

El nombre-máscara como estrategia clave de la creación de las imágenes de protagonistas marginales (basado en la obra de Vladimir Makanin y Bernardo Atxaga)

TATIANA VORÓNCHENCO, OKSANA LANTSOVA, *Universidad Pedagógica de Chitá*
tavoronch@mail.ru

RESUMEN

En el artículo los autores intentan examinar los sentidos artísticos que aparecen con el uso del nombre-máscara en la indicación de los protagonistas en la narrativa de dos autores contemporáneos: Vladimir Makanin y Bernardo Atxaga. La obra de ambos escritores está marcada con la particularidad de la relación «personaje/nombre», cuando en el primer plano aparecen los personajes denominados por apodo o por seudónimo, nominaciones que normalmente pertenecen a la periferia del campo antroponímico. Como el nombre representa la esencia de una persona, dichas nominaciones evidencian la deformación de la identidad de un personaje literario y la disparidad de la relación «personaje/esencia». Este fenómeno sirve como la estrategia clave para crear las imágenes de protagonistas marginales, cuya esencia «inacabada» reclama el empleo de los medios artísticos correspondientes.

Palabras clave: protagonista marginal, nombre-máscara, identidad.

The Name-Mask As a Key Strategy for Creating the Image of Marginal Protagonists (Based on Works by Vladimir Makanin and Bernardo Atxaga)

ABSTRACT

In this article, the authors aim to examine artistic aspects in the use of the name-mask as an indication of character in two contemporary authors – Vladimir Makanin and Bernardo Atxaga. The work of both writers is characterized by a particular approach to the relation between personality and name, whereby characters denominated by a nickname or pseudonym appear in the foreground, though such nominations normally belong to the periphery of the anthroponymic field. As the name represents the essence of a person, such nominations indicate the deformation of the identity of the literary character and a disparity in the relation “character/essence”. This phenomenon serves as the key strategy for creating the image of marginal protagonists, whose “incomplete” essence requires the use of appropriate artistic resources.

Keywords: marginal protagonist, name-mask, identity.

La indicación por nominación, así llamada la máscara del nombre, a menudo llega a ser clave para crear la imagen de un personaje marginal. La utilización de una estrategia semejante marca la obra de dos famosos escritores contemporáneos. Uno es el autor ruso Vladimir Makanin (1937) y otro es el escritor vasco Bernardo Atxaga (1951). El espacio antroponímico de los textos de ambos escritores se caracteriza por la originalidad de la relación *nombre/personaje* cuando en el primer plano aparecen los personajes denominados por apodo o por seudónimo, lo que permite crear varios sentidos artísticos. Con mayor frecuencia, en una obra artística las nominaciones las llevan unos personajes periféricos, y su utilización coincide con la acentuación de los rasgos más importantes del carácter o de la apariencia del personaje. De esta manera el autor aspira a lograr una generalización artística. En el caso de los protagonistas de Makanin y Atxaga no se trata de generalización; es evidente aquí la intención de contraponerlos a los demás personajes con nombres ordinarios, actualizar los sentidos artísticos, contenidos en las nominaciones, convertir su utilización en una estrategia artística que explique la idea de autor.

En cualquier cultura los nombres propios forman el espacio antroponímico con una estructura de campo, que comprende el núcleo y la periferia. Los nombres y los apellidos

constituyen el centro o el núcleo del espacio antroponímico; en la tradición rusa el nombre completo oficial de una persona incluye también el nombre patronímico que no es otra cosa que la indicación del nombre del padre. El respeto hacia un interlocutor se manifiesta con el vocativo por el nombre mismo y el nombre patronímico de una persona a la vez. Es una forma oficial, adoptada en la tradición cultural rusa. Sin embargo, en la vida cotidiana, han recibido una distribución amplia los nombramientos por nombre incompleto, deformado, por nombre patronímico, que no son otra cosa que un trato familiar. Por ejemplo, el hombre a quien llaman sólo por su nombre patronímico se considera ser «de los suyos». Además, este nombramiento contiene una alusión a la edad, ya que dicha nominación se refiere sólo a la gente madura. Tales nominaciones se encuentran en la periferia del campo antroponímico ya que no son obligatorias para el nombramiento oficial de una persona.

En literatura siempre se ha prestado mucha atención al problema del espacio antroponímico de un texto, porque tanto los nombres como el idioma y el estilo de la obra ocupan un lugar particular en el sistema de los medios artísticos que sirven para expresar la idea de autor. Tal y como indicó el crítico V.G. Belinski (Белинский, 1948: 122), «en el nombre mismo, que un poeta verdadero concede a su héroe hay una necesidad razonable quizá invisible para el poeta mismo».

Sin embargo, según la afirmación del filólogo alemán Bruno Hillebrandt (citado por: Васильева, 2009: 151):

...los nombres en una novela, narración hoy en día ya no tienen tanta importancia como la que tenían en la literatura dos siglos antes.... La importancia de los nombres en la novela del siglo XX va desapareciendo.

Dicho fenómeno está determinado por una sensación del mundo modernista propia de los intelectuales del siglo XX, según la cual aparece un héroe nuevo, que se caracteriza por su «posición de protesta moral y de negativa del mundo circundante, ... de marginación espiritual» (Ильин, 1999: 214). Un héroe extraño, marginal en su ambiente ocupará una situación periférica respecto al sistema existente de valores.

Según la opinión del filólogo contemporáneo ruso I. Románov (2009:25):

La marginalidad de un personaje literario se revela por medio de una noción metafórica de la periferia (el margen, la extremidad), que se presenta en distintos sentidos aunque correlacionados... La inclinación de un héroe marginal por las afueras de la ciudad, del estado (la periferia)... puede presentarse por medio del motivo de peregrinación (el héroe marginal como un viajero perpétuo) o al revés, en una aspiración por «localizarse», «encerrarse» en el mundo (un marginal como «un hombre subterráneo»).

En una poética moderna, las estrategias antroponímicas que revelan la esencia «inacabada» de un héroe literario son de gran importancia para la organización de todo el texto y para la expresión de su sentido artístico.

En la obra de Makanin y Atxaga la designación de un personaje por nominación evidencia una vez más su posición periférica. Así, al protagonista de la novela de V. Makanin «El underground o el héroe de nuestro tiempo» (1998) lo llaman *Petróvich*, por su nombre patronímico. En la novela *Petróvich* es un exescritor no reconocido, hoy en día un hombre

sin domicilio fijo, que se gana la vida como vigilante de apartamentos en una residencia y lleva consigo por todas partes su máquina de escribir vieja como un recuerdo de su pasado. Petróvich se define de la manera siguiente (Маканин, 1999: 63): «el guarda sin hogar que vigila unos metros cuadrados ajenos», «un hombre semicano de más de cincuenta años de edad». El mayor principio de vida para Petróvich es estar libre. Para ello se atreve a romper con la sociedad, comete unas acciones raras, incomprensibles desde el punto de vista de sus vecinos, pero fácil de explicar desde la posición de su propia filosofía, la cual se puede determinar como «una filosofía del primer golpe». La esencia de su filosofía consiste en que Petróvich, sin domicilio fijo, está listo para infligir el primer golpe a aquellos que intentan humillarlo al atentar contra su dignidad personal. «En estos pasillos pálidos no tengo mi rincón, por eso defendo más insistentemente a mi «yo»; es mi rincón verdadero» (Маканин, 1999: 292). Por defender su «yo» personal Petróvich se ve abocado a un asesinato doble y como Raskólnikov, el protagonista de la novela de Dostoievski «Crimen y castigo» no se arrepiente de la acción cometida. Y como el héroe de Dostoievski, Petróvich sufre la necesidad de guardar su secreto. El deseo de confesar lo hecho y la imposibilidad de contarlo a la vez casi lo vuelven loco, y el protagonista acaba en el manicomio. Sólo gracias a su filosofía, a la capacidad por infligir el primer golpe, lo que le salva la vida y el juicio, Petróvich consigue sobrevivir allí; él vuelve al mundo, donde recupera su antigua posición propia de un hombre «de los suyos» con «la aureola de un crimen carente de arrepentimiento».

Lo mismo que el personaje de Makanin, el protagonista de la novela de Bernardo Atxaga «El hombre solo» (1994) también está rodeado de la gente pero alejado interiormente de ella. Sólo el modo de vivir de Petróvich está determinado por el desarraigo ontológico del mundo, la orientación deliberada hacia la salida de su sistema axiológico, mientras que el héroe de Atxaga una vez había escogido el camino de la lucha política para realizar sus ideales, al menos al principio, no estaba solo entre otros militantes de la agrupación ETA. Incluso después de abandonar la organización y cumplir el plazo en la cárcel por la actividad subversiva, mantiene las relaciones amistosas con sus ex compañeros de lucha. Entre todos adquieren en propiedad común un hotel en los alrededores de Barcelona y empiezan la vida pacífica de los arrepentidos.

Al protagonista se le conoce sólo bajo el seudónimo conspirativo de *Carlos*. Su verdadero nombre tanto como el nombre de Petróvich nunca aparece en el texto. La novela está localizada en un hotel en las afueras de Barcelona durante el campeonato mundial de fútbol, el conflicto principal consiste en la oposición de Carlos a unos agentes de la policía secreta que llegan al hotel en busca de dos militantes de ETA que acaban de cometer un atentado terrorista. Resulta que Carlos es quien ayuda a ocultarse a los militantes en su lugar secreto – un sótano de la panadería cerca del hotel. Carlos aparece en la novela como una figura marginalizada socialmente; ya que se encuentra en una posición de paso entre los suyos (sus amigos, a cuyo lado vive, ocupándose de una actividad pacífica) y los otros (la agrupación ETA, de donde había salido ya desde hacía mucho, pero con la cual sigue colaborando provisionalmente, habiendo ocultado a los terroristas). De este modo, el personaje de Atxaga como Petrovich comete una acción inexplicable desde el punto de vista del sentido común. Sin embargo, a diferencia de Petrovich cuyos actos le salvan la vida, la traición de Carlos conlleva la muerte de un inocente, Pascal, de cinco años de edad y la muerte del protagonista mismo. En la novela se describen los últimos días de la vida del personaje principal al que matan durante

una operación de salvamento de dos militantes elaborada por él mismo.

Otro héroe de Atxaga, el personaje del cuento «Nueve palabras en honor del pueblo Villamediana» de su libro «Obabakoak» (1989) es el impostor Carlos García, que ha adoptado un nombre antiguo y aristocrático. La marginalidad del personaje está determinada por su aspecto físico (es enano) y por su modo de vivir: en el pasado era profesor de la universidad y poeta y, como Petróvich, fracasado en la obra y en la vida. El héroe también escoge una periferia geográfica y no para concebir la existencia. Es un marginado social, ya que, según las palabras del sociólogo alemán Shimit (Aguirreolea, 1999: 511): «Todo aquel que se salga, no cumpla, esté fuera... cultural o geográficamente, de los valores y lugares de una sociedad, pasa a ser considerado inútil, peligroso, y por lo tanto, ese individuo o colectivo, es marginado». El narrador conoce al enano después de haberlo visto en un pueblo perdido de Castilla, Villamediana, en su barrio más lejano, donde él vive como un anacoreta voluntario, prefiriendo a la sociedad humana la compañía de un gato de Angora. El impostor está seguro de que es descendiente de un aristócrata famoso, el conde de Villamediana, que también era aficionado a la poesía. Por eso renuncia a su vida antigua, su nombre verdadero y se aleja al pueblo de Villamediana, el patrimonio antiguo de los condes. Sin embargo, la comprensión del contraste entre su aspecto físico nada atrayente y el nombre alto apropiado lo agobia psíquicamente. El héroe no puede resistir la presión de su nombre nuevo y expira.

A principios del siglo XX el filósofo A.F. Lósev en su libro «La filosofía del nombre» planteó que el nombre representa una idea materializada; cada nombre contiene un sentido interior, que es su calidad inherente. «El nombre es un sentido o una esencia comprendida» (Lósev, 1999: 162). Por medio de la interpretación del nombre se realiza el camino más corto a la comprensión de la esencia humana, por eso cualquier cambio del nombre conlleva el cambio del sentido, y consecuentemente, algún cambio en el destino de su poseedor.

Meditando sobre la esencia y las consecuencias del cambio del nombre, otro filósofo ruso, S.N. Bulgákov, indica que el renombramiento siempre representa un hecho lleno de importancia mística. El cambio del nombre sobreentiende normalmente una de dos variantes: 1) cuando el nombre nuevo existe a derechos iguales con el verdadero; 2) cuando el individuo rechaza el nombre viejo. Con este momento está ligada la costumbre de la adopción de un seudónimo artístico o conspirativo, lo que según la opinión de Bulgákov, «es la seudonimia pura». Si el renombramiento objetivo conlleva la subordinación al nombre nuevo, un destino nuevo, como lo comenta Bulgákov, «la catástrofe espiritual», la seudonimia significa el juego con el nombre, cuando «la esfera personal del hablante ... se pega, y abre un escenario nuevo (o muchos escenarios) para el juego» (Булгаков, 1999: 264). De esta forma, la seudonimia resulta estar directamente ligada con la motivación lúdica. El juego, pues, en la cultura se interpreta como la entrada en el antimundo, en la fiesta de Carnaval, que se acompaña con una inversión de las leyes del mundo exterior. En este antimundo, según la afirmación de Johann Jeizinga (2001: 28), «las leyes y las costumbres del mundo cotidiano no tienen fuerzas». El carácter carnavalesco del juego se revela en la costumbre de la gente de disfrazarse, tomando otra esencia a la vez. «La otra existencia y el misterio del juego se expresan con evidencia en el disfraz. ... Cambiándose o poniéndose una máscara, el individuo «juega» a otro ser. Es otro ser»» (Jeizinga, 2001: 29). De este modo resulta, que el motivo del juego está directamente ligado con el motivo de la máscara, que desempeña un papel muy importante en la cultura popular relacionada con la risa. M.M. Bajtín en su libro «La obra de Francois Rabelais y la

cultura popular medieval y del Renacimiento» afirma que, «tales fenómenos como la parodia, la caricatura, la mueca, los gestos, ... no son más que derivados de la máscara» (Bajtín, 1990: 48). En el nivel antropónimo el motivo de la máscara se realiza al designar a un individuo con un seudónimo o con un apodo en vez de su nombre verdadero. Dichas nominaciones, aunque tienen su forma propia, no se consideran como auténticos nombres, por no corresponder a la definición del diccionario, según el cual «el nombre es una denominación personal de un individuo que se da al nacer» (Ушаков, 2008: 221).

En el texto literario se emplean distintas estrategias onomásticas para definir el papel del nombre-máscara. Entre ellas están el orden y el modo de introducir el nombre y el personaje mismo al texto, la correlación de la nominación del personaje con otros elementos del espacio onomástico del texto (el título, el epígrafe), ya que en el sistema textual todos ellos se someten a una idea artística.

Como en la onomástica literaria el nombre como elemento del texto literario se considera uno de los medios más importantes de la creación de una imagen artística, el seudónimo del personaje (pseuso – falso; onima – el nombre) tiene que indicar forzosamente la disparidad de la relación semántica «nombre-personaje», incluso si en el texto este momento no se expone directamente. En este caso, la atención de investigador la atrae la manera de introducir el nombre y al personaje mismo. Ellos «tienen que ser presentados al destinatario del texto de modo que éste realice fácilmente una operación de identificación, habiendo construido... una cadena bien designada del «nombre-personaje»» (Васильева, 2009: 101). En el caso de seudonimia la identificación será puesta en duda.

Así, por ejemplo, en la novela «El hombre solo» el motivo del nombre-máscara se expone desde el comienzo de la narración por medio de uno de los modos de introducir el nombre (Atxaga, 1994: 9): «El hombre al que todos llamaban Carlos». Aquí, la seudonimia se revela mediante la función de la identificación del personaje. Tal y como indica el lingüista ruso N.V. Vasilieva (Васильева, 2009: 158), «el nombramiento, realizado por el narrador, deja huellas en el texto»; a menudo tal antropónimo resulta ser una nominación, introducida por medio de unas construcciones autónomas (dar nombre, llamar, etc.). En la novela de Atxaga este punto de vista subjetivo pertenece al narrador y no al autor de la obra. Por eso, el lector recibe una señal del hecho de la seudonimia, ya que el nombramiento resulta trasladado al plano narrativo.

En el cuento «Nueve palabras en honor del pueblo de Villamediana» al principio el narrador sólo ve de lejos la figura del protagonista y lo toma por un niño. Al conocer al narrador éste se presenta como Enrique Tassis, demostrando de esta manera que está emparentado con una familia aristocrática. El narrador experimenta una sorpresa doble. En primer lugar, no esperaba ver a un enano en vez de un niño. En segundo lugar, le choca el contraste entre el nombre tan alto y la apariencia del «hombre pequeño». De este modo, apenas introducido el nombre del protagonista, ha surgido la disparidad entre el antropónimo y el personaje, porque la oposición la forman los sentidos artísticos que se refieren al mismo nombre, pero engendrados por diferentes denotados.

En la novela de Makanin el nombre incompleto del protagonista aparece como un apodo, que «profanan» a su poseedor. M.M. Bajtín hablaba sobre la correlación entre el nombre y el apodo en la literatura europea cuando reveló la conexión del nombre con el mundo superior de los dioses junto con ello refiriendo el apodo a la vida normal y corriente. El apodo

«... convierte lo propio en lo común. No eterniza sino funde, renace – es una fórmula de tránsito» (Bajtín, 2000: 256). El nombramiento según M.M. Bajtín supone la observación de cierta distancia, pero la indicación por el nombre patronímico significa el debilitamiento de la distancia, ya que es el comienzo de la apostasía de un nombre a un apodo. Con la utilización del apodo se pierde la individualidad de una persona, porque siendo «una fórmula de un tránsito», saca a su poseedor de una estructura social ordenada y lo condena a la marginalidad de la existencia.

Según la afirmación del filólogo ruso Yuri Tiniánov (2002: 186-187), «en la obra artística no hay nombres sin que hablen». Conforme a esta opinión, el principio común de la característica antroponímica del personaje consiste en el traslado asociativo de las calidades claves del nombre a la imagen indicada. En la novela de Makanin el nombre patronímico *Petróvich* aparece como la única nominación que existe en calidad del nombre propio del protagonista. En la realidad psicológica de una persona rusa el nombre *Petróvich* se asocia a un carácter primitivo, inferiorizado, fácil de comprender. También se toma en cuenta la etimología transparente de este nombre. Así, por ejemplo, los vecinos de la residencia donde vigila Petróvich bastante a menudo van a verlo para «confesar», contarle de sus problemas. «Pasar por la casa de Petróvich» – se lo definía así (con una broma, de risas) (Makanin, 1999: 18). Los escucha con paciencia entendiéndolo sin embargo, que a ellos les da alegría ver a un fracasado que se ha arreglado en la vida peor que ellos.

Sabía, claro, que a espaldas ellos me detestan. Ellos trabajan, yo – no. Ellos viven en sus apartamentos, yo – en los pasillos. Si no son mejores que yo, están empotrados e incluidos más seguros en el ambiente (Makanin, 1999: 19).

En este caso se manifiesta una posición de valoración de otros personajes referente al protagonista: la falta del respeto, marcado con una forma del trato estilísticamente inferiorizada.

Uno de los modos más eficientes de análisis de un personaje – la investigación de la forma interior de su nombre se realiza sólo cuando se puede relacionar la indicación con su imagen, lo que a primera vista se nota en la novela «El hombre solo». El seudónimo representa un nombre ordinario, que entra en el núcleo del espacio antroponímico de la cultura española. Es un antropónimo de la procedencia alemana (proviene del nombre Karlmann: donde Karl significa valiente; mann es un ser humano). Habiendo descifrado el código de nombre del seudónimo, se puede comparar con el carácter del personaje. Efectivamente, el exmilitante Carlos es valeroso e ingenioso, siempre dispuesto a venir en auxilio de sus amigos. Al mismo tiempo, ya que su nombre representa una máscara, ella no puede sino alterar la esencia de su dueño. Si el nombre es un signo de identidad, con el cambio del nombre la identidad deformada va a hacer señales con un nombre incompleto, un apodo o un seudónimo de su esencia alterada. Ugarte, Laura, Guiomar, los exmilitantes y amigos de Carlos después de cumplir la pena por la actividad subversiva, cambiaron su manera de ver la vida y pasaron a la situación legal. El rechazo a sus seudónimos conspirativos es la señal de su decisión. Sin embargo, en el juego se queda Carlos, lo que se confirma con el seudónimo antroponímico. Carlos tiene su nombre auténtico, que nunca aparece en el texto, pero el protagonista no piensa quedarse en el juego para siempre.

Y una vez en Barcelona, por qué no, recuperaría su verdadero nombre, y al fin abandonaría el seudónimo de Carlos que le había puesto Sabino y que, desde la muerte de sus padres, era el único nombre por el que todos le conocían. ...Además, debía emprender el nuevo modo de vida cuanto antes, en cuanto se resolviera el problema de Jon y Jone... (Atxaga, 1994: 98).

Para los amigos de Carlos se les queda incomprensible una cosa: ¿por qué él secretamente admite y da refugio a dos terroristas de ETA? De esta manera pone en peligro a todos sus amigos. Tampoco Carlos sabe entender el motivo de sus acciones, las cuales explica como el deseo de ayudar a su prójimo. La traición de Carlos está motivada con la influencia del seudónimo a su esencia, que se ha vuelto doble.

Lo mismo que en el caso del protagonista de Atxaga, el nombre elocuente y la esencia alterada de Petróvich se correlacionan. En la característica de la imagen de Petrovich surge la contradicción entre su nivel cultural muy alto, como el de un escritor de la «Literatura Rusa» y la semántica inferiorizada de su nombre. Su nombre suena como una parodia referente al «escritor de la Literatura Rusa» que el propio Petróvich se aplica a sí mismo. A través de la familiarización del trato la imagen se traslada a «una zona de risa del contacto» (Бахтин, 2000: 269), y el personaje se convierte en un objeto de bromas por parte de su entorno. La tragedia empieza cuando el objeto de bromas se convierte en un atentado contra su dignidad. Petróvich no puede admitir la violación del límite de su individualismo, de su ego. Y es que su verdadero nombre no se le ha olvidado aunque ni una vez se menciona en el texto. Aquí se revela el perjuicio de su esencia, la disparidad del antropónimo y la imagen de personaje a quien pertenece esta indicación.

La misma relación apasionada a su «yo» se observa en el caso de Tassis. Tras el renombramiento cambia la esencia del personaje, que considerándose a sí mismo como un descendiente verdadero del conde Villamediana, recibe con sufrimiento el decaimiento de la familia antigua: está atormantado por el contraste entre el nombre alto que lleva y su aspecto físico («soy monstruosos»), trata con desdén a la gente del pueblo («palurdos») sufriendo además por su no reconocimiento como poeta. Lo delata el punto de vista del narrador (Atxaga, 1989: 168): «Lanzó una carcajada, jactándose como si hubiera resultado vencedor en un certamen. Pero, a diferencia de otras veces, me dio a entender a la vez que estaba fingiendo, que él no quería reirse».

En la obra literaria el personaje que lleva un seudónimo o un apodo, se pone una máscara, entrando en el antimundo del juego, ambivalente por su carácter, pues es «el juego que sale fuera de los márgenes de la oposición del bien y el mal. No sabe la distinción de la verdad y la mentira» (Jeizinga, 2001:18). En la novela «El hombre solo» el motivo del juego está evocado por la estructura de trama: Carlos es un ex militante de ETA, y según reglas de la organización lleva un seudónimo conspirativo. La conspiración presupone un complot, un juego en cierto modo, a cuyos participantes Jeizinga determina de una manera siguiente (2001: 25): «Precisamente es el *outlaw*, el revolucionario, el miembro de un club secreto, el hereje, –todos ellos están expuestos a la consolidación a los grupos y a la vez tienen un carácter lúdico muy expresado». Los policías entran en el hotel en los alrededores de Barcelona en busca de dos militantes de ETA refugiados allí como empleados de televisión. Empiezan su actividad según todas las reglas del juego. Carlos, protagonista, es él quien

esconde a los terroristas. Por eso Carlos «también tiene que estar dentro del juego» (Atxaga, 1994: 289). La pérdida irremediable del protagonista está expresada con el punto de vista del autor que en el centro del espacio onomástico que es el título de la novela coloca la nominación - metáfora «El hombre solo» en vez de un antropónimo. El epígrafe también tiene una fuerza considerable, ya que representa una cita bíblica: «Ay del solo que cae!, que no tiene quien lo levante» (Eclesiastés, IV: 10), que predice el destino triste del protagonista. De este modo, el motivo del juego directamente ligado con el motivo del nombre-máscara en la novela «El hombre solo» actualiza varios sentidos: el juego con el nombre, el juego con la ley, el juego con «fantasmas del pasado», el juego con la vida.

El juego resulta Igual de pernicioso para Tassis, que habiéndose puesto el seudónimo-máscara, entra en el antimundo del juego, trata de corresponder a su nombre nuevo, lo que se vuelve fatal para su identidad y para la existencia misma, cuando «condena a la muerte el nombre propio, destinado para esfumarse en el elemento de un nombre ajeno, que notoriamente no pertenece a su portador» (Булгаков, 2005: 262).

No es casual que en la conversación de Tassis-García aparezca la palabra «el decorado», cuando él sin declarar su autoría cuenta de su poesía (Atxaga, 1989: 169):

Carlos García habla de la quietud de esta hora. Dice que a esta hora los pájaros se retiran o se callan, que la gente desaparece de los caminos; y que, al ir desvaneciendo la luz, el paisaje adquiere la fijeza de los decorados... y que el mismo cielo, sin un sol que se desplace, sin nubes que viajen, da la impresión de ser otro decorado.

El término «decorado» en este contexto se refiere al espacio semántico del juego, saliendo como una pura apariencia del paisaje. De este modo, las nociones «el decorado», «el teatro», «la máscara» revelan las dicotomías «la autenticidad – la falsedad», «la naturalidad – la afectación», «la vida – la muerte», cuyas señales directas se realizan en el espacio semántico del juego. Por eso el motivo del juego en el cuento está marcado negativamente también: el juego a diferencia de la vida es la artificiosidad, la falta de movimiento que llevan a la consunción.

En sus textos, Atxaga y Makanin, habiendo concedido a sus héroes apodos, seudónimos, los introducen en el otro mundo, «al antimundo de la cultura» (Likhachiov, 1984), que no es sino «el mundo de vagabundeo, el mundo inestable de todo lo pasado, el mundo del bienestar pasado, el mundo con «el sistema de signos confuso»» (Likhachiov, 1984: 47). Los protagonistas se hacen «los héroes del antimundo» y se expone este hecho también al nivel de la topografía, por medio de la descripción de sus sitios topográficos. «El valor artístico lo adquiere un hombre, sus hechos, sus palabras, sus gestos sólo cuando se encuentra en uno de esos sitios» (Бахтин, 2000: 265). Así, por ejemplo el enano Tassis se oculta del mundo en un pueblo perdido castellano, escogiendo la soledad. Carlos vive en las afueras de Barcelona, en un hotel; de este modo también posee sólo una apariencia de casa. Su lugar favorito de descanso es un sótano de la panadería al lado del hotel. La topografía de la novela de Makanin representa los pasillos de la residencia, el metro, es decir unos lugares públicos y a la vez impersonales. Su trayectoria preferida es de un piso al otro a lo largo de los pasillos de la residencia, por unos pasos del metro. «Debajo de la tierra guardaba paz y tranquilidad. Mi nirvana» (Маканин, 1999: 209).

Según una expresión ya citada, el nombre fija en el espacio. El nombre en calidad de un elemento del sistema semiótico aparece como una de las formas de la existencia, su «casa» (en terminología de Heidegger). En el texto la nominación estilísticamente bajada, en la cual falta el mayor componente, el nombre, corresponde lo mejor posible a un carácter transitorio de los sitios predilectos del protagonista. El héroe no puede establecerse en tal espacio, por eso su esencia, de cuya señal formal sirve un nombre-máscara es el desarraigo ontológico, la sensación del mundo marginal. Según esta sensación, el personaje está marginado en la sociedad; Petróvich, por ejemplo, es «un hombre subterráneo» con su *yo* hipertrofiado. El mundo artístico mismo de la novela de Makanin está bajado, «trágicamente y fisiológicamente bajado».

Los protagonistas de Bernardo Atxaga a diferencia de Petróvich no son marginales ontológicamente, por eso sufren al encontrarse en «la periferia axiológica del nuevo mundo social» (Бачинин, 2005: 125). No tienen fuerzas para abandonar el círculo carnavalesco del juego, es decir devolver sus verdaderos nombres y de esta manera recuperar su auténtica esencia, la cual ha cambiado bajo la influencia del nombre-máscara, que los lleva al antimundo fatal. Para los personajes de Atxaga superar el marginalismo es posible sólo con la salida al espacio de la muerte.

Sin embargo, en algunos casos el autor deja el nombre propio a su personaje marginado, conservando su esencia individual. En la novela de Makanin la imagen del personaje principal «en la auréola de un crimen sin arrepentimiento», pero en suma, de un hombre bueno, «de los suyos», Petróvich se identifica con la imagen de su hermano menor, Benedict, «un paciente eterno del manicomio». Benedict Petróvich, a pesar de la cadena de nominaciones desarrollada por el autor, consigue guardar su verdadero nombre en una forma oficial completa, según la tradición cultural rusa. Benia, «tonto», en su pasado un pintor talentoso, en cuyos dibujos «había un verdadero arte de vanguardia» (Makanin, 1999: 89), cae en sumario muy joven por ser «políticamente inseguro». Después lo meten en el manicomio, donde se queda para siempre. A diferencia de su hermano mayor, a quien él casual pero precisamente lo llama «el señor Golpe», Benedict Petróvich no es capaz de golpear a nadie, ni siquiera para salvar su vida. De este modo Benedict conserva su relación con Dios, lo que se subraya primero con la interpretación de su nombre que significa «bendito»; además, el autor le deja a su personaje loco su nombre completo intacto.

En dichos textos se observa una total regularidad del espacio antroponímico cuando los protagonistas tienen nombres-máscaras, cuya motivación es lúdica. En todos los casos analizados los autores despersonalizan a sus personajes con intención, privándolos de sus nombres, designándolos por apodos, seudónimos, es decir las nominaciones que son propios para la periferia del campo antroponímico. Sin embargo, los autores no aspiran a la generalización artística, ya que la nominación la recibe el personaje central y no secundario. Los autores, ocultando el nombre verdadero de su protagonista, manifiestan su soledad interior, el desarraigo en el ambiente, haciendo hincapié en su posición periférica referente al sistema axiológico de la sociedad. De esta forma le comunican un estatuto de un héroe marginal.

La utilización de nominaciones para designar a los protagonistas contribuye a la realización de la tarea artística: revelar la disparidad del nombre de un personaje y de su esencia. Con esto el antroponímico y la esencia del personaje forman ciertas dicotomías

semánticas, en las cuales se descubren «la dualidad del mundo y la dualidad del pensamiento» de los protagonistas, determinadas con el nombre-máscara. Sin embargo, hay casos cuando el autor deja a su héroe marginado un nombre oficial completo, lo que evidencia la conservación de su esencia individual. Se puede asegurar que el funcionamiento de las nominaciones en el texto modela el contenido artístico de las obras. La utilización del nombre-máscara como estrategia clave de la creación de los personajes marginales permite realizar la concepción en la cual la dominante ideológica-artística es la marginación del mundo imaginado.

REFERENCES

- Atxaga, B. (1994). *El hombre solo*. Barcelona: Ediciones B, S.A.
- Atxaga, B. (1989). *Obabakoak*. Barcelona: Ediciones B, S.A.
- Aguirreola D. (1999). Reseña. *Revista internacional de los estudios vascos*, 44(2), 511.
- Bajtín, M.M. (2000). *La épica y la novela*. San Petersburgo: Ázбука.
- Bajtín, M.M. (1990). *La obra de Francois Rabelais y la cultura popular medieval y del Renacimiento*. Moscú: Judózhestvennaia literatura.
- Bachinin, V. (2005). *Psicología: diccionario enciclopédico*. San Petersburgo: Editorial de Mijáilov V.
- Belinski, V.G. (1948). *Las obras escogidas*. Moscú: OGIZ.
- Bulgákov, S.N. (1999). *La filosofía del nombre*. San Petersburgo: Nauka.
- Vasilieva, N. (2009). *El nombre propio en el mundo del texto*. Moscú: Librocom.
- Illín, I. (1999). El marginalismo. *La filología extranjera moderna. Diccionario enciclopédico*. Moscú: Intrada – INION, 213-217.
- Likhachiov, D.S. (1984). *La risa en la Rusia Antigua*. Leningrad: Nauka.
- Lósev, A.F. (1999). *La filosofía del nombre / Samoie samo: Obras*. Moscú: EXMO-Press.
- Makanin, V. (1999). *El underground o el héroe de nuestro tiempo*. Moscú: Vagrius.
- Románov, I. (2009). *La literatura rusa de los tiempos modernos. La poética del tránsito*. Chitá: ZabGGPU.
- Tiniánov, Y. (2002). *La evolución literaria. Las obras escogidas*. Moscú: Agraf.
- Ushakov, D. N. (2008). *Gran diccionario de la lengua rusa*. Moscú: OOO «La casa del libro eslavo».
- Бахтин, М.М. (2000). *Эпос и роман*. СПб: Азбука.
- Бахтин, М.М. (1990). *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. Москва: Художественная литература.
- Бачинин, В. (2005). *Психология: энциклопедический словарь*. СПб: Изд-во Михайлова В.А.
- Белинский, В.Г. (1948). *Избранные сочинения*. Москва: ОГИЗ.
- Булгаков, С.Н. (1999). *Философия имени*. СПб: Наука.
- Васильева, Н. (2009). *Собственное имя в мире текста*. Москва: Либроком.
- Ильин, И. (1999). Маргинальность. *Современное зарубежное литературоведение. Энциклопедический справочник*, 213-217.
- Лихачев, Д.С. (1984). *Смех в Древней Руси*. Ленинград: Наука.
- Лосев, А.Ф. (1999). *Философия имени/Самое само: Сочинения*. Москва, ЭКСМО-

Пресс.

Маканин, В. (1999). *Андеграунд или герой нашего времени*. Москва: Вагриус.

Романов И. (2009). *Русская литература новейшего времени. Поэтика транзита*. Чита: ЗабГГПУ.

Тынянов, Ю. (2002). *Литературная эволюция. Избранные труды*. Москва: Аграф.

Ушаков, Д.Н. (2008). *Большой толковый словарь русского языка*. Москва: ООО «Дом Славянской книги».