

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Kim Ki-duk: Biografía de una redención

Autor/es:
Martínez, Fermín

Citar como:
Martínez, F. (2007). Kim Ki-duk: Biografía de una redención. Nosferatu. Revista de cine. (55):149-155.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41523>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com

Kim Ki-duk

Biografía de una redención

Fermín J. Martínez

Ez du inoiz babesik jaso bere herrialdeko kritikaren aldetik. 3-Iron (2004) bere filmak ez zuen batere arrakastarik lortu eta The Bow (2005) astebetetz bakarrik proiektatu zuten Koreako zinema-aretoetan. Hala eta guztiz ere, Kim Ki-duk mendebaldean ospe handienetakoa duten zinemagile bat da Korean; izan ere, bertan eman zen ezagutzera bere lana The Isle (2000) filmaren ondoren, bere bosgarren film luzea. Elkarrizketa jarraituen premiarik gabe narrazioa garatzeko duen gaitasunak zehaztu du bere estiloa. Kim Ki-duk autodidakta da zineman, eta errealizadorea baino lehen pintorea. Gizartearen atzealdea erakusteko erabiltzen dituen gaien artean aipatzekoak dira suizidioa, marjinatu sozialak, bortxaketak edo anti-heroiak.



Aunque se le supone el más popular de los cineastas surcoreanos, hasta el momento más de media filmografía de Kim Ki-duk permanece inédita en nuestro país. No es hasta *La isla* (*Seom*, 2000) –su quinto largometraje– cuando empiezan a verse sus películas, si no estrenadas en cine, al menos en las estanterías dedicadas al “cine de autor” de los videoclubes. Una película que, al igual que ocurriría un año después con *La pianista* (*La pianiste*; Michael Haneke, 2001) en los festivales de Cannes y San Sebastián, vino precedida de desmayos en las proyecciones del Festival de Venecia debido a la crudeza de ciertas secuencias. Esta película representó la entrada por la puerta grande (la de un festival impor-

tante de clase A) de Kim al circuito de festivales. *La isla* formó parte de la Sección Oficial del “orientalizado” Festival de Venecia del año 2000, en el que compartió honores con Fruit Chan, Jafar Panahi –a la postre ganador con *El círculo* (*Dayereh*, 2000)– y Jia Zhangke. La presencia de Kim en Venecia se repetiría un año después con *Domicilio desconocido* (*Suchwiin bulmyeong*, 2001), así como en 2004, año en que dirigió la “película sorpresa del festival” consiguiendo el Premio a la Mejor Dirección con *Hierro 3* (*Bin-jip*, 2004).

El acceso a un festival como Venecia no fue algo casual. La incipiente producción coreana correspondida por el público en la taquilla, la producción de

películas de calidad y el carácter localista pero universal que caracterizaría al cine coreano del nuevo siglo ayudaron a que el gobierno surcoreano impulsara el acceso de sus más destacados cineastas al circuito de festivales, propiciando el diálogo con sus colegas chinos e iraníes. De hecho, el Premio al Mejor Director en el Festival de 2002 fue para Lee Chang-dong por **Oasis** (2002), quien acabaría siendo Ministro de Cultura desde 2003 hasta 2005, año en que renunció al cargo por desacuerdos sobre la eliminación de las cuotas de protección del cine local. No obstante conviene apuntar que Kim nunca tuvo el apoyo de la crítica de su país, escandalizada por las imágenes de violencia extrema y sobre todo por el trato vejatorio que sufrían las protagonistas de sus películas. Esto hizo que durante un tiempo Kim no concediera entrevistas en su país. Recientemente ha manifestado su falta de interés en seguir estrenando comercialmente en Corea del Sur, dedicando sus esfuerzos a su carrera internacional mucho más fructífera. Se podría explicar de esta manera el hecho de que el público objetivo de las películas de Kim no es el que llena las salas de cine en Corea del Sur, sino el espectador occidental. Así lo ha comentado en diferentes entrevistas. Ya que no es profeta en su tierra, enfoca la mirada en el mercado mundial introduciendo todas sus películas en el circuito de festivales. El culmen tuvo lugar en el año 2004 cuando ganó los premios a la mejor dirección en el Festi-

val de Berlín con **Samaritan Girl** (*Samarita*, 2004) y en Venecia con **Hierro 3**. La ruptura total con el sistema de exhibición de Corea del Sur podría ser inminente, según anunció en Chogno durante la presentación de su penúltima película hasta el momento, **Time** (*Shi gan*, 2006). Argumentó que **Hierro 3** fue un fracaso en su país y **El arco** (*Hwal*, 2005) sólo se proyectó en cines durante una semana.

De Corea a Francia, de la pintura al cine

Kim nació en Bonghwa (según el propio Kim el mismo pueblo en el que nació Lee Chang-dong, desde el cual este último se mudaría a Daegu) en 1960. Durante su juventud se alistó en la marina del Ejército surcoreano y prestó servicio como suboficial durante cinco años. Tras sus experiencias en el Ejército se interesó por la religión y llegó a plantearse el sacerdocio (aunque en muchas de sus películas aparezcan elementos budistas, él es cristiano protestante). Decidió abandonar Corea y viajar a Francia con la idea de convertirse en pintor (algo que ya venía practicando en su país) y dialogar con el movimiento artístico coreano que residía allí. Reunió todos sus ahorros y se mudó a Montpellier (en lugar de París, pues no conocía a nadie en la capital gala), donde vivió durante dos años vendiendo sus cuadros en la calle. Si atendemos a sus biografías (en ocasiones contradic-



La isla

torias, aunque en esto parecen estar de acuerdo) fue en Francia donde acudió por primera vez a una sala de cine. Allí vio tres películas: **Los amantes del Pont-Neuf** (*Les amants du Pont-Neuf*; Leos Carax, 1991) en París; **El silencio de los corderos** (*The Silence of The Lambs*; Jonathan Demme, 1991) y **El amante** (*L'amant*; Jean-Jacques Annaud, 1992) en Avignon. Todas estas películas fraguan los primeros intereses temáticos de Kim y podremos reconocerlos fácilmente a lo largo de su filmografía.

Quizá como consecuencia de lo anterior, Kim se convirtió en un director con un estilo y una mirada verdaderamente singulares. No realizó estudios de cine, llegó a él a través de la pintura (como medio de expresión de su realidad cercana), con un evidente interés por explotar las posibilidades del lenguaje narrativo. Esa voluntad de continua experimentación es lo que ha hecho que su obra hasta el momento sea a la vez tan homogénea (en la manera de presentar ciertos temas recurrentes y fácilmente identificables) y heterogénea (en la forma de enfrentarse al recurso narrativo). Este es uno de los rasgos más característicos de Kim. Al igual que otro cineasta no formado en escuelas de cine como Takeshi Kitano, sus películas vistas en orden cronológico son un auténtico mapa del descubrimiento y la experimentación del cineasta: desde el amateurismo hasta la depuración total. Es curioso que haya otro elemento que una a estos dos cineastas: ambos se valen del silencio como método de filmar la introspección de los personajes. Pero sobre este tema hablaremos más adelante, puesto que intuyo diferentes voluntades en cada uno de ellos.

Así, si Kitano alcanzó la depuración de su estilo en **Dolls** (*Dolls*, 2002), Kim la alcanzaría en **Primavera, verano, otoño, invierno... y primavera** (*Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom*, 2003), una película que tiene muchos elementos comunes con **La isla**. Pero, a pesar de estar narradas ambas en paisajes absolutamente paradisíacos, es en **Primavera, verano, otoño, invierno... y primavera** donde pone un mayor énfasis en la poética visual y la belleza del plano. Este aspecto de su cine parece molestar a cierta parte de la crítica que no ve con buenos ojos el "cine zen" que vende imágenes poéticas y filosofía oriental. Una categoría en la que sería injusto colocar esta película si no es aislándola del conjunto de la obra de Kim. La mayor polémica llegará tras el estreno de **Hierro 3** cuando en noviembre/diciembre de 2004 la revista neoyorquina *Film Comment* publica un dossier sobre cine coreano, en el que Tony Rayns (uno de los más citados expertos en cine asiático) arremete contra Kim tanto en lo personal como en lo profesional. En su artículo titulado "Terrorismo sexual: el extraño caso de Kim Ki-duk" califica al director surcoreano como el "Freddie

Crocodile



Mercury del cine coreano", denuncia parecidos demasiado evidentes a su juicio entre **Vive l'amour** (*Aiqing wansui*; Tsai Ming-liang, 1994) y **Hierro 3**, y acaba realizando unas extrañas descalificaciones al interés de Kim por cuidar su físico.

Notas sobre una filmografía del sufrimiento

En 1996, tras escribir un par de guiones premiados por la Korean Film Comisión, Kim se pone tras las cámaras y rueda su primera película, **Crocodile** (*Ag-o*, 1996), donde aparecen algunos de los temas recurrentes de su obra filmica: el suicidio, los marginados sociales, las violaciones y la aparición de su primer antihéroe. **Wild Animals** (*Yasaeng dongmul bohoguyeoeg*, 1997) introduce los primeros elementos biográficos: Cheng-hae, un surcoreano que viaja a París con intención de estudiar arte, establece una problemática relación de amistad con Hong-sang, un ciudadano norcoreano que pretende escapar del Ejército de Corea del Norte alistándose en la Legión Extranjera. Las relaciones entre el Norte y el Sur



Wild Animals

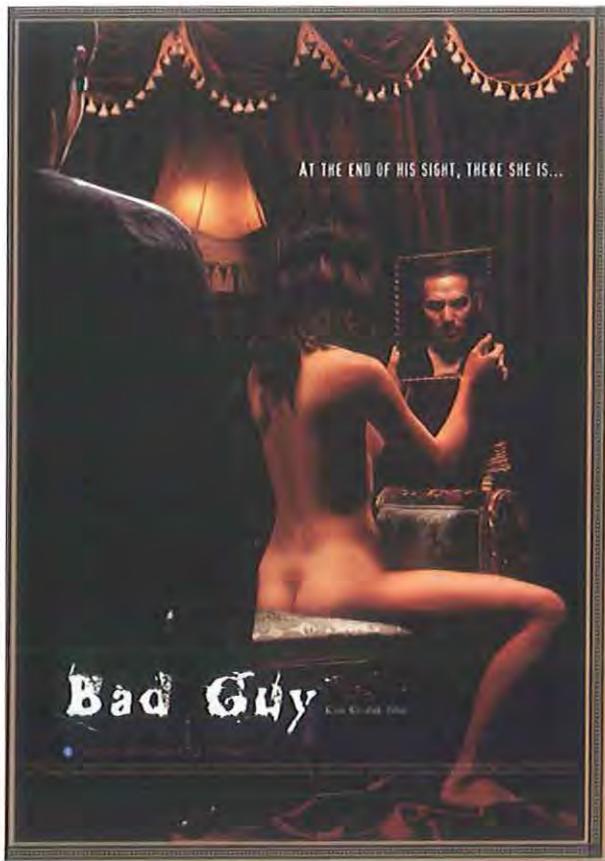
serán el motivo central en dos películas posteriores que tendrán bastante importancia en la historia del cine coreano. Dos años después del rodaje de **Wild Animals, Shiri** (*Swiri*; Kang Je-gyu, 1999) romperá todos los récords de taquilla en Corea del Sur y se convertirá en la película más taquillera de la historia de este país, contando una trágica historia de amor entre una agente secreto de Corea del Norte y un agente secreto de Corea del Sur. En el año 2000 Park Chan-wook presenta en el Festival de Berlín **Joint Security Area** (*Gongdong gyeongbi guyeok JSA*, 2000), película que narra la amistad que surge entre dos soldados del Norte y dos soldados del Sur encargados de vigilar la zona conjunta de seguridad que divide las dos Coreas.

En 1998 aparece como protagonista la primera prostituta. **Birdcage Inn** (*Paran daemun*, 1998) narra la historia de una joven semi-esclavizada por una familia que regenta un edificio de apartamentos cercano a una playa cerrada por la contaminación –quizá la misma que convierte en monstruo un pez mutado en **The Host** (*Gwoemul*; Bong Joon-ho, 2006)– y que se convertirá en la obsesión de la hija de la familia. Esta, guiada por sus instintos (como todos los personajes de sus películas), decide una noche sustituir a la protagonista en sus labores sexuales. De nuevo elementos biográficos se filtran en la película, puesto que la historia surge de experiencias vividas por Kim durante un viaje por la costa de Japón.

1999 es el único año en blanco de su carrera como cineasta, durante el que prepara las dos películas que rodará al año siguiente. La primera de ellas es **Real Fiction** (*Shilje sanghwang*, 2000), un experimento con resultados algo confusos rodado en tiempo real (al final el montaje redujo las tres horas rodadas a 69 minutos de película) en el que Kim da sobradas muestras de su interés por experimentar con el lenguaje narrativo. Aunque de nuevo vuelve al tema del pintor callejero, lo que más le interesa al director es sumir al espectador en un juego de violencia, en el que la delgada barrera que separa la realidad de la ficción aparece difuminada. La segunda es **La isla** (al comienzo del artículo hablábamos del escándalo en Venecia), una película con muy pocas líneas de diálogo en la que dos personajes solitarios protagonizan una historia de amor descarnadamente masoquista. El hecho de que fuera una película casi sin diálogos ayudó a su distribución internacional: aquellos países sin política de doblaje podían exhibir una película que no exigía al espectador la lectura de subtítulos. Aunque esto no es nuevo. Si por algo se ha caracterizado Kim ha sido por su capacidad para narrar sin necesitar grandes líneas de diálogo (algo que perderá en parte en su última película hasta el momento, **Time**, aunque sobre esto volveremos más adelante). Aunque ya se habían apuntado de diferentes maneras en sus anteriores películas, las imágenes de violencia extrema e irreflexiva cobran en esta un protagonismo especial al ser de difícil digestión para el espectador menos entrenado. Varias secuencias,



Birdcage Inn



en las que los protagonistas se valen de un manajo de anzuelos de pescar para autolesionarse, quedarán acuñadas en la retina del espectador como ejemplo de hasta dónde es capaz de llegar Kim a la hora mostrar la locura de sus personajes.

2001 vuelve a ser un año fructífero en el que rueda dos películas: **Domicilio desconocido** y **Bad Guy** (*Nabbeun namja*, 2001). La primera de ellas supone la primera vez que Kim se enfrenta al problema de la Guerra de Corea y la intervención estadounidense en su país. Tal y como reconocerá en diferentes entrevistas, no le interesa tanto el punto de vista militar (que apenas aparece) como el punto de vista humano: las consecuencias del conflicto en una sociedad en plena crisis de identidad y en la que las personas se encuentran tan perdidas como esas cartas, a las que se refiere el título de la película, que nunca llegan a su destino. La segunda vuelve al tema de la prostitución en una nueva historia de amor *fou* entre el macarra del título y la joven a la que obliga a prostituirse. El interés de Kim por retratar prostitutas queda en relieve en esta película al aparecer reproducciones de las pinturas de Egon Schiele, pintor austriaco (cuya obra Kim reconoce admirar por encima de su maestro Gustav Klimt) que utilizaba a prostitutas como modelos, retratándolas en las más diversas posturas. Schiele fue procesado por corrupción de menores al entablar una relación con una menor de edad (un tema que aparecerá posteriormente en **El arco**).

Con **The Coast Guard** (*Hae anseon*, 2002) retoma el impacto de la intervención militar norteamericana en la sociedad surcoreana. Narra una pesimista historia en la que un marine dispara a un civil desarmado en la frontera entre las dos coreas. Al año siguiente, **Primavera, verano, otoño, invierno... y primavera** le introduce de lleno en el circuito comercial español al ganar el Premio del Público en el Festival de Cine de San Sebastián (galardón que ayuda al estreno comercial de la película en nuestro país).

En 2004 Kim comienza a producir sus películas (además de escribir los guiones, montarlas y dirigir las) para mantener el control creativo y los presupuestos ajustados. Estrena **Samaritan Girl** (película que rueda en quince días y en la que introduce de nuevo las *Ginnopedias* de Erik Satie como fondo musical) y **Hierro 3** (Espiga de Oro en la SEMINCI de ese año). Como curiosidad, las dos llegan a coincidir al mismo tiempo en cartel. Estas películas, junto con **El arco** (presentada en 2005 en la sección "Una cierta mirada" del Festival de Cannes) introducen nuevos elementos de espiritualidad: **Samaritan Girl** jugando con elementos del budismo y del cristianismo, **Hierro 3** y **El arco** mostrando los primeros elementos puramente fantasmales.

Time se presenta en España en el Festival de Sitges de 2006. Con un estilo nuevamente redefinido nos encontramos de nuevo ante un melodrama de amores des-



The Coast Guard

tructivos. Esta vez entre dos amantes que utilizan la cirugía estética como vía de escape de sus frustraciones. En esta película los diálogos cobran mayor importancia que en otras ocasiones. Los personajes narran sus sentimientos con palabras, pero la obsesión que demuestran por la cirugía es tal que la película tiene escenas absolutamente delirantes. Hemos descubierto que Kim tiene sentido del humor. Quizá veamos hasta dónde es capaz de llevarlo en sus próximas películas.

La estética de la decadencia

Paradójicamente las más interesantes de la filmografía de Kim Ki-duk son sus primeras películas, en las que una menor depuración de su estilo permite ver en bruto cuáles son sus verdaderas intenciones. Esa primera parte de su obra es fuerte, violenta y visceral. A pesar de que hay una evidente preocupación formal por la composición del plano (ya desde sus primeras películas, quizá por su condición previa de pintor consigue unas imágenes bellísimas) el conjunto es sucio, decadente y descarnado. En realidad toda su obra se caracteriza por un esquema básico de lo bello frente a lo cruel desarrollado de muy diferentes formas. En primer lugar, como ya hemos comentado, al rodar escenas psicológica o visualmente violentas: cuidando la composición, la puesta en escena e incluso la música —recursos bellísimos como las *Ginnopiedias* de Satie (presentes en varias películas) o la maravillosa voz de Etta Scollo en *Bad Guy*—. Buscando el contraste podríamos elegir dos

Domicilio desconocido



momentos al azar: la adolescente que se queda tuerta por un disparo con una pistola de juguete en *Domicilio desconocido* o el *sushi* de pescado vivo en *La isla*. Dos momentos que por contraste desconciertan al espectador. Aquí, al contrario de lo que sucede en Kitano, todo es revelado y nada es sugerido. La violencia rara vez aparece fuera de campo. La mayor parte de las veces se muestra en el plano grotescamente bien rodado, buscando la belleza en la violencia y provocando la náusea en el público. Y si hay un fuera de campo (la adolescente de *Domicilio desconocido* sacándose un ojo con un cuchillo) la sangre siempre estará presente (en este caso goteando del cuchillo).



El arco



Samaritan Girl

Ese gusto por la violencia no es fortuito. En muchas ocasiones se descalifica a Kim Ki-duk (es el paradójico caso de Tony Rayns, el mismo que programa en festivales a Takashi Miike) calificando de “gratuita” la violencia de sus películas. No creo que Kim Ki-duk deba estar bajo sospecha de ser un pornógrafo o un sádico que se recrea en la violencia para epatar/divertir al espectador. Más bien creo que, al igual que en Haneke, la violencia le sirve como herramienta para transmitir un mensaje. Kim Ki-duk tiene más bien la voluntad de mostrar las desgracias del mundo, los suburbios de la sociedad con el objetivo de moralizar al espectador. Él mismo se define como cineasta político (quizá esto sería más discutible puesto que sus tesis rara vez son políticas, más bien sería moralizante) que intenta transmitir un mensaje con sus películas. Donde mejor se ve es en sus películas dedicadas a la intervención americana en Corea del Sur, en las que genera todo un discurso mostrando sus miserias. Tanto de la propia gente de Corea, que se encuentra desubicada, en un país que casi no reconoce como suyo, personas sin objetivos salvo el de sobrevivir (algunos ni eso), como los soldados norteamericanos que viven en un país extraño, del que no conocen el idioma, lejos de sus casas y abocados a la locura. Los personajes de sus películas son casi siempre personas con escasos recursos económicos o marginales, de los bajos fondos de Corea y en muchas ocasiones prostitutas (esto cambiará en *Time*, donde los protagonistas son dos burgueses cuya herramienta de autodestrucción es la cirugía, probablemente para buscar nuevas temáticas en su obra).

Dentro de ese dualismo belleza/decadencia es lógico que muchas de sus protagonistas sean prostitutas.

Personajes femeninos que venden su cuerpo bien para vivir (*Birdcage Inn*), obligadas por un proxeneta (*Bad Guy*) o bien para huir de Corea (*Samaritan Girl*). Y es que difícilmente se puede encontrar un personaje que encaje mejor en esa dualidad. Es por eso que se vale de modelos de cierta fama en Corea o bien de jóvenes actrices de belleza casi mística (Han Yeo-reum, la joven prostituta de *Samaritan Girl* que repite como protagonista en *El arco* en un papel no muy alejado del anterior) y las hace pasar en pantalla por todo tipo de penurias. En casi toda su filmografía las mujeres se valen de su cuerpo para conseguir sus objetivos.

El cine de Kim Ki-duk no es un cine de muerte y desolación, sino que es un cine de redención. La película que explota este tema en mayor medida es *Samaritan Girl*, en la que la muerte de la pequeña adolescente prostituta desencadenará que sus personas más cercanas traten de redimirla: su “amiga” acostándose con todos los hombres y devolviéndoles el dinero que habían pagado a la prostituta. Su padre vengará la muerte de su hija y redimirá su culpa en un viaje tanto físico como espiritual para acabar entregándose a las autoridades. *Primavera, verano, otoño, invierno... y primavera* también desarrolla la redención como tema principal (la pequeña barca/templo budista sirve a sus habitantes para expiar sus culpas a través del castigo físico y el budismo). En todas sus películas, en mayor o menos medida, los personajes rinden cuentas de sus actos y acaban liberándose de sus pecados de diferentes formas: entregándose a la policía, suicidándose, consagrándose al amor (*Bad Guy*, *La isla*, *Hierro 3...*). Y es que, aunque en ocasiones esté vestido de suciedad y crudeza, el cine de Kim Ki-duk es un cine espiritual.