

El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,
Universidad Veracruzana,
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: 2954-3843.
Vol. 4, núm. 8, enero-abril 2024, Sección Redes, pp. 186-207.
DOI: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v4i8.138>

Políticas de la felicidad: *Un viaje a la India*
revisitada

Policies of happiness: *Un viaje a la India*
revisited

Pedro Meneses
Politécnico de Viana do Castelo/Universidade do
Minho, Portugal

ORCID: 0000-0001-7856-9166
pedro10@gmail.com

Recibido: 12 de septiembre de 2023
Dictaminado: 13 de octubre de 2023
Aceptado: 19 de octubre de 2023



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial 2.5 México.

Políticas de la felicidad: *Un viaje a la India* revisitada

Policies of happiness: *Un viaje a la India* revisited

Pedro Meneses

RESUMEN

Este artículo pretende analizar algunas estrofas de *Un viaje a la India* de Gonçalo M. Tavares, una epopeya de 2010. La obra es inicialmente contextualizada, relacionándola sucintamente con otra epopeya, su hipertexto: *Los Lusíadas* (1572) de Luís de Camões. Se argumenta que la civilización occidental es una máquina, ora sutil ora violenta, de producción de impoder, siendo Bloom, el protagonista de la obra de Tavares, títere representativo de esa circunstancia. Se hará una problematización en torno al acto de creación poética, recalcándose su inoperatividad, su imprevisibilidad, a raíz de estar basada en la libre asociación de palabras, y se va a comparar la escritura literaria y el sueño, puesto que ambas actividades humanas configuran fugas del mundo. Para finalizar, el artículo retoma el tema del desencantamiento en un siglo realista y debate la hipótesis según la cual actualmente es impensable haber políticas para la felicidad.

Palabras clave: epopeya; acto creativo; poder; tedio; felicidad.

ABSTRACT

This article intends to analyse *Un viaje a la India* by Gonçalo M. Tavares, an epic text published in 2010. The work is initially contextualized by succinctly relating it to another epic, its hypertext: *Los Lusíadas* (1572) by Luís de Camões. It is argued that Western civilization is a machine, either subtle or violent, that produces powerlessness, and Bloom, the protagonist of Tavares' work, a representative puppet of that circumstance. A problematization will be made around the act of poetic creation, emphasizing its inoperability, its unpredictability, because it's based on the

free association of words. Literary writing will be compared with dreams since both human activities configure escapes from the world. Finally, the article takes up the issue of disenchantment in a realistic century and it debates the hypothesis according to which it is currently unthinkable the existence of policies for happiness.

Keywords: epic; creative act; power; tedium; happiness.

Lo antiguamente familiar, el paraíso perdido, la isla maravillosa, el jardín del edén no se miden ni en kilómetros ni en siglos –ni en viajes ni en sucesos– sino en profundidad interna y en intensidad fulgurante.

Pascal Quignard

Ninguém deserta das suas potências sem pagar com vulnerabilidade.

Agustina Bessa-Luís

1. SÍNTESES, ESTO ES TODO

Un viaje a la India es una epopeya de Gonçalo M. Tavares, autor portugués, publicada en el 2010. Esta obra es un hipotexto, cuyo hipertexto son *Los Lusíadas* de Luís de Camões, epopeya del siglo XVI. Gonçalo M. Tavares repite el gran viaje iniciático y comercial de los navegadores portugueses a la India, liderados por Vasco da Gama, pero esta vez como farsa, ya no como la tragedia que Camões imbuyó también de un tono melancólico –más que todo, en el canto X–, no solamente colérico o eufórico. La obra tavariana tiene el mismo número de estrofas –1102–, repartidas también por diez cantos, pero adoptando el verso libre, sin la celeste música de

los decasílabos ni el austero esquema de rimas urdido por Camões. El texto tavariano produce, desde sus primeras estrofas, una deflación de la grandilocuencia, en su lenguaje prosaico, en la elección de su protagonista, Bloom, prestado de *Ulysses* de James Joyce. Y va siguiendo y reflexionando –con distancia crítica, pero también con ironía y, a veces, humor negro–, los episodios, temas y motivos principales de la epopeya camoniana, investidos de un ritmo murmurante y de una lucidez impasible, que hace justicia a una modernidad cuyo trazo principal es una “revolución analítica” (Sloterdijk, 2018, p. 383), la cual, en el caso de la literatura, significa una extensa desocultación de la interioridad, de lo invisible, hecha con un lenguaje no convencional, al ejemplo de *Ulysses*. Debemos destacar que esta parodia tavariana no tiene como efecto escarnecer el texto camoniano, sino, por el contrario, homenajearlo. Leer *Un viaje a la India* implica releer la obra portuguesa más canónica, *Los Lusíadas*, la cual, especialmente en los últimos dos siglos, ha sido blanco de varias reescrituras, a partir de las cuales se ha puesto en cuestión lo que significa ser portugués desde un punto histórico y cultural. El texto tavariano, no desautorizando lecturas sobre una circunstancia portuguesa actual inerte, resentida, normalizada y predatoria, no las nutre, empero, a nivel textual, problematizando más que todo una circunstancia de la civilización occidental a través de una perspectiva intertextual alusiva y elusiva que trasciende las referencias a Joyce y al hipertexto camoniano. Siendo así, el poema tavariano potencia múltiples lecturas pues los comportamientos de su héroe, anti-héroe, cínico y violento, portugués, Bloom, narrados a la par de varias reflexiones del narrador respecto a la condición humana, demandan una exégesis que extravase los límites de lo que podría ser la “portugalidade”, la identidad portuguesa.

Aun en este nivel introductorio, se debe referir que la epopeya camoniana, iniciada *in media res*, reinventa el viaje, en búsqueda de la inmortalidad, de Vasco da Gama y de la armada portuguesa a la India, hecha entre 1496 y 1498. La obra camoniana tuvo como su modelo principal la *Eneida* de Virgilio y fue publicada en 1572. Para que los portugueses pudieran haber llegado a otro continente, además del Destino, fue fundamental la ayuda de los dioses Venus y

Marte. La obra camoniana crea un plan mitológico esencial para el desarrollo de la acción, acercando el pueblo portugués a los dioses y a figuras históricas destacadas, como Alexandre Magno. Además, esta obra discurre extensamente sobre episodios históricos, culturales y legendarios de Portugal, al mismo tiempo que muestra la sagacidad, el coraje y el saber técnico de los portugueses para realizar un hecho grandioso, sobrepasando todos los peligros. *Los Lusíadas*, título que se reporta a los descendientes de Luso, son, durante la gran mayoría de sus estrofas, el canto exaltado, con sus episodios de duda, del destino histórico de un pueblo.

A su vez, Bloom es un héroe individual melancólico, que ha experimentado una doble tragedia. Como todos los humanos, Bloom está solo mientras intenta buscar la felicidad: el padre de Bloom, un hombre poderoso, John Bloom, manda matar a la novia de su hijo, Mary, puesto que ella provenía de una familia pobre. Como venganza, Bloom mata a su padre. A través de una decisión racional, Bloom va hasta India para intentar transfigurarse, en un viaje desde Lisboa, que comienza en marzo de 2003 y termina en noviembre del mismo año. No es explicitada la edad de Bloom, pero algunos pasajes textuales nos permiten asumir que él sería un joven adulto. *Un viaje a la India* es sobre el duelo y sobre el intento de superarlo, sumado a la decepción por haber sido capaz de matar, o sea, de no ser inmune a la maldad —tópico que permite acercar esta obra a otras modernistas, como, por ejemplo, a *Berlin Alexanderplatz* de Alfred Döblin. Por estas razones, la obra tiene como subtítulo: “Melancolía contemporánea: un itinerario”. La melancolía, de alguna manera, reemplaza la euforia de la “tuba canora y belicosa” (Camões, 2005, p. 2) de *Los Lusíadas*, hecho que también tiene su relevancia histórico-política. *Un viaje a la India* muestra cómo la civilización occidental es una gigantesca y minuciosa máquina de inducción y coacción psicopolítica de melancolía, inercia y desperdicio fútil de vidas, que atraviesa varias instituciones y llega hasta un nivel doméstico e íntimo bajo la forma de espectáculos de imágenes y ruidos superfluos, información redundante y entretenimiento. Como si los sujetos modernos fueran invitados a esperar la muerte indefinidamente, siendo el poder y sus agentes opresores

los responsables por una servidumbre pasmada. Para dilucidar este diagnóstico complejo, son innúmeros los aportes de la filosofía, los cuales empezarán en Nietzsche y continuarán en autores como Adorno, Debord, Foucault, Deleuze, entre otros. El poder se disimula hoy por detrás de la especialización, pero él siempre ha sido una máquina de impoder que desprecia la libertad individual. Y la resistencia siempre ha sido, a su vez, una alegría que se levanta de forma individual o colectiva, que crece y se libera del peso, del aturdimiento –en este sentido, va, en gran parte, la argumentación de Didi-Huberman en un increíble ensayo: *Desear desobedecer. Lo que nos levanta 1*.

No estoy afirmando que Bloom sea un resistente. Él querría renunciar a cualquier movimiento brusco; esa sería su sabiduría: ver solamente. Pasa que el cuerpo, la naturaleza, siempre está cambiando. En ese sentido, tras varios meses viajando, pero no haciendo nada, tras nuevas decepciones en India, en el afán de conservar intactas sus posibilidades y su libertad de actuar, su cuerpo se vuelve extremadamente tenso, irritado, hasta explotar en el asco por estar vivo, que provoca un nuevo asesinato y en el “tedio definitivo” (Tavares, 2014, p. 416).

2. EL PODER, ENEMIGO DE LOS VERSOS, Y EL SUEÑO

La primera parte de este artículo contextualiza sucintamente *Un viaje a la India* desde un punto de vista histórico-literario. A continuación, haré *close readings* de la obra, que demostrarán cómo en ella se dibujan algunas ideas utópicas, sustentando mi análisis en varios referentes filosóficos y literarios.

Empecemos por leer pasajes en que se reflexiona sobre el potencial político del lenguaje literario:

Nadie barre lo que ama, y la naturaleza barre la ciudad. Lo que se ama se transforma en detalles: queremos ver cada fragmento diminuto y comprenderlo completamente. Y en esos instantes no hay, en las calles, el menor indicio: todo es general cuando la naturaleza se inclina hacia la devastación (Tavares, 2014, p. 247).

Propongo una breve lectura alegórica de esta estrofa, incluida en un episodio sobre una tormenta –en la cual Bloom, a propósito, realiza un hecho extraordinario al conducir a un ciego en medio del caos. La naturaleza, a veces, provoca una devastación, que impide la aproximación enamorada. En la modernidad, la herencia no es un sentido completo y listo a usar; es la energía detonada por ejercicios activos de lectura de la tradición, que potencian los movimientos de escritura. Una lectura atenta, amorosa, como la que Tavares hace, desata la erosión de esa tradición, pues sólo así ella será la efectiva energía que permita construir. Los fragmentos resultan de la atención apasionada que implosiona lo general –un efecto de desatención, de lectura apresurada, domesticada y, en cierto sentido, canónica. La atención lectora descubre los pormenores y los despliega, los transforma, a través de la escritura. Una felicidad íntima, un entusiasmo secreto, que sienten la necesidad de expandirse. Interpretar es también imaginar: querer multiplicar los pormenores, destruir el plano general. Podemos considerar este desaparecimiento del plano general –o esta multiplicación de hechos e ideas– como el efecto de la inundación de un paisaje canónico, de acuerdo con la lectura del mismo Tavares (2010, p. 61) a un verso de Joseph Brodsky.

Tavares desarrolla un método de lectura que es muy similar al de Roland Barthes, con su momento de fascinación, pero también de intrepidez:

Estar con quien se ama y pensar en otra cosa: es de esta manera que tengo los mejores pensamientos, que invento lo mejor y más adecuado para mi trabajo. Ocurre lo mismo con el texto: produce en mí el mejor placer si llega a hacerse escuchar indirectamente, si leyéndolo me siento llevado a levantar la cabeza a menudo, a escuchar otra cosa (Barthes, 2008, p. 41).

La creación empieza cuando uno levanta la cabeza durante la lectura alegre. *Un viaje a India* es un texto hecho de fragmentos, al cual la estructura reconocida de la epopeya camoniana confiere unidad narrativa. Los fragmentos instauran la extrañeza a nivel de la frase,

desencadenan un choque entre palabras. Son hechos de entimemas que, según la definición de Aristóteles (1995, p. 294), es una especie de silogismo agujereado, incompleto, al que le falta por lo menos una premisa y que, por eso, demanda del lector inferencias más intuitivas. En *Breves notas sobre a Literatura-Bloom*, obra de índole teórica sobre lenguaje literario, Tavares (2018a) afirma: “Frasas individualmente claras y obvias son innecesarias” (p. 17).¹ En otra entrada, se refiere a que cada frase debe ser individual, debe decir todo lo que tenga que decir, o sea, independiente de otras, pues “no ser individual es no ser” (p. 45). Se trata de sobrepasar el plan de la narratividad e irse hacia el de la textualidad, reemplazar la mimesis por el fulgor. Se podría agregar que “el acto poético no tiene pasado” (Bachelard, 2020, p. 10): es un hecho con el entusiasmo de los inicios; es la creación de un origen, la coincidencia con lo más anterior, podría agregar Pascal Quignard. No resulta, pues, del encadenamiento de acciones; no es el resultado de ninguna acción previa. Es la imprevisibilidad que hace posible el hecho. La imagen poética es una emergencia del lenguaje, una emergencia de estar vivo a cada instante, de siempre estar disponible para renovar el mundo. Por eso, considera Bachelard (2020), los versos son “miniaturas del impulso vital” (p. 22). Son una ascensión, un impulso hacia aires más fuertes, el contrapeso necesario a la lucidez, al escepticismo con respecto a la condición humana. Además, Bachelard considera que, en la poesía, la palabra o la idea siguientes son imprevisibles. Leer versos es, así, “un aprendizaje de la libertad” (pp. 22-23), pues el sentido se va hacia donde quiere, la literatura es la libertad radical de no tener que hacer sentido, un uso del lenguaje sin necesidad práctica. La literatura tiene la autorización para decir todo y, por eso, se asocia a la idea de una democracia por venir (Derrida, 1992, p. 37).

Ninguna frase debe obedecer a una coacción superior de sentido. Ella asocia amorosamente palabras que jamás se encuentran en el habla común, hecho causante de disfunciones sintácticas. La

¹ Todas las traducciones de la obra de Tavares son nuestras.

poesía está en una esfera distinta de la comunicación y de la información; está marcada por la inoperatividad (Agamben, 2008, p. 44), o sea, por la desactivación de todas sus funciones prácticas o sociales. Sin embargo, esa inoperatividad no es inercia pasmada, no es contemplación inactiva del idioma ordenado y claro, sino su ejercicio delirante. Ordenado y correcto, el idioma es de pronto una disciplina sobre los cuerpos: es un robo de energía y deseo, un adiestramiento físico, cognitivo y moral. Escribir correctamente elimina posibilidades al cuerpo y, al mismo tiempo, inculca la aceptación resignada de un lugar pasivo en el mundo. Lo que es disfuncional permite, precisamente, abrir el ámbito de juego a lo individual, al despliegue de potencia de un cuerpo: “Art is not a human activity of an aesthetic type which can, if necessary and in certain circumstances, also acquire a political significance” (Agamben, 2008, p. 136).² El arte es política en sí mismo, puesto que reconduce gestos productivos hacia una esfera colectivamente improductiva, alegre y excitante desde un punto de vista individual.³ Entonces, el arte es también una filosofía, es decir, otra forma de vida, que abre el cuerpo a un nuevo uso, al descubrimiento de su potencia (p. 136).

En los versos de *Un viaje a la India*, el narrador, de un modo deleuziano, considera el lenguaje poético una salud, vitalidad adscrita al libre usufructo del idioma, que lo desarticula sintáctica y semánticamente. De paso, también considera que Bloom, a pesar de teóricamente apreciar el lenguaje poético, no se dedica mucho

² El arte no es una actividad humana de tipo estético que, si es necesario y en determinadas circunstancias, puede adquirir también un significado político. La traducción es nuestra.

³ Como ejemplo claro para la tesis de Agamben, además de la literatura de Tavares, podemos considerar una *performance* de Tehching Hsieh, artista radical de Taiwán, llamada *One Year Performance: 1980/1981* (Heathfield & Hsieh, 2015). En esta *performance* titánica, en cada hora de 1981 –24 veces al día, 365 días al año– el artista, vestido con un uniforme de trabajo, pasaba un carné en una réplica de la máquina de control de presencia laboral, a través de la cual los funcionarios entran al servicio, siendo fotografiado en cada uno de esos momentos. El arte es, así, el conjunto de movimientos útiles desplazados para una esfera de improductividad. Se infiere aun que una vida potencialmente creativa se va gastando en esa productividad.

a él, es un poco cínico, no hace de su vida un oficio poético, que clame por más libertad:

Que el poder es el enemigo de los versos es un hecho.
Como las personas y los animales, los versos enferman
en ciertos ambientes, contraen artritis en sitios
imprevisibles, primero son simples frases,
después discursos y acaban siendo decretos ley.
En efecto, ¡qué viva el lenguaje!, pero a Bloom también le duele la
barriga,
le salen callos en los pies cuando camina mucho,
le duele la cabeza cuando está preocupado y cuando, distraído,
se da un fuerte golpe contra un poste (Tavares, 2014, p. 213).

Bloom está en un viaje. Él se considera culto y lector, pero durante meses no tenemos noticia de que haya leído o escrito. El poder es lo explícito, no el verso, que es lo que está oculto, el lenguaje desaparecido, expulsado. El poder es, justamente, lo que decreta la orden de exclusión y eso se manifiesta en el orden lingüístico. Poder su propia impotencia es usar el idioma de un modo no colectivo, delirante, no subyugado a ningún fundamento metafísico. La poesía es una especie de burbuja inmunológica, en donde el escritor puede ganar fuerza. En la medida en que no es fatua como discursos ni categórica como leyes, la poesía es más libre. Siendo más ambigua, como el destino, cuya claridad estaría apenas en los gestos que lo ponen en movimiento, la poesía reclama y defiende un deber de irresponsabilidad, pues no tiene que presentarse a ninguna institución para defenderse a sí misma. Y esa irresponsabilidad, o sea, la libertad, no explicarse, es un deber tal como lo defiende Derrida (1992, p. 38).

En este sentido, la literatura puede ser más radicalmente política siendo menos representativa. Porque el arte que quiere copiar la realidad configura el género de literatura mundial —la literatura-mundo que sigue los cánones realistas más consagrados, con su género dominante, la novela, construido con un lenguaje sin sobresalto ni atrito, supuestamente transparente, fácil, con una división interna y una narración claras—; es muy bien comportada y

cínica, pues está interesada en su promoción y suceso. Aunque ese arte puede ser programáticamente revolucionario,⁴ lo que, además, sería una imposibilidad, porque la revolución es lo que rompe los horarios y reglas instituidos, es como la pasión, o sea, algo que nos acierta desde afuera. En su repetición mecánica y clara, el arte que repite el mundo es la negación del amor, de la amistad:

Es evidente que el arte que describe el pasado
está anticuado –siguió diciendo el indio.
Un calendario del año 1576 es indispensable históricamente
pero prescindible en cuestiones
de puntualidad. El arte que reproduce el mundo
y la realidad, que los copia como un
principiante con la lengua fuera mientras dibuja
en un papel la silla que tiene delante,
ese arte está equivocado, es idiota, inútil, decadente,
miserable, mezquino, está vacío, estúpido,
y queda estupendamente en los catálogos (Tavares, 2014, p. 278).

El narrador defiende una literatura que no quede circunscrita a una fecha, o sea, que no aborde temas tan específicos de naturaleza his-

⁴ En este sentido, sigue la argumentación de Derrida, en una célebre entrevista a Attridge sobre literatura, a punto de afirmar que los textos de Ponge o Joyce son más revolucionarios en sus efectos que obras programáticamente revolucionarias escritas en un lenguaje más formal o académico: “The experience, the passion of language and writing (I’m speaking here just as much of body, desire, ordeal), can cut across discourses which are thematically ‘reactionary’ or ‘conservative’ and confer upon them a power of provocation, transgression or destabilization greater than that of so-called ‘revolutionary’ texts (whether of the right or of the left) which advance peacefully in neo-academic or neoclassical forms. Here too I’m thinking of a large number of works of this century whose political message and themes would be legitimately situated ‘on the right’ and whose work of writing and thought can no longer be so easily classified, either in itself or in its effects” (Derrida, 1992, pp. 50-51). Cito una traducción de Vicenç Tuset: “La experiencia, la pasión del lenguaje y de la escritura (me refiero aquí ya sea lo mismo al cuerpo, al deseo, al desafío) puede traspasar discursos temáticamente ‘reaccionarios’ o ‘conservadores’ y conferirles un poder de provocación, transgresión o desestabilización mayor que el de los así llamados textos ‘revolucionarios’ (sean de derechas o de izquierdas) que progresan pacíficamente bajo formas neoacadémicas o neoclásicas. Pienso aquí en un gran número de obras de este siglo cuyos temas y mensajes políticos podrían ubicarse legítimamente ‘a la derecha’ y cuyo trabajo de escritura y de pensamiento ya no serían tan fáciles de clasificar, tanto por sí mismos como por sus efectos” (Derrida, 2017, p. 130).

tórica o sociológica que nada digan a los venideros. Según el narrador, la literatura investiga al humano, lo cual se mantiene invariable respecto al deseo, al miedo, al odio, al amor, a las emociones, aunque su entorno cambie mucho a lo largo del tiempo y del espacio. Como es evidente, existe aquí una crítica a la búsqueda desenfrenada de fórmulas de suceso con asuntos cuya importancia se relaciona con alguna tendencia actual. Empero, para el autor, el lenguaje literario se encuentra más que todo del lado del surrealismo. Sería la construcción, permanentemente recreada, de una otra sintaxis existencial, que siempre tiene en mente otras relaciones entre los hombres. Por estas razones político-literarias, el hombre de acción, el hombre de la multitud siempre está muy pendiente de errores en cualquier ayuntamiento de palabras. En la medida en que no está hecha para agradar a las masas, sino para producir cuerpos emancipados, el arte puede evitar epítetos como decadente o mezquina. A partir de esa libre, asistemática y desbordada escritura, resulta un placer asocial, revolucionario, pues libera el cuerpo de los gestos comunes que fuerzan el deber de sentido y explicación. Porque se trata de una deriva, que desplaza el lenguaje hacia zonas atópicas, neutras, utópicas, el texto se puede volver un espacio de placer como producción de una significancia, o sea, recusa del significado único (Barthes, 2008, pp. 48-49). Desde este punto de vista, el sueño es una desconexión con el exterior, que nos devuelve a una soledad originaria, una soledad cuyas imágenes no obedecen a la lógica de un pensamiento sistemático, predecible: “Los sueños son / para la realidad lo que el verso ambiguo / es para la frase de un informe fiscal: hay más libertad / en el primer minuto de sueño que en los últimos / veinte años de vigilia” (Tavares, 2014, p. 163). La realidad, enmarcada por la obediencia, emancipa menos que cualquier minuto de sueño, se refiere con alguna ironía, pues él está hecho de la asociación libre entre imágenes e ideas, vive de la impulsión pura, del entusiasmo: “Para el sueño, la realidad / es una intromisión maleducada” (p. 162). La actividad de escritura, así como el sueño, es, por lo tanto, un ejercicio que refuerza la imaginación y la intimidad –que es lo que pertenece a nadie más. Son fugas momentáneas de lo social, abandonos del siglo, cuya finalidad es la reapropiación del tiempo

vital. A propósito, Quignard (2013) afirma que todos los letrados tienen algo de asocial, son los dimisionarios, los que han recusado ser soldados. Cuando dormimos, todos somos asociales, desobedientes a los propósitos colectivos: “Ferenczi escribió: El sueño es lo más desocializante que existe. [...]. Cada día uno tiene que volver, lo quiera o no, «solo», al regazo de la noche, del sueño, del deseo” (p. 112). Se vuelve comprensible cuando Gonçalo M. Tavares dice que escribe, preferencialmente, por las mañanas, en un estado entre el sueño y la vigilia. Cito una parte de una entrevista suya, en la cual queda evidente como escribir es un ejercicio de intimidad y aislamiento después del sueño. Sobresale también la relación delicada y amorosa de Tavares con sus padres, sensibilizados con el hijo por su realización de un destino literario:

Yo escribo en un taller. Salgo de casa, me voy caminando, intento de no mirar hacia los periódicos, ni ver nada. Yo escribo en un sitio en donde algunas veces están mis padres, quienes viven en otra ciudad, en Aveiro, y, a veces, se van para Lisboa y se quedan en ese taller. Estoy escribiendo en un espacio cerrado y mis padres están en un cuarto, hay una cocina compartida. Yo tengo una relación extraordinaria, en realidad bastante buena con mis padres. Mis padres cuando desean decirme alguna cosa, por la mañana, colocan un papel debajo [de la puerta]. Ya he tenido muchas pruebas de amor de mis padres, sin embargo, esta es extraordinaria. Ellos entienden que no es posible una persona estar escribiendo y alguien entra y pregunta: ‘Entonces, ¿estás escribiendo? ¿Te está saliendo todo bien?’. No es posible. Yo cuando me voy a tomar café en la cocina común, en donde están mis padres, yo a veces ni siquiera les digo ‘buenos días’ y ellos ni me dicen ‘buenos días’ porque es una especie de sonambulismo que hace impensable hablar de las noticias del día porque algo se quebraría en ese momento (Tavares & Tallon, 2016).⁵

En esta entrevista, el autor también explica el modo como se hace una guerra en contra de la inefabilidad del mundo a través de una

⁵ La traducción es nuestra.

elevada producción creativa (Tavares tiene 49 libros publicados en 53 años de vida) hecha con una grande disciplina, de modo rápido: “Y a cierta altura hay, en mi caso, una especie de embriaguez cualquiera que comienzo a escribir y el pensamiento está absolutamente sincronizado con la escritura. Yo no sé qué estoy escribiendo, estoy escribiendo en el momento en el que sé aquello” (Tavares & Tallon, 2016). Al corazón libre regresa la naturaleza. Es gracias al olvido de sí mismo que las páginas más excitantes son escritas. Escribir engendra una disolución, por la cual el alma gana más volumen. Provoca, de este modo, momentos de alegría orgánico-espiritual, de una libertad cada vez más grande en la medida de su desposesión. Respecto a tal política del acto creativo, agregó esta reflexión de Pascal Quignard (2012): “El servilismo y la identidad, que son vínculos, prevalecen sobre la libertad y la aventura, que son más ebriedades que posesiones” (p. 55). Escribir es olvidar el rostro, implica no hacer del otro lo que es accidental, es aspirar y ser aspirado por un destino, lo que corresponde a viejos sueños de los escritores. Según Roland Barthes (2002), la escritura se desarrolló, a lo largo de los siglos, debido a la urgencia de ganar tiempo. En el caso de un escritor, se trata de ganarlo para aumentar cuerpo y espíritu: “¡Qué la escritura corra! ¿Detrás de qué? Del tiempo, del habla, del pensamiento, del dinero. Que mi mano vaya tan rápido como mi lengua, como mis ojos: un viejo sueño demiúrgico, de Quintiliano a los surrealistas” (p. 124).

Con Sloterdijk (2018), podríamos agregar que el sueño es una esfera de no-mundo dentro del mundo, cumple necesidades irrealistas (p. 412). Encarna la unidad de geometría y vida, la utopía tópicamente realizada: como proyección de lo intemporal desde el interior como ser-aún-adentro. La noche, humanamente conformadora y regeneradora, nos conserva, durante la cual no se hacen planes para el mundo diurno. Es una sombrilla metafísica, una necesidad, o sea, no resulta de una decisión racional y, como el deseo, implica ser experimentado.

3. DESTINO, AMOR, POLÍTICAS DE LA FELICIDAD

Bloom hace su recorrido porque así lo ha decidido racionalmente. Por ese motivo, *Un viaje a la India* es una obra acerba: mientras viaja a la India durante meses, Bloom falla su destino y se vuelve un cínicico muy desesperado. De otra forma, como Edipo, Bloom viaja a la India intentando huir de su destino. Pero el destino es otra cosa que un lugar. Lo que no ha sucedido podría haber sido importante para este personaje. El narrador refiere el fracaso, aunque nada revele sobre otro destino que Bloom podría haber tenido; sólo lo podremos imaginar:

Es así (y así interesa que sea): a veces el destino de un hombre
no llega a tiempo;
ese hombre ya se ha ido a otro lugar
y el punto de partida siempre influye, como se sabe,
en el lugar al que se debe llegar.
De cierta manera, esta es la situación de Bloom.
Un poco confusa, a fin de cuentas; no está donde su destino quería
(Tavares, 2014, pp. 61-62).

Durante el trayecto, Bloom desea enamorarse de una mujer y también quiere ser sabio y quiere olvidar —el asesinato del padre y el desaparecimiento del amor de su vida: Mary. He aquí su itinerario de la melancolía, así como lo interpreto —dado que “Melancolía contemporánea (un itinerario)” es el subtítulo de *Un viaje a la India*). De pronto, se debe observar que enamorarse es esencialmente pasivo, no depende del ejercicio de una decisión racional, tema que aún queda por explorar. Según Quignard (2012), “Por ejemplo, ¿ha habido en el curso de la historia humana un pensador que haya pensado la pasión misma, es decir la pasividad que está en la fuente de la pasión misma?” (p. 19). La pasión toca los humanos de una forma fortuita y obliga a darle atención, pues el cuerpo siente que aquella alegría es un profundo destino. En *Atlas del cuerpo y de la imaginación*, Tavares (2013) escribe, de hecho, que quienes estén profundamente enamorados fueron los tocados por el amor y están más cerca de lo divino (p. 139).

Bloom tiene demasiada esperanza en un cambio de ánimo provocado por el viaje, desconociendo que la casa, la soledad y el esfuerzo ofrecen la posibilidad de la irrupción del tiempo vital, en rigor, su rescate para efectos de producción subjetiva. Habitar es, literariamente hablando, la confianza metafísica en la “cosecha de lo insólito” (Sloterdijk, 2018, p. 391), es decir, confiar en que la vida es aquí, no en ningún otro lado suntuoso; algún jardín de las delicias es desear lo que uno tiene, el cuerpo, el tiempo, *amor fati*, estando garantizadas algunas posibilidades económicas, puesto que el deseo es siempre secundario con relación al hambre. Sin embargo, el protagonista es dominado por una especie de terror al paro, una angustia por la retención en un tiempo largo, durante el cual nada irá a pasar, que lo vuelve susceptible a varios atavismos tribales, con la esperanza que el mundo fuera una suerte de “almacén metafísico” (Tavares, 2014, p. 63) en donde un futuro excitante estuviese guardado. Retomando el punto, debe referirse que, en la modernidad, de modo arrogante, se cree bastante en la importancia mayor de sus decisiones:

Después de Kant, el ser humano responsable de sus acciones es el funcionario de su propia capacidad de juicio y, como tal, súbdito de la obligación de pensar correctamente. Inteligencia es obediencia a los mandamientos inherentes a las capacidades, o, en el lenguaje del siglo XVIII, a las facultades de ánimo (Sloterdijk, 2018, p. 372).

A su vez, un destino es desbordamiento en dirección a una vida más profunda, que consiste en la recusa de un plan organizado y racional: es la ascesis del destino, aspiración ontológica a más alegría y libertad. En una existencia mítica, domina, pues, el amor, tal como se puede leer en el canto III: “Llega para trastornar estrategias y planes, / como una sorpresa ritmada, una ilegalidad exultante que no perjudica / a los vecinos” (Tavares, 2014, p. 137). Lo más punzante de nuestra circunstancia histórica es la ausencia de creencia en un destino, o sea, la imposibilidad de un mundo mítico. Por otra parte, estaría el dejarse absorber por una alegría alta, por un amor sin interrupción: un destino es aún producción ética, subjetiva; es

cambiar la vida, no sucumbir al asco ni al cinismo. En la velocidad urgente y exultante de escribir, que consiente lo incalculable de un gesto, se genera una disponibilidad para el exterior, para el otro, pues se diluye la exasperación. Sólo así es posible el ejercicio constante de la delicadeza, la cual supone estar verdaderamente consciente de que el otro va a morir –idea de John Berger que Tavares (2018b, p. 36) explora en una crónica. Escribir implica no estar haciendo actividades colectivamente productivas, profesionales; es una disciplina en torno de lo que no es sobrevivencia o acumulación de privilegio y riqueza. En ese sentido, es un levantamiento político que produce un otro espacio, porque la política es la acción integral, no amputada de humanidad, no estrictamente técnica o formal, como Agamben lo explica: “La política es la esfera de los puros medios; en otros términos, de la gestualidad absoluta, integral, de los hombres” (Cit. por Didi-Huberman, 2020, p. 27). Este ejercicio es corajoso, desobediente y moral, impregnado de deseo, a cada día renovado. A este respecto, Aristóteles refiere que el coraje desea “la irrupción sin intermitencia” (Cit. por Quignard, 2013, p. 126), tumulto activo que no considera ningún otro fin.

En este punto del artículo, sucumbo a un deseo de lectura. Aunque éste asiente la muerte del autor, desposeído del sentido de la obra, el lector sigue deseándolo, quiere verlo en medio del texto –no por detrás, resalta Roland Barthes (2008)–: “Pero en el texto, de una cierta manera, *yo deseo al autor*: tengo necesidad de su figura (que no es ni su representación ni su proyección), tanto como él tiene necesidad de la mía (salvo si solo «murmura»)” (p. 143). Eso sucede porque el texto tavariano es también una escritura-vida sin tinte biográfico, una propuesta para que cada cual se revolucione a sí mismo. En la estancia 146 del canto X –como sucede en la epopeya camoniana–, el autor civil hace una puesta en escena más vívida de su voz, entre paréntesis:

(Noviembre de 2003.

Me encuentro en una habitación
cerrada.

El mundo visto desde aquí es una obra de ingeniería

hecha por el alfabeto; estoy loco, evidentemente.
Escribo para educar el razonamiento,
una costumbre que se practica con un arma
apuntando la cabeza) (Tavares, 2014, p. 413).

Al contrario de Bloom, quien suspira por el ancho mundo exterior, el escritor es un rebelde activo, un “loco”, un mortal, que edifica una obra de ingeniería literaria en una infinita sala cerrada. Se trata de un espacio protegido del exterior, una esfera imaginada, arquitectónica e íntima, que posibilita la escritura, la cual, más que un oficio, es una vida inventada, la libertad que sólo por lo que no es elegible se vuelve entusiasmo íntimo, belleza: “Pero lo que repugna, a pesar de todo, / siguió diciendo Bloom en su cabeza, / varía menos, a través del universo, que lo que / entusiasmo. La belleza es más privada / que el horror” (Tavares, 2014, p. 275). Cambiar de vida es entregarse, cerrar los ojos, el único viaje. La belleza es trabajo que abulta esencialmente en la esfera inmunológica; es el equilibrio atmosférico perfecto, ese que Bloom tanto busca a lo largo de su viaje, pero que nunca logra alcanzar –lo ha buscado de forma equivocada. A propósito, menciónese rápidamente que una gran ironía de la obra es que Bloom encuentre la simpatía de los desconocidos –canto X– en el regreso a Lisboa, ciudad de donde había salido porque ahí había sufrido demasiado.

En el canto X, Bloom se volvió un cínico y predador, muy permeable a la lucidez sin cuartel, desprotegida –sin hábitos alegres ni interesantes– de que el mal se puede manifestar en cualquiera a cualquier momento. En París, asesina a una prostituta durante una fiesta; y en el regreso a Lisboa, en el frío y cerrado noviembre portugués, intenta suicidarse. El intento fallido de suicidio –Bloom es salvado por una mano compasiva– resulta de una incapacidad de definir un rumbo y de vivir con él mismo. A pesar de que en París se encontrara en un ambiente muy animado, eso no ha impedido a Bloom matar, hecho que evidencia que lo principal no es el entorno, sino la vida interior: “Bloom interrumpe sus visiones un instante y / se incorpora, dice algo, en voz alta, que nadie comprende, / porque es dentro de la cabeza donde las cosas pasan” (Tavares,

2014, p. 387). Bloom se convirtió en un criminal consciente tras haber sido engañado por un supuesto sabio en India, que intentó robarlo y matarlo. Ha matado a la prostituta que deseaba hacer mundo con él –ella estaría probablemente enamorada de él, aunque el texto no lo aclare. “Todo lo sólido se desvanece en el aire”: este principio marxista alcanzó el último baluarte: el mundo íntimo. El aburrimiento profundo produce la privación de sí mismo y Bloom se vuelve poseído de un ser íntimo-indiferente. Bloom se vuelve una existencia inexistente, que debe soportar la “falta total de peso del universo” (Sloterdijk, 2018, p. 552). La persona con tedio absoluto es un Atlas negativo, sin el sentido urgente de algo que hacer ahora. En la última estrofa de la epopeya tavariana, ni del exterior Bloom podrá esperar una agitación en sus días, ya ninguna circunstancia podrá rescatarlo de la privación de sí mismo (Tavares, 2014, p. 416).

Bloom no estaba enamorado. Un poco por eso quiso cometer un crimen: por la ausencia de una promesa de felicidad. Él ha matado por puro tedio o, mejor, ese crimen fue la interrupción súbita de una inacción vegetativa que ha durado meses. Por ende, el mundo se vuelve un lugar insoportable: “Bien entendido que lo peor que se puede afirmar de un Dios es que no lo haya, y que lo peor que se podría decir del mundo es que sólo los realistas tienen una oportunidad en él” (Sloterdijk, 2018, p. 659). En este sentido, el narrador de *Un viaje a la India* va a considerar el mundo como el lugar en donde hace frío:

El mundo es frío no sólo en invierno.
Es frío en todas las estaciones
del año en las que haya hombres.
La humanidad no es una aproximación progresiva a los dioses, no
[te hagas ilusiones.

Los misiles y su eficaz modo de control
remoto: he aquí la buena referencia.
La humanidad es, pues, algo que se ha perfeccionado
en actos a distancia, de aquí para allá,
y de allá para más lejos (Tavares, 2014, p. 156).

Los ataques a la distancia son la referencia humana para las relaciones. El principio es que el otro esté lejos: he aquí la especialidad humana: su frialdad. El viaje de Bloom fue un intento para configurar el buen clima psico-existencial, pero fracasó. El mundo humano no es un sistema de inmunidad, todo lo contrario. Ni siquiera en India Bloom ha encontrado lo divino que lo pudiera proteger de su íntimo. El desierto es la evasión de Dios, a la cual el humano, en casa, en algún refugio arquitectónico, intenta dar respuesta con una actividad alegre y resistente: la creación artística y filosófica. Como exclamó Zaratustra: “¡Sé tú mismo un nuevo comienzo por tus propias fuerzas! Una rueda que se mueve por sí misma, un primer movimiento, un santo decir-sí” (Cit. por Sloterdijk, 2018, p. 441).

En realidad, ni siquiera las leyes protegen a los más débiles, pero halagan a los fuertes:

Pero Mary no era un asunto de Estado,
era su asunto individual. Y debido a la política de buena
aplicación de los recursos,
no había instituciones colectivas que se ocupasen de tragedias
[mezquinas.
Bloom, en el fondo, sólo es un ser humano (Tavares, 2014, p. 191).

No hay políticas para la felicidad, la cual es individual. Que alguien —o muchedumbres— viva una existencia contrariada, sin entusiasmo, infeliz, es su asunto. La política reúne las condiciones —de justicia, de igualdad— para que todos puedan buscar la felicidad por su cuenta, si lo desean; que puedan cruzarse con las sensaciones de alegría y de salud física, psíquica y social, aunque para los Estados de hoy en día lo que más importa son los indicadores fisiológicos de los cuerpos: si la persona está bien de salud, si puede trabajar, si es fértil: que el cuerpo esté, pues, al servicio de una comunidad, para que ella sea más rica, más productiva, más poblada. Esta visión de la salud es compartida por la mayoría de las personas que olvidan su propia energía y deseo. Bloom, a su vez, es solamente un ser humano. Un ser humano no es lo suficiente para definir políticas públicas, que no son para un ser humano, ni siquiera para el ser hu-

mano, sino para la población, para una entidad estadística, abstracta. Quien quiera ser feliz está solo. Quien esté desesperado, como Bloom, está solo. Y lo que define una tragedia personal puede ser incluso mezquino, dado que ningún fragmento de una tragedia de otra persona nos toca indeleblemente. Ni siquiera podemos sentir el dolor de las personas que amamos. Y la felicidad individual no es asunto de Estado. Ni los amores de Inês de Castro y de D. Pedro I—una leyenda histórica portuguesa muy relevante en la epopeya de Camões— eran más importantes que el Estado portugués. Por ende, toda la violencia sobre los individuos enamorados queda justificada por el superior interés colectivo.

Nunca es textualmente referido, pero se puede inferir a partir de la lectura de la epopeya de Tavares, que también en Portugal el Estado no tiene política para la felicidad. En ese país, como seguramente en otros, no están reunidas las condiciones para que cada uno pueda explorar su potencia de vida, su *conatus*: la libertad de un país consiste en asegurar que cada uno pueda hacerlo, pueda contagiarse de afectos alegres, considera Espinoza (Gil, 2017, p. 37). Quizá, finalmente, tanto la epopeya tavariana como la camoniana sean, pues, sobre la importancia de inventar otro pueblo, otro pueblo portugués. ➤

REFERENCIAS

- AGAMBEN, G. (2008). Art, Inactivity, Politics. En R. Mota Cardoso (Coord.), *Politics. Criticism of contemporary issues. Serralves international conferences* (pp. 125-138). Porto: Fundação Serralves.
- ARISTÓTELES (1995). Analíticos segundos. En *Tratados de Lógica (órganon) II* (pp. 298-440). Madrid: Editorial Gredos.
- BACHELARD, G. (2020). *La poética del espacio*. E. de Champourcin (Trad.). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- BARTHES, R. (2002). *Variaciones sobre la escritura*. E. Folch (Trad.). Barcelona: Paidós.

- BARTHES, R. (2008). *El placer del texto. Seguido por Lección inaugural*. N. Rosa & O. Terán (Trad.). Ciudad de México/Madrid: Siglo XXI Editores.
- CAMÕES, L. v. (2005). *Os Lusíadas*. Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa.
- DERRIDA, J. (1992). This strange institution called literature. En D. Attridge (Ed.), *Acts of literature* (pp. 33-75). Nueva York-Londres: Routledge.
- DERRIDA, J. (2017). Esa extraña institución llamada literatura. Una entrevista de Derek Attridge con Jacques Derrida. Vicenç Tuset (Trad.). *BOLETÍN del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario, 18, 115-150. <https://www.cetycli.org/cboletines/04e9800998-derrida.pdf>
- DIDI-HUBERMAN, G. (2020). *Desear desobedecer. Lo que nos levanta 1*. J. Calatrava & A. Vignotto (Trad.). Madrid: Abada Editores.
- GIL, J. (2017). *Portugal, hoje. O medo de existir*. Lisboa: Relógio d'Água.
- HEATHFIELD, A. & HSIEH, T. (2015). *Out of now. The lifeworks of Tehching Hsieh*. Massachusetts: MIT Press.
- QUIGNARD, P. (2012). *Butes*. M. Morey y C. Pardo (Trad.). Ciudad de México/Madrid: Sexto Piso.
- QUIGNARD, P. (2013). *Los desarzonados*. S. Mattoni (Trad.). Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- SLOTERDIJK, P. (2018). *Esferas III*. I. Reguera (Trad.). Madrid: Siruela.
- TAVARES, G. M. (2010). *O senhor Eliot*. Lisboa: Caminho.
- TAVARES, G. M. (2013). *Atlas do corpo e da imaginação*. Lisboa: Caminho.
- TAVARES, G. M. (2014). *Un viaje a la India*. R. Martínez-Alfaro (Trad.). Barcelona: Seix Barral.
- TAVARES, G. M. (2018a). *Breves notas sobre a Literatura-Bloom*. Lisboa: Relógio d'Água.
- TAVARES, G. M. (2018b). John Berger. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 1240, 36. Laveiras, Paco de Arcos, Portugal, Impresa.
- TAVARES, G. M. & Tallon, J. (2016, 9 abril). *Vides falses' a càrrec de Gonçalo M. Tavares i Juan Tallon*. [Video]. Girona, Festival de Literatura MOT. <https://www.youtube.com/watch?v=wwIIC6CU-at4&t=2997s>