

Escoller nomes propios

Berta Dávila

A finais do 2020 o novelista Iván García Campos convidoume a escribir coa estrutura dun decálogo algunhas ideas sobre o que é a forma novela para a sección que coordina dentro das actividades da Fundación Euseino?, onde outras e outros novelistas antes e despois ca min foron dando conta do seu xeito particular de pensar a novela desde a novela. Aquel decálogo tituleino “O nome da illa” e concluía que na novela, a diferenza do que ocorre na vida corrente, é posible acoutar o territorio, pechar unha porta e determinar que todo o que hai detrás dela é un universo completo; e que por iso a novela é unha illa. O poder fundamental de quen escribe —dicía tamén alí— é nomear esa illa e establecer onde remata a liña de costa e comeza o mar.

Cando me propuxeron participar nesta xornada dedicada á onomástica literaria lembrei deseguido aquela colección de apuntamentos sobre a novela. Pareceume que a cuestión de como nomeamos as cousas debía ter algunha importancia para min se o título que lle dei ao decálogo enteiro remitía precisamente a isto e que, de calquera xeito, a escrita literaria ten moito que ver coa tarefa de tomar decisións sobre case todo e coa obriga de prever as súas consecuencias no artefacto; cunha vontade de converterse nun deus pequeno para esa illa limitada e para quen vive dentro dela.

Non adoita pasarme —confeso— que os personaxes que escribo cobren vida propia para contradicirme, e sempre me sinto déspota sobre eles porque son incapaz de escribir nada antes de ter ben tomado o ton e a temperatura coa que aparecen nunha novela. Se non imaxinei cada un dos seus xestos non consigo adiviñar cales son os asuntos que lles preocupan e preséntanse como seres deshidratados que camiñan cara a ningunha parte. Cando os personaxes teñen nome nas novelas, preciso saber como se chaman o antes posible e, moi poucas veces, e sempre por algún motivo de peso, cambio de opinión.

Isto ten moito que ver coa intersección das dúas palabras que usei antes, “imaxinar” e “adiviñar”. Cando escribo, paréceme estar sempre na procura de cales son as palabras coas que debe contarse unha historia que xa está escrita

nalgún sitio e cal é o nome que dalgunha maneira lle corresponde a cadaquén; é dicir, tratando de adiviñar o que xa existe no espazo da imaxinación, co desexo de tomar as decisións correctas para que os meus personaxes non teñan a feitura da sombra ou do cartón. É por iso, creo, que me interesan en especial os pactos de ficción ambiguos e o xogo da autorrepresentación, como un modo de cruzar a ponte do “que pasaría se” —que é a pregunta que está detrás da pulsión de narrar— fiando a impostura da fábula co discurso natural.

A primeira novela que construí con conciencia de estar dándolle forma a algún tipo de artefacto titulábase *O derradeiro libro de Emma Olsen* e estaba ambientada no Mid West americano, en Dakota do Sur. Presentábase como unha falsa tradución ao galego do relato memorialístico dunha escritora ficticia que quería contar algunhas escenas significativas da súa infancia e mocidade na súa vila natal, Faith, xusto no momento en que lle quedaba pouco tempo de vida. Eu sabía que quería situar a novela nos Estados Unidos, e tiña algunhas ideas imprecisas sobre os territorios posibles onde acontecía todo, pero escollín o lugar definitivo, que ten unha referencia real, unicamente polo significado do topónimo *Faith*.

Falo aquí do topónimo porque é o único lugar importante que se menciona polo seu nome nun libro meu e penso que é así porque adquire no libro corpo de personaxe. Era relevante como lle chamaba porque dalgunha maneira era tamén alguén. Compuxera, nese sentido, unha pequena listaxe, onde figuraban outras localizacións que tamén se chamaban *Faith* —o topónimo *Faith* é abondo frecuente nos Estados Unidos e en todo o mundo— ou que se axeitaban á vontade de localizar as accións nun lugar cuxo nome remitise ás ideas do libro. Non lembro exactamente o resto de posibilidades e paréceme difícil, nesta altura, asumir calquera alternativa, porque o nome do lugar condicionou ata certo punto que un dos temas da novela sexa a relación que os personaxes teñen coa esperanza.

Cando escribía *O derradeiro libro de Emma Olsen* escollín *Emma* e *Clarisa* para as miñas protagonistas porque eran dous nomes habituais —aínda que non os máis habituais— no lugar e na década en que elas dúas naceran, tal e como eu quería. Calquera reminiscencia literaria, no caso de *Emma*, podía situarse na encrucillada entre a literatura e o ordinario porque, aínda que apuntase ás outras Emmas da literatura, apuntaba ao tempo aos millóns de Emmas que non teñen nada que ver coa literatura.

O que é frecuente, aínda que non o máis frecuente, ten moito que ver coa procura do extraordinario dentro do común que hai en case todo o que escribo. Que os nomes dos meus personaxes non sexan singulares, que non estorben na lectura despregando un abano de connotacións curiosas ou raras, é unha elección que está en toda a miña narrativa para adultos coa intención de evitar no posible que as árbores non nos deixen ver o bosque.

Outro aspecto importante á hora de escoller os nomes propios dos personaxes, no caso singular desta novela, foi o feito de que o libro se presentase como unha falsa tradución. Desde o momento en que a novela se inscribe na tradición literaria galega para contar unha historia foránea, formula a necesidade de achar a confluencia entre a verosimilitude do relato e o recoñecemento por parte do lectorado ao que se dirixe. Non quería escoller nomes que lle ofrecesen dúbidas de pronuncia a unha lectora galega ou que tivesen sons excesivamente impropios, así que elixín algúns que fosen tamén comúns ou aceptables no idioma en que o libro estaba escrito.

Selecionei *Emma*, *Clarisa*, *Monica*, *Linda*, *Sarah*, *Anna* porque son nomes ou palabras que existen xa no idioma de quen le. Escollín tamén *Bill*, *Doris* ou *Susan* porque se pronuncian igual que se escriben, e fixen o mesmo con algúns apelidos: *Logan*, *Olsen*, *Evans*, *Montana*, que non son galegos pero cuxas sílabas poderían aparecer nun apelido galego calquera. Para min era relevante non incorporar, cando menos nos personaxes principais, letras ou pronuncias pouco confortables entre o resto de letras ou pronuncias do texto, e por iso as reservei para os personaxes que case non aparecen: *John* e *Jim*. Lembro tamén que, nesta superposición de idiomas, tiven que cambiar o nome que lle dera inicialmente ao irmán de Emma, *Benjamin*, porque a súa forma curta era *Ben* e iso creaba con máis frecuencia da que me gustaría repeticións co adverbio *ben* en galego.

Recoñezo unha certa preocupación, como apuntaba antes, porque os nomes dos meus personaxes sexan transparentes, unha preocupación que vén, creo, do desacougo que me produce o impacto das palabras nun texto. Unha palabra que non está onde debería ou que non é a que debería cae sobre a páxina formando unha especie de cráter que condiciona a postura das demais. O efecto é parecido ao da contaminación luminosa. Se unha palabra é excesiva, faise imposible mirar con nitidez as palabras que a rodean, e os nomes propios producen esta sensación máis que ningunha outra palabra.

Por iso, aínda que soamente en parte, as miñas protagonistas máis importantes, nas tres novelas que seguiron a *O derradeiro libro de Emma Olsen* — *Carrusel*, *Illa Decepción* e *Os seres queridos*— falan por elas mesmas e non teñen ningún nome. Que non teñan ningún nome retira do texto unha información que condicionaría a naturalidade do discurso e, aínda que podería nomealas de calquera maneira, é consecuente coas novelas non facelo. Esta decisión non está exenta de problemas. Non outorgarlle ningún nome a estas protagonistas —que funcionan como un trasunto ficcional de quen escribe— non é unha decisión doada desde a posición da autora, porque conduce a unha recepción máis incómoda das novelas, pero é así como adiviñei que debía ser e para min é isto o que importa ou, cando menos, é o que me importaba cando as escribía.

Tampouco é, con certeza, a única opción. Con frecuencia, en novelas onde as e os protagonistas falan en primeira persoa e poderían ser percibidos como un trasunto de ficción de quen escribe, eses personaxes aparecen marcados, as máis das veces desde as páxinas primeiras, con algún nome, sempre distinto ao nome do autor ou autora que asina o libro, e iso soluciona, polo menos a priori, o problema da confusión entre a novela autoficcional e a crónica autobiográfica ou o testemuño de feitos auténticos, inexplicablemente frecuente.

Non quero dicir con isto, en ningún caso, que outorgar un nome a un ou a unha protagonista que fala en primeira persoa e que pode relacionarse con quen escribe sexa un subterfuxio —non penso que o sexa e, de ser algo parecido, non lle restaría nada, ao meu ver, a ningunha destas novelas— senón máis ben apuntar a como unha ou outra decisión pode determinar como é lida unha obra narrativa, a que tendencia ou subxénero é adscrita e tamén que consideración se ten dela.

Algúns decisións que tomei, para alén dos nomes das protagonistas, cando escribín *Carrusel*, *Illa Decepción* e *Os seres queridos*, teñen certo interese na cuestión da onomástica. Mantiven, por exemplo, en *Carrusel*, un nome de personaxe que xa utilizara nun libro anterior e considerei empregar iniciais para referirme a personaxes de pouca relevancia, algo que finalmente descartei porque non achegaba nada de valor e entorpecía máis o discurso do que o alixeiraba. En *Illa Decepción* volví construír un personaxe estranxeiro, unha muller francesa, seguramente o personaxe máis carismático da novela, a quen chamei *Amandine* atendendo á súa idade e á sonoridade do nome en función dos atributos do personaxe. O nome propio doutro dos personaxes ten nesta novela importancia na

trama. No final dunha das historias que compoñen o libro a coincidencia entre o nome dun personaxe e o nome do pai da protagonista revela sen dicilo cal é a identidade deste primeiro personaxe, que xa apareceu anteriormente.

N' *Os seres queridos*, ademais da protagonista, hai outro personaxe que non ten nome: o neno. Nin a nai nin o neno da novela teñen nome propio e o feito de que ningún dos dous se chame de ningunha maneira non ten que ver coa idea de que puidesen ser calquera neno ou calquera nai senón, pola contra, coa idea de que son unha nai e un neno concretos, e de que o vínculo que constrúen entrambos fai innecesario que se chamen un ao outro por calquera nome compartido por máis xente. Sitúanse xuntos, así, dentro da ficción, na burbulla do anonimato, e iso convértese nunha maneira de separalos dos demais e de tender entre eles dous unha ponte.

Tamén n' *Os seres queridos* escollín, para os dous personaxes masculinos principais, nomes que funcionasen ben un co outro. Por unha banda, o nome *Carlos*, que ten unha referencia real, era consecuente co carácter do personaxe e, de novo, tratábase dun nome pouco connotado, abondo común, e por iso transparente no relato. Por oposición a este, escollín para o outro personaxe masculino o nome *Miguel* entre varias opcións, procurando que os nomes dos dous personaxes masculinos que aparecen na novela non tivesen as mesmas vogais nin a sílaba tónica no mesmo sitio, seguramente porque con frecuencia me confunden, nas novelas ou nas películas, os personaxes que levan nomes semellantes ou teñen certo parecido físico. A intención da escolla ten que ver con que o lector tarde pouco tempo en diferencialos, algo que non sucedería de maneira tan diáfana se lles chamase *Marcos* e *Carlos* ou *Miguel* e *Manuel*.

Para as novelas ambientadas en Galicia, adoito consultar os datos de frecuencia e distribución dos nomes e apelidos do Instituto Nacional de Estatística, que están en rede e que recollen, entre outras cousas, cal é a idade media das persoas que se chaman de certo xeito, e algunhas gráficas que indican cando e onde ese nome se popularizou. En todo caso, hai unha noción sempre intuitiva da connotación que ten un nome propio e lembro pensar, cando era nena, que a literatura non estaba feita para que a protagonizasen as *Sheilas* ou os *Kevins* que abundaban na miña escola e, no caso da literatura galega, si as *Uxías*, *Marriñas* e *Antóns* tamén frecuentes na miña contorna pero non tanto noutras. Na literatura española tampouco había *Sheilas* ou *Kevins*, e era máis común que nas miñas lecturas aparecesen nomes en desuso, curiosos ou antigos —*Bárbaras*,

Remigio— seguramente porque nesa literatura non era necesario normalizar a onomástica propia.

Un dos asuntos sobre os que se nos propuxo reflexionar no marco desta xornada é a da escolla consciente de nomes galegos para os personaxes e o problema da castelanización dos nomes propios. Moi poucas veces, e non por acaso, escollín para os meus personaxes, fóra dos que son estranxeiros, nomes que non fosen galegos, agás que quixese marcar na escolla precisamente o problema da castelanización dos nomes no contexto do personaxe. Pero tampouco escollín case nunca aqueles nomes que son específicos do galego e impropios no castelán. Isto ten que ver, seguramente, coa vontade de sinalar que *Manuel*, *Ana* ou *María* son nomes igual de galegos ca *Helena* ou *Antón*, aínda que non sexan exclusivos do galego. Preocupoume sempre, dun xeito intuitivo, asumir que o que non é exclusivo do galego é patrimonio do castelán, sobre todo cando se trata de nomes que forman parte da tradición onomástica de maioría das linguas romances.

Esta preocupación esténdoa á revisión do resto de escollas léxicas que fago cando escribo un texto literario. Usar sempre *procurar* por vez de *buscar*, *atopar* por vez de *encontrar*, *acontecer* por vez de *sucedee*, *mudar* por *cambiar*, entre outros exemplos, déixame unha sensación agre de renuncia a palabras que tamén nos pertencen como falantes. O gume entre reivindicar, dalgunha maneira, os trazos diferenciais do galego, e ao tempo non renunciar a ningunha ferramenta do idioma, é fráxil e delgado, pero tamén son fráxiles e delgadas as demais disxuntivas da escrita e, ao meu ver, se estas escollas asoballan todas as outras opcións, constrúen unha especie de idiolecto literario por oposición ao castelán que afirma ou subscribe, dalgunha maneira, unha dependencia da outra lingua.

Como conclusión a estas notas sobre as motivacións que hai detrás da escolla dos nomes de personaxe na miña narrativa para adultos, quero comentar o caso, case oposto en intención, das eleccións que fixen para a pouca narrativa infantil que escribín ata o de agora. No caso da novela *Demetrio Demoscopio perdeu a chispa*, os nomes dos personaxes teñen a vontade de ser humorísticos e non pasar inadvertidos. Dentro desta novela, ademais do personaxe de Demetrio Demoscopio, seleccionei outros nomes con rimas ou rarezas, como os que levan as irmás Carmelina e Laudina Flan, o mago Ciro, Afonsa Sosón, a avoa do protagonista, e a súa irmá, Celeste Sosón. Son personaxes, todos eles, insólitos ou fantasiosos, e os seus nomes queren ser sonoros e significativos. Ao tempo,

para os dous protagonistas, que son persoas comúns, escollín nomes comúns; *Clara e André*.

A miña sensación respecto a todas estas cuestións e a todos estes nomes é a de estar diante dunha especie de álbum de fotografías familiares, coma se os meus personaxes formasen parte tamén da miña relación cos nomes de persoa e revelasen as miñas preferencias ou os afectos que me produce a xente que se chama dun ou doutro xeito. O vínculo máis importante que teño coa onomástica literaria prodúcese fóra da ficción e, con frecuencia, a literatura marca o meu xeito de relacionarme coa xente da rúa. Nunca lle chamaría a un fillo meu polo nome dun personaxe de ficción que algunha vez detestei e todas as Alicias deste mundo teñen, sen facer nada máis, a miña simpatía.