



EL DIÁLOGO

**DE QUÉ PARTES SE
COMPONE UN DIÁLOGO**

PARTE DIALOGADA O PARLAMENTO

Se trata del diálogo propiamente dicho, de las palabras que pronuncia el personaje.

–¿Qué van a pedir? –les preguntó George.

–No sé –dijo uno de ellos–. ¿Tú qué tienes ganas de comer, Al?

–Qué sé yo –respondió Al–, no sé.

Afuera estaba oscureciendo. Las luces de la calle entraban por la ventana. Los dos hombres leían el menú. Desde el otro extremo del mostrador, Nick Adams, quien había estado conversando con George cuando ellos entraron, los observaba.

–Yo voy a pedir costillitas de cerdo con salsa de manzanas y puré de papas –dijo el primero.

–Todavía no está listo.

–¿Entonces para qué carajo lo pones en la carta?

–Esa es la cena –le explicó George–. Puede pedirse a partir de las seis.

George miró el reloj en la pared de atrás del mostrador.

–Son las cinco.

–El reloj marca las cinco y veinte –dijo el segundo hombre.

–Adelanta veinte minutos.

“Los asesinos”, Hemingway

PARTE NARRATIVA: INCISO O ACOTACIÓN

Se trata de la intervención del narrador dentro del diálogo, ya sea para explicar quién está hablando o para aclarar cualquier otro asunto de la trama. Se le llama inciso en cuentos y novelas, y acotación en los guiones teatrales o cinematográficos.

—¿Qué van a pedir? —**les preguntó George.**

—No sé —**dijo uno de ellos**—. ¿Tú qué tienes ganas de comer, Al?

—Qué sé yo —**respondió Al**—, no sé.

Afuera estaba oscureciendo. Las luces de la calle entraban por la ventana. Los dos hombres leían el menú. Desde el otro extremo del mostrador, Nick Adams, quien había estado conversando con George cuando ellos entraron, los observaba.

—Yo voy a pedir costillitas de cerdo con salsa de manzanas y puré de papas —**dijo el primero.**

—Todavía no está listo.

—¿Entonces para qué carajo lo pones en la carta?

—Esa es la cena —**le explicó George**—. Puede pedirse a partir de las seis.

George miró el reloj en la pared de atrás del mostrador.

—Son las cinco.

—El reloj marca las cinco y veinte —**dijo el segundo hombre.**

—Adelanta veinte minutos.

VERBOS DICENDI O VERBOS DEL HABLA

La mayoría de los incisos llevan como verbo principal un verbo dicendi, que son los verbos relacionados con el habla y con la forma en la que el personaje está expresando el diálogo: dijo, exclamó, preguntó, comentó, inquirió, expresó, protestó, mintió, pidió...

El verbo es muy importante, pues nos indica qué normas seguir para colocar los signos de puntuación en un diálogo.

Cuando el comentario o aclaración del narrador va introducido por un verbo de habla su intervención se inicia en minúscula

Cuando el comentario del narrador no se introduce con un verbo de habla, las palabras del personaje deben cerrarse con punto y el inciso del narrador debe iniciarse con mayúscula. Si tras el comentario del narrador continúa el parlamento del personaje, el punto que marca el fin del inciso narrativo se escribe tras el guion de cierre.

—¡Oh, el tiempo! —**exclamó** Joachim, y movió la cabeza de arriba abajo varias veces, sin preocuparse de la sincera indignación de su primo—. No puedes ni imaginar cómo abusan aquí del tiempo de los hombres. Tres meses son para ellos como un día. Ya lo verás. Ya te darás cuenta. —Y **añadió**—: Aquí le cambia a uno el concepto de las cosas.

—Llego tarde. Adiós, cariño. —No **quería** sacar a relucir el tema de la tele. La noche anterior había dicho que ya no sabía lo que era ir al trabajo sin que le “pusieran los nervios de punta”—. Qué te vaya bien.

FORMAS BÁSICAS DEL DIÁLOGO

ESTILO DIRECTO

Reproduce las palabras del personaje tal cual las pronuncia, sin intervención del narrador en el discurso, excepto en breves acotaciones o incisos donde menciona quién habla a través de frases, llamadas atribuciones, como “dijo”, “preguntó”, etc.

—Sé que mientes, es lo que haces siempre, lo has hecho desde que nos conocimos —dijo ella.
—No sabes todo lo que ha pasado, así que cállate —dije.

ESTILO INDIRECTO

Sirve para condensar la información dialogada, por lo que parte del mismo principio que el resumen: se concentra en lo importante. Nos limitamos a mencionar aquella información que consideramos imprescindible.

Era la primera vez que la veía llorar de esa manera. Le pregunté por qué lloraba y si alguna vez se había sentido amenazada por alguien. Me respondió que no quería hablar de eso y siguió hablando durante casi una hora de sus amigas, ...

EL ESTILO DIRECTO PUEDE SER:

LA FORMA TRADICIONAL ESPAÑOLA

Se usa la raya o guion largo (—) y se separa cada intervención con un punto y aparte.



—Sé que mientes, es lo que haces siempre, lo has hecho desde que nos conocimos —dijo ella.
—No sabes todo lo que ha pasado, así que cállate —dije.

LA FORMA ANGLOSAJONA

Es parecida a la anterior, pero cambiando las rayas por comillas



«Veo un anillo», dijo Bernardo, «suspendido sobre mí. Tiembla colgado en un nudo de luz». «Yo veo un charco amarillo pálido», dijo Susana, «que se extiende para ir al encuentro de una banda púrpura». «Yo oigo un ruido», dijo Rhoda, «chirp, chirp, chirp... que sube y baja».

(Las olas, Virginia Woolf)

DENTRO DEL PÁRRAFO NARRATIVO

El diálogo está dentro del párrafo del narrador, sin necesidad de dar una línea a cada intervención de cada personaje



Pero me obligaron: «Tú sabes escribir», me dijeron, «Tienes estudios». Les respondí que eran unos estudios de nada, unos estudios que ni siquiera terminé (...). No quisieron escucharme: «Tú sabes escribir, conoces las palabras y sabes cómo utilizarlas, cómo decir las cosas».

(Philippe Claudel, *El informe de Brodeck*)

LA FORMA MIXTA

El diálogo dentro del párrafo del narrador se usa en combinación con el diálogo directo de forma tradicional española.



Él se encogió de hombros. «Eso no interesa ahora», dijo. Levantó la ametralladora para que la vieran bien, y prosiguió: «Pero quiero decirles una cosa. Ésta es una ametralladora con silenciador, nadie sabe dónde están ustedes ni con quién. Donde griten o hagan algo las desaparecemos en un minuto y nadie vuelve a saber de ustedes». Ambas retuvieron el aliento a la espera de lo peor. Pero al final de las amenazas, el jefe se dirigió a Beatriz.

—Ahora las vamos a separar, pero a usted la vamos a dejar libre —le dijo—. La trajimos por equivocación.

(Gabriel García Márquez, *Noticia de un secuestro*)

**LAS COMILLAS SE UTILIZAN PARA INTERCALAR
DIÁLOGO DIRECTO DENTRO DEL PÁRRAFO DEL
NARRADOR. ESTO SE PONE ENTRE COMILLAS Y HAY
DOS MANERAS DE COLOCARLO:**

**ESCRIBIENDO ANTES UN VERBO
DICENDI MÁS DOS PUNTOS:**

..y prosiguió: «Pero quiero decirles
una cosa...».

**COLOCANDO DESPUÉS DEL
DIÁLOGO UNA COMA MÁS UN
VERBO DICENDI:**

«Eso no interesa ahora», dijo.

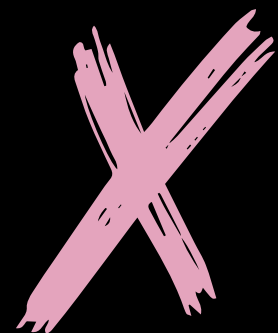
También podríamos mezclar comillas y rayas **si estuviésemos usando la forma anglosajona**, pero quisiésemos mantener la raya para los incisos del narrador. Sería algo así:

O en el caso de un diálogo directo colocado dentro del párrafo del narrador, así:

«Veo un anillo —dijo Bernardo—, suspendido sobre mí. Tiembla colgado en un nudo de luz».

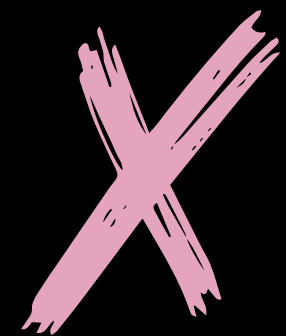
«Yo veo un charco amarillo pálido —dijo Susana—, que se extiende para ir al encuentro de una banda púrpura».

Pero me obligaron: «Tú sabes escribir —me dijeron—, tienes estudios». Les respondí que eran unos estudios de nada, unos estudios que ni siquiera terminé y que no me dejaron gran poso.



Importante: La forma tradicional española (con raya —) y la anglosajona (con comillas) solamente pueden mezclarse en casos como los de los ejemplos anteriores. En ningún caso se podrían usar de otra manera, como por ejemplo:

Pero me obligaron: —Tú sabes escribir, me dijeron. Tienes estudios—. Les respondí que eran unos estudios de nada, unos estudios que ni siquiera terminé y que no me dejaron gran poso. No quisieron escucharme: —Tú sabes escribir, conoces las palabras y sabes cómo utilizarlas, cómo decir las cosas. Eso bastará. Nosotros no sabemos. Nos haríamos un lío. En cambio, tú hablarás y te creerán. Además, tienes la máquina.



Ni tampoco se podrán mezclar la forma tradicional española con la forma anglosajona:

—Veo un anillo —dijo Bernardo—, suspendido sobre mí. Tiembla colgado en un nudo de luz.

«Yo veo un charco amarillo pálido», dijo Susana, «que se extiende para ir al encuentro de una banda púrpura».

«Yo oigo un ruido», dijo Rhoda, «chirp, chirp, chirp... que sube y baja».

—Yo veo un globo —dijo Neville—, «suspendido como una gota a los flancos enormes de una colina».

OTRAS VARIANTES

El ciego imploraba, Por favor, que alguien me lleve a casa. La mujer que había hablado de nervios opinó que deberían llamar a una ambulancia, llevar a aquel pobre hombre al hospital, pero el ciego dijo que no, que no quería tanto, solo quería que lo acompañaran hasta la puerta de la casa donde vivía, Está ahí al lado, me harían un gran favor, Y el coche, preguntó una voz. Otra voz respondió, La llave está ahí, en su sitio, podemos aparcarlo en la acera. No es necesario, intervino una tercera voz, yo conduciré el coche y llevo a este señor a su casa.

(José Saramago, *Ensayo sobre la ceguera*).

LA ÚNICA FORMA EN LA QUE SARAMAGO INDICA LOS PARLAMENTOS DE LOS PERSONAJES, ADEMÁS DE ALGUNAS INDICACIONES DEL NARRADOR, ES UTILIZANDO LAS MAYÚSCULAS AL COMIENZO, INCLUSO CUANDO VAN PRECEDIDOS POR UNA COMA.

Y entonces Farewell abrió la boca y cuando yo pensaba que una vez más me iba a preguntar si entendía, dijo: Pablo va a ganar el Nobel. Y lo dijo como si sollozara en medio de un campo de cenizas. Y dijo: América va a cambiar. Y: Chile va a cambiar. Y luego se le desencajaron las mandíbulas y aun así afirmó: no lo veré. Y yo dije: Farewell, usted lo verá, lo verá todo. Y en ese momento yo supe que no hablaba del cielo ni de la vida eterna sino que estaba haciendo mi primera profecía y que si aquello que preveía Farewell se cumplía él lo iba a presenciar. Y Farewell dijo: la historia del vienes me ha puesto triste, Urrutia. Y yo: usted vivirá muchos años, Farewell. Y Farewell: de qué sirve la vida, para qué sirven los libros, son sólo sombras. Y yo: ¿como esas sombras que ha estado mirando? Y Farewell: justo. Y yo: Platón tiene un libro muy interesante sobre ese asunto. Y Farewell: no sea idiota. Y yo: ¿qué le dicen esas sombras, Farewell, cuénteme? Y Farewell: me hablan de la multiplicidad de las lecturas. Y yo: múltiples pero bien miserables, bien mediocres.

Nocturno de Chile, Roberto Bolaño

PARA QUÉ DEBE SERVIR UN DIÁLOGO

- ✓ Expresar el pensamiento de un personaje o su opinión sobre algo en particular.
- ✓ Hacer avanzar la acción.
- ✓ Hacer que los personajes interactúen.
- ✓ Trabajar la psicología del personaje.
- ✓ Mantener un equilibrio narrativo.

PARA QUÉ NO DEBEMOS USAR EL DIÁLOGO

- ✗ Dictar cátedra. Lo que dice el personaje debe ir de la mano con su manera de pensar y su naturaleza, y además debería estar subordinado a lo que requiera o exija la trama en ese momento.
- ✗ Explicar información obvia. No deberíamos subestimar al lector para explicarle cosas que él debería interpretar o analizar por su cuenta.
- ✗ Repetir de manera gratuita información que ya se ha mencionado. Como norma general, un diálogo no debería repetir aspectos que ya se han dicho o que el lector ya debería conocer.
- ✗ Mostrar la jerga de un personaje. El diálogo debe ser lo más natural posible, y no deberíamos usarlo para abusar de los coloquialismos.

—¿Te apetece un poco más de champaña, cariño?

—Sí, gracias —dijo Caroline con voz queda.

—Por nosotros —dijo Wayne.

—Por nosotros, cariño —dijo Caroline.

Se miraron fijamente mientras bebían.

—¿Sabes? La champaña es un tipo de vino espumoso elaborado conforme a un método *usado* en la región de Champaña, en el noreste de Francia. De ahí viene el nombre, aunque ya era conocido por los romanos con el nombre de *vinum titillum*. En el siglo XV ya era conocido por este nombre en París, aunque no en su región de origen donde el término champagne designaba a las tierras baldías—dijo él.

¿QUIÉN QUIERE DECIR ESTO? ¿EL PERSONAJE O TÚ?

- Tu mujer te ha abandonado, sigues bebiendo y faltas constantemente al trabajo.
- Sí, mi mujer me abandonó hace ya cinco años cuando se fue con ese hombre y sigo igual.

**SE NOTA CLARAMENTE QUE LO QUE QUEREMOS
ES TRANSMITIRLE INFORMACIÓN AL LECTOR
(NUESTRO PERSONAJE SABE DE SOBRA QUE SU
MUJER LE HA ABANDONADO). PERO HAY
MEJORES MANERAS DE HACERLO.**

UN BUEN DIÁLOGO TRABAJA CON EL SUBTEXTO. IMPORTA TANTO LO QUE SE DICE, COMO LO QUE REALMENTE SE QUIERE DECIR. AL IGUAL QUE EN LA VIDA REAL, EN LAS CONVERSACIONES DE NUESTROS PERSONAJES HABRÁ MALOS ENTENDIDOS, FRASES QUE ESTÁN EXPRESADAS CON UNA INTENCIONALIDAD MÁS ALLÁ DE SU APARENTE SUPERFICIALIDAD.

VEAMOS EL SIGUIENTE FRAGMENTO DE HEMINGWAY:

Tenía miedo de mirar a la muchacha, pero la miró. Marjorie le daba la espalda. Siguió mirándola.

—Ya no me divierte. Nada. En absoluto.

Ella no dijo nada. Nick continuó:

—Me encuentro como si todo se hubiera ido al demonio en mi alma. No sé, Marge. No sé qué decir.

Todavía miraba la espalda de la mujer.

—¿Ya no te divierte el amor? —preguntó Marjorie.

—No.

Marjorie se puso de pie. Nick permaneció sentado, con la cabeza entre las manos.

—Voy a usar el bote —le dijo Marjorie—. Tú puedes volver a pie por el promontorio.

—Bueno —dijo Nick—. Espera, que iré a desatracar el bote.

—No hace falta —cuando dijo esto, Marjorie estaba ya dentro de la embarcación, en el agua, bajo la luz de la luna.

Nick regresó y se acostó boca abajo, sobre la manta junto al fuego. Oyó el rítmico movimiento de los remos, mientras Marjorie se alejaba.

Permaneció allí largo rato. Estaba acostado cuando Bill apareció en el claro después de atravesar el bosque.

Sintió que el recién llegado se acercaba al fuego. Pero Bill no lo tocó.

—¿Salió todo bien con ella? —preguntó Bill.

—Sí —contestó Nick sin abandonar su posición, con la cara pegada a la manta.

—¿Hubo una escena?

—No, no hubo ninguna escena.

—¿Cómo te sientes?

—¡Oh! ¡Vete, Bill! Vete por un rato.

Bill eligió un sándwich de la cesta y fue a echar un vistazo a las cañas.

Escribir diálogos trata sobre escuchar y no de inventar, el diálogo debe estar al servicio del personaje y no ser demostrativo.

Hay que saber escuchar lo que dice la gente y cómo lo dice, estar pendientes de las expresiones que la gente usa. Es más importante el tono, el “cómo lo dicen”, que lo que dicen. En ese “cómo” se ve al personaje. Horacio Quiroga decía: “escucha a tus personajes. No los obligues a decir lo que no quieren o no pueden. Si lo que dicen te sorprende, entonces funciona”.

Las clases de Hebe Uhart, Liliana Villanueva

Cuando escribimos un diálogo, debemos tener en cuenta que estamos transcribiendo algo que se parece al habla entre los personajes, a una conversación, pero convenientemente estructurada, depurada de ruido y exceso de coloquialismos y, al mismo tiempo, fluida y musical.

Matías Candeira

**UN ENUNCIADO EN
DIRECTO, DE VIVA
VOZ, CUALQUIER
CONVERSACIÓN, SI
FUERA TRANSCRITA,
SONARÍA MÁS O
MENOS ASÍ:**

«Tú ya conoces a mi madre. Claro. Vamos: de oídas sólo, ya; pero es que no veas la que nos jugó el domingo... ayer, no; el domingo pasado. Y además por la tarde. Serían como las siete o por ahí; y figúrate tú un domingo, qué ganas que tiene uno de nada. Bueno: el caso es que mi madre se estaba cambiando mudando ese fin de semana y llevaba ni se sabe los días con las maletas hechas. Sabes cómo es. Fíjate que se cambiaba de casa el lunes. Al día siguiente, ¿no? Bien, pues el caso es que el domingo llama mi madre y nos dice que vayamos a cenar, a cenar con ella...»

La clave de escribir diálogos buenos, como en todos los aspectos de la narrativa, es la sinceridad. Si la practicas, si pones honradez en las palabras que salen de boca de tus personajes, descubrirás que te expones a bastantes críticas- En mi caso no transcurre una semana sin que reciba como mínimo una carta (suelen ser más) acusándome de malhablado, de intolerante, de homófobo, de sangriento, de frívolo, o directamente de psicópata. En la mayoría de los casos, lo que sulfura a mis corresponsales tiene que ver con el diálogo: «¡Coño, que te vayas de Dodge», o «aquí no nos gustan mucho los negros», o «¿de qué vas, maricón de mierda?».

(Stephen King, *Mientras escribo*)

DESCONFÍA DEL ADVERBIO, DICE STEPHEN KING. Y AGREGA:

“Creo que de adverbios está empedrado el infierno, y estoy dispuesto a vocearlo desde los tejados. Dicho de otro modo: son como el diente de león. Uno en el césped tiene gracia, queda bonito, pero, como no lo arranques, al día siguiente encontrarás cinco, al otro cincuenta... y a partir de ahí, amigos míos, tendréis el césped «completamente», «avasalladoramente» cubierto de diente de león. Entonces los veréis como lo que son, malas hierbas, pero entonces, ¡ay!, entonces será demasiado tarde.

Ojo, que yo también puedo ser comprensivo con los adverbios. En serio. Con una excepción: las atribuciones en el diálogo. Te ruego que solo uses adverbios en el diálogo en ocasiones muy especiales, y sólo si no puedes evitarlo”.

Se supone que antes de sembrar un diálogo hemos abonado el terreno con un discurso narrativo que contextualiza adecuadamente los enunciados de los personajes.

Si escribimos:

—Si alguno me delata, le corto la lengua —dijo Juan amenazadoramente.

El parlamento supone una acción previa inconfesable o comprometedora que impulsa la expresividad del enunciado de Juan y convierte el adverbio en una redundancia. Así que lo mejor sería escribir:

—Si alguno me delata, le corto la lengua —dijo Juan.

Algo parecido sucede con los adjetivos cuyo efecto intenta expandir el efecto del enunciado sin aportar nada nuevo:

—¡Déjalo ya! —gritó Ana enfadada.

Lo mejor sería escribir:

—¡Déjalo ya! —gritó Ana.

Pues el verbo “gritar” es un verbo atributivo referido al volumen y tono del enunciado, y expresa con nitidez el estado de ánimo de Ana.

Algunos escritores intentan esquivar la regla antiadverbios inyectando esferoides al verbo de atribución. A cualquier lector de novelas baratas le sonará el resultado:

—¡Suelte la pistola, Utterson! —graznó Jekyll.
—¡No pares de besarme! —jadeó Shayna.
—¡Qué puñetero! —le espetó Bill.

No caigas en ello. Te lo pido por favor. La mejor manera de atribuir diálogos es «dijo».

(Stephen King)

Hay casos de historias que se van desmembrando en acotaciones cada vez más delirantes: dijo / propuso / contestó / inquirió / repuso / susurró / adujo / conminó /sentenció...

Esto se percibe como un grave error. Un diálogo, ante todo, tiene que sonar natural, verosímil y adaptado a la eficacia de la historia. El tono, la información y el estado de ánimo del personaje se deben intentar transmitir en el parlamento, no en la acotación.

Un diálogo que varía permanentemente sus acotaciones acabará por sonar como un alarde del escritor, sin sentido ni propósito. Se sentirá extraño y muy poco natural.

Las acotaciones en el diálogo deben servir para el mismo propósito de la conversación: ser escuchada.

El narrador debería intervenir lo menos posible en el parlamento del personaje. Por eso es recomendable usar solo unas pocas y sencillas fórmulas—«dijo», «contestó», «respondió»—y acotar lo justo para que el lector pueda deducir quién está hablando en ese momento.

—Su sonrisa es preciosa —adujo él.

—Usted me parece un hombre muy bueno —repuso ella.

—Vaya, ¿y qué más ve en el interior de mi alma? —inquirió inquisitivamente.

—El paraíso —sentenció la mujer, con voz vivaracha y cortés.

Mantén los incisos y las descripciones al mínimo. Esto no significa que no puedas usar incisos o pausas del narrador para explicar algo, pero escoge solo los que sean necesarios y haz que sean breves, concisos y directos. Si no lo haces, estarás frenando mucho el texto.

—¿Se puede saber dónde estabas?

—Comprando.

—¿Comprando? ¿Comprando qué? ¿Dejas solo a un niño de cuatro años y te vas a comprar?

—Sólo ha sido media hora.

—¿Media hora? De media hora, nada. Me llamó al trabajo. ¿Sabes cómo he venido? He venido loco, loco.

—No quiso venirse conmigo.

—¿Y tú haces lo que él dice?

—Se quedó viendo la tele, qué coño le podía pasar.

—De todo, podía haberle pasado de todo, pero lo que pasó exactamente es que salió a esperarme a la escalera y con un golpe de viento se cerró la puerta. Es decir, que durante unos quince minutos estuvo en la escalera, solo. ¿Y si hubiera decidido esperarme en la calle?

Elvira Lindo, *Lo que me queda por vivir*

Veamos
cómo queda
el mismo
diálogo con
estos
cambios:

—¿Se puede saber dónde estabas?

Tardé unos segundos en contestar, pero no se me ocurrió ninguna excusa.

—Comprando.

—¿Comprando? —preguntó molesto— ¿Comprando qué? ¿Dejas solo a un niño de cuatro años y te vas a comprar?

—Sólo ha sido media hora —protesté porque no entendía el porqué de aquel revuelo. El niño estaba sano y salvo, después de todo.

—De media hora, nada. Me llamó al trabajo. ¿Sabes cómo he venido? He venido loco, loco.

Sus gritos me hacían sentir incómoda. Me recordaban a una época que creía haber dejado atrás. La época de los desplantes, las malas caras y las discusiones a todas horas.

—No quiso venirse conmigo —expliqué.

—¿Y tú haces lo que él dice?

—Se quedó viendo la tele, qué coño le podía pasar.

—De todo, podía haberle pasado de todo, pero lo que pasó exactamente es que salió a esperarme a la escalera y con un golpe de viento se cerró la puerta. Es decir, que durante unos quince minutos estuvo en la escalera, solo. ¿Y si hubiera decidido esperarme en la calle?



MOSTRAR LAS EMOCIONES DEL PERSONAJE EN EL DIÁLOGO

Si podemos dejar claro a través del parlamento cualquier emoción del personaje, para qué contarlo a través de un inciso.

En narrativa, siempre que puedas mostrar algo, no lo cuentes.

LOS SIGNOS DE EXCLAMACIÓN

Es un error común recurrir en exceso a los signos de exclamación para indicar los estados de ánimo ¿Por qué es un error abusar de las exclamaciones? Las exclamaciones son el grito de “¡Viene el lobo!” en los diálogos. Si las usamos una y otra vez, cuando sean necesarias para indicar una exclamación importante, no funcionarán.

Veamos el siguiente ejemplo

–Hola, personaje –dijo a Harry.
–No me llame personaje –contestó Harry.
–Quiero hablar contigo, personaje.
–¿Dónde? ¿En su oficina? –le preguntó Harry.
–Sí. ¿Hay alguien allí, Freddy?
–Desde la nueva ley no hay nadie. Dígame, ¿hasta cuándo va a durar ese límite de las seis de la tarde?
–¿Por qué no recurre a mis servicios profesionales para que haga algo?
–¡Que recurra mi abuela! –le contestó Freddy.
Harry y Labios de Abeja fueron a la trasera de los compartimientos y de las cajas de botellas vacías.

(“Tener y no tener”, Ernest Hemingway)

¿Qué pasa si Hemingway hubiera hecho esto?

–¡Hola, personaje! –dijo a Harry.
–¡No me llame personaje! –contestó Harry.
–¡Quiero hablar contigo, personaje!
–¿Dónde? ¿En su oficina? –le preguntó Harry.
–Sí. ¿Hay alguien allí, Freddy?
–¡Desde la nueva ley no hay nadie!. Dígame, ¿hasta cuándo
va a durar ese límite de las seis de la tarde?
–¿Por qué no recurre a mis servicios profesionales para que
haga algo?
–¡Que recurra mi abuela! –le contestó Freddy.
Harry y Labios de Abeja fueron a la trasera de los
compartimientos y de las cajas de botellas vacías.

(“Tener y no tener”, Ernest Hemingway)

DINAMISMO Y VELOCIDAD

En el habla no siempre se produce la alternancia monótona de preguntas y respuestas: a veces se responde con otra pregunta o con un gesto o un silencio. Hay muchos recursos para favorecer el dinamismo en nuestros diálogos. Veamos algunos ejemplos:

Contestar a una pregunta con una respuesta que no corresponda:

—¿A dónde vas?

—Te he dejado comida en el horno.

Contestar a una pregunta con otra:

—¿Por qué llegas tan tarde?

—¿Te has pasado todo el día ahí tirado?

Repetir una parte de lo que el otro ha dicho:

—Dijo que llamaría a las ocho.

—Dijo que llamaría a las ocho y ya son las diez y media.

Sustituir la respuesta con un silencio:

—¿Por qué no llama de una vez?

—...

—Lo mismo está enfadada.

Sustituir la respuesta con un gesto:

—¿Estás enfadada?

Laura se encogió de hombros.

—Lo estás.

