

DIFERENCIAS ATERRADORAS: EL DISCURSO DEL MIEDO Y LA LIMINALIDAD VINCULADOS A DOS EJEMPLOS DE DISCAPACIDAD

Rosana Díaz Zambrana

“¿Qué lugar es éste, qué región, qué parte del mundo?”
Séneca

La realidad contemporánea experimenta un proceso de homogeneización cultural, económica y espacial en donde los elementos heterogéneos con respecto a las demarcaciones y condicionamientos preestablecidos por la sociedad, son recibidos con reticencia, rechazo, y en la mayoría de los casos, miedo. En el siguiente ensayo me interesa explorar cómo el tema de la diferencia, asociado a la discapacidad o a los portadores de algún tipo de deficiencia física o mental como los delineados en el cuento de Julio Cortázar, “Después del almuerzo” y en el largometraje de Andrew Niccol, *Gattaca* (1997), se interpola con un discurso del terror en sus variables de miedo a lo desconocido, al contagio y a la intrusión. Debido al desafío que implica definir y clasificar social y culturalmente el lugar de las personas con discapacidad, en nuestro acercamiento a dos ejemplos del cine y la literatura, nos valemos del concepto de *liminalidad* estudiado por el antropólogo Víctor Turner a propósito de las sociedades primitivas. En estas transiciones iniciáticas será precisamente esa etapa de ambigüedad o de limen (espacial, cultural) la que nos servirá como punto de partida para examinar los problemas que surgen frente a aquellos fenómenos sociales que no son completamente reconocibles, nombrables o clasificables.

En *Simbolismo y ritual*, siguiendo la definición de Arnold Van Gennep, Turner reexamina los ritos de paso que acompañan cada cambio de estado, lugar, posición o edad y que se ratifican en tres fases esenciales: 1) fase de separación del individuo de su grupo social;

2) fase liminal que se sitúa en el límite entre dos mundos: aquél de los valores pragmáticos y el de los valores ideales de la *communitas perfecta* lo que indicaría la posición paradójica que precede a la transformación final y, 3) fase de agregación o incorporación total al grupo (Turner 54). Mientras en la tercera fase de integración de un estado liminal a uno total, el sujeto adquiere los derechos y obligaciones de un tipo estructural, gracias a una transición que se supera cabalmente, la *persona liminal* se instala en la ambigüedad nominal y espacial que, a su vez, dificulta la denominación y la integración al estado total. En este sentido, el sujeto liminal *desaparece* para los miembros de la comunidad que gozan de definición social, y como consecuencia, ese primero permanece inclasificable e indefinible en lo que Turner llama *invisibilidad estructural*. Por tal razón, en nuestro análisis los seres que exhiben algún tipo de discapacidad son víctimas de prácticas sociales exclusivas debido a la condición intermedia que los vuelve invisibles y, como consecuencia, prescindibles.

La película *Gattaca* se ubica dentro una tradición en el género de la ciencia ficción que explora los alcances de la *eugenesia* como la vía científica que llevará al perfeccionamiento de la raza humana y que predomina no sólo en las películas del principio del siglo XX sino que continúa siendo una inquietud temática (científica y social) explorada por los cineastas contemporáneos.¹ *Gattaca* se propone una visión futura donde descifrado el genoma humano, la biogenética es capaz de llegar a detectar enfermedades, mutaciones, defectos y malformaciones antes de que éstas se manifiesten. Situada en “un futuro no tan distante,” *Gattaca* nos transporta a un universo en el que los embriones son predisuestos para ser cada vez mejores y es posible desglosar toda la carga genética con tan sólo una pestaña. Sin embargo, este aparente avance científico plantea, simultáneamente, una problemática polarización entre las personas con genes manipulados a la perfección, catalogadas como “válidas” y aquéllas que fueron concebidas de forma natural, las “inválidas” o como son llamadas en la película, “hijos de Dios”. Debido a los defectos que

¹ Este tema de la ingeniería genética fue estudiado ampliamente por Martin Pernick en el libro *The Black Stork*. De acuerdo a Pernick, la eugenesia se convirtió en un tema médico muy controversial y los filmes que lidiaban con ese asunto durante la primera mitad del siglo XX fueron restringidos y censurados. Sin embargo, el deseo de crear criaturas superiores y avanzadas sigue siendo un lugar común a través de la historia cinematográfica de la ciencia ficción. Aun cuando la eugenesia apunta hacia una promesa de poder acelerar el mejoramiento de la raza humana, esa posibilidad refleja igualmente el miedo y la ansiedad con respecto al poder transformador y en ocasiones, terrible de la ciencia.

acarrea ese “nacimiento inferior” (miopía, baja estatura, problemas cardíacos), el protagonista del filme, Vincent Freeman, no puede ambicionar a su sueño de niño de viajar al espacio en alguna de las misiones auspiciadas por Gattaca, la compañía dedicada al estudio de los planetas; en cambio, sólo cualifica para tener ‘acceso’ a la misma como empleado de mantenimiento y limpieza. Decidido a rebasar las limitaciones genéticas conocidas desde su nacimiento y usadas en su contra a la hora de solicitar admisión al programa espacial de Gattaca, Vincent opta por convertirse en un “escalón prestado”, que sería el robar o comprar una identidad ajena para escamotear la discriminación genética. En este caso, asume la identidad de Eugene Morrow que, como evidencia su nombre es un “eu-gen”, o sea, un *buen gen*. Sin embargo, a pesar de su sorprendente potencial genético, está *confinado* a una silla de ruedas luego de un accidente automovilístico que inmediatamente lo “de-gene-ra” a la categoría de “inválido o “gen malo”.

No es gratuito que la escena inicial de la película sea la de Vincent sometiéndose al exhaustivo y metódico “ritual del baño” en el que se frota y restriega la piel para extraer el tejido muerto y presentarse “limpio” a la prestigiosa empresa Gattaca en la que discriminan laboralmente a aquéllos que no poseen validez o pureza genética. En *Purity and Danger*, Mary Douglas establece que en las sociedades existe una distinción antitética entre los elementos puros y los contaminantes donde estos últimos se vinculan a los aspectos que atentan contra la configuración social aceptada. El concepto de polución evoca entonces la potencialidad del peligro y el contagio adjudicados al carácter contradictorio de los seres fronterizos; desde la perspectiva de la definición social, aquello que es considerado sucio se convierte en una amenaza a la coherencia del sistema en que opera ya que actúa como una intromisión desarticuladora del orden (Douglas 96). En resumidas cuentas, la persona liminal denota una naturaleza inmundada que la hace marginal y la degrada en materia extirpable. Los ritos de purificación, como los sugeridos por la reiteración de escenas de limpieza (personal y espacial) en *Gattaca*, servirán para corregir la ambigüedad de esas personas discordantes, polutas o discapacitadas. Una de las repercusiones de esa contaminación es que aquéllos que no han superado el estado intermedio de la imperfección azarosa otorgada por Dios no pueden aspirar a integrarse satisfactoriamente al estado total de la utopía científica que patrocina Gattaca. Esa meticulosa higiene de la compañía metaforiza el miedo a la calidad corruptiva del cuerpo defectuoso o de como los llamara Garland-Thomson, *cuerpos extraordinarios*, término que incorpora todas las percepciones corporales de la otredad: mutila-

ción, deformación, monstruosidad, desfiguración y discapacidad física (5).

Incluso, en otra de las escenas iniciales los empleados de Gattaca se presentan de espaldas, robotizados, homogeneizados por los movimientos, la vestimenta y el espacio, igualmente mecanizado, rígido y desinfectado. El efecto del miedo es continuado mediante la atmósfera claustrofóbica de los espacios que impone una suerte de confinamiento psicológico o reclusión aislante de los personajes atrapados en una “condición inferior”. En *The Closed Space*, Manuel Aguirre alude precisamente al espacio cerrado como aquél “que se identifica más con la literatura de horror” (2). Esta constricción espacial encuentra su contrapartida en el deseo de Vincent de viajar al espacio, lo que pudiera incitar una especie de liberación; sin embargo, su constante mirar hacia “arriba” desde “el abajo” metafórico en que se sitúa es paralelo al oscuro sótano en donde habita Eugene entregado a la bebida y a la autocompasión. En ese espacio subterráneo de la casa, el Eugene *inválido* da comienzo a un proceso de borradura de su identidad y de su productividad social que, por fuerza, culmina en el acto último de autoexclusión y silenciamiento: el suicidio.

Dentro de este orden panóptico de control, automatismo, competencia y racionalidad en Gattaca, emerge al mismo tiempo una escalofriante sensación análoga a aquella engendrada por la extrema eficiencia racional y científica de la lógica nazi. Ya en el Positivismo se había articulado un discurso racista concerniente a los grupos urbanos contaminantes y peligrosos como vagabundos y mendigos. En “The Visible Cripple”, Mark Jeffreys explica cómo las fundaciones culturales prejuiciosas se afianzan debido al predominio de los segmentos elitistas de la sociedad patriarcal y a la solidificación del saber científico: “Many of the most egregiously oppressive and even genocidal practices of the modern era, including race laws, eugenics, and the Holocaust, have been buttressed and defended by the authoritative rhetoric of objective science” (32).² Por ello, cuando la tecnología atenta contra aquéllos a quienes debiera servir, ocurre una conturbadora desmembración del ideal científico como sucede también en la novela de Edmundo Paz Soldán, *Sueños digitales* (2000). En esta novela, al igual que en *Gattaca*, el simulacro del sistema benévolo se trastoca en una máquina generadora de terror,

² Esta es una traducción mía: “Algunas de las prácticas notoriamente opresivas y genocidas de la era moderna, incluyendo las leyes raciales, la eugenesia y el Holocausto, han sido apoyadas y defendidas por la retórica autoritaria de la ciencia.”

donde la diferencia equivale a la contaminación y al contagio, y por tanto, debe ser extraída como una condición infecciosa que lleva al prejuicio, a la segregación y, eventualmente, a la muerte. Es elocuente el hecho de que en *Sueños digitales* los personajes que muestran una suerte de apatía a la revolución tecnológica sean marginales y denoten una aberrante anomalía. Por ejemplo, el padre del protagonista, después de vivir en una comuna de *hippies* y contestatarios, termina refugiado en una cabaña en Colorado imprecando contra el gobierno y los adelantos tecnológicos mientras el personaje del bibliotecario reniega del progreso y se aferra patológicamente a sus libros. Todas estas actitudes de extremas rebeldías apuntan a la melancolía de vivenciar la reducción de aquello tradicional o sagrado en simple mercadería: mudable, sustituible y desechable. Por este motivo en *Sueños digitales* predomina la presencia del “ojo de la cámara” que se encarniza como la mirada inquisitoria y opresora del estado o los mecanismos de poder que restringen y perturban a los seres en los márgenes. Por lo tanto, las obsesiones paranoicas que padecen de modo similar los personajes “imperfectos” en *Gattaca* responden a esos organismos invisibles y centralizados de la sociedad tecnificada en que las excepciones a la norma son objeto de escrutinio, persecución y erradicación. Para los desajustados o anormales, incapaces de integrarse, sólo queda el camino a la automarginación, la locura o la muerte. En otras palabras, el disidente (o la presencia de la discapacidad) se cementa como amenaza porque su presencia desestabiliza el sistema a su vez que persigue el aparente equilibrio de la neutralidad. Esta búsqueda de igualdad artificial pretende estandarizar y borrar lo que no encuadre en esta macabra imagen de totalidad conciliatoria. Aquí es justamente donde acontece el pasaje a lo siniestro en la acepción freudiana del proceso inusitado de desfamiliarización. Incluso, según Freud, la respuesta que nace de esa inexplicable alteración de lo familiar en lo ajeno es registrada a nivel individual como terror. Ese sentimiento de peligro (real o interno) yace tras lo que oculta e(l)lo otro. La confrontación con lo otro, asociado a lo extraño y ambiguo, detona una abrumadora sensación de desconfianza e incomodidad. Para Otto Bollnow, lo otro es aquello que se opone a nuestro ser, es lo que nos intranquiliza y altera nuestra propia seguridad porque lo desconocido sugiere maldad (89). Ante ese confín de lo reconocible y lo desconcertante, el sujeto llega a sufrir la resonancia de una desestabilización que agrava las emociones de incertidumbre y aprensión. Como ocurre con las personas inválidas de *Gattaca*, el entorno desfamiliar de la perfección se materializa en la constancia de la angustia, del mismo modo que el individuo discapacitado internaliza y traduce la fricción

y marginalización social en un trauma personal.

En *Gattaca*, el concepto de la naturaleza divina es sustituido por la excesiva prepotencia de la ciencia cuyos hijos (productos) son física, intelectual y genéticamente más capacitados, y por tanto, superiores, a los hijos de Dios. Tales productos son modificados a imagen y semejanza de los tipos favorables y favorecidos por la sociedad. Mientras la madre de Vincent, al momento de conocer que su hijo tendría una predisposición a enfermedades cardíacas de un 99% y su expectativa de vida sería de 30.2 años, afirma esperanzada “sé que llegará a ser alguien”; por su parte, Antonio, el padre de Vincent en vez de nombrarlo como él, escoge llamarlo Vincent y no es hasta que nace el segundo hijo, genéticamente manipulado, que este último puede ser digno del nombre del padre. Ambas decisiones implican una posición ética frente al problema de la discapacidad y las estrategias para confrontarlo. El mismo Vincent admite que: “Desde muy niño, pensaba de mí, como los demás pensaban de mí...estaba crónicamente in-válido”. De acuerdo al sociólogo Charlie Davison:

the more a person knows about his or her genetic predispositions, the more influence this knowledge tends to have in the determination of self; for example, a person who knows that he or she has a genetic predisposition for heart disease will behave as if certain to develop heart disease, rather than take the chance that the disease may never develop. (citado por Kirby 202)³

En otras palabras, conocer de antemano las posibles limitaciones produce, en el peor de los escenarios, una predisposición psicológica fatalista en el individuo que le condiciona el comportamiento y debilita las posibilidades de superar esas constricciones sociales.

No en balde los padres que tienen la opción de manipular la carga genética de sus hijos buscan reproducir en ellos esas mismas características aceptables que viabilizarían la obtención del éxito, y por consiguiente, el “estado de felicidad y sanidad” que tanto valora la sociedad y en función del cual se proyecta el progreso científico. En el mundo feliz y saneado al que aspira *Gattaca*, la discriminación ya no es racial o de religión, sino genoísta, o sea, basada en las características deficientes del genotipo. Curiosamente, en la utopía futurista, la discriminación parte de un problema de clases ya que

³ Esta es una traducción mía: “Mientras más una persona conozca sobre su predisposición genética, esta información más influirá en su desarrollo, por ejemplo, una persona que sabe que posee una predisposición cardíaca se comportará como si fuera a desarrollar esa condición cardíaca, en vez de considerar que la enfermedad puede que nunca se manifieste.”

sólo aquellos grupos con los medios económicos tienen acceso a la prevención genética para sus hijos y al dominio sobre esas oportunidades. En otra escena significativa del filme, el genetista que, irónicamente, es calvo y de raza negra, advierte a los padres de Vincent sobre los prejuicios sociales que la ciencia tiene la posibilidad de prever y evitar en aras de “perfeccionar” la configuración genética del embrión:

“Primero decidamos el sexo ... Han especificado ojos color avellana, cabello oscuro, tez blanca. Me he tomado la libertad de erradicar cualquier condición potencialmente prejuiciosa: calvicie prematura, miopía, alcoholismo, susceptibilidades adictivas, propensión a la violencia, obesidad ... ustedes quieren dar a su hijo el mejor comienzo posible. Créanme, ya traemos demasiadas imperfecciones incorporadas. Su hijo no necesita más carga adicional.”

Como hemos estipulado, el motivo del terror en esta película surge de la disociación macabra entre la diferencia y la normalidad pautaada por el determinismo genético. De hecho, Vincent sólo puede contemplar las posibilidades laborales como ingeniero en la exclusiva corporación Gattaca cuando asume la identidad genética *validada* de Eugene. A pesar de su extraordinario coeficiente de inteligencia, su visión impecable y demás atributos que denotan una excedente superioridad genética, Eugene comparte la marginalidad de Vincent debido a su discapacidad física. Ambos personajes son igualados y reducidos a su fisicalidad por las prácticas sociales constringentes que eventualmente llevan al suicidio a Eugene y hacen que Vincent se rebele contra el fatalismo genético y concrete su sueño de llegar al espacio, excediendo las expectativas que habían configurado su futuro bajo el signo del fracaso y la discapacidad. Esto atestiguaría la superación del determinismo biogenético, ya que, como aclara Vincent, “no hay un gen para el éxito”; y mucho menos, existe un gen para la voluntad y la determinación del espíritu humano, lo que al final de cuentas se evidencia en su afirmación identitaria como *Free-man* y la apoteósica realización de su viaje “a las estrellas.”

El terror del umbral: los espacios hostiles y el viaje en “Después del almuerzo”

“¡La puerta! La puerta es todo un cosmos de lo entreabierto”
Gaston Bachelard

La transferencia de lo siniestro a la representación de un portador de deficiencia física se consolida con maestría en el cuento de Julio Cortázar, “Después del almuerzo.” En el cuento, un narrador niño, probablemente un preadolescente, relata cómo después del

almuerzo, recibe de sus padres la agobiante tarea de pasear a quien, en nuestra interpretación, identificamos como un hermano con algún tipo de discapacidad. El paseo requiere que tomen el tranvía en ruta al centro de la ciudad de Buenos Aires. Ese recorrido se articula a partir de desafíos psicológicos y espaciales tales como el huir de las miradas inquisidoras de los espectadores, el mantener control del comportamiento impredecible del hermano o el persuadirlo para que obedezca órdenes; en fin, el evitar cualquier error que dilate o entorpezca el viaje. Al momento de llegar a la Plaza de Mayo, el narrador, abrumado por el constreñimiento de la responsabilidad que le ha sido delegada y la vergüenza de “lidiar” en público con su hermano, decide abandonarlo a su suerte en plena plaza, pero el remordimiento lo hace volver para recogerlo y regresar juntos a la casa.

En principio, la historia a grandes rasgos parece simple, sin embargo, la ambigüedad se enarbola como eje vertebrador de un universo invadido/infectado por la diferencia como sucedía en *Gattaca*. Por ejemplo, el nombre del hermano “enfermo” y sus limitaciones cognoscitivas, comunicativas o adaptativas permanecen todas sin nombrar. Por su parte, el narrador se refiere a su hermano en términos de “él” o “lo”: “Lo encontré,” “lo agarré,” “lo limpié,” lo abandoné” (111).⁴ De hecho, algunos críticos, al hablar del que hemos de llamar el *hermano*, lo han denominado el *idiota* o la *criatura*, de alguna manera, comprobando la “monstruosidad” con la que se liga al sujeto inclasificable. Esta deliberada imprecisión con respecto a la naturaleza del ser sin identificar confirma el carácter dudoso que acompaña a la persona liminal. La construcción de una atmósfera de extrañeza sirve para calificar la discapacidad física dentro de un marco en que imágenes familiares se funden con el espanto y con el impacto terrorífico que imparten los espacios en el cuento.

El espacio nos vincula al mundo, a la proximidad de éste, no sólo en términos concretos sino por el valor que adquieren sus signos en la comunicación cotidiana. Cuando Heidegger afirma que “ser hombre significa habitar” alude a ese *ser-en-el-mundo* que implica un sentido espacial de la existencia. Es precisamente esa espacialidad la que define la relación del hombre con su entorno y viabiliza su habitar en el mundo. En “Después del almuerzo” tiene lugar un cuestionamiento del modo de habitar-dialogar con el espacio por parte de la persona portadora de alguna discapacidad y la extensión

⁴ En adelante, las citas del cuento “Después del almuerzo” irán numeradas entre paréntesis.

de esa problemática interacción a los miembros que comparten su mismo ámbito socio-cultural.

Según Lev Kipnis, algunos textos de Cortázar se caracterizan por perfilar un héroe que, por un lado, se presenta como solitario, pasivo y libre de sus acciones y que, por otro lado, súbitamente se hace esclavo de un espacio amenazante (75). El camino a la plaza que, hasta el momento del paseo con el hermano, había sido para el narrador un recorrido placentero, lúdico y predecible por su familiaridad, de repente, dicha cartografía citadina se desfigura en un territorio siniestro e inclusive, pesadillesco: “las cuadras me parecían terriblemente largas y a cada momento tenía miedo de oír alguna exclamación o un grito”/ “cada paso me costaba como en esos sueños en que uno tiene unos zapatos que pesan toneladas” (113).

De acuerdo a Rowland Sherill, el viajero actúa en un estatus especial de *homo spectans* porque observa desde los márgenes y periferias, frecuentemente percibe horizontes inesperados, ángulos inusuales, giros particulares de percepción (178). La alteración de lo ordinario durante el viaje se dinamiza a través de la percepción visual y la repentina inserción de lo extraordinario manifestado en la discontinuidad de los campos espaciales reconocibles. La mirada paranoica del narrador se alterna con la mirada reduccionista de los otros que *ven* pero no *reconocen* al hermano. Eso explicaría el porqué el inspector del tranvía, al momento de marcar los boletos, “mira para abajo” donde debiera estar el hermano y reacciona con turbación y duda ante lo que juzga como una situación extraña (114). Aquí el acto de vigilar (mirar con cuidado o insistencia) se impone como la dinámica interactiva que fundamenta la creciente tensión en el narrador. Garland-Thomson apunta al modo espectacular en que convergen las miradas de fascinación, terror y desconcierto frente al cuerpo discapacitado:

Staring at disability choreographs a visual relation between a spectator and a spectacle. A more intense form of looking than glancing, glimpsing, scanning, surveying, gazing, and other forms of casual or uninterested looking, staring registers the perception of difference and gives meaning to impairment by marking it as aberrant. (56)⁵

Examinar el tranvía y los movimientos del guarda, estudiar el tráfico de personas que quieren bajar, inspeccionar el asiento del

⁵ Esta traducción es mía: “Mirar fijamente a la discapacidad crea una dinámica visual entre el espectador y el espectáculo. Mirar fijamente es una acción más intensa que mirar de reojo, echar vistazos, atisbar, curiosar o incluso, cualquier otra forma casual de mirar ya que la mirada fija percibe el impedimento como una diferencia y la clasifica como algo aberrante.”

hermano, reubicarse a su lado, velar que no alcance la ventanilla, son reacciones que demuestran cómo la mirada del narrador se intensifica durante el intercambio con el entorno y la introducción de la discapacidad en ese espacio. El ojo incisivo del guarda, del vigilante, del inspector y de los desconocidos “sin decir nada pero mirando” actúa como una prolongación de la mirada agresiva de la autoridad paterna al momento de dar la orden al narrador de pasear a su hermano: “pero papá dio un paso adelante y se puso a mirarme en esa forma que no puedo resistir, me clava los ojos y yo siento que se me van entrando cada vez más hondo en la cara, hasta que estoy a punto de gritar y tengo que darme vuelta y contestar que sí” (110). La susodicha repetición del motivo del vigilante en el cuento, recuerda al guarda especial del umbral en los antiguos rituales religiosos, quien debía combatir las fuerzas nefastas que buscaban atravesar el espacio de la casa, que en este caso, equivale al espacio en abierto de lo social-reconocido ya sea la plaza o la calle.

La travesía de los hermanos al centro (del terror) se coloca como metáfora de la superación de obstáculos y de la penetración de espacios desafiantes y hostiles. El narrador se debate entre dos estados críticos de angustia: la agorafobia y la claustrofobia. En la agorafobia la persona experimenta un miedo en lugares o situaciones donde escapar o pedir ayuda son particularmente difíciles mientras la claustrofobia alude a la crisis de angustia en lugares que, por otro lado, son psicológicamente asfixiantes. La ansiedad entonces, sería provocada por lo que se conoce en psicología como la *respuesta de lucha-huida*; es decir, la confrontación de dos posibles opciones: enfrentar la situación de peligro o huir de la misma. El horror de atravesar el espacio cerrado (el tranvía y la puerta) y el abierto (la plaza y la calle) que siente el chico de “Después del almuerzo” sólo es aplacado cuando, en efecto, los encara física y mentalmente.

Otro ejemplo significativo de la redefinición de las coordenadas psicológicas en el cuento se arma a través del motivo del viaje. El narrador de “Después del almuerzo” es capaz de intuir y anticipar las vicisitudes del desplazamiento, y por ello su reacción instintiva ante la posibilidad del viaje es de rechazo (“Lo primero que contesté fue que no, que lo llevara otro”) (110). Esa oscilación entre el *placer* del espacio identitario del cuarto (“yo hubiera querido quedarme en mi cuarto”) y el *displacer* del espacio desestabilizador de la calle (“pero...tenía que llevarlo de paseo”) expresan los conflictos dicotómicos de dentro/fuera, identidad/otredad, seguridad/extrañeza y capacitado/discapacitado (110). Una vez en el tranvía, la angustia del narrador se recrudece y la ventanilla se transforma en el foco de atención ya que el transporte público funciona como una concreti-

zación por excelencia de todos estos motivos espaciales y además, les sirve de marco, de límite (Kipnis 76). Por eso, la apertura del espacio favorece la sensación de vastedad mientras la angostura produce en su sentido literal angustia. En este aspecto, el horror del chico reside en el enfrentamiento con lo imprevisible del espacio cerrado que se agrava con la compañía sofocadora y desesperante del discapacitado. Sin embargo, la permeabilidad espacial de la ventana contrarresta, de cierta manera, la implacable opresión del tranvía debido a que el estado de aprisionamiento para el narrador no sólo es físico sino temporal y existencial. Aunque para Lev Kipnis, el descenso del tranvía actúa como válvula de escape de la angustia acumulada, en “Después del almuerzo,” el confinamiento y la apertura producen un miedo parecido y, en ocasiones, intercambiable (78), como se denota en las palabras del narrador: “Pero cuando bajamos del tranvía...sentí como un mareo, de golpe me daba cuenta de que me había cansado terriblemente” (115). Esa aparente descompresión del narrador es seguida por síntomas psicósomáticos (mareos, náuseas, sudores) como resultado de la adversidad de los espacios y la carga ética de tener que *cruzarlos* con el hermano:

entonces me empezó a doler el estómago, no como cuando uno tiene que ir en seguida al baño, era más arriba, en el estómago verdadero, como si se me retorciera poco a poco; y yo quería respirar y me costaba, entonces tenía que quedarme quieto y esperar que se pasara el calambre, y delante de mí se veía como una mancha verde y puntitos que bailaban. (118)

Las puertas y las esquinas también adquieren una función sugestiva de peligro en que el paso del umbral explicita la incómoda confluencia con lo ignoto y en ciertos momentos, el triunfo sobre el miedo. Según Mircea Eliade, el umbral y la puerta muestran de modo inmediato y concreto la anulación de la continuidad espacial; en ello reside su gran significado religioso, pues son a la par símbolo y mediadores de transición. Semánticamente *limen/liminis* (umbral) se asemeja a *limes/limitis* (límite), lo que combina el poder restrictivo de la entrada con la capacidad de *e-liminar* o franquear el paso al *otro lado*. Parte de la angustia espacial emana de la posible “expulsión del umbral” o de lo que sería el destino de los seres con invisibilidad estructural, el quedarse varados en el mismo límite.

Los ritos de pasaje del narrador obedecen a diversos enfrentamientos ligados a la fuerza separadora del *limen*. La repetida presencia de la imagen aislante de la puerta se debe a que el cuento privilegia la fase liminal que precede al traspaso de la demarcación. El cruce del umbral por parte del chico de “Después del almuerzo,” envuelve una serie de enfrentamientos que se desglosan en tres

variaciones del miedo: 1) a la autoridad (“pasé *delante de la puerta* donde estaban papá y mamá jugando a las damas”), 2) interior o psicológico (“pero estaba seguro de que acabarían por traerlo y obligarme a ir con el *hasta la puerta de la calle*”) y 3) exterior o real (“lo agarré lo mejor que pude y *salimos por el patio hasta la puerta* que daba al jardín de adelante”) (cursiva mía, 111). Una vez iniciada la penetración a ese espacio desafiante, continúa la consecutiva presentación de umbrales menores: (“Yo hacía lo posible para *cruzar* por las partes más secas y no mojarme los zapatos nuevos”/ “ahora la cosa era *cruzar*”) (cursiva mía, 111). La tensión climática creada a raíz del cruce de la calle reafirma la ambigüedad del discapacitado que se instala “justo en la mitad” en contraposición al grupo social definido, localizado en “el otro lado”: “Lo malo es que para llegar a la Plaza de Mayo hay que cruzar siempre alguna calle [...] me di cuenta de que *no íbamos a poder llegar al otro lado porque se plantaría justo en la mitad*” (116).

Existe otra expresión del temor en “Después del almuerzo,” que se concibe como el miedo a la polución del que habíamos señalado a propósito de *Gattaca*. Éste se repite en la preocupación del chico por no *ensuciar* con los charcos sus zapatos nuevos “que brillaban y brillaban” y la subsiguiente escena en donde con gran indisposición debe *limpiar* con su pañuelo las manchas de barro y las hojas secas del cuerpo del hermano. Más tarde, ese mismo pañuelo sucio que el narrador había colocado en su bolsillo empieza a “infiltrar” su cuerpo, y al cobrar conciencia de esa incómoda invasión, la angustia se reinstala en él: “lo peor era estar ahí parado, con un pañuelo que se iba mojando y llenando de manchas de barro [...] empezaba a mojar el forro del bolsillo y sentía la humedad en la pierna, era como para no creer en tanta mala suerte junta” (112).

La reiterada metáfora de la suciedad confirma la categorización social en base a la desagregación de los agentes contaminantes y nocivos, como serían en este contexto los portadores de discapacidad. Sin embargo, al momento del chico limpiarse el sudor de la cara, una hoja incrustada en el pañuelo sucio le araña la boca. Esta marca en la cara que sustituye a la mancha en el pañuelo podría sugerir una reinterpretación de signos sociales en que la suciedad (mancha) se reincorpora como diferencia (marca) y de este modo, facilitaría la visibilidad estructural de los portadores de discapacidad sin requerir su saneamiento o expulsión del centro. Ese arañazo en el labio del narrador simboliza el despertar de la conciencia frente a la discapacidad, que aun cuando cause dolor o embarazo sigue siendo un deber moral irrenunciable.

De igual forma, la presencia de espejos a lo largo de nuestra discusión (la ventanilla del tranvía, las vidrieras o los cristales del techo limpiados por Vincent en *Gattaca*) sugieren la metáfora de una sociedad que se mira y busca reconocer en su elusivo reflejo aquello que le reafirma su mismidad y no la intromisión de la otredad porque ésta incomoda, desestabiliza y, como hemos visto, aterriza. El espacio abierto de la plaza en “Después del almuerzo” y el viaje interespacial de Vincent en *Gattaca* propondrían la apertura al diálogo, en oposición a la deserción ética con respecto a la diferencia, aceptando así el riesgo de esa porosidad comunicativa y transformando el miedo en reconocimiento.

Rosana Díaz Zambrana
Rollins College
Estados Unidos de América

Obras citadas

- Aguirre, Manuel. *The Closed Space*. Manchester y N.Y.: Manchester UP, 1990.
- Bollnow, Otto. *Hombre y espacio*. Trad. Jaime López de Asiain y Martín. Barcelona: Labor, 1969.
- Cortázar, Julio. *Los relatos I. Ritos*. 3ra.ed. Madrid: Alianza Editorial, 1980.
- Douglas, Mary. *Purity and Danger*. Londres y Nueva York: Routledge, 1996.
- Eliade, Mircea. *The Sacred and the Profane*. Trans. Willard Trask. New York: Harcourt, 1959.
- Garland-Thomson, Rosemarie. *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*. New York: Columbia UP, 1997.
- Gattaca*. Dir. Andrew Niccol. Con Ethan Hawke y Uma Thurman. Columbia/Tristar Studios, 1997.
- Jeffreys, Mark. “The Visible Cripple (Scars and Other Disfiguring Displays

- Included).” *Disability Studies: Enabling the Humanities*. Ed. Zinder, Sharon, et al. New York: The Modern Language Association of America, 2002. 31-39.
- Kipnis, Lev. “El transporte público como espacio amenazante en tres relatos de Cortázar.” *Neophilologus* 84 (2000): 75-86.
- Kirby, David A. “The New Eugenics in Cinema.” *Science Fiction Studies* 27.81 (2000): 193-215.
- Paz Soldán, Edmundo. *Sueños digitales*. Alfaguara: La Paz, 2000.
- Sherrill, Rowland. *Road-book America*. Urbana: U of I, 2000.
- Turner, Víctor W. *Simbolismo y ritual*. Trad. Winsnes de Heath y Claudio Solari. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1973.