

10 Estilo y voz

El estilo

El estilo es un concepto difícil de definir.

Edith Wharton dijo que el estilo es el ingrediente más personal en la combinación de los componentes de los que está hecha cualquier obra de arte. Y Truman Capote apuntaba:

El estilo es el espejo de la sensibilidad de un artista [...]. No creo que se llegue al estilo de manera consciente [...]. Después de todo, tu estilo *eres* tú. Al final, la personalidad de cada escritor tiene mucho que ver con su obra. Humanamente, la personalidad tiene que estar ahí [...]. La humanidad individual del escritor, su palabra o actitud ante el mundo, tiene que aparecer casi como un personaje que entra en contacto con el lector.

Podría decirse que el estilo es como la huella dactilar del escritor. Es la suma de todas esas peculiaridades que nos permiten reconocer y distinguir un fragmento de Bernhard de uno de Baroja o de otro de García Márquez. Basta con leer unas pocas líneas o párrafos para distinguir un registro propio, una manera particular de presentar las ideas, de usar la puntuación o de colocar las palabras.

No he querido saber, pero he sabido, que una de las niñas, cuando ya no era niña y no hacía mucho que había regresado de su viaje de bodas, entró en el cuarto de baño, se puso frente al espejo, se abrió la blusa, se quitó el sostén y se buscó el corazón con la punta de la pistola de su propio padre, que estaba en el comedor con parte de la familia y tres invitados. Cuando se oyó la detonación, unos cinco minutos después de que la niña hubiera abandonado la mesa, el padre no se levantó en seguida, sino que se quedó durante algunos segundos paralizado con la boca llena, sin atreverse a masticar ni a tragar ni menos aún a devolver el bocado al plato; y cuando por fin se alzó y corrió hacia el cuarto de baño, los que lo siguieron vieron

cómo mientras descubría el cuerpo ensangrentado de su hija y se echaba las manos a la cabeza iba pasando el bocado de carne de un lado a otro de la boca, sin saber todavía qué hacer con él.

Corazón tan blanco – Javier Marías

En esta época era todavía Madrid una de las pocas ciudades que conservaba espíritu romántico.

Todos los pueblos tienen, sin duda, una serie de fórmulas prácticas para la vida, consecuencia de la raza, de la Historia, del ambiente físico y moral. Tales fórmulas, tal especial manera de ser, constituye un pragmatismo útil, simplificador, sintetizador.

El pragmatismo nacional cumple su misión mientras deja paso libre a la realidad; pero si se cierra este paso, entonces la normalidad de un pueblo se altera, la atmósfera se enrarece, las ideas y los hechos toman perspectivas falsas. En un ambiente de ficciones, residuo del pragmatismo viejo y sin renovación, vivía el Madrid de hace años.

El árbol de la ciencia – Pío Baroja

En estos dos ejemplos podemos apreciar las diferencias entre los estilos de dos escritores: Javier Marías y Pío Baroja. Se observa en el fraseo de la prosa, que en Marías es muy musical, lento y puntillista, mientras que en Baroja es directo y llano. Y no solo son diferentes sus prosas, sino que el planteamiento del texto es casi opuesto: Marías opta por una narración que se centra en los detalles (el bocado de carne que el padre no puede tragar) antes que en el desarrollo de la historia; Baroja no solo cuenta la historia de forma directa, sino que la utiliza como herramienta de reflexión, tanto para el narrador como para los personajes.

El estilo se relaciona, en gran parte, directamente con el uso del lenguaje, porque precisamente las palabras que escribamos, el orden que les demos, contribuirán de manera importante a crear nuestro estilo.

En su obra *Cartas a un joven novelista*, Mario Vargas Llosa explica:

Las novelas están hechas de palabras, de modo que la manera como un novelista elige y organiza el lenguaje es un factor decisivo para que sus historias tengan o carezcan de poder de persuasión. Ahora bien, el lenguaje novelesco no puede ser dissociado de aquello que la novela relata, el tema que se encarna en palabras, porque la única manera de saber si el novelista tiene éxito o fracasa en su empresa narrativa es averiguando si, gracias a su escritura, la ficción vive, se emancipa de su creador y de la realidad real y se impone al lector como una realidad soberana. [...] Es, pues, en función de lo que cuenta que una escritura es eficiente o ineficiente, creativa o letal.

Para Vargas Llosa, el estilo se relaciona, por tanto, con la eficacia. Y, a su entender, esa eficacia depende de dos factores: la coherencia interna y cierto carácter de necesidad.

El lenguaje de una obra, sigue diciendo Vargas Llosa, debe ser coherente, en el sentido de que debe obedecer a un conjunto de normas y principios del que no se puede apartar. Cuando hablamos de normas y principios no nos referimos a las normas de ortografía y gramática (aunque conviene respetarlas siempre), sino a los principios internos que rigen dentro de la obra y que el escritor ha decidido, en busca de «ritmos, pautas, vocabularios, distorsiones, de modo que la prosa pueda representar con más verosimilitud aquellos personajes o sucesos de su invención».

Es decir, el lenguaje debe ajustarse adecuadamente al tema, al argumento y a los personajes de la obra. No usaremos igual el lenguaje si vamos a escribir un relato de amor que uno de terror psicológico; si nuestros personajes son campesinos del siglo XIX o ejecutivos en la Nueva York del siglo XXI.

En cuanto al *carácter de necesidad* que vuelve eficaz la escritura, Vargas Llosa se refiere con él a la convicción que los buenos autores hacen sentir a sus lectores de que «solo de ese modo, con esas palabras, frases y ritmos» puede

ser contada esa historia. Esto es, cuando se da una «perfecta integración entre “fondo” y “forma”».

Vargas Llosa apunta que hay estilos que fracasan porque mantienen al lector a distancia de la historia y con «su conciencia lúcida, es decir, consciente de que *está leyendo* algo ajeno, no viviendo y compartiendo la historia con sus personajes».

Ese fracaso se advierte cuando el lector siente un abismo que el escritor no consigue cerrar a la hora de escribir su historia, entre aquello que cuenta y las palabras con que está contándolo. Esa bifurcación o desdoblamiento entre el lenguaje de una historia y la historia misma aniquila el poder de persuasión. El lector no cree lo que le cuentan, porque la torpeza e inconveniencia de ese estilo hace a aquel consciente de que entre las palabras y los hechos hay una insuperable cesura, un resquicio por el que se filtran todo el artificio y la arbitrariedad sobre los que está erigida una ficción y que solo las ficciones logradas consiguen borrar, tornándolos invisibles.

De modo que el lenguaje es la base del estilo; aunque no solo, la técnica literaria también influye, como señala el propio Mario Vargas Llosa. Pero el hecho es que las palabras son las herramientas del escritor. Sin ellas no existiría el resto. Las palabras son la arcilla que el autor moldea para, con ellas, crear cada parte de una novela o de un relato. Los personajes, las atmósferas, los capítulos... están formados de palabras. El reino ilusorio de la literatura está construido sobre una base indiscutible de palabras y frases.

Esto presenta cierta complejidad porque, como señala James Wood en *Los mecanismos de la ficción*, «el lenguaje es el medio ordinario de la comunicación diaria». El escritor, al contrario que otros artistas, como los pintores o los músicos, usa para sus creaciones el mismo material del que todos nos servimos a diario para comprar el pan o darles las buenas noches a nuestros hijos. El escritor no usa piedras nobles que debe tallar, sonidos que debe concertar o colores que debe armonizar... usa las mismas palabras que el resto de los seres humanos: «pan», «duerme bien».

Por lo tanto, el escritor ha de tener la capacidad de transformar ese material común —las palabras— en arte. De ahí esa obsesión que sienten los buenos autores por dar con la palabra apropiada, la palabra exacta que exprese de manera inequívoca la idea que quieren transmitir.

Hasta la prosa más compleja es simple de alguna manera a causa de esa precisión matemática por la cual una frase perfecta no puede admitir un número infinito de variaciones, no se puede ampliar sin daños estéticos: su perfección es la solución a su propio rompecabezas; no se podría hacer mejor.

Los mecanismos de la ficción – James Wood

Pero dar con la palabra justa, con frase perfecta a menudo cuesta. Gustave Flaubert dijo: «Solo se llega a alcanzar el estilo tras una labor atroz, con una obstinación fanática y abnegada».

Y en ese sentido se han pronunciado otros muchos autores para los cuales el estilo solo se alcanza como resultado de un largo proceso de búsqueda, de tantear en busca de la mejor manera de expresar lo que se quiere decir.

Hemingway apuntaba: «El estilo suele ser el resultado inevitable de los primeros y torpes intentos por hacer algo que no se haya hecho antes».

Sin embargo, para llegar a «hacer algo que no se haya hecho antes» el escritor debe necesariamente apoyarse en lo que otros autores ya han hecho antes que él. Borís Pasternak lo explicó así, ejemplificándolo con el caso de Chopin:

Los descubrimientos más extraordinarios tienen lugar cuando el artista se siente abrumado por aquello que tiene que decir y, en su urgencia por expresarse, utiliza un lenguaje antiguo, el cual se transforma desde dentro en el proceso creativo. [...] Chopin utilizó el viejo lenguaje de Mozart para decir algo completamente nuevo, la forma renació desde dentro.

Por eso es vital que todo escritor sea un buen lector y, además, un buen conocedor de la tradición literaria. En parte, porque toda obra emana, bien sea de manera inconsciente, bien como homenaje voluntario, de esa tradición.

Una obra, cualquier obra, no surge de la nada, sino que es en gran parte producto de todas las obras que se han hecho hasta el momento. Cada escritor es heredero de los que escribieron antes que él, es su sucesor, de algún modo continúa su labor y la lleva un poquito más allá.

Marcel Proust apuntaba que cada nuevo escritor original progresaba sobre el que le había precedido. Y Camilo José Cela decía: «La literatura es una carrera de antorchas. En cada generación se lleva el testigo hasta donde se puede y ahí se le entrega al escritor de la etapa siguiente».

Un escritor no puede participar en esa carrera adecuadamente si no conoce a los escritores que han corrido antes que él y que le tienden el relevo.

Pero el escritor necesita conocer la tradición literaria también porque es su conocimiento lo que le permitirá idear formas nuevas, nuevas técnicas, nuevos procedimientos que lleven a una obra diferente, rompedora y original. Es decir, a construirse un estilo propio.

Lawrence Durrell dijo: «Yo leo no solo por placer, sino también como un obrero, y cuando encuentro un buen efecto lo estudio y trato de reproducirlo».

Y de nuevo Vargas Llosa aconseja:

Lea muchísimo, porque es imposible tener un lenguaje rico, desenvuelto, sin leer abundante y buena literatura, y trate, en la medida de sus fuerzas, ya que ello no es tan fácil, de no imitar los estilos de los escritores que más admira y que le han enseñado a amar la literatura. Imítelos en todo lo demás: en su dedicación, en su disciplina, en sus manías, y haga suyas, si las siente lícitas, sus convicciones. Pero traté de evitar reproducir mecánicamente las figuras y maneras de su escritura, pues si usted no consigue elaborar un

estilo personal, el que conviene más que ningún otro a aquello que quiere usted contar, sus historias difícilmente llegarán a embeberse del poder de persuasión que las haga vivir.

En efecto, a veces comenzamos imitando las voces de grandes escritores a los que admiramos. Sin embargo, esto, que podría parecer peligroso, tiene ciertos aspectos positivos porque nos mostrará qué estilos nos parecen más atractivos, hacia cuáles tenemos más afinidad; lo normal es que tendamos a escribir de forma similar a como lo hacen nuestros autores preferidos, ya que su estilo será el patrón que nos sirva de guía. Como forma de iniciarnos en el camino de la escritura y de servirnos de acicate, están bien.

Por otro lado, ese «complejo de Edipo» de los escritores noveles hacia los que consideran sus maestros es inevitable, forma parte del proceso de maduración inherente al oficio de escritor. Lo que empieza siendo casi una copia acabará derivando en exploraciones por derroteros quizá comunes, pero muy diferentes, hasta que se alcance una voz propia y característica.

En ese sentido recordemos el tercer consejo de Horacio Quiroga en su «Decálogo del perfecto cuentista»:

Resiste cuanto puedas a la imitación, pero imita si el influjo es demasiado fuerte. Más que ninguna otra cosa, el desarrollo de la personalidad es una larga paciencia.

Como hemos dicho, es evidente que ningún estilo surge de la nada; como ocurre en otros muchos campos, los descubrimientos y hallazgos de algunos van construyendo un corpus que sirve de base y de fuente de inspiración a los que les siguen. Aprovechar esos logros no tiene nada de malo, siempre que no nos estanquemos y optemos por la sencilla vía de la imitación burda. La mayoría de los autores elige la opción de madurar.

No se trata, por tanto, de imitar, se trata de recrear, de experimentar con nuevas formas, de tantear límites y de adaptar esas enseñanzas a nuestro propio estilo de escritura.

Nuestro estilo será un elemento que irá conformándose con el paso del tiempo. Es difícil conseguir un estilo propio y definido desde el principio, ya que solo el trabajo constante y la variedad de textos que leamos y escribamos contribuirán a forjarlo. Por eso es importante empezar a prestar atención a la construcción y el desarrollo del estilo propio desde un primer momento.

La voz

Se puede decir que, mientras que el estilo recorre por igual toda la obra de un escritor, la voz, sin embargo, aunque refleja ese estilo, se adapta en cada texto, novela o relato a las especificidades de esa obra concreta.

James Wood explica: «Por una parte, el autor quiere tener sus propias palabras, quiere ser el amo de un estilo personal; por otra parte, la narración se inclina del lado de sus personajes y sus hábitos de habla».

De esa tensión entre el estilo del autor y los hábitos del habla de los personajes surge la voz narrativa. Pero Wood añade todavía un elemento más:

De modo que el escritor siempre está trabajando con tres lenguajes, al menos. Está el propio lenguaje del autor, el estilo, sus herramientas de percepción y demás. Está el presunto lenguaje del personaje, sus herramientas de percepción y cosas semejantes, y por último está lo que podríamos llamar el lenguaje del mundo: el lenguaje que hereda la ficción antes de que esta llegue a convertirlo en estilo novelístico, el lenguaje del habla cotidiana, de la prensa, de las oficinas, de los anuncios, de la blogosfera y de los mensajes de texto.

La voz es, por tanto, la suma de esos tres lenguajes que menciona Wood. Podemos considerarla como el sonido del texto, su música. Aunque complejo de definir, el concepto de voz es muy importante para marcar el tono de la historia y dotarla de personalidad.

La voz también puede asimilarse al estado de ánimo del narrador. Cuando contamos una historia de viva voz, las inflexiones de nuestra voz marcan diferentes tonos: podemos ser graciosos, descriptivos, irónicos, hostiles o nerviosos; pues gracias a la voz narrativa podemos comunicar esos estados de ánimo a través de la escritura. Aunque la voz sea un elemento muy personal e idiosincrásico, es evidente que podemos variarla y adaptarla para que obedezca a intereses distintos, según sea conveniente para lo que tratemos de contar.

Existen diferentes tipos de voces, tantas como autores, aunque se puede intentar hacer una pequeña clasificación para acotar un poco los límites que la propia creación no hace sino ensanchar.

Voz coloquial

La voz coloquial se caracteriza por ser un reflejo de la expresión oral propia de cada lengua, lo que da lugar a que pueda ser diferente cada vez, dependiendo de la nacionalidad del autor. En el siguiente par de ejemplos se pueden apreciar las variaciones entre la voz coloquial de un autor peruano y la de uno español.

Digo que las cosas cambian, porque si no, mi cadete, ¿se va a comer ese bistec enterito? Déjenos si quiera una ñizca, un nervio, mi cadete. Digo que sufrían con nosotros. Oiga, Fernández, por qué me sirve tan poco arroz, tan poca carne, tan poca gelatina, oiga no escupa en la comida, oiga ha visto usted la jeta de maldito que tengo, perro no se juegue conmigo. Digo que si mis perros babeaban en la sopa, Arróspide y yo les hacíamos la marcha del pato, calatos, hasta botar los bofes. Perros respetuosos, digo, mi cadete quiere usted más bistec, quién tiende hoy mi cama, yo mi cadete, quién me convida hoy el cigarrillo, yo mi cadete, quién me invita una Inka Kola en La Perlita, yo mi cadete, quién se come mis babas, digo, quién.

La ciudad y los perros – Mario Vargas Llosa

Rabelais es un loro de mucho cuidado, un loro procaz y sin principios, un loro descastado y del que no hay quien haga carrera. A lo mejor está una temporada algo más tranquilo, diciendo «chocolate» y «Portugal» y otras palabras propias de un loro fino, pero como es un inconsciente, cuando menos se piensa y a lo mejor su dueña está con una visita de cumplido, se descuelga declamando ordinarièces y pecados con su voz cascada de solterona vieja. Angelito, que es un chico muy piadoso de la vecindad, estuvo tratando de llevar a Rabelais por el buen camino, pero no consiguió nada; sus esfuerzos fueron en vano y su labor cayó en el vacío. Después se desanimó y lo fue dejando poco a poco, y Rabelais, ya sin preceptor, pasó unos quince días en que sonrojaba oírle hablar. Cómo sería la cosa, que hasta llamó la atención a su dueña un señor del principal, don Pío Navas Pérez, interventor de los ferrocarriles.

La colmena – Camilo José Cela

Como podemos observar, los vocablos y giros de expresión varían mucho de Camilo José Cela a Mario Vargas Llosa, precisamente porque ambos han plasmado en su obra la forma de hablar coloquial de sus respectivos países.

Vargas Llosa usa palabras como «ñizca» o «calato», que son netamente peruanas, e incluso hace referencia a la Inka Cola, una bebida gaseosa comercializada en Perú. Mientras que Cela usa la expresión «no hay quien haga carrera» para indicar que no es posible llevar al loro Rabelais por el buen camino.

No olvidemos, sin embargo, que la voz coloquial no refleja en realidad el habla tal como brota natural y espontáneamente en la conversación diaria, sino que continúa siendo una expresión literaria y, por lo tanto, se estiliza, convirtiéndose en una manifestación lingüística consciente, y no verdaderamente espontánea.

Voz informal y voz dialectal

La voz informal y la voz dialectal tienen ciertos puntos en común: ambas suelen ser empleadas por narradores jóvenes, o de baja extracción social, que cuentan la historia en primera persona. No obstante, mientras que la dialectal pone énfasis en marcar aspectos muy concretos del habla (como giros y expresiones propios de un determinado lugar), la voz informal se interesa más por crear una conexión sentimental con el lector. Su objetivo es eliminar barreras lingüísticas y psicológicas, tratando al lector (o al receptor de su historia) con familiaridad y cercanía. Encontramos un ejemplo de voz coloquial en *El guardián entre el centeno*, de J.D. Salinger.

Me quedé sentado en el suelo hasta que oí a Stradlater cerrar la puerta y alejarse por el pasillo hacia los lavabos. Luego me levanté. Me puse a buscar mi gorra de caza, pero no podía dar con ella. Al fin la encontré. Estaba debajo de la cama. Me la puse con la visera para atrás como a mí me gustaba, y me fui a mirar al espejo. Estaba hecho un Cristo. Tenía sangre por toda la boca, por la barbilla y hasta por el batín y el pijama. En parte me asustó y en parte me fascinó. Me daba un aspecto de duro de película impresionante. Solo he tenido dos peleas en mi vida y las he perdido las dos. La verdad es que de duro no tengo mucho. Si quieren que les diga la verdad, soy pacifista.

En este fragmento se puede apreciar la voz coloquial de Holden Caulfield, el joven narrador de la novela, que usa una expresión informal como «estar hecho un Cristo» o dice de sí mismo que tenía aspecto de «duro de película». Además, el párrafo termina con una frase dirigida directamente a los lectores: «Si quieren que les diga la verdad, soy pacifista».

Mientras que en el relato «La cuesta de las comadres», de Juan Rulfo, de su antología *El llano en llamas* encontramos una voz coloquial que usa un registro bajo, para marcar la baja extracción social del hablante, y que igualmente consigue crear una conexión con el lector.

Los difuntos Torricos siempre fueron buenos amigos míos. Tal vez en Zapotlán no los quisieran pero, lo que es de mí, siempre fueron buenos amigos, hasta tantito antes de morirse. Ahora eso de que no los quisieran en Zapotlán no tenía ninguna importancia, porque tampoco a mí me querían allí, y tengo entendido que a nadie de los que vivíamos en la Cuesta de las Comadres nos pudieron ver con buenos ojos los de Zapotlán. Esto era desde viejos tiempos.

Por otra parte, en la Cuesta de las Comadres, los Torricos no la llevaban bien con todo mundo. Seguido había desavenencias. Y si no es mucho decir, ellos eran allí los dueños de la tierra y de las casas que estaban encima de la tierra, con todo y que, cuando el reparto, la mayor parte de la Cuesta de las Comadres nos había tocado por igual a los sesenta que allí vivíamos, y a ellos, a los Torricos, nada más un pedazo de monte, con una mezcalera nada más, pero donde estaban desperdigadas casi todas las casas. A pesar de eso, la Cuesta de las Comadres era de los Torricos. El coamil que yo trabajaba era también de ellos: de Odilón y Remigio Torrico, y la docena y media de lomas verdes que se veían allá abajo eran juntamente de ellos. No había por qué averiguar nada. Todo mundo sabía que así era.

En el texto de Rulfo encontramos expresiones coloquiales «tantito», «no la llevaban bien», y algunas repeticiones impropias de un texto literario: «nada más un pedazo de monte, con una mezcalera nada más». Y, como en el ejemplo de Vargas Llosa, podemos apreciar palabras que delatan el origen del autor, en este caso propias del español de México, como «coamil», para referirse a una sementera.

Voz formal

La voz formal es el contrapunto a la anterior: está basada en el uso de un lenguaje circunspecto, muy trabajado, que en ocasiones bordea el academicismo y la gravedad. Es una voz muy usada en textos anteriores al siglo XX, ya que

fue entonces cuando el narrador comenzó a perder su posición de autoridad (dejó de utilizarse la tercera persona omnisciente clásica en favor de otras focalizaciones).

Podemos encontrar un ejemplo de voz formal en el narrador de la novela *Silas Marner*, de George Eliot:

Existía, de todos modos, una situación peor que la actual: la situación en la que se encontraría cuando su vergonzoso secreto quedara a la vista del mundo; y el deseo que triunfaba continuamente sobre todos los demás era el de retrasar aquel día nefasto, el día en que tendría que soportar el violento rencor de su padre por la herida infligida en el honor de la familia, y renunciar quizás a la vida desahogada y a la dignidad que, después de todo, daban cierto sentido a su vida [...]

Vemos en este fragmento como Eliot usa un registro formal con expresiones como «el deseo que triunfaba» o palabras cultas como «nefasto» o «infligida». También se alude a un concepto hoy ya caduco en la mayoría de los casos como el de «honor familiar».

Sin embargo, se pueden encontrar ejemplos más recientes de voz formal en muchas obras, como en este fragmento de un relato de John Cheever:

El autobús que iba a St. James —una escuela protestante episcopaliana para chicos y chicas— inició su recorrido a las ocho en punto de la mañana desde una esquina de Park Avenue, a la altura de las calles sesenta. Lo temprano de la hora suponía que algunos de los padres que enviaban a sus hijos a ese centro estaban soñolientos y no habían tomado su café, pero con cielo despejado la luz bañaba la ciudad oblicuamente, el aire era fresco, y aquel momento del día resultaba extraordinariamente alegre. Era la hora en que cocineros y porteros pasean a los perros y en que los conserjes restriegan los

felpudos del vestíbulo con agua y jabón. Las huellas de la noche eran escasas: una vez, padres e hijos vieron volver a casa a un hombre con el esmoquin sucio de serrín.

«El autobús a St. James» – John Cheever

La voz formal es una voz que se ajusta muy bien a textos largos, novelas que comprenden la historia de generaciones enteras o grandes tramas clásicas.

Aunque, como decíamos, la voz formal parece propia de un narrador en tercera persona, es posible situarla también en narraciones en primera persona, como en el siguiente ejemplo:

Annabel era, como el narrador, de origen híbrido: medio inglesa, medio holandesa. Hoy recuerdo sus rasgos con nitidez mucho menor que hace pocos años, antes de conocer a Lolita. Hay dos clases de memoria visual: con una, recreamos diestramente una imagen en el laboratorio de nuestra mente con los ojos abiertos (y así veo a Annabel, en términos generales tales como «piel color miel», «brazos delgados», «boca grande, brillante»); con la otra evocamos instantáneamente, a ojos cerrados, en la oscura intimidad de los párpados, el objetivo, réplica absolutamente óptica de un rostro amado, un diminuto espectro de colores naturales (y así veo a Lolita).

Lolita – Vladimir Nabokov

Humbert Humbert, el narrador de *Lolita*, usa aquí un lenguaje de carácter casi científico: «Hay dos clases de memoria visual: con una, recreamos diestramente una imagen en el laboratorio de nuestra mente con los ojos abiertos [...]; con la otra evocamos instantáneamente, a ojos cerrados, en la oscura intimidad de los párpados, el objetivo, réplica absolutamente óptica de un rostro amado, un diminuto espectro de colores naturales»; ese carácter cuasi científico de la narración se incrementa por el uso de términos como «memoria visual», «laboratorio», «objetivo», «réplica», «óptica» o «espectro».

Existen otras voces que no encajan en clasificaciones tradicionales, aunque reúnan características de unas y otras. Normalmente, estas voces se dan en textos de obras vanguardistas (o posteriores) o de géneros imaginativos (fantástico, ciencia-ficción), ya que la narración puede «jugar» mucho más con el lenguaje y está abierta a cierta experimentación formal.

Por ejemplo, la voz informal suele codearse con registros mucho más experimentales y arriesgados. Como en *La espuma de los días*, de Boris Vian, una novela de corte surrealista:

Alargó su tarjeta de abono, que le hizo un guiño al portero mediante dos agujeros que ya tenía perforados. El portero respondió mediante una sonrisa de complicidad, pero no por eso dejó de abrir un tercer boquete en la cartulina naranja, y la tarjeta se quedó ciega. Colin la volvió a meter sin escrúpulos en su portapiel de billetes de Rusia, y tomó a la izquierda, el pasillo caucho-alfombrado que comunicaba las hileras de cabinas.

En *La espuma de los días*, Vian construye una narración que busca plasmar la forma desordenada, caótica y profundamente subjetiva en la que percibimos la realidad que nos rodea. Porque es precisamente en esa subjetividad y en ese caos donde se encuentra la magia que empapa esta novela. Para ello usa el lenguaje de un modo personal, alterando el orden de las palabras para dar lugar a imágenes surrealistas, como cuando dice «portapiel de billetes de Rusia», en lugar de «portabilletes de piel de Rusia»; o acuñando palabras compuestas que expresen de forma sintética una idea, como «pasillo caucho-alfombrado», una forma efectiva de describir con brevedad un pasillo alfombrado de caucho.

Igualmente un registro formal puede mezclarse con un discurso científico y tecnológico para crear la voz adecuada para una novela de ciencia ficción, como en *Neuromante*, de William Gibson:

—Necesitamos un rastreo, finlandés. Para implantes.

—Entonces colócate entre los postes. Párate en la cinta. Endereza la espalda, así. Ahora date la vuelta, un tres sesenta completo.

—Case miró cómo Molly giraba entre los dos frágiles pedestales atiborrados de sensores. El hombre sacó un pequeño monitor del bolsillo y lo miró de soslayo—. Hay algo nuevo en tu cabeza, sí. Silicón; capa de carbones pirolíticos. Un reloj, ¿verdad? Los lentes me dan la lectura de siempre, carbones isotrópicos de baja temperatura. Mejor biocompatibilidad con pirolíticos, pero eso es asunto tuyo, ¿verdad? Lo mismo tus garras.

—Ven aquí, Case —dijo Molly. Case vio una X rayada en negro sobre el suelo blanco—. Date la vuelta, despacio.

—Este tipo es virgen. —El hombre se encogió de hombros—. Un trabajo dental barato, nada más.

—¿Le examinas lo biológico? —Molly bajó la cremallera de su chaqueta verde y se quitó las gafas oscuras.

—¿Te crees que esto es la Mayo? Sube a la mesa, chiquillo, vamos a hacerte una pequeña biopsia. —Soltó una risotada que reveló aún más sus dientes amarillos—. Nada. Palabra de finlandés, no tienes micros, ni bombas en la corteza. ¿Quieres que cierre la pantalla?

La elección de los componentes de la voz de un texto puede ser sencilla ya que, en principio, debe concordar con el tipo de historia que queremos contar. Si, por ejemplo, queremos escribir la historia de un joven que se escapa del colegio, sería acertado decantarse por una voz informal, cargada de vocablos adolescentes y giros del habla cotidiana, como hemos visto el ejemplo de *El guardián entre el centeno*.

Mientras que si queremos escribir una historia ambientada en el siglo XVIII, la utilización de un lenguaje cortés, repleto de fórmulas respetuosas y lleno de términos hoy caídos en desuso sería la elección correcta.

Así lo hace John Barth en su novela *El plantador de tabaco*. La novela fue publicada en 1960, pero transcurre en los últimos años del siglo XVII y reproduce a la perfección el lenguaje de esa época:

Para gran alegría y considerable sorpresa suyas, cosa de minutos después de que Ebenezer se hubiera presentado en el domicilio de lord Baltimore y le hubiera hecho llegar su mensaje por medio de un criado de la casa, le fue comunicado verbalmente que Charles recibiría su visita en la biblioteca, y no mucho después condujeron a Ebenezer ante la presencia de aquel gran hombre.

Lord Baltimore se hallaba sentado en una enorme butaca de cuero, y aunque no se levantó para recibir al visitante, le indicó a Ebenezer que ocupara la butaca situada frente a la suya.

El plantador de tabaco es un buen ejemplo de una novela que elige usar una voz conforme a la época en la que transcurre su acción.

Aunque también se podría hacer al contrario: usar una voz formal en la obra narrada por un joven o un lenguaje arcaizante en una obra contemporánea o futurista, como un modo de crear contrastes y lograr efectos interesantes.

En cualquier caso, la elección de la voz necesita de un desarrollo competente a lo largo de toda la obra. Es preciso que el autor sea capaz de mantener la voz elegida a lo largo de toda la narración, que tenga los recursos léxicos para lograrlo.

El hecho de saber que una voz formal necesita un lenguaje culto no significa que podamos sostenerlo a lo largo del texto, sobre todo si se trata de una novela de cierta extensión. Algo parecido puede ocurrir si nuestra obra tiene lugar en un mundo alternativo y queremos dotar a la narración de un tono extraño, futurista y lleno de términos que designan aparatos tecnológicos o seres imaginados; esa artificiosidad verbal puede resultar compleja si no la utilizamos con propiedad y estructuramos el texto de modo que cualquiera que lo lea pueda «entrar» en ese universo que le proponemos y encontrarlo verosímil.

En general, debemos evitar caer en la tentación de emplear un lenguaje altisonante tanto a la hora de elegir la voz de un texto como de forjar nuestro estilo. Escribir buena literatura no pasa por retorcer el diccionario para extraerle los términos más alambicados, ni por redactar textos artificiosos repletos de frases larguísimas y adjetivos rebuscados. La virtud del escritor consiste en ver el

mundo a través de sus propios ojos, y así transmitirlo en sus textos. A la hora de escribir, hay que eludir la impostura y ser nosotros mismos. Como hemos visto, hay tantas voces como escritores, y ninguna es mejor que otra.

Para conseguir un efecto de verosimilitud tenemos, entre otros recursos, la voz. Si el hilo que une los diferentes elementos (términos, cadencia de las frases, descripciones, punto de vista del narrador, modos de hablar de los personajes, etc.) es consistente, el resultado será un conjunto que no llamará la atención del lector debido a alguna incongruencia en la relación entre sus partes; lo único que tendrá ante sus ojos será un todo coherente y sólido.

Los entresijos del método tienen que pasar desapercibidos para el receptor de la obra; como escritores, debemos trabajar mucho esos aspectos, pero han de permanecer invisibles al lector, que solo verá ese todo uniforme que es el mundo imaginado. La voz debe pasar inadvertida como herramienta, camuflada entre los hechos de la narración, para dejar que sea la historia la que hable por sí misma.