

Reflexiones sobre una proa vikinga

Christopher Middleton

A fin de recapturar la realidad poética en un mundo tambaleante, acaso debamos revisar, una vez más, la idea del poema como expresión de los «contenidos» de una subjetividad. Algunos poemas, al menos, y algunos tipos de lenguaje poético, constituyen estructuras de una especie singularmente radiante, donde la «expresión de uno mismo» ha sufrido un profundo cambio de función. Experimentamos tales estructuras, si no como revelaciones del ser, sí como aperturas hacia el ser. Las experimentamos como no experimentamos ninguna otra cosa.

Sin embargo, decimos que un texto poético no es tal o cual cosa ahí afuera. Decimos que un texto, en tanto que objeto virtual, no es algo real, que ni siquiera es un objeto. O decimos que este o aquel texto hace de interfaz entre las cosas y las personas, pero que su estatus ontológico está al cuidado del destinatario, que a su vez es itinerante y anónimo. Consideremos el problema desde este ángulo: ¿No será que estamos olvidando, en primer lugar, lo que algo *es* en tanto que artefacto, y en segundo lugar lo que significa? Puede que nos estemos olvidando, en concreto, de las virtudes intrínsecas de los artefactos preindustriales, no sólo de aquellos que tenían de manera explícita un valor sagrado.

Encajes, iconos, vidrio soplado, monedas griegas acuñadas a mano, fibulas, figurillas, libros antiguos, pinturas, carretas, colchas y arados...: estos objetos manufacturados son reales, se volvían reales, cuando eran avivados por corrientes de energía formalizada y el deseo cristalizaba al viajar de la imaginación a unas manos expertas, pasando por la preciada materia prima, y luego vuelta a empezar en un circuito incesante. Algunos artefactos se cargaban de un espíritu que, como en las máscaras Kwakiutl, quedaba formalizado cuando la habilidad del artífice lo dirigía, como un rayo, y lo hacía cristalizar en objetos socialmente significativos que iluminaban el contexto espaciotemporal del artífice y su tribu. Este artífice no está confesando nada, no está imponiendo sus propias compulsiones subjetivas, no cataloga

impresiones, no deduce un edicto de una anécdota. No hay nada aleatorio que no quede absorbido en la estructura del artefacto. El artífice modela en el objeto un saber grupal que habla por sí mismo.

Esta es al menos una forma de ver, hoy en día, ciertos objetos y prácticas ajenos a nosotros, más antiguos que nosotros. Puede que condenemos tales prácticas como fetichistas. Rara vez, con todo, reconocemos el aguado fetichismo, o la idolatría, con que rendimos culto a coches, lavadoras, mecheros, todo nuestro brillante arsenal de productos y comodidades tecnificadas. Aquellas prácticas antiguas estaban informadas por una vigorosa e incluso feroz concepción animista de los materiales primigenios (madera, jade, bronce), con los que la gente se relacionaba como antes se habían relacionado con los animales y con los dioses en los animales. Este animismo puede no haber sido siempre lúcido. Pero al menos tenía la inventiva suficiente como para proporcionar sabiduría a través del conducto de los materiales, algo que aún puede verse en las viejas catedrales. Nuestras prácticas, desde luego, son menos activas. Convertimos productos en fetiches partiendo de una indiferencia bostezante —o una cerrada hostilidad— hacia un mundo de objetos que confunden la percepción y multiplican los signos de nuestra alienación. Peor aún: enfrentados a ese mundo aborrecible, molestos por su causa, todo deja de importarnos. El impulso del beneficio, mellado por una carga impositiva alta, provoca que apenas disfrutemos al implicarnos en cuerpo y alma en aquello que hacemos para la venta o incluso para nuestro propio consumo. Una diminuta fracción de este mundo másico, aquí y allá, sigue encontrando cierta gratificación en la manufactura de objetos perfectos en el tiempo de ocio que compra con el dinero del tiempo de trabajo. El trabajo artesanal vuelve a ponerse de moda, sí, y hasta en los Estados Unidos crece un cierto gusto por la cocina. Pero las grandes líneas de producción mantienen estos cambios en la periferia, destinados a una elite. Para el resto: plástico y apatía, una siniestra pareja de gemelos. Plastix y Apatía: gemelos *croque-morts* que rellenan el cadáver disecado de la civilización occidental.

Las viejas prácticas animistas, la vieja concepción de las *cosas*, cubrían un amplio abanico de significación vital: de la brujería a Rilke, de la profecía al ámbito de la indumentaria, desde los barcos vikingos a los más delicados retratos en miniatura que se popularizaron en Francia y Alemania a fines del dieciocho. El artefacto como icono: si uno vivía en ese mundo, el icono contenía de hecho la sustancia anímica de

la persona retratada. El retrato no tenía un carácter descriptivo ni era un derivado. Era una presentación, inmediata y precisa, del ser invocado de manera resonante por la imagen y almacenado en la imagen. Esto era más que simple idolatría. Gracias a la imagen, el observador se libraba de caer en ciertas trampas en su circuito de respuesta al mundo, trampas que en nuestro caso detienen el crecimiento por dos motivos. Uno es la opacidad, compuesta de miedo y hábito, que reprime y embota la subjetividad. El otro es el sentimiento de imposibilidad (*nohow*) que licúa la subjetividad. No es extraño, pues, que a lo largo de la década de 1840 miles de norteamericanos corrieran a los estudios de daguerrotipos con la esperanza de lograr una estructura, una identidad, en forma de imagen detallada y perfecta.

Debo desviarme de este marco de referencias para acercarme a otra cuestión. Puede que sea imposible reconstruir la realidad casi mágica de un mundo más antiguo, la textura de sus creencias. Pero podemos hacerlo de forma conjetural, en este caso, preguntándonos cómo se comportaban los artefactos, o cómo se pensaba que se desplegaban y alcanzaban las fronteras espaciales, tanto físicas como sociales, que los definían. Primero esbozaré una conjetura, luego trazaré correspondencias entre esa relación táctil (artefacto/medio ambiente) y los poemas experimentados como aperturas hacia espacios, o lugares, específicos.

Artefacto y medio ambiente: un ejemplo dramático es la proa del barco vikingo de Oseberg. La foto que tengo delante mientras escribo muestra una pieza de madera curvada, tallada minuciosamente, que surge de manera majestuosa de entre las rocas y el fango que enterraron el barco durante once siglos. Dispuestas en capas descendentes detrás de la curva de madera tallada, y aseguradas por clavijas de madera, hay ocho planchas, relativamente esbeltas, que conforman la sección delantera del casco; su curva sigue la curva de la proa, ascendente y afilada como un hacha. Luego viene otra plancha curvada, como si se quisiera hacer hincapié en la significación de la plancha de proa. El borde de ataque de esta última plancha es tan ancho como una caja de cerillas de cocina. Es liso y en paralelo a él corre otra pieza desprovista de adornos, el borde de salida. En el interior de este marco se hallan las figuras talladas.

Las figuras tienen carácter de bajorrelieve: ondas y entrelazamientos, diseños dragontinos. En lo que ha sobrevivido de la plancha de proa se pueden contar hasta siete áreas principales, todas ellas entrelazadas y entrecruzadas. La plancha de refuerzo situada en la parte ante-

rior, ocho planchas más atrás, tiene una configuración similar pero no idéntica de garras, tendones, ligamentos como astillas y otras áreas corporales que evocan la apariencia de un dragón, y que comparecen de nuevo entrelazadas. Esta figuración no tiene carácter «representacional». Su naturaleza es otra, pero ¿cuál? Las áreas corporales aparecen sombreadas, rayadas, con estriaciones menos profundas que el contorno de las garras: pequeños rectángulos elevados, como los rectángulos cóncavos («encajonados») de un *waffle* o un barquillo: escamas de dragón, si es que tal era el motivo. Pero la intrincada ornamentación no borra en ningún momento la naturaleza leñosa de la madera. La fibra y las vetas son bien visibles. La talla no debilita en ningún momento la madera. Se comprende ahora lo que quieren decir los etimólogos cuando hacen derivar la palabra «cosmética» de «cosmos». *Virtù* esencial hecha explícita en una forma palpable y acentuada.

Los expertos afirman que los dragones, cuyas garras apuntan invariablemente hacia el mar, tenían por función proteger a los remeros de los espíritus malignos. Yo iría más lejos. Los dragones son espuma marina cristalizada en formas de animales (míticos). Son formalizaciones animales de la espuma marina que rompe contra la proa o yace fugazmente sobre la superficie del océano. Al mismo tiempo, los dragones no deforman en modo alguno la madera. Están ejecutados directamente a partir de la madera y de sus vetas. El artesano talló las protoformas de la sustancia marina en la madera, pues de este modo, pensaba, incluso si son retratadas como dragones, estas protoformas, para las que la madera es su elemento natural, saben también cómo lidiar con el mar, ya que están hechas de mar, sin dejar por ello de compartir la vida de la madera.

La nave estaba protegida y era guiada por protoformas marinas talladas –a manera de símbolos– en la madera cuya forma de hacha afilada se abría paso por la materia salada del mar. Los símbolos operaban una sustitución mágica. El sustituto, en tanto que símbolo, participa comunicativamente de la vida bruta, el mar, de la que es extraído. A causa de esta participación comunicativa, y porque conoce su doble origen, el dragón de madera sabe cómo aferrar el mar, lidiar con él, desviar sus asaltos y evitar que le haga trizas. Así es cómo el tallador de la madera servía a sus congéneres, con manos capaces. De otro modo, los enormes músculos de las espaldas y los brazos de los remeros se habrían revelado inútiles. Necesitaban las manos delicadas e incisivas del tallador, necesitaban su información, y necesitaban que