOGO COMO PROCESO DE COMUNICACIÓN Y COMO VARIEDAD DEL DISCURSO

No todas las clasificaciones incluyen el diálogo como variedad de discurso específica. Si entendemos por ello una estrategia de construcción, una manera de concebir y presentar la información por parte del emisor, hay que reconocer que los diálogos que mantenemos habitualmente con otras personas no constituyen en sentido estricto una variedad de discurso sino un tipo especial del proceso comunicativo.

En algunos tipos de texto el autor puede presentar la información "como si" fuera un diálogo. Así sucede habitualmente, por ejemplo, en la novela, y también en muchos ensayos, en libros de viajes, en algunos géneros periodísticos, etc. Y, sobre todo, hay géneros literarios, como el teatro, que se justifican precisamente porque el autor ha decidido construir su discurso "como si" fuera un diálogo entre personas. En estos casos, el diálogo se opone a la narración, a la descripción, a la exposición y a la argumentación: es un modo de organizar el discurso propio (el del autor), es una variedad de discurso.

En conclusión, es necesario distinguir entre el diálogo en situación directa de comunicación, que es un proceso comunicativo especial y el diálogo (real o imaginario) reproducido en un texto por un emisor, que es una variedad de discurso.

### EL DIÁLOGO EN SITUACIÓN DIRECTA

Entendemos por diálogo en situación directa el proceso de comunicación en el cual participan dos o más personas que intercambian el papel de emisor y receptor. Se trata, por tanto, de una comunicación bilateral o multilateral.

Podemos, además, distinguir dos clases de diálogo en situación directa:

- La conversación: es un diálogo espontáneo, no planificado, caracterizado porque los turnos de intervención son libres.
- El diálogo organizado: en él los turnos de intervención suelen estar hasta cierto punto establecidos de antemano. Son diálogos organizados el debate, la mesa redonda, el coloquio, la tertulia, la entrevista, etc.

### EL DIÁLOGO COMO VARIEDAD DE DISCURSO<sup>1</sup>

Utilizado por un emisor como variedad en la que construye su discurso, el diálogo es siempre una elaboración textual, es decir, un texto al que el autor da forma de diálogo. Puede que se trate de una reproducción más o menos fiel de una conversación o de un debate "real" (una entrevista publicada en un periódico, o las actas de un congreso, por ejemplo) o puede que haya sido inventado por el autor, como en las obras literarias, pero en cualquier caso se tratará ya de un discurso citado y el emisor puede incorporarlo a su texto de diferentes maneras. Nos interesan, en particular, los diálogos imaginarios o de ficción, que son los que se utilizan en los textos literarios. Vamos a ocuparnos de presentar las funciones y características del diálogo en el relato y en las obras dramáticas.

---

<sup>1</sup> Hay que señalar la existencia de un género literario específico, llamado precisamente *diálogo*, que se basa en el uso de esta variedad de discurso y que tuvo su época de esplendor en la literatura española durante el Renacimiento. En las obras de este género, una serie de personajes imaginarios conversaban sobre distintos temas intercambiando ideas y opiniones. Fue durante aquella época el vehículo habitual de la exposición y argumentación de ideas; más tarde fue sustituido por el ensayo, del cual se considera un precedente.

#### EL DIÁLOGO EN EL RELATO

En el relato, la reproducción del discurso directo de los personajes, constituye una técnica narrativa que el autor utiliza con varias funciones:

- interrumpir el hilo narrativo, por lo que se ralentiza el ritmo de la narración;
- servir para la creación y caracterización de los personajes;
- en ocasiones, servir como vehículo de la acción narrativa, especialmente cuando lo que interesa es más la acción interna -es decir, la evolución de los personajes- que la externa, como sucede en buena parte de la novela moderna.

Puede insertarse en el discurso del narrador mediante distintos procedimientos de cita. Los más utilizados en la narración son el estilo directo, el estilo indirecto y el estilo indirecto libre.

- En el estilo directo, se reproducen literalmente las palabras de los personajes; vienen acompañadas de verbos dicendi o verbos de lengua como *decir, expresar, exclamar, contestar, gritar, manifestar...* y de yuxtaposiciones y de referencias déicticas de espacio y tiempo del personaje al que se cita.

- ¿Qué hora es? - preguntó Onofre.  
- Las cinco y media, poco más o menos - respondió el cura -. Eh, ¿qué haces? -agregó viendo que Onofre intentaba levantarse.  
- He de ir a la Exposición -respondió éste.  
- Olvídate de la Exposición. Tendrá que pasar sin ti -dijo mosén Bizancio.

EDUARDO MENDOZA, *La ciudad de los prodigios*

- En el estilo indirecto, el narrador no hace una reproducción literal del discurso o de los pensamientos de los personajes, sino que los cuenta con sus propias palabras y desde su propia perspectiva. El narrador utiliza un verbo dicendi, la subordinación precedida de conjunción y referencias déicticas (de persona, espacio y tiempo) del narrador.

Don Bernardo replicaba que las cosas marchaban solas y había que dejarlas; que el secreto de la vida estribaba en poner las cosas a funcionar y dejarlas luego para que avanzasen a su ritmo. Pero Ignacio argumentaba que tenía el almacén abandonado y que a Dionisio Manrique le faltaban luces para sustituirle.

MIGUEL DELIBES, *El hereje*.

- El llamado estilo indirecto libre es un procedimiento de cita muy especial que apenas se usa fuera de los textos narrativos, donde aparece para reproducir, sobre todo, pensamientos y sensaciones de los personajes.

No hay verbo introductorio, ni nexos. Se parece al estilo indirecto pues se usa desde el punto de vista del narrador, narra un "yo" y el "tú" es el destinatario; pero se eliminan los "verbos dicendi" introductorios y la cita aparece yuxtapuesta al discurso del narrador, pero se percibe que es un "discurso citado", ya que utiliza el punto de vista y el tipo de lengua característico del personaje (el narrador imita la forma de expresarse del personaje en cuestión)

Con Octubre muere en Vetusta el buen tiempo. Al mediar Noviembre suele lucir el sol una semana, pero como si fuera ya otro sol, que tiene prisa y hace sus visitas de despedida preocupado con los preparativos del viaje del invierno. Puede decirse que es una ironía de buen tiempo lo que se llama el *veranillo de San Martín*. Los vetustenses no se fían de aquellos halagos de luz y calor y se abrigan y buscan su manera peculiar de pasar la vida a nado durante la estación odiosa que se prolonga hasta fines de Abril próximamente. Son anfibios que se preparan a vivir debajo del agua la temporada que su destino les condena a este elemento. Unos protestan todos los años haciéndose de nuevas y diciendo: «¡Pero ve usted qué tiempo!». Otros, más filósofos, se consuelan pensando que a las muchas lluvias se debe la fertilidad y hermosura del suelo. «O el cielo o el suelo, todo no puede ser».

Ana Ozores no era de los que se resignaban. Todos los años, al oír las campanas doblar tristemente el día de los Santos, por la tarde, sentía una angustia nerviosa que encontraba pábulo en los objetos exteriores, y sobre todo en la perspectiva ideal de un invierno, de *otro* invierno húmedo, monótono, interminable, que empezaba con el clamor de aquellos bronces.

Aquel año la tristeza había aparecido a la hora de siempre.

Estaba Ana sola en el comedor. Sobre la mesa quedaban la cafetera de estaño, la taza y la copa en que había tomado café y anís don Víctor, que ya estaba en el Casino jugando al ajedrez. Sobre el platillo de la taza yacía medio puro apagado, cuya ceniza formaba repugnante amasijo impregnado del café frío derramado. Todo esto miraba la Regenta con pena, como si fuesen ruinas de un mundo. La insignificancia de aquellos objetos que contemplaba le partía el alma; se le figuraba que eran símbolo del universo, que era así, ceniza, frialdad, un cigarro abandonado a la mitad por el hastío del fumador. Además, pensaba en el marido incapaz de fumar un puro entero y de querer por entero a una mujer. Ella era también como aquel cigarro, una cosa que no había servido para uno y que ya no podía servir para otro.

Todas estas locuras las pensaba, sin querer, con mucha formalidad. Las campanas comenzaron a sonar con la terrible promesa de no callarse en toda la tarde ni en toda la noche. Ana se estremeció. Aquellos martillazos estaban destinados a ella; aquella maldad impune, irresponsable, mecánica del bronce repercutiendo con tenacidad irritante, sin por qué ni para qué, sólo por la razón universal de molestar, creíala descargada sobre su cabeza. No eran *fúnebres lamentos*, las campanadas como decía Trifón Cármenes en aquellos versos del *Lábaro* del día, que la doncella acababa de poner sobre el regazo de su ama; no eran *fúnebres lamentos*, no hablaban de los muertos, sino de la tristeza de los vivos, del letargo de todo; *itan, tan, tan!* ¡icuéntos! ¡icuéntos! ¡y los que faltaban! ¿qué contaban aquellos tañidos? tal vez las gotas de lluvia que iban a caer en aquel *otro* invierno.

## EL MONÓLOGO INTERIOR

A través del monólogo interior, el autor muestra al lector los pensamientos y reflexiones más íntimas del personaje. Es un "discurso" de éste que no va destinado a ningún otro personaje, sino a sí mismo, y en el que se muestra toda su subjetividad. Un tipo especial de monólogo interior es el llamado flujo o corriente de conciencia, que utiliza por primera vez de forma sistemática James Joyce en el *Ulises*. En este tipo de discurso, los pensamientos del personaje se muestran en estado puro, es decir, en aparente desorden, mezclando recuerdos con razonamientos, asociaciones espontáneas de ideas o de imágenes, vacilaciones, repeticiones, frases cortadas.... Veamos un fragmento del monólogo del protagonista de *Tiempo de silencio*, Pedro, en el momento en que se dirige a la estación de Príncipe Pío para abandonar Madrid:

Si no encuentro taxi no llego. ¿Quién sería el Príncipe Pío? Príncipe, príncipe, principio del fin, principio del mal. Ya estoy en el principio, ya acabó, he acabado y me voy. Voy a principiar otra cosa. No puedo acabar lo que había principiado. ¡Taxi! ¿Qué más da? El que me vea así. Bueno, a mí qué. Matías, qué Matías ni qué. Cómo voy a encontrar taxi. No hay verdaderos amigos. Adiós amigos. ¡Taxi! Por fin. A Príncipe Pío. Por ahí empecé también. Llegué por Príncipe Pío, me voy por Príncipe Pío. Llegué solo, me voy solo. Llegué sin dinero, me voy sin... ¡Qué bonito día, qué cielo más hermoso! No hace frío todavía. ¡Esa mujer! Parece como si hubiera sido, por un momento, estoy obsesionado. Claro está que ella está igual que la otra también. Por qué será, cómo será que yo ahora no sepa distinguir entre la una y la otra muertas, puestas una encima de otra en el mismo agujero: también a ésta autopsia. ¿Qué querrán saber? Tanta autopsia; para qué, si no ven nada. No saben para qué las abren: un mito, una superstición, una recolección de cadáveres, creen que tiene una virtud dentro, animistas, están buscando un secreto y en cambio no dejan que busquemos los que podíamos encontrar algo, pero qué va, para qué, ya me dijo que yo no estaba dotado y a lo mejor no, tiene razón, no estoy dotado. La impresión que me hizo. Siempre pensando en las mujeres. Por las mujeres. Si yo me hubiera dedicado sólo a las ratas. ¿Pero qué iba a hacer yo? ¿Qué tenía que hacer yo? Si la cosa está dispuesta así. No hay nada que modificar. Ya se sabe lo que hay que aprender, hay que aprender a recetar sulfas. Pleuritis, pericarditis, pancreatitis, prurito de ano. Vamos a ver qué tal se vive allí.

LUIS MARTÍN SANTOS, *Tiempo de silencio*

1 Pedro es un joven médico que investiga, o pretende investigar, en el Madrid de finales de los 50. Sus sueños tienen que ver con "el premio entregado por escandinavo monarca" (el premio Nobel) y su héroe es Cajal, que logró imponerse sobre la mediocridad y la falta de medios que le rodeaban.

Sus investigaciones sobre el cáncer se realizan sobre una determinada cepa de ratones, que no se reproducen en el animalario del laboratorio. Un personaje lumpen, el Muecas, se encarga de proporcionarle más ratones de la cepa requerida, pues ha logrado que críen en su miserable chabola. El secreto no es otro que el calor de los pechos de Florita, una de las hijas del Muecas.

Es así es como Pedro, "don Pedro" para el Muecas, se pone en contacto con los estratos más miserables de la sociedad. Es así como se ve envuelto en las consecuencias de un aborto criminal, en el que Florita, embarazada de un rufián (Cartucho), acaba muriendo entre las manos de Pedro, quien pretendía hacer un legrado para cortar la hemorragia que la desangraba.

Sin declarar la muerte de Florita, huye y se refugia en un burdel que frecuenta. Allí lo encuentra la policía. Cuando sólo espera la cárcel, la declaración de la madre de Florita ("Cuando él llegó, ya estaba muerta") logra que no sea procesado.

Este incidente provoca su expulsión del centro investigador y la aceptación por Pedro de "ese tiempo de silencio" que supuso la España anterior al desarrollo económico de los años 60. Se casa con Dorita, la prostituta que le acogió, pero Dorita es asesinada por Cartucho en la misma verbena en la que celebran la boda.

La novela, tan amarga y desconsoladora como la época en la que fue escrita, termina con Pedro en un tren, dirigiéndose a algún pueblo, dispuesto a aceptar su aniquilación personal y la de todas sus ilusiones o sueños.

## EL DIÁLOGO TEATRAL

Donde el diálogo adquiere su plena dimensión como variedad de discurso, hasta el punto de constituirse en elemento central que da sentido al texto mismo, es en el teatro, el género dialogado por excelencia. El discurso dramático está compuesto por dos variedades de discurso bien diferenciadas, incluso gráficamente, y que cumplen funciones muy diferentes: el diálogo de los personajes y las acotaciones.

El diálogo teatral es una recreación literaria, una imitación de los diálogos en situación directa de comunicación. El que esa imitación sea más o menos fiel o realista depende del tipo de obra y de la tradición teatral en la que ésta se inserte: recuérdese, por ejemplo, que durante mucho tiempo fue habitual que las obras de teatro se escribieran en verso. El diálogo permite la presencia de diferentes "voces" en la obra, tantas como personajes intervienen. No hay un punto de vista único desde el que se observe la acción. Ésta avanza a través del diálogo de los personajes.

Además, a través del diálogo los personajes manifiestan también sus estados de ánimo, sus sentimientos y pasiones. El autor caracteriza de este modo a los personajes, y tendrá en cuenta lo que los clásicos llamaban el **decoro**, es decir, la coherencia entre la manera de hablar del personaje y su caracterización personal y social.

El diálogo también puede funcionar para transmitir indirectamente al lector y espectador contenidos básicos para la comprensión de la acción dramática. La ausencia de un narrador hace que la mayor parte de la información sobre sucesos que acontecen fuera de la escena, sobre las características del espacio o sobre el transcurso del tiempo se hayan de poner en boca de los personajes que dialogan.

También forman parte del discurso del personaje los llamados **monólogos**, intervenciones verbales en las que éste no se dirige a otros personajes. Pueden ser de dos tipos:

- El soliloquio, en el que se dirige a sí mismo en una especie de monólogo interior expresado en voz alta.
- El monólogo apelativo, en el que el personaje se dirige directamente a los espectadores.

Un carácter especial tienen los llamados **apartes**: intervenciones de un personaje que éste pronuncia pero que, por convención, otros presentes en la escena no pueden oír. Suelen ser breves y contener comentarios sobre la acción o el diálogo que el personaje dirige a sí mismo (como en una reflexión interior) o al espectador.

Las **acotaciones** son partes secundarias del texto dramático (generalmente entre paréntesis y en cursiva) en las que el autor hace indicaciones sobre los elementos escénicos que considera trascendentes. Son comentarios de carácter narrativo y descriptivo, casi siempre breves, sobre los personajes, sobre el espacio, el ambiente, etc. Con ellos el autor trata de controlar desde el texto algunos aspectos de la puesta en escena. En algunas obras -por ejemplo en todo el teatro de Valle-Inclán-, pueden adquirir carácter literario y convertirse en parte fundamental del texto.

Observemos, por último, algunos de estos aspectos del diálogo teatral en un fragmento correspondiente al final de la primera jornada de *El alcalde de Zalamea*, de Calderón de la Barca:

CRESPO: Entraos allá dentro.

*Vanse ISABEL, INÉS y JUAN*

Mil gracias, señor, os doy  
por la merced, que me hicisteis  
de excusarme una ocasión  
de perderme.

LOPE: ¿Cómo habíais,  
decid, de perderos vos?

CRESPO: Dando muerte a quien pensara  
ni aun el agravio menor.

LOPE: ¿Sabes, ivoto a Dios!, que es  
capitán?

CRESPO: Sí, ivoto a Dios!,  
y aunque fuera él general,  
en tocando a mi opinión  
le matara.

LOPE: A quien tocara  
ni aun al soldado menor  
sólo un pelo de la ropa,  
ipor vida del cielo!, yo  
le ahorcara.

CRESPO: A quien se atreviera  
a un átomo de mi honor,  
ipor vida también del cielo!,  
que también le ahorcara yo.

LOPE: ¿Sabéis que estáis olbigado  
a sufrir, por ser quien sois,  
estas cargas?

CRESPO: Con mi hacienda,  
pero con mi fama no.  
Al Rey la hacienda y la vida  
se ha de dar; pero el honor  
es patrimonio del alma,  
y el alma sólo es de Dios.

LOPE: ¡Juro a Cristo!, que parece  
que vais teniendo razón!

CRESPO: Sí, ¡juro a Cristo!, porque  
siempre la he tenido yo.

LOPE: Yo vengo cansado, y esta  
pierna, que el diablo me dio,  
ha menester descansar.

CRESPO: Pues, ¿quién os dice que no?  
Ahí me dio el diablo una cama,  
y servirá para vos.

LOPE: ¿Y dióle hecha el diablo?

CRESPO: Sí.

LOPE: Pues a deshacerla voy,  
que estoy, ivoto a Dios!, cansado.

CRESPO: Pues descansad, ivoto a Dios!

LOPE: (Testarudo es el villano; **Aparte**  
también jura como yo.)

CRESPO: (Caprichoso es el don Lope **Aparte**  
no haremos migas los dos.)