

Los *Diálogos fantásticos* (1899) de Martínez Sierra y el género del diálogo literario: una revisión de sus rasgos argumentativos y la mimesis conversacional

Diálogos fantásticos (1899) by Martínez Sierra and the literary dialogue genre: a review of the argumentative characteristics and the conversational mimesis

SARA BELLIDO

Universidad Complutense de Madrid

sarasanc@ucm.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1194-2805>

Recibido: 18.07.2025. Aceptado: 28.02.2026

Cómo citar: Bellido, Sara (2026). “Los *Diálogos fantásticos* (1899) de Martínez Sierra y el género del diálogo literario: una revisión de sus rasgos argumentativos y la mimesis conversacional”, *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos*, 39: 81-98. DOI: <https://doi.org/10.24197/kwq58827>

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](#). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](#).

Resumen: Los *Diálogos fantásticos* (1899), firmados por Gregorio Martínez Sierra, han sido muy poco atendidos por la crítica y solo desde una perspectiva dramática en relación con el teatro de Jacinto Benavente. En este trabajo se propone una lectura de estos textos como diálogos literarios (de acuerdo con el propio título de la obra), un género conocido desde la Antigüedad y con producción continuada hasta época actual. Se analiza para ello su estructura argumentativa, en relación con los diversos modelos habituales en género dialógico, y la construcción de la mimesis conversacional, en la que se incluye el recurso a elementos dramáticos como la acotación implícita, así como la construcción de los interlocutores. El objetivo es, por tanto, demostrar la necesidad de incluir esta obra en el corpus de diálogos hispánicos y, a su vez, responder a las razones por las que la crítica la ha considerado teatro hasta el momento.

Palabras clave: diálogo literario; María Martínez Sierra; Gregorio Martínez Sierra; argumentación; mimesis conversacional

Abstract: *Diálogos fantásticos* (1899), by Gregorio Martínez Sierra, have received rare critical attention, and the works which study the play always insist on its dramatic condition and its relationship with Jacinto Benavente's drama. This work suggests a reading of these texts as literary dialogues (according to work's title), a genre well-known since ancient times and cultivated until

the present. This work analyzes their argumentative structure in relation to the models of the dialogic genre, and the construction of conversational mimesis, which includes the use of dramatic elements, as well as the construction of the interlocutors. The objective is to prove the need to include this work in the corpus of Hispanic dialogues and, in turn, respond to the reasons why critics have considered it theater until now.

Keywords: literary dialogue; María Martínez Sierra; Gregorio Martínez Sierra; argument; conversational mimesis

INTRODUCCIÓN

En 1899, María de la O Lejárraga y Gregorio Martínez Sierra publicaron, a nombre de este último¹, una colección de diálogos breves con el título de *Diálogos fantásticos*. Se trata de una de las primeras publicaciones de los autores, que se vio después reeditada, con algunos cambios, en 1911 y 1921. En ella, se reúne un conjunto de nueve breves diálogos, enmarcados por una “Introducción” y un “Epílogo” (además de dos textos preliminares: un “Ofrecimiento” a Jacinto Benavente y un “Prólogo” de Salvador Rueda)². Cada diálogo muestra la conversación de diversas conceptualizaciones o abstracciones, como El Poeta y La Naturaleza, El Trabajo y La Idea, El Corazón y La Cabeza, El Hombre y La Verdad o El Silencio y La Noche. Todos ellos conversan para tratar de exponer puntos de vista diversos sobre cuestiones a menudo también conceptuales: la libertad, el arte, el amor...

¹ Sobre la cuestión de la autoría de las obras firmadas por Gregorio Martínez Sierra, véanse, entre otros, Aguilera Sastre (2023); Checa Puerta (1998: 219-244); Martínez Sierra (1953); Rodrigo (1994) y O'Connor (2003). En el caso los *Diálogos fantásticos*, razones de estilo y algunas ideas que aparecen en la obra parecen indicar que María de la O Lejárraga o María Martínez Sierra tuvo una importante participación en la creación del texto. Por cuestión de espacio no es posible desarrollar del todo esta idea en el trabajo que ahora se presenta y se abordará en un estudio posterior. No obstante, debe tenerse en cuenta que el lirismo en prosa del que hace gala la escritora y la plasticidad de los diálogos son rasgos que la crítica ha considerado como distintivos de las obras que se le atribuyen y que ya se encuentran presentes de un modo muy evidente en estos diálogos.

² Los títulos de los diálogos son: *Sursum corda*, *Hadas*, *Obra de amor*, *Rapsodia*, *Musas*, *Vida*, *Sirenas*, *Esponsales* y *Noche*. No se trata de textos independientes totalmente, además de estar unidos por el marco general que los incluye, a menudo presentan ideas reiteradas o resonancias de lo expresado en uno de ellos en el desarrollo de los otros. Además, el hilo temático común, la posición del poeta ante la creación artística, se organiza, en parte, de un modo casi cronológico, en el que el nacimiento da paso a la vida y la muerte.

Quizás la estructura dialogada y la relación que la propia María Martínez Sierra realiza en su obra *Gregorio y yo* (1953: 33-34) de estos textos con los autos sacramentales de Calderón ha favorecido la interpretación de la obra por parte de la crítica como texto dramático³. Sin embargo, resulta evidente, si se lee con detenimiento, que se atiene a los rasgos definitorios del diálogo literario y que es este el género en el que deben inscribirse. Por ello, resulta conveniente analizar los *Diálogos fantásticos* para comprobar en qué medida se ajustan a los modelos del diálogo literario, su esquema argumentativo y la construcción de la mimesis conversacional, lo que, a su vez, ayudará a comprender por qué la crítica ha considerado hasta ahora la obra únicamente como texto dramático⁴.

1. ESTRUCTURA Y MODELO ARGUMENTATIVO EN LOS *DIALOGOS FANTÁSTICOS*

Como se ha señalado más arriba, estos diálogos presentan un rasgo determinante para su configuración genérica, su desarrollo argumentativo, es decir, que todos plantean una idea o tesis que se defiende por uno o varios de los interlocutores, o bien tratan de hallar la respuesta a una pregunta mediante la puesta en común de sus diversos puntos de vista. Esto es fundamental, no hay apenas acción dramática, sino exposición argumentada de ideas⁵, algo que ya ha notado Inmaculada Plaza en un

³ Así lo recoge o cita, por ejemplo, Peral Vega (2001: 93-100 y 2008: 1083-1084). De la escasa bibliografía existente sobre la obra, solo Cuesta Guadaño (2017: 314) señala una posible adscripción genérica híbrida, entre el poema en prosa, el teatro y el diálogo. Sobre la frecuente confusión por parte de crítica y editores entre los géneros de diálogo y drama o teatro, especialmente en las obras breves, véase, por ejemplo, Faba (2022: 35-36).

⁴ Para mayor información sobre el género y estos conceptos esenciales en su configuración, véanse Gómez (1988 y 2000) y Vian Herrero (1988, 2001 y 2010), entre otros. Si bien la mayor parte de estudios sobre el diálogo hispánico se centran en los siglos XVI-XVII, el estudio particular de los textos contemporáneos en fecha reciente manifiesta que sus características son extensibles, en gran medida, a los de otras épocas, como se aprecia en Vian Herrero (2018) o Cantarero de Salazar (2023).

⁵ En la mayoría de los textos la acción se limita al movimiento de alguno de los interlocutores para encontrarse con otro y la fusión de naturalezas a la que se llega en varios de ellos. Solo el diálogo *Sirenas* presenta algo más de acción, pues se muestra a un viajero marítimo que, tras su conversación con varias sirenas, y cuando está cercano al puerto de llegada, decide entregarse a las aguas y perecer en pro de la gloria eterna, a pesar de los intentos por parte de la Verdad de mostrarle los peligros de escuchar a estos seres.

reciente trabajo (2025: 311-312), y que, aunque intuye la conexión con el género del diálogo (“sitúa, de algún modo, los nueve textos que conforman la obra en la estela de los diálogos renacentistas” (2025: 326)), no termina de elaborar esta posibilidad de adscripción, dando prioridad a otras relaciones genéricas en el campo dramático⁶.

El diálogo, un género cultivado en la gran mayoría de culturas y lenguas desde la Antigüedad hasta nuestros días (véanse, por ejemplo, las recientes propuestas de Juan Luis Arsuaga y Juan José Millás⁷) se caracteriza precisamente por la exposición de ideas en forma dialogada que simula una aparente objetividad mediante la contraposición de puntos de vista diversos (aunque en muchos casos no es tal): “El diálogo tiene por objetivo un acercamiento mutuo sobre la base de un valor de verdad de una tesis o el sentido de un concepto o una afirmación” (Vian Herrero, 2001: 171). Para ello, los autores pueden recurrir a tres esquemas argumentativos fundamentales: el diálogo pedagógico, en el que un maestro adoctrina a un discípulo sobre algún asunto y este le plantea sus dudas; el diálogo polémico, en el que dos o más interlocutores enfrentan posturas contrarias tratando de convencer al otro sobre su razón; y el diálogo heurístico, en el que dos o más interlocutores unen sus conocimientos y puntos de vista para alcanzar en común una verdad o la resolución de un problema. No obstante, en especial en los diálogos extensos, es frecuente la alternancia de varios de estos esquemas en la misma obra.

En el caso de los *Diálogos fantásticos*, el esquema más frecuente es el polémico, de tal modo que los interlocutores toman los papeles de oponentes y se encuentran, en principio, en el mismo nivel de autoridad

⁶ Para Plaza, la falta de conflicto dramático y la importancia del componente dialéctico se inscriben en la línea de un hibridismo entre poesía, dramaturgia y ensayo. Me parece mucho más sencillo justificar este rasgo por su pertenencia al diálogo, como se argumenta en este trabajo.

⁷ Alejandro Cantarero, en su estudio sobre *La vida contada por un sapiens a un neandertal* (2023), se refiere precisamente a cómo la frecuente desatención por parte de la crítica de literatura contemporánea hacia el género dialógico explica las erróneas apreciaciones genéricas sobre esta obra. Se trata de un fenómeno similar al que ocurre con los *Diálogos fantásticos*, obra, por otra parte, perfectamente enmarcada entre una serie de textos que utilizan el mismo género ente finales del siglo XIX y el primer tercio del siglo XX, como los escritos por Manuel Azaña, Unamuno, Alberti o Carmen de Burgos, entre otros (véanse Fraga, 2016, Vian Herrero, 2018 y Faba, 2022 y 2023, así como las entradas recogidas en *Dialogyca BDDH* de diálogos correspondientes a este periodo).

sobre el tema discutido. Así ocurre, por ejemplo, en los diálogos *Obra de amor*, *Rapsodia*, *Musas*, *Vida*, *Sirenas* y *Esponsales*, si bien en varios de ellos se avanza hacia una solución de concordia, al encuentro de un punto en común en que las opiniones y voluntades de los interlocutores se aúnan en un resultado satisfactorio para todos.

Así, por ejemplo, en *Obra de amor*, el Trabajo trata de acercarse a la Idea y expone los argumentos que le llevan a tratar de poseerla, mientras que esta se resiste y rebate su intento hasta que, tras la asunción por parte del Trabajo de su derrota dialéctica, la Idea comprende que puede entregarse a él y unir sus dos naturalezas en pro de un beneficio común, el nacimiento del Arte:

El Trabajo: ¡Ah, serás mía, seductora Idea! Agotaré mi vida en conseguirte... Soy el Trabajo, el Trabajo que, jugando audaz con la materia inerte, la somete a su antojo... El Trabajo que perfora los montes y deseca los mares. El Trabajo que surca tranquilo las aguas del Océano y se cierne arrogante en las ondas del aire sobre frágil sostén. El Trabajo que aprisionó a la fuerza indomable y salvaje, que recorría en libertad feliz los senos insondables y la escabrosa superficie del planeta, y le marcó el camino con sutil línea de flotante alambre... ¿Y tú, por impalpable e intangible, piensas que has de escaparte a mi dominio? [...].

La Idea: ... Serás mía... ¿Y así intentas vencerme?... ¿Y cómo han de halagarme las cadenas con que pretendes aherrojar mi esencia? [...] ¿Acaso piensas en tu orgullo que podrás poseerme a pesar mío?... Y alegas, ¡inocente!, para justificar tu alarde necio, las conquistas que has hecho a través de los siglos. ¡Que has vencido a los mares y a las rocas; que extendiste tu imperio por el aire y el agua; que el fuego sigue dócil el camino que te plugo trazarle; que la fuerza indomable te obedece como esclava sumisa!... ¡Pobre de ti! Venciste porque siempre encontraste resistencias brutales y pudiste esforzarte por vencerlas; pero yo no resisto; [...] No podrás por tu esfuerzo alcanzar mis favores; solo mi voluntad sabrá rendirme... Y no lo haré jamás, que no me tientan los goces que me ofreces si he de comprarlos al precio de mi amada independencia.

[...]

¡Tu dicha!... ¡Tanto me amas que te alejas de mí! No; no me dejes, generoso enemigo. No cruzarás de nuevo el arenal desierto; no volverás burlado a las fértiles tierras que por mí abandonaste... Ven a mí. Sí; soy tuya. ¡Que tu amor ha rendido mi fiereza!... ¡Abrazame!

[...]

¡Ven; gocemos! Apuremos la copa embriagante de nuestro amor fecundo. Que se funda tu esencia con mi esencia; que penetre en tu cuerpo mi radiante

hermosura. ¡Envuélvannos las brumas en sus húmedos tules! (Martínez Sierra, 1899: 55-60)⁸.

De igual forma, en *Esponsales*, el Corazón y la Cabeza debaten sobre su propia naturaleza y su condición de presos en el cuerpo humano, con claras referencias a la oposición entre emoción artística y racionalismo cientifista (con resonancias neoplatónicas), para terminar por asumir la necesidad de aunar sus dos esencias como medio para la realización completa: la Cabeza necesita de los ensueños e ilusiones del Corazón y este requiere de su verdad para no perderse del todo en ensueños⁹.

El Corazón: ¿Y podré no quejarme? ¿Y podré no gemir? ¿No era bastante, después de nacer libre, después de sentir dentro de mí ser generoso todas las armonías, y todos los ambientes luminosos, y todos los colores, y todos los espacios, encontrarse sin alas para volar en ellos, después de haber soñado con todas las bellezas del cielo y de la tierra, encontrarse encerrado en prisiones de carne? [...] ¡No, no bastaba! Aquí, entre las negruras de la cárcel, se ocultaba el tormento; aquí, cerca de mí, llegué a encontrarte y supe que vivías cuando el primer dolor me hirió. [...] Yo sabía soñar; tú sonreíste, con ironía infame, cada vez que traté de interesarte en mis sueños de oro... Yo venía de un cielo; sabía sus amores y sus dichas, conocía su luz y sus aromas; al verme entre tinieblas, traté de recordar sus esplendores; tú no quisiste, tú me mostraste el mundo negro, hediondo, en que había caído; me enseñaste tu ciencia, tu ciencia despiadada, tu saber de hielo; te dijiste mi hermana, y te aborrezco...

La Cabeza: ¡Loco! Como madre te amé. Cuando caíste con las alas rotas desde los cielos que me pintas en tu amargo delirio, te recibí en mis brazos y lavé con mis lágrimas (¡que también sé llorar!) la roja sangre que brotaba entre espumas de tu herida. Yo sabía tu suerte (¡para tormento mío, conozco la suerte de cuanto al mundo viene!) y, al pensar en tu eterno cautiverio, quise cortar tus alas. Si habías de morir entre prisiones, ¿para qué conservar

⁸ En la segunda edición de la obra, la de 1911, se omiten buena parte de los argumentos del Trabajo, lo que resta valor a su estatus de oponente, pero el texto gana en lirismo. La transcripción de los textos es mía. Se ha actualizado ortografía y puntuación, aunque respetando en la medida de lo posible los usos de escritura de los autores. Se opta, asimismo, por mantener el texto de la primera edición, aunque se advierte de que la segunda presenta correcciones, generalmente que tienden a aligerar repeticiones de expresiones o epítetos de tono lírico.

⁹ Frente a la representación más habitual que relaciona el sentimiento con lo femenino y la razón con lo masculino, en este diálogo ocurre lo contrario, es la Cabeza la mujer, lo racional, y el hombre el Corazón, lo emocional.

el instrumento de tu pasada libertad? ¿Acaso, al mirar, prisionero, las blanquísimas plumas, no habías de pensar con amargura en el dorado espacio que un día las tiñó con sus reflejos? [...] Quise enseñarte mi infalible ciencia; tú la llamaste infame, imaginando acaso que solo por envidia trataba de extinguir la llama santa que consume tu pecho. ¡Iluso!... Quise apartar de tus ojos las visiones que en seductor cortejo te cercaban, haciéndote soñar con imposibles... ¿Que perdías ensueños? Yo te ofrecí mi amor para consuelo... ¡mi amor que despreciaste!

[...]

La Cabeza: Llámame esposa. [...] porque ha sido el dolor quien nos ha unido; porque sufro, adorándote, al mirarte, porque tú, que me adoras también, sufres por mí. Sí, soy tu esposa; soy tuya y tú eres mío. Ven a mis brazos, ven y sueña... ¡sueña! Yo no puedo soñar; pero escuchándote olvidaré, tal vez, por un momento, la pesada cadena de la Verdad y la Razón que arrastro... Mira, serán tus sueños más hermosos cuando yo te los vista con la luz refulgente de lo cierto. [...]

El Corazón: ¡Esposa!... (Martínez Sierra, 1899: 98-103)

Estos dos ejemplos muestran los recursos más habituales en el desarrollo argumentativo de los *Diálogos fantásticos*: a menudo se recurre a la experiencia como argumento de autoridad propia y proliferan las preguntas retóricas que buscan mostrar la evidencia en una respuesta no necesitada que confirma el razonamiento del emisor y presupone la adhesión del adversario a sus presupuestos para avanzar en la consolidación de su postura argumentativa.

En algunos casos, los interrogantes que plantean los interlocutores suponen verdaderas preguntas, es decir, que se organizan los turnos de palabra de modo similar al esquema pedagógico, en el que uno de los personajes necesita satisfacer su falta de información sobre algún asunto y otro (u otros) le responden como versados en la materia. Así ocurre, por ejemplo, con el diálogo *Vida*, en el que las Voces de la Tierra interrogan a la Muerte sobre sus efectos. Esta, intenta persuadirlas de su poder inigualable, hasta que la réplica de la Vida se impone con sus propios argumentos¹⁰:

¹⁰ Si bien este fragmento puede corresponderse con una simplificación del esquema pedagógico, el esquema de fondo vuelve a ser polémico, pues el papel de “maestro” para las dudas de las Voces de la Tierra se lo disputan La Muerte y La Vida. En realidad, la combinación de varios esquemas en una misma obra es algo habitual en el género del diálogo.

Voces de la Tierra: ¿Y han de callar las brisas?

La Muerte: Callarán.

Voces de la Tierra: ¿Y han de dormir las aguas?

La Muerte: Dormirán.

Voces de la Tierra: ¿Y han de cesar los cantos en la selva?

La Muerte: Cesarán; caerán las flores, huirán los pájaros, encerrarán los hielos, en prisión de alabastro, los cuerpos de las ninfas. La Vida morirá. ¡Reinaré yo, la Muerte! ¡Reinaré yo, la estéril! ¡Lúgubre, fría, inerte...; pero hermosa, eternamente hermosa y eternamente grande!

La Vida: ¡No reinarás! Yo no puedo morir. ¿No lo sabías? Al formarse los mundos, por reina de los mundos he sido coronada, y mi corona no puede marchitarse [...] ¿Tú, reina?... Tu miserable imperio se te escapa. Mira; de entre esa masa hedionda a que llamas tu imperio renace mi potencia creadora, y millares de seres han sacado su vida de la materia que creíste muerta... ¿Tú, reina?... Te engañaste. Yo soy la Reina, yo soy la Madre Omnipotente y siempre fecunda [...] (Martínez Sierra, 1899: 83-84).

Una estructura más compleja muestra el diálogo *Sirenas*, en el que el hombre se enfrenta a una doble argumentación polémica: ante la Verdad, que trata de hacerle ver el peligro al que se enfrenta, y ante las diversas sirenas, que buscan seducirle. A la primera responderá una y otra vez con la seguridad de haber asimilado sus enseñanzas previas, lo que descubre un diálogo omitido en un tiempo anterior en el que la Verdad ejerció el papel de maestra para el Hombre; a las sirenas responde rechazando sus tentaciones (riquezas, placeres, amor...) con esos conocimientos previamente adquiridos. Veamos un pequeño ejemplo:

El Hombre: ¿Y con quién? ¿Dónde están los enemigos? [...] ¿Contra quién lucharé?

La Verdad: Contra la misma calma que te envuelve. [...] ¿Oíste? Es el canto traidor de las Sirenas; no las escuches, óyeme...

El Hombre: Es blando y amoroso el acento de sus canciones; déjame oírlas. No podrán seducirme, puesto que estás conmigo; no temas... Ya que hemos de pasar a su lado, deja que con sus músicas diviertan nuestro oído.

[...]

Una Sirena: ¿No has soñado jamás con la Riqueza? Yo soy; ven, ven conmigo... Te mostraré mi reino, mi reino, el que se esconde entre los bosques de coral: yo te daré las perlas; yo te daré la púrpura y el oro. Ven... sígueme...

El Hombre: ¡Oh, reina! ¿Cómo podré llegar hasta tu imperio? Yo soy mortal, y las aguas amargas me ahogarían antes de haber llegado al atrio de tu hermoso palacio... No puedo seguirte (Martínez Sierra, 1899: 88-91).

Por último, cabe señalar que, en algunos casos, esa solución sincrética final a la que se llega en varios de los textos se produce tras un proceso de carácter heurístico, en el que todos los interlocutores colaboran para hallar la verdad que buscan. Así sucede, por ejemplo, en los diálogos *Sursum corda* o *Noche*, el primero y el último, en los que los diversos interlocutores prestan su testimonio y argumentos a otro de ellos (el Poeta y el Silencio, respectivamente) para hacerle comprender el error en que había caído en sus palabras iniciales, en los dos casos relacionadas con la imposibilidad de expresarse y el aislamiento en que se encuentran.

Basten estos ejemplos para comprender la construcción eminentemente argumentativa de los *Diálogos fantásticos*. Ya sea mediante la oposición abierta, mediante el requerimiento de información de un interlocutor a otro, o mediante la colaboración de todos ellos, en todos los textos se examinan determinadas ideas o conceptos desde un punto de vista dialéctico, lo que resulta un rasgo esencial del género dialógico.

Quizás el punto en que más se alejan del diálogo literario es la ausencia explícita del pacto interlocutivo (Vian Herrero, 2001: 176-178), mediante el que los interlocutores acuerdan el asunto sobre el que van a conversar y manifiestan su interés en el mismo. En la obra de los Martínez Sierra los diálogos inician *in medias res*, sin que sepamos, en la mayoría de los casos, cómo han llegado los interlocutores a encontrarse y qué ha determinado el inicio de su coloquio. Solo en el primero de los diálogos *Sursum corda*, se observa un sutil pacto cuando La Naturaleza, ante las quejas iniciales del Poeta, se ofrece a enseñarle “suavísimas lecciones” y este responde “Sí, préstame tu ayuda [...] ¡Dulce maestra!” (Martínez Sierra, 1899: 32), dando pie al inicio de las lecciones que llevarán al Poeta a comprender cómo el mundo se presta a su servicio.

En cualquier caso, la ausencia de pacto en el resto de los textos no le resta fuerza al carácter argumentativo de los mismos, pues, como señala Vian (2001: 167), ese compromiso con el acto interlocutivo puede ser expreso o implícito, lo realmente relevante es que los interlocutores colaboren en el acto dialógico para hacer avanzar la discusión a un fin último, que confirmará o desmentirá las opiniones de partida y en cuyo desarrollo “existe una fuerte dependencia entre los actos de habla y

razonamientos de cada locutor, pues ambos se transforman y se confirman en el mismo proceso que los reúne”.

En definitiva, es ese carácter argumentativo lo que define su pertenencia al género dialógico y ello no puede negarse u obviarse en la colección que en este trabajo se examina.

2. MÍMESIS CONVERSACIONAL: LA IMITACIÓN ORAL Y DRAMÁTICA PARA LA SIMULACIÓN DIALÓGICA

Uno de los rasgos característicos del diálogo literario, además de su estructura argumentativa, es que la conversación entre los interlocutores se presenta como realmente mantenida, con el objetivo de otorgar verosimilitud a las ideas planteadas, ya sea con interlocutores que simulan representar a un personaje histórico real, ya sean creaciones enteramente de ficción, incluso si se construyen como sombras, abstracciones o alegorías. Además de la mayor o menor complejidad en la caracterización de los personajes que desarrollan el coloquio, a la consecución de esa imagen de verosimilitud o simulación mimética de la realidad contribuyen otros elementos que la crítica ha destacado en varias ocasiones (Gómez, 1988: 76-85 o Vian Herrero, 1988, por ejemplo). No se trata de reproducir todos los rasgos de un intercambio oral, sino de imitar, de un modo planificado y estructurado, algunos de sus condicionantes, como la interrupción en los turnos de palabras, el uso de coletillas o expresiones coloquiales, chistes o pullas para llamar la atención del interlocutor, la referencia al contexto espacio temporal y la gestualidad mediante acotaciones implícitas, etc. En esta misma línea o concepción mimética se insertan los *Diálogos fantásticos*, eso sí, con un tono mucho más lírico y poético de lo habitual, que busca recrear, más que un espacio físico realista, un espacio simbólico, una atmósfera en la que las ideas sobre el arte y la creación poética se cargan de emoción¹¹.

Algunos de estos elementos de construcción de la mimesis conversacional coinciden en parte con usos del género dramático, como

¹¹ Las coordenadas espaciales no siempre se mencionan o tienen relevancia en el diálogo literario (Gómez, 1988: 29-43), pero a veces pueden contribuir a la carga argumentativa o determinar el tema de la discusión (Autor, 2026). En el caso de los *Diálogos fantásticos* su descripción contribuye también a dotar de significado argumentativo al texto mediante ese simbolismo implícito, o, como señala Plaza (2025: 315), “infunden a los nueve diálogos un aire de irrealidad”.

puede verse, sin que ello suponga la pertenencia exclusiva de los textos al ámbito teatral. Como señala Vian (1988: 176-177):

El diálogo puede -aunque no siempre lo haga-, sin perder su naturaleza lógica y argumentativa, acoger elementos afectivos (ironía, cortesía o seducción si son precisas), abrir el campo de la imaginación a las coordenadas espacio-temporales o gestuales que rodean a los interlocutores, ocasionalmente contaminar o trasponer recursos de otros géneros, como el dramático o el narrativo, y digresiones ajenas al argumento principal; [...]. Quizás son estas posibilidades de dramatización del diálogo, frente al tratado, las que atraen a algunos autores [...]. En cambio, a diferencia de otros géneros, como el teatro o la novela, el diálogo podrá prescindir de intriga, decorado y gestos, aunque nunca de palabras e ideas. Tasso matiza muy bien esa peculiaridad, porque partiendo del principio aristotélico de imitación, cree que en el teatro se imitan las acciones y en el diálogo las palabras, la disputa dialéctica, el razonamiento. La marcha de la argumentación, o el proceso demostrativo, es, entonces, a un diálogo, lo que la acción o la intriga son al teatro o a la novela. Los elementos de ficción serán, por tanto, en el diálogo la envoltura del proceso lógico-dialéctico al que va a asistir el lector, y del que debe salir convencido.

Esta coincidencia de recursos ha facilitado la confusión, en ocasiones, del diálogo, especialmente en época contemporánea, con el género dramático. Así, por ejemplo, Javier Cuesta (2017: 292), al referirse al diálogo *Asclepigenia* de Valera, señala la relación que Azaña, otro autor de diálogos breves, hacía entre el género dramático y el modelo dialógico clásico¹². No obstante, como bien recordaba Vian en la cita anterior y también señala Gómez (2000: 119-160), es precisamente una constante en el diálogo literario la hibridación genérica, en especial desde Luciano y los autores del Siglo de Oro que actualizaron su modelo dialógico. Este uso de los recursos dramáticos, por tanto, no debe invalidar la adscripción de la obra al género dialógico, pues se trata de un elemento consustancial a este.

En el caso de los *Diálogos fantásticos* de los Martínez Sierra, los recursos más habituales para lograr la mimesis conversacional, y que le otorgan apariencia dramática, son las acotaciones implícitas, el uso del monólogo dramático y la construcción de los personajes o interlocutores.

¹² Incluso la representación o dramatización de estos diálogos fue relativamente frecuente en diversos periodos y en culturas, lo que contribuye de nuevo al acercamiento de los géneros.

La acotación implícita, recurso habitual en el género dialógico y que comparte con algunos textos dramáticos de la Edad Media y el Siglo de Oro, como los autos medievales o la comedia humanística (incluida *La Celestina*), se formula mediante la referencia a los movimientos y gestualidad de los personajes o las coordenadas espacio-temporales en el seno de las palabras de los diferentes interlocutores. Su uso justifica la ausencia de didascalias que parece sorprender a Cuesta (2017: 314) y Plaza (2025: 312)¹³.

Así, podemos encontrar ejemplos como: “Heme aquí” o “Aquí estoy”, en el diálogo *Noche*, que indican el movimiento de los interlocutores; “¿Duerme?” y “¿Lloras?”, en el diálogo *Obra de amor*, que expresan la descripción del estado de los personajes; o “¿Y de estas aguas apacibles, serenas, he de temer? ¿Son estos mares [...]”, “En la noche serena”, en el diálogo *Sirenas*, con las que se informa del lugar y momento del día en que se sucede el intercambio dialéctico. Se trata tan solo de unos pocos ejemplos de los muchos que aparecen en cada uno de los textos.

El uso de este tipo de acotación implícita es un rasgo que caracteriza la obra estudiada y que la diferencia del resto de la producción teatral de los Martínez Sierra, donde recurren a la acotación explícita autorial. Si bien señala Peral Vega (2017: 93 y 2008: 1083) que el modelo de los *Diálogos fantásticos* es el *Teatro fantástico* de Benavente (y sin negar la admiración que la pareja sentía hacia el dramaturgo de *Los intereses creados* en esa etapa de su vida ni la influencia simbolista en sus temas y expresión lírica), no cabe duda de que el futuro matrimonio Martínez Sierra se distancia igualmente de esta obra al denominar la suya *Diálogos* y darles forma específicamente de eso, de diálogos literarios, prescindiendo de los rasgos que lo situarían en el ámbito puramente teatral a golpe de vista¹⁴.

¹³ En función del tipo de indicación que muestre, Vian (1988: 179-181) clasifica estas acotaciones en enunciativas, que son aquellas que indican un movimiento o acción de los interlocutores; descriptivas, aquellas que muestran gestos, descripción de personajes o coordenadas espacio-temporales; implícitas, que nos permiten inferir actitudes o acciones por lo que algún personaje dice de otro; y enlazada, más compleja y que puede servir de nexo entre partes del diálogo. Esta clasificación se corresponde en buena medida con la que estableció Lida para *La Celestina*, pero en este artículo se ha prescindido de tanto detalle en la tipología para aligerar el estudio y se ha denominado a todas implícitas por estar todas ellas embebidas en el discurso de los interlocutores.

¹⁴ Mucho más evidente es la deuda en el *Teatro de ensueño*, donde sí se insertan de modo claro en el modelo dramático benaventino, no solo en temas sino en recursos formales y

Otro elemento con conexiones teatrales es el monólogo dramático, que aparece a menudo en el diálogo literario como introducción al pensamiento de uno de los interlocutores al inicio de la obra, para situar al lector y, como señala Vian (1988: 183), crear una relación de simpatía de este hacia el personaje. En el caso de los *Diálogos fantásticos*, podemos encontrar claros ejemplos de este tipo de recurso en *Sursum corda*, *Hadas*, *Obra de amor*, *Esponsales* o *Noche*. En este último, por ejemplo, el Silencio informa al inicio del diálogo de las circunstancias que lo han llevado a la soledad y a la marginación, no encuentra su sitio en el mundo desde que la Vida se apropió de todo:

El Silencio: ¿Existo? Los poetas me han cantado desde que el mundo es mundo. Dicen mis excelencias sus mentes soñadoras, y el mismo Dios me ensalza cuando promete al Alma: “En el silencio te hablaré...”. ¡El Silencio! ¿Quién soy? El genio de las alas negras, el genio que se cierne sin agitar los aires, el que besa los labios y hace dormir en ellos las palabras... Yo reinaba, reinaba con la sombra, que gozaba mis callados amores; pero un día me arrebató el cetro una hechicera que nació no sé dónde, en el seno del Caos: se llama Vida... Triunfó sin lucha... Antes de dar batallas ya venía en un carro de victoria. Sus brillantes heraldos eran luces, y su cortejo risas... Reía, y a su paso, y a los ecos de su voz argentina, surgían nuevos mundos, vibraban notas nuevas, notas que se enlazaban con ritmo soberano para entonarle un himno. Hui, ocultando el rostro con las alas... (Martínez Sierra, 1899: 107-108).

Con respecto a esta caracterización de los interlocutores en los *Diálogos fantásticos*, su condición abstracta o conceptual es algo también habitual en el género dialógico. Autores como Luciano, Erasmo o la propia Carmen de Burgos solían presentar en sus obras alegorías o abstracciones. A menudo se les caracteriza como representantes de determinado concepto, estamento o idea, sin que ello suponga que su generalización prescinda de elementos individualizadores o que carezcan de personalidad propia. Al contrario, estos personajes pueden mostrar auténtica complejidad, precisamente a través de su propio discurso y de lo que el de sus contrarios nos dice de ellos. Ese procedimiento, de sobra conocido por los teólogos medievales y los humanistas y que se empleaba en la predicación eclesiástica de modo habitual, no está lejos de lo que los autos

que el propio editor moderno de la obra, Serge Salaün, considera “la primerísima escrita y publicada de las obras de teatro de los Martínez Sierra” (Martínez Sierra, 1999: 12).

sacramentales popularizaron, dotando al texto dramático de una conceptualización teórica heredada, al menos indirectamente, de esa tradición escolar:

[...] el modo alegórico es especialmente apto para el adoctrinamiento, y es el modo tradicional de expresar en la Biblia y en la tradición religiosa verdades que son incomprensibles y que no pueden formularse con un lenguaje directo, ya que el lenguaje humano es incapaz de expresarlas. [...] Otra modalidad de alegoría funciona también en el género sacramental: la personificación de entidades abstractas, en personajes que encarnan conceptos como la Fe, Esperanza, Caridad, Apetito, Albedrío, modo alegórico igualmente indispensable en un género que trabaja con abstracciones de ese tipo y que debe poner de manifiesto una serie de luchas de virtudes y vicios, del bien y del mal [...] (Arellano y Duarte, 2003: 35-36).

Dos ideas cabe destacar de esta cita, el uso por parte del auto sacramental de la alegoría como herramienta pedagógica y la relación de las abstracciones con la lucha o disputa. En ambos casos pude verse claramente la semejanza entre el diálogo y el auto sacramental en la construcción semántica a partir de la alegoría y quizás a ello remita la propia María Martínez Sierra cuando decía haberse inspirado inconscientemente en estas obras de Calderón, no como texto teatral, sino como modelo de uso de la abstracción para expresar ideas confrontadas o en lucha, un procedimiento dialéctico a partir de personajes abstractos.

En los *Diálogos fantásticos*, estas abstracciones son las encargadas de sustentar la lucha dialéctica y de expresar de modo simbólico la concepción poética o artística que se defiende a lo largo de la obra. Sus rasgos no son en absoluto genéricos y los personajes muestran personalidad propia, lo que contribuye a la identificación o empatía del lector con sus presupuestos y, por tanto, a la captación de ese ideario. Así, el Alma del diálogo *Rapsodia* no muestra su preocupación por ascender o trascender, ni por la emoción o la salvación, sino que solo busca paz, descanso, en la noche, algo que le está vedado. Lo mismo sucede, por ejemplo, con las diferentes musas del diálogo que lleva el mismo nombre, quienes se caracterizan precisamente por estar calladas, por haber olvidado sus cantos, y cuyas réplicas tienen por objetivo subrayar la crítica a la situación del país (en uno de los pocos casos en que parece traslucirse el espíritu pesimista de fin de siglo), o con el Silencio del diálogo *Noche*, que

se presenta desolado, errabundo e incapaz de reconocerse a sí mismo, rasgos que, obviamente, no se relacionan directamente con el concepto que le da nombre y que funcionan únicamente en el contexto de la obra y su expresión del asunto. Es decir, que, más allá de su construcción alegórica y abstracta, se dota a los personajes de características individuales y propias que los humanizan y, de ese modo, aumentan su poder persuasivo.

En conclusión, se puede percibir cómo los interlocutores de los *Diálogos fantásticos*, al mostrar emociones y sentimientos propios, no necesariamente relacionados con el concepto que los da nombre, logran una mayor comunicación con el lector y, por lo tanto, sirven de un modo más logrado al sustento de las ideas que se defienden y a la mimesis conversacional. Se trata, de nuevo, de un rasgo que lo acerca y lo separa al mismo tiempo del género dramático y lo conecta de modo claro con el diálogo literario.

CONCLUSIONES

Como se ha mostrado a lo largo de este trabajo, aunque la crítica, en los pocos estudios dedicados a los *Diálogos fantásticos* de Gregorio y María Martínez Sierra, o María Lejárraga, ha clasificado la obra en el género teatral, no puede negarse su pertenencia al género dialógico. Todos los textos presentan una estructura argumentativa, bien polémica, bien pedagógica, bien heurística, o, más frecuentemente, la combinación de varios de estos esquemas de discusión de ideas. Asimismo, los recursos que conectan la colección con el género dramático, como el uso de la acotación implícita, la deixis, el monólogo dramático o la caracterización de los interlocutores por medio de sus propias palabras no son ajenos al género del diálogo literario, sino que están presentes en este desde su configuración clásica y los autores que escribieron en diálogo a lo largo de los diferentes siglos advirtieron las posibilidades que el uso de estos recursos les ofrecían para la demostración de sus ideas o conceptualizaciones.

Es decir, que, sin negar la conexión temática o simbólica de la obra de Gregorio y María Martínez Sierra con la tradición benaventina con la que habitualmente se la relaciona, es necesario considerar la obra desde el modelo genérico dialógico, algo que los autores manifestaron desde el propio título, que se desprende de su comparación formal con otros textos dramáticos breves de la pareja y que queda atestiguado del examen de los rasgos propios del diálogo literario presentes en la obra que se ha realizado

en este trabajo. Esta perspectiva podría enriquecer los futuros estudios sobre esta obra poco atendida hasta la fecha, pues no cierra la puerta a la conexión del texto con el género dramático, sino que la abre en nuevas direcciones.

FINANCIACIÓN

Este trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación «Dialogyca: Del manuscrito a la prensa periódica. Estudios filológicos y editoriales del diálogo hispánico en dos momentos 2» (Ref.: PID2021-125646NB-I00) del Instituto Universitario «Seminario Menéndez Pidal», financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación y fondos Europeos, 2022-2025 (IPs: Emilio Blanco y Ana Vian Herrero).

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilera Sastre, Juan (2023). “Introducción”. En María de la O Lejárraga. *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración*. Sevilla: Renacimiento, pp. 7-101.
- Arellano, Ignacio y Duarte, J. Enrique (2003). *El auto sacramental*. Madrid: Laberinto.
- Bellido Sánchez, Sara (2026). “Madrid como motivo argumentativo en los *Coloquios militares* de Fernán López Alfonso”. *Philobiblion: Revista de literaturas hispánicas*, 21, pp. 11-27. Disponible en: <https://revistas.uam.es/philobiblion/article/view/23285>
- Cantarero de Salazar, Alejandro (2023). “Cuando el género literario del diálogo se convierte en *best seller*: *La vida contada por un sapiens a un neandertal* de Juan José Millás y Juan Luis Arsuaga”. *Boletín de la Real Academia Española*, 103, cuaderno 328, pp. 519-566. Disponible en: <https://revistas.rae.es/brae/article/view/630>
- Checa Puerta, Julio Enrique (1998). *Los teatros de Gregorio Martínez Sierra*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

- Cuesta Guadaño, Javier (2017). *El teatro de los poetas. Formas del drama simbolista en España (1890-1920)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Faba Durán, Celia (2022). “Aproximación a los diálogos en prensa periódica de los siglos XIX y XX: primeras aportaciones para un repertorio bibliográfico digital”. *Anales de Literatura Española*, 37, pp. 33-66. DOI: <https://doi.org/10.14198/ALEUA.2022.37.02>
- Faba Durán, Celia (2023). “Diálogos contemporáneos en prensa periódica: el caso de *Blanco y Negro*”. En Inés González Cabeza, Érika Redruello Vidal y Raquel de la Varga Llamazares (eds.). *La escritura en el tiempo. Investigaciones en torno a la literatura hispánica*. León: Universidad de León, pp. 339-357.
- Fraga, María Jesús (2016). “Los textos dialogados en la prensa española de fin de siglo”. *Analecta Malacitana (AnMal Electrónica)*, 41, pp. 273-297.
- Gómez, Jesús (1988). *El diálogo en el Renacimiento español*. Madrid: Cátedra.
- Gómez, Jesús (2000). *El diálogo renacentista*. Madrid: Laberinto.
- Martínez Sierra, Gregorio (1899). *Diálogos fantásticos*. Madrid: Tip. A. Pérez y P. García, Disponible en: <https://www.rae.es/archivo-digital/dialogos-fantasticos> (fecha de consulta: 19/06/2025)
- Martínez Sierra, Gregorio (1911). *Poema del trabajo. Diálogos fantásticos. Flores de escarcha*. Madrid: Renacimiento.
- Martínez Sierra, Gregorio (1999). *Teatro de ensueño. La Intrusa (de Maurice Maeterlink)*, ed. Serge Salaün. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Martínez Sierra, María (1953). *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración*. México D.F.: Exportadora de Publicaciones Mexicanas-Biografías Gandesa.

- O'Connor, Patricia W. (2003). *Mito y realidad de una dramaturga española: María Martínez Sierra*. Logroño: Gobierno de La Rioja-Instituto de Estudios Riojanos.
- Peral Vega, Emilio Javier (2001). *Formas del teatro breve español en el siglo XX (1892-1939)*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Peral Vega, Emilio (2008). "Del Modernismo a la Guerra Civil". En Javier Huerta Calvo (dir.). *Historia del teatro breve en España*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, pp. 1074-1152.
- Plaza Agudo, Inmaculada (2025). "Los inicios de la colaboración literaria de los Martínez Sierra/Lejárraga: simbolismo y renovación expresiva en los *Diálogos fantásticos* (1899)". *Anales de la Literatura Española Contemporánea* (ALEC), 50.2, pp. 303-332.
- Rodrigo, Antonina (1994). *María Lejárraga, una mujer en la sombra*. Madrid: Ediciones VOSA.
- Vian Herrero, Ana (1988). "La ficción conversacional en el diálogo renacentista". *Edad de Oro*, 7, pp. 173-186.
- Vian Herrero, Ana (2001). "Interlocución y estructura de la argumentación en el diálogo: algunos caminos para una poética del género". *Criticón*, 81-82, pp. 157-190.
- Vian Herrero, Ana (2010). "Diálogos españoles del Renacimiento. Introducción general". En Ana Vian Herrero (Ed. general). *Diálogos españoles del Renacimiento*. Toledo: Almuzara (Biblioteca de Literatura Universal), pp. xiii- cxcí.
- Vian Herrero, Ana (2018). "La voz de los muertos de Carmen de Burgos (1911), entre siglos, lenguas y culturas". *REI (Revista de Escritoras Ibéricas / Journal of Iberian Women Writers)*, 6, pp. 37-87. DOI: <https://doi.org/10.5944/rei.vol.6.2018.22099>