

El retorno de los bárbaros. Fronteras semióticas y desmitificación de complejos culturales en la figura del vikingo

Ariel Gómez Ponce

RESUMEN

A través de una genealogía alrededor de “lo bárbaro”, ciertas textualidades visibilizan una topología que manifiestan las fronteras de aquello que es enunciable o no, en torno a la supuesta existencia de un tipo particular de prehombres que habitan en una (des)organización cultural y en un mundo salvaje: figuras de la barbarie que dan cuenta de un intento de ordenamiento, de una lucha contra la entropía y lo caótico y de un mecanismo de racionalización de un Otro cultural que deriva en una problemática intercultural aún vigente en ciertos textos de la contemporaneidad. En el presente trabajo, nos interesamos por abordar sus representaciones contemporáneas, mediante una de sus modelizaciones más recurrentes: el vikingo. Pero, ¿por qué un texto cultural como el vikingo sigue vigente aun siglos después? ¿Qué subjetividades se entretajan a partir de ciertas recurrencias, repeticiones y refracciones que revitalizan un atavismo y una barbarie (algo que “titila irracionalmente”) en el humano en apariencia civilizado? ¿Cuál es la fractura semiótica que inscribe una diferencia en cuanto al tratamiento de un Otro “salvaje” que se vuelve visible en algunas de enunciación actual? En sede semiótico-cultural, entendemos que es posible arrojar luz a estos interrogantes partiendo del modo en que, por medio de ciertas operaciones semióticas, se transforman y seleccionan significaciones que definen a la alteridad, al formular un mapa de sentido en torno a una construcción semiótica del vikingo. En este sentido, en sus diversas representaciones actuales, podremos visibilizar un tropo producto de una amalgama de sentidos e imaginarios que manifiesta figuras situadas al margen de la civilización: una construcción mítica poliaccentuada que entretaje con los grandes problemas de la cultura occidental y corporiza un imaginario capaz de reelaborar, reterritorializar y traducir nuevas lecturas de la oposición identidad/alteridad a través de un proceso de integración textual.

Palabras clave: barbárie- modelización- fronteras culturales.

ABSTRACT

Through a genealogy of "the barbarian", certain textualities make visible a topology that shows the boundaries of what is expressible or not about the alleged existence of a particular type of pre-men living in an (un)cultural and wild world: figures of the barbaric that reflect an attempt at ordering, a struggle against entropy and chaos and a mechanism of rationalization of a cultural-Other, resulting in intercultural problems still existing in some contemporary texts. In this paper, we are interested in addressing their contemporary representations, through one of its most recurrent modelization: the Viking. But, why does a cultural text as the Viking remain even centuries later? What subjectivities are woven from certain recurrences, repetitions and refractions that revitalize an atavism and barbarity in apparently civilized humans? Which semiotics fracture inscribes a difference on the treatment of the “wild” other that becomes visible in

some current enunciations? In the field of cultural semiotics, we understand that it is possible to shed light on these questions based on how, through certain semiotic operations, meanings are transformed and selected, defining otherness and formulating a map of senses around a Viking construction. Thus, in its various present representations, we can visualize a trope produced by an amalgam of senses and imaginaries that manifest figures located outside civilization: that is, a polyaccented and mythical construction that interweaves with the great problems of Western culture and embodies an imaginary capable of reworking and translating new readings that reterritorialize the opposition identity/otherness through a process of textual integration.

Keywords: barbarism- modelization- cultural boundaries

1. Introducción. La topología del bárbaro

Ante el interrogante de cómo es posible ser un extranjero en el propio sistema cultural, Julia Kristeva entiende que es necesario preguntarse cuáles son los mecanismos que hacen que ciertas subjetividades ocupen el lugar de la diferencia. En Kristeva (para quien la primera extranjera en la historia es la mujer), la respuesta se encontraría en los lenguajes de la cultura, dado que estos registran la capacidad de diferenciación, revelan las contradicciones sociales y filtran las subjetividades (41). En el tejido social, la pregunta por el Otro articula matices intertextuales, interculturales e intersubjetivos que, en su diacronía, responden a condiciones de producción y recepción de una tensión primaria absorbida por el lenguaje: una mecánica dialógica que, no siempre conciliatoria, configura identidades y alteridades en los derroteros de la memoria cultural. En esta lógica, el mundo natural se instauró como lugar común y primero para explicar a ese Otro cuyo devenir parecería estar a medio camino entre Naturaleza y Cultura, erigiendo un “pase de esferas” (Barei 2008, 10), una intervención que modeliza (vuelve a pensar) lo humano, pero desde la clave de lo natural. Así, ciertas prácticas culturales y comportamientos sociales son registrados por los textos y manifiestan cómo el hombre se representa a sí mismo, convirtiendo discursivamente a sujetos en un Otro-cultural que rememora un estadio atávico, primitivo y salvaje que se replica hasta la contemporaneidad.

Este es el caso de un reciente artículo de la revista de moda masculina *GQ* que entrevista a una de las actuales estrellas de redes sociales como *Facebook* o *Instagram*: Brock O’Hurn, modelo californiano cuya “melena salvaje como el mar embravecido” es resaltada por la publicación¹. Dentro del estilo que se define como *lumbersexual* (en referencia al término inglés *lumberjack*, es decir, leñador), el modelo masculino se ha vuelto un éxito a nivel mundial por el solo hecho de retratar asiduamente su larga cabellera y enseñar, en numerosos videos posteados casi a diario, cómo recogerla y cuidarla. Lo interesante aquí es que la revista se sirve de analogías con personajes ficticiales como Thor, de descripciones como “salvaje” o “bestial”, y de todo un

¹ <http://www.gq.com/story/instagram-star-brock-ohurn-man-bun>, consultado el 29 de enero de 2016. Versión latinoamericana: <http://www.revistagq.com/la-buena-vida/tecnologia/articulos/brock-o-hurn-thor-de-instagram/23165>

conjunto semántico de “lo nórdico” que pareciera dar cuenta de que el modelo proviene de una cultura perteneciente a un pasado atávico y primitivo. Y el ejemplo no es único.

A la par, la revista *Vogue*, en su versión norteamericana, publica recientemente una nota cuyo título, “Las invasiones bárbaras”, va acompañado por una sesión de fotos que nos muestra a modelos cubiertos de pieles de animales, en un espacio que pareciera ser el de las costas nórdicas y cuyo epígrafe cita “les sauvages” (los salvajes)². De un tiempo a esta parte, a través de estilos como el de O’Hurn y modelos similares como Alexander Masson o Cole Monahan, el sistema de la moda ha incorporado paulatinamente esto que las publicaciones han dado en llamar una “estética bárbara”: un estilo que parecería amalgamar rasgos de un hipotético hombre primitivo con la representación clásica del vikingo. Cabellos largos, barbas desprolijas y cuerpos decorados con vestigios de ropa o pieles de animales son características que sesiones fotográficas y desfiles recuperan. No obstante, recientemente, la revista *ScienceNordic* publicó un artículo que explica cómo lucían realmente las poblaciones comprendidas históricamente como bárbaras e indica (en un intento por desmitificar el estereotipo) que no hay pruebas fehacientes de que el estilo “desaliñado” haya sido propio de esta cultura. Sin embargo, como refiere el especialista Richard Corson, dado que hay pocos registros visuales (más allá de un contado número de grabados, esculturas o pinturas) debemos remitirnos a las fuentes escritas de quienes, usualmente, eran objeto de los ataques bárbaros (49). La imagen demonizada, caótica y de diferencia radical es, principalmente, un modo de percepción de la contraposición de las culturas más “civilizadas” como los romanos o los francos. Sin embargo, en la actualidad, este estereotipo se vuelve funcional para pensar a toda una gama estética que reconocidos periódicos y revistas, tanto de moda como de interés general, han denominado una *estética vikinga*.

Pero, ¿por qué un texto cultural como el vikingo sigue vigente aun siglos después? ¿Qué subjetividades se entretajan a partir de ciertas recurrencias, repeticiones y refracciones que revitalizan un atavismo y una barbarie (algo que “titila irracionalmente”, por decir en palabras de Lotman 1999) en el humano en apariencia civilizado? ¿Cuál es la fractura semiótica que inscribe una diferencia en cuanto al tratamiento de un Otro “salvaje” que se vuelve visible en algunas de enunciación contemporánea? En estos interrogantes, se esconde uno de los principales mecanismos semióticos de la cultura: la antítesis de Cultura/Naturaleza y, por ende, el modo en que los textos organizan semánticas en torno a los binomios identidad/alteridad e individual/colectivo³. En esta lógica, cobra relevancia la noción de frontera que, de categoría física, geopolítica o topográfica, ha sido pensada por la semiótica de Iuri Lotman como una categoría analítica, dado que funciona como una zona de tránsito de la información, es decir, un mecanismo que cumple la función de filtro traductor que separa, articula, vincula,

² <https://models.com/work/vogue-the-barbarian-invasions/10766>, consultado el 24 de enero de 2015.

³ Recordamos que la semiótica de Iuri Lotman comporta un cuño materialista que se instaura como una antropología de la cognición asentada en una perspectiva topológica, y de allí la importancia de la organización de los sistemas semióticos en pares binarios y su traducción a variados vínculos sociales, religiosos y políticos, entre otros. Basándose en la división bihemisférica del cerebro, Lotman entenderá que la cultura y los textos (como mecanismos que refractan el funcionamiento cerebral humano) organizan sus propias tensiones semióticas a partir de binomios constructores de sentido: izquierda/derecha, arriba/abajo, adentro/afuera, semiótico/extrasemiótico y, Cultura/Naturaleza, entre muchos (Lotman 1996).

excluye y permite los diálogos entre sistemas culturales o parcelas de cultura (1996, 24). Hacemos referencia al modo mediante el cual la cultura se autodefine y define, asimismo, a las figuras que expulsa de su sistema: un *Otro*, ya sea cultural (mujeres, negros, gais o esclavos, entre otros), ya sea natural. Para Silvia Barei, se establece un “entre” que da cuenta de una interacción de sentidos y define una identidad y sus respectivas alteridades dentro de un orden cultural (2012, 45). En esta lógica, ciertas textualidades visibilizan esta topología que establece la frontera mediante aquellas informaciones que los sistemas culturales han segregado y las parcelas de memoria que solapan determinadas prácticas. En función de ello, podemos observar la manifestación de las fronteras de aquello que es enunciado sobre un cuerpo-Otro que siempre rememora un mundo salvaje y, por ende, animal.

Si, en la actualidad, el sistema de la moda revitaliza este mitema por medio de modos de (re)presentación del cuerpo, es porque lo corporal es esencial para este sector del orden artístico puesto que, como pensara Roland Barthes, la moda es demasiado cultural para poder liberar al cuerpo alguna vez (35). Los modelos (cada vez más numerosos), a través de esta particular estética, asientan sentidos a partir de una semántica de lo salvaje que se vincula con barbarie, masculinidad, exotismo y una idea estereotipada de humano (más particularmente, de hombre heterosexual) que no es nueva en la cultura⁴. Recordemos que, en el 1600, Sebastián De Covarrubias, lexicógrafo medieval español, ya registraba a los salvajes como “hombres todos cubiertos de vello de pies a cabeza [sic] con cabellos largos y barva [sic] larga” (924).

Partiendo del supuesto que la idea de belleza no es algo absoluto e inmutable, sino que varía según los momentos históricos, hoy nos encontramos con estos modelos que recuperan la oposición entre mundo cultural y mundo natural, al combinar un canon de belleza clásico (un cuerpo en armonía, proporción y simetría) con lo caótico, la desmesura y la entropía que los sistemas culturales han asimilado a “lo natural”. Existe aquí una dualidad estética que produce hibridaciones y que “expresan la posibilidad, siempre presente y periódicamente reconocida como verdadera, de una irrupción del caos en la bella armonía” (Eco 2004, 55)⁵. Si, como hipotetizara Lotman, hay una tendencia en la cultura hacia el aumento de la fragmentación y la diversidad, los textos generan configuraciones históricas que describen una dinámica de reintegración o desintegración de sentidos y, en este dominio, parecería que el arte siempre ocupa un lugar privilegiado por ser el orden que condensa el mayor caudal informacional.

4 Para una mirada más detallada a nivel visual de estas estéticas, remitimos a la compilación que armáramos en trabajos anteriores, con el objeto de dar cuenta cuán asidua es, en la contemporaneidad, esta manifestación. En un total de 45 modelos registrados tan solo en 2015, el estilo vikingo parecería no solo ser una moda contemporánea sino, además, la configuración de un orden cultural y una jerarquía estética, tal como establece el mundo de la moda. Esta investigación se encuentra detallada en el trabajo inédito, presentado en el I Foro de Lenguajes e Interculturalidad. (Facultad de Lenguas, UNC. Córdoba, Argentina). 2 y 3 de octubre de 2015. Sitio web del video: <https://www.youtube.com/watch?v=eLg4XS1pKKg>, consultado el 15 de enero de 2015. Acceso de dominio público.

5 Hoy, para Eco, los medios masivos no comportan un modelo unificado de belleza, un ideal único, sino que combinan diversas iconografías, que el semiótico llama el “politeísmo de la belleza”. Lo feo y lo bello conviven porque ya tienen valor estético: son dos opciones que conviven neutramente (2007, 405).

Es por este motivo que, en el presente trabajo, nos interesamos por ciertas representaciones contemporáneas que remiten a la figura del bárbaro a través de una de sus modelizaciones más recurrentes: el vikingo, figura cultural cuya inscripción histórica y social ha dejado huellas de sentido a lo largo de los siglos. Así, en sede semiótica, la cultura recupera, por medio del complejo vikingo, la supuesta existencia de un tipo particular de prehombres que habitan en una (des)organización cultural: figuras de lo caótico (Balandier 1988) que dan cuenta de un intento de ordenamiento, de una lucha contra la entropía y de un mecanismo de racionalización de un Otro cultural que deriva en una problemática intercultural de la contemporaneidad. En otras palabras, nos referimos a las fisuras de la razón que, gracias a los textos del arte, se intentan domesticar estéticamente pero que siempre recuerdan la imposibilidad cultural de homogeneizar la información (Barei y Arán 125)⁶.

Con todo, en las diversas representaciones del vikingo, nos hallamos ante un tropo producto de una amalgama de sentidos e imaginarios que manifiesta figuras situadas al margen de la civilización: construcción mítica poliaccentuada que, al pensar de Roger Bartra, se “entreteje con los grandes problemas de la cultura occidental”, corporizando un imaginario sobre el Otro que ha amenazado asiduamente al sistema civilizado (88). Lo siguiente que habría que pensar es que a partir del recorrido por textos contemporáneos y en el trazado de una genealogía en la vinculación alteridad/lenguajes culturales bien vale suponer que se problematiza el desprendimiento de una concatenación mítica que impele sus propios marcos de entendimiento que se esconde, al decir de Barei, “en la noche de los tiempos” (2012, 26). Aunque, en perspectiva ideológica, las diferentes manifestaciones del *bárbaro* requieren de una historización (mientras el bárbaro del imperio romano no ha sido civilizado, el buen salvaje debe serlo porque es la sociedad la que pervierte al hombre), existen “ingredientes comunes” que, según afirma Bartra, permiten la continuidad de ciertos estereotipos mitificados que se actualizan en nuevas coordenadas sociohistóricas, aspecto sobre el cual el vikingo da cuenta.

Por ello, en sede semiótico-cultural, observaremos cómo, a través de ciertas operaciones, se transforman y seleccionan significaciones que definen la alteridad y forman un mapa de sentido en torno a una construcción semiótica del vikingo. Desde nuevas formulaciones textuales, abordaremos la pervivencia de este mitema que se

⁶ Recordamos que estas construcciones remiten a la figura del *Homo sylvestris*, topoi que deriva en una problemática intercultural a partir de un tratamiento particular de una alteridad que transita dominio colonial y etnocentrismo occidental. Utilizada principalmente para describir plantas o animales como entes silvestres o propios del bosque (en su etimología, del latín *salvaticus*), esta configuración ha permitido tanto la alusión a seres imaginarios (ogros u orcos, por ejemplo) como a pueblos reales reconocidos como bárbaros. Santiago Lopez-Ríos, quien aborda la representación iconográfica del salvaje en artes plásticas, orfebrería y heráldica, explica que el origen de esta imagen se halla en la literatura (principalmente oral) de la Edad Media. En su investigación, ha encontrado la existencia de un entrecruzamiento entre el hombre velludo, el salvaje medieval y ciertas leyendas celtas y nórdicas. A esta amalgama mítica, resulta necesario sumarle la influencia de los bestiarios medievales (125). No obstante, quizá, su manifestación más visible sea el mito del buen salvaje, estereotipo que nace del contacto entre Europa y América. Recordemos en este sentido el legado de Rousseau, quien no mira realmente a los “salvajes” americanos, sino que construye un sistema mítico para Europa que será, luego, piedra fundacional en las ideas iluministas: el filósofo busca los monstruos en el interior de su propia cultura (cfr. Bartra 2001).

reinterpreta mediante una nueva sensibilidad cultural pero que, al mismo tiempo, opera modificaciones en su estructura y composición en torno al Otro. Así, veremos que las ideas de “desorganización”, “caos” y “violencia incoherente” que caracterizaban al vikingo en sus representaciones históricas, hoy comienzan a dar cuenta de otra lógica. De esta manera, se visibiliza una tensión cultural en la cual la frontera semiótica cuestiona no solo sentidos a nivel transcultural, sino también, transtemporal. En ciertas textualidades (principalmente, aquellas que pertenecen al orden audiovisual), atenderemos a la figura del vikingo que, en su condición fronteriza, es capaz de reelaborar, reterritorializar y traducir nuevas lecturas de la oposición identidad/alteridad por medio de un proceso de integración textual.

2. El vikingo como figura histórico-cultural

En primer lugar, revisemos algunos aspectos históricos. Nos cuenta la historia que, el norte de Europa aún conformado por clanes, sufrió progresivos saqueos de los vikingos que, asentándose asiduamente durante los periodos invernales, terminaron por influenciar su cultura. En estos encuentros bélicos, de un lado, hallábamos a una Irlanda en plena conformación; del otro lado de la frontera, se ubicaban los “fieros, violentos, indomables, crueles, bárbaros, terribles, (...) hoscos, piratas, paganos, irrespetuosos, sin veneración, sin honor, sin misericordia para Dios o para el hombre” (en McCullough 116)⁷. La descripción, perteneciente a una crónica medieval, corresponde a quienes fueran las “fuerzas enemigas”. Sin embargo, los registros son más que literarios: abundan datos arqueológicos, lingüísticos y, hasta, biológicos que confirman la presencia de los vikingos en tierras irlandesas. Así, por ejemplo, los estudiosos indican que, fuera de Escandinavia, Irlanda posee la mayor concentración de ADN vikingo, como también un inmenso número de toponímicos, efemérides y prácticas que dan cuenta del contagio cultural a lo largo de los siglos. Casi sin influencia de los romanos (pese a que prácticamente todas las poblaciones locales practicaban el cristianismo), Irlanda sí se vio afectada por los vikingos y numerosos textos de toda índole dan cuenta de ello. Pero, ¿quiénes fueron efectivamente los vikingos?

Resulta muy probable que ellos mismos hayan acuñado el término “vikingo”, derivándolo del antiguo sustantivo nórdico *viking* (saqueo, pirata), que a su vez se relaciona con *vikja* (moverse rápido) y *vik* (bahía). Bajo este denominador, se agrupan colectivos que configuran una población casi nómada que sobrevivió gracias al intercambio y a los saqueos, y convirtió a Inglaterra, Francia e Irlanda en los principales focos de ataques. Los estudiosos afirman que “fueron un grupo creado por las circunstancias, no por la sangre” (Clements 31). Es por ello que Jorge Luís Borges, gran admirador de esta cultura, en sus clases de literatura inglesa impartidas hace más de medio siglo, no dudó en afirmar que estos “no tenían conciencia de raza” (en Hadis y Arias 69). Cabe destacar que, en esta configuración del imaginario medieval, numerosas poblaciones nórdicas han sido englobadas bajo la denominación vikinga, aunando pueblos diferentes, pero que, diacrónicamente, asediaron a los grandes imperios y ciudades. Como indican los historiadores, por ejemplo, “en poco se diferenció el caos que

7 La traducción es nuestra.

causaron los sajonos de aquel que causarían los vikingos cientos de años después; la única verdadera diferencia es la falta de registro contemporáneo” (Clements 23-24).

Más allá de las referencias, a nivel cultural, no existía un sentido unívoco que determinara un orden nacional de lo que era “ser vikingo”: las localizaciones geográficas y las prácticas sociales parecerían ser los únicos aspectos que amalgamaban a este colectivo. No obstante, su rígida organización social y su capacidad de expansión les hubiesen permitido formar un imperio cuya frontera era el mismo mar. Recordemos que, con una gran capacidad de expansión territorial y aprovechando al máximo los recorridos marítimos, hoy está comprobado que los vikingos llegaron a América cinco siglos antes que los colonizadores españoles (Hadis y Arias 2002). En suma, todos los registros configuran aquello que se ha dado en llamar la Edad Vikinga y que comprendería, aproximadamente, el periodo que abarca entre el 790 y el 1100 d.C⁸. El imaginario en torno a los vikingos ya estaba construido: nos encontramos ante una red semántica en la cual se conjugan exploración, conquista, saqueo y botín, creando el entendimiento de un Otro bárbaro que aún permanece en la memoria de Occidente dado que, en términos de Clements, aun “purificados” gracias a la conversión del cristianismo, se los siguió pensando como “bestias salvajes dominadas por el amor de Dios” (32).

Ahora bien, parecería que, en la actualidad, los vikingos se ubican en un plano de desmitificación que deconstruye este “entendimiento animal” diacrónicamente determinado, dado que resulta posible evidenciar cómo la cultura, en el pasaje de un orden mítico a la lectura verosímil que ofrecen los textos de la ciencia, opera a través de un mecanismo de traducción que intenta explicar ciertas “manchas de sentido” en la historia de la humanidad. Los textos del arte no permanecen ajenos a esta operación y las series televisivas, objeto hoy de consumo masivo, se presentan como un lugar privilegiado para observar esta lógica. Mediante operaciones que seleccionan, transforman y solapan informaciones que definen al Otro se trazan variados mapas de sentidos de una construcción semiótica del vikingo que, desde nuevas formulaciones textuales, sostiene la pervivencia del mitema, pero reinterpretado a causa de una “nueva sensibilidad cultural”. Como piensa Roger Bartra, el rastreo de una historia de sus mitos permite observar periodos críticos que “operan mutaciones” en la estructura, función y composición de ciertos mitemas.

Aquí yace la hipótesis principal de este antropólogo, quien entiende que la configuración mítica de lo salvaje y la barbarie reproduce sus estructuras y responde siempre a un proceso de tensión cultural: su aplicación a culturas exóticas es un fenómeno derivado; en otras palabras, la evolución del mito sirve más como mecanismo para reflexionar sobre la propia cultura que para explicar lo que se encuentra afuera de ella. En este sentido, la moda, como bien observáramos al comienzo, no es el único sistema que refracta esta condición dado que, de un tiempo a esta parte, parecería que el

⁸ En muchos estudios, esta franja temporal comprende sólo el periodo de invasiones vikingas, dejando de lado su formación cultural previa en diversas comunidades aisladas pero conectadas por el comercio y la guerra. Para un estudio detallado del mundo vikingo, cfr. Richards 2005. Aunque estas incursiones comenzaran asiduamente durante los albores de la época medieval, lo cierto es que los colonos escandinavos asediaron al resto de Europa desde 100 años antes del nacimiento de Cristo y la República Romana fue el primer coto de caza de esta cultura en diáspora.

vikingo ha cobrado un lugar privilegiado en la dinámica cultural. Las textualidades audiovisuales (seriados, filmes) ofrecen nuevas vías para la comprensión de la construcción de intersubjetividades que recuperan el estado bárbaro del vikingo, pero anclado a nuevas coordenadas sociohistóricas.

Desde el clásico cómic *Ásterix le Gaulois* (René Goscinny 1959) y películas de las décadas de oro hollywoodense, tales como *The Long Ships* (Cardiff 1963) o aquella protagonizada por el reconocido Kirk Douglas, *The Vikings* (Fleischer 1958), la cultura popular ha recuperado esta imagen estereotipada del vikingo en numerosas manifestaciones que parecerían no agotarse nunca. Más contemporáneamente, nos encontramos con textualidades como *How to Train your Dragon* (DeBlois 2010), cuya trama no solo nos ubica en el mundo *viking* dado que, al mismo tiempo, incorpora otros elementos míticos como la figura del dragón, a través de la historia de un niño que, obligado a darle muerte por un mandato social, termina domesticándolo y volviéndolo su amigo más íntimo. En otra coordenada, la cultura recupera a un dios nórdico que, ahora parte de un conjunto de superhéroes, se encargará de salvar a la humanidad en *Thor* (Branagh 2011; Taylor 2013): en este caso, la estética bárbara se visibiliza nuevamente con un Chris Hemsworth de cabellos rubios largos, gran altura y musculatura y comportamientos brutos que, caracterizado como la entidad vikinga del trueno, marca una tendencia a nivel moda y genera más atracción que repulsión.

Como indicara Lotman, en la representación audiovisual, existe un reconocimiento corporal, una “visión directa” que implica un plano de acercamiento visual no posible en la literatura (2010, 134). En tal sentido, nos arriesgamos a afirmar que estas representaciones cinematográficas establecen una suerte de “relaciones de intimidad” entre espectadores y personajes, lógica a través de la cual el vikingo parecería trasladarse de su lugar de alteridad hacia un espacio más íntimo que nos permite reconocerlo como par, aun con la distancia temporal que este implica. Al mismo tiempo, dada su alta recurrencia en el mercado contemporáneo, no solo se recuperan cortes diacrónicos de la historia cultural, sino que, además, se promueve una creación de aquello que la semiótica lotmaniana llama “mitos contemporáneos”.

En este sentido, el arte ocupa un lugar capital para pensar en el desplazamiento de la frontera con lo salvaje que se produce en la actualidad dado que, como estructura comunicativa compleja, el orden artístico genera modelos conceptuales de mundo que permite la conservación de cierta información de la memoria de la cultura y la creación de nuevos sentidos a partir de la interacción con otros textos y otros espacios semióticos. El carácter semiótico de los múltiples códigos que comporta el texto cinematográfico da cuenta de su alta capacidad cognoscitiva en el entramado del lenguaje figurativo y narrativo que lo componen. Por medio de la observación y reflexión de los múltiples lenguajes provenientes de productos actuales audiovisuales como el cine y la televisión, resulta posible abordar una comprensión crítica desde su formación como texto complejo de la cultura que visibiliza “montajes de distintos modelos culturales” (Lotman 1979, 96).

3. El vikingo serial

Siguiendo esta lógica, creemos que será una serie televisiva de la actualidad aquella que ofrece una mirada distinta a la idea históricamente construida en torno a los vikingos: nos referimos a *Vikings*, drama histórico que cuenta con tres temporadas hasta el momento, producido por la cadena The History Channel y bajo la dirección de Michael Hirst, conocido por llevar a cabo otras series históricas tales como *The Tudors* (Showtime 2007-2012) y *The Borgias* (Showtime 2011-2013)⁹. *Vikings* nos relata el ascenso al poder de Ragnar Loðbrók (Travis Fimmel), un vikingo agricultor que incursionará en sucesivos ataques a Inglaterra, Francia e Irlanda y terminará por convertirse en rey de la actual Dinamarca.

En primer lugar, observemos de manera exploratoria algunos datos históricos que retoma la serie para reconfigurar ficcionalmente. Como bien mencionáramos, *Vikings* ubica como su protagonista a un héroe local cuya datación resulta imprecisa (se presume que vivió entre el 750 y el 850 d.C). Su historia se encuentra registrada en las crónicas de Saxo Grammaticus y en dos sagas anónimas, la *Ragnars saga Loðbrókar* y la *Ragnarssona þátr*. Como sucede con otras historias confusas de Occidente, los textos históricos o ficcionales reubican a personajes que se han presentado históricamente en el lugar del enemigo (pensemos, por ejemplo, aquello que sucede actualmente en Rumania con Vlad Tepes III quien, de monstruo gótico emblema del vampirismo hoy se presenta como héroe nacional). Parte de esta lógica sigue *Vikings* que, con el objeto de ofrecer otra variante en la memoria cultural, viene a recontar la historia del personaje, asentándonos en el mapa más íntimo de sus relaciones interpersonales (su familia, sus seguidores, sus enemigos), su vida cotidiana, sus conocimientos en estrategias bélicas y su conversión al cristianismo (crisis personal en el protagonista que da cuenta del paso del politeísmo nórdico al cristianismo canónico). Podríamos indicar que este proceso de ficcionalización, en términos de una semiótica-cultural, revela mecanismos mediante los cuales la historia re/deconstruye ciertas “mitologías del principio” (Lotman 1996, 191).

Esta ficción incluirá además fragmentos de un discurso amoroso, al ficcionalizar los dos matrimonios de Loðbrók que las crónicas vagamente hipotetizan: el primero con la guerrera Lathgertha (Katheryn Winnick) y el segundo con la reina Aslög (Alyssa Sutherland), quien presume ser la hija de Sigurd y Brynhildr, personajes míticos de la Saga Völsunga, aquella que Borges inmortalizara en su famoso cuento *Ulrica* (1975) y en su propia lápida. Asimismo, con el correr de las temporadas, la serie focalizará principalmente en dos de sus descendientes: Björn Ironside (Björn, brazo de hierro) (Alexander Ludwig) e Ivar The Boneless (Ivar, el deshuesado) quienes, continuando con el legado de su padre, serán, durante décadas, el temor de Irlanda. En este sentido, la serie se vincula, doblemente, con las tierras irlandesas, dado que, en primer lugar, relata la historia de sus conquistadores vikingos más importantes y que, en segundo lugar, está filmada en espacios naturales de dicho país. En todos los casos, nos hallamos ante héroes semilegendarios porque, como indica la historiadora Katherine Holman (2009), “aunque son figuras históricas, no hay evidencia de que el mismo Ragnar haya vivido, y parece

⁹ *Viking* forma parte de una nueva tendencia de mercado que lleva a los canales de documentales a incursionar en las ficciones, circunscribiéndose al género histórico como formato más recurrente (cfr. Gómez Ponce 2014).

más bien ser una amalgama de varios personajes históricos e invenciones literarias” (220)¹⁰. En su configuración mítica, Ragnar se conforma como un mosaico de leyendas y relatos orales que el seriado organiza a la manera de una narración, en este caso, audiovisual, poniendo de manifiesto la vida íntima del personaje, aspecto que le permite al espectador acercarse e identificarse con quien, diacrónicamente, ha sido representado a través de un peligro bestial.

No obstante, más allá de la reconstrucción ficcional de esta dinastía que impulsó la expansión vikinga en países como Irlanda y que hoy forma parte de sus tradiciones, nos interesa visibilizar la crítica hacia un mecanismo particular de representación de estos Otros-culturales: la desarticulación de la oposición individuo/colectivo, que diacrónicamente ha configurado un imaginario del vikingo como “manada caótica”. Como sabemos, cuando un individuo sigue la “lógica de la manada”, imita el comportamiento del compañero que, a su vez, lo ha tomado de otro y así, hasta llegar al líder o sujeto alfa que comanda al grupo en su totalidad, algo que los lobos nos han enseñado muy bien. En sede semiótica, el contagio de la manada da cuenta de un furor bestial: para Iuri Lotman, resultan interesantes aquellos casos en los cuales

el volverse semejante al animal sea pensado como liberación de todas las prohibiciones, aunque, como hemos visto, el comportamiento real del animal se halla limitado por muchas prohibiciones en relación con el comportamiento humano (1999 63).

Porque, como han demostrado las ciencias del comportamiento animal (la etología), estas formas de accionar que implicarían, a primera vista, una manifestación no estructurada, espontánea e impredecible, se caracterizan en realidad por sostener una jerarquía (grados de dominancia o subordinación) y una dispersión sincronizada de los sujetos que da lugar a la expansión y conquista territorial (Lorenz 2005[1971]; Tinbergen 1969). A diferencia de lo que culturalmente se considera, estos mecanismos del mundo natural, en apariencia desorganizados, poseen un objetivo filogenéticamente determinado y se encuentran altamente estructurados y reglados. La “incoherencia” y la “desorganización” en el comportamiento de las especies son, como ha afirmado Lotman (1999), “leyendas creadas por el hombre”.

En este sentido, *Vikings* se esfuerza por demostrar cómo se organiza el colectivo a partir de los datos verídicos que un equipo de profesionales de History Channel incorpora en su ficción. Así, nos enteramos de que este pueblo vikingo poseía un sistema político altamente reglado, que los vínculos familiares eran infranqueables y que la necesidad de expansión territorial se justifica en una supervivencia: conseguir territorios cultivables para afrontar las carencias que ofrece el clima boreal. Asimismo, la misma idea de violencia se somete a discusión dado que se incorpora como elemento de honor dentro del pensamiento vikingo: la serie da cuenta de cómo la única forma de poder acceder al paraíso viking, el Valhalla, es morir en pleno encuentro bélico. La agresividad no es mecanismo innato de esta “raza”, como bien refieren las crónicas, sino, por el

¹⁰ La traducción es nuestra.

contrario, elemento ideológico que se relaciona estrechamente con un sistema religioso y una creencia espiritual.

Avanzada la serie, observaremos cómo dicho sistema se somete a discusión con la incorporación del cristianismo, aspecto que derivará en una crisis en Ragnar Loðbrók y, al mismo tiempo, en una expansión territorial con el objeto de vincularse cercanamente a la cultura y la religión cristiana. Existen, además, personajes de fronteras como el monje Athelstan (George Blagden), a quien Loðbrók toma prisionero y termina convirtiéndose en su amigo, o el mismo hermano del protagonista, Rollo (Clive Standen), quien fluctúa por las diversas comunidades vikingas. Actantes como estos habilitan el tránsito de sentidos entre culturas: visibilizan los modos de subjetivación entre sistemas sociales y culturales (en apariencia) adversos. Con todo, el colectivo vikingo de esta serie no es un conjunto de sujetos incoherentes sino un Otro que busca conocer e identificarse con su propia alteridad.

De esta manera, *Vikings* procede con la desmitificación de una imagen no articulada del Otro (representada por medio del colectivo animal: la horda, la manada) al poner de manifiesto mecanismos de individualización de los personajes en sus vínculos intersubjetivos. Tal como afirma Lotman, “la ficción de una comunidad dañina, que amenaza a la existencia misma de la sociedad humana, descansa sobre estereotipos de acusaciones persistentes, que se repiten constantemente en la historia de la cultura” (2009, 29). El seriado textualiza la otra cara de esta lógica al desarmar el devenir-manada que las sagas, crónicas y leyendas han configurado a través de los siglos, porque la historia de las culturas nos ha demostrado que, en determinados momentos de la sociedad, el ser humano se ha apropiado de la lógica de la manada, fundamentalmente en situaciones de caos que generan desestabilización en los comportamientos individuales, efecto que han producido, por ejemplo, las sucesivas invasiones vikingas en Europa.

Este aspecto forma parte de los fenómenos colectivos sobre los cuales la semiótica de la cultura se ha interrogado: aquello entendido como una “psicología de la consciencia masiva”¹¹. Los momentos de gran tensión (pensemos, por ejemplo, en las grandes crisis) revelan un mecanismo de la cultura y los códigos según los cuales la sociedad se codifica a sí misma, algo que la semiología rusa ejemplificó con el miedo como construcción en la época de la caza de brujas. En sede semiótico-cultural, este tipo de situaciones genera estereotipos o “complejos”: serie de rasgos que determinan comunidades y las vuelven objeto de miedo, odio e incomprensión, la mayoría de las veces inmotivado y mistificado. Por ello, crónicas y relatos como el texto medieval *Gogad Gáedel re Gallaib* (*La guerra de los irlandeses contra los extranjeros*) nos refractan ataques de este pueblo nómada cuyo carácter se connota netamente predatorio y rapaz a través de un texto que servirá como fuente y cristalización para recuperar, a lo largo de los siglos venideros, la imagen negativa en torno a los vikingos (Todd 1867). A finales de 1800, comienzan a traducirse al inglés textos que narraban las épicas aventuras de personajes célebres de este periodo, como así también los primeros estudios serios

¹¹ Cabe destacar que Iuri Lotman buscaba estudiar, en clave semiótica, los textos que cifran comportamientos que surgen esporádicamente en la historia de las sociedades o, en otras palabras, “la vida anónima de las masas” (2009 16).

(aunque con poca autenticidad histórica) sobre dicho momento. Con todo, serán las sagas nórdicas las principales fuentes de información relativa a los vikingos. Por medio de la construcción mítica que sostienen estos textos, la “horda pagana” vikinga (tal como se la conocía) se ha representado en un devenir-manada que, configurando estereotipos, fundamenta un complejo cultural mediante una operación que solapa mecanismos de lectura del Otro.

Con el correr de los años, la evidencia arqueológica y la perspectiva científicista de la historia terminarán de pulir los acontecimientos en torno a una población que, aunque dispersa, poseía rasgos comunes y un sistema religioso/mitológico compartido. Así, por ejemplo, como refieren los teóricos, no había desorden “cuando los vikingos atacaban a sus víctimas, es raro que se toparan con un blanco por accidente; sabían lo que buscaban porque ya habían estado ahí antes. Sabían a quienes saqueaban porque quizá apenas algunos meses antes ellos o sus asociados habían comerciado con las víctimas” (Clements 28). Siguiendo esta lógica, la serie *Vikings* deja de reducir el comportamiento individual al colectivo animal, rompiendo con una “esfera de la imitación” que le da lugar ficcionalmente a cada una de las subjetividades presentes en la trama. Si, como afirmara Michel Maffesoli, en el hombre, asonadas, motines, manías, furores y turbas dieran cuenta de una forma de violencia colectiva que se presenta como “una estructura antropológica que nos hace ver que en animal humano hay también animalidad” (12), el seriado desarticula la idea de un innatismo animal, de un algo “instintivo” que mueve a los sujetos para reconstruir la historia desde sus particularidades y sus modos de subjetivación.

4. Conclusiones

Aunque nos hallamos lejos de agotar las posibles lecturas que ofrecen este seriado ni, mucho menos aún, la recuperación contemporánea de esta estética vikinga, podemos afirmar, provisionalmente, su configuración semántica que, en la actualidad, sigue dando cuenta de una problemática en torno al tratamiento de un Otro cultural, que históricamente ha ocupado el lugar del “bárbaro”. Como refiere Lotman, resulta posible observar cómo este tipo de otredad dibuja una analogía con diferentes aspectos del comportamiento de los seres vivos, describiendo a un grupo humano en términos de animalidad: hordas bárbaras y bestias salvajes se leen en términos análogos. Para Edgar Morin (2009), estos “efectos bárbaros” son formas virtuales que coexisten y conviven aún en nuestros días. La barbarie animal se presenta como una potencialidad en todos los modos de entendimiento del hombre y, en este sentido, los textos contemporáneos se encuentran en un proceso de desmitificación al recuperar esto que podríamos llamar *estéticas bárbaras*.

Aunque la crítica haya indicado la presencia de algunos equívocos históricos en la serie (Balar 2015), la vuelta hacia esta leyenda vikinga irlandesa es un claro ejemplo de cómo la memoria opera en la lectura de la formación de las sociedades históricas, en las cuales la barbarie vira y se gesta ya no más desde el afuera cultural y a través de sentidos como la conquista, la destrucción y la esclavización, sino en el centro mismo de una desmitificación dentro del orden de la masividad. Esto que Morin ha llamado “fenómenos

de purificación” contribuye a una aparente integración que da cuenta de formas de racismo y clasismo que se mantienen latentes y se vuelven visibles en momentos de dinamismo o excitación cultural, recuperando aquello que Silvia Barei (2012) ha entendido como el “acecho del abismo arcaico”: un hipotético bagaje animal e instintivo que recupera una violencia estructural y simbólica que parecería compartimos con las restantes especies.

Aunque de manera exploratoria, estas construcciones, que van desde el sistema de la moda al trabajo de la discursividad artística audiovisual, dan cuenta de que, a través de una colaboración semiótica, es posible reconfigurar un mitema como el vikingo que remite al orden de la naturalidad y permite que aflore un “sujeto en pasaje”, cuya corporalidad se vuelve cuerpo significante. La noción de frontera lotmaniana se vuelve funcional para calibrar este recorrido teórico dado que, en la vehiculización de sentidos a nivel transcultural pero también transtemporal, se instaura como un espacio “entre” que reelabora, reterritorializa y traduce información: en otras palabras, que “negocia procesos de integración” (Barei 2012, 81). Todo umbral (sea este natural o cultural) genera sus zonas de indeterminación, visibiliza las “manchas de sentido” y produce sus propias retóricas que organizan cuerpos y sentidos. Al investigar sobre nuevas textualidades y nuevas sensibilidades culturales, las configuraciones más actuales del vikingo exponen esta complejidad entre las fronteras culturales, la traducción de sentidos históricamente situados y el flujo de identidades que delimitan un nuevo mapeo de los modos de leer la diacronía de una comunidad, cuyo objetivo es, en esta oportunidad, la configuración mítica y diaspórica de toda cultura.

Con todo, la frontera pone de manifiesto que existe un impulso mítico en la cultura de Occidente que comporta una fascinación por el salvajismo (Bartra 2001) que vuelve al Otro objeto de rechazo (como sucede en los saqueos) pero, al mismo tiempo, de atracción (pensemos, por ejemplo, en los modelos). Toda extranjería, aún la interna del sistema cultural como pensara Kristeva, “conlleva una revuelta prohibida, una *hybris* que da lugar a la abyección” (45)¹². Quizá esto nos lleve a pensar que cada época de la humanidad produce su propia barbarie: formas virtuales que están siempre presentes y que tal vez jamás puedan suprimirse porque, como pensara Benjamin Walter, “jamás se da un documento de cultura sin que lo sea a la vez de la barbarie” (182).

Bibliografía

- Balandier, Georges. *El Desorden. La Teoría del Caos y las Ciencias Sociales*. Barcelona: Gedisa, 1988.
- Balar, Keya. “Historical Inaccuracies in 'Vikings'” en *The Daily Targum*. 2015. Edición digital, revisado el 11 de agosto de 2015.
- Barei, Silvia y Arán, Pampa. *Texto / memoria / cultura. El pensamiento de Iuri Lotman*. Córdoba: El Espejo Editores, 2002.
- Barei, Silvia y Molina Ahumada, Pablo. *Perspectivas Retóricas*. Córdoba: Ferreyra Editor, 2008.

12 La traducción es nuestra.

- Barei, Silvia. *Culturas en conflicto*. Córdoba: Ferreyra Editor, 2012.
- Barthes, Roland. *El sistema de la moda y otros ensayos*. Barcelona: Paidós, 2003.
- Bartra, Roger. “El mito del salvaje” en *Ciencias*. Vol. 60-61. Pp. 88-96. 2001. Edición digital.
- Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1979.
- Borges, Jorge Luis. *Literaturas germánicas medievales*. Madrid: Alianza Editorial, 1980
----- *Obras completas*. Buenos Aires: Sudamericana, 2009.
- Clements, Jonathan. *Los vikingos. Los últimos paganos*. Buenos Aires: Editorial Vergara, 2008.
- Corson, Richard. *Fashions in Hair: The First Five Thousand Years*. Londres: Peter Owen Publishing, 2001.
- De Cobarrubias, Sebastián (1989[1661]). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Barcelona: Alta Fulla, 1989[1661]. Edición digital.
- Eco, Umberto. *La historia de la belleza*. Barcelona: Lumen, 2004.
----- *La historia de la fealdad*. Barcelona: Lumen, 2007.
- Gómez Ponce, Ariel. “Poliglotismo serial. Aspectos metodológicos en el estudio semiótico-cultural de las series televisivas contemporáneas” (2014) en *Actas IV Jornadas Internacionales: Tecnologías aplicadas a la enseñanza de lenguas*. Córdoba: Editorial Facultad de Lenguas. En prensa.
- Hadis, Martín y Arias, Martín. *Borges, profesor. Curso de Literatura Inglesa en la Universidad de Buenos Aires*. Buenos Aires: Emecé, 2002.
- Holman, Katherine. *The Northern Conquest. Vikings in Britain and Ireland*. Oxford: Signal Books Limited, 2012.
- Ibn Battúta. *Travels in Asia and Africa*. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1929. Edición digital.
- Kristeva, Julia. *Strangers to Ourselves*. New York: Columbia University Press, 1991.
- Lindow, John. *Norse Mythology: A Guide to the Gods, Heroes, Rituals and Beliefs*. Londres: Oxford University Press, 2001.
- López-Ríos, Santiago. “El hombre salvaje entre el Renacimiento y la Edad Media: leyenda oral, iconográfica y literaria” en *Cuadernos del CEMyR*. Vol. 14. Pp. 233-249. 2006. Edición digital.
- Lotman, Iuri. *Estética y semiótica del cine*. Madrid: Gusavo Gili Editores, 1979.
----- *La Semiosfera I*. Madrid: Frónesis Cátedra, 1996.
----- *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Bacerlona: Gedisa, 1999.
----- *La Semiosfera III*. Madrid: Frónesis Cátedra, 2000.
----- “La caza de brujas: semiótica del miedo” en Navarro, Desiderio [comp.] *El pensamiento cultural ruso en Criterios. 1972-2008*. Tomo I. La Habana: Centro Teórico-Cultural Criterios, 2009.
- Lorenz, Konrad. *Sobre la agresión: el pretendido mal*. México: Siglo XXI, 2005[1971].
- Maffesoli, Michel. *Ensayos sobre la violencia banal y fundadora*. Buenos Aires: Dedadus Editores, 2009.

- McCullough, David. *Wars of the Irish Kings: A Thousand Years of Struggle, from the Age of Myth through the Reign of Queen Elizabeth I*. New York: Three Rivers Press, 2010.
- McTurk, Rory. "Kings and Kingship in Viking Northumbria" en McKinell, John [ed.]. *The Fantastic in Old Norse Icelandic Literature*, Vol. 1. 681-688. Londres: Centre for Medieval and Renaissance Studies Publishing, 2006.
- Morin, Edgar. *Breve Historia de la Barbarie en Occidente*. Barcelona: Paidós, 2009.
- Ragnars Saga Loðbrokar*. Traducción al inglés por Chris Van Dyke. Denver: Cascadian Publishing, 2003. Edición digital.
- Richards, Julian. *The Vikings. A very short introduction*. New York: Oxford University Press, 2005.
- Todd, James Henthron [ed.]. *The Invasions of Ireland by the Danes and Other Norsemen*. Londres: Longman, 1897. Edición digital.
- Tinbergen, Niko. *El estudio del instinto*. México: Siglo XXI, 1969.