

CAPÍTULO 9

Puntuación de diálogo en inglés y en español: lectura y traducción

Verónica Rafaelli

Introducción

En este capítulo, se profundizará en las características de la composición tipográfica de textos que constan de una combinación de voces. En diálogos, parlamentos dramáticos, pensamientos narrados, citas textuales y otros discursos incrustados se oyen voces articuladas, que deben ser clara y normativamente delimitadas para resultar identificables en la lectura. El dominio crítico de recursos tipográficos de formato, puntuación y ortografía permitirá la exploración minuciosa de la significación en el texto fuente y su comprensión acabada, así como su recreación a partir de los recursos correspondientes en la lengua meta.

Para este fin, se indagará acerca de las posibilidades tipográficas del formato de párrafo como recurso de sentido, la marcación dialógica en lengua inglesa a partir de comillas y sus alternancias, las convenciones españolas para el diálogo señalado con rayas y sus variables, las comillas como indicador en español de pensamientos y discursos citados y, por último, los usos tipográficos más frecuentemente empleados en la composición de textos dramáticos.

Se complementará la descripción con el análisis de casos extraídos de un corpus de obras en lenguas inglesa y española de publicación o reedición reciente. El análisis de estos casos y la reflexión comparativa sobre ellos será del mayor interés para el estudio crítico de los fenómenos tratados.

Significar el vacío: sangrías

La sangría es un elemento de la composición tipográfica que consiste en una porción limitada de espacio en blanco con funciones establecidas.

Las primeras sangrías fueron resultado de las puestas en página medievales, que utilizaban un símbolo especial para marcar un cambio de capítulo, y posteriormente de párrafo. Este símbolo comenzó como una K mayúscula, usualmente en un color de tinta contrastante, se transformó en una C estilizada, mutó a una P invertida (que hoy llamamos “calderón” en

español y *pilcrow* en inglés) y finalmente desapareció; dejó tras de sí el espacio vacío (Houston, 2014, p. 13; Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2010, p. 439).

El sangrado de un texto es su relación o distancia con los márgenes de composición; el margen de composición es el espacio en blanco en cada página entre el borde de la página y el cuerpo del texto. En este párrafo, como en el resto de los párrafos explicativos de este capítulo, no hay sangrado respecto del margen izquierdo ni derecho: por tanto, el texto llega hasta el margen a un lado y a otro, al igual que el párrafo anterior y el posterior a este. Para diferenciarse de las explicaciones, los ejemplos citados a lo largo de este capítulo se señalan tipográficamente con formato de “cita a bando”, es decir, con sangrado izquierdo y derecho de dos centímetros agregado a los márgenes de la página. Esto implica que los ejemplos aparecen en párrafos más angostos que el resto del texto y son fácilmente identificables. Además, todos los párrafos de este capítulo, tanto cuerpo explicativo de texto como ejemplos, aunque no los títulos ni las viñetas, presentan *sangría de primera línea*. En contraposición a ello, las obras citadas en el apartado “Referencias” se listan con *sangría francesa*. Todas estas decisiones sobre el formato tipográfico constituyen usos normativos en la lengua española que se recogen y sistematizan en pautas editoriales recomendadas para cada publicación. Tienen funciones semánticas y pragmáticas establecidas para cada género discursivo: no son simplemente elecciones que procuren hacer visualmente más agradable un texto. ¿Qué implican estas diferencias tipográficas y cuál es su aporte gráfico al significado?

La *sangría de primera línea* es la más cercana en formato al origen de esta marcación: la primera línea de cada párrafo comienza con uno o dos centímetros, media pulgada o dos cuadrantes de separación del margen izquierdo, mientras que las líneas siguientes del mismo párrafo se apoyan sobre el margen izquierdo. Todas las líneas se acercan al margen derecho, apoyándose sobre él si la alineación es justificada (como en este párrafo) o sin alcanzarlo si la alineación es izquierda (como en los títulos de este capítulo). La sangría de primera línea indica inequívocamente que ha comenzado un nuevo párrafo. Es normativa en todo cuerpo de texto, aunque la Asociación de Academias de la Lengua Española (ASALE) acepta que, por razones estéticas, se omita en el primer párrafo de un texto o capítulo, dado que no existe un párrafo anterior que pueda confundirse con él.

La sangría de primera línea debe normativamente insertarse como una característica del formato de párrafo en composición digital: para ello, se acude al menú de Formato en el procesador de texto o programa de diseño digital y se elige la opción “Sangría especial: primera línea”. Si el documento consta de muchos párrafos que deberán ser sangrados en primera línea, resulta muy conveniente modificar directamente el estilo “Normal” en el procesador de texto, para que no haga falta seleccionar cada párrafo que deba ser sangrado.

Utilizar el sangrado como formato de párrafo permite la compatibilidad del formato entre documentos y programas: la sangría de primera línea como formato de párrafo no se perderá al cargar el documento en una herramienta de apoyo a la traducción, ni al guardar el documento con una codificación diferente, ni al abrir el documento en una interfaz de nube de archivos, ni

al insertar el texto en una tabla. Por la misma razón, debe evitarse a toda costa el uso de tabuladores (oprimir la tecla *Tab* del teclado), o la sucesión de espacios en blanco (oprimir varias veces la barra espaciadora) para sangrar un párrafo.

La *sangría moderna o alemana* se utiliza como elemento de diseño tanto en obras impresas como en obras digitales. Ha pasado al uso común por su utilización en la inmensa mayoría de publicaciones en páginas web y redes sociales. Muy especialmente en sus orígenes, las sucesivas variantes de codificación en Internet para páginas web han privilegiado la economía de códigos por sobre la extensión del texto. Por tanto, la sangría de primera línea fue reemplazada por una variable tipográficamente más simple: el espaciado entre párrafos. Así, en esta sangría todas las líneas de un párrafo, incluso la primera, se apoyan sobre el margen izquierdo y entre cada párrafo hay una separación doble que simula una línea vacía. En un procesador de texto, se logra acudiendo al menú Formato y aumentando el “espaciado anterior” y “espaciado posterior”. En páginas web, es el formato por defecto para párrafos. Excepto por cuestiones estéticas, no es normativo ni recomendable utilizarlo para cuerpos de texto, a pesar de ser el formato por defecto en muchos procesadores de texto.

La *sangría francesa* es exactamente inversa a la sangría de primera línea. En este formato, la primera línea se apoya sobre el margen izquierdo, pero todas las demás líneas del párrafo se sangran con dos cuadratines (entre uno y dos centímetros, o media pulgada) de separación del margen. Nuevamente, se abre el menú Formato y se selecciona “Sangría especial: Francesa” para aplicarlo. Este tipo de sangría se utiliza con frecuencia en bibliografías, listas de referencias, listas con viñetas y obras dramáticas; no es usual en cuerpos de texto fuera de los mencionados.

La marcación del diálogo en inglés: *quotation marks*

La observación de las convenciones dialógicas en inglés señala inmediatamente una característica que, para una persona hispanohablante, puede resultar sorprendente: estas convenciones codifican una menor carga informativa en lengua inglesa que en lengua española. En inglés, se utilizan las comillas simples o dobles (*inverted commas, quotation marks, speech marks*) como signo de puntuación propio de tres tipos diferentes de inclusión de voces en el relato: la marcación del diálogo, de las citas textuales y de los pensamientos de los personajes.

Es posible observar estos usos normativos de las comillas en inglés en estos ejemplos extraídos de *Alice’s Adventures in Wonderland* ([1865] 1986), de Lewis Carroll.

“Well!” thought Alice to herself, “after such a fall as this, I shall think nothing of tumbling down stairs!” (...)

“I wonder how many miles I’ve fallen by this time?” she said aloud. “I must be getting somewhere near the centre of the earth.” (...)

And here Alice began to get rather sleepy, and went on saying to herself, in a dreamy sort of way, “Do cats eat bats? Do cats eat bats?” and some-

times, “Do bats eat cats?” for, you see, as she couldn’t answer either question, it didn’t much matter which way she put it.

(Carroll, [1865] 1986, pp. 27-28)

Este uso triple e indiferenciado de las comillas en inglés implica para la persona que lee un esfuerzo cognitivo adicional al momento de procesar el texto: debe buscar un verbo descriptivo de la acción, o bien decodificar contextualmente si la sección entrecomillada se trata de palabras de personajes que hablan en voz alta, de personajes que piensan, o bien de la inclusión literal de palabras ajenas por parte de quien narra.

Aunque la utilización de entrecomillado cuenta con consenso normativo en la actualidad, no es un empleo unánime en obras de creación. Existen usos idiosincráticos justificados estilísticamente en múltiples autores: algunos ejemplos servirán para ilustrar estos usos.

James Joyce, en obras como *Ulysses* o *A Portrait of the Artist as a Young Man*, utiliza una raya simple de diálogo (al estilo español o francés, aunque seguida de espacio) para indicar un parlamento de personaje. Otras secciones de *Ulysses*, como el soliloquio final de Molly, contemplan el recurso de fluir de conciencia, con puntuación mínima y no normativa.

He drank another cup of hot tea and Fleming said:
 — What’s up? Have you a pain or what’s up with you?
 — I don’t know, Stephen said.
 — Sick in your breadbasket, Fleming said, because your face looks white.
 It will go away.
 — O yes, Stephen said. (Joyce, [1916] 1992, p. 8).

Otros autores utilizan ocasionalmente las rayas en combinación con comillas, con distintos efectos. En este ejemplo de Carroll ([1865] 1986), se emplean parlamentos sucesivos breves, separados con rayas, para indicar la cacofonía de varias voces superpuestas:

“Where’s the other ladder?—Why, I hadn’t to bring but one; Bill’s got the other—Bill! fetch it here, lad!—Here, put ’em up at this corner—No, tie ’em together first—they don’t reach half high enough yet—Oh! they’ll do well enough; don’t be particular—Here, Bill! catch hold of this rope—Will the roof bear?—Mind that loose slate—Oh, it’s coming down! Heads below!” (a loud crash)—“Now, who did that?—It was Bill, I fancy—Who’s to go down the chimney?—Nay, I shan’t! You do it!—That I won’t, then!—Bill’s to go down—Here, Bill! the master says you’re to go down the chimney!” (Carroll, [1865] 1986, p. 61).

Autores contemporáneos como Cormac McCarthy, NoViolet Bulawayo, Cynan Jones, Junot Díaz y otros omiten el uso de comillas dialógicas para encerrar las palabras de sus personajes, para borrar las diferencias entre voces o entre diálogo y pensamiento.

The Road, la novela distópica posapocalíptica de Cormac McCarthy (2006), apela a una tipografía tan despojada y tan sonora de ausencias como los paisajes que describe y la emocionalidad de sus personajes.

(...) The boy turned in the blankets. Then he opened his eyes. Hi, Papa,
he said.
I'm right here.
I know. (McCarthy, 2006, p. 5).

We Need New Names, la primera novela de la escritora zimbabuense NoViolet Bulawayo (2013), es una narrativa de iniciación. La intervención sobre la tipografía normativa sugiere la devastación del orden social en el paisaje exterior e interior de personajes en situación de marginalidad y exclusión.

When is she going to have the baby anyway? Bastard says. Bastard
doesn't like it when we have to stop doing things because of Chipo's stomach.
He even tried to get us not to play with her altogether.
She'll have it one day, I say, speaking for Chipo because she doesn't talk
anymore. (...)
What's one day? On Thursday? Tomorrow? Next week?
Can't you see her stomach is still small? The baby has to grow. (Bula-
wayo, 2013, p. 6).

The Dig, la novela corta del autor galés Cynan Jones (2015), se presenta gráficamente desnuda de marcaciones gráficas de diálogo y pensamiento, excepto en un único intercambio significativo. Este continuo entre el diálogo interior, el diálogo interpersonal y la narración apunta a una conexión inmediata de la persona que lee con las voces del relato. Ello señala un cuestionamiento de la mediación de los códigos socioculturales en la comunicación humana y en la relación de los seres humanos con otros seres vivos y la naturaleza en su conjunto.

There's the log pile too, said the farmer. There was a strange hum in his
ears after the noise in the barn. (...)
There's something else too, said the magistrate farmer. His jaw sagged
with the habit as he looked at the big man. (...)
I can have a look, said the man.
Badgers, said the magistrate farmer. (Jones, 2015, p. 27).

Las consecuencias de esta elisión para la construcción de textos y personajes son pragmáticas e idiosincráticas a cada obra, pero el efecto sobre los niveles de lectura gráfico y semántico es inmediato e innegable, por contradecir esquemas de lectura establecidos: a partir de su experiencia previa del género, la persona que inicia la lectura presupone que las palabras de

los personajes estarán marcadas tipográficamente, por tanto deberá hacer un esfuerzo adicional de comprensión lectora al detectar en la lectura que hay una desviación de la norma tipográfica usual. En general, estas intervenciones dialógicas no marcadas incluyen aclaraciones de narración que facilitan su identificación como palabras de personajes: vocativos, incisos de habla como “he said” u otros recursos.

Con frecuencia, las comillas que señalan pensamientos de personajes se omiten en inglés, para evitar la confusión con sus palabras dichas en voz alta, entrecorilladas. Esto ocurre también en textos del género diálogo dramático, que usualmente elide comillas, o bien se rige por las convenciones dramáticas.

Tanto las comillas simples como las dobles cuentan con argumentos históricos, consuetudinarios, económicos y pragmáticos para su defensa en la composición de textos dialógicos en lengua inglesa. Finalmente, será el libro de estilo de cada publicación el que establecerá las pautas editoriales para el uso generalizado de unas u otras y para el uso incrustado de un entrecorillado dentro de otro en casos de citas subordinadas.

It was all very well to say “Drink me,” but the wise little Alice was not going to do *that* in a hurry. “No, I’ll look first,” she said, “and see whether it’s marked ‘poison’ or not.” (Carroll, [1865] 1986, p. 31).

La marcación del diálogo en español: rayas

En contraste con la puntuación dialógica inglesa, puede observarse que la puntuación española asume gráficamente una carga semántica mayor. A partir de la marcación gráfica española, quien lee puede distinguir fácilmente entre

- la voz de cada personaje hablante;
- la voz de personaje que narra;
- la relación entre las acotaciones de personajes que narran y palabras citadas: cuándo las acotaciones califican los modos y los sujetos del decir o cuándo narran sucesos anexos;
- los pensamientos internos de personajes;
- las citas de palabras ajenas por parte de personajes hablantes, pensantes o narrantes.

Es posible observar estas diferencias, que aportan a la claridad en la lectura del texto en lengua española, comparando un ejemplo de *Alice’s Adventures in Wonderland* ([1865] 1986) con una de sus versiones recientes en español: la traducción de Graciela Montes para Ediciones Colihue, publicada en Buenos Aires en 1996.

“One side will make you grow taller, and the other side will make you grow shorter.”

“One side of what? The other side of what?” thought Alice to herself.

“Of the mushroom,” said the Caterpillar, just as if she had asked it aloud; and in another moment it was out of sight. (Carroll, [1865] 1986, p. 73).

—Un lado te hará crecer y el otro lado te hará encoger.

“¿Un lado de *qué*? ¿El otro lado de *qué*?”, pensó Alicia.

—Del hongo —respondió la Oruga como si Alicia hubiese hablado en voz alta, y un instante después ya estaba fuera del alcance de su vista. (Carroll, 1996, p. 45).

Puede verse entonces que la versión española del texto posee un caudal de información no verbal presentada explícitamente que solo puede ser conjeturada por quien lee el texto fuente a partir de su experiencia previa con el género narrativo. Este caudal de información se codifica en un sistema ortotipográfico de puntuación, con una sucesión de peculiaridades y casos especiales, que fue normativizado en su forma actual a partir del *Diccionario panhispánico de dudas* (Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2005, p. 556-558) y posteriormente en las nuevas ediciones de obras ortográficas de RAE-ASALE: *Ortografía de la lengua española* (Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2010, p. 373-380), *Ortografía básica de la lengua española* (Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2012, p. 87-90), *Libro de estilo de la lengua española* (Real Academia Española, 2018, sección 166).

La diferencia tipográfica principal entre los sistemas español e inglés es la utilización normativa en español del signo de puntuación raya (en inglés, *em dash*). Consiste en un trazo horizontal mayor que un signo menos y que un guion, de ancho similar a un cuadratín o una letra eme: de allí su nombre en inglés.

La utilización particular de este signo que conocemos como “raya de diálogo” cumple, en realidad, dos funciones distintas.

1) *Raya inicial de diálogo*. En su rol de signo simple, la raya precede a la mayúscula inicial de un párrafo de diálogo: la intervención oral de un personaje. Se sitúa inmediatamente a continuación de la sangría de primera línea y no se separa con espacio de la mayúscula siguiente. Esta raya cumple una función de señalamiento, al indicar que hay un cambio de hablante. Salvo casos excepcionales de extensión de un parlamento, la intervención del personaje hasta interrumpirse o ser interrumpido debería contenerse en el mismo párrafo. Una nueva raya inicial de diálogo a continuación indica gráficamente que un nuevo hablante ha tomado la palabra. Esta raya inicial no requiere cierre: es un signo simple.

—¡Más cuidado, Cinco! ¡No me salpiques con la pintura!

—No fue culpa mía. (...) Siete me empujó el codo. (...)

—¡Muy bien, Cinco, te felicito! ¡Siempre echándole la culpa a otro!

—¡Tú mejor no hables! (...) Ayer mismo oí que la Reina decía que merecías que te cortaran la cabeza. (Carroll, 1996, p. 63).

Compárese con el texto fuente de este pasaje:

“Look out now, Five! Don’t go splashing paint over me like that!”
 “I couldn’t help it,” (...) “Seven jogged my elbow.”
 (...) “That’s right, Five! Always lay the blame on others!”
 “You’d better not talk!” (...) “I heard the Queen say only yesterday you de-
 served to be beheaded!” (Carroll, [1865] 1986, p. 105).

Es frecuente encontrar discordancias a esta norma en inglés, donde es posible que las palabras de más de un personaje hablante aparezcan en un mismo párrafo o que, por el contrario, el parlamento, aunque breve, de un personaje se vea dividido en varios párrafos separados por acotaciones de narración. Aunque usual, este empleo está normativamente desalentado en manuales de estilo en lengua inglesa, por requerir un esfuerzo extra por parte de quien lee para dilucidar quién es el personaje hablante en cada línea.

2) *Raya para enmarcar inciso de narración*

Los incisos de narración (también llamados acotaciones o comentarios de narrador) constituyen un segundo discurso incrustado en un nivel discursivo primario mayor: las palabras del personaje. Las rayas dobles o simples actúan como signos delimitadores de este discurso secundario, en donde se introduce información complementaria o calificadora del discurso principal. Esta información debe ser gráficamente enmarcada con claridad para evitar que se confunda con las palabras del personaje.

La utilización de la raya para enmarcar incisos de narración en combinación con la puntuación circundante propia del discurso primario contempla varios casos particulares. Se detallan estos casos a continuación.

2.a) *Inciso de narración con verbo de decir (verbum dicendi) inserto al final de la intervención del personaje y hasta el final del párrafo*

Este inciso de narración sirve para aclarar quién es el personaje responsable por las palabras del discurso primario: modifica directamente esas palabras, describiéndolas, y por tanto constituyen un discurso secundario subordinado al primario. El discurso secundario se inicia con minúscula. La carga semántica del verbo (*decir, preguntar, exclamar, insultar*) y su complementación agregará a esta información calificaciones adicionales a la forma del decir. Las rayas del inciso se separan con espacio del discurso primario y se unen al inciso sin espacio. La puntuación final corresponde tanto al discurso primario (las palabras del personaje) como al secundario (el inciso): por esta razón, no hay puntuación al final de las palabras del personaje. Si el inciso aparece al final del párrafo, no es necesaria la raya de cierre: funciona entonces como signo simple.

—Pero ¿quién va a entregar los premios? —preguntaron varios a coro.

—Ella, claro está —dijo el Dodo señalando a Alicia con un dedo. (Carroll, 1996, p. 32).

Nuevamente es revelador comparar con el texto fuente:

“But who is to give the prizes?” quite a chorus of voices asked.
 “Why, *she*, of course,” said the Dodo, pointing to Alice with one finger (...).
 (Carroll, [1865] 1986, p. 49).

2.b) *Inciso de narración con verbo de decir, incrustado en medio del discurso primario*

La única diferencia concreta con el caso anterior es la presencia de una tercera raya que cierra el inciso de narración, necesaria para enmarcar el inciso y separarlo de las palabras del personaje, a ambos lados. La raya funciona aquí como signo doble. La puntuación que sigue al inciso pertenece tanto al discurso primario como al secundario: por esta doble pertenencia, se escribe fuera de inciso, para cerrar ambos. Si esta puntuación final es un punto, las palabras siguientes del personaje comenzarán con mayúscula. Si esta puntuación final es coma o punto y coma, las palabras siguientes del personaje comenzarán con minúscula. Cuando hay varias acotaciones de narración intercaladas entre discursos primarios sucesivos, las rayas se abren y cierran siguiendo la misma norma, la cantidad de veces que sea necesario.

—Claro —dijo el Dodo con toda seriedad—. ¿Qué más tienes en el bolsillo? —dijo, volviéndose a Alicia. (Carroll, 1996, p. 32).

“Of course,” the Dodo replied very gravely. “What else have you got in your pocket?” he went on, turning to Alice. (Carroll, [1865] 1986, p. 49).

—Pero ya crecí —agregó con voz apenada—; al menos aquí no tengo sitio para crecer más. (Carroll, 1996, p. 38).

(...) “but I’m grown up now,” she added in a sorrowful tone; “at least there’s no room to grow up any more *here*.” (Carroll, [1865] 1986, p. 59).

—Lo único que sé es que siempre me ocurre *algo* interesante cuando como o bebo algo —se dijo—, así que voy a ver qué pasa con esta botella. (Carroll, 1996, p. 37).

“I know something interesting is sure to happen,” she said to herself, “whenever I eat or drink anything; so I’ll just see what this bottle does. (...)” (Carroll, [1865] 1986, p. 57).

—Voy a ponerle punto final a esto —se dijo, y gritó—: ¡Es mejor que no vuelvan a hacerlo! (Carroll, 1996, p. 40).

“I’ll put a stop to this,” she said to herself, and shouted out, “You’d better not do that again!” (Carroll, [1865] 1986, p. 63).

Nótese que, de existir puntuación interna en el inciso de narración y cerrarse este con dos puntos, los dos puntos se situarán fuera de la raya de cierre del inciso, pero las palabras del personaje a continuación comenzarán con mayúscula. Puede argüirse que esta regla apunta a la conexión entre los dos puntos y el verbo de decir interno al discurso secundario y a la presencia tácita o explícita de puntuación delimitadora entre ambos segmentos del discurso primario.

—Por favor, Su Majestad, faltan algunas pruebas —dijo el Conejo Blanco. Se puso de pie muy apurado—: Acaba de encontrarse este papel. (Carroll, 1996, p. 90).

“There’s more evidence to come yet, please your Majesty,” said the White Rabbit, jumping up in a great hurry; “this paper has just been picked up.” (Carroll, 1996, p. 156).

Puede comprobarse esta conexión entre los dos puntos y el verbo de decir eliminando el discurso secundario: así, las palabras del personaje serían

—Por favor, Su Majestad, faltan algunas pruebas. Acaba de encontrarse este papel.

2.c) Inciso de narración con verbo de decir, incrustado en medio del discurso primario, enmarcado por signos marcadores de modalidad no aseverativa de la enunciación

Estos signos son los puntos suspensivos, los signos de interrogación y los signos de exclamación: su función es informar sobre la actitud o intención del hablante en relación con el contenido del mensaje, y en general se presentan en correlación con las unidades entonativas del discurso primario. Dado que estos signos afectan directamente a las palabras del personaje y no al inciso de narración, se sitúan en contacto inmediato con el discurso primario.

—¡No estás prestando atención! —le dijo el Ratón a Alicia con gran severidad—. ¿En qué estás pensando? (Carroll, 1996, p. 34).

“You are not attending!” said the Mouse to Alice severely. “What are you thinking of?” (Carroll, [1865] 1986, p. 51).

—¡No es así! Mucho dudo... —gritó el Ratón en tono chillón e irritado. (Carroll, 1996, p. 34).

“I had not!” cried the Mouse, sharply and very angrily. (Carroll, [1865] 1986, p. 52).

—¿Y quién es Dinah, si se puede saber? —dijo el Loro. (Carroll, 1996, p. 35).

“And who is Dinah, if I might venture to ask the question?” said the Lory. (Carroll, [1865] 1986, p. 53).

Nótese que, de existir otra instancia de discurso primario después de la acotación, debe cerrarse la acotación con raya y puntuación delimitadora: usualmente se utiliza un punto, como puede observarse en el primer ejemplo.

2.d) *Inciso de narración sin verbo de decir*

Aquí, el inciso de narración no opera calificando los modos del habla, sino que aporta información adicional sobre sucesos simultáneos, consecutivos o complementarios al decir. Por tratarse de un discurso secundario pero autónomo, no comparte la puntuación delimitadora del discurso primario: así, las palabras del personaje se puntúan antes de la primera raya de inciso con punto (o puntuación delimitadora equivalente) seguido de espacio y el discurso secundario se inicia con mayúscula. La puntuación del inciso de narración nuevamente aparece a continuación de la raya de cierre a pesar de pertenecer solo al discurso secundario, por convención normativa.

—¡Cada vez más extrañísimo! —Estaba tan sorprendida que por el momento se había olvidado de cómo se hablaba correctamente—. Ahora me estoy desplegando como el telescopio más gigante que haya existido nunca. Adiós, pies... —Porque, cuando bajó los ojos para mirarse los pies, estos ya estaban casi fuera del alcance de la vista, de tan lejos que se habían ido—. ¡Ay, pobres piecitos míos! (...) (adaptado de Carroll, 1996, p. 23⁶⁵, con fines didácticos).

“Curiouser and curiouser!” cried Alice (she was so much surprised, that for the moment she quite forgot how to speak good English); “now I’m opening out like the largest telescope that ever was! Good-bye, feet!” (for when she looked down at her feet, they seemed to be almost out of sight, they were getting so far off). “Oh, my poor little feet, I wonder who will put on your shoes and stockings for you now, dears? (Carroll, [1865] 1986, p. 35).

—Estoy segura de que esas no son las palabras correctas. —Se le volvieron a llenar los ojos de lágrimas mientras seguía hablando—. Y sí, debo de ser Mabel nomás (...). (adaptado de Carroll, 1996, p. 25⁶⁶, con fines didácticos).

⁶⁵ En la traducción de Montes,

—¡Cada vez más extrañísimo! —gritó Alicia. (Estaba tan sorprendida que por el momento se había olvidado de cómo se hablaba correctamente)—. Ahora me estoy desplegando como el telescopio más gigante que haya existido nunca. ¡Adiós, pies! — (Porque, cuando bajó los ojos para mirarse los pies, estos ya estaban casi fuera del alcance de la vista, de tan lejos que se habían ido) —. ¡Ay, pobres piecitos míos! (...) (Carroll, 1865/1996, p. 23).

⁶⁶ En la traducción de Montes,

—Estoy segura de que esas no son las palabras correctas —dijo la pobre Alicia, y se le volvieron a llenar los ojos de lágrimas mientras seguía hablando—. Y sí, debo de ser Mabel nomás (...). (Carroll, 1865/1996, p. 25).

“I’m sure those are not the right words,” said poor Alice, and her eyes filled with tears again as she went on, “I must be Mabel after all (...)” (Carroll, [1865] 1986, p. 38).

—¿Cómo dice? —El Ratón frunció el ceño, con exagerada cortesía—.
¿Decía algo?

“I beg your pardon!” said the Mouse, frowning, but very politely: “Did you speak?” (Carroll, [1865] 1986, p. 46).

En ocasiones, la diferencia entre un verbo de decir con fuerte carga semántica adicional y un verbo que no es un verbo de decir resulta difícil de elucidar. Confróntense estas versiones posibles del ejemplo a continuación:

“Serpent, I say again!” repeated the Pigeon, but in a more subdued tone, and added with a kind of sob, “I’ve tried every way, and nothing seems to suit them!” (Carroll, [1865] 1986, p. 75).

(1) —Lo digo y lo repito, eres una serpiente —sollozó lastimeramente—.
Ya lo intenté todo, pero nada da resultado.

(2) —Lo digo y lo repito, eres una serpiente. —Sollozó lastimeramente—:
Ya lo intenté todo, pero nada da resultado.

(3) —Lo digo y lo repito, eres una serpiente. —Sollozó lastimeramente—.
Ya lo intenté todo, pero nada da resultado.

La sutil distinción semántica ejercida por la puntuación de diálogo en estos ejemplos se haría notoria en contexto, pero incluso su contraste decontextualizado es fácilmente observable.

En (1), la acción de sollozar es simultánea y complementaria al decir: el personaje *habla sollozando* y el verbo de decir es tácito. El sollozo se produce durante la primera sección del discurso primario, “Lo digo y lo repito, eres una serpiente”, aunque no necesariamente también durante la segunda sección, “Ya lo intenté todo, pero nada da resultado”.

En (2), la acción de sollozar es opuesta a (1): la primera sección del parlamento no recibe descripción, pero sí la segunda: “Ya lo intenté todo, pero nada da resultado” se dice sollozando.

En (3), se producen tres acciones consecutivas: la enunciación de la primera sección del discurso primario, “Lo digo y lo repito, eres una serpiente”; el sollozo, sin hablar; la enunciación de la segunda sección del discurso primario, “Ya lo intenté todo, pero nada da resultado”.

Las posibilidades para la posición del comentario de narración respecto de las palabras del personaje también constituyen una diferencia normativa entre el inglés y el español.

Presently she began again. “I wonder if I shall fall right through the earth!” (Carroll, [1865] 1986, p. 27-28).

There was nothing else to do, so Alice soon began talking again: “Dinah’ll miss me very much to-night, I should think!” (Carroll, [1865] 1986, p. 28).

So she called softly after it, "Mouse dear! Do come back again, and we won't talk about cats or dogs either, if you don't like them!" (Carroll, [1865] 1986, p. 44).

(...) the Dodo suddenly called out "The race is over!" and they all crowded round it, panting, and asking, "But who has won?" (Carroll, [1865] 1986, p. 48).

Como puede apreciarse en estos ejemplos, en lengua inglesa nada impide que la acotación de narración introduzca un parlamento de personaje, o incluso más de un parlamento de personajes diferentes. Pueden unirse al parlamento por cualquier signo delimitador: punto, dos puntos, coma; o incluso yuxtaponerse sin mediar puntuación.

Por el contrario, el español no permite normativamente comenzar un párrafo de diálogo por narración. Así, la acotación debe puntuarse y dar lugar a un párrafo nuevo, que comienza por sangría y raya de diálogo, seguidos de las palabras del personaje. La puntuación que cierra el comentario dependerá de la relación semántica entre discurso secundario y primario: si el comentario de narración anticipa semánticamente las palabras del personaje, por ejemplo a través de un verbo de decir, es aconsejable utilizar dos puntos. Si el discurso secundario es independiente o complementario, puede utilizarse un punto para cerrar el párrafo. Compárense los ejemplos anteriores con las versiones ofrecidas por la traducción de Montes al español:

Pronto volvió a empezar:

—¡Me pregunto si no terminaré por traspasar toda la Tierra! (Carroll, 1996, p. 18).

No había ninguna otra cosa que hacer, así que Alicia no tardó en ponerse a hablar nuevamente.

—Dinah me va a extrañar mucho esta noche, me parece. (Carroll, 1996, p. 18).

Alicia lo llamó con suavidad:

—¡Ratoncito querido! ¡Vuelva, por favor, que no vamos a hablar más de gatos ni de perros si a usted no le gusta! (Carroll, 1996, p. 29).

(...) el Dodo gritó de repente:

—¡Terminó la carrera!

Y todos se apiñaron alrededor de él, jadeantes y preguntando:

—Pero ¿quién ganó? (Carroll, 1996, p. 32).

Alargar el diálogo: comillas como flechas

En general, los parlamentos de personajes tienen una extensión exigua. No es muy frecuente que los personajes monologuen extensamente en compañía. Sin embargo, cuando ocurre, se nos plantea un problema tipográfico: ¿cómo indicar párrafo a párrafo que es la voz del mis-

mo personaje la que se oye, a pesar del esquema de lectura que nos indica que un cambio de párrafo implica cambio de hablante?

Subvertir el carácter doble de las comillas será de ayuda con este objetivo:

“The most beautiful crime I ever committed,” Flambeau would say in his highly moral old age, “was also, by a singular coincidence, my last. (...) Similarly, in France, when I had got money out of a rich and wicked peasant (which is almost impossible), it gratified me to get his indignant head relieved against a grey line of clipped poplars, and those solemn plains of Gaul over which broods the mighty spirit of Millet.

“Well, my last crime was a Christmas crime, a cheery, cosy, English middle-class crime; a crime of Charles Dickens. (...) It seems almost a pity I repented the same evening.”

Flambeau would then proceed to tell the story from the inside; and even from the inside it was odd. (Chesterton, [1911] 1995, párr. 1-3).

Vemos en este ejemplo que, en el primer párrafo del monólogo, las palabras del personaje se abren con comillas, se interrumpen para dar lugar al inciso de narración, pero no se cierran después del punto final. El párrafo siguiente comienza con comillas de apertura: comillas que miran hacia el párrafo para señalar la continuidad del hablante. El último párrafo del monólogo termina con comillas de cierre, que enmarcan el parlamento total en sus múltiples párrafos (Crystal, 2015; Ritter y Waddingham, 2014; King, 2004; aunque señalado como marcación en desuso en Ritter, 2003).

La lengua española apela a un recurso similar, aunque no idéntico. Se puede observar su utilización en este pasaje de la traducción de Alfonso Reyes, ensayista, poeta y narrador mexicano, publicada por primera vez en 1921 en la editorial madrileña Saturnino Calleja y posteriormente reeditada:

—El más hermoso crimen que he conocido —dijo Flambeau un día, en la época de su edificante vejez— fue también, por singular coincidencia, mi último crimen. (...) Y cuando en Francia me proponía sacar dinero de algún pícaro labriego ricachón (cosa casi imposible), me agradaba la idea de ver destacarse su indigna cabeza contra el fondo gris de los álamos trasquilados, en esas solemnes llanuras de las Galias donde ronda el potente espíritu de Millet.

”Digo, pues, que mi último crimen fue un crimen de Navidad; un crimen alegre, cómodo, adecuado a la clase media de Inglaterra; un crimen género Charles Dickens. (...) Casi es una lástima que esa misma noche se me ocurriera arrepentirme.

Y Flambeau se puso a contar la historia del crimen, visto “por dentro”, y aun visto por dentro resultaba cosa extraordinaria. (Chesterton, [1911] 2006, p. 57).

Vemos la pequeña variación a la que apela el español. Para señalar la continuidad de la voz en un parlamento que consta de más de un párrafo, vemos que se da inicio a las palabras del

personaje con sangría y raya de diálogo y sin cierre a fin de párrafo, como es usual. El párrafo siguiente se señala con una comilla de cierre (*comillas de seguir*, las llama Millán, 2005, p. 116), que guía la mirada hacia el párrafo anterior para conectar ambos. No hay marcación al final del parlamento iniciado con esta comilla de continuidad, como tampoco la habría si el párrafo hubiera comenzado con raya de diálogo. Cualquier inciso de narración que se incluya dentro de estos párrafos sucesivos se encierra entre rayas, como cualquier otro inciso.

Cuestiones de comillas

La lengua inglesa cuenta con dos variantes de comillas, como se ha marcado ya: las comillas simples (‘ ’) y las comillas dobles (“ ”). Ambas pueden usarse en sus versiones rectas (*vertical* o *'dumb' marks*) o en sus versiones curvas, con la misma forma de la coma (*typographic* o *"curly" marks*, también conocidas como *smart quotes*). Si bien no hay diferencia funcional entre la versión recta o tipográfica del signo, la versión tipográfica facilita la lectura por constar de formas distintas para la apertura y el cierre.

La lengua española contempla tres variantes de comillas: las comillas simples (‘ ’), las comillas inglesas o dobles (“ ”), y las comillas angulares, latinas o españolas (« »). Nuevamente, tanto comillas simples como inglesas pueden presentarse en forma recta o tipográfica. La ASALE recomienda privilegiar el uso de las comillas españolas por sobre las inglesas, y utilizar las tres variantes en sucesión de españolas-inglesas-simples para casos de subordinación de unas comillas a otras:

«Antonio me dijo: “Vaya 'cacharro' que se ha comprado Julián”» (Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2010, p. 380).

Sin embargo, el uso de comillas inglesas se extiende progresivamente, en parte por influencia de su uso en la lengua inglesa y en parte por su ausencia de los teclados físicos y digitales de los dispositivos electrónicos. El valor funcional de las comillas españolas y las inglesas es el mismo y ambas son aceptables en la marcación española de citas textuales y pensamientos de personajes. No así las comillas simples, cuya única función normativa registrada es encerrar el valor conceptual, la definición o el significado de un término:

Parafraseando la definición de Real Academia Española (2021, definición 3), “tipografía” significa ‘modo en que está impreso un texto’.

Las comillas de cita textual pueden incrustarse en parlamentos dialógicos marcados con rayas:

—¡Ejem! —empezó el Ratón con aire de importancia—. ¿Están todos listos? Esto es lo más secante que conozco. Así que ¡silencio, por favor! “Guillermo el Conquistador, cuya causa contaba con el favor del Papa, recibió muy pronto la adhesión de los ingleses (...). Edwin y Morcar, condes de Mercia y Northumbria respectivamente...” (Carroll, 1996, p. 30).

“Ahem!” said the Mouse with an important air, “are you all ready? This is the driest thing I know. Silence all round, if you please! ‘William the Conqueror, whose cause was favoured by the pope, was soon submitted to by the English (...). Edwin and Morcar, the earls of Mercia and Northumbria—” (Carroll, [1865] 1986, p. 46).

Al mismo tiempo, dado que la marcación de pensamientos se hace con comillas españolas o inglesas, es posible encerrar entre rayas el comentario de narración con verbo de pensamiento. Lo mismo ocurre con un inciso de transcripción dentro de una cita textual.

“¡Qué extraño! —pensó—. Pero todo es muy extraño hoy. Me parece que lo mejor es entrar cuanto antes”. (Carroll, 1996, p. 62).

“¡Qué extraño!”, pensó. “Pero todo es muy extraño hoy. Me parece que lo mejor es entrar cuanto antes”.

“That’s very curious!” she thought. “But everything’s curious today. I think I may as well go in at once.” (Carroll, [1865] 1986, p. 104).

Voces dramáticas: la marcación gráfica del habla en obras teatrales

Con frecuencia, tanto en inglés como en español, se señala la ausencia de una normativización tipográfica estandarizada en las obras del género dramático (Ritter y Waddingham, 2014, p. 150; Sierra Álvarez, 2018, pp. 17-18) y se contempla una gran variedad de recursos ortotipográficos, que resultan válidos en tanto sean coherentes a lo largo de la obra, colección o serie.

En inglés, las convenciones ortotipográficas dramáticas más usuales incluyen:

- La presentación de los nombres de los personajes en mayúsculas o mayúsculas versales, sin puntuación entre el nombre del personaje y sus palabras, o separados por puntuación mínima: punto o dos puntos, seguidos de espacio.
- El sangrado francés para parlamentos en prosa. Alternativamente, la alineación centrada, cuando el nombre del personaje ocupa una línea previa, separado de sus palabras.
- El sangrado adicional o complementario, en obras en verso, en casos en que el metro de un verso se completa con parlamentos de más de un personaje.
- Las didascalias o acotaciones escénicas en cursiva y puntuadas, encerradas entre paréntesis cuando afectan a un solo parlamento, o en párrafo aparte cuando comentan la situación escénica.

Estas generalidades son evidentes en los siguientes pasajes de *Hamlet, Prince of Denmark* (1602), del poeta y dramaturgo William Shakespeare.

MARCELLUS Shall I strike at it with my partisan?
 HORATIO Do if it will not stand.
 BARNARDO 'Tis here.
 HORATIO 'Tis here.
 MARCELLUS 'Tis gone.
Exit Ghost

(Shakespeare, [1602] 2003, p. 93).

Nótese en el ejemplo anterior el aprovechamiento gráfico del espacio en blanco que hace el diseño de página de la edición citada. El escalonamiento gráfico de los parlamentos de Barnardo, Horatio y Marcellus a través del sangrado complementario refleja la realidad fonométrica de un verso regular cuyo metro se completa con tres parlamentos. Este señalamiento facilita la escansión por parte de quien lee silenciosamente el pasaje y también de quien actúa declamando a viva voz.

CLAUDIUS Take thy fair hour Laertes, time be thine,
 And thy best graces spend it at thy will.
 But now my cousin Hamlet, and my son —
 HAMLET (*Aside*) A little more than kin, and less than kind.

(Shakespeare, [1602] 2003, p. 98).

En español, las convenciones dramáticas son igualmente variadas e incluso contradictorias entre publicaciones de la misma autoría o editorial, como destaca Sierra Álvarez (2018, p. 17-18)⁶⁷. En ausencia de libro de estilo de editorial o lineamientos específicos solicitados en el encargo, las siguientes convenciones generales resultan útiles:

- La presentación de los nombres de los personajes en mayúsculas versales, seguidos de punto (Martínez de Sousa, 2015, p. 235-236), o de punto y raya seguidos de espacio (Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2010, p. 379).
- El sangrado francés para parlamentos en prosa.
- El sangrado francés combinado con sangrado izquierdo en obras en verso.
- El sangrado complementario en obras en verso, en casos en que el metro de un verso se completa con parlamentos de más de un personaje.
- Las didascalias en cursiva, encerradas entre paréntesis, con puntuación interna y punto final fuera del paréntesis (Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2010, p. 369). Por tratarse de puntuación interna, Martínez de Sousa (2015,

⁶⁷ Con agradecimiento a la colaboración bibliográfica del Traductor Público Sebastián Streitenberger.

p. 235-236) defiende la colocación del punto final de la acotación dentro del paréntesis; ello evita la confusión con la puntuación propia del parlamento.

La versión del reconocido traductor y académico Rolando Costa Picazo para Colihue, publicada en Buenos Aires en 2004, plantea puntos interesantes para la comparación de sistemas gráficos.

MARCELO. ¿Le doy con mi alabarda?

HORACIO. Hazlo, si no se detiene.

BERNARDO. ¡Aquí está!

MARCELO. ¡Se ha ido!

Sale el FANTASMA

(Shakespeare, [1602] 2004, p. 9).

Curiosamente, el diseño de página de la traducción citada no conserva el sangrado complementario para los parlamentos escalonados de los personajes. Por otra parte, la ausencia de uno de los parlamentos puede deberse a diferencias entre las ediciones de los textos fuente utilizados para la edición inglesa y para la traducción al español.

REY. Gozad del bello momento, Laertes, que el tiempo es vuestro,

Y que sepáis usarlo a la medida de vuestras virtudes.

Y ahora, Hamlet, pariente e hijo mío...

HAMLET. (*Aparte.*) Poco más que pariente y menos benevolente.

(Shakespeare, [1602] 2004, p. 13).

Todas las voces, todas

La observación minuciosa de los recursos tipográficos permite apreciar el caudal de significación que se transmite a través del uso recto de estas convenciones, así como de su explotación con propósitos pragmáticos o estilísticos. Si la composición de un texto original demanda competencias ortotipográficas específicas en la lengua atinente, de igual modo la composición de un texto traducido requiere tales competencias tanto en la lengua de origen propia del texto por traducir como en la lengua meta que recibirá el texto traducido.

Se puede apreciar, entonces, que la gestión del espacio en blanco por medio de la utilización de sangrías permite la identificación inmediata de género, unidades paragrafícas o métricas y discursos incrustados. Además, es posible ver que la menor carga informativa del sistema dialógico en inglés, por medio de comillas para habla, pensamiento y cita, implica para la traducción al español una tarea de reposición de significados a partir de la información provista por niveles discursivos distintos del gráfico, por ser mayor la sofisticación del sistema español. Por otra parte, se resume cómo la composición gráfica de una obra dramática puede aportar

claves para la representación y para la lectura, auxiliando a la mayor claridad y facilidad perceptiva, así como brindando claves fonológicas para la recreación de experiencias dramáticas audiocinéticas a partir de insumos gráficos.

Lecturas recomendadas⁶⁸

La *Ortografía básica de la lengua española*, publicada por la Real Academia Española y la Asociación de Academias de la Lengua Española en 2012, es una compilación sucinta y abarcadora de todos los casos tipográficos aplicables a la marcación del diálogo, las voces y las citas en español. Dentro del “Capítulo 3. Signos de Puntuación”, se destacan al efecto los apartados “La raya” (Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2012, p. 87-90) y “Las comillas” (*ibid.*, p. 90-93).

La obra de María Marta García Negroni *Para escribir bien en español: Claves para una corrección de estilo* (2016) es una obra especialmente recomendable para iniciarse en las artes de la redacción y la revisión, así como para la referencia constante durante la labor traductora. El “Capítulo 3. Uso de los signos de puntuación” expone didáctica y accesiblemente los puntos principales y los casos particulares de los usos gráficos, con tratamiento de las voces del diálogo y el pensamiento en los apartados “3.2.7 Raya” (García Negroni, 2016, p. 126-130) y “3.2.10 Comillas” (*ibid.*, p. 136-141).

La edición reciente de *New Hart’s rules: The Oxford style guide*, compilada por Robert M. Ritter y Anne Waddingham en 2014, es una obra de larga tradición en lengua inglesa que ofrece un panorama normativo y ampliamente consensuado de las normas de publicación de uso común en textos anglófonos. La abundante utilización de ejemplos de corpus y la indagación en temáticas que acompañan la redacción y el diseño de un texto para publicación la marcan como una obra de referencia útil para profesionales que se dedican a la producción textual. El capítulo 9 “Quotations and direct speech” (Ritter y Waddingham, 2014, p. 141-153) explora los casos usuales e inusuales en normas de citación y discurso directo.

Referencias

- Crystal, David (2015). *Making a point: The Persnickety story of English punctuation*. Nueva York: St. Martin’s Press.
- García Negroni, María Marta (2016). *Para escribir bien en español: Claves para una corrección de estilo*. Buenos Aires: Waldhuter.

⁶⁸ La referencia completa a estas obras se encuentra en la sección siguiente.

- Houston, Keith (2014). *Shady characters: The secret life of punctuation, symbols & other typographical marks*. Nueva York y Londres: W. W. Norton.
- King, Graham (2004). *Punctuation*. Londres: Collins.
- Martínez de Sousa, J. (2015). *Manual de estilo de la lengua española: MELE 5* (5.ª edición, revisada). Gijón: Ediciones Trea.
- Millán, José Antonio (2005). *Perdón imposible: Guía para una puntuación más rica y consciente* (1.a ed). Barcelona y Buenos Aires: RBA y Del Nuevo Extremo.
- Real Academia Española (Ed.). (2021). Tipografía. En *Diccionario de la lengua española*. <https://dle.rae.es/tipografía?m=form>.
- Real Academia Española (Ed.). (2018). *Libro de estilo de la lengua española: Según la norma panhispánica*. Madrid y Barcelona: Real Academia Española y Espasa.
- Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española (2012). *Ortografía básica de la lengua española*. Barcelona: Espasa Libros.
- Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española (Eds.). (2010). *Ortografía de la lengua española*. Madrid: Espasa.
- Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española (Eds.). (2005). *Diccionario panhispánico de dudas*. Madrid: Santillana Ediciones.
- Richardson, Brian, Aizlewood, Robin y Modern Humanities Research Association (Eds.) (2013). *MHRA style guide: A handbook for authors and editors* (3.ª ed.). Londres: Modern Humanities Research Association.
- Ritter, Robert M. (Ed.) (2003). *The Oxford style manual*. Oxford y Nueva York: Oxford University Press.
- Ritter, Robert M. y Waddingham, Anne (Eds.) (2014). *New Hart's rules: The Oxford style guide* (2.ª ed. / Anne Waddingham). Nueva York: Oxford University Press.
- Sierra Álvarez, Susana (2018). *Guía para corregir textos dramáticos: Cómo enfrentarse a un texto dramático sin que sea un drama*. Madrid: Pie de página.

Obras citadas en los ejemplos

- Bulawayo, NoViolet (2013). *We Need New Names*. Nueva York: Reagan Arthur Books, Little, Brown and Company.
- Carroll, Lewis ([1865] 1996). *The Annotated Alice: Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking Glass*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Carroll, Lewis (1996). *Alicia en el país de las maravillas*. Traducido por Graciela Montes. Buenos Aires: Colihue.
- Chesterton, Gilbert Keith ([1911] 2006). *El candor del Padre Brown*. Traducido por Alfonso Reyes. Buenos Aires: Losada.
- Chesterton, Gilbert Keith ([1911] 1995). "The Flying Stars". *The Innocence of Father Brown*. S/D: Project Gutenberg. <https://www.gutenberg.org/files/204/204-h/204-h.htm#chap04>.

Jones, Cynan (2015). *The Dig*. S/D: Coffee House Press.

Joyce, James ([1916] 1992). *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Ware: Wordsworth Editions Limited.

McCarthy, Cormac (2006). *The Road*. Nueva York: Vintage International.

Shakespeare, William ([1602] 2003). *Hamlet, Prince of Denmark* (Philip Edwards, Ed.; 2.^a ed). Cambridge y Nueva York: Cambridge University Press.

Shakespeare, William ([1602] 2004). *Hamlet*. Traducido por Rolando Costa Picazo. Buenos Aires: Colihue.