

Dolencias del cuerpo, dolencias del recuerdo. Alberto Barrera Tyszka y Alan Pauls: dos miradas ficcionales sobre el tema de la enfermedad

Francismar Ramírez Barreto (Universidad de Brasilia)

Andrés Miranda es inmunólogo e hijo único. Está casado hace catorce años con Mariana y tiene dos niños. Procura mantener con los pacientes una relación de absoluta franqueza. Su lema de trabajo (a pesar de preferir las láminas y los microscopios a los bisturíes) es tener a los pacientes al tanto de sus males, sin rodeos, cueste el llanto que cueste. Javier Miranda es padre de Andrés. Tiene cerca de setenta años y quedó viudo cuando su hijo cumplió los diez. Si el mundo se dividiese apenas en ciudadanos sanos y ciudadanos enfermos (una vía de interpretación del ensayo de Susan Sontag, “La enfermedad como metáfora”), en el presente de esta historia el señor Miranda estaría cruzando el umbral del segundo grupo. Ernesto Durán es un hombre de aproximadamente treinta y cinco años. Es divorciado y no tiene hijos. Presenta un cuadro de síntomas que le hace sentir enfermo. Aunque los exámenes médicos no reportan irregularidades, él se considera un paciente. A pesar de que ya no quiere atenderlo, considera a Andrés su “médico de cabecera”. Es sobre este triángulo que descansa la novela *La enfermedad*, del narrador venezolano Alberto Barrera Tyszka (Caracas, 1960). Un padecimiento funciona como eje de esa figura: Javier sufre un cáncer de pulmón avanzado, así lo han revelado los exámenes. Quien lo descubre es su hijo — el médico que habla sin rodeos —, luego de observar unas tomografías y unas radiografías de la región pulmonar.

La caracterización exacta de los personajes (no sólo los masculinos pues igual sucede con los femeninos) hace pensar en la labor del libretista, una faena — de hecho — rutinaria para el autor que se ha desempeñado como guionista de

telenovelas en suelo venezolano, colombiano, argentino y mexicano. Karina es secretaria del doctor Andrés. Adeilaida, también secretaria, es amiga y colega de trabajo de Karina. Mariana es la esposa del protagonista. Los hilos ficcionales, sin embargo, tejen mucho más que la sola madeja técnica sobre el *subject* dolencia. La dimensión que el autor profundiza no es tanto la del médico cuanto la del hijo en conflicto: ¿con qué coraje le dirá al padre que le resta poco tiempo?, ¿por qué parecía tan fácil con el resto total de sus pacientes?, ¿omitir es exactamente igual que mentir? A pesar de haber encarado un sinnúmero de pacientes, Andrés se cuestiona — en medio del imprevisto — las ventajas de recitar la verdad, la completa verdad y nada más que la verdad.

Por lo general, los pacientes necesitan estrujar cada palabra; las exprimen buscando su significado más directo, limpiando cualquier matiz. Quieren despejar de dudas hasta los signos de puntuación. Un paciente siempre sospecha que no le están diciendo la verdad, o que al menos no le están diciendo *toda* la verdad, que hay algo que le ocultan. Por eso insisten, hurgan desesperadamente en cualquier lugar, incluso en el lenguaje (BARRERA TYSZKA, 2006, p. 14).

Es por la vía de la reflexión discursiva que la relación médico-paciente transmuta la correspondencia padre-hijo. En ese trayecto surgen temas como la memoria, la cotidianidad, el miedo a la muerte, una Venezuela con signos de contemporaneidad, la referencia de otros observadores atentos al problema de la enfermedad (Michel Foucault, Susan Sontag, Julio Ramón Ribeyro, Anton Chéjov, Andrés Vesalio, Arnoldo Kraus, Cristóbal Pera y William Carlos Williams, por citar a algunos), la escritura (como pacificadora y como farsa) y por lo menos una perspectiva ajena a la realidad (la hipocondría que comienza en Ernesto, contagia a Karina y refleja la contraposición entre lo “factual” y lo “imaginado”).

Lo cierto aquí (y eso se comprueba en la segunda mitad del libro) es que Javier no sabe cómo enfrentar la coyuntura. Siguiendo ese camino, la historia de Barrera Tyszka recuerda la película reciente de Daniel Burman que cierra su trilogía

sobre el tema familiar (las dos primeras son *Esperando el mesías* y *El abrazo partido*). El vínculo entre Perelman padre y Perelman hijo reviste de sentido la anécdota de *Derecho de familia*. Ambos son abogados pero el padre defiende cuanta causa popular se le cruza (sin comprometerse demás con los clientes) mientras que el hijo prefiere dar clases en la universidad y ser empleado de la Defensoría de Pobres y Ausentes.

Perelman hijo vive un proceso de autodescubrimiento, de definición vital, en cuanto síntesis y antítesis del padre. Allí reside parte del drama: ¿cómo continuar el camino heredado sin dejar de ser — o de sentirse — él mismo? ¿Cómo acoplar “lo que nos dejan, lo que heredamos” con lo que potencialmente somos, lo que aspiramos ser? Aún consciente de las diferencias (Burman es uruguayo y su película una coproducción argentino-española-italo-francesa, Barrera es venezolano y *La enfermedad* una novela publicada en España), llaman la atención tanto la proximidad de elaboración (Burman en 2005 y Barrera en 2006) como la coincidencia en la relación paterno-filial (Perelman hijo es al mismo tiempo padre de un niño pequeño. Esa circunstancia favorece sus cuestionamientos: ¿cómo le puede tocar ser padre sin haber terminado de entender, de aprender, cómo ser hijo?). El resultado de la coincidencia es una voz que susurra algo parecido a: “Ciertos ciclos no tienen escapatoria”. Al igual que en *Derecho de familia*, la narración de *La enfermedad* ha sido organizada en un tiempo pasado (un tiempo en el que ya todo acabó). En ambas obras — la fílmica y la literaria — el padre fallece y el comisionado de contar es un narrador que conoce todo, que ha reatado los cabos, que ha madurado por causas ajenas a su voluntad. Por momentos parece la voz del hijo ya adulto, de alguien que madura por obra del dolor.

En *El pasado*, de Alan Pauls (Buenos Aires, 1959), el tema de la enfermedad y la relación paterno-filial se dan de otra forma. El tono del narrador argentino es propenso al discurrir filosófico. Aquí el lector se encuentra frente a una

extraña historia de amor, donde memoria y enfermedad están en constante diatriba. Organizando los “hechos”: Rímini y Sofía son dos jóvenes amantes. Viven juntos una docena de años y condensan “un amor de orden superior” (en la primera parte de la novela el autor se refiere a ellos como una “pareja de gurúes”), hasta que un día cada quien toma su camino, individual y aparentemente definitivo.

La separación — el tiempo de la novela — les lleva año y medio. La situación que les apremia (promovida por Sofía) es la repartición de las fotos acumuladas en el tiempo de la convivencia. Mientras Rímini evade el encuentro, Sofía insiste en buscarlo: hasta que la repartición no se concrete, hasta que no se reparta el “botín memorialístico”, ella no vivirá (ni dejará vivir) en paz. Se puede pensar que Rímini representa el olvido (él puede vivir con la ignorancia, con lo desconocido) y Sofía la memoria (ella necesita saberlo todo). Al final Rímini se opone rotundamente a reconstruir la historia común (nada reconoce como propio en la montaña de fotos). Ella, acostumbrada a dejarle notas a su amante (a doblegar la realidad con la permanencia de lo escrito), echa mano de la reminiscencia para seguir adelante. La relación completa (rara, excéntrica, demasiado perfecta para ser eterna) también puede ser entendida como una gran enfermedad. Es, de hecho, lo que hace el propio protagonista en el ejemplo que sigue:

*Então Rímini soube que, para algum dia poder deixar de amá-la, algo mais forte que outro homem, que outra mulher, algo tão desumano e cego quanto um desastre, uma queda de avião, um terremoto, teria de arrancá-la do seu lado e **extirpá-la** de sua alma* (PAULS, 2007, p. 29, las negritas son nuestras).

La lectura detallada de la novela de Pauls permite notar metáforas recurrentes que conectan los universos del amor y la salud, o el amor y la enfermedad. Si existiese algún recurso para liberar de significado las referencias comunes, si una cirugía lo restituyese al estado pre-Sofía, con seguridad Rímini lo monopolizaría. En este sentido, Pauls y Barrera Tyszka dialogan. Citando a Julio Ramón Ribeyro, el

narrador de *La enfermedad* dice que el dolor físico es el gran regulador de las pasiones y ambiciones humanas. La presencia del dolor neutraliza todo y cualquier deseo que no sea la desaparición del dolor. Observemos los siguientes trechos de *El pasado*: “O amor não abraça, pensava Rímini: fere. Não inunda: crava-se. Como era possível que Sofía continuasse acertando?” (PAULS, 2007, p. 151).

Rímini sabía que estaba en deuda, ¿pero qué podía hacer? Nadie interrumpía una cirugía por la mitad. Era necesario continuar, aunque continuar fuese mancharse de sangre, de la vieja sangre conocida, y aunque la cosa extirpada continuase ahí, en algún lugar, recordándole su monstruoso crimen (PAULS, 2007, p. 80).

El crimen referido por Rímini en la segunda cita no es más que la separación. Una separación dolorosa, claro está. Ésa es su “deuda”. En la relación con Sofía, que ya no marcha (no en vano ese amor es comparado a un arma punzo penetrante), el amor es cruelmente cotejado con una “cosa” que necesita ser “extirpada”, una enfermedad. Rímini — que una vez separado se extravía (pasa de Sofía a Vera, de Vera a Carmen, con Carmen tiene un hijo, de Carmen pasa a Nancy y hasta sus habilidades como traductor del francés se ven severamente afectadas) — es el adalid de la amnesia. Necesita olvidar, huir del pasado, hacer que nada sucedió, para recuperarse.

No es casualidad que Rímini y Sofía sean admiradores de Jeremy Riltse, un artista plástico que — en la historia de Pauls — desarrolla hacia la década de 1940 algo llamado *Sick Art* (arte de la enfermedad o arte enfermo). El cuadro que los hace adeptos se llama *Spectre's portrait*. Y es aquí, ahora sí de forma explícita, donde el novelista argentino discute lo que nos ocupa. Lo que Riltse indaga en obras como *Afta*, *Herpes* y *Placa* es la desproporción, la alteración de cualquier balance. Pero sucede que los ejes temáticos de *El pasado* van, todos, al extremo.

Por un momento nos preguntamos si no será la dimensión de la memoria lo verdaderamente grotesco de esta historia. En el fondo de la novela está la discusión de la experiencia como algo que se construye, se destruye y se reconstruye. Como algo pasible de ser deteriorado o recuperado, dependiendo de la voluntad de los actores. El que persigue a Rímini no es un pasado cualquier sino una historia inmensa, desproporcionada, con la cual es existientemente difícil lidiar.

Rímini, contemplando-a com um pavor maravilhado [uma caneta], compreendeu até que ponto o inesquecível das coisas, ou desse complexo articulado de fatos, pessoas, coisas, lugar e tempo que chamamos momento, é muito menos uma propriedade das coisas, muito menos um efeito do modo como as coisas nos alcançam, penetram em nós e nos afetam, do que o resultado de uma vontade de preservação, um desejo que já então, no próprio instante em que é formulado, sabe-se ameaçado pelo fracasso. Dizemos que algo será inesquecível não apenas para reforçar [...] a intensidade com que o experimentamos agora, no presente, mas sobretudo para protegê-la, guardá-la com todo o zelo e o cuidado que considerarmos necessário, de modo a garantir que dentro de um tempo, quando nem o mundo nem nós seremos mais os mesmos, essa porção de experiência continue estando ali, nos esperando, demonstrando que há ao menos uma coisa que conseguiu resistir a tudo. Mas nada era inesquecível. Não há imunidade contra o esquecimento (PAULS, 2007, p. 154).

La cantidad de detalles con la que Pauls puebla su narrativa (evidente en el fragmento que acabamos de ver), y el aliento *in extenso* de la novela, remiten a un cierto barroquismo. Tal vez tenga que ver con una intención expresa de consistencia, una preocupación que aparece con todas sus letras cuando el narrador explica cómo para Sofía “tudo o que não era denso era uma traição da experiência” (p. 56). Así, la densidad y los aprendizajes, la degradación a la que nos someten los recuerdos (el tiempo pasa y las personas envejecen), la relación entre padre e hijo, la consciencia sobre la existencia del pasado y la imposibilidad humana de salvaguarda absoluta, son algunas de las preocupaciones que el libro de Pauls trasparece. Sobre la relación con los hijos, vale la pena recordar el trecho en que Carmen da a luz al hijo de Rímini (Lucio). Ser padre, piensa el nuevo papá, es algo arbitrario y sujeto a voluntades ajenas. Como hablar otras lenguas. Sólo que Rímini, como percibirá el lector, perderá

progresivamente la vocación para los idiomas, la facultad para traducir y la capacidad para ganarse la vida con este oficio.

En cuanto a Riltse, vale destacar lo que él sintetiza en la narrativa: ¿qué otra cosa — si no la enfermedad en pasta —, puede representar un pintor nómada que es dado por muerto tres veces el mismo año (1991), padece de náuseas cada vez que pisa Londres y es autor de una serie titulada “Historia clínica”? ¿Qué nombre — si no desequilibrado — se le puede dar a un pintor que opta conscientemente por la indigencia, padece una “tos apocalíptica”, hace “obras” con llagas de la propia boca y vaga por el continente europeo coleccionando miserias, peligros y dolencias? La expansión plástica de Riltse tiene todo que ver con la efusión lingüística de Pauls. ¿No es el derrame, la desproporción, el signo de esta novela? ¿Será el detalle excesivo un intento grotesco de retrato de la experiencia?

Dos de las nociones que permanecen, después de todo, son: la idea de verdad (saber causa espanto) y la comprensión de la dolencia no como algo que humilla ni de lo que se deba sentir vergüenza. En el ensayo “La enfermedad como metáfora”, Susan Sontag explica cómo los padecimientos (“antes la tuberculosis, hoy el cáncer” (p. 12)) despiertan infinitos miedos: “Así como la muerte es hoy un hecho ofensivamente sin sentido, también una enfermedad vista en larga medida como sinónimo de muerte se vive como algo que se debe esconder” (2007, p. 14).

Pauls parece entender como desequilibrados tanto el recuerdo excesivo como el olvido total. Apela a la exageración para hacernos reflexionar sobre la vida, sobre la historia particular. Barrera Tyszka hace un texto, si se quiere, menos denso pero más afectivo. Ahí aprovecha para dialogar con Sontag. No sólo porque la cita, ni porque coloca a Andrés en el dilema de contar o no la presencia de un padecimiento tenido como obsceno (no por casualidad Sontag contrapone el cáncer al infarto, el primero incontable, casi indecente, y el segundo como un disturbio o deficiencia

mecánica), sino porque busca la restitución de algún tipo de lucidez para quienes sufren, *pacientes*, de algún mal.

Referencias

BARRERA TYSZKA. *La enfermedad*. Barcelona: Anagrama, 2006.

BURMAN, Daniel. *Derecho de familia*. 2005. (Filme).

PAULS, Alan. *O passado*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

SONTAG, Susan. *A doença como metáfora*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Nota

Ambos escritores comparten una generación, una región geográfica, una lengua y un premio importante para las letras hispánicas (el Herralde, en 2003 otorgado a Alan Pauls y en 2006 a Alberto Barrera Tyszka).