

# Kim Ki Duk, la mirada. Una tragedia contemporánea

Nieves Soria Dafunchio

*"Hoy el artista es un operador social. Y el arte, una actitud profética y política".*

Gianni Vattimo, en una conferencia pronunciada en 2013 en el IUNA.

Las películas del director surcoreano Kim Ki Duk conmueven, inquietan, a veces espantan o dejan perplejo al espectador, despertando pasiones contrapuestas en quienes las miran, que llegan a adorarlo u odiarlo. En mi caso ha llegado a provocar hasta tal punto atracción y rechazo a la vez que no me queda más que escribir para olvidarlo un poco. Aquí van entonces algunas consideraciones acerca de su arte.

Se trata de un cine en el que se despliega silenciosamente una interrogación ética centrada en personajes marginales, atravesados por pasiones que en muchos casos los llevan al crimen, en una sociedad cuya antigua cultura va quedando arrasada por la larga presencia americana, la seducción del dinero y el empuje al consumo. Con escasos recursos técnicos -siendo a la vez director, guionista y productor de sus películas- su arte me parece encontrar su raíz en un saber hacer del autor con la mirada, que así como a veces se esconde como marco de cuadros bellísimos, por momentos se vuelve intrusiva -evidenciándose como voyeurista, perturbando la comodidad del espectador al devolverle un espejo de su propio goce-, encontrando siempre en estos vaivenes el instante de la creación de un espacio de intimidad absolutamente original.

Me interesa seguir los pasos de esta obra de difícil arte, interrogando distintos lugares y momentos del saber hacer de este artista que ha testimoniado de haber llegado a perderlo, dando pistas acerca de cómo se entraman en él su subjetividad y su arte, volviéndose él mismo, a la manera de sus protagonistas, el héroe trágico de una tragedia contemporánea.

## 1) La isla del desamor.

*La isla* es una película del 2000 que metaforiza la sordidez del aislamiento en el desamor en unos islotes de pesca que alquilan hombres que fanfarronean y se relacionan con prostitutas.

El protagonista, en cambio, se ubica en un espacio trágico, ya que es un prófugo que ha cometido un crimen, llegando hasta ese lugar. Es su mirada silenciosa la que nos muestra el ruido grotesco de los otros, abriendo un espacio a destellos de intimidad en medio de una obscenidad sobrecogedora. Entre esa masa uniforme, se destaca a lo lejos una pareja de enamorados.

Pero él ya ha atacado a Eros en su corazón, y si bien se encuentra más allá de las ataduras a la lógica del intercambio, espejeando el don de una nada para dos mujeres sensibles -una prostituta y la dueña del lugar-, es tan sólo la muerte como acto de liberación la que posibilita para estos seres una salida de esa isla incierta.

## 2) El padre como domicilio desconocido.

*Domicilio desconocido* es una película de 2001 que gira, hasta llegar a la desesperación, alrededor del lugar vacío del padre. El protagonista es un mestizo hijo de una surcoreana con un soldado negro norteamericano que se habían conocido en la guerra de Corea. Tanto él como su madre usan ropa de soldados y viven precariamente en un viejo colectivo casi al lado de una base norteamericana. Él tiene un trabajo miserable como ayudante de un carnicero de perros; su madre, que lleva una vida amorosa degradada, se dedica a enviarle fotos suyas por correo al padre. Sus cartas vuelven siempre con el sello que indica "domicilio desconocido".

El protagonista está atravesado por un dolor, que se vuelve furia. Ese dolor tiene dos caras: el padre que no responde al llamado y el arrasamiento de la cultura local por la americana.

Una historia de amor se teje entre un muchacho débil y solitario y una chica que ha quedado tuerta víctima de la cultura de la violencia, cuando de niña su hermano jugaba a dispararle a un tarro sobre su cabeza. Como en muchas películas del director, el amor se juega alrededor de la mirada como agujero, como falta. Ella es convencida por un soldado americano de salir con él a cambio de la operación que le devuelve la vista, pero al encontrarse con la violencia de este intercambio sin amor ella vuelve a engeguerse, reencontrándose con su enamorado. A diferencia del protagonista, estos dos personajes cuentan con algún mito, emblema o transmisión paterna en el marco de un linaje.

Por su parte, el protagonista se encuentra atrapado en otra vertiente de la mirada, sumida en el deseo de la madre. Vertiente terrorífica, que se despliega en la vía del fantasma en la relación amo-esclavo con su cruel patrón: "para ser un comerciante de

perros debes vencer su mirada. Pero ¿sabes qué da más miedo aún? El ojo humano". Él queda irremediabilmente arrastrado por esa mirada, asesinando a su patrón como a un perro, cortándole los senos a esa madre que sólo lo miraba para sacarle fotos, hasta terminar suicidándose.

### 3) El amor como atravesamiento del espejo.

*Bad Guy* es una película del 2001 en la que una jovencita es captada en una red de prostitución por un matón que la besa por la fuerza en una plaza mientras esperaba a su novio. El matón la observa sin que ella sepa -aunque algo parece intuir, ya que raya el espejo-cámara con su rouge- convocando su presencia.

El matón se la lleva a la playa. Una mujer se suicida ante su mirada, dejando enterradas en la arena unas fotos rotas de una pareja. La chica las reconstruye, faltan sus rostros. Cuando él la devuelve al burdel, ella pega esas fotos sin rostro en su espejo.

Él siempre la observa, se pelea con otro matón que la elige a ella en el burdel, hay muertos y heridos, por lo que termina preso. Ella se entristece, va a verlo a la cárcel, le grita repetidas veces: «Maldito hijo de puta, me arruinaste la vida, no podés morir así. Salgamos de aquí».

Finalmente sale de la cárcel. Él la está mirando desde atrás del espejo, se hace ver encendiendo un fuego junto a su cara. Ella rompe el espejo, terminan juntos, abrazándose. Él la saca del burdel, dejándola en el mismo parque que la había encontrado la primera vez. Ella vagabundea por las calles hasta llegar a aquella playa. Encuentra en la arena los rostros cortados de las fotos, son sus rostros. Ella compra un vestido rojo como el de la foto, él viene con la misma camisa, se encuentran en la playa y se abrazan. Luego se los ve viviendo juntos en un camión.

El protagonista es un *bad guy*, delincuente y criminal que convoca -con un deseo difícil de distinguir de una voluntad- a esta mujer a un amor más allá de la bella imagen que ella hacía con su novio. En este encuentro un tanto brutal juega su papel un dibujo de Schiele, especialmente oscuro, de una pareja haciendo el amor. En este atravesamiento del espejo, pasando por la muerte del amor como escena ideal, no sin efectos de fragmentación corporal y despersonalización, ella encuentra un espacio de amor para habitar con él, el espejo se recompone en otro lugar.

### 4) Las estaciones de la vida.

*Primavera, verano, otoño, invierno... y otra vez primavera* es una película del 2003 que recorre la vida del protagonista con la metáfora de las estaciones. Se trata de un niño criado casi sin palabras por la mirada de un maestro de un templo budista aislado del mundo en medio de un lago rodeado de montañas. El niño ata piedras a algunos animales, despierta al día siguiente con una piedra atada a su espalda. Cuando le pide al maestro que lo libere de ella, éste le dice: "¿no les hiciste lo mismo a esos animales? Ve y quítalos la piedra, pero si alguno de ellos está muerto, cargarás con ella en el corazón el resto de tu vida". Al encontrarlos muertos llora desconsolado.

Cuando es adolescente se enamora de una joven que llega al templo en busca de cura. Cuando la encuentra, el maestro le indica abandonar el lugar, señalando a su discípulo que la lujuria despierta el deseo de posesión, que a su vez despierta el deseo de asesinar. El sigue a la joven, cumpliéndose el destino. Regresa prófugo de la justicia luego de asesinarla tras haberse ido con otro, se dedica a la penitencia hasta que es llevado por la policía. El maestro se quema y él ocupa su lugar al salir de la cárcel, hasta convertirse él mismo (actuado por el director en esta última estación de la vida del protagonista) en la mirada que cría a un niño que fue abandonado allí. En la última escena lo vemos dibujándolo.

Se trata de una bella versión trágica -aunque no desprovista de esperanza- acerca del devenir de la vida y la transmisión entre generaciones, en la que es patente cierta fascinación de la mirada del artista en las escenas de autotormento.

### 5) El impase de una père-versión.

*Samaria* es una película del 2004 en la que la protagonista es una adolescente cuya madre ha muerto asesinada, que se dedica a regentar la actividad de prostitución de una amiga con quien pretenden juntar dinero para viajar. La sonrisa de la amiga -quien no sólo disfruta de sus encuentros con esos hombres sino que además se interesa amorosamente por ellos- la perturba. Pero cuando ésta muere trágicamente ella toma su lugar, encontrándose sexualmente con cada uno de sus clientes, devolviéndoles el dinero pagado a la amiga, sonriéndoles y abrazándolos hasta desconcertarlos, provocando en ellos reacciones contrapuestas -desde el que se enternece y llama al hijo para saber cómo está, hasta el que se violenta con ella.

Pero el padre la sigue, atacando a sus clientes, hasta matar a uno de ellos. Antes de entregarse a la policía hace con su hija una suerte de peregrinación hasta la tumba de la madre. Allí ella sueña que el padre la estrangula y la entierra, poniéndole auriculares

y música a su cadáver. Cuando despierta el padre le enseña a manejar, hasta que llega la policía: “papá ya no te va a seguir”, ella queda perdida en medio de las montañas.

Es una película en cuyo centro se encuentra el dinero con su función de sutura permanente de la falta. La protagonista encuentra dolorosamente, a través de su amiga, ese lugar más allá del objeto que colma, pero el goce del padre se pone en cruz, desorientando a esta joven que buscaba abrir un espacio habitable en su vida. En la escena del sueño el artista logra un recorte singular del objeto voz, que se hace oír más allá de la vida, haciendo resonar en la pantalla el campo de la pulsión.

## 6) Eros y los hogares vacíos.

La película del 2004 que aquí se conoció como *Hierro 3* llevaba por título original *Hogares vacíos*.

En esta bella película el protagonista se introduce en hogares vacíos de distintos barrios de diferentes niveles sociales de una ciudad, habitando transitoriamente esos hogares, generalmente abarrotados de objetos tecnológicos. Desarma y arregla alguno de esos objetos, duerme y come en esos lugares, se lava la ropa a mano y se saca una foto en cada hogar, pintando un contraste con el desamor y el frenesí del consumo que imperan en los habitantes de esos hogares, dejando en ellos el rastro de una mirada que estuvo allí.

El protagonista es la mirada, que se trastoca desde el rasgo de perversión voyeurista hasta el signo de amor a partir de un singular encuentro, al ingresar a la lujosa mansión de una mujer maltratada por su impotente marido, sin saber que ella se encuentra allí. Una pelotita de golf impulsada por ella llega hasta él como signo de una mirada, moviéndose luego en un campo de visión en el que la presencia de sus cuerpos se oculta. Ahora continúan juntos el recorrido por los hogares vacíos.

Y es en este momento que un hogar se destaca del resto, un hogar lleno de plantas, fuentes y objetos artesanales, en el que los objetos tecnológicos brillan por su ausencia, hogar habitado amorosamente por una pareja. Allí la presencia de estos extraños no es intrusiva, es un hogar que invita a descansar en él.

Un hombre muere solo como un perro en su humilde departamento, los protagonistas se ocupan con dedicación de los ritos funerarios y el entierro, en franco contraste con la falta de amor de la familia, más presta ahora a denunciar a los intrusos que anteriormente a socorrer, a darle tiempo al enfermo.

Es una película enigmática y silenciosa, en la que la mirada se despliega en pinceladas, como en un cuadro. Cuando el protagonista va preso a causa de sus intrusiones juega a espejear la mirada para el guardiacárcel, atacándolo en su goce voyeurista, escondiéndose detrás de él o en las paredes de la celda. Una y otra vez agujerea el campo narcisista de la visión del hombre violento, el policía, el guardiacárcel, el boxeador que maltrata a su mujer, devolviéndoles lo siniestro de sus miradas.

Luego como un pequeño demonio que no se deja ver, como un Eros contemporáneo, acompaña invisiblemente a la mujer maltratada junto a su marido. Es a ese lugar vacío del amor, más allá de la presencia del marido, que ella dirige su mirada, su sonrisa, su abrazo.

El hierro 3 es un palo de golf que juega su papel como un arma, eventualmente mortal, en el film.

Una mujer muere accidentalmente a causa de un tiro que ejecuta con este palo el protagonista, para su horror. Se trata de un fantasma que comienza a insistir cada vez más en las películas del director: la muerte de una mujer causada por un hombre.

## 7) Las flechas de Tánatos.

*El Arco* es una bella y simple película del 2006 que transcurre en un barco en el que un viejo mantiene cautiva a una adolescente que había encontrado de niña, esperando a que cumpla dieciséis años para casarse con ella. Llegan pescadores que alquilan butacas de pesca en el barco, entre ellos un joven que inicia un juego de miradas con la cautiva. El viejo la ceta, disparando flechas a diestra y siniestra cuando alguno fija su mirada en ella, echándolos luego del barco.

En esta película, así como en *Samaria*, también encontramos un singular y bello recorte de la voz como un objeto áfono: el muchacho le regala un aparato para escuchar música; el viejo, celoso, se lo rompe, pero ella sigue escuchando la música del amor con sus auriculares sueltos. El amor es una fuerza que se impone, apartando al codicioso.

En esta película toma el primer plano el fantasma de la mujer que muere a manos de un hombre. El viejo es un adivino cuyos servicios son requeridos por algunos que llegan hasta el barco. La jovencita se dirige entonces a una hamaca que cuelga al costado del barco, donde se encuentra pintada una figura sobre la cual el viejo tira sus flechas en medio del balanceo de la joven en la hamaca. Las flechas de Tánatos la rozan continuamente, sin tocarla.

## 8) Sin amor más allá del espejo.

En *Tiempo*, del 2006, a diferencia de *Bad Guy*, el más allá del espejo es una experiencia desesperada, desorientada, un verdadero naufragio en el que la tecnociencia juega su partida. Como en *Bad Guy*, todo gira alrededor de la imagen y su descomposición, la foto, la fragmentación, el retrato que se rompe. Pero como resultado aquí no hay recomposición del espejo sino deriva.

Una escena abre y cierra la película: de un centro de cirugía estética, *New Life*, sale una mujer vendada, choca con otra, se rompe el vidrio del retrato que la primera llevaba. Esa rotura se despliega a lo largo de la película como una vana ruptura de la imagen especular, ataque a la identidad que comienza como un intento de desbaratar los efectos de desgaste que el tiempo ejerce sobre el amor, desembocando en el puro desencuentro de un laberíntico juego de espejos.

La protagonista se desespera en el instante en que la mirada de su novio se posa en otra mujer y es presa de violentos celos: "En dos años que estamos juntos ya te cansaste", "¿te avergüenzo?", "¿estoy loca? Quiero arrancarles los ojos a las chicas que te miran... Perdón por hacer que veas siempre la misma cara". Cuando hacen el amor le propone al novio que piense en esa otra, mientras se tapa la cara con la sábana. El novio se impacienta, angustiado: "¿qué demonios te pasa, es ésa tu idea del amor?". Finalmente ella desaparece, dirigiéndose al centro de cirugía estética con una imagen compuesta de trozos de diferentes rostros de mujeres: "no quiero ser linda, sólo diferente". Quema las fotos que con su novio se habían tomado en el Parque de las Esculturas. Vuelve como otra, verificando su fracaso cuando él le confiesa, sin saber que se trata de ella misma, que no ha podido olvidar a su novia: "tienes que matarme para poder ir con ella".

En la siguiente escena se aparece con una cara de papel llevando como máscara una foto de como era antes: "pensé que si cambiaba mi rostro me amarías por más tiempo. Pero no has podido olvidar. Sólo quítame esta máscara y mira mi nuevo rostro. Soy nueva". El reacciona angustiado: "estás loca". Pero ahora es él quien queda atrapado en el juego de las máscaras, desapareciendo y operándose a su vez, convocándola a una búsqueda desesperada en la que espejean aparentes signos de reconocimiento del cuerpo del otro que se revelan una y otra vez como equívocos. Entonces ella vuelve a operarse hasta volverse totalmente irreconocible, perdiéndose en el anonimato de la multitud.

Así el recurso a la tecnociencia se demuestra un falso atajo ante lo imposible de la castración.

## 9) Las estaciones del amor.

*Aliento* es una película del 2007 en la que la infeliz e incomprensida mujer de un marido infiel es atraída por la figura de un condenado a muerte que intenta suicidarse por segunda vez al acercarse el cumplimiento de su condena. El marido la ataca en su fascinación: "¿por qué no ves culebrones en vez de esas noticias?", también en su arte (ella es escultora): "no estés haciendo escultura todo el día, salí y conocé gente".

Todo gira alrededor de la mirada del gran voyeur, el ojo del panóptico, esa mirada invisible y anónima que se esconde tras las cámaras de la prisión. Por él es admitida a visitar al condenado cuando se hace pasar por su ex novia, permitiéndosele un capricho: la ambientación del miserable cuarto de visitas con decorados de las estaciones con los que va presentándose sucesivamente ante el condenado.

En su primera visita le habla de una experiencia de muerte en su infancia, cuando jugaba con sus amigos a contener el aire bajo el agua. Estuvo muerta por cinco minutos. Intenta describir lo que sintió, pero no siempre puede recordarlo. Él se lleva a la celda un cabello de ella.

En la siguiente visita el decorado es primaveral, ella le habla de las palizas de su padre con la rama de la azalea cuando descubría que ella dibujaba sus libros, actitud en la que insistía a pesar de las palizas. La duración de la visita es perversamente manejada por el voyeur, quien la corta en el momento que van a besarse. Ella le deja una foto de una niña entre azuleas. Hay un paralelo entre esa situación infantil y la que vive con su marido, cada vez más agresivo ante sus visitas al condenado.

Cuando le llega el turno al otoño el marido la sigue, observando el final de la escena por la cámara de la prisión junto al voyeur. Ella le cuenta al condenado que el decorado es un monte en el que conoció a alguien a quien amó hace diez años. Terminan besándose apasionadamente, los separan bruscamente y ella no puede entregarle la foto que le había llevado. El marido la recoge a la salida, ha acusado recibo, haciendo referencia a aquel monte, en el que se habían conocido. Chocan y ella sale herida. Pero ahora él está conmovido, corta la relación con su amante, instándola a no volver a la prisión. Visita al preso para decirle que su mujer no volverá, entregándole la foto que ella no pudo darle la última vez, de ella desnuda. Cuando en la celda se la quitan, el preso vuelve a intentar suicidarse.

Ella se entera por las noticias y va a verlo a la cárcel, el marido la sube en el auto, junto a su hija. Mientras ella visita al preso, padre e hija la esperan haciendo muñecos de nieve. El voyeur mira alternativamente ambas escenas. Esta vez no llevó ningún decorado. Parece haber recordado lo que sintió al morir: su cuerpo volaba, se desintegraba, no era ella, era el aire, era el viento. Ya termina,

ya termina... Se besan y abrazan, hacen el amor apasionadamente, ella le tapa la nariz mientras lo besa hasta casi matarlo, los guardias se lo llevan. Ambas bocas sangran.

Ella sale y se pone a jugar con la nieve con su familia. En la celda el condenado llora, muere asfixiado por un compañero enamorado.

En la protagonista de esta película hay una voluntad que toma dos vías: la perversa, del goce con la muerte, el tormento, la asfixia, el sufrimiento por un lado, y un acto que llama a la renovación en las estaciones del amor por otro, amor que toca tanto al condenado por haber matado a su mujer e hijas como al marido antes indiferente.

## 10) Cuando el sueño se vuelve pesadilla.

En una lógica fragmentaria propia del lenguaje onírico, en *Dream* (2008) Kim Ki Duk se interna en el terreno del sueño, llegando a la pesadilla. El velo se corre, sus fantasmas parecen tomar decididamente la escena, quedando la mortificación y el autotortormento en primer plano.

Un hombre sueña, anhelando a la mujer que perdió. Una mujer sonámbula actúa el sueño del hombre con un ex novio al que odia. Se unen para intentar salir del conjuro pero sólo encontrarán salida en la muerte. Algo que luego será explicitado por el director insiste en esta película: blanco y negro son el mismo color.

A la vez que los fantasmas se magnifican, aquí la mirada se vuelve sutil, encarnada en un dije con forma de mariposa que circula. La imagen vuela de la escena a la Otra escena incansablemente. Los ex de ambos protagonistas tienen una relación, la que no hay entre ellos, que se encuentran en una cama para controlar el sueño y evitar lo peor, que de todos modos acontece en el estilo trágico que ya le conocemos al artista. Aunque mortifiquen sus sueños, llegando a dormir esposados para impedir tal desenlace, él termina soñando que mata al otro hombre, ella termina matándolo y presa por ello.

El autocastigo de él se vuelve entonces brutal, atacando su cuerpo con saña para no dormir nunca más hasta terminar suicidándose. En la cárcel ella se traga el dije de la mariposa y luego se ahorca, transformándose en una mariposa que en pleno invierno vuela hasta la mano del no amante, nunca amante, muerto. Sólo se vislumbra el encuentro amoroso en la muerte, única salida posible a la vida del fantasma vuelta pesadilla interminable.

Como veremos ahora, la escena del ahorcamiento de la protagonista también corrió el velo, dejando al desnudo la realización del fantasma del artista al casi morir por asfixia la actriz durante la realización de la escena.

## 11) El canto de la fatalidad.

*Arirang*, nombre de una película del 2011, es un término del coreano antiguo que actualmente ha perdido toda significación. Tanto en esta película como posteriormente, al recibir el León de oro en Venecia por su película *Piedad*, el artista cantará una antigua canción coreana con ese nombre.

En esta película el velo está corrido, Kim Ki Duk la mirada ha caído golpeado por la voz. Ese canto doloroso parece ser el único recurso que encuentra el artista para apropiarse de la voz en esta caída: "cuando un coreano se siente preocupado, solo, triste o deseoso de una persona canta *Arirang*".

Kim Ki Duk se encuentra recluido hace tres años, aislado en un refugio de montaña, viviendo de un modo casi salvaje dentro de una carpa armada dentro del refugio. Se filma a sí mismo con una cámara casera, interrogándose como si fuera otro. El que interroga tiene el pelo atado y es un tanto duro, a veces es una sombra de sí mismo; él tiene el pelo suelto. Se da a la bebida. Muestra sus pies lastimados al igual que el protagonista de *Primavera*... en la tantálica escena de la piedra. Se autoacusa de haberse alejado de la actividad: hasta ahora hizo quince películas una atrás de otra -cuando estaba editando una estaba comenzando la siguiente-, todo por su cuenta. Y ahora necesita reflexionar sobre todo eso. Ya que un director tiene que hacer películas, hace una película sobre sí mismo, busca confesarse. Pero no es un documental sino un drama.

Este drama comienza en la filmación de *Dream*, cuando la actriz casi muere en la escena del ahorcamiento: "...trato con mucho respeto a la muerte. Para hablar de la muerte hay que haber pasado por ella. Siempre viví a la muerte como una liberación, una posibilidad, y con el accidente de la actriz me encontré con que podía truncarle la vida a alguien. Y es mi entera responsabilidad, me asustó mucho que alguien pudiera morir por mi culpa". En efecto, se trata de un encuentro con la dimensión más real de la muerte como pura pérdida de la vida en la vía de la realización del fantasma "una mujer es asesinada por un hombre". Este fantasma se despliega textualmente en el guión que ahora está ideando para una película: un ex soldado americano que participó de la guerra de Corea en su vejez vuelve al lugar en el que asesinó a alguien, a buscar su cuerpo. Se encuentra con una mujer que lo ayuda con la búsqueda, resulta ser la mujer que él asesinó. Entonces comienza una búsqueda espiritual para encontrarse con el ser de esa mujer.



Cierta vivencia de identificación con el resto se insinúa en la posición director. Se reclama: “Kim Ki Duk ¿por qué comes como un perro? Comes en el cuenco de un perro, ¿acaso eres un perro?”, agregando: “si hay algo que marca mi vida es la soledad, siempre estuve solo. En la escuela sólo tenía simpatía por un compañero mestizo, con el que hice el personaje de *Domicilio Desconocido*. Me sentía apartado del resto. Nadie me miraba. No pude hacer el secundario, tuve que ponerme a trabajar en una fábrica, arreglando las máquinas. Cuando me hice director de cine comencé a ser mirado, adquirí fama. Eso me hizo sentir muy agradecido. Pero ahora necesito saber qué estoy haciendo, si hacer películas como las que yo hago es necesario”.

Por un lado vuelve el sentimiento de soledad, el alejamiento del semejante, su incompreensión. Los críticos no entendieron sus películas, las definieron como ásperas cuando él habla en ellas del corazón. El Estado coreano lo premió desconociendo la fuerte crítica que contienen sus películas: “la sociedad coreana es triste y ausente”. También hace referencia a cierta traición por parte de quienes fueron sus asistentes, le fueron leales un par de años pero finalmente arreglaron con las grandes productoras multinacionales, cuando él siempre sostuvo su arte de modo independiente. Insiste en la referencia a quienes quedan arrastrados, chupados, por el capitalismo.

Sin duda ese ser de resto encuentra un tratamiento de goce en el fantasma de autoflagelación que aquí exhibe en acto. Se trata a sí mismo de hijo de puta, bastardo, se acusa de haberse masturbado con películas. Se hace interrogar por su sombra: “¿qué es lo más importante en tu vida?”, respondiendo: “el sadismo, la auto-tortura y el masoquismo”.

En esta película la mirada se ha vuelto absolutamente mortífera, ora es el esqueleto de un pescado iluminado que lo mira, ora el hueco del caño de un revólver con el que se quita la vida en la última escena, no sin antes asesinar a los traidores.

Una perspectiva filosófica que se acerca sensiblemente a la sadeana se esboza: “No hay ninguna razón para no odiar, es detestable comprender la naturaleza humana. Pero aún así, continúo olvidándolo, como si fuera un miope. Es por eso que hago películas, quiero mostrar esto: que el blanco y el negro son el mismo color. Somos 8, quedan 4, luego 2, luego 1, soy yo, somos todos... La vida humana es insignificante, desde el punto de vista de la historia es infinitesimal”.

La fatalidad trágica parece haber alcanzado al artista, desbordando la escena: tras haber roto lleno de furia aquello en lo que se transformó el ser coreano parece pagar ahora trágicamente ese acto en un proceso de autoflagelación y exhibición de su horror, su perversión y su miseria, en una suerte de suicidio social.

## 12) La piedad. ¿Una salida al discurso capitalista?

Sin embargo, el artista nos sorprende con una nueva película, *Pietá* (2012), en la que el corrimiento del velo en una realización sadeana del fantasma no cesa, representando las imágenes más horrosas, desde la tortura, la violación y el asesinato hasta el incesto.

El protagonista es un cobrador cruel y sanguinario, quien recurre a la incapacitación o eventual muerte de quienes no llegan a pagarle para cobrarse sus deudas. Vive en un estado demencial, rodeado de restos de animales muertos. Tiene en la pared un blanco, sobre el que ha colocado la imagen de una mujer desnuda hasta la cintura, a la que suele tirarle con un cuchillo. Es seguido por una mujer a la que maltrata, quien termina pidiéndole perdón por haberlo abandonado de niño, llamándolo por su nombre. Cuando ella le canta una canción de cuna, él se enfurece y le pide pruebas de su maternidad. Corta un pedazo de un animal vivo y la obliga a comérselo, luego la viola diciéndole que si ella no es la madre él va a parar. Ella se somete en silencio quedándose en su casa luego de la prueba.

Este supuesto tardío encuentro con el amor maternal sensibiliza al protagonista: va a cobrarle a un jovencito pronto a ser padre, quien le ofrece que le corte ambas manos para pagarle y recibir más dinero para recibir a su hijo. Le pide tocar por última vez la guitarra. Él le devuelve el pagaré diciéndole que le cante esa canción a su hijo.

En esta película vuelve con fuerza la interrogación esbozada en *Samaría* acerca del dinero: visita a un hombre decidido a no pagar la hipoteca del departamento que compró: “ellos se enriquecen, construyen cada vez más, yo tengo 56 años y estoy siempre igual”. En el vacío al que se arroja resuena la pregunta que deja al protagonista: ¿qué es el dinero? En su casa, éste repite la pregunta ante su supuesta madre, quien responde: “el dinero es el principio y el fin. El amor, el honor, la furia, la venganza”. El protagonista decide dejar de hacer los cobros.

Pero ahora es la venganza la que toma el centro de la escena. La supuesta madre en verdad lo es de un muchacho víctima de su sanguinario accionar y ahora le hace creer que ha sido secuestrada para su sufrimiento. Sin embargo, la piedad se hace presente cuando, antes de tirarse el vacío llevando al protagonista al desconsuelo y la sanguinaria autoinmolación, se dirige a su hijo muerto: “ahora el bastardo diabólico va a morir, no va a soportar ver morir a su familia ante sus ojos y acabará consigo. Pero ¿por qué estoy tan triste? Siento pena por él, no debería sentirme así”.

Se trata aquí de una tragedia al estilo sadeano de *Los crímenes del amor*, en la que un reverso de La Piedad cristiana se corporifica en la pasión de esta pareja madre-hijo sanguinaria, feroz e incestuosa. Sin embargo, Kim Ki Duk deja abierta cierta perspectiva atea

de redención en la piedad como un reverso de la crueldad aplastante de su fantasma, que echa luz sobre su afirmación “blanco y negro son el mismo color”, perturbando la sensibilidad del espectador.

La piedad como un dique al odio hacia la miseria del humano, también como una mirada que horada un espacio más allá de la sutura del sujeto que por el imperio del dinero propone el discurso del capitalismo.

¿Tendrá Kim Ki Duk piedad consigo mismo?