



Anclajes

ISSN: 0329-3807

ISSN: 1851-4669

anclajes@humanas.unlpam.edu.ar

Universidad Nacional de La Pampa

Argentina

Santana Quintana, María del Pino
Paraíso imposible: sexo y diversidad funcional en Oasis (Oasiseu, 2002)
Anclajes, vol. 23, núm. 3, 2019, Septiembre-, pp. 101-113
Universidad Nacional de La Pampa
Argentina

DOI: <https://doi.org/10.19137/anclajes-2019-2338>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=22460654008>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

UNLP
redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

PARAÍSO IMPOSIBLE: SEXO Y DIVERSIDAD FUNCIONAL EN *OASIS* (*OASISEU*, 2002)

María del Pino Santana Quintana

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria
España
maria.santana@ulpgc.es
ORCID: 0000-0002-7430-0263

Fecha de recepción: 07/11/2018/ Fecha de aceptación: 19/02/2019

Resumen: El deseo sexual en las mujeres con diversidad funcional ha sido apenas retratado en la narrativa fílmica de forma tan explícita como en *Oasis* (*Oasiseu*, 2002), un drama crudo y romántico a partes iguales dirigido por el autor surcoreano Lee Chang-dong. A través de su protagonista femenina, una joven con parálisis cerebral severa que vive recluida en su domicilio y es víctima de la exclusión familiar y social, Lee Chang-dong brinda un retrato veraz y conmovedor de la diversidad funcional. La película denuncia prejuicios y estereotipos y desmonta la feminidad normativa, que asume que la mujer diversofuncional posee un cuerpo asexualado.

Palabras clave: Lee Chang-dong; *Oasis*; diversidad funcional; sexualidad; análisis fílmico

Impossible Paradise: Sex and Functional Diversity in *Oasis* (*Oasiseu*, 2002)

Abstract: Sexual desire in women with functional diversity has hardly been portrayed in films in such an explicit way as in *Oasis* (*Oasiseu*, 2012), a raw and romantic drama in equal measure directed by the South Korean *auteur* Lee Chang-Dong. Through the female protagonist, a young woman with severe cerebral palsy who is confined in her apartment and subject to family and social exclusion, Lee Chang-dong offers a real-life moving portrait of functional diversity. The film denounces prejudices and social stereotypes and dismantles normative femininity, which assumes that a functionally diverse woman possesses an asexual body.

Keywords: Lee Chang-dong; *Oasis*; functional diversity; sexuality; film analysis



Resumo: O desejo sexual em mulheres com diversidade funcional foi retratado muito explicitamente apenas na narrativa fílmica em *Oasis* (Oasisu, 2002), um drama tanto cru quanto romântico dirigido pelo autor sul-coreano Lee Chang-dong. Através de sua protagonista feminina, uma jovem com paralisia cerebral grave que vive reclusa em sua casa e é vítima de exclusão familiar e social, Lee Chang-dong oferece um retrato verdadeiro e comovente da diversidade funcional. O filme denuncia preconceitos e estereótipos e desmantela a feminilidade normativa, que pressupõe que a mulher diversofuncional possui um corpo assexuado.

Palavras-chave: Lee Chang-dong; *Oasis*; diversidade funcional; sexualidade; análise de filmes

 **O**asis (Oasisu), una película del director y guionista surcoreano Lee Chang-dong estrenada en el año 2002, es un drama duro y romántico a partes iguales; una cinta conmovedora sin caer en el victimismo, arriesgada, socialmente combativa y difícil de ver, que nos habla del primer amor, la intolerancia, la exclusión y la indiferencia de la sociedad surcoreana frente a la diversidad funcional.

La película retrata una relación sentimental transgresora entre dos personajes que son tratados con desdén y vistos como una carga insostenible para sus familias. El protagonista, Jong-du (Seoul Kyung-gu), es un joven de veintinueve años con una leve minusvalía psíquica. Su *partenaire* en la pantalla es Gong-ju (Moon So-ri), una joven con parálisis cerebral severa que vive recluida en un mísero apartamento. Jong-du es un peligro para la sociedad, un delincuente habitual que ha salido de la cárcel después de dos años y medio por un delito que no cometió, un accidente de tráfico del que el verdadero responsable es uno de sus hermanos. Está sin blanca y recorre las calles suburbanas de Seúl con una bolsa de plástico, tratando de dar con el paradero de su familia, que se ha mudado sin avisarlo. Jong-du posee una caracterización compleja y llena de aparentes contradicciones: es un joven impulsivo y sin modales, un quinqu incapaz de plegarse a las normas del decoro social. Un día decide visitar a la familia del hombre que murió en el atropello y conoce a su hija, Gong-ju. El hermano mayor de la joven se lucra de su invalidez para vivir en un piso moderno de protección oficial, mientras ella habita en un bloque de apartamentos mugrientos. Después de un primer encuentro conflictivo en el que Gong-ju es agredida sexualmente por Jong-du, ambos inician una relación amorosa.

Lee Chang-dong, pese a haber dirigido únicamente seis películas en una trayectoria de veintidós años, es posiblemente el cineasta más implicado en los dilemas sociales de su país. Su cine se enmarca en la “Segunda Nueva Ola” surcoreana surgida a mediados de 1990, a la que también pertenecen los cineastas

Kim Ki-duk y Hong Sang-soo, ambos con una prolífica filmografía¹. Sus películas abordan historias contemporáneas que giran en torno a una serie de temas en común, como la desintegración de la sociedad coreana, la carencia del vínculo familiar, los efectos de la posindustrialización, la enfermedad y la exclusión social. Sus protagonistas, que a menudo proceden de los estratos menos favorecidos de la sociedad, son antihéroicos, tal vez demasiado humanos; personas desprotegidas, marginadas o presas de un trauma.

En *Oasis*, Lee Chang-dong rehúye el acercamiento paternalista para brindarnos una mirada respetuosa hacia sus protagonistas desde una perspectiva crítica y contemporánea. La película no pretende transmitir una visión maniquea de la diversidad funcional —una visión que se ajuste al binario capacitado/discapacitado—, sino una imagen despojada de artificios estéticos, que derribe los prejuicios y estereotipos que la sociedad ha ido perpetuando en torno a las personas diversofuncionales. Dado que uno de estos estereotipos es la asexualidad, *Oasis* desmonta la feminidad normativa, que asume que la mujer con diversidad funcional posee un cuerpo asexuado y, por consiguiente, es una mujer sexualmente inactiva.

La satisfacción de la normalidad

Al igual que ocurre con el tratamiento de temas controvertidos como la transexualidad, la pederastia, el aborto o el incesto, la diversidad funcional puede abordarse bajo el prisma amable de Hollywood o desde el punto de vista del cine de autor, que tiende a reaccionar contra el sentimentalismo de las películas comerciales, yendo más allá de la corrección política y el optimismo. Cuando el cine convencional aborda la diversidad funcional femenina, sin duda, con menor frecuencia que la masculina, no suele centrarse en personajes, menos aún en protagonistas, con parálisis cerebral espástica². En su intento inagotable de edulcorar la realidad para que la historia sea más asimilable, el cine de Hollywood acostumbra a ocuparse de mujeres jóvenes cuya diversidad funcional se ve compensada por un cuerpo perfecto, un rostro acorde con los cánones estéticos convencionales y una conducta que atiende a los códigos de feminidad estándar. Por ejemplo, el papel encarnado por una indefensa Audrey Hepburn en *Sola en la oscuridad* (*Wait until Dark*, Terence Young, 1967) o Uma Thurman en el rol de la joven víctima de un psicópata en *Jennifer 8* (Bruce Robinson, 1992) ponen de manifiesto que siempre debe haber una cualidad que destaque y equilibre la

1 Los seis títulos que, hasta el momento, componen la filmografía de Lee Chang-dong son: *Green Fish* (*Chorok mulgoki*, 1997), *Peppermint Candy* (*Bakha satang*, 1999), *Oasis* (*Oasiseu*, 2002), *Secret Sunshine* (*Milyang*, 2007), *Poetry* (2010) y *Burning* (*Beoning*, 2018).

2 De acuerdo con ASPACE, Confederación Española de Federaciones y Asociaciones de Atención a las Personas con Parálisis Cerebral y Afines, las personas que tienen parálisis cerebral espástica presentan dificultad para “controlar algunos o todos los músculos, que tienden a estirarse y debilitarse, y que a menudo son los que sostienen sus brazos, sus piernas o su cabeza”.

aparente desgracia de las protagonistas³. En la gran industria cinematográfica atribuir la ceguera a una mujer de belleza cuestionable es una opción perturbadora. Tendría que producirse un giro en la trama, un vuelco ilusorio que cambie el destino de la protagonista y la dote de una cualidad heroica, ya sea mediante una operación milagrosa o por la irrupción de un personaje que se erige como agente motivador de la trama y contribuye, generalmente, mediante el vínculo sentimental, a la autoaceptación. Es decir, solo el amor o la ciencia podrían justificar la presencia de este tipo de protagonistas.

Lo mismo ocurre a la hora de abordar personajes con sordera, como puede apreciarse en la cinta melodramática de Randa Haines *Hijos de un dios menor* (*Children of a Lesser God*, 1986), donde la actriz Marlee Matlin, sorda en la vida real, es seducida por William Hurt. En el caso de la diversidad funcional motora, en la mayoría de las tramas convencionales es causada por accidente, como le ocurre a Maggie Fitzgerald, la obstinada boxeadora de *Million Dollar Baby* (Clint Eastwood, 2004), que, tras un reñido asalto, es golpeada por la espalda y queda tetrapléjica. La joven lleva a cabo varios intentos de suicidio hasta que su entrenador le inyecta una sobredosis de adrenalina y desconecta el respirador que le proporciona oxígeno. Pese a que no es nuestra intención abordar el suicidio asistido, el trágico desenlace de la protagonista, similar al llevado a la pantalla por Alejandro Amenábar con la película biográfica *Mar adentro* (2004), ha suscitado numerosos debates éticos. El personaje de Maggie se corresponde con el estereotipo “*better-off dead*” (estaría mejor muerto) analizado por Rhonda S. Black y Lori Pretes (66), un tipo de protagonista diversofuncional que no contempla el uso de la tecnología asistencial para mejorar su calidad de vida.

En el paradigma hollywoodiano, que responde en gran medida al imaginario popular, encontramos personajes de ambos géneros que, lejos de sufrir capacitismo⁴, son personas con un sentido del humor admirable, rodeadas de un buen círculo de amistades y familiares. Parecen seres sacados de un cuento de hadas que, secuencia tras secuencia, nos dan lecciones para afrontar la vida. Lejos de construirse como personajes tridimensionales en la diégesis, las personas diversofuncionales, como señalan Catherine Simpson y Nicole Matthews (139),

3 Los personajes femeninos encarnados por Hepburn y Thurman se corresponden con uno de los estereotipos de la imagen de la diversidad funcional en la gran pantalla: la “víctima sumisa”. Como apunta Antonio Jiménez Lara (2001): “El cine ha otorgado tradicionalmente a todo aquel que tenía alguna discapacidad o diferencia física el papel de personaje malvado o de víctima sumisa. La mayoría de las películas han contribuido a aislar mutuamente a los personajes discapacitados de sus semejantes, al presentar a las personas con discapacidad como individuos extraordinarios que luchan contra lo imposible, como personajes violentos y autodestructivos o como personajes extraordinariamente bondadosos y llenos de inocencia”.

4 El término capacitismo se refiere al trato discriminatorio hacia las personas con diversidad funcional. Mario Toboso Martín lo define como un discurso normativo que “considera el conjunto de funcionamientos de un sujeto estándar como las capacidades que deberían ser inherentes al cuerpo de cualquier persona. Como tal discurso, el capacitismo se basa en los valores, representaciones y prácticas sociales que privilegian ese funcionamiento estándar como criterio de normalidad y norma reguladora sobre cuerpos y entornos” (796).

funcionan a menudo como una “pantalla emblemática” sobre la que se proyectan los miedos y las ansiedades de la audiencia sin discapacidad. Estos tipos de personajes se ajustan a un rol concreto y, en la mayoría de los casos, se erigen como ejemplos de superación, porque en este modelo de discurso cinematográfico la diversidad funcional tiende a presentarse como un reto (también, a veces, como una tragedia). Es un obstáculo que hay que superar, como el desamor en una comedia romántica o la culminación de la venganza en una obra trágica. Ron Kovic, el veterano de guerra interpretado por Tom Cruise en la cinta de Oliver Stone *Nacido el cuatro de julio* (*Born on the Fourth of July*, 1989), acaba siendo el líder del movimiento pacifista⁵; y el carismático Forrest Gump (Robert Zemeckis, 1994) pasa a ser un hombre lleno de experiencias enriquecedoras, incluida la paternidad. De acuerdo con Lennard J. Davis (39), cuanto más encantadores y comprensibles se muestra a los personajes con diversidad funcional, más probabilidades hay de que la película sea un éxito. El objetivo final de esas narraciones fílmicas es hacer que el público se sienta bien consigo mismo y con su propia *normalidad*. La diversidad funcional de los personajes se convierte en una experiencia catártica para el público espectador, que reafirma su pertenencia a la *normalidad* frente a la otredad que, hegemonícamente, es expuesta en el relato fílmico.

En lo que se refiere a la proyección de la cotidianeidad de los personajes diversofuncionales, estas películas contienen mecanismos de censura velada que contribuyen a la falsa visión que tiene la sociedad en torno a la diversidad funcional. No se muestra la intimidad de los personajes cuando realizan sus funciones más básicas. No hay momentos intensos que llenen las escenas de autenticidad. Tampoco hay secuencias de sexo que sucedan de una manera orgánica. Y, por eso, *Oasis* es una excepción⁶. Porque, valiéndose del medio cinematográfico, muestra de forma explícita una diversidad funcional que está en consonancia con la realidad cotidiana de una mujer con parálisis cerebral.

El propio director es consciente de que confrontar en una pantalla la parálisis cerebral de la protagonista genera malestar; contemplar a la actriz incomoda porque su físico difiere de la norma. Pero solo así —añade— puede el público aceptarla, encontrar su belleza interior y abrazarla como ser humano (citado en Y. Kim 64). Mirando de cerca a la protagonista, haciéndole frente a los movimientos incontrolados de su cuerpo, sus muecas faciales y un lenguaje difícil de comprender, la cámara de Lee Chang-dong parece naturalizar la imperfección del cuerpo

5 Al igual que *Mar adentro*, que está inspirada en la historia real de Ramón Sampedro, el filme de Oliver Stone está basado en las memorias de Ronald L. Kovic, veterano de la guerra de Vietnam y activista antibélico que coescribió el guion de la película junto con el director. El de Kovic es, sin duda, un caso real de superación en la línea del discurso fílmico convencional, donde un personaje extraordinario lucha contra una serie de obstáculos y los supera.

6 Además de *Oasis*, otras películas que abordan de una manera explícita la cotidianeidad de personajes diversofuncionales y, más concretamente, su sexualidad, son *Las sesiones* (*The Sessions*, Ben Lewin, 2012) y *De óxido y hueso* (*De rouille et d'os*, Jacques Audiard, 2012).

humano, pese a tratarse de una realidad que el espectador no siente deseos de confrontar. En este sentido, *Oasis* contiene algunas escenas incómodas que nos recuerdan la obra del siempre polémico Lars Von Trier, especialmente la película *Dogma Los idiotas (Idioterne, 1998)*⁷, aun cuando en esta cinta transgresora la diversidad funcional intelectual de los protagonistas sea una acción puramente voluntaria. Como en la película del director danés, Lee persigue la transparencia de la representación, recurriendo a un tratamiento de la imagen que se acerca al documental. La fotografía no favorece en ningún momento los rasgos físicos de los personajes; más bien parece diseccionarlos bajo la luz fría de un quirófano. Se decanta por escenas con poca iluminación o con una iluminación real, como el flexo estropeado del apartamento de la protagonista, que no deja de parpadear a lo largo del metraje. El director también recurre al empleo de sonidos diegéticos, como la televisión y la radio, en vez de una banda sonora lacrimógena. Como en el resto de su filmografía, opta por una puesta en escena carente de estilización y unos actores y actrices de reparto apenas conocidos entre el público surcoreano. Además, el trabajo de dirección de actores llevado a cabo por Lee nos acerca a la realidad social surcoreana a través de sus protagonistas, quienes nos sumergen de lleno en la historia. Todo esto muestra un acabado formal hiperrealista que no permite que el espectador experimente un espectáculo convencional. En palabras de Kim Young-jin, que ha estudiado la filmografía del director en profundidad, Lee Chang-dong se ofrece a coger al espectador de la mano, pero no quiere que lllore fácilmente contemplando sus películas (9).

Las flores del deseo

El filme comienza con el plano general de un tapiz sobre el que está superimpresa la palabra *Oasis* acompañada de una serie de elementos que no pertenecen al entorno urbano y limitado en el que vive la protagonista: un elefante, plantas exóticas, una mujer con velo que lleva un cántaro en su cabeza y un niño. Los elementos del tapiz se nos van revelando a medida que la luz, una luz natural y cruda, traspasa la ventana de su apartamento. Es un plano que contrasta con la siguiente secuencia, donde el perfil del protagonista se refleja en la ventana de un autobús abarrotado, que recorre las calles suburbanas de Seúl mientras una voz mecánica anuncia las paradas. Solo la elección del movimiento de cámara nos habla de las dinámicas opuestas de ambos personajes: ella, en la soledad de su apartamento, en su mundo condicionado por la enfermedad, se nos muestra a través del tapiz en un plano fijo que es reflejo de su

7 *Los idiotas* es el primer y único filme de Lars Von Trier que fue rodado siguiendo las directrices del Dogma 95, un movimiento cinematográfico que, bajo diez estrictas normas formales, pretendía desafiar las superproducciones del cine hegemónico recurriendo a una estética de la inmediatez. Para consultar el Manifiesto del movimiento y los Diez Mandamientos que constituyen sus concreciones formales, véase “The Dogme 95 Manifesto”, escrito por Von Trier y el también cineasta Thomas Vinterberg.

inmovilidad, de su estancamiento físico, que no mental, pues, como veremos más adelante, el tapiz es el reflejo de sus deseos y, también, su salvavidas; él, en un espacio libre pero hostil, lleno de sonidos que le son indiferentes, observa a través de la ventana un mundo que no va con él, en tanto la cámara en mano lo acompaña en el trayecto.

El universo de la protagonista se compone de ese tapiz y de un espejo con el que juega a deslumbrar a una paloma que se cuele en su apartamento. Una radio la conecta con el mundo exterior. Y también una vecina encomendada a su cuidado que aprovecha su vivienda para mantener relaciones sexuales con su marido cuando sus hijos están en casa, ignorando por completo la presencia de la joven, que lo ve y lo escucha todo. Su hermano va a buscarla cada cierto tiempo para llevarla a su apartamento, el que verdaderamente le corresponde al haber recibido una ayuda social. Es un edificio para discapacitados que los trabajadores sociales suelen visitar para inspeccionar y asegurarse de que Gong-ju, la verdadera beneficiaria, vive allí. En uno de sus primeros encuentros con Jong-du, este se cuele en su apartamento y le lleva un ramo de flores. El joven le entrega una tarjeta con su número de teléfono mientras admira su belleza, sus pies y su pecho, que comienza a acariciar para seguidamente abusar de ella. Una vez que toma consciencia de sus actos, se abofetea a sí mismo al tiempo que trata de reanimar a la joven, que se ha desmayado de la impresión. Podemos deducir que para Jong-du la única forma posible de mantener una relación sexual con una mujer es mediante el abuso. En este sentido, la película presenta la violación como una “interacción ambivalente”: no deja de ser un acto atroz, pero igualmente “reconoce de forma única la personalidad y feminidad de la protagonista”, una mujer que ha sido hasta el momento sexualmente ignorada (E. Kim 151).

Es interesante mencionar que en la escena que tiene lugar después de la agresión sexual la joven se pinta los labios, un acto normativo de la feminidad que, en este caso, responde a una construcción *performativa* de un cuerpo no normativo. El cuerpo diversofuncional suele contemplarse como *grotesco*, *abyecto*, *anormal* e, incluso, *monstruoso*⁸; sin derecho, por tanto, a gozar de una vida sexual activa ni a ser reconocido como ser sexuado y sexual. Robert McRuer, uno de los más importantes académicos en el campo de la diversidad funcional, la sexualidad y los estudios *Queer*, sostiene que la capacidad, o lo que él denomina “integridad corporal obligatoria”, y la heterosexualidad “se han reforzado mutuamente para negar los derechos y los placeres sexuales a las personas con diversidad funcional” (citado en Moscoso Pérez y Arnau Ripollés 141). En esta misma línea de pensamiento, Purificación Heras afirma que la práctica sexual de las personas con diversidad funcional

8 Utilizamos aquí el término *monstruoso* atendiendo al uso que Raquel (Lucas) Platero Méndez y María Rosón Villena hacen de esta expresión: “Cuando decimos *monstruo*, no nos referimos a la parte mítica y fantasmagórica, sino que queremos señalar que nuestra sociedad jerarquiza nuestra realidad y para ello se sirve de etiquetar como rechazable, feo y antinatural a algunas conductas, cuerpos y personas” (140).

es presentada como una alteración de la conducta, y considerada inapropiada. Esta valoración remite a un punto de vista social, que parece relacionado con la socialización, y con la inadaptación a los modos y criterios culturales establecidos, a pesar de obtener una respuesta farmacológica, sin que las funciones sexuales presenten problemas. Todo ello construye, refuerza y mantiene la idea de que estas personas son asexuadas, en tanto que su conducta sexual es considerada inadmisible y toda práctica sexual ha de ser eliminada. (244)

La agresión sexual que sufre la protagonista, al igual que el acto voyerista involuntario de contemplar a sus vecinos manteniendo relaciones sexuales en su apartamento, la conducen a tomar consciencia de sí misma como cuerpo sexual. Este conocimiento conlleva un proceso de construcción de la identidad basado en los códigos identitarios de la mujer cuyo cuerpo es considerado funcionalmente normativo, entre los que se incluye el acto de maquillarse.

El poder subversivo de *Oasis* cobra particular fuerza con un punto de giro en la trama que es desconcertante e imprevisible tanto para Jong-du como para el espectador. Nos referimos a la reacción ante la agresión sexual de la joven, que en mitad de la noche llama a su agresor para hacerle una pregunta: *¿Por qué me trajiste flores?* Gong-ju, que ha sido víctima del rechazo predominante de la sexualidad de las mujeres con diversidad funcional y jamás ha recibido la atención sexual de un hombre, desconoce los límites que separan la violencia del afecto. En su inexperiencia, esas flores que le trae Gong-ju pasa a identificarlas con el ritual social del amor y el cortejo (E. Kim 149). De modo que el subtexto dramático de la pregunta formulada por Gong-ju *—¿Por qué me trajiste flores?*— puede fácilmente interpretarse como un anhelo por no ser etiquetada por sus características biológicas, por poseer un cuerpo deseado —y no únicamente deseante—.

Una vez que se produce este giro han transcurrido cincuenta minutos de metraje y la trama adquiere otro cariz. Comienza a surgir un mundo que es solo de ellos, donde los problemas de comunicación que ambos padecen se convierten en un entendimiento íntimo. El amor es una apreciación nueva para los protagonistas y esto los transforma. Jong-du, que es visto como una carga insostenible por su familia, una persona que trastorna sus vidas, abandona su antiguo comportamiento para convertirse en un hombre amable y cuidadoso. Asiste a Gong-ju con mimo y dedicación mientras contemplamos distintas escenas en las que lava su ropa y se ocupa de su aseo personal. Sabe interpretar sus gestos y es, por lo tanto, quien sirve de guía al espectador. Ella, por su parte, empieza a mostrar su personalidad, su amor por la música y su sentido del humor. Es una mujer ingeniosa que intuye desde el primer momento el verdadero rostro del hombre al que ama, pues el enamoramiento, en su caso, no cristaliza la imagen que tiene de Jong-du, ocultando sus defectos, sino que desvela su verdadera naturaleza. Es una mujer con criterio y esta es una cualidad que dota al personaje de dignidad.

Pero la vida no es un camino de rosas; menos aún para dos amantes marginados que tienen que lidiar con la hipocresía de la sociedad y la institución familiar. Cuando van a cenar a un restaurante, la encargada observa a Gong-ju en su silla de ruedas y la trata con un desdén despiadado, recurriendo a la excusa de que están a punto de cerrar, pese a verse claramente que la cocina está funcionando. La presencia de Gong-ju en un espacio público, lejos de inspirar compasión, incomoda. La escena, mostrada en un único plano, es un reflejo de la mirada estigmatizadora que el cuerpo normativo vierte sobre la diversidad funcional. Finalmente, la pareja acaba en el taller del hermano de Jong-du pidiendo comida a domicilio, cenando en la clandestinidad y lejos de las miradas hostiles de toda una sociedad que, tal y como lo plantea Lee Chang-dong, se erige como única e imbatible antagonista. Gong-Ju y Jong-du están solos contra el mundo. Y esta idea se reafirma cuando el protagonista, que vive en un universo sin reglas, decide llevar a su novia a una cena familiar con motivo del cumpleaños de su madre. La presencia de los enamorados rompe con una fuerza violenta la armonía de la familia, sobre todo cuando descubren que la joven que lo acompaña es la hija del hombre que fue atropellado. Cuando la trama destapa esta caja de Pandora, la cena se vuelve insoportable. Poco después, en la foto de familia, Jong-du se niega a posar si Gong-Ju no aparece también en la foto. Este ostracismo familiar conduce nuevamente a los protagonistas a abandonar un entorno público y de encuentro social, que es reemplazado por el anonimato del espacio clandestino.

Si bien es cierto que Lee Chang-dong nos presenta el amor entre los dos protagonistas con grandes dosis de realismo, también recurre a la fantasía romántica. Los amantes establecen un juego en el que Jong-du, pronunciando una suerte de encantamiento, hace desaparecer las sombras de las ramas del árbol que se reflejan en la habitación de Gong-ju, en el tapiz que muestra el oasis, y la asustan cada noche. La fantasía también se despliega mediante la inclusión de una serie de escenas en las que Gong-ju se ve a sí misma libre de las barreras sociales e ideológicas propiciadas por su estado físico. Cuando esto ocurre, la joven da rienda suelta a sus fantasías e imagina escenas familiares que forman parte del mundo real —como dos enamorados que pierden un tren, que discuten o que juegan con una botella de agua en el interior de un vagón de metro—. Gong-ju canta y baila, bromea con Jong-du e, incluso, invierte los roles pasando él a estar en la silla de ruedas. Como apunta Young-jin Kim (6-7), estas escenas vienen a mostrarnos como en esta película las situaciones que son consideradas mundanas para las personas sin diversidad funcional se transfiguran en objetos de fantasía en la mente de los protagonistas y se posicionan en la diégesis como equivalentes de la realidad. Los planos se suceden de una forma fluida, porque no hay cortes en el montaje que separen la situación real de la protagonista de su propia fantasía, de modo que apenas nos da tiempo de percibir el paso de Gong-ju de un estado a otro. Esta continuidad entre los planos nos permite, en primer lugar, apreciar la prodigiosa interpretación de la actriz, de quien, efectivamente,

nos cuesta creer que no sea una mujer que realmente tiene parálisis cerebral⁹; en segundo lugar, nos aparta por un momento de la realidad diegética de la trama, del hecho incuestionable de su diversidad funcional. Y, como cabe suponer, la vuelta a la realidad es tan difícil de digerir para el público espectador como para la protagonista.

Salvando el oasis

Dado que la sexualidad de las mujeres con diversidad funcional es socialmente invisible, la narrativa fílmica requiere de un gran esfuerzo para demostrar su existencia y su importancia (E. Kim 148). La estrategia narrativa de Lee Chang-dong es mostrarnos, con una honestidad irrefutable, una escena de sexo entre los enamorados; una escena, por otro lado, que se sitúa en el polo opuesto a aquella anterior donde tuvo lugar la agresión sexual. Quizás para sorpresa del público normativo, es ella quien maneja la situación. *Quiero dormir contigo*, le dice a Jong-du, que la mira con sumo respeto y sin saber cómo reaccionar. *¿No sabes lo que una mujer quiere decir cuando dice “¿quiero dormir contigo?”*. Para él es un momento difícil; es tan inexperto en la materia como ella, pues solo entiende el sexo mediante la agresión. Visiblemente nervioso, se desnuda con torpeza y no acierta a penetrarla. Es una escena íntima de una gran belleza, que prescinde de cuantos elementos trabajan en el cine convencional para lograr mayor verosimilitud. Hay un enorme respeto hacia los personajes porque Lee no los hace parecer miserables en ningún momento. A propósito de esta escena, el propio director comentó en una entrevista su decisión de exponer el cuerpo de Gong-ju:

Gong-ju es ciertamente una mujer. Necesitaba una escena que mostrara que ella es una mujer. Por eso incluí una en la que está desnuda. Filmarla fue emocionalmente difícil, pero no tenía elección. Un cuerpo desnudo que es demasiado delgado puede parecer enfermo y no quería transmitir esa imagen. Quería mostrarle al espectador que ella es una mujer madura real de la que alguien se puede enamorar. (citado en Y. Kim 68) (traducción nuestra)

9 Por su papel en *Oasis* Moon So-ri ganó el Premio Marcello Mastroianni a Mejor Actriz Revelación en el 59 Festival de Cine de Venecia y, junto con Seoul Kyung-gu, su *partenaire* en el filme, el de Mejor Actriz en el Festival Internacional de Cine de Seattle de 2003. *Oasis* también ganó el León de Plata a la Mejor Dirección en el Festival de Cine de Venecia. En una entrevista para el Intercross Creative Center de Sapporo, la actriz comentó que mientras estudiaba Pedagogía trabajó de forma voluntaria con jóvenes estudiantes con parálisis cerebral. Cuando terminó su formación, Lee Chang-dong, que había finalizado el guion de *Oasis* y no encontraba ninguna actriz que quisiera interpretar al personaje de Gong-ju, le ofreció el papel a Moon So-ri. La actriz se metió de lleno en la construcción del personaje y pasó seis meses grabando sus gestos y movimientos en una cámara de vídeo. La mujer que veía en el monitor, según nos cuenta, no tenía nada que ver con la actriz glamurosa que ella deseaba contemplar. Tras un duro proceso de trabajo, donde hubo cabida para la frustración y el deseo de renunciar al papel, decidió seguir adelante, alentada, sobre todo, por las palabras del director: “Cambiemos la forma en la que el mundo percibe la belleza” (Sato 2009).

Este clímax narrativo y emocional se interrumpe bruscamente con la visita inesperada del hermano de Gong-ju, que, al sorprenderlos en la cama, asume sin vacilaciones que su hermana está siendo víctima de una violación. Nuevamente, esta reacción de su hermano ejemplifica la delimitación de la diversidad funcional en el imaginario social, donde la mujer diversofuncional es denigrada como persona que no está cualificada para desear y ser deseada por un hombre. También presupone que él es un perverso, porque solo un hombre depravado podría querer mantener relaciones sexuales con una mujer con parálisis cerebral. En la siguiente escena, que tiene lugar en la comisaría, la estigmatización de la sexualidad de la protagonista deviene frustración y violencia. No puede defender a Jong-du, quien a su vez tampoco se defiende a sí mismo, quizás porque sabe de antemano que nadie lo va a creer. Ella solo puede expresar lo que está ocurriendo en su interior, la injusticia que se está cometiendo, y golpea su silla de ruedas contra un armario de la comisaría. Cómo explicar, en sus circunstancias, que la escena del crimen era su *oasis*.

Cuando Jong-du huye de la comisaría y se dirige al apartamento de Gong-ju, Lee Chang-dong nos brinda una interpretación no normativa de la escena del balcón de *Romeo y Julieta*. Al fin y al cabo, *Oasis* es la historia de dos seres que se enamoran y sufren a causa de la presión social. Jong-du se sube al árbol que está frente a la habitación de Gong-ju y comienza a cortar las ramas a un ritmo frenético. Cuando la joven se percató de su hazaña, la comunicación entre ambos pasa a desarrollarse de una manera instintiva; sin palabras, mediante actos que son pulsiones directas. Mientras él, enloquecido, sigue cortando las ramas del árbol, Gong-ju está acometiendo posiblemente el mayor esfuerzo de su vida para poder abrir la ventana de su habitación y, una vez que lo consigue, enciende la radio a un volumen descomunal. Suena, entonces, una balada romántica claramente identificable con el melodrama, pero sin caer en los tópicos del cine convencional. La simbología que encierra la acción desarrollada por Jong-du es clara: esas sombras asfixiantes que proyectan las ramas del árbol sobre el tapiz amenazan el *oasis* de Gong-ju. Solo él puede materializar sus fantasías.

Referencias bibliográficas

- Black, Rhonda S. y Lori Pretes. "Victims and Victors: Representation of Physical Disability on the Silver Screen". *Research and Practice for Persons with Severe Disabilities*, vol. 32, núm.1, 2007, pp. 66-83. Doi: 10.2511/rpsd.32.1.66.
- Confederación Española de Federaciones y Asociaciones de Atención a las Personas con Parálisis Cerebral y Afines (ASPACE). Edición en línea. <https://aspacce.org/tipos-de-paralisis-cerebral>. Consultado el 11 de diciembre de 2018.

- Davis, Lennard J. "The Ghettoization of Disability. Paradoxes of Visibility and Invisibility in Cinema". *Culture –Theory– Disability. Encounters between Disability Studies and Cultural Studies*. Editado por Anne Waldschmidt, Hanjo Berressem y Moritz Ingwersen. Bielefeld, Transcript Verlag, 2017, pp. 39-49.
- Heras, Purificación. "Identidad sexual, personas con discapacidad y sida". *Identidad de Género vs. Identidad Sexual. Actas del IV Congreso Estatal Isonomía sobre Identidad de Género vs. Identidad Sexual*. Ed. Carme Pinyana Garí. Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, 2008, pp. 241-247.
- Jiménez Lara, Antonio. "La imagen social de la discapacidad". *Jornadas sobre discapacidad y medios de comunicación*. Asociación Roosevelt, 2001. Edición en línea. <http://usuarios.discapnet.es/Ajimenez/imagen/imagen-social.htm>. Consultado el 10 de diciembre de 2018.
- Kim, Eunjung. "‘A Man, with the Same Feelings’: Disability, Humanity, and Heterosexual Apparatus in *Breaking the Waves*, *Born on the Fourth of July*, *Breathing Lessons*, and *Oasis*". *The Problem Body: Projecting Disability on Film*. Eds. Sally Chivers y Nicole Markotic. The Ohio State University Press, 2010, pp. 131-156.
- Kim, Young-jin. *Lee Chang-dong*. Irvine, Seoul Selection USA, Inc., 2007.
- Moscoso Pérez, Melania y Soledad Arnau Ripollés. "Lo *Queer* y lo *Crip* como formas de re-apropiación de la dignidad disidente. Una conversación con Robert McRuer". *Dilemata: Revista Internacional de Éticas Aplicadas*, vol. 8, núm. 20, 2016, pp. 137-144.
- Platero Méndez, Raquel (Lucas) y María Rosón Villena. "De *La parada de los monstruos* a los *monstruos* de lo cotidiano: la diversidad funcional y sexualidad no normativa". *Feminismols*, núm. 19, 2012, pp. 127-142.
- Simpson, Catherine y Nicole Matthews. "Dancing Us to Her Song". *Australian Feminist Studies*, vol. 27, núm. 72, 2012, pp. 139-155. Doi: 10.1080/08164649.2012.677117.
- Toboso Martín, Mario. "Diversidad funcional: hacia un nuevo paradigma en los estudios y en las políticas sobre discapacidad". *Política y Sociedad* vol. 55, núm. 3, 2018, pp. 783-804. Doi: 10.5209/POSO.56717.
- Von Trier, Lars y Thomas Vinterberg. "The Dogme 95 Manifesto". 13 de marzo de 1995. Edición en línea. <http://www-dogme95.dk>. Consultado el 11 de diciembre de 2018.
- Yuko, Sato. "Interview: Actress Moon So-ri". 10 de diciembre de 2009. Edición en línea. https://web.archive.org/web/20130605080229/http://www.iccjp.com/features_en/2009/12/000698.php. Consultado el 10 de diciembre de 2018.

Filmografía

- De óxido y hueso (De rouille et d'os)*. Dirigida por Jacques Audiard, Why Not Productions / Page 114 / France 2 Cinéma, 2012.
- Forrest Gump*. Dirigida por Robert Zemeckis, Paramount Pictures, 1994.
- Hijos de un dios menor (Children of a Lesser God)*. Dirigida por Randa Haines, Paramount Pictures, 1986.
- Jennifer 8*. Dirigida por Bruce Robinson, Paramount Pictures, 1992.
- Las sesiones (The Sessions)*. Dirigida por Ben Lewin, Fox Searchlight Pictures, 2012.
- Los idiotas (Idioterne)*. Dirigida por Lars von Trier, Zentropa Entertainmnet/Danmarks Radio, 1998.
- Million Dollar Baby*. Dirigida por Clint Eastwood, Warner Bros/Lakeshore Entertainment/Malpasso Productions, 2004.
- Mar adentro*. Dirigida por Alejandro Amenábar, Sogepaq/Sogecine/Himenóptero, 2004.
- Nacido el cuatro de julio (Born on the Fourth of July)*. Dirigida por Oliver Stone, Ixtlan, 1989.
- Oasis (Oasisen)*. Dirigida por Lee Chang-dong, Dream Venture Capital/East Film Company/Unikorea Pictures, 2012.
- Sola en la oscuridad (Wait until Dark)*. Dirigida por Terence Young, Warner Bros/Seven Arts, 1967.