

SEXUALIDAD VIOLENTA EN EL CINE DE KIM KI-DUK

Daniel Muñoz Ruiz

Doctorando

Facultad de Ciencias de la Información. Universidad Complutense de Madrid. Avda. Complutense s/n, 28040 Madrid (España) - Email: danilenteja@hotmail.com

Resumen

El cine del director surcoreano Kim Ki-duk siempre resulta controvertido. Su afán por mostrar personajes marginados, obsesivos y traumatizados convierte sus obras en no aptas para un público mayoritario. Su filmografía abarca 15 largometrajes hasta la fecha, en los cuales la representación de la sexualidad está presente en mayor o menor medida. Los deseos reprimidos, la violencia hacia la mujer, casi siempre en situación de sumisión al hombre, y las relaciones de amor dolorosas resultan temas recurrentes en su cine. Con el paso de los años y a medida que su filmografía crecía, Kim Ki-duk ha ido depurando su estilo, domesticándose en cierto sentido, evolucionando hacia un cine más visual que puramente narrativo y desarrollando unos personajes protagonistas que tiene como característica principal el silencio, a pesar de no ser mudos.

La dura realidad de la prostitución, los abusos sexuales y las violaciones son muy frecuentes en sus películas, siendo las mujeres las víctimas, aunque la violencia también afecte a los hombres, sobre todo a los marginados, que son castigados por los más fuertes.

Palabras clave

Cine asiático, Cine coreano, prostitución, violencia, violación, marginalidad, muerte, misoginia

Key Words

Asian cinema, Korean cinema, prostitution, violence, rape, marginality, death, misogyny

Abstract

The cinema of the South Korean director Kim Ki-duk always turns out to be controversial. His eagerness to show marginalized characters, becomes obsessive and traumatized their works unfit for mainstream audiences. His filmography includes 15 full-length films to date, in which the representation of the sexuality is present in major or less measured. Repressed desires, violence against women, almost always in a position of submission to men, and painful love relationships are recurring themes in his films. Over the years, as his films grew, Kim Ki-duk has refined his style, domesticated in a sense, evolving towards a cinema more visual than purely narrative and developing main characters whose main characteristic silence despite not being dumb.

The hard reality of prostitution, sexual abuse and rape are common in his films, with women victims of violence but also affect men, especially the marginalized, who are punished by the strongest.

In short, we find a filmmaker holder of a style and a very marked

En definitiva, nos encontramos con un cineasta poseedor de un estilo y una estética muy marcada, que debido a tratar temas escabrosos en sus films, casi nunca ha obtenido el aplauso del público de su país. Sin embargo, el reconocimiento de la crítica y los festivales internacionales lo sitúan como uno de los directores asiáticos más importantes en la actualidad.

aesthetics which due to treating rough topics in his films, almost never has won the applause of his country. However, the critical acclaim and the international festivals place him as one of the most important Asian directors at present.

Introducción

En sus más de 110 años de vida el cine ha representado la sexualidad humana en todas sus modalidades y desde los más variados puntos de vista. Ciertamente es que la censura cinematográfica siempre ha restringido lo que se podía y no se podía mostrar del cuerpo humano y de las relaciones sexuales, pero ya desde la etapa del cine mudo nos consta la existencia de películas pornográficas que consumían sobre todo las clases adineradas y que eran distribuidas de forma clandestina. Hoy en día, se podría decir que se han explorado casi todas las formas de sexualidad, desde los abusos sexuales a menores hasta el sadomasoquismo, pasando por algunos tipos de relaciones incestuosas. Las reflexiones sobre el sexo y el amor en el cine son tan habituales como en la vida real, pues todos los seres humanos, en mayor o menor medida, tenemos o hemos tenido deseos sexuales en algún momento de nuestras vidas, pues es una parte innata de nuestros instintos animales, una necesidad como el comer o el beber.

El cine de Kim Ki-duk ha sorprendido y escandalizado al público por su crudeza y, a veces, excesiva violencia. El director surcoreano ha explorado a lo largo de su filmografía el tema del sexo siempre desde puntos de vista dramáticos y hasta truculentos. En sus películas la mayoría de las relaciones sexuales carecen de amor y afecto. Nunca son placenteras. La violación, la prostitución, la violencia de género y las frustraciones sexuales son temas recurrentes en su cine. Sus personajes, disfuncionales y heridos, viven atrapados en mundos crueles que apenas les conceden oportunidades para salir de ellos o cambiarlos. En sus películas, el contenido sexual de las imágenes siempre causa inquietud y desagrado. Sin duda, la visión de Kim Ki-duk sobre el sexo es una visión pesimista y violenta. Nada que ver con el sexo placentero que todos los seres humanos anhelan encontrar en sus relaciones.

Gráfico n° 1. *Crocodile*. El debut cinematográfico de Kim Ki-duk



Fuente: *Ki-duk Kim* (1996)

Kim Ki-duk nació en Bonghwa, provincia del Kyongsang del Norte, Corea del Sur, el 20 de diciembre de 1960. Sus datos biográficos son bastante confusos, pues el director surcoreano no es muy dado a hablar con los medios. Lo que sí es seguro es que nunca estudió cine ni tampoco estudió Bellas Artes en Francia, como aparece en algunas biografías, pues él mismo lo desmintió en una entrevista concedida a Michel Ciment y Hubert Niogret para la revista francesa *Positif* en 2004:

Yo ni estudié en París, a pesar de que algunas biografías lo afirmen, ni viví allí. Estuve simplemente en Montpellier y sus alrededores, al borde del mar. (Ciment y Niogret, 2004: 9).

Tras abandonar los estudios con 17 años, trabajó como obrero en varias fábricas e instado por su padre, se enroló en la marina del ejército surcoreano, donde prestó servicio desde los 20 a los 25 años. Tras su experiencia militar, marchó a Francia con deseos de dedicarse a la pintura. Después

de vivir dos años en Francia (de 1990 a 1992), trabajando en lo que podía (limpiando cocinas en restaurantes y vendiendo sus pinturas en la calle), regresa a Corea del Sur y comienza a escribir unos guiones con bastante contenido autobiográfico, entre 1993 y 1995, ganando varios premios importantes que, aunque ninguno de ellos llegó a convertirse en película, si que le permitieron convertirse en realizador en 1996 con su primera película *Crocodile* (Ag-o, 1996).

En casi 15 años de carrera, Kim Ki-duk ha dirigido 15 largometrajes, todos ellos escritos por él mismo, y en algunos de ellos (los más recientes) ha ejercido también las labores de productor. Su tremendo éxito en los festivales de cine internacionales (Cannes, Berlín, San Sebastián, Valladolid, Venecia, Pusan, etc.) no se ha visto recompensado con el éxito comercial ni en su país de origen ni en el extranjero (aunque ha conseguido la distribución de sus películas en muchos países de Occidente). Sin embargo, en el panorama del cine internacional es uno de los nombres más importantes del denominado *Nuevo cine surcoreano* junto a Park Chan-wook, Lee Chang-dong, Im Kwon-taek, Hong Sang-soo o Bong Joon-ho directores que hace menos de una década eran prácticamente desconocidos por los espectadores occidentales (Elena, 2004).

Objetivos

El objetivo principal de esta investigación es mostrar las líneas maestras en las que se sustenta la representación de la sexualidad en la cinematografía del director surcoreano Kim Ki-duk, unida siempre al dolor, la frustración y el desencanto. En la medida de lo posible intentaremos profundizar en los temas que centran la atención del cine-

asta y en cómo imprime su mirada sobre los mismos. El artículo no pretende estudiar a fondo las particularidades temáticas de sus películas, sino dar una visión global de la obra de uno de los directores de cine más polémicos y provocadores del panorama cinematográfico actual.

Metodología

Para ello, además del trabajo concreto sobre los quince films que componen su obra hasta la fecha, se han consultado diversos materiales como referencias en publicaciones generales sobre cine asiático tanto en formato libro como en revista, entrevistas con el autor publicadas en diversos medios tanto impresos como digitales, que se detallarán en la bibliografía, así como las bases de datos en internet (imdb.com y asiandb.com).

En los análisis fílmicos han prevalecido las consideraciones de contenido sobre las formales, aunque éstas aparezcan puntualmente en el análisis de determinadas secuencias. No pretendemos realizar un análisis textual detallado, sino centrarnos en los elementos narrativos que dan lugar a la representación de la sexualidad en la obra del cineasta asiático. Sin perder de vista el análisis general de la obra completa del cineasta, haremos hincapié en las se-

cuencias que de forma más nítida muestran la mirada del director sobre la sexualidad. Por tanto, no pretendemos realizar ningún microanálisis fílmico.

En cuanto a la estructura del artículo, el procedimiento seguido ha consistido en dividir el discurso de la sexualidad en tres grandes bloques temáticos generales que son los más claramente identificables en las películas de Kim Ki-duk. Estos temas son: la prostitución, la violación y el amor. En lugar de analizar película a película de forma cronológica, hemos preferido llevar a cabo la investigación por bloques y en cada uno de ellos identificar las distintas formas de representación que aparecen en sus obras cinematográficas. Para facilitar la comprensión del lector, al mencionar cada título, incluimos una pequeña sinopsis argumental para que el lector que no haya visto la película pueda al menos hacerse una idea al respecto.

1. Sexo y prostitución

La prostitución es uno de los grandes temas recurrentes del cine de Kim Ki-duk, especialmente en sus primeras películas. De hecho, cuatro de ellas, *Birdcage Inn* (Paran daemun, 1998) *La isla* (Seom, 2000), *Bad Guy* (Nabbeun namja, 2001) y *Samaritan Girl* (Samaria, 2004), tienen a prostitutas en sus papeles protagonistas. También en *Wild Animals* (Yasaeng dongmul bohogyueog, 1997) nos encontramos con otro personaje que se dedica al striptease.

Las prostitutas en el cine de Kim Ki-duk no ejercen por voluntad propia, como ocurre con algunas profesionales del sexo “legal”. Ellas siempre o casi siempre son forzadas por los hombres o se ven abocadas a prostituirse por el más común de los motivos en estos casos: la pobreza.

La radicalidad de las películas de Kim Ki-duk no sólo reside en sus imágenes sino en sus temas. Casi siempre obsesionado por personajes que se mueven en los bordes de la marginalidad, cuando no totalmente excluidos de la sociedad. En estos límites se sitúan las prostitutas de las películas de Kim Ki-duk.

En *Wild Animals* (Yasaeng dongmul bohogyueog, 1997), Cheong-hae es un pintor surcoreano residente en París, que se dedica a sobrevivir mediante pequeños hurtos. Conoce a Hong-san, un inmigrante norcoreano recién llegado con el que entablará una fuerte amistad. Juntos pasan a formar

parte del crimen organizado de la capital francesa y su relación transitará entre la lealtad y la traición. Además, cada uno de ellos se enamora de mujeres imposibles y aquí nos encontramos con Laura, una chica coreana que vive con su pareja, un traficante de drogas francés, y que trabaja en un sex-shop.

La prostitución aparece por primera vez en la filmografía de Kim Ki-duk en la secuencia en la que Cheong-hae lleva a su amigo Hong-san a visitar a una prostituta francesa. Se trata de una secuencia montada con otra en la que Hong-san recuerda su pasado como soldado en plena batalla y ese recuerdo-pesadilla hace que la relación sexual se interrumpa de forma brusca causando la consiguiente sorpresa y disgusto de la prostituta, que piensa que Hong-san está perturbado mentalmente. Kim pone en relación el sexo con la experiencia traumática que supone la guerra. De tal analogía podemos entender que para Hong-san las relaciones sexuales le resultan dolorosas.

En esta película nos encontramos con una trabajadora del sexo, Laura, que trabaja en un sex-shop, haciendo striptease en una cabina de peep-show. Esta práctica sexual tiene como base el voyerismo del cliente, que paga por ver desnudarse y masturbarse a una chica que no le puede ver a él, aunque es perfectamente consciente de que está siendo observada. Hasta en cinco ocasiones a lo largo del film encontramos

secuencias de peep-show en las que Hong-san va a visitar a Laura, de la que se ha enamorado profundamente. Recordemos que Laura fue la primera persona que conoció Hong-san y que le ayudó en el tren cuando la policía iba a detenerlo por no tener su documentación en regla. Ese amor de Hong-san por Laura se ve imposibilitado porque ella mantiene una relación sentimental con Emil, un traficante de drogas que terminará siendo asesinado por Cheong-hae. Muy significativa es la última secuencia del peep-show en la que Laura llora desconsoladamente por la muerte de Emil y Hong-san se masturba en una mezcla de deseo y tristeza por verla tan abatida.

El tercer largometraje de Kim Ki-duk lleva por título *Birdcage Inn* (Paran daemun, 1998) y cuenta la historia de Jin-a, una chica sin recursos que va a trabajar de prostituta en la casa de sus tíos y se convierte en el principal sustento para toda la familia. Su relación con su prima, Hye-mi, será difícil porque ella se avergüenza de su familia y de la profesión de su prima. Además, no soporta que Jin-a inicie sexualmente a su hermano Hyun-woo. Tras pasar por muchas calamidades y vejaciones, finalmente Jin-a consigue salir de la prostitución y comenzar una nueva vida junto a un chico que trabaja como barquero.

En esta película la prostitución y la violencia sexual recorren todo el metraje en una sucesión de escenas que muestran la sordidez de la vida de una prostituta que podemos catalogar de “barata”, muy lejos de lo

que se denomina *alto standing*. La habitación donde Jin-a ejerce la prostitución es bastante insalubre y desagradable, así como algunos detalles como el papel higiénico y el colchón tirado en el suelo y bastante usado. Muchas son las secuencias en las que encontramos a Jin-a practicando el sexo con clientes diversos. El primer encuentro tiene lugar poco antes de los 10 minutos de película y resulta duro porque es el primer cliente de una inexperta Jin-a. El siguiente encuentro sexual es aún más sórdido. En esta cita, el cliente viola a Jin-a sin preservativo, ante la insistencia de la joven en practicar el sexo con condón. En otra secuencia la prostitución se une al fetichismo, al voyerismo y a la masturbación. En ella, un cliente viste a Jin-a de colegiala para mantener relaciones sexuales mientras su primo Hyun-woo escucha sus gemidos y se masturba. Es una secuencia que nos transmite lo desagradable que puede ser el trabajo para la prostituta.

Asistimos a un punto de inflexión cuando el novio de Hye-mi visita el motel-prostíbulo para estar con Jin-a, aunque finalmente no llegan a practicar sexo. Hye-mi se da cuenta de la presencia de unos zapatos que le resultan muy familiares en la puerta de la habitación donde Jin-a se prostituye. Este acontecimiento hace que Hye-mi planee una venganza contra Jin-a. En plena visita de un cliente aparece la policía y se llevan detenida a Jin-a y al dueño de la casa, el padre de Hye-mi. Ella había dado el chivatazo para que cesara la prostitución en

su casa, no sólo por vergüenza, pues el principal motivo era perjudicar a su prima, pues al odio que sentía por ella se habían unido los celos por tener como cliente a su propio novio.

Tras la salida de la cárcel de Jin-a, la actitud de Hye-mi hacia ella comienza a cambiar. Una noche, mientras Jin-a mantiene relaciones sexuales con un cliente, Hye-mi les escucha y empieza a masturbarse, en una secuencia que ofrece un paralelismo claro con la secuencia en la que se masturbaba Hyun-woo mientras espía (auditivamente) a su prima. Sin embargo, la vida que lleva Jin-a le provoca una profunda depresión, que culmina en el intento de suicidio cortándose las venas después de haber mantenido relaciones sexuales con uno de sus numerosos clientes. Este clímax narrativo precipitará la película hacia su final, en el cual encontramos a Jin-a redimida de sus obligaciones como prostituta y a su prima Hye-mi que toma su relevo y se acuesta con un cliente que había llegado al burdel buscando a Jin-a. Con este final en el que Hye-mi hace lo que había rechazado fuertemente a lo largo de todo el film, Kim Ki-duk parece no querer juzgar moralmente el tema de la prostitución.

La isla (Seom, 2000) constituyó su quinto largometraje y el más controvertido debido a la violencia de algunas escenas. La acción se sitúa en una especie de camping formado por pequeñas casitas a modo de islas sobre un lago. Hee-jin es una prostituta que se encarga de transportar a los clientes y las

chicas hasta las distintas casitas. Hyun-shik es un ex policía que llega al camping huyendo del asesinato que ha cometido. Ambos, comenzarán una relación amorosa sustentada en el dolor y la violencia. Gérard Imbert en su libro sobre los imaginarios sociales en el cine, describe el film de Kim Ki-duk con las siguientes palabras:

La película entera es una visión totalmente desgarradora del amor, sin palabras, de una belleza salvaje, donde lo único sereno son los paisajes envueltos en la niebla de la isla, las casetas flotantes, con sus colores alegres, todos diferentes, que son como islotes en los que vienen a refugiarse unos y otros, algunos huyendo, otros disfrutando con prostitutas. (Imbert, 2010: 99).

El tratamiento de la sexualidad en esta película se puede considerar ya como un rasgo de estilo en la primera etapa del cineasta surcoreano. La prostitución, la violación y el sadomasoquismo están presentes en todas las relaciones sexuales que mantienen los personajes. Casi al comenzar el film ya encontramos un ejemplo de prostitución, pues Hee-jin es forzada a mantener relaciones sexuales con tres clientes (que mientras no fornican, pescan en el lago o juegan a las cartas). Sin embargo, Hee-jin tira el dinero al agua y no pronuncia palabra alguna. Al día siguiente, el recién llegado Hyun-shik en un arrebato de violencia, intenta violar a Hee-jin.

Más adelante, ante la visita de la policía, Hyun-shik se introduce unos anzuelos en la garganta y se sumerge en el agua a través

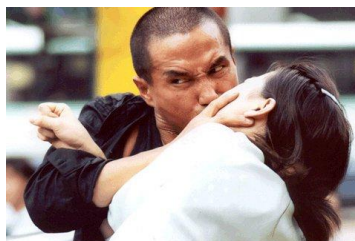
del agujero que hace las veces de inodoro. Su comportamiento carece de lógica, pero es una acción desesperada de un personaje desequilibrado. Hee-jin le ayuda a quitarse los anzuelos que había ingerido y acto seguido realizan el coito en una vorágine de dolor y placer. Y es que el dolor asociado al sexo será también otro de los temas recurrentes del cine de Kim Ki-duk. Esta secuencia guarda una estrecha relación con la automutilación que se practicará también Hee-jin, que desesperada ante la huida de su amado, no duda en introducirse unos anzuelos en la vagina y atarlos a la barca que, al alejarse, le desgarrará sus órganos genitales. Tal violencia visual supuso toda clase de malentendidos con el director surcoreano, pues parte de la crítica sólo se quedó con estos fragmentos de la película como base para juzgarla en toda su integridad.

Pasemos ahora a *Bad Guy* (Nabbeun namja, 2001). En esta película, Han-ki es un mafioso de Seúl que engaña a la joven Sun-hwa obligándola a ejercer la prostitución para pagar una deuda falsa. Sin embargo, Han-ki comenzará a enamorarse de la joven, que llenará la profunda herida psicológica provocada por una terrible frustración sexual. La relación de *amour fou* tendrá que superar las barreras impuestas por otros mafiosos y por los propios sentimientos encontrados de Sun-hwa ante su secuestrador y amante. (Elena (ed.), 2004).

Bad Guy es una radiografía de los bajos fondos de Corea del Sur, con personajes

que se mueven entre la delincuencia, la prostitución y la violencia generalizada. Gran parte de la acción de esta película transcurre en un barrio de prostitutas. Sun-hwa nunca se había dedicado a la prostitución y sufre bastante con sus primeros clientes. De hecho, el segundo de ellos la viola ante la mirada de Han-ki, que los observa a través de un cristal en otra habitación.

Gráfico nº 2. *Bad Guy*. Amor a la fuerza



Fuente: Ki-duk Kim (2001)

El giro dramático se produce con el encarcelamiento de Han-ki al ser culpado de un asesinato que no ha cometido. Sin embargo, su amigo Yun-tae lo ayudará para librarse de la condena a muerte que le había sido impuesta. Una vez fuera de la cárcel, los caminos de Han-ki y Sun-hwa vuelven a encontrarse. De hecho, esto ocurre en el mismo banco de la calle donde se encontraron los personajes por primera vez al comienzo del film, en un claro gesto del director de querer cerrar la estructura de la historia. Han-ki y Sun-hwa tienen que terminar juntos, como en la foto reconstruida en la que aparecen ellos en un tiempo pasado, aunque sea manteniendo la

misma relación de amor-sumisión, como se corrobora al final de la película cuando vemos a la pareja, que ha abandonado el barrio de las prostitutas y lo ha sustituido por un camión con un colchón detrás donde Han-ki continúa prostituyendo a Sun-hwa, pero esta vez con la colaboración de la mujer. Mientras el camión emprende su marcha, la cámara se aleja de la carretera verticalmente, en un plano general que nos transmite la sensación de bucle perpetuo de la relación de los amantes.

Concluimos este apartado con *Samaritan Girl* (Samaría, 2004). Esta fábula moral está dividida en tres capítulos llamados *Vasumitra*, *Samaria* y *Sonata*, que con marcada influencia del cristianismo, representan el don, el perdón y la redención respectivamente. Jae-yeong y Yeo-jin quieren conseguir dinero para un viaje a Europa. Para ello, Jae-yeong comenzará a prostituirse mientras Yeo-jin coordina la vigilancia, pero un día interviene la policía y Jae-yeong salta por una ventana para huir, golpeándose en la cabeza y muriendo en el hospital. Yeo-jin, que nunca había querido prostituirse, movida por el sentimiento de culpabilidad, empieza a citarse con los clientes de su amiga y a devolverles el dinero tras acostarse con ellos. El padre de Yeo-jin, un detective de la policía, descubrirá a qué se dedica su hija y enloquecerá, convirtiéndose en asesino.

Con *Samaritan Girl*, Kim Ki-duk pretende remover conciencias y llamar la atención una vez más sobre la prostitución. En esta película las prostitutas no son presentadas como víctimas de proxenetas sin escrúpulos o como chicas sin recursos que practican sexo a cambio de dinero para poder comer. En este caso, las chicas llegan al mundo de la prostitución exclusivamente por un capricho, por querer reunir dinero fácil para costearse un viaje que se considera un lujo, no una necesidad. También encontramos aquí un personaje que pretende ser moralizador, el padre. La violencia desmedida que ejerce el padre, tanto psicológica (secuencia con la familia de un cliente) como física (el tremendo asesinato a golpes de otro cliente), puede provocar la identificación del espectador ante este “justiciero” moral, pero sus reacciones no dejan por ello de ser deleznable.

Interesante es la decisión del director de mantener a Yeo-jin sin saber que su padre ha descubierto sus actividades. La venganza del progenitor es el motor que conduce la película hasta el tercer y último capítulo del film, en el que se culmina el proceso de perdón y se alcanza la redención. Cuando la relación padre-hija ha llegado a la total armonía, todo se derrumba como un castillo de naipes al aparecer la policía para detenerlo.

2. Sexo, violación y abusos sexuales

En el universo de la sexualidad creado por Kim Ki-duk las violaciones y los abusos o intentos de abusos sexuales son constantes en casi todos sus films. El hombre es representado en muchas ocasiones como un ser sin escrúpulos que usa a la mujer en beneficio propio y que no duda en maltratarla para hacer realidad sus deseos más bajos.

En su primera película, *Crocodile* (Ag-o, 1996), ya podemos encontrar estos rasgos de los que estamos hablando. El protagonista es un vagabundo que vive en una tienda de campaña al lado de un río con su anciano padre y con un niño de la calle. Testigo de un intento de violación, no duda en defender a la chica. Sin embargo, tras ayudarla, la intenta violar y la secuestra para la convertirla en su esclava sexual

El ambiente de *Crocodile* se corresponde con la marginación social, terreno en donde Kim parece encontrarse muy seguro. La fuerza bruta con la que trata a todos los que le rodean, guarda en lo más profundo la intensa herida psicológica que sufre el protagonista, que sólo al final conseguirá redimirse de ella en un desenlace muy poético, con un plano bajo el agua (el agua, otro de los símbolos importantes en su cine). El único personaje femenino de la película es otro ser herido. Un desengaño amoroso le ha sumido en una profunda depresión en la que la vida ya no tiene valor para ella. Y es a causa de ese malestar

por el que termina aceptando su situación y se vuelve sumisa a su secuestrador.

Las violaciones, o mejor dicho, los intentos, comienzan muy pronto. Cuando Crocodile conoce a la chica, ésta está siendo forzada sexualmente por unos desconocidos. Los malhechores huyen y entonces es él quien intenta violarla. Tras secuestrar a la chica, son numerosas las veces que Crocodile viola o intenta violarla. La primera violación tiene lugar en presencia del anciano y el niño, que sumidos en la impotencia, no hacen nada por evitarlo. La segunda de las violaciones termina con el arrebató de furia de la chica que consigue acuchillar a Crocodile, aunque posteriormente él le propina una severa paliza. La tercera violación es la más dura. Kim Ki-duk hace que sus personajes fornicen de pie contra el muro que flanquea el lecho del río. La secuencia, aunque de corta duración, supone la culminación de la escalada de abusos y violaciones a las que somete a su secuestrada. A partir de entonces, la relación entre ellos comenzará a mutar, pues él se suavizará y sus intentos de mantener una relación sexual serán rechazados por ella con bastante determinación, provocando incluso que Crocodile desista ante la oposición de la mujer, hecho que no había sucedido en las primeras ocasiones. En estos intentos frustrados, vamos siendo conscientes del cambio emocional por el que transita Crocodile que culminará

en enamoramiento, aunque no en el sentido más convencional del concepto.

En *Birdcage Inn*, la protagonista, Jin-a es prostituta, pero en varias ocasiones es forzada para mantener relaciones sexuales no consentidas. Jin-a será violada por un familiar, en concreto por su tío. El director nos anticipa esta violación mediante las miradas lascivas que el tío dirige a Jin-a. Esta violación es representada de forma poco explícita, pues el director recurre a un plano a través de una ventana en la que apenas se divisan los cuerpos, pero sin lugar a dudas se trata de su tío. En otro momento, uno de sus clientes, el fetichista que la hace vestir de colegiala, también la fuerza y acaba pegándola fuertemente hasta que su tío interviene y echa al cliente de manera violenta.

Otro personaje que sufre abusos sexuales aunque a menor escala, es Hye-mi, quien mantiene una relación de tira y afloja con su novio. Él quiere mantener relaciones sexuales cuanto antes, mientras ella desea permanecer virgen hasta la hora de su matrimonio. Los continuos intentos del novio por “meter mano” a Hye-mi son repelidos por ésta con bastante decisión hasta casi el final de la película en el que Hye-mi está a punto de entregarse a su novio, pero finalmente no lo hace. La actitud de Hye-mi cambiará radicalmente cuando decide convertirse en prostituta y sustituir a su prima en estas funciones para conseguir dinero para mantener a su familia. Ella finalmente supera su profunda repulsión ante el sexo,

pero en lugar de experimentarlo con su novio, prefiere hacerlo con un desconocido practicando la prostitución.

Real Fiction (Shilje sanghwang, 2000) es la película más experimental de Kim Ki-duk. Rodada en un tiempo récord de 200 minutos (Fernández, 2006: 36), el film se nos presenta con una estética documental en la que casi todas las secuencias se graban en video cámara en mano y al final descubrimos que todo es ficción, pues se trataba del rodaje de una película. Por tanto, estamos ante un ejemplo de cine dentro del cine, que ha sido muy representado en la historia del séptimo arte. *Real Fiction* comienza con el protagonista, un chico llamado Na, que dibuja (recordemos que Ki-duk es también dibujante) tranquilamente en un parque mientras una chica le graba con una cámara de video. Na sigue a la chica de la cámara y su persecución le lleva a un teatro donde un enigmático personaje le cuenta una historia que parece perturbar a Na, quien acaba disparándole. A partir de entonces el objetivo de Na será ir vengándose de todo aquél que le hizo daño en el pasado.

La violencia sexual y general es bastante abundante en *Real Fiction*. Na es un vengador que, para hacer desaparecer sus fantasmas, emprende una escalada de asesinatos con el fin de librarse de las personas que forman parte de su pasado pero que siguen atormentando su presente. El misterioso hombre del teatro fuerza sexualmente a Na masturbándole en el escenario ante la mirada de la chica de la cámara, que lo

graba todo. Otro abusador sexual es el fotógrafo que, aprovechándose de la ingenuidad de la joven modelo que ha acudido a su estudio, le dice que se desnude con claras intenciones de intentar mantener relaciones sexuales con ella. Pero su plan se va al traste cuando irrumpen en el estudio Na y le propina una severa paliza que libra a la modelo de un más que seguro abuso sexual. También hay un intento de violación en esta película. La ex novia de Na, que trabaja como encargada de una tienda de cómics, sufre el abuso por parte de un cliente que estaba obsesionado con ella y que no paraba de acosarla para que saliera con él. La secuencia es mostrada en un plano general y aunque no llega a ser un plano secuencia puro, la acción del intento de violación nos transmite el desasosiego y la impotencia de la chica ante su agresor.

La isla es otro largometraje en el que la protagonista es una prostituta. Aquí, Hee-jin es forzada y violada por tres hombres nada más empezar la película. Sin embargo, Ki-duk no muestra la brutalidad de las violaciones, pues mientras éstas se intuyen dentro de la caseta, el plano general muestra a los otros dos fuera jugando a las cartas y pescando. La relación entre Hee-jin y Hyun-shik nace con un intento de violación. En medio de la lluvia, en un plano general largo en el que la cámara se distancia de los cuerpos semidesnudos, Hyun-shik intenta violar a Hee-jin sobre el suelo de una de las islas-casa, pero ella se resiste con violencia y consigue zafarse de él. Sin

embargo, poco después sí tiene lugar una relación consentida por parte de Hee-jin con un recién llegado, en un claro gesto de llamar la atención de Hyun-shik. La secuencia está construida con planos medios desde fuera de la caseta, en otro rasgo estilístico de Kim Ki-duk, que prefiere sugerir en lugar de mostrar el sexo más crudo. Las relaciones sexuales y sentimentales entre Hee-jin y Hyun-shik se moverán entre el deseo irracional, la violencia extrema y el dolor como ingrediente principal sin el cual no podrían mantener dichas relaciones. Para Silvia Rins, entre los protagonistas de la película se desarrollará

un juego demencial de celos asesinos y frustración sexual donde, al contrario que en El imperio de los sentidos, el deseo de muerte no va unido al placer sino al dolor, pues será a través de las mutilaciones —un anzuelo clavado en una vagina o en una garganta — como estos dos seres torturados se demostrarán, de manera traumática, su afecto. (Rins, 2007: 221).

Domicilio desconocido (Suchwiin bulmyeong, 2001) es la sexta película del director surcoreano y narra la historia de tres jóvenes solitarios y desesperados que viven en un pequeño pueblo de Corea del Sur, muy cercano a una base militar norteamericana, en la década de los 70. Chang-guk es un hijo bastardo de una coreana y un militar estadounidense de raza negra. Vive con su madre, que roza la locura, en un autobús abandonado y trabaja con Dog Eyes, que sacrifica perros para vender su carne como

alimento. Entabla una profunda amistad con Ji-hum, hijo de un soldado veterano de la Guerra de Corea que trabaja dibujando retratos (el dibujo y el retrato, algo muy común en las películas de Kim Ki-duk a estas alturas de su filmografía). Ji-hum se enamora de Eun-ok, una adolescente traumatizada por quedarse tuerta en un accidente provocado por su hermano en la infancia y cuyo padre había fallecido en la guerra contra los comunistas. Sin embargo, Eun-ok acabará manteniendo una relación sentimental con un soldado americano que le promete que la cirugía curará su ojo muerto. El destino trágico de los personajes, algo también frecuente en el cine de Ki-duk, no tendrá piedad con ninguno de ellos.

Como hemos dicho antes, la tragedia marca el destino de estos personajes y como no podía ser de otra forma, ésta también incluye la violación y los abusos sexuales. Y es Eun-ok quien los sufre en esta película. Mientras Ji-hum y Eun-ok parecen disfrutar besándose lejos de las miradas de los demás, escondidos en un invernadero, aparecen los dos delincuentes que no paraban de robar y atemorizar al joven. Ambos practican el sexo con Eun-ok sin su consentimiento. Mientras uno comete la violación, el otro la emprende a golpes con Ji-hum fuera del invernadero. Kim Ki-duk no nos muestra las violaciones; prefiere colocar la cámara sobre las agresiones que recibe Ji-hum, quien, a parte del dolor físico, sufre la impotencia de no poder defender a

su amada Eun-ok de los violadores. A consecuencia de estas violaciones Eun-ok queda embarazada y es obligada a abortar por su madre, que la lleva a una clínica de escasa seguridad higiénica. Otro trauma más que se suma a la larga lista de Eun-ok.

*Gráfico n° 3. Domicilio desconocido.
Tres almas errantes*



Fuente: Ki-duk Kim (2001)

La relación entre Chang-guk y su madre también es muy compleja. Las reacciones de Chang-guk hacia su madre siempre son violentas y en más de una ocasión, excesivas. Dog Eyes, que mantiene una relación con la madre (aunque nunca somos testigos de sus encuentros) castiga a Chang-guk por el trato que le da, pero ella en lugar de agradecerlo, la toma con él, pues como se puede adivinar por sus sentimientos, la madre sufre un avanzado complejo de Electra. El punto culmen de esta relación atípica entre madre e hijo, lo constituye la secuencia en la que Chang-guk está bañando a su madre y cuando todo parece inundado de paz, él coge un cuchillo y le arranca el tatuaje de su piel desnuda, un tatuaje que era la única herencia que le había dejado el soldado americano, aparte

de su hijo. Como el propio Kim Ki-duk declaraba:

En Domicilio desconocido la felicidad no existe. Sus personajes son personas rechazadas por la sociedad. Son como las cartas que no encuentran su destinatario, de ahí el título de la película, no hay felicidad para ellos. (Fernández, 2006: 34).

En *Bad Guy*, Han-ki, el protagonista del film, es presentado de forma contundente y desde esta primera secuencia ya podemos sacar las conclusiones básicas de su psicología. Han-ki besa a la fuerza a una chica (luego sabremos que se llama Sun-hwa y que será su objeto de deseo) en presencia de su novio. La acción transcurre a plena luz del día, rodeados de gente y, como es de suponer, Han-ki acaba detenido por la policía. Tras ser liberado, Han-ki engaña a Sun-hwa y ella se entrega a la prostitución para poder hacer frente a una supuesta deuda que, en realidad, es una estafa. Ya sumida en la vida en el prostíbulo, Sun-hwa es víctima de vejaciones y violaciones. La primera de estas violaciones tiene lugar con su segundo cliente, que ante la negativa de Sun-hwa, no duda en emplearse con violencia hasta conseguir culminar la relación sexual, mientras Han-ki observa impasible lo que sucede a través de un cristal. La relación entre Han-ki y Sun-hwa es de sumisión; aunque en ningún momento se llega a mostrar a la pareja teniendo relaciones sexuales, al final de la película no es arriesgado suponer que se ha iniciado entre ellos una relación amorosa. Sin contar con

el beso del principio, son dos los momentos en que Han-ki intenta forzar y abusar sexualmente de Sun-hwa. En la primera ocasión Sun-hwa termina vomitando sobre Han-ki, en un claro síntoma de desprecio y asco hacia él. La segunda es provocada por el abuso del alcohol, pues Han-ki en plena borrachera se lleva a la fuerza a Sun-hwa a su habitación y la intenta violar sin éxito. Durante todo el film, Han-ki vive dominado por una intensa frustración sexual que se refleja en sus intentos de violaciones, en sus celos, en su voyerismo y en su violencia desmedida hacia los demás. Sun-hwa será por el contrario el objeto de toda la frustración sexual de todos los personajes, tanto los clientes, los amigos de Han-ki y sus propias compañeras prostitutas.

En *The Coast Guard* (Hae anseon, 2002), Kim Ki-duk vuelve al tema de las secuelas que dejó en su país la Guerra de Corea. En esta ocasión, la historia tiene lugar en un puesto fronterizo entre las dos Coreas, en la que los soldados surcoreanos vigilan la frontera con Corea del Norte. Una noche, el soldado Kang dispara contra una pareja que está haciendo el amor en la oscuridad de la playa. Las consecuencias son desastrosas, pues aunque sus compañeros soldados aplauden su decisión, la población local lo trata de asesino. Mi-yeong, la novia del asesinado, pierde la cabeza y deja que casi todos los soldados del regimiento la violen, pues en su confusión los confunde con su novio fallecido. El soldado Kang también irá cayendo en la locura debido a las conse-

cuencias psicológicas de su acción y terminará disparando contra sus propios compañeros después de ser licenciado del ejército.

Este film de Kim Ki-duk resulta excesivo en muchos sentidos. El tratamiento de la locura es bastante tremendista, pues sus consecuencias en el soldado Kang y en la joven Mi-yeong resultan claramente desorbitadas, difíciles de admitir su veracidad. También el uso de la violencia es excesivo, aún tratándose de Kim Ki-duk. Muchas de las situaciones violentas carecen de justificación y parecen ser el resultado del capricho del autor.

La evolución psicológica de Mi-yeong es un caso especial. Mejor dicho, en ella no hay evolución, simplemente hay un antes y un después de la muerte de su novio. Este acontecimiento traumático en su vida la ha convertido en una *zombie* que vaga en su búsqueda y que parece reconocerle en cada rostro de los soldados que custodian la frontera. Su deambular por la base militar se convierte en la oportunidad perfecta para los soldados (desde el soldado novato hasta el comandante en jefe) de mantener relaciones sexuales con una mujer que apenas es consciente de ello. ¿Podemos hablar aquí de violación? Yo pienso que sí, pero aunque alguien piense lo contrario, no podrá negarse que es una actitud de abuso de fuerza por parte del hombre, que se aprovecha de una mujer que ha perdido la voluntad. Como ocurría en *Domicilio desconocido*, la consecuencia de las violaciones es

un embarazo no deseado. En la película que nos ocupa, es el hermano de la víctima quién se hace cargo de buscar a alguien que practique el aborto. El hermano de Mi-yeong acude a la base en busca del culpable, pero se encuentra con múltiples violadores. Es el médico de la base militar quién finalmente le practica el aborto a Mi-yeong, pero esto no evitará que su hermano, cegado por la sed de venganza, apuñale a un soldado al que culpabiliza de la violación, aunque en su interior sepa que han sido numerosos los militares que han abusado sexualmente de su hermana.

En su película de más éxito internacional, *Hierro 3* (Bin-jin, 2004), Kim Ki-duk vuelve a contarnos una historia sobre seres humanos solitarios, pero cuyo encuentro les hará alcanzar la felicidad (dentro de los límites que se permite el director). Tae-suk es un joven que vagabundea con su moto en busca de casas deshabitadas temporalmente para colarse en ellas y pernoctar. Pero no hace simplemente eso, no se trata de un ladrón, sino que limpia las casas que ocupa, arregla objetos, lava la ropa, etc. Un buen día, se cuela en un chalet que está ocupado. La chica que vive allí, Sun-hwa (el mismo nombre que la prostituta de *Bad Guy*) atraviesa una crisis matrimonial debida a los celos de su marido y a su carácter posesivo. Se inicia entonces una historia de amor entre ellos, sustentada en el silencio y la complicidad, pero que está destinada a fracasar por culpa del marido, que no acepta que su mujer se enamore de otro, y

por la policía, que considera a Tae-suk un delincuente.

El sexo asociado a la violencia es representado en esta película con el palo y las pelotas de golf, que se convierten en auténticos símbolos de la violencia que rodea a las relaciones entre los personajes. Kim Ki-duk da mucha importancia a la simbología de los objetos. Aquí es el palo de golf, el hierro 3, pero en *La Isla* eran los anzuelos de pescar y en *El arco* serán el arco y la flecha que siempre acompañan al anciano.

Es turno ahora de comentar *El arco* (Hwal, 2005), una de las películas más poéticas y estéticamente bellas de toda la filmografía de Kim Ki-duk. El film narra la historia de amor imposible entre un anciano y una adolescente que viven en una barcaza. El anciano recogió a la joven diez años atrás, siendo ésta una niña, por lo que sólo ha conocido ese tipo de vida. Esperando la mayoría de edad de la joven para tomarla como esposa, las cosas se complican cuando aparece en escena un joven a través del cual la chica descubre que hay otro mundo más allá de ese barco, además de provocar su despertar sexual. Los visitantes que reciben en el barco, no pararán de plantear objeciones a la actitud del anciano e intentarán abusar de la inocencia de la joven para conseguir de ella favores sexuales.

Gráfico nº 4. *El arco. Las flechas del amor*



Fuente: *Ki-duk Kim (2005)*

El arco y la flecha tienen una doble simbología: pueden ser objetos para matar o hacer daño, pero también, cuando el anciano los utiliza como instrumento musical, son símbolos de belleza y serenidad. En general, *El arco* constituye una de las películas más abstractas del director surcoreano, cuya fuerza reside en el potencial visual de sus imágenes y en la expresividad gestual y el lenguaje corporal de sus dos principales protagonistas.

La sumisión vuelve a aparecer en el cine de Ki-duk, pero en esta ocasión no tiene un carácter sexual, pues el anciano espera a que la chica cumpla la mayoría de edad para tomarla como esposa y despojarla de su virginidad, en lugar de intentarlo por la fuerza. La joven es un ser que no ha conocido más vida que la que lleva y que sufre una crisis emocional con la llegada del joven que la corteja, pues sus sentimientos hacia el anciano son puestos en tela de juicio y se debaten entre ser un amor de hija o un amor de mujer. Así, ante la carencia de contacto humano, la joven demuestra una total ingenuidad en cuanto a lo

que su cuerpo puede significar sexualmente para los hombres. Un ejemplo de esto es la escena en la que dos hombres, que habían ido a la barcaza a pescar, intentan divertirse con ella y le meten un pez entre los pechos para tocarla con el pretexto de sacarlo de allí. La acción es interrumpida contundentemente por el anciano, que

lanza una flecha de advertencia, acción que repetirá cada vez que considere que alguien se acerca a la chica con intenciones deshonestas. Sólo en sueños parece que el anciano pretende forzar a la chica, pero es más bien un gesto de retenerla a su lado que de querer abusar sexualmente de ella.

3. Sexo y amor

La presencia del amor es constante en muchas de las películas que componen la filmografía de Kim Ki-duk. Desde el amor romántico al amor imposible, las relaciones amorosas de sus personajes nunca son convencionales. Los triángulos amorosos son también recurrentes en sus películas. La obra de Kim Ki-duk presenta algunas diferencias en cuanto al destino final de las relaciones amorosas, siendo más trágica en sus primeros films y evolucionando hasta desenlaces un poco más optimistas por lo simbólico de su carácter y condicionado por los finales abiertos, cuyo paradigma lo constituye *Time* (Shi gan, 2006), con su estructura temporal en forma de bucle.

Comencemos sin más dilación por su primer film, *Crocodile* (1996). El enamoramiento de Crocodile es progresivo. Al principio, su carácter duro y sin compasión le hace convertirse en un violador, pero poco a poco sus sentimientos hacia ella irán cambiando hasta llegar a declararle su amor. Ella lo rechaza, pues está traumati-

zada, aunque más por el abandono de su novio que por los malos tratos de los que es objeto por parte de Crocodile. Para intentar hacer desaparecer el trauma de la chica, Crocodile secuestra a su ex novio y le dispara, aunque no llega a matarlo. Los últimos cinco minutos de la película resultan muy poéticos. Crocodile y la chica hacen por primera vez el amor (sexo consentido) a la orilla del río, representado por Ki-duk en un plano reflejado en el agua del río. Acto seguido la chica se lanza al río y, en un plano general frontal subacuático, Crocodile llega a su altura, se sienta a su lado en el sofá (que arrojó al río hacía unos días) y se esposan juntos. En un final estéticamente muy bello, los dos se besan mientras esperan la más que segura muerte ahogados en el fondo del río.

En *Wild Animals* (1997) el amor aparece en dos triángulos amorosos, uno formado por Cheong-hae, Corrine y su novio que la maltrata, y el otro formado por Hong-san, Laura y su novio Emil. Ambos triángulos

están predestinados a terminar mal. En el primero Hong-san consigue liberar a Corrine de su novio, un hombre sin escrúpulos que considera a la chica como un objeto de su posesión y que no duda en pegarle con un pescado congelado causándole unas terribles lesiones. La segunda es más trágica si cabe. Hong-san se obsesiona con Laura, la chica que le había ayudado en el tren cuando llegaba a París, y desde entonces va a visitarla al sex-shop donde trabaja como bailarina de peep-show. En ningún momento Laura se entera de los sentimientos de Hong-san. Es un amor en las sombras, en el silencio, un amor mudo pero nada platónico. Resulta, más bien, obsesivo. Ella vive el amor romántico con su novio Emil, que sin embargo, parece más preocupado en utilizarla como correo de droga. Ambas relaciones a tres bandas terminan mal debido a la muerte de los dos hombres a manos de Laura, quien herida por el asesinato de su novio Emil, acaba con un posible desenlace feliz. Por tanto, en esta película el sexo y el amor pasan por diferentes estadios y formas de vivirlo, desde la obsesión de Hong-san al amor sincero entre Corrine y Cheong-hae, pasando por el maltrato del novio de Corrine y la manipulación de Emil a Laura.

Birdcage Inn (1998) es una historia sobre la prostitución y la pobreza. Jin-a no puede sentir amor por nadie. Su supuesta pareja es su proxeneta. No puede sentir amor por su primo, que además de ser familia, es demasiado joven y su obsesión por ella es

básicamente sexual. A diferencia de su prima prostituta, Hye-mi lleva una vida más convencional. Sin embargo, su decisión de perder su virginidad ejerciendo la prostitución resulta totalmente radical, pues es un giro de 180° sobre la postura que había tenido hacia el sexo durante su noviazgo.

Finalmente, Jin-a consigue conocer el amor con Gecko, el barquero que se convierte en su vehículo para salir de la terrible vida que llevaba hasta entonces. La relación entre Jin-a y Gecko constituye una relación amorosa más convencional y más habitual en el cine, al tratarse de dos personajes solitarios que se encuentran para cambiar sus vidas y acabar con su soledad.

La experimental *Real Fiction* (2000) muestra el amor unido a la infidelidad, los celos y el cariño. La infidelidad flagrante en la que incurre la novia de Na con su amante en la floristería, en la que hacen el amor sobre el suelo cubierto de flores en un plano que sólo muestra la espalda de ella y a él tumbado boca arriba. En otro momento, Na acude a la tienda de cómics de su ex novia, que recordemos, había sufrido un intento de violación momentos antes. Na consuela a su ex novia, que llora desconsoladamente, y ambos se besan en lo que parece un intento de recordar un pasado en el que los dos disfrutaban de cierta felicidad. Más enigmático resulta el hecho de que Na visite la casa de una dibujante después de asesinar a la chica de la cámara y se quede dormido en ella. ¿Qué relación tiene

Na con esa chica que no habíamos visto hasta ahora? ¿Son amantes? ¿Son amigos? ¿Se conocen siquiera? Kim Ki-duk no despeja ninguna de estas dudas, otorgándole al espectador la decisión de darle significado a este interludio narrativo.

Hee-jin, la protagonista de *La isla* (2000), es una mujer que no conoce el amor. Acostumbrada a un trato vejatorio por parte de los hombres, pues a pesar de ser prostituta no quiere decir que sea un simple objeto sexual que maltratar por los clientes. El profundo odio que guarda en su interior Hee-jin, sale a la superficie mediante las atroces venganzas que lleva a cabo contra los hombres. Su soledad y aislamiento comienzan a disiparse con la aparición en la isla de Hyun-shik, otro ser solitario y atormentado. La relación amorosa de Hee-jin y Hyun-shik no es nada convencional, algo común en las historias de Kim Ki-duk. Hee-jin se enamorará de Hyun-shik, convirtiéndolo en una obsesión enfermiza que le llevará a asesinar a la prostituta favorita del chico, Eun-a (la única que parece que siente un amor convencional hacia Hyun-shik), en un furioso arrebato celoso. El amor, si se puede llamar así, entre los protagonistas de *La isla*, está unido al sadomasoquismo, que tiene como culmen de expresión las dos escenas de los anzuelos que desgarran el interior (la garganta en el caso de Hyun-shik y la vagina de Hee-jin) de los amantes. A diferencia de otras historias del director surcoreano, como *Crocodile*, *Wild Animals* o *Bad Guy*, es

la mujer, en este caso Hee-jin, quien se comporta como un ser posesivo, celoso y obsesivo. Hyun-shik sufre las consecuencias y se encuentra atrapado emocionalmente por Hee-jin. Dice Gérard Imbert sobre el amor en *La isla*:

El amor es violencia y la violencia es bella, de una belleza animal; la isla es el lugar de proyección de esta violencia, donde todos vienen a parar, donde se concentran los traumas, las frustraciones, un concentrado del dolor humano. (Imbert, 2010: 100).

Domicilio desconocido (2001) es otra película del director surcoreano en la que encontramos dos triángulos amorosos, aunque con características muy diferentes que no pueden ser paralelos en su idiosincrasia, como sucedía en *Wild Animals*. El triángulo formado por Chang-guk, su madre y Dog Eyes, se mueve entre el incesto y la violencia. El destino de este triángulo poco convencional será, como no puede ser de otra manera en los universos creados por Ki-duk, bastante trágico, acabando con la muerte de todos sus integrantes, uno asesinado (Dog Eyes), otro muerto en accidente (Chang-guk) y el tercero por suicidio (la madre de Chang-guk). El otro triángulo amoroso es el compuesto por Eun-ok y sus dos pretendientes, Ji-hum y el soldado americano. Ambos parecen sinceros en su amor por la chica, pero el único que confirmará la pureza de sus sentimientos será Ji-hum. La terrible doble violación que sufre Eun-ok y que Ji-hum no puede evitar, marcará un antes y un después en su rela-

ción. Después de esta situación traumática, Eun-ok conoce a un soldado americano que pretende salir con ella. Al principio todo es dulzura y buenas maneras por parte del soldado que incluso ayuda a Eun-ok a recuperar la vista en su ojo tuerto llevándola a ver a un cirujano del ejército. Como muestra de agradecimiento más que de amor, Eun-ok accede a las demandas del soldado y se convierte en su pareja, manteniendo relaciones sexuales con él, incluso en la casa familiar. Pero el soldado padece un desequilibrio mental, que potenciado por el consumo de estupefacientes, provocan la aparición de celos que acaban con el maltrato físico a Eun-ok, quien termina por clavarse un cuchillo en el ojo para volver a ser la que fue. Tras el fallido intento de suicidio del soldado, Jin-hum emprende su venganza hacia los delincuentes y violadores de Eun-ok, que le han hecho la vida imposible durante todo el film. El destino de los tres vuelve a ser funesto: el soldado es detenido por desertar, Ji-hum es encarcelado por intento de asesinato y Eun-ok vuelve a estar tuerta y en una profunda soledad.

Mención aparte merece el ejemplo entre amor y zoofilia que supone la relación de Eun-ok con su perro. En varias ocasiones, Eun-ok obliga a su perro a lamer su vagina, acto que observan Ji-hum y Chang-guk entre la perplejidad y el deseo sexual. El perro supone un elemento que cubre un vacío amoroso y sexual de Eun-ok, que es

incapaz al principio de encontrar eso en un hombre.

Primavera, verano, otoño, invierno...y primavera (Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom, 2003) supone el comienzo de una nueva etapa en el cine de Ki-duk, marcada por una mayor ambición estética, un giro poético en su puesta en escena y una domesticación de la contundencia trasgresora con que trata sus temas y obsesiones que da paso a una mayor serenidad y calma en sus imágenes. *Primavera...* es la historia de un monje anciano que ejerce de maestro con un niño que ha sido abandonado en la casa-monasterio donde vive como un ermitaño. La estructura del film en cinco partes que cierran el ciclo vital simbolizado con las estaciones del año, se corresponde con el aprendizaje del pequeño en su niñez, su adolescencia, su juventud, su edad adulta y su madurez (el personaje interpretado por Kim Ki-duk), en la que se convierte en maestro y aplica la sabiduría adquirida para transmitirla a otro niño tal cual hizo el monje anciano con él. A cerca de esta película Kim Ki-duk declaró con respecto al cambio en su cine:

En este momento mi vida se ha vuelto muy tranquila, ya no quiero pelear con nadie, me siento listo para recibir los golpes pues entendí la tristeza que viven los otros (...) La imagen invernal que emerge de la película es idéntica a mi vida actual, a mis interrogantes actuales. Cambié mucho estos últimos años, y en especial haciendo esta película. (Fernández, 2006: 37).

Esta película calmada, reflexiva, de ritmo lento, parece estar hecha para que el espectador disfrute de la belleza del paisaje y de la bonita historia que se nos cuenta. La naturaleza es un factor muy importante aquí. El templo donde viven se encuentra en el centro de un lago que está circundado por las montañas. El monje se dedica a enseñar la sabiduría budista al niño, mediante enseñanzas sencillas. Cuando el niño va creciendo, los problemas son otros. Un día, llegan al templo una madre y su hija adolescente para que el monje intente curar su enfermedad. Para ello, la deja allí al cuidado del anciano. Esta situación hace que el joven aprendiz de monje despierte sexualmente y se enamora de la chica. Al principio, el chico se muestra deseoso pero ella no es receptiva, hasta que en una excursión a tierra firme, terminan haciendo el amor violentamente contra unas rocas, secuencia que Ki-duk nos muestra alternando un bello plano general, en el que vemos los cuerpos de los amantes enmarcados en la montaña y el agua del lago, y planos más cortos que muestran las piernas y los rostros de placer de la chica y el chico.

Gráfico n° 5. Primavera, verano, otoño, invierno y primavera. Los amantes tras consumir su pasión



Fuente: Ki-duk Kim (2003)

A partir de ese momento, la relación entre los jóvenes amantes se convertirá en ilícita y sus encuentros serán clandestinos para evitar que el anciano maestro los descubra. Dichos encuentros tendrán lugar por la noche. Aprovechando que el maestro está dormido, el discípulo se levanta de la cama y se mete en la cama de la chica (los cuerpos se esconden bajo la manta para realizar el acto sexual). En otras ocasiones, salen fuera y hacen el amor en el interior de la barca (en un plano general en el que Kim parece crear un cuadro integrando los cuerpos en la naturaleza). En una de esas ocasiones, se quedan dormidos en la barca y cuando amanece, el maestro los descubre desnudos. Su reacción no se hace esperar. Expulsa a la chica del templo aduciendo que ya está curada y, ante los ruegos del muchacho para que permita que se quede, le contesta lo siguiente: "La lujuria despierta el deseo de poseer. Y eso despierta

la intención de asesinar". El joven aprendiz huye del templo en busca de su amada, pero años después regresa para esconderse de la policía, que lo busca por el asesinato de su esposa, la misma chica que había sido su primer amor (él se lo expresaba de la siguiente manera: "Cuando no puedo verte, enloquezco. ¿Qué es lo que me pasa?"). Cuando vuelve a encontrarse con su maestro, le dice: "Mi único pecado fue amar", a lo que el monje le contesta que no estaba preparado para la vida entre los hombres. Para conseguir la redención, el maestro le somete a severos castigos y le obliga a tallar unas oraciones en el suelo del templo, pero la policía le localiza y se lo lleva preso. Bastantes años después, aquel joven es ya un adulto y el anciano ya ha muerto. La historia comienza de nuevo. El monje adulto se hace cargo de un niño pequeño cuya madre ha muerto. Comienza entonces de nuevo la primavera, convirtiendo la película en un bucle. Podemos afirmar que *Primavera, verano, otoño, invierno... y primavera* es la película más accesible del director surcoreano, pues es la menos violenta y la más bella estéticamente hablando. Para Silvia Rins, la película:

Supone un interesante acercamiento al aprendizaje, centrado en la relación maestro-alumno, del pensamiento budista. (...) el sufrimiento se vislumbra como el único camino para la purificación del espíritu. (Rins 2007, 270).

Samaritan Girl (2004) vuelve a estar localizada en el mundo de la prostitución, pero

en esta ocasión no es tan sórdido, pues las jóvenes que se dedican a ello lo hacen por decisión propia y no forzadas por un proxeneta o por la pobreza. El amor aparece en el personaje de Jae-yeong, la chica que primero ejerce la prostitución y que se enamora de un cliente músico de profesión. Ante la recriminación de su amiga por haberse enamorado, Jae-yeong le contesta: "aunque sea por un rato, compartimos algo. Sólo sexo sería deprimente". En *Samaritan Girl* encontramos la única incursión de Ki-duk en el amor homosexual (no contamos la homosexualidad presente en *Bad Guy*, pues corresponde al terreno de la violación, nada que ver con el amor). Jae-yeong y Yeo-jin comparten algo más que una profunda amistad como se hace patente en la escena de los baños, en la que las dos, desnudas, se besan románticamente. Sin embargo, esto no quiere decir que sean lesbianas pues, como comprobaremos a lo largo de la película, mantienen placenteras relaciones con los hombres. Por tanto, es más bien una cierta tendencia a la bisexualidad. También en este film de Kim Ki-duk el amor no triunfa. Mientras Jae-yeong agoniza en el hospital, el músico le confiesa a Yeo-jin que no siente nada por su amiga y que la única forma de conseguir que acuda al hospital es que mantenga relaciones sexuales con él. El destino del padre de Yeo-jin también será trágico, pues su amor de padre le hará convertirse en asesino.

En *Hierro 3* (2004) encontramos una bella historia de amor entre un joven vagabundo

y una esposa maltratada. Por primera vez en su filmografía, Kim Ki-duk permite que una relación de amor acabe bien (dentro de los límites autoimpuestos por el director en sus films), aunque en películas como *Bird-cage Inn* o *Bad Guy* las relaciones terminaban más o menos bien, de una manera bastante peculiar e incluso ambigua. Tae-suk y Sun-hwa son, como en muchas de las historias del director surcoreano, dos almas solitarias que se encuentran por casualidad y completan sus vacíos personales uno con el otro. Su relación está destinada al fracaso por la oposición del marido de Sun-hwa, que resulta ser el típico maltratador celoso y de la policía, que considera a Tae-suk un delincuente que pretende aprovecharse de la mujer. Sin embargo, a pesar de ser encarcelado, Tae-suk consigue aprender a ser casi invisible en su celda y logra huir de la cárcel para presentarse en la casa de Sun-hwa y no ser descubierto por el marido, que ignorando su presencia, se sorprende por las agradables reacciones de su esposa sin saber que están dirigidas hacia Tae-suk. Simbólico y poético resulta el final de la película, en el que los dos amantes, aprovechando que el marido se ha marchado a trabajar, se besan y abrazan sobre la báscula, que marca 0 kg.

Gráfico nº 6. *Hierro 3. Amor fantasmal*



Fuente: Ki-duk Kim (2004)

En *El arco* (2005) volvemos a encontrar una historia poética y abstracta que se enlaza con *Primavera...* en ese gusto por las imágenes bellas y no necesariamente narrativas. La complicada relación entre el anciano y la joven a la que ha criado y que pretende convertir en su esposa, estalla en mil pedazos con la llegada al barco de un joven estudiante que pronto llamará la atención de la chica, quién se enamorará de él. Esta situación provoca unos celos enormes en el anciano, que siente que la está perdiendo por la amenaza que supone el joven recién llegado al barco. La chica, harta de la actitud del anciano, decide huir con su joven pretendiente, pero, en un último intento de retenerla a su lado, el anciano se intenta suicidar atándose una soga al cuello que lo ahogará cuando la lancha se aleje. El frustrado intento de suicidio del anciano hace comprender a la chica que ella es todo lo que el viejo tiene en su vida, que ella es lo que le da fuerza para vivir, y así, accede a contraer matrimonio con él. La ceremonia tradicional, vestidos con trajes ancestrales, da paso al

sacrificio del anciano, quién se arrojará al mar y ya no volverá a aparecer físicamente, pero sí como un espíritu. En una de las secuencias finales, la chica, vestida de blanco (símbolo de pureza) es poseída por el espíritu del anciano, materializado en una flecha, que hace el amor con ella. Al ver esto, el joven se acerca a ella y ésta le abraza, pero con quien de verdad ha hecho el amor es con el anciano. Finalmente, la mancha de sangre en el vestido de la chica culmina la pérdida de la virginidad y la consumación del matrimonio con el anciano, aunque él se haya sacrificado para dejarla en los brazos del joven muchacho al que ama. La joven pareja se marcha mientras el barco del anciano se hunde. Puede decirse que el amor ha triunfado en esta película, aunque haya tenido que ser el anciano con su sacrificio quien lo haya propiciado.

Time (Shi gan, 2006) vuelve a tratar las difíciles relaciones de pareja en los tiempos actuales. See-hee y Ji-woo pasan por un bache en su relación. Ella piensa que él no le presta la suficiente atención y que está interesado por otras mujeres. Él no soporta que ella le intente controlar y que se haya convertido en una mujer demasiado posesiva y celosa. See-hee toma la radical decisión de acudir a una clínica de cirugía plástica para cambiar totalmente su cara. Convertida en una nueva mujer físicamente, mantendrá el contacto con su novio Ji-woo y volverá a surgir el amor entre ellos, aunque Ji-woo no sea consciente de que

ella es la misma See-hee. Pero cuando descubre el engaño, él mismo se practica la cirugía plástica en la cara y tendrá que ser ella quien comience una desesperada búsqueda, que acabará trágicamente con la muerte del propio Ji-woo y con ella volviendo a la clínica para cambiar su cara otra vez. Al salir de la clínica, choca nuevamente con la misma chica del principio, volviendo a la misma secuencia inicial, con lo que Kim Ki-duk parece que quiere decirnos que los cambios exteriores no valen nada y que lo importante es el interior del ser humano.

Gráfico nº 7. Time. Obsesión por la belleza plástica



Fuente: Ki-duk Kim (2006)

En esta película Ki-duk reflexiona sobre la importancia del aspecto exterior de la que hoy en día somos esclavos. See-hee es una mujer insegura, que piensa que ya no puede gustar a su novio porque siempre tiene la misma cara y que cree que cambiado el aspecto de su rostro todos sus problemas y miedos desaparecerán. Sin embargo, el director surcoreano se posiciona en contra de las apariencias con una resolución moralizante a cerca de los valores de la sociedad actual. El amor no debe ni puede sustentar-

se en la belleza física y esto es lo que provoca que los protagonistas de *Time* acaben trágicamente. La actitud de See-hee cuando, antes de cambiar de aspecto, le dice a su novio que le haga el amor imaginándose a otra, dice bastante sobre este personaje que se menosprecia y que desea convertirse en otra persona en lugar de cambiar ella misma y reprimir sus celos. Ji-woo no puede evitar sentirse estafado por See-hee cuando descubre que ella ha cambiado su aspecto para volver a conquistarlo, sin pensar en el dolor y sufrimiento que le ha causado su desaparición. Aquí, el amor y el sexo se emparentan con el egoísmo y el desprecio por uno mismo. El objetivo de Kim Ki-duk es llamar la atención sobre esos valores que la sociedad impone actualmente al sexo y al amor y que *Time* lleva a sus últimas consecuencias, aunque en muchas situaciones bordea el límite de lo absurdo y de lo increíble.

La siguiente película de Kim Ki-duk también resulta controvertida. *Aliento* (Soom, 2007) vuelve a presentar a dos personajes profundamente heridos y solos. Jin Jang es un condenado a muerte por el asesinato de su esposa e hijo. Yeon es una mujer engañada por su marido que no puede soportar el dolor que esto le produce. Yeon ve la noticia del intento de suicidio de Jin Jang y decide ir a visitarlo a la cárcel. Para Jin Jang las visitas de Yeon son los únicos momentos de alegría de los que puede disfrutar mientras espera la muerte. Al cesar las visitas cuando el marido descubre que su

mujer visita la cárcel con frecuencia, Jin Jang vuelve a hundirse e intenta de nuevo acabar con su vida. Pero, a pesar de la oposición de su marido, Yeon realiza una última visita a la cárcel, en la que hará el amor con Jin Jang en un arrebato pasional. Y doloroso. *Aliento* es otra historia de *amour fou*, muy corriente en el cine de Kim Ki-duk. Según las propias palabras del director:

Quise hacer un paralelismo entre la perspectiva de la muerte que tiene un preso condenado a la pena capital y los sentimientos de la mujer que le conoce. Para ella, pasar tiempo con el condenado es un poco su modo de pellizcarse para distraerse del picor que siente y al que no llega para rascarse. (Pedroletti, 2007).

Gráfico nº 8. *Aliento*. Amor desgarrado



Fuente: *Ki-duk Kim (2007)*

El amor entre Jin Jang y Yeon es imposible, principalmente porque él está condenado a muerte. Para él, su atención es lo único que tiene valor en este mundo y para

ella la relación supone la posibilidad de acompañar a alguien que va a morir y entregarle su amor, pues su marido ya no parece quererla como antes. Para Yeon, Jin Jang es su válvula de escape a un matrimonio que se desintegra y una vida que se hunde en el engaño. Jin Jang es un ser desesperanzado ante la proximidad de su muerte, que prefiere terminar con su vida por su propia mano a tener que vivir esperando a que otros decidan acabar con ella. Yeon le hará cambiar de planes y surgirá en él un amor sincero. La secuencia en la que hacen el amor con mucha pasión, se convertirá en la materialización de su amor, pero al culminar la relación sexual se produce algo inesperado. Yeon besa con fuerza a Jin Jang, que al estar esposado no puede zafarse y ella casi lo mata por asfixia. Tras ese beso que deja sin aliento a Jin Jang, la relación entre los dos concluye y ella vuelve con su marido y su hija, retornando a su vida normal. De nuevo un final triste para una relación amorosa.

La última película hasta la fecha del prolífico Kim Ki-duk se titula *Dream* (Bi-mong, 2008) y ni siquiera se ha estrenado comercialmente en nuestro país, pero sí ha sido editada en DVD recientemente. La película cuenta la historia de Jin y Ran, a los que les une un fuerte vínculo: lo que sueña Jin es realizado inconscientemente por Ran. Todo comienza cuando Jin sueña que tiene un accidente y atropella a una persona. En realidad, ha sido Ran quién lo ha hecho en su estado sonámbulo. La policía

no termina de creer la historia y los dos van a visitar a una doctora (más bien algo así como una curandera) que les dice que están unidos y que ambos son uno. También les cuenta que sólo si se enamoran el uno del otro esta maldición de los sueños desaparecerá. Las situaciones complicadas se suceden, pues Jin no para de soñar con su ex novia, que le había abandonado y ella, que odiaba a su ex novio, hace todo lo que Jin desea en sus sueños, doblegando su propia voluntad. Los dos deciden vigilarse mutuamente para no quedarse dormidos a la vez, pero cuando ya empieza a surgir algo parecido al amor entre ellos, Jin sueña que golpea a su ex novia y la consecuencia es que Ran mata a golpes a su ex novio en su casa. Ella es internada en un sanatorio mental y él comenzará a autolesionarse hasta suicidarse tirándose de un puente.

En *Dream*, Kim Ki-duk plantea una historia de carácter fantástico, que podríamos incluir en el género de la ciencia ficción, si no fuera por los pequeños matices propios de su manera de entender el cine. En sus historias de “amor” ya había ensayado con triángulos amorosos, y en este film se atreve con otra estructura, que podemos denominar dobles parejas, pues la ex novia de Jin y el ex novio de Ran mantienen una relación amorosa y los protagonistas acaban finalmente enamorándose. Una cosa que no cambia es el destino de la pareja, que termina, como en otras muchas películas del director surcoreano, con la muerte de los dos. Como en su primera película,

Crocodile, que termina con la imagen poética de los dos amantes hundidos en el río y esposados, en *Dream*, el último plano muestra entrelazadas las manos de los dos, después de haber muerto ambos (suicidándose: ella ahorcada en su celda y él arrojándose por un puente sobre agua congelada) y tras convertirse ella en una mariposa y posarse en el cadáver de Jin. El amor entre Jin y Ran nunca llega a culminarse en una relación sexual. Sólo un apasionado beso es la única representación de su amor en la película. Sin embargo, el contenido sexual del film está presente en los sueños de Jin, que muestran a su ex novia haciendo el amor con él y otras veces con su amante (el

ex novio de Ran). Estos sueños de Jin son representados por Ki-duk por medio de imágenes estroboscópicas, que diferencian claramente el sueño de lo que él quiere que el espectador crea como realidad. Los celos también están presentes en esta película además de las autolesiones que se practica Jin (que pueden resultar un tanto gratuitas), las relaciones amorosas fracasadas, la locura y el suicidio. Pero sin embargo, en *Dream*, Kim Ki-duk no renuncia a su carácter poético y a su cuidada estética, convirtiendo esta película en un paso hacia delante de su modo de entender el arte cinematográfico.

Conclusiones

Después de este recorrido por la cinematografía de Kim Ki-duk, compuesta hasta el momento por 15 largometrajes, podemos llegar a la siguiente conclusión: la presencia de la sexualidad en sus películas es abundante y siempre está marcada por el dolor, la muerte o la tragedia. Los personajes creados por Kim Ki-duk suelen estar en los márgenes de la sociedad, si no totalmente excluidos de ella (como los vagabundos de *Crocodile* o las numerosas prostitutas de sus películas). El sexo casi siempre es enfermo, desquiciado, doloroso, forzado, desesperanzado. El amor casi no tiene cabida en sus películas si no es un amor imposible o turbulento. El romanticismo convencional tampoco aparece. La forma

de narrar de Kim Ki-duk entronca con el cine moderno inspirado en la *Nouvelle Vague*. Los temas tratados en sus películas casi nunca son agradables (podemos exceptuar *Primavera, verano, otoño, invierno... y primavera*, y *El arco*). El autor surcoreano ha creado un universo propio y recurrente, en el que sus obsesiones se presentan con distintas caras. En el tratamiento de la sexualidad, siempre ha estado en el punto de mira de la crítica, que le ha acusado de misoginia por su visión del sexo femenino sumiso al hombre. En lo que respecta al realismo cinematográfico, su obra se ha movido entre dos extremos: desde la crudeza de la violencia más realista a los ele-

mentos del cine fantástico que podemos encontrar en *El arco*, *Time* y *Dream*.

Siempre controvertido, polémico y radical en sus planteamientos, Kim Ki-duk ha sido encumbrado por la crítica en algunas ocasiones (*La Isla*, *Bad Guy*, *Primavera...*, *Hierro 3*) y crucificado en otras tantas (*Real Fiction*, *The Guard Coast*, *Time*, *Dream*) pero si algo hay que destacar de su obra cinematográfica es su honestidad consigo misma. Kim no ha variado sus estrategias para conseguir más espectadores para sus películas. Siempre maneja presupuestos escasos (por ejemplo, *Aliento*, su última película estrenada en España, no superó los

500.000 dólares de presupuesto) y tiempos de rodaje muy limitados (su récord son las 200 horas de rodaje de la experimental *Real Fiction*). Sin embargo, en su país, Corea del Sur, su éxito comercial es exiguo (valga el caso de *Time* que sólo fue vista por 30.000 espectadores en su país. Kim Ki-duk no es profeta en su tierra. Puede que en el futuro su cine se haga más mayoritario, sobre todo por el apoyo y buena acogida de sus películas en festivales internacionales, pero creemos estar seguros que sus próximos trabajos seguirán reflexionando sobre sus tres grandes obsesiones: la muerte, el sexo y la espiritualidad.

Referencias

Ciment, M. y Niogret, H. (2004, abril). Todos tenemos nuestros demonios pero también nuestros ángeles. *Positif*, 518, 9-12.

Cheng, H. S. (2010). Beyond Extreme: Rereading Kim Ki-duk's Cinema of Resentment. *Journal of Film and Video* 62,1-2. University of Illinois.

Cueto, R. (2008). *Aliento*. *Cahiers du Cinéma*, 10, 35.

Elena, A. (ed.) (2004). *Seúl Express 97-04: la renovación del cine coreano*. Madrid: T&B Editores.

Fernández, G. (2006). Kim Ki-duk, de la A a la Z. *CineAsia*, 9, 34-37.

Fernández, G. (2007). Breath: Ki-duk vuelve al minimalismo. *CineAsia*, 17, 17.

Imbert, G. (2010). *Cine e imaginarios sociales*. Madrid: Cátedra.

Martínez, B. (2006, enero-febrero). El arco: la musicalidad sugestiva de Kim Ki-duk. *CineAsia*, 9, 12-13.

Martínez, B. (2007, enero-febrero). Time. *CineAsia*, 15, 12-13.

Min, H. (2008). *Kim Ki-duk and The Cinema of Sensations*. University of Maryland.

Pedroletti, B. (2007, mayo). Kim Ki-duk: Entrevista. *Le Film Français*. Extraído el 1 marzo de 2011 de: <http://www.golem.es/aliento/director.php>

Rins, S. (2007). *Las grandes películas asiáticas: Espiritualidad, violencia y erotismo en el cine oriental*. Madrid: Ediciones JC Clementine.

Ritchie, D. (2004). Cien años de cine japonés. Madrid: Ediciones Jaguar.

Sartora, J. (2005, septiembre). Charlando con Kim Ki-duk. Extraído el 1 de marzo de 2011 de: <http://www.cineismo.com/reportaj/kim-ki-duk.htm>

Filmografía

Ki-duk Kim (1996). *Crocodile (Ag-o)*. Corea del Sur: Joyoung Films.

Ki-duk Kim (1997). *Wild Animals (Yasaeng dongmul bohogyeyog)*. Corea del Sur: Dream Cinema.

Ki-duk Kim (1998). *Birdcage Inn (Paran daemun)*. Corea del Sur: Boogui Cinema.

Ki-duk Kim (2000). *La isla (Seom)*. Corea del Sur: Myung Film.

Ki-duk Kim (2000). *Real Fiction (Shilje sanghwang)*. Corea del Sur: Saerom Entertainment.

Ki-duk Kim (2001). *Bad Guy (Nabbeun namja)*. Corea del Sur: LJ Film.

Ki-duk Kim (2001). *Domicilio desconocido (Suchwiin bulmyeong)*. Corea del Sur: LJ Film.

Ki-duk Kim (2002). *The Coast Guard (Hae anseon)*. Corea del Sur: Korea Pictures.

Ki-duk Kim (2003). *Primavera, verano, otoño, invierno... y primavera (Bom yeoreum gaeul, gyeoul, geurigo bom)*. Corea del Sur y Alemania: Korea Pictures.

Ki-duk Kim (2004). *Samaritan Girl (Samaria)*. Corea del Sur: Kim Ki-Duk Film.

Ki-duk Kim (2004). *Hierro 3*. Corea del Sur y Japón: Kim Ki-Duk Film.

Ki-duk Kim (2005). *El arco (Hwal)*. Corea del Sur y Japón: Happinet Pictures.

Ki-duk Kim (2006). *Time (Shi gan)*. Corea del Sur y Japón: Happinet Pictures.

Ki-duk Kim (2007). *Aliento (Soom)*. Corea del Sur: Cineclick Asia.

Cita de este artículo

MUÑOZ RUIZ, D. (2011) Sexualidad violenta en el cine de Kim Ki-duk. *Revista Icono14 [en línea] 1 de Octubre de 2011, N^o 3 Vol. Especial*, pp. 316-344. Recuperado [Fecha de acceso], de <http://www.icono14.net>