



FACULTADE DE XEOGRAFÍA
E HISTORIA

Trabajo Fin de Grado

New Korean Cinema

El cine que ya no es sólo para coreanos: Hallyuwood

**Natalia Prol Ferro
Xosé Nogueira Otero
Departamento de Historia del Arte**

**Grado en Historia del Arte
Año 2023**

Trabajo de fin de grado presentado en la Facultad de Xeografía e Historia de la
Universidad de Santiago de Compostela por la obtención del Grado en Historia del Arte

Imagen editada de creación propia
Acuarela [210 x 297 cm]

NEW KOREAN CINEMA
El cine que ya no es sólo para coreanos: Hallyuwood

RESUMEN

El Nuevo Cine Coreano, cuyo origen debe situarse a mediados de la década de los 90, ha conseguido llegar a cinéfilos, aficionados e interesados de todo el mundo por sus distintivas particularidades. Estas características incluyen la hibridación del género, la diversidad de propuestas, el trasfondo crítico sobre un sistema corrupto o la violencia impregnada en una sociedad que ha experimentado el proceso democrático, la incursión extranjera, el cambio de una industria conservadora y la lucha por la supervivencia de su cinematografía.

Para abordar este objeto de estudio, se ha llevado a cabo un proceso que parte desde el enfoque global de la repercusión que todo producto coreano ha experimentado en las últimas décadas, hasta un caso de estudio centrado en profundizar sobre ciertos aspectos de la filmografía de Park Chan-wook y Bong Joon-ho. Concretamente, se destacan las distintas críticas sociales, la ambigüedad moral y la representación de personajes que rondan en torno a la idea de héroe y monstruo.

Palabras clave: Nuevo Cine Coreano / Corea del Sur / *Hallyu* / Globalización / Park Chan-wook / Bong Joon-ho

RESUMO

O Novo Cine Coreano, cuxa orixe debe situarse a mediados da década dos 90, conseguiu chegar a cinéfilos, afeccionados ou interesados de todo o mundo polas súas distintivas particularidades. Estas características inclúen a hibridación do xénero, a diversidade de propostas, o transfondo crítico sobre un sistema corrupto ou a violencia impregnada nunha sociedade que experimentou o proceso democrático, a incursión estranxeira, o cambio dunha industria conservadora e a loita pola supervivencia da súa cinematografía.

Para abordar este obxecto de estudo, levouse a cabo un proceso que parte dende o enfoque global da repercusión que todo produto coreano experimentou nas últimas décadas, ata un caso de estudo centrado en profundizar sobre certos aspectos da filmografía de Park Chan-wook e Bong Joon-ho. Concretamente, destácanse as distintas críticas sociais, a ambigüidade moral e a representación con respecto á idea de heroe e monstro.

Palabras clave: Novo Cine Coreano / Corea do Sur / *Hallyu* / Globalización / Park Chan-wook / Bong Joon-ho

ABSTRACT

The New Korean Cinema, whose origin must be placed in the mid-1990s, has managed to reach cinephiles, fans and interested people from all over the world due to its distinctive particularities. These characteristics include the hybridization of genre, the diversity of proposals, the critical background on a corrupt system or the violence impregnated in a society that has experienced the democratic process, the foreign incursion, the change of a conservative industry and the struggle for the survival of its cinematography.

In order to address this object of study, the process starts from the global approach of the repercussions that every Korean product has experienced in recent decades, to a case study focused on delving into certain aspects of the filmography of Park Chan-wook and Bong Joon-ho. Specifically, this project highlights the different social criticisms, the moral ambiguity and the representation of characters that surround the idea of hero and monster.

Key words: New Korean Cinema / South Korea / *Hallyu* / Globalization / Park Chan-wook / Bong Joon-ho

ÍNDICE

RESUMEN	2
PALABRAS CLAVE	2
INTRODUCCIÓN	5
1. Justificación del estudio	6
2. Objetivos	6
3. Estructura del trabajo	7
4. Metodología	7
5. Consideraciones previas sobre el estado de la cuestión	9
BLOQUE 1. Hallyu	
Globalización, tecnología & fandom	11
1. “Una onda fría repentina”, una definición etimológica	11
2. “Hallyu hits China”, diferentes hipótesis de su origen.	12
3. “Hallyu desatada”, evolución del fenómeno	13
4. Hallyu y k-film	16
5. Soft Power y nuevos canales de difusión	17
BLOQUE 2. La Nueva Ola de cine coreano	
“El cine coreano busca su propio camino”	23
1. Origen del auge del Nuevo Cine Coreano: las películas como coches Hyundai	25
1.1. Batalla por la cuota de pantalla: ¿sentimiento antiestadounidense?	26
1.2. Cambios en la industria cinematográfica: el valor del cine coreano	27
1.3. Nacimiento del blockbuster coreano: Shiri y JSA	29
2. La nueva generación de directores y “el espíritu aventurero de los niños sin padre”	30
3. La reinención de los géneros y las temáticas	32
BLOQUE 3. ¿Cine comercial de género o autoral?	
Park chan-wook & Bong Joon-ho	36
1. La lógica de un mundo absurdo	38
2. Moralidad bañada en sangre	41
3. La difusa imagen entre el héroe y el monstruo	44
CONCLUSIONES	46
BIBLIOGRAFÍA	48
WEBGRAFÍA	53
ANEXO	55
1. ANEXO I. Películas y series citadas	55
2. ANEXO II. Glosario de imágenes	66

INTRODUCCIÓN

En el epílogo “*El cine coreano se asoma al mundo*” del libro *Seul Express. La Renovación del Cine Coreano 1997-2004*, Hyangjin Lee dice las siguientes palabras:

En efecto, el cine coreano ya no es sólo un cine para los coreanos, sino que se considera como parte integrante del cine mundial, un fenómeno que anuncia así el advenimiento de una nueva y dinámica forma de expresión artística procedente de Asia¹.

El título de este trabajo se inspira en estas líneas, pero con ello no pretendemos insinuar que el cine coreano de los últimos años es el que ha logrado esto, pues sería una afirmación nada más y nada menos que desacertada. Sin embargo, sí queremos dar a entender que esta frase no hace más que confirmarse con el transcurrir de los años. Sin tener que indagar mucho, se puede hablar de un caso relativamente reciente con la película *Parasite* (*Parásitos*, *Gisaengchung*, Bong Joon-ho, 2019), primer filme de habla no inglesa en ganar la categoría de mejor película en los premios Oscar (Edición 2020). Sin embargo, este hecho no es tan sorprendente si se tiene en cuenta los precedentes del Nuevo Cine Coreano que ya anunciaban el futuro de esta cinematografía.

Primeramente, es necesario aclarar que en aras de la brevedad el empleo de la palabra “coreano” o cualquier derivado de la misma, siempre hará referencia a la República de Corea (Corea del Sur), a menos que se indique lo contrario. En este último caso, se mencionará como la República Popular Democrática de Corea o como Corea del Norte.

¹ Lee, Hyangjin (2004). «Epílogo: El cine coreano se asoma al mundo», en Elena, A. (Ed.), et al. *Seul Express. La Renovación del Cine Coreano 1997-2004*. Las Palmas de Gran Canaria: T&B Editores, p. 71.

1. Justificación del estudio

En primer lugar, existen motivaciones personales que responden a la admiración y “deuda” a una cinematografía que supuso un detonante para abordar el cine como algo más que entretenimiento, sino como una fuente de inspiración, de reflexión y de conocimiento. De esta forma, esta investigación es un pequeño homenaje y contribución para su estudio.

Por otro lado, la repercusión de esta nueva generación de cineastas es innegable, tanto a nivel nacional como internacionalmente, afectando desde directores del entorno de Hollywood al contexto del cine español. Indudablemente, ofrece uno de los casos de estudio más llamativos de éxito cinematográfico no occidental frente a Hollywood, donde no simplemente consigue triunfar en el ámbito comercial sino que llega a los principales festivales internacionales de cine. Este objeto de estudio se trata de un tema contemporáneo, de alcance global y realmente diverso en sus distintas facetas donde permite acceder a otras formas de entender la creación fílmica, sobrepasando así los límites geográficos. Por otro lado, el fenómeno *Hallyu* es tremendamente sugerente en cuanto a la comprensión de nuevas formas de difusión de la cultura y la capacidad de influencia que puede llegar a tener en relación con la globalización y las plataformas que permiten crear un espacio mediático para los seguidores.

2. Objetivos

Entre los objetivos principales de esta investigación, se pretende entender las condiciones sociopolíticas y económicas que permiten este renacimiento del cine coreano, así como los componentes definitorios que lo distinguen de lo realizado anteriormente. Aunque se debe tener en cuenta que esta investigación no es un ensayo en profundidad de esta industria, pues sería impensable teniendo en cuenta la restricción del espacio. Sin embargo, sí buscamos poder ofrecer otros puntos de vista para explicar lo que entendemos por Nuevo Cine Coreano.

Por otro lado, aspiramos ofrecer una visión de la trayectoria de los cineastas escogidos donde se incluya un recorrido por sus óperas primas o sus obras más emblemáticas subrayando algunos de sus elementos identitarios. Asimismo, el primer bloque no se trata de un mero segmento introductorio sino que a lo largo del trabajo se busca entablar una relación

entre las distintas expresiones culturales donde el cine no sea visto como un sector aislado o impenetrable con respecto a otras manifestaciones artísticas, musicales o seriales.

En último término, este trabajo debería responder a las siguientes cuestiones: ¿Qué es la *Hallyu*? ¿Qué papel ocupa el cine dentro de este fenómeno cambiante? ¿Qué entendemos por *New Korean Cinema*? ¿Qué circunstancias permiten la eclosión del Nuevo Cine Coreano? ¿Qué visiones o significados ofrece la filmografía de dos de los directores más conocidos en Occidente?

3. Estructura del trabajo

La elección de la estructura del trabajo se justifica por la intención de abordar el tema de la investigación desde lo general a lo particular, es decir, desde el contexto de la cultura coreana en el ámbito internacional hasta un estudio que permite entender aspectos dentro de la carrera filmica de Park Chan-wook y Bong Joon-ho.

La propuesta del proyecto gira en torno a tres bloques, que se podrían presentar de la siguiente forma: 1. Entendimiento del fenómeno *Hallyu*, concretamente incidiendo en el *k-pop*, *k-drama* y *k-film* en relación con el proceso de globalización. 2. Recorrido del Nuevo Cine Coreano desde la década de los 90, donde profundizamos en antecedentes sociopolíticos, evolución, temáticas y géneros cinematográficos. 3. Caso de estudio en base a la selección de discursos o temas dentro de la filmografía de los directores seleccionados: las críticas sociales, la ambigüedad moral y la difusa representación de los personajes en figuras heroicas o monstruosas.

4. Metodología

Este trabajo de investigación se trata fundamentalmente de un estudio teórico, donde se lleva a cabo un método basado en una amplia revisión bibliográfica y documental para elaborar un marco teórico. A continuación, se expone el planteamiento llevado a cabo:

Primeramente, efectuamos una labor “exploratoria” en cuanto a conceptos relacionados con la *Hallyu* o con el cine coreano a lo largo de su historia, específicamente teniendo en cuenta los sucesos históricos precedentes (la ocupación japonesa, la guerra de Corea...) y grandes cineastas como Kim Ki-young o Im Kwon-taek. Esta fase permite delimitar el tema

del trabajo en cuanto a aspectos cronológicos, con la finalidad de que no resulte ni demasiado general ni demasiado particular.

En segundo lugar, realizamos una búsqueda centrada en el tema escogido para conocer el estado de la cuestión y el marco teórico. Para ello, distintas fuentes de información son consultadas, como catálogos (Catálogo Iacobus o Rebiun), buscadores web (Google Académico o Base), repositorios (Minerva o Recolecta) y otras herramientas (Dialnet, Indices CSIC, reBUSCa, Academia.edu, Research Gate).

Por último, evaluamos la importancia de las fuentes en cuanto a autoría, año de publicación, contenido y objetividad en relación con cada bloque del proyecto. Por otro lado, también se da la selección de directores y obras que serán citadas en el último bloque. En el primer caso, no simplemente era significativo que fueran parte de esta nueva generación, sino que también tenían que estar entre los realizadores surcoreanos con más exposición internacional y que continuaran activos en el panorama actual. En cuanto a la selección de películas, aunque era inevitable referenciar películas imprescindibles, también se aborda aquellas menos conocidas. En cuanto a la elección de las escenas, se dio en base al contenido de los apartados y las temáticas en cuestión.

Uno de los procedimientos fundamentales es el vaciado bibliográfico de la literatura científica y específica, que incluye: libros, monografías, revistas -tanto especializadas como de tendencia más general-, entrevistas, documentos oficiales, artículos periodísticos o páginas web. Otro método empleado, es el visionado de material audiovisual, tanto de documentales como de largometrajes o cortometrajes, que comprende desde *La criada* (*The housemaid*, *Hanyeo*, 1960) de Kim Ki-young hasta las filmografías de Park Chan-wook y Bong Joon-ho que, por motivos evidentes, reciben una visualización más activa donde incluso es necesaria una segunda o tercera toma de contacto.

La barrera idiomática no supone un impedimento en la búsqueda de material, pues recurrimos a fuentes en español, en inglés, en italiano o en cualquier otro idioma pertinente. Por otro lado, la transcripción de nombres y títulos originales se trató con la mayor precisión posible respetando en lo máximo aquellas más habituales en libros, artículos o bases de datos como Korean Film Archive (KOFA), Korean Movie Database (KMDb), Korean Film Council (KOFIC) o HanCinema.

Los problemas encontrados a lo largo de la realización del proyecto, en la mayoría de los casos se encuentran relacionados con la limitación del espacio donde no es posible incidir tanto en películas dentro de la ciencia ficción, de terror, de acción, de animación o documental. El último bloque presenta la mayor dificultad en cuanto al método analítico y

narratológico aplicado que se focaliza en los personajes y los roles que cumplen, la ambientación o los elementos discursivos. Ante la imposibilidad de llevar a cabo un estudio pormenorizado de la filmografía de estos dos cineastas en diez escasas páginas, se explora una opción más factible y original que permita demostrar la capacidad para desarrollar un discurso crítico y reflexivo sobre la visualización de las respectivas filmografías. En la medida de lo posible, se trata de añadir algunos apuntes de carácter formal en cuanto a las escenas elegidas. La limitación también influye en el hecho de excluir trabajos de Park Chan-wook y Bong Joon-ho, como los cortometrajes u otros trabajos menos conocidos.

5. Consideraciones previas sobre el estado de la cuestión

La finalidad de este apartado es plantear brevemente las fuentes imprescindibles para este trabajo, y en general, obras que se deberían tener en cuenta a la hora de abordar el estado de la cuestión en torno al Nuevo Cine Coreano. El interés sobre el cine surcoreano no ha hecho más que crecer exponencialmente con los años, tanto en el ámbito académico como en sectores menos especializados. Concretamente, se puede hablar de una mayor actividad investigadora en la primera década de este siglo y en los últimos años después del éxito de *Parasite*, muchos de ellos centrados en la figura de Bong Joon-ho. Por cuestiones evidentes, existe una mayor accesibilidad a obras de autores occidentales, pero también se ha contado con las aportaciones de autores como Hyangjin Lee, Nam Lee, Kim Kyung Hyun, Kim Young-jin, Sangjoon Lee o Jinhee Choi.

El libro *New Korean Cinema: Breaking the Waves* (2009) de Darcy Paquet fue vital para entender el contexto en el cual se da el Nuevo Cine Coreano, donde explica con gran detalle aspectos como la batalla por la cuota de pantalla, los cambios en la industria cinematográfica y el nacimiento del *blockbuster* coreano. Además, funda en 1999 la web <https://www.koreanfilm.org/>, siendo un pionero en establecer un puente de transmisión entre el incipiente cine coreano y el mundo occidental.

Por otro lado, el investigador español Nacho Cagiga coordina *Cine Coreano Contemporáneo (1999-2015): Nuevo cine coreano: aproximación a una industria en transformación entre lo excesivo y lo sublime* (2015) con la participación de especialistas nacionales y coreanos. Ciertamente, esta obra es destacable para comprender el tratamiento del género cinematográfico en Corea del Sur pero también por la originalidad de sus

propuestas donde incluye películas menos conocidas y una aproximación de la relación del *han* con el melodrama.

Para el estudio del último bloque, estuvo muy presente tanto Nuevo Cine Coreano / New Korean Cinema (Coordinado por Roberto Cueto & Juan Zapater, 2007, nº 55-56) de la revista *Nosferatu*, como *Bong Joon Ho: la reinención de los géneros* (2014) o *The films of Bong Joon Ho* (2020), donde se obtiene una idea del concepto *pujori*. Para obtener información más actualizada, ha sido preciso recurrir a artículos de revistas, como es en el caso de Park Chan-wook o la *Hallyu*.

En cuanto a los posibles vacíos presentes en la bibliografía consultada, cabe destacar la falta de estudios sobre directores con menor exposición internacional o directoras donde en muchos casos simplemente son nombradas a modo de recopilación (ej. “Jeong Jae-eun, Yim Soon-rye, Lee Jung-hyang, Park Chan-ok o la documentalista Byun Young-yo²”).

² Elena, A. (2004). «Cine y transición democrática en Corea del Sur», en Elena, A. (Ed.), et al. *Seul Express. La Renovación del Cine Coreano 1997-2004*. Las Palmas de Gran Canaria: T&B Editores, p. 20.

BLOQUE 1. Hallyu

Globalización, tecnología & fandom

Hallyu (hangul: 한류, hanja: 韓流), algunas veces deletreado como “*Hanryu*” o “*Hanliu*”, es un término que usualmente es empleado para incluir toda una serie de prácticas culturales coreanas. La traducción aproximada, y más generalizada, es: “La onda coreana” o “La ola coreana”. Pero como observaremos en los siguientes subapartados, se concretará más en los distintos significados, así como también en el confuso origen de esta palabra y sus distintas fases.

1. “Una onda fría repentina”, una definición etimológica

En cuanto a la etimología de la palabra, presenta cierta complicación: por un lado, se determina que es una palabra prestada del chino, y por otro, del coreano. A modo de no excluir ni una ni la otra opción, hemos decidido incluir ambas con el fin de poder comprender mejor la recepción de este fenómeno. Es preciso recalcar que con esto no se propone un estudio etimológico en profundidad, sino la posibilidad de relacionar estos conceptos con los respectivos significados y posibles connotaciones.

En el primer caso, la etimología de la palabra Hallyu proviene de los caracteres chinos 寒 “*han*” 流 “*lyu*”, al juntarse significan “*a sudden cold wave*”³ (“una onda fría repentina”). También se conoce como “*hanliu*”, donde puede tener dos significados: (1) “*hanliu* 韓流”, para significar Onda (cultural) /corriente coreana, (2) “*hanliu* 寒流”, una corriente. Esta última es opuesta a la corriente caliente, lo cual enlaza con la traducción inicial, como un viento invernal que está soplando ferozmente en la China continental⁴. Otro concepto que entronca con lo comentado, es la palabra “*hanmi* 韓迷” para designar la locura de la cultura K-pop en China. En otras fuentes, se traduce desde el mandarín como “*The wind that blows strong to China Man land*”⁵; quizás la perspectiva china con una visión más contrastada y

³ Kim, M. (2011): “The Role of the Government in Cultural Industry: Some Observations From Korea's Experience”, *Keio Communication Review*, (33), p. 166.

⁴ Kim, B. (2015): “Past, Present and Future of Hallyu (Korean Wave)”, *American International Journal of Contemporary Search*, 5(5), p. 156.

⁵ Fithratullah, M. (2019): “Globalization and Culture Hybridity; The Commodification on Korean Music and its Successful World Expansion”, *UGM Digital Press Social Sciences and Humanities*, 2, p. 87.

contraria al k-pop o las olas coreanas, visto como un modo de “arruinar” la cultura china, al menos en un principio.

En el segundo caso, *Hallyu* de la raíz coreana **한** con el significado de “coreano”, y **류** con el de “flujo” u “onda”; en definitiva, como la difusión de los productos y la cultura coreana. Si se observa este neologismo, el sufijo **류** tiene el significado de “único”, siendo adoptado del japonés, el cual lo utiliza para referirse a las nuevas tendencias de la cultura japonesa⁶.

2. “*Hallyu hits China*”, diferentes hipótesis de su origen.

Jeongmee Kim en su artículo *Why Does Hallyu Matter? The significance of the Korean Wave in South Korea* (2007) habla de la poca claridad en cuanto a cuándo se empieza a emplear este término; aún así, establece tres candidatos de su derivación⁷.

El llamado “primer candidato” se refiere al caso de un CD promocional de k-pop hecho en 1999 por el Ministerio de cultura y turismo de Corea y distribuido a través de sus embajadas. El título del CD era "*Hallyu*" que significaba en este caso "el estilo de la música pop coreana". Con el éxito de la música pop coreana en China poco después, la prensa china reportó "*Hallyu hits China*" y la prensa coreana aparentemente adoptó este término a partir de entonces.

La segunda posibilidad es que el término viniese de Taiwan cuando la prensa estaba informando de su sorpresa ante el éxito de los dramas y música coreanos. Usaron la frase "*HailHallyu*", que se traduce como "*winter ice storm in summer*" y es una expresión local para algo que sucede de modo inesperado. Así que de nuevo es posible que Hallyu se filtrara en el uso popular desde aquí.

La tercera posibilidad es que el término se originó en China en 1991 cuando un periódico de Pekín utilizó "*Hallyu*" para expresar su preocupación por el comportamiento fanático de ciertos sectores de China.

⁶ Dueñas Mohedas, S. (2019). «La transformación de Seúl a través de las industrias culturales surcoreanas: El caso de la ola Hallyu», en Mejón, Ana et al. (Ed.). *Congreso Internacional Interdisciplinar: La ciudad: imágenes e imaginarios* (Getafe, 2018). Getafe: Universidad Carlos III de Madrid, p. 94.

⁷ Kim, J. (2007). «Why Does Hallyu Matter? The Significance of the Korean Wave in South Korea», *Critical Studies in Television*, 2(2), p. 47.

Entre las fuentes revisadas, se puede hablar de una mayoría donde se cita a la prensa china como la iniciadora⁸, y con una cronología que gira en torno a finales de los noventa⁹. No se concreta tanto en qué fuente se produce la primera aparición, aunque en varias ocasiones se nombra a la revista *Qingnianbao* (青年報) teniendo lugar en el año 1999¹⁰.

3. “Hallyu desatada”, evolución del fenómeno

Park Gil-sung (2013), profesor de la Universidad de Corea y presidente de la Asociación Mundial de Estudios 'Hallyu', habló con *The Korea Herald* el 5 de febrero, en su oficina en Seúl, diciendo lo siguiente:

Before ‘Hallyu’, people associated Korea with the Korean War, poverty and at the most, labor-intensive industry workers. But after ‘Hallyu’, people started receiving new information — Korea is now a dynamic country of great pop culture, food, and even more, with great products. The fact that an increasing number of people are learning the language, the essence of a culture, for the sake of their understanding, not business purposes, is very encouraging¹¹.

Un concepto polisémico como el de *Hallyu* no debe encasillarse como algo estático o reducido, pues a lo largo de las décadas hasta la actualidad, se observa un fenómeno cambiante donde se distinguen una serie de etapas. Esta expansión cultural al exterior debe fecharse a partir del año 1990, y concretamente, a través de la exportación de dramas de televisión (*k-drama*) y música pop (*k-pop*). Algunos doramas, como *What is love* (*Sarangyi Mwogilrae*, Park Cheol, MBC:1991-1992) y *Winter Sonata* (*Sonata de invierno*, Gyeoul yeonga; Yun Seok-ho, Lee Hyung-Min; KBS: 2002)¹², ganaron gran popularidad y atención en China y Japón, y los mismo ocurre con la banda de chicos H.O.T¹³.

⁸ Kim, *Art. cit.*, 2015, p. 156.

⁹ Paquet, D. (2009). *New Korean Cinema: Breaking the Waves*, Londres: Wallflower, p. 102.

¹⁰ Dueñas Mohedas, *Art. cit.*, 2019, pág. 94; Kim, *Art. Cit.*, 2011, p. 166.

¹¹ Pramadya, T. P., & Oktaviani, J. (2016): “Hallyu (Korean Wave) as Part of South Korea’s Cultural Diplomacy and Its Impact on Cultural Hybridity in Indonesia”, *Jurnal Dinamika Global*, 1(1), pp. 89-90.

¹² Ganghariya, G., & Kanozia, R. (2020): “Proliferation of Hallyu Wave and korean popular culture across the world: a systematic literature review from 2000-2019”, *Journal of Content, Community and Communication*, 11(10), p. 178.

¹³ Paquet, *Op. cit.*, 2009, p. 102.

Un ejemplo del trabajo de H.O.T. puede verse en el videoclip de su canción *Warrior's descendant*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=B031nR4GUF4>.

Actualmente, esta palabra tiene un componente global que prácticamente atravesó todos los mercados del mundo, a diferencia de antes, donde la ola fue principalmente expresiva en los mercados asiáticos vecinos. Además, podría decirse que designa cualquier cosa que sea coreana, sin reducirse simplemente a la industria del entretenimiento: k-pop, k-dram, k-film, series de televisión, k-beauty, *manhwa*, videojuegos, animación, turismo, gastronomía, música, arte, literatura, tecnología... Como explica el Grupo de Investigación de Cultura Parlamentaria y Turismo de Corea, "*The meaning of Hallyu has increasingly expanded to include Korean lifestyles such as food, fashion and sports and son on*"¹⁴.

En varias fuentes¹⁵, se estipula que *Hallyu* es un término aplicable sólo cuando los productos culturales populares están expuestos a audiencias fuera de Corea y cuando se produce un éxito percibido de algo coreano en estos países. Aunque esto no significa que no cuenten con popularidad y atención del público coreano; de hecho, es interesante citar las palabras del vicepresidente de Netflix en Corea del Sur: "*Para resultar auténtico y triunfar globalmente, antes hay que ser relevante en casa*", dice Kang¹⁶.

Sin duda, uno de los exponentes más destacados en los últimos años ha sido el grupo BTS (*Bangtan Sonyeondan*), que permitió la expansión de este fenómeno e incluso llegaron a ser embajadores culturales de Corea del Sur. Aunque se debe tener en cuenta el éxito masivo que ya experimentaba el vídeo musical "Gangnam Style" del rapero Psy, donde se planteaba un debate acerca de la difusión de la ola coreana desde Asia a un plano global.

Otros son los ejemplos destacados que se pueden nombrar como representantes de la ola coreana, nada más y nada menos que *Squid Game* (*El juego del calamar*, *Ojing-eo geim*, Hwang Dong-hyuk, Netflix: 2021-), la serie original de Netflix que llegó a ser la más vista en la historia de esta plataforma, o *Parasite*, resultando exitosa en varios de los certámenes internacionales de cine como en los Premios Oscar o el Festival de Cannes.

Al tratarse de un fenómeno gradual y que abarca varias décadas, diferentes autores han clasificado este movimiento de dos formas generalmente¹⁷. La primera de ellas, lo divide en dos fases: *Hallyu 1.0*, desde 1990 a 2007; y *Hallyu 2.0*, desde 2007 hasta la actualidad¹⁸. En el segundo caso, se disecciona en cuatro fases: *Hallyu 1.0*, liderado por k-dramas; *Hallyu*

¹⁴ Kim, *Art. cit.*, 2007, p. 47.

¹⁵ *Ibidem*; Ganghariya & Kanozia, *Art. cit.*, 2020, p. 178.

¹⁶ Gosálvez, P. (2023): "Netflix trata de pescar el siguiente 'Juego del calamar' en aguas surcoreanas", *El País*.

¹⁷ Ganghariya & Kanozia, *Art. cit.*, 2020, p. 178. Disponible en:

<https://elpais.com/television/2023-02-12/netflix-trata-de-pescar-el-siguiente-juego-del-calamar-en-aguas-surcoreanas.html>

¹⁸ Jin, D. y. (2016). *New Korean wave: transnational cultural power in the age of social media*, Urbana: University of Illinois Press.

2.0, por el k-pop; *Hallyu 3.0*, por la k-cultura; y finalmente, *Hallyu 4.0* por k-style¹⁹. Con el fin de esclarecer esto último, se aporta esta tabla tomada del artículo de Björn Boman²⁰:

Tabla 1²¹. *The four Korean waves*

<i>Wave</i>	<i>Years</i>	<i>Content</i>	<i>Regional coverage</i>
<i>Hallyu 1.0</i>	1995-2005	<i>k-drama and k-pop</i>	<i>East Asia (mainly)</i>
<i>Hallyu 2.0</i>	2006-2014	<i>k-drama and k-pop</i>	<i>Global</i>
<i>Hallyu 3.0</i>	2013-2015	<i>k-drama, k-pop, k-fashion etc.</i>	<i>Global</i>
<i>Hallyu 4.0</i>	2016	<i>k-drama, k-pop, k-beauty, k-food etc.</i>	<i>Global</i>

Este recuadro resulta de utilidad, pero olvida mencionar la producción filmica en la Hallyu 1.0; a pesar del papel de los dramas y la música pop coreana, el cine también formó parte de esta primera fase. En efecto, el turismo aumentó con un gran número de visitantes a distintas localizaciones de películas famosas o series de televisión²². Otro aspecto cuestionable, es que no tiene en cuenta que entre 2000 y 2005 se produce un gran momento para el cine coreano, donde varios de los grandes directores contemporáneos comienzan a llamar la atención del público con trabajos excelentes como *Joint Security Area (J.S.A, Gongdong gyeongbi guyeok*, Park Chan-wook, 2000), *The Foul king (Banchikwang - Ban-Chik Wang*, Kim Jee-woon, 2000), *Friend (Chingu, Chingoo*, Kwak Kyung-taek, 2001), *Oasis (Oasiseu*, Lee Chang-dong, 2002), *Oldboy (Oldeuboi*, Park Chan-wook, 2003), *A Good Lawyer's Wife (La mujer del abogado, Baramnan gajok*, Im Sang-soo, 2003), *Silmido* (Kang

¹⁹ Kim, *Art. cit.*, 2015.

²⁰ Boman, B. (2022): "Feminist themes in Hallyu 4.0 South Korean TV dramas as a reflection of a changing sociocultural landscape", *Asian Journal of Women's Studies*, 28(4), p. 421.

²¹ En el mismo documento, se especifica que los datos son recuperados de tres fuentes distintas:

1. Jun, H. H. (2017). Hallyu at a Crossroads: The Clash of Korea's Soft Power Success and China's Hard Power Threat in Light of Terminal High Altitude Area Defense (THAAD) System Deployment. *International Studies Review (Seoul, Korea)*, 18(1), pp. 153-169.
2. Kim, B. (2015). Past, Present and Future of Hallyu (Korean Wave) . *American International Journal of Contemporary Search*, 5(5), pp. 154-160.
3. Shim, D. (2006). Hybridity and the rise of Korean popular culture in Asia. *Media, Culture & Society*, 28(1), pp. 25-44.

²² Paquet, *Op. cit.*, 2009, p. 93.

Woo-suk, 2003) o *Memories of Murder* (*Crónica de un asesino en serie, Salinui chueok*, Bong Joon-ho, 2003)²³.

Independientemente del modo más adecuado o preferible, es innegable el cambio que se puede detectar entre 2000 y 2007, donde hay un avance de la tecnología con la revolución de los teléfonos y el advenimiento de las redes sociales que permitió el disfrute de estos productos culturales y un alcance mundial²⁴. Esto se ve reflejado en la exposición *Hallyu! The Korean Wave* [Figs. 1-2] en el Victoria and Albert Museum de Londres, la primera gran exposición que explora el peculiar progreso de este país como exportador de cultura.

En 2014, se publica un libro de Valentina Marinescu con el siguiente título “*The Global Impact of South Korean Popular Culture: Hallyu Unbound*”. También aparece anteriormente el documental *Korean cinema unleashed* (Jo Jin, 2006), apoyado por la Fundación de Corea, cuya palabra “*unleashed*” esconde el mismo significado. *Unbound/unleashed... Lo que podríamos traducir como “desatada/o”*. Si se observa su definición en la RAE, aparece lo siguiente: *1. Que no tiene orden ni control ni freno*. Actualmente, como se expone en estas páginas, podemos decir que no hubo ni hay ningún freno posible, ni siquiera los repetidos intentos de China han sido efectivos, más bien todo lo contrario, ya que este fenómeno cuenta con unos recursos y un contexto favorables.

4. Hallyu y k-film

Aunque desde un principio fueron los seriales de televisión y el k-pop la fuerza impulsora de la Hallyu, la industria cinematográfica también tendría un papel en ésta, al mismo tiempo que se vería influenciada. A pesar del éxito de algunos títulos individuales -como *My sassy girl* (*Yeopgijeogin geunyeo*, Kwak Jae-young, 2001), la película que tendría más éxito en llegar a grandes audiencias en Asia en esta época-, el mayor impacto de la ola coreana en el cine radica en aumentar el poder estelar regional de los actores coreanos²⁵.

El contenido de las películas coreanas se vio inevitablemente afectado por la Hallyu, ya que al incluir a una estrella importante tenía que incorporar una narrativa que mantuviera y construyera sobre la imagen preexistente del actor²⁶. En este sentido, el documental *Ari! Ari!*

²³ Vera Poseck, B. (2021). *Cine coreano: cine se escribe con K* (Plan B Publicaciones S.L. ed.), Palma de Mallorca: Dolmen Editorial, p. 31.

²⁴ Ganghariya & Kanozia, *Art. cit.*, 2020, p. 178.

²⁵ Paquet, *Op. cit.*, 2009, p. 104.

²⁶ *Ibidem*, p. 105.

The Korean Cinema (A-li a-li han-guk-yeong-hwa, Chung Ji-young, 2011), trata el cambio del estatus de los actores, donde en un principio no había una diferenciación con otros miembros del equipo. El director Lee Chang-dong describe cómo éstos llegan en sus furgonetas, “*Vans are like UFO. Actors are like aliens from another planet*”.

La aceptación del cine coreano por los públicos cinematográficos de todo el mundo se ve favorecida inevitablemente por la aceleración de la globalización cultural²⁷, que se podría localizar en la fase *Hallyu 2.0*. Quizás la reputación con la que ya contaban el cine japonés y chino allana en cierto modo el camino para que se produzca este progreso a escala internacional. A diferencia de aquéllos, el cine coreano dio un gran salto a la escena internacional sin contar con un respaldo histórico equivalente.

El gran alcance del filme *Parásitos* de Bong Joon-ho no es ni más ni menos *que* una prolongación de lo que ya se venía anunciando con sus películas anteriores *Okja* (Bong Joon-ho, 2017) o *Memories of Murder*, con la que ganó la Concha de Plata a mejor director en el Festival de San Sebastián. Pero este hecho viene enmarcado por todo el recorrido del cine coreano y el prestigio que alcanzan cineastas coetáneos como Kim Ki-duk, Park Chan-wook, Boon Joon-ho o Kim Jee-woon. De este modo, no sorprende tanto el éxito de esta película en los festivales internacionales, pues no sólo contaba con una apertura del público a la cultura coreana, sino también con el bagaje de distintos realizadores: Im kwon-taek con su película *La historia de Chunhyang (Chunhyangjeon*, 2000) compitiendo en la selección oficial de Cannes; Park Chan-wook con *Oldboy* que gana el Gran Premio del Jurado en Cannes 2004; Kim Ki-duk con *Piedad (Pietà*, 2012), que ganó el León de Oro del Festival de Venecia de 2012... Estos son algunos ejemplos destacados, o lo que podríamos llamar los indicadores de lo que se venía gestando, aunque se podrían citar más nombres en esta lista.

5. Soft Power y nuevos canales de difusión

En su discurso de inauguración, el presidente surcoreano Park Geun-hye (2013) declaró lo siguiente:

²⁷ Lee, *Art, cit.*, 2004, p. 71.

In the 21st century, culture is power. Together with the Korean people we will foster a new cultural renaissance or a culture that transcends ethnicity and languages, overcomes ideologies and customs, contributes to the peaceful development of humanity, and is connected by the ability to share happiness²⁸.

En varios estudios, la ola coreana se relaciona con el concepto *soft power*, que significa: capacidad de influir en el mundo sin recurrir a la coerción política, la sanción económica o la acción política, sirviéndose de un arma tan inofensiva, en apariencia, como la cultura²⁹. Este término fue acuñado por el profesor de Harvard Joseph Nye³⁰, quien en 2009 ya advirtió que el país asiático tenía los recursos necesarios para convertirse en un imperio del *soft power*³¹. Ese mismo año, Corea del Sur había seguido el modelo del *British Council* o el *Institut Français*, creando una agencia dedicada a la promoción de la cultura coreana en el mundo.

Por lo tanto, esto implica dos puntos importantes, donde la *hallyu* funciona como un recurso activo intangible de la política exterior coreana y como una fuente de beneficios económicos. Esto último particularmente se conoce con la noción de "*the Creative Economy*", que alude a la convergencia entre industrias y tecnologías de la información y las comunicaciones, convirtiéndose así en un nuevo motor de la economía nacional³².

Para comprender el éxito de la estrategia del *soft power* coreano es preciso identificar tres factores principales: 1. Una base políticamente centralizada por parte del estado coreano; 2. La generación joven como población objetivo; 3. El rol de las tecnologías de información y comunicación (TIC)³³.

La sociedad coreana ha transitado desde el miedo a la invasión cultural extranjera hacia un orgullo nacionalista por el avance transnacional de la cultura popular coreana, incorporando el *hallyu*, concebido como un tesoro nacional³⁴.

²⁸ Pramadya & Oktaviani, *Art. cit.*, 2016, pp. 87-88.

²⁹ Vicente, Á. (2022): "La excepción cultural coreana", *El País*, p. 2.

³⁰ Joseph Nye introduce este término en primera instancia en 1990, siendo desarrollado en su libro *Soft Power: The means to Success in World Politics* publicado en 2004, PublicAffairs. También habla del *Hard Power*, representado por el poder militar y económico.

³¹ Vicente, *Art. cit.*, 2022, p. 2.

³² Kim, T., & Jin, D. Y. (2016): "Cultural policy in the Korean Wave: An analysis of cultural diplomacy embedded in presidential speeches", *International Journal of Communication*, 10, p. 5526.

³³ Mery, C. J. (2018). «La era de la K-Diplomacy: El Hallyu como estrategia clave del soft power coreano y su alcance en América Latina para los casos de México, Perú y Chile», en Ross, César Y Rodrigo Álvarez (Eds.). *Corea Del Sur Y América Del Sur: Lecciones De Dos Trayectorias*, Santiago de Chile: Programa Centro de Estudios Chileno-Coreano, p. 63.

³⁴ Mery, *Art. Cit.*, 2018, p. 62.

Estas líneas definen muy bien lo que el gobierno coreano ha llevado a cabo, que no es nada más y nada menos que la “explotación” de este “tesoro” para ser efectivo generador de atracción extranjera hacia los valores nacionales.

Como ejemplo de esto se presentarán dos casos que resultan muy clarificadores para esta investigación, en cuanto al papel del gobierno y en cuanto al interés por atraer a un mayor número de población extranjera. Según la previsión del gobierno coreano, 2023 y 2024 serán los “Años de la visita a Corea”, y para ello planea introducir dos nuevos tipos de visa: la *K-culture* visa y la *workcation* visa, así como también realizar cien eventos de cultura coreana en colaboración con corporaciones privadas³⁵. Sin embargo, esto no resulta tan sorprendente teniendo en cuenta que el año pasado ya se hablaba de la visa *Hallyu*. Este sexto Plan Maestro de Promoción Turística, con una duración de cinco años, persigue atraer a extranjeros y así revitalizar la industria turística local. En concreto resulta interesante la primera visa, dirigida a jóvenes extranjeros que pasarán por un programa de educación o capacitación en la industria de k-content, como una agencia de entretenimiento de k-pop.

El segundo ejemplo es la reciente inauguración de la *SM Universe Academy*³⁶, escuela que ofrece una costosa formación de 3 años para convertirse en *idol* con 4 especialidades: canto, modelaje, danza, producción o actuación³⁷. Ante el panorama donde las propias compañías de entretenimiento buscan atraer talento fuera de Corea, se observa este llamativo caso donde se prevé que, de las 120 plazas, 84 serán para alumnos extranjeros con ayuda de estas visas.

En relación con esto se encuentra el tipo de consumidor, que corresponde a un segmento etario y de características particulares, como se ha observado en los ejemplos anteriores, donde normalmente se trata de una población joven. Aún así, existen ciertos matices dependiendo del tipo de contenido. En el caso del k-pop prima un público adolescente femenino; mientras que en los dramas, apunta más a mujeres adultas³⁸. En cuanto a las series

³⁵ Lee, H. (2022): “K-culture, workcation visas to be introduced”, *The Korea Times*. Disponible en: https://www.koreatimes.co.kr/www/culture/2023/04/141_341740.html.

³⁶ Para consultar su página web, accédase al siguiente enlace: http://smuniverse.com/eng/s1/s1_1.php.

³⁷ Lee, H., & Lee, T. (2023): “SM Universe prepares to accept foreign students under Hallyu visa”, *Korea JoongAng Daily*. Disponible en: <https://koreajoongangdaily.joins.com/2023/04/05/entertainment/kpop/korea-SMUniverse-kpop/20230405112533496.html>.

³⁸ Mery, *Art. cit.*, 2018, p. 73.

melodramáticas, resulta llamativo que llegaron a llamarse *women's stories* a finales del siglo pasado³⁹. Por otro lado, el cine incluye distintos perfiles con un rango generacional más amplio. A mediados de la década de 1990 destaca el entusiasmo por el cine entre la juventud coreana⁴⁰, pero actualmente se puede hablar de diversidad, donde no simplemente hay una atracción por parte de una audiencia cinéfila. Si bien, es cierto que algunos géneros tienden a cautivar más a unas generaciones que a otras.

Las redes sociales y el uso de *smartphones* son una de las claves para el crecimiento global, que a finales de 2007 y principios de 2008 permitieron esta expansión de forma instantánea⁴¹. Los fans no simplemente son una forma activa de la industria a nivel económico por medio del consumo, sino que también suponen una audiencia creativa dispuesta a participar y generar nuevos contenidos. El *hallyu* no es sólo un tipo de producción cinematográfica, televisiva y musical, sino una forma de entender las relaciones entre el público y el espectáculo audiovisual⁴².

Los aficionados construyen un espacio social mediático que permite compartir noticias, comentarios, experiencias, debates... En definitiva, Internet funciona como una herramienta para mantener el flujo de contenidos y el contacto entre las colectividades seguidoras, no sólo a un nivel nacional, sino también transnacional⁴³. En este sentido, Henry Jenkins teorizara esta convergencia de medios, cultura participativa e inteligencia colectiva en su libro *Convergence culture: where the old and new media collide* (2006), donde explica este flujo de contenido a través de múltiples plataformas de medios, la cooperación entre múltiples industrias de medios y el comportamiento migratorio de las audiencias de los medios que irían a casi cualquier lugar en busca de los tipos de experiencias de entretenimiento que desean⁴⁴. Las distintas modalidades se pueden explicar de este modo:

El fenómeno fandom o de las fanbases se caracteriza por su construcción líquida.

Aunque se agrupan ocasionalmente en páginas o blogs, usan con más frecuencias

³⁹ Deltell Escolar, L., & Folgar Arias, C. (2020): “Hallyu 한류 en España: espectadores, fanbases y nuevas formas de consumir el audiovisual”, *L'Atalante: Revista De Estudios Cinematográficos*, p. 40.

⁴⁰ Paquet, Op. cit., 2009, p. 37.

⁴¹ Mery, Art. cit. 2018, p. 76.

⁴² Deltell Escolar & Folgar Arias, Art. Cit., 2020, p. 40.

⁴³ Mery, Art. cit., 2018, p. 78.

⁴⁴ Jenkins, H. (2006). *Welcome to Convergence Culture — Pop Junctions*, Henry Jenkins. Disponible en: http://henryjenkins.org/blog/2006/06/welcome_to_convergence_culture.html.

espacios de intercambio más libres como las webs de microblogging (Twitter) o las redes sociales (Facebook e Instagram, principalmente)⁴⁵.

Este tema en torno a las nuevas tecnologías ya lo había tratado uno de los pioneros del videoarte, Nam June Paik, con la instalación *Mirage Stage*⁴⁶ (1986) mediante el bombardeo de imágenes reproducidas en las múltiples pantallas, donde se transmite la complejidad de un mundo cada vez más interconectado e interdependiente⁴⁷ [Fig. 3]. En cierto modo, podemos aludir a este “bombardeo” en la comunidad de seguidores, donde la información es instantánea. En una de las salas de la exhibición *Hallyu! The Korean Wave* en el Victoria and Albert Museum de Londres, se expone la vestimenta de grupos de k-pop y a su alrededor aparecen diversas pantallas que reproducen distintas imágenes simultáneamente [Fig. 4]. En varios videoclips de cantantes coreanos, vemos como esta estética de las pantallas se repite, pero en este caso de teléfonos móviles, como es el ejemplo de *Interlude: Shadow*⁴⁸ (BTS, 2020) por Suga/August D o con *Extreme*⁴⁹ (2019) de Zico [Figs. 5-6]. Por otro lado, August D hablará de la excesiva información de la que disponemos actualmente en su canción *Haegeum*⁵⁰, “Espero que no te dejes llevar por el tsunami de información” o “La gran cantidad de información prohíbe la libertad de imaginación y a la vez quiere una uniformidad de ideas”.

Por último, finalizando este primer bloque, señalamos dos líneas de investigación que sería interesante dar respuesta en un futuro. Por un lado, la creciente necesidad de talento y audiencia extranjeros es más destacable que nunca, si se tiene en cuenta que Corea del Sur es uno de los países con una natalidad más baja, siendo noticia en varios periódicos sus controvertidas propuestas para cambiar esta situación⁵¹. Esta situación genera interrogantes en cuanto a las expectativas de futuro por distintos motivos: 1. La pérdida de consumidores

⁴⁵ Deltell Escolar & Folgar Arias, *Art. cit.*, 2020, p. 42.

⁴⁶ Esta obra forma parte de la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Puede consultarse la información sobre *Mirage Stage* en el siguiente enlace:

<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/mirage-stage>.

⁴⁷ La descripción del medio consta de la siguiente forma: Tres vídeos (Betacam SP y DVD; color, sin sonido, proyección continua) reproducidos en 33 monitores de RV y 40 carcasas de TV de madera.

⁴⁸ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=PV1gCvzpSy0>.

⁴⁹ Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=7Z_aSAiP3vQ.

⁵⁰ Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=iy9qZR_OGa0.

⁵¹ Rashid, R. (2023): “Polémica en Corea del Sur por sus ideas para hacer frente a la natalidad más baja del mundo”, *elDiario.es*. Disponible en: https://www.eldiario.es/internacional/theguardian/polemica-corea-sur-ideas-frente-natalidad-baja-mundo_1_10081229.html.

locales de *k-content*; 2. La escasez de jóvenes que se puedan dedicar al k-pop u otros sectores; 3. Una demanda de contenido que dependerá más y más del gusto extranjero, siendo el consumidor principal.

Por otro lado, una pregunta que nos concierne es la siguiente: ¿conseguirá el *Hallyu* mantenerse o su fecha de caducidad se encuentra próxima? Como respuesta a esta preocupación, vemos la iniciativa de nuevas propuestas como los *idols* virtuales⁵² creados por Inteligencia Artificial. Son los casos de SuperKind [Fig. 7], Eternity o Mave⁵³, que pese a la desconfianza inicial, la reacción del público ha resultado exitosa. Por lo tanto, las respuestas a estas cuestiones probablemente sólo las podrá ofrecer el propio tiempo.

⁵² Estos grupos pueden estar compuestos por miembros virtuales y humanos simultáneamente, caso de Superkind. De hecho, incluso se incita a escándalos de romance entre estos *idols* virtuales: Seung de Superkind y Zena de Mave.

⁵³ Un ejemplo del trabajo de su trabajo puede verse en el videoclip de su canción *Pandora*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=1wGOHbcOKIc>.

BLOQUE 2. La Nueva Ola de cine coreano

“El cine coreano busca su propio camino”

Nuestro objeto de estudio -el cine coreano que empieza a surgir en la década de los años 90 en relación con la llegada de la democracia a Corea del Sur- se ha presentado con distintos términos como “*Nuevo Cine Coreano*” o “*Nueva Ola de cine coreano*”, encontrándose indudablemente circunscrito dentro del fenómeno *Hallyu* [supra Bloque 1]. Esta denominación carece ya del matiz de cine alternativo a la norma -como sucedió con su homónimo hongkonés en los años ochenta-, se entiende por tanto como el conjunto de los distintos directores, corrientes y formas de entender el cine de este país⁵⁴. Si la industria cinematográfica de Estados Unidos es conocida como Hollywood, y su homólogo indio como Bollywood o Tollywood⁵⁵, los reporteros de CNN presentaron en 2010 la expresión Hallyuwood para referirse a la popularidad emergente de la industria cinematográfica surcoreana⁵⁶.

Dos localizaciones se deben tener en cuenta a la hora de abordar el cine coreano: Busán y Chungmuro. La primera es la segunda ciudad más poblada de la República de Corea tras Seúl y alberga el Festival Internacional de Cine de Busán desde 1996, contando además con su propio distrito cinematográfico llamado BIFF Square [Figs. 8-9]. Por otro lado, Chungmuro es un barrio de Seúl en el que se concentraban la mayor parte de las productoras cinematográficas y que, por extensión, ha venido a convertirse en sinónimo del cine de orientación abiertamente comercial en Corea⁵⁷.

¿Cómo transita esta industria del cercano colapso a convertirse en una de las más dominantes? Aunque notoria en los últimos lustros, no es una cinematografía reciente; no se trata de un evento de los últimos veinte o veinticinco años. Ya en la década de 1960 floreció una actividad muy rentable, edificada sobre los géneros que otros países vecinos venían trabajando -comedias, melodramas, relatos de acción...- pero con un alcance local y regional únicamente⁵⁸. De este modo, se encuentran ejemplos como el melodrama *The housemaid (La criada, Hanyo, Kim Ki-young, 1960)*, donde se presenta una intención creativa distinta. De

⁵⁴ Cueto, R. (2004). «Un nuevo cine para una nueva realidad (... O las películas coreanas que los coreanos quieren ver)», en Elena, A. (Ed.), et al. *Seul Express. La Renovación del Cine Coreano 1997-2004*. Las Palmas de Gran Canaria: T&B Editores, p. 33.

⁵⁵ La industria india presenta más diversidad que estrictamente Bollywood, aunque ésta sea la más conocida internacionalmente.

⁵⁶ Miroudot, S. (2018). «Hallyuwood: Korea's Comparative Advantage in the Global Motion Picture Industry», *Kritika Kultura*, (32), p. 55.

⁵⁷ Elena, *Art. cit.*, 2004, p. 15.

⁵⁸ León Frias, I. (2021): “El nuevo cine coreano: ferocidad y lirismo”, *Ventana Indiscreta*, (25), p. 6.

hecho, esta película inspirará posteriormente al director Im Sang-soo a crear *The housemaid* (*La criada*, *Hanyo*, 2010) cincuenta años más tarde [Figs. 10-11]. No se puede olvidar que los principales cineastas del Nuevo Cine Coreano, como Park Chan-wook o Bong Joon-ho, han reconocido una fuerte deuda con ese inconformista director⁵⁹. Sin embargo, las dos décadas siguientes -bajo un régimen dictatorial- vieron un decaimiento de la producción filmica, un gran crecimiento de la televisión y una abundancia de cine extranjero⁶⁰.

Podríamos decir que la década de 1990 supone un momento clave donde se produce toda una serie de alteraciones que repercuten en la industria cinematográfica: una relajación de la censura que permite cambios en el comercio, el movimiento hacia una forma democrática de gobierno, la rápida industrialización y el crecimiento de la clase media, transformaciones en las leyes financieras que afectan al proceso de financiación, y por último, el legado de la Nueva Ola Coreana (*Korean New Wave*) -la precursora del Nuevo Cine Coreano⁶¹. Este nuevo contexto daría lugar a una generación con distintos objetivos a la hora de representar y con una mayor libertad, conformando así lo que llamaríamos Hallyuwood.

“*El cine coreano busca su propio camino*”, este significativo título en mayúsculas encabeza un documental citado anteriormente, *Korean Cinema Unleashed*. Durante su visualización, se plantean las siguientes preguntas: ¿qué es lo que mantiene viva la llama del cine coreano? o ¿qué significa hacer películas coreanas? A esta última pregunta, el cineasta Im Kwon-taek responde: “*Se trata de hacer películas que sólo un coreano puede hacer. La película debe ser hecha por un coreano capaz de entender la esencia de la vida de alguien y plasmarla en una película totalmente fiel a la realidad*”. En este bloque pretende abordarse la Nueva Ola de Cine Coreano desde una perspectiva sociopolítica que explique su origen y las variables que lo permiten, así como su desarrollo a lo largo de los años; del mismo modo, se busca entender qué “*mantiene viva la llama del cine coreano*” a través de los directores, el tratamiento de los géneros cinematográficos y las distintas vías que se encuentran en sus películas.

⁵⁹ Paquet, Op. cit., 2009, p. 65.

⁶⁰ León Frias, Art. cit., 2021, p. 7.

⁶¹ Gateward, Frances (2007). «Introduction», en Gateward, Frances (Ed.) et al. *Seoul searching : culture and identity in contemporary Korean cinema*. Albany: University of New York Press, p. 5.

1. Origen del auge del Nuevo Cine Coreano: las películas como coches Hyundai

En el comienzo de la serie *Veinticinco, veintiuno* (*Twenty Five Twenty One*, Jung Ji-Hyun & Kim Seung-ho, Netflix: 2022 | , EP 1) -apenas los primeros ocho minutos-, se presenta una escena de protesta en las calles [Figs. 12-15]:

- ¡Chungmuro está muriendo! Debemos luchar con uñas y dientes para proteger nuestra industria del cine, que será crucial para nuestro futuro. [...]El cine coreano no es tan competitivo como el estadounidense. ¡Apoyemos las películas creativas coreanas y la industria del cine de Corea! ¡Chungmuro se muere!.

Al mismo tiempo, una flor es entregada a los transeúntes con las siguientes palabras: “*Interesaos en nuestro cine*”. La protagonista Na Hee-do (Kim Tae-ri), quién comenta “*el mundo es un desastre por culpa del maldito FMP*”, se despreocupa pronto de esta situación pues piensa que es ajena a ella, pero lo cierto es que llegará a repercutir a todo el país.

Esta secuencia nos sitúa en la crisis financiera asiática desatada en 1997, y concretamente, en el colapso financiero coreano donde Corea del Sur se ve obligada a solicitar dinero al FMI (Fondo Monetario Internacional), implicando esto la aceptación de las duras exigencias que el préstamo traía consigo [Fig. 16]. Los sectores se vieron tan sometidos por estas normas, que surgió la denominación local de la “crisis de IMF⁶²”. Esta posición cambia en el corto transcurso de tres años donde la propia población colabora de distintas formas para evitar la bancarrota del país. Un ejemplo presentado en la serie es cuando los ciudadanos donan sus propias joyas para ayudar a pagar las deudas (en este caso, el anillo de compromiso); con esta iniciativa a petición del gobierno, se llegan a recolectar diez toneladas de oro en los dos primeros días⁶³.

Paralelamente, la llegada a la presidencia de Kim Dae-jung en 1997 (aunque no exenta de controversias) consigue llevar a cabo una política internacional muy favorecedora, y con su sucesor en 2002 -Roh Moo-hyun-, no hace más que confirmarse un evidente robustecimiento de las perspectivas económicas de Corea del Sur⁶⁴. La liberación de la censura -una explícita promesa de Kim Dae-jung en su campaña electoral- contribuirá igualmente a generar un clima más propicio para el desarrollo de un cine con ambiciones artísticas y vocación autoral, al mismo tiempo que permite un acercamiento a numerosos temas considerados todavía un

⁶² Paquet, Darcy (2014). «La industria cinematográfica coreana en el siglo XXI. El renacimiento», en Heredero, C. F. et al. *Bong Joon Ho: la reinención de los géneros*, Valladolid: Caimán Cuadernos de Cine, p. 25.

⁶³ Paquet, *Op. cit.*, 2009, p.61.25

⁶⁴ Elena, *Art. cit.*, 2004, p. 13.

verdadero tabú en las pantallas locales. En *Motel cactus* (*Motel Seoninjang*, Park Ki-yong, 1997), película presentada en el Festival de Rotterdam de 1998, se alude en uno de sus momentos a las manifestaciones contemporáneas a favor de la democratización del país. No puede eludirse entonces, que este factor es determinante en la industria cinematográfica coreana⁶⁵.

1.1. Batalla por la cuota de pantalla: ¿sentimiento antiestadounidense?

La presión de Estados Unidos y la lucha de los coreanos por la subsistencia de su industria cinematográfica no se puede situar como un evento aislado o puntual, pues ya en la década de 1980 se impone la cuota de pantalla como la principal medida protectora ante la libertad de los estudios de Hollywood para poder distribuir películas directamente a los cines locales desde 1988⁶⁶.

El incumplimiento de estas medidas a principios de la década de 1990, tal y como demostró el informe de Screen Quota Watcher⁶⁷, supuso toda una serie de manifestaciones⁶⁸. *Venticinco, Ventiuono* nos presenta una de las imágenes más memorables de las protestas en nombre de la cuota de pantalla a finales de la década de los 90, donde distintas estrellas de la industria cinematográfica vestidas de negro, portan sus propios retratos fúnebres como referencia a esta funesta situación [Fig. 17]. Esta es nada más y nada menos que la imagen de una industria frágil y vulnerable frente a las exigencias de Estados Unidos para la abolición del sistema de cuota de pantallas, justificándose en nombre del principio de competencia justa y libre en el mercado.

Esta insistencia incesante, llegando incluso al plano político⁶⁹, causó las distintas protestas para salvar el cine nacional, reclamando la autonomía y la diversidad cultural, así como incidiendo en que el cine como producto cultural debe ser excluido de las

⁶⁵ Elena, *Art. cit.*, 2004, pp. 13-14.

⁶⁶ Shim, Doobo (2015). «El origen del auge del cine coreano», en Cagiga, N. (coord.) et al. *Cine coreano contemporáneo (1990-2015) : entre lo excesivo y lo sublime*, Madrid: Líneas paralelas, p. 19.

⁶⁷ Screen Quota Watcher es un grupo de activistas de la industria cinematográfica que ante las sospechas de la infracción de la cuota de pantalla, enviaron miembros diariamente a los principales cines para verificarlo. Tras confirmarse esta desfavorable situación, se creó un informe para poder presionar al gobierno y hacer público este problema.

⁶⁸ Paquet, *Op. cit.*, 2009, p. 69.

⁶⁹ En 1998, la cuota de pantalla fue incluida en una lista de elementos que se discutirían en las negociaciones de un tratado de inversión bilateral entre Corea del Sur y Estados Unidos, donde el gobierno coreano parecía ceder hacia la abolición de la misma. Sin embargo, los miembros de la industria cinematográfica llevaron a cabo distintas acciones para impedir esta situación, como la creación de un comité de emergencia, la organización de distintas conferencias de prensa y protestas frente a los cines.

negociaciones comerciales⁷⁰. La cobertura de la prensa local sobre el tema, el apoyo de grupos como Screen Quota Watcher o No-global, y la repercusión en general en los medios de comunicación, impulsaron el apoyo público a la resistencia. Por otro lado, también está el papel de una gran parte de los ciudadanos que había cambiado de opinión sobre la presencia estadounidense durante los acontecimientos de la historia nacional moderna. Las disputas se reanudaron en el año 2000, donde directores, actores y productores organizaron protestas exigiendo el apoyo de los ciudadanos, acusando a Estados Unidos de imperialismo cultural e intervención en asunto internos⁷¹.

1.2. Cambios en la industria cinematográfica: el valor del cine coreano

En este contexto de precariedad se producen cambios de diversa índole que transformarán el panorama existente de la industria cinematográfica, donde se incidirá en cuatro aspectos: la concienciación sobre el cine coreano, las ayudas gubernamentales, los fondos de inversión, y finalmente, la mejora de la educación en los estudios de cine.

Concretamente, fueron dos los factores que abrieron los ojos a los coreanos en cuanto a la valorización del cine nacional: en primer lugar, el éxito de taquilla de *La cantante de Pansori* (*Seopyeonje*, Im Kwon-taek, 1993), pero también su alcance en proyecciones de salas de teatro y campus de facultades de Japón, EE.UU., y algunos países europeos; en segundo lugar, el informe entregado al presidente por parte del Consejo Asesor Presidencial de Ciencia y Tecnología en 1994, donde se sugería al gobierno promover la producción de los medios culturales como industria de estrategia nacional, teniendo en cuenta todos los ingresos en general del taquillazo hollywoodiense⁷². La comparación de una película con los coches Hyundai -a los que entonces se consideraban el “orgullo de Corea”- fue lo suficientemente hábil como para despertar a la audiencia coreana en relación a la idea de la cultura como industria⁷³.

El impulso definitivo del cine coreano, a partir de 1997, se puede relacionar con la “desaparición” del cine de Hong Kong en Asia o simplemente con una producción de mayor calidad, pero en todo caso es ineludible su gran presencia en los festivales y circuitos de arte.

⁷⁰ Paquet, *Op. cit.*, 2009, p. 70.

⁷¹ Lee, H. (2006). *Il cinema coreano contemporaneo: identità, cultura e politica*. Milán: O barra O, p. 267.

⁷² Shim, *Art. cit.*, 2015, p. 20.

⁷³ *Ibidem*.

Pero tampoco se puede soslayar el soporte estatal con el que contó, donde la Korean Film Commission (KOFIC) -la sucesora de Motion Picture Promotion Corporation (MPPC) desde 1999- llevó a cabo inteligentes políticas: subvenciones para cortometrajes y películas independientes; creación de centros de medios regionales (“MediaAct”) para promocionar la educación y el alquiler de equipo a cineastas aficionados; apoyo a la producción de películas de arte, de bajo presupuesto, digitales, comerciales⁷⁴... entre otras medidas.

Por otro lado, a principios de la década de los 90, los inversores en la industria cinematográfica eran los *chaebols*⁷⁵ (Samsung, Daewoo, Hyundai, SK y LG), lo cual implicaba una financiación vertical y la práctica del modelo *ipdosonmae* o “*planned film*”⁷⁶. Tras la crisis y las reducidas ganancias, la retirada de estos grandes conglomerados empresariales era inminente. Esto supuso una reestructuración del sector con la aparición de nuevas empresas de producción (Mirovision, Cinema Service, Myung Films...), el crecimiento de medianas productoras y distribuidoras (Cinema Service y Cj Entertainment), nuevas formas de inversión como los *netizens* (pequeños inversores a través de Internet) o las compañías de capital de riesgo que introdujeron nuevas formas de financiación⁷⁷. Las iniciativas estuvieron ligadas preferentemente a la realización de un cine comercial de calidad y con una clara vocación exportadora, dos rasgos que terminarían por definir la imagen del cine coreano en las puertas del nuevo siglo. A pesar de la corta duración del gran *boom* de la industria cultural -concretamente del cine- a mediados de los noventa, permitió fortalecer la industria cinematográfica gracias a la promoción del gobierno y la entrada del gran negocio coreano.

Para finalizar, otro factor que condujo a una diversificación de estilos y enfoques fue la expansión de las escuelas de cine en 1990. La Korean Academy of Film Arts (KAFA), creada en 1984, surgió como principal fuente de talento de la industria y alentó la apertura de nuevos programas universitarios de cine⁷⁸. El cambio de un sistema de capacitación cinematográfico

⁷⁴ Davis, D. W., & Yeh, E. Y. (2008). *East Asian Screen Industries*, Londres: British Film Institute, pp. 21-24.

⁷⁵ *Chaebol* significa literalmente “riqueza de familia”. Es un concepto de negocio basado en grandes conglomerados empresariales donde diversos negocios están bajo la dirección de una empresa matriz y su presencia se extiende a varios sectores económicos.

⁷⁶ Los procesos de producción, distribución y exhibición quedaban unificados bajo la gestión de los cinco principales conglomerados empresariales o *chaebols*. Su práctica de producción filmica consistía en lo siguiente: primero, la elección del sector al cual dirigir el producto; a continuación, la búsqueda del material para elaborar el guión, que normalmente se trataba de adaptaciones de *best sellers* contemporáneos; la pesquisa de directores, guionistas y actores famosos al mismo tiempo que se lleva a cabo un largo proceso para el desarrollo narratológico (complejos estudios de mercado, entrevistas, visitas a entornos reales); y por último, un minucioso plan de *marketing* y publicidad a través de los propios canales de difusión mediática de los mismos *chaebols*.

⁷⁷ Carrasco Pintado, Cristina (2015). «Hallyu: proyecto de expansión internacional», en Cagiga, N. (coord.) et al. *Cine coreano contemporáneo (1990-2015) : entre lo excesivo y lo sublime*, Madrid: Líneas paralelas, p. 15.

⁷⁸ Paquet, *Op. cit.*, 2009, p. 67.

basado en aprendices a una educación más formal en las escuelas de cine ayudó a crear un mayor nivel de experiencia técnica⁷⁹. Los productores y los directores en búsqueda de asistentes capaces comenzaron a asistir a festivales de cortometrajes y proyecciones públicas de películas de graduación de KAFA o la Universidad Nacional de las Artes de Corea. Fue la producción constante de nuevos talentos lo que permitió que Corea produjera una cantidad reveladora de directores debutantes cada año, al mismo tiempo que también permitió la entrada de directoras en la escena, donde se puede nombrar a Jeong Jae-eun o Park Chan-ok.

1.3. Nacimiento del blockbuster coreano: *Shiri* y *JSA*

Aunque la industria cinematográfica coreana había producido películas ambiciosas y de gran presupuesto desde los años sesenta, fue a finales de los noventa cuando las películas de género locales con grandes presupuestos se apropiaron de los códigos del *blockbuster*⁸⁰. Concretamente, dos fueron las películas que lograron esto: *Shiri* (*Swiri*, Kang Je-gyu, 1999) y *Joint Security Area* (*JSA*, *Gongdong gyeongbi guyeok*, Park Chan-wook, 2000).

Shiri fue la primera historia de éxito, apodada como “*the small fish that sank Titanic*” ya que rompió el anterior récord de taquilla que ostentaba *Titanic* (James Cameron, 1997). Presentaba rasgos narrativos y visuales del cine de acción de Hollywood y Hong Kong, pero su foco sobre el conflicto entre norte y sur le daba un claro toque local, al mismo tiempo que incorporaba el romance entre un agente surcoreano y una espía norcoreana.

Asimismo, *Joint Security Area* incorporó un reparto bien conocido, un gran presupuesto y un tema políticamente oportuno centrado en las relaciones Norte-Sur, pero con mayor profundidad y matices [Fig. 18]. En primer lugar, la narrativa se estructura como un film de misterio a través de *flashbacks*, sin embargo, el propio Park se refiere a esto como un “MacGuffin” destinado a distraer temporalmente a los espectadores del secreto del misterio. Para cuando se revela lo oculto, lleva poca fuerza emocional porque los personajes han llegado a dominar la historia⁸¹. Políticamente, Park Chan-wook va más allá a través de la humanización de los personajes norcoreanos, donde ya no se caracterizan simplemente como despiadadas máquinas de matar. Además, el cineasta crea una situación “incómoda” donde amistad y enemistad siguen conviviendo en un mismo plano. Park Chan-wook explica el motivo de la sangrienta muerte del soldado norcoreano del siguiente modo:

⁷⁹ Paquet, *Op. cit.*, 2009, p. 68.

⁸⁰ Paquet, *Art. cit.*, 2014, p. 32.

⁸¹ Paquet, *Op. cit.*, 2009, p. 73.

The North Korean soldiers should be killed extremely violently. Their heads are blown into pieces, and their fingers are cut off, because this is the moment when our subconscious communist-phobia violently explodes. Ironically, violence always emerges out of the fear for the other⁸².

Quizás la mayor credibilidad en la historia se apoye en la presencia del consejero y co-guionista de la película, Jeong Seong-san, refugiado huido de Corea del Norte desde 1995, acusado de haber escuchado la radio de Corea del Sur y cuyo padre fue ejecutado en 2003 como represalia a las supuestas actividades anticomunistas de Jeong. Esta cinta no solo contaba una historia que el público quería escuchar, sino que además se estrenaba en un momento de mayor esperanza ante una posible reconciliación.

Tras el éxito de estas dos películas, otros triunfos de taquilla son producidos con una temática similar: *Silmido* (Kang Woo-suk, 2003) o *Tae Guk Gi: The Brotherhood of War* (*Lazos de guerra, Taegukgi Hwinalrimyeo*, Kang Je-gyu, 2004) son algunos ejemplos. Más adelante, podemos hablar de *Operation Chromite* (*Operación Chromite, Incheon sangryuk jakjeon*, John H. Lee, 2016) o de la serie *Crash Landing on You* (*Sa-rang-eui bul-sa-chak*, Lee Jung-hyo, Netflix: 2019-2020). Si bien, en el mundo del arte esta temática también tiene cabida, como es el caso de Kyungah Ham con su conjunto de pinturas de bordado *What you see is the unsee/ Chandeliers for Five Cities* (2015-2019; **Fig. 19**), donde establece la costura como una herramienta de comunicación con los norcoreanos en un situación de aislamiento con respecto al resto del mundo⁸³.

2. La nueva generación de directores y “*el espíritu aventurero de los niños sin padre*”

Una nueva generación de realizadores que estrena su ópera prima entre 1996 y 2000, orientada a un público joven y presentando unos rasgos que la diferenciaba notablemente de la generación anterior en cuanto a la experimentación lúdica con el género, las formas narrativas y la introducción de ciertas peculiaridades estéticas.

⁸² Kim, S. (2007). «Crossing the border to the "Other" side : dynamics of interaction between North and South Koreans in Spy Li Cheol-jin and Joint security area», en Gateward, Frances (Ed.) et al. *Seoul searching : culture and identity in contemporary Korean cinema*. Albany: University of New York Press, p. 235.

⁸³ Puede consultarse la información sobre esta serie de seis pinturas en la exposición de la Pace Gallery (Hong Kong, 2018-2019): <https://www.pacegallery.com/exhibitions/ham-kyungah>.

En primer lugar, el entorno permitía licencia creativa a los directores, donde los productores e inversores mostraban una inclinación a buscar nuevas formas que permitieran explorar otros estilos y temáticas⁸⁴. Además, había pocos modelos de éxito comercial en el pasado que se pudieran seguir. A diferencia de sus precursores, no estaban obligados a hablar de la nación o la gente, permitiendo un distanciamiento de los traumas de la década de 1980 a favor de los “intereses individuales” de cada director⁸⁵. Esto no quiere decir que no se abordaran temas socialmente relevantes o eventos de la historia reciente, pero no tenían que enfrentarse a la presión de ser portavoces de su generación. La conmovedora película *A taxi Driver* (*A taxi Driver: Los héroes de Gwangju, Taeksi Woonjunsu*, 2017) de Jang Hun consiguió llevar a la pantalla el Levantamiento de Gwangju, un traumático acontecimiento para los coreanos en la década de los 80.

Por otro lado, estos jóvenes realizadores estaban formados generalmente en las aulas universitarias y no como aprendices bajo el sistema de Chungmuro (estudio) -una industria considerablemente conservadora en ese momento-, aunque también podían proceder de otros sectores del arte. Se trataba de cinéfilos, con la ausencia de una tradición cinematográfica coreano reconocida, que presentaban influencias particularmente eclécticas: “*a broad range of cinema from European auteurs to Hong Kong actions film, Taiwanese art cinema and Hollywood B-movies*⁸⁶”... entre otros influjos. El crítico coreano Kim Young-jin acierta al describir la energía que animaba a esa generación como “*el espíritu aventurero de los niños sin padre*⁸⁷”.

Por último, esta estética claramente nueva al cine coreano y visualmente sofisticada no se avergonzaba de sus orígenes comerciales. Los colores ricos y saturados, la prioridad en el uso de la iluminación o el diseño de escenario, que no buscaba tanto capturar el lugar de modo realista, son algunas de las características que se aunaban. Otra de las particularidades más llamativas es la falta de voluntad por entregar una historia sencilla de manera directa, o para decirlo de otro modo, su disposición para experimentar con el tiempo cinematográfico. En este caso, un gran número de películas emplean el recurso del *flashback* o estructuras narrativas anacrónicas, siendo esta una peculiaridad que si bien también se aplica a la ficción televisiva.

En esta atmósfera no es de extrañar que muchos de estos directores debutaran durante estos años: Hong San-soo, Kim Ki-duk y Kang Je-gyu en 1996; Lee Chang-dong en 1997;

⁸⁴ Paquet, 2014, *Art. cit.*, p. 30.

⁸⁵ Paquet, *Op. cit.*, 2009, p. 66.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 65.

⁸⁷ Paquet, 2014, *Art. cit.*, p. 32.

Kim Jee-woon e Im Sang-soo en 1998; y Bong Joon-ho en 2000. Por el contrario, ningún director coreano que debutó entre 1990 y 1995 construiría una carrera internacional importante, con la excepción de Park Chan-wook, quien no se consolidó hasta su tercer largometraje, el ya citado *Joint Security Area*, en 2000.

3. La reinención de los géneros y las temáticas

¿Habrá un país como Corea donde se hacen películas tan variadas tanto en tema como en género en una misma generación? (Choi Min Sik, 2006⁸⁸)

Drama, *thriller*, comedia, acción, ciencia-ficción, terror, animación... ¿Dónde está la clave del éxito del Nuevo Cine Coreano? En parte, está indudablemente ligada a la capacidad de reinventar los diversos géneros convencionales y adaptarlos a su propio entorno, a su realidad cultural; en el hecho de saber combinarlos y trabajar sobre esa base creando algo nuevo. Si bien, esto es algo que también se puede aplicar a la nueva ola de cine asiático producida en ese momento de eclosión⁸⁹, donde se da una independencia artística y un apoyo constante del espectador local, que inteligentemente consume lo nacional como lo más cercano a su visión del mundo⁹⁰. De manera que:

Lo que para algunos es un simple *thriller*, los coreanos lo convierten en un estudio sobre la degeneración humana y las atrocidades que se pueden llegar a cometer; mientras unos piensan en un drama al uso, los coreanos lo tiñen de humor negro; o incluso convierten en una crítica social y política una película en principio de ciencia ficción con monstruo como *The host (Gwoemul)*, Bong Joon-ho, 2006⁹¹.

Precisamente, Bong Joon-ho lo comenta en el documental *Ari! Ari! The Korean Cinema* “*I don't think we have to rush to follow that model. We'd rather need to have an interesting model of flexibility with Hollywood styles movies, and our own cultural ones as well*”.

⁸⁸ En el documental comentado anteriormente, *Korean cinema unleashed* (Jo Jin, 2006), se piensa el género en Corea y concretamente, se incide en el melodrama, en el *blockbuster* coreano y en el *thriller*.

⁸⁹ Guerrero, Á. (2009): “Cine de género en Asia: la otra mirada”, *Ventana Indiscreta*, (001), p. 18-19.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 19.

⁹¹ Fernández-Mayorales, Jorge (2015). «El propósito de mi existencia», en Cagiga, N. (coord.) et al. *Cine coreano contemporáneo (1990-2015) : entre lo excesivo y lo sublime*, Madrid: Líneas paralelas, p. 230.

Además, él mismo emplea el término de “la deconstrucción de los géneros” para referirse a su propia filmografía⁹².

En este contexto, la comedia representa una parte importante en la producción filmica surcoreana, donde simultaneamente se mezcla el drama, la acción y el romance. Si los coreanos son “los reyes de la comedia asiática”⁹³, la reina de todas las comedias podría ser *My sassy girl*. Esta cinta marcó la realización de películas posteriores que trataron de emular este estilo, al mismo tiempo que reconstruyó los códigos de la comedia romántica donde el espectador se mueve entre el llanto y la risa [Fig. 20]. En este diálogo de *My sassy girl*, se nos presenta un ejemplo de la predilección de los coreanos por el melodrama:

- ¡Pero no es un melodrama! Es una película de acción.
- ¿Tú qué sabrás del mundo del cine?
- Que a los coreanos les gusta el melodrama. Nos apasiona llorar.

Los recursos del film lacrimógeno, la pureza y eternidad del amor, la predestinación, los encuentros casuales y separaciones forzosas... son algunas características en cuanto a la sensibilidad del melodrama coreano. Podemos hablar de un género que emplea la hipérbole y el exceso emocional para evocar el *pathos* en sus espectadores. En *Seoul Searching: culture and identity in contemporary Korean cinema*, se incide en varios matices que difieren del melodrama occidental, particularmente, es de nuestro interés el concepto panasiático de *han* (relacionado íntimamente con el confucianismo).

Como Wimal Dissanayake se encarga de señalar⁹⁴, uno de los componentes para entender el drama coreano es la cuestión del sufrimiento como una parte inseparable de la vida y una condición necesaria para la “iluminación individual”. Esta noción, reflejada en las películas asiáticas y otras formas de arte, se transmite en unos protagonistas que alcanzan la salvación a menudo a partir de los aprendizajes que trae el sufrimiento⁹⁵. Por lo tanto, *han* se entiende como la dificultad acumulada en el tiempo y la continencia de la misma; es decir, no se trata tanto de expresar emociones, sino de contenerlas. Para Corea del Sur, este sentimiento es crucial y fundamental ya que transmite el trauma de su historia, constituyéndose de sentimientos de pérdida y de rabia; así como también, se ocupa de ordenar todo tipo de relaciones, desde la unidad familiar hasta la unidad estatal (el sacrificio altruista de la libertad

⁹² Fernández-Mayorales, Jorge, *Art. cit.*, 2015, p. 230.

⁹³ Guerrero, *Art. cit.*, 2009, p. 21.

⁹⁴ Dissanayake, Wimal (1993). *Melodrama and Asian cinema*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

⁹⁵ Paquet, D. (2007). «Christmas in August and Korean melodrama», en Gateward, Frances (Ed.) et al. *Seoul searching : culture and identity in contemporary Korean cinema*. Albany: State University of New York Press, p. 43.

individual en favor del bienestar social). Ya una película de los años noventa como *Seopyeonje* (Im Kwon-taek, 1993) se veía impregnada por esta emoción, donde una cantante aprende el arte local del *pansori* de la mano de su padrastro: “*Tu pansori es suave, pero le falta han*”, continúa, “*El han de una persona es un acumulado en el pecho aunque viva. El acto de vivir es acumular han, y el han no puede ser separado de la vida*”. Muchos coreanos incluso consideran este sentimiento como una característica distintiva de la cultura coreana.

Por otro lado, la cinematografía coreana destaca internacionalmente por sus propuestas en el *thriller*, cuyos elementos exclusivos vienen condimentados con la inclusión de otros resortes más estándares y ligados al cine negro occidental. Los argumentos, que se suelen apoyar también en historias recurrentes en la cultura japonesa, presentan un predominio por crear venganzas en relación al abuso sexual a escolares, la prostitución, la pornografía... En el caso de *Mother* (Madeo, 2009) de Bong Joon-ho, se explota la estética relacionada con *enjo kôsai*⁹⁶, donde la víctima recibe el sobrenombre de “pastel de arroz” ya que intercambia sexo por arroz. Casi se podría hablar de “películas de venganza”⁹⁷, donde el resarcimiento aparece ligado a la inconfundible Ley de Talión que se observa en obras como *I saw The Devil* (*Encontré al diablo*, Kim Jee-woon, 2010) o las que conforman la conocida “trilogía de la venganza” de Park Chan Wook: *Sympathy for Mr. Vengeance* (*Boksuneun naui geot*, Park Chan-wook, 2002), *Oldboy* y *Sympathy for Lady Vengeance* (*Chinjeolhan geumjassi*, Park Chan-wook, 2005).

En este punto, es inevitable no plantear cómo pueden llegar a darse convergencias estéticas o temáticas entre los distintos campos culturales. Como ejemplo, se presentan estos tres trabajos: *Sympathy for Lady Vengeance* de Park Chan-wook; *The Glory* (*La gloria*, Deo Geulloli, Gil Ho Ahn, Netflix: 2022 |); y finalmente, la canción *Bibi Vengeance* (나쁜년, Bibi, 2022), así como el propio concepto del videoclip⁹⁸ [Figs. 21-23]. Tres personajes femeninos, que como dice a lo largo de la canción, se convertirán en unas “perras malas” -“나쁜 년”, también se puede traducir como “mujer malvada”-, donde a través de un claro objetivo tomarán la justicia por su mano contra unos perpetradores que se sirvieron de su posición de superioridad social, económica o de género para llevar a cabo sus actos sin ningún tipo de repercusión.

⁹⁶ La práctica que en Japón es esgrimida por los jóvenes estudiantes para ganar dinero, prostituyéndose con adultos, y que parece que también es seguida en menor medida en otras naciones asiáticas.

⁹⁷ Corral, Juan Manuel (2015). «Kimchi, balas y venganza. El thriller surcoreano», en Cagiga, N. (coord.). *Cine coreano contemporáneo (1990-2015) : entre lo excesivo y lo sublime*, Madrid: Líneas paralelas, p. 35.

⁹⁸ Para la creación del concepto de la canción, se contó con la compañía SEGAI, la dirección de Kim Hyunsoo y la propia aportación de la cantante. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=Qf1Y1r0_tRI. Un tono más sangriento adquiere con su canción *Animal Farm* (2022), donde se plantea “¿soy un tigre o una gacela?”, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=hVLRky1hGfk>.

Personas normales llevadas al extremo donde los directores justifican los medios violentos utilizados por los vengadores a través de la empatía. En ocasiones, estos personajes incluso adquieren características casi mesiánicas, los poderes de un superhéroe, con un interés por homenajear al cine de venganza que produjo el estudio Toei en Japón en los años sesenta y setenta dentro del género de gánsters (en concreto en la vertiente del *yakuza eiga* conocido como *ninkyô eiga* o “películas de caballerosidad⁹⁹”). Sus finales, donde el protagonista combate contra decenas de oponentes y les vence, recibe el nombre de *dei-ketto* (“la gran batalla/pelea/combate”), y tiene su origen en el sentimiento de sacrificio de los samuráis y de los yakuzas.

Aunque otras cinematografías orientales han hecho de la violencia y la crueldad, en un cuerpo castigado y sufriente, un atributo diferenciador e idiosincrático, no lo han hecho con los toques particulares que encontramos en los materiales ficcionales coreanos¹⁰⁰. También se encuentra la representación de la sexualidad, que en muchos casos permite tratar otros temas como el incesto, la prostitución, la violencia sexual, el voyeurismo, la pornografía, el lesbianismo y la homosexualidad.

Actualmente, podemos hablar de distintas propuestas genéricas como la ciencia ficción con *Train to Busan (Busanhaeng)*, Yeon Sang-ho, 2016), que irremediablemente conecta con otro exitoso caso de temática zombie como es la serie *Kingdom* (Kim Seong-hoon & Park In-je, Netflix: 2019-). En 2011, Yeon Sang-ho ya nos había ofrecido la animación *The King of Pigs (Dae gi eui wang)* con un devastador inicio donde en unos escasos segundos se nos presentan los hilos conductores de la película: la búsqueda, el dolor y el pasado instalado en las retinas del presente, sin un futuro posible¹⁰¹ [Fig. 24]. Por otro lado, otras temáticas son abordadas, como es el caso de *Beauty Water (Gigigoegoe seonghyeongsu)*, Cho Kyung-hun, 2020), otro filme de animación donde los estrictos cánones de belleza en la actual sociedad coreana se convierten en la máxima preocupación de nuestra protagonista [Fig. 25]. Un drama que llamó recientemente la atención en Occidente fue *Burning* (Buh-ning, 2018) de Lee Chang-Dong, cineasta que ya contaba con el favor de la crítica con sus anteriores películas.

⁹⁹ Corral, *Art. cit.*, 2015, p. 37.

¹⁰⁰ León Frias, *Art. cit.*, 2021, p. 10.

¹⁰¹ Fernández-Mayorales, Jorge (2015). «La ignorancia es medicina, el conocimiento es una enfermedad», en Cagiga, N. (coord.) et al. *Cine coreano contemporáneo (1990-2015) : entre lo excesivo y lo sublime*, Madrid: Líneas paralelas, p. 233.

BLOQUE 3. ¿Cine comercial de género o autoral?

Park Chan-wook & Bong Joon-ho

Las distintas tendencias presentes en el Nuevo Cine Coreano propuestas por autores como Garcelán y Fernández¹⁰², distinguen entre el realismo nacional (Im Kwon-taek, Lee Chang-dong o Im Samg-so), la vertiente intimista o de autor (Kim Ki-duk o Hong Sang-soo) y el cine de género (Park Chan-wook, Bong Joon-ho y Kim Jee-woon). Sin embargo, esto puede servir más como una “guía” que como un indicador reduccionista que pierda de vista la diversidad y originalidad existentes en los directores nombrados.

Darcy Paquet, por su parte, habla de “*commercial auteurs*”, incluyendo tanto a Park Chan-wook como a Bong Joon-ho, con respecto a la capacidad de estos cineastas para producir películas de carácter muy distintivo dentro de la industria y como los responsables de crear títulos memorables para la historia del cine¹⁰³. De este modo, la tradicional división entre un cine de “autor” (personal e intransferible) y de género” (partícipe de una especie de código “comunal”) se torna en una cuestión problemática¹⁰⁴.

Cuando hablamos de Park Chan-wook y de Bong Joon-ho, nos referimos a Seúl en 1963 y a Daegu en 1969; nos referimos a un grupo de amigos de cinéfilos -y cinéfangos, cabría decir-, que disfrutaban de sesiones de cine conjuntas donde pasan horas debatiendo sobre ellas; nos referimos a dos individuos involucrados en el contexto que los rodea, ya sea como miembros activos del Partido Demócrata Laborista de Corea del Sur (hasta su disolución en 2014) o siendo testigos de la violencia durante las protestas de los años 80 en relación con el activismo estudiantil pro-democrático¹⁰⁵.

El primero cursó estudios en Filosofía, lo cual se relaciona con su constante predilección por abordar cuestiones morales y éticas, desde el dilema personal que supone la venganza hasta el tabú en torno a las enfermedades mentales; aunque también cuenta con experiencia como crítico de cine, ayudante de realización y en la fotografía [Figs. 26-28]. El segundo, con estudios en Sociología, presenta una predilección por mostrar la relación que se

¹⁰² Garcelán, E., & Fernández, G. (2010). «El cine coreano en diez apuntes», *La Ortiga: Revista Cuatrimestral De Arte, Literatura Y Pensamiento*, 102-104, pp. 161-178.

¹⁰³ Paquet, *Op. cit.*, 2009, p. 94.

¹⁰⁴ Desser, D. (2007). «Timeless, Bottomless Bad Movies: Or, Consuming Youth in the New Korean Cinema», en Gateward, Frances (Ed.). *Seoul Searching: Culture and Identity in Contemporary Korean Cinema*, Albany: State University of New York Press, p. 80.

¹⁰⁵ Garcelán, E. (2023,). Park Chan-wook, el maestro del lenguaje cinematográfico (Primera Parte), CineAsia. Disponible en: <https://cineasiaonline.com/park-chan-wook-el-maestro-del-lenguaje-cinematografico-primera-parte/>.

establece entre el ser humano y su entorno social como un elemento basal dentro de su filmografía, y que además consta de una formación en la escuela de cine (KAFA).

Sus respectivas óperas primas difieren bastante en la medida en que definen a los cineastas que conocemos actualmente. *Moon Is the Sun's Dream (Dal-eun...haega kkuneun kkum*, Park Chan-wook, 1992) fue un desastre tanto en su recepción crítica como comercialmente, siendo irregular en la narración, de ritmo vacilante y no realmente destacable desde el punto de vista audiovisual. El cineasta comenta rotundamente: “*Si yo hubiera sido productor, habiendo visto mis anteriores trabajos, jamás habría invertido dinero para dejarme volver a dirigir*¹⁰⁶”. Sin embargo, su cortometraje *Judgment (Judgement, Simpan*, 1999) presenta aspectos más cercanos a sus trabajos posteriores. La película muestra la mezquindad humana en situaciones de crisis y descomposición social a través del humor negro y un relato incómodo para el espectador. Filmada en blanco y negro, a base de planos de larga duración, amplios y casi desprovistos de movimiento, con una premeditada profundidad de campo y una planificación estilística cercana a *Sympathy for Lady Vengeance*¹⁰⁷. Finalmente, con *JSA* logra darse a conocer como cineasta, “*I wanted to show that if I wanted to, I could make a commercial movie*¹⁰⁸”.

Por otro lado, *Barking Dogs Never Bite (Perro ladrador, poco mordedor; Flandersui gae*; 2000) de Bong Joon-ho supuso un debut muy experimental con una gran profusión de movimientos de cámara, de picados, contrapicados, puntos de vista subjetivos, aceleraciones y desaceleraciones de la imagen¹⁰⁹... Incluso, se observa una libertad expresiva próxima al anime en una escena en la azotea donde se emplean multitudes imaginarias para alabar a la antiheroína¹¹⁰ o el momento de *slapstick* sórdido en donde el indigente intenta ensartar al cachorro con el espetón¹¹¹ [1:27:10-1:29:00; Figs. 29-32].

El patetismo, el azar, lo absurdo, el infortunio, la causalidad y la frustración, son palabras que se deben tener en cuenta para el entendimiento de este último bloque; del mismo modo que el género debe ser visto como un caparazón que alberga las múltiples capas de significado de la película. “La lógica de un mundo absurdo”, “Moralidad bañada en sangre” y

¹⁰⁶ Trashorras, A. (2007). «Park Chan-wook», *Nosferatu: Revista De Cine*, 55-56, pp. 157-158.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 158.

¹⁰⁸ Kim, Y. (2007). *Park Chan-wook* (ed. XI). Seoul: Seoul Selection, p. 79.

¹⁰⁹ Martínez, Beatriz (2014). «Una filmografía coherente. El monstruo entre nosotros», en Heredero, C. F. et al. *Bong Joon Ho: la reinención de los géneros*, Valladolid: Caimán Cuadernos de Cine, p. 63.

¹¹⁰ El lenguaje de la animación japonesa también se encuentra en el repertorio de influencias de Park Chan-wook, donde además se incluye indudablemente Alfred Hitchcock. Un temprano visionado de *Vértigo (De entre los muertos*, Alfred Hitchcock, 1958) supuso el momento en el cual el cineasta coreano descubriría su atracción por la cinematografía.

¹¹¹ Costa, J. (2007). «Bong Joon-ho: épica de lo minúsculo», *Nosferatu: Revista De Cine*, 55-56, p. 183.

“La difusa imagen entre el héroe y el monstruo” son los apartados a través de los cuales pretendemos tratar algunas de las “capas” dentro de la filmografía de estos dos directores.

1. La lógica de un mundo absurdo

Un mundo construido a partir del enfrentamiento de dos realidades: riqueza/pobreza, aristocracia/plebe, hombres/mujeres, Japón o Estados Unidos/Corea, gobierno/ciudadanos... La dicotomía en un mundo absurdo donde existe una dinámica de poder que se extiende a todos los ámbitos, desde la propia vivienda hasta el olor de una persona.

El complejo concepto de *pujori* habla de la injusticia social, pero también de la corrupción en un sistema que perjudica a los más vulnerables o impotentes. Su traducción más similar al inglés es “*absurd*” o “*absurdity*”, pero sin conseguir capturar el significado en toda su plenitud. La corruptela entre políticos y funcionarios públicos está tan generalizada hasta el punto de ser considerada como algo “normal”. Esta “típica actitud coreana”, como Bong llama a la aceptación general de los “*pujoris*” sociales y al sentido de resignación, es una de las facetas que ha querido transmitir en numerosas ocasiones¹¹².

De este modo, se presentan: detectives que acusan y torturan a civiles inocentes (*Memories of Murder*), médicos que intentan extraer muestras de células cerebrales de una supuesta víctima de un virus que saben que no existe (*The host*, *Gwoemul*, Bong Joon-ho, 2006), una madre que deja que un niño inocente sea arrestado por un asesinato que sabe que su hijo cometió (*Mother*, *Madeo*, Bong Joon-ho, 2009), un investigador que ayuda a la “acusada” a reconstruir el crimen en vez de buscar al autor del infanticidio (*Sympathy for Lady Vengeance*) o la contemplación de una mayor posibilidad de conseguir un transplante de riñón a través del tráfico de órganos que de la seguridad social (*Sympathy for Mr. Vengeance*).

La crítica de un gobierno incapaz de proteger a su población y que en muchas instancias crea más obstáculos que apoyos, esto se encuentra en *Memories of Murder*, *The host* y *Sympathy for Mr. Vengeance*. En el caso de la primera, también proporciona ilustraciones vívidas del funcionamiento de la sociedad bajo un régimen autoritario en la década de los 80. Una realidad hostil que ha normalizado la violencia heredada de la dictadura militar¹¹³: interrogatorios ilegales, falseamiento de pruebas, agresión policial,

¹¹² Lee, N. (2020). *The films of Bong Joon Ho*, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, pp. 95-96.

¹¹³ Gutiérrez, S. S. (2021): “Cine posmoderno? La problemática de los géneros en tres películas de Bong Joon-ho”, *Ventana Indiscreta*, 25, p. 25.

escasez de recursos, impedimentos en la investigación e incompetencia de las fuerzas de seguridad. Una de las secuencias iniciales de *Memories of Murder* es testigo del caos existente en este contexto, la ineficacia policial se constata a través de un coreografiado plano secuencia en el escenario del crimen donde aparecen niños correteando, vecinos cotilleando, reporteros observando, oficiales tropezando y por último, un tractor destruyendo las únicas pruebas con las que contaban [06:44-08:43; Figs. 33-36]. Además, se complementa con una paleta de colores que tiende al ocre desvaído, perteneciente a otra época, contrastando con algunas notas de color puro, como ese rojo en las prendas de las mujeres asesinadas¹¹⁴.

¿Quiénes serán los responsables de acabar con el monstruo en *The host*? Ni el Estado ni la comunidad médico-científica, sino que se ocuparán un graduado desempleado que ha cedido al alcohol, un patán que ha sido abandonado por su mujer y un mendigo que “no tiene nada que hacer”. La ineficacia de las instituciones gubernamentales donde el monstruo no es más que el elemento metafórico de las carencias del sistema en momentos de crisis y donde prefiere esparcir las semillas del miedo a proponer soluciones útiles y prácticas¹¹⁵.

“¡Por eso necesitamos una revolución! Para que los enfermos reciban tratamientos gratuitos, sean ricos o pobres”, exclama Cha Yeong Mi, novia de Ryu y miembro de una organización anarquista secreta. *Sympathy for Mr. Vengeance* ofrece, entre sus profusas lecturas, una alegoría sobre la lucha de clases con una juventud resueltamente obrera que se distingue por su pelo teñido [00:07:58; Fig. 37].

Del chalet de diseño de la familia Park al semisótano de la familia Kim, de la claridad a la penumbra, de la pulcritud a la suciedad, de los ganadores crédulos a los perdedores listos, de arriba a abajo [Figs. 38-41]... De arriba a abajo es como termina *Parasite*, con un movimiento de cámara descendente como al principio de la película, pero sin luz solar, donde confirma la dificultad de ascenso social donde cada uno pertenece a un engranaje prácticamente inamovible [Figs. 42-45]. Además de la retórica visual, la película se construye a través de una estructura vertical donde la trama se va complicando más y más¹¹⁶. Un aspecto realmente importante es cuando descubrimos que no son dos familias, sino tres, donde ésta última ocupa el escalón más bajo. Entre las tres familias, de distinta clase social, se da una relación parasitaria donde en el caso del rico no puede vivir sin el pobre para hacer los trabajos “sucios”. Si la película hubiese terminado con la ensoñación de Ki-woo, rico y

¹¹⁴ Martínez, *Art. cit.*, 2014, p. 64.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 56.

¹¹⁶ García Serrano, F. (2019): “Parásitos: thriller tragicómico y “muy” familiar. Análisis de la película de Bong Joon Ho”, *El Puente Rojo*, p. 1.

como propietario del chalet, habría sido un final propio de un *k-drama* pero Bong Joo-ho opta por mostrar la imposibilidad de lo deseado.

La palabra “parásitos” ya se empleaba en *Snowpiercer* (*Rompenieves*, Bong Joon-ho, 2013), donde Mason realiza una comparación en la cual los ocupantes de la cola son el “zapato” y los altos mandos son la “cabeza” del tren. El director consigue crear un “ambiente” moldeable a medida que se avanza por los vagones del tren: un entorno similar a un campo de concentración, un acuario, un huerto, una discoteca... y por último, la parte delantera del tren, equilibrada sobre el trabajo infantil.

La aporofobia, la plutofobia o la percepción del dinero como el acceso a la felicidad son características que también se encuentran en la producción serial. Concretamente, *Little Women* (*Las hermanas*, *Jak-eun a-ssi-deul*, Kim Hee-won, Netflix: 2022 |) parece dejarse influenciar por *Parásitos*, donde no simplemente se observan planteamientos muy paralelos sino que la propia arma homicida del presidente es una piedra [Figs. 46-47]. A pesar de esto, no consigue alcanzar la misma profundidad que *Parásitos*, donde el propio olor es un símbolo de distinción, “*It’s the semi-basement smell. We need to leave this home to lose the smell*”.

Los resultados de este capitalismo salvaje derivan en situaciones como la propia mercantilización del cuerpo, donde las distintas partes actúan como monedas de cambio. Por ejemplo, la extirpación de dientes como recompensa (*Oldboy*) o la donación de un riñón a cambio de una arma (*Sympathy for Lady Vengeance*).

El cuerpo está muy lejos de ser sagrado en una sociedad capitalista posmoderna, donde su función está configurada de manera bastante diferente a la de las precapitalistas [...]. En las sociedades nómadas, se consideraba que el cuerpo pertenecía a la tierra; en las sociedades imperiales, pertenecía al déspota; en las sociedades capitalistas, que describe Park Chan-wook, pertenece al capital¹¹⁷.

Una crítica a la sociedad de consumo donde en *Okja* se representa a través de una corporación que busca “limpiar” su imagen a través de toda una campaña de marketing que emplea de forma engañosa los términos “ecológico” y “respetuoso con el medio ambiente”.

¹¹⁷ Baella Arsentales, A. (2021): “Por la senda del monstruo: la "Trilogía de la venganza" de Park Chan-wook”, *Ventana Indiscreta*, 25, p. 70.

Extraído de: Kim, Kyung Hyun (2009). «Tell the Kitchen that there's Too Much Buchu in the Dumpling': Reading Park Chan-Wook's 'Unknowable' Oldboy», en Wada-Marciano, Mitsuyo & Choi, Jinhee (Ed.). *Horror to the Extreme: Changing Boundaries in Asian Cinema*. Hong Kong University, 2009, p. 190.

Esto recibe el nombre de *greenwashing*, una táctica empleada por empresas para aparentar ser beneficiosas con el ecosistema.

Finalmente, volvemos al comienzo de este apartado pero en este caso en el contexto de Corea durante la colonización japonesa con las restricciones del uso del coreano y la adaptación forzada de nombres japoneses -“*Tú serás Tamako*”- en *The handmaiden* (*La doncella*, Ah-ga-ssi, Park Chan-wook, 2016)¹¹⁸. Estas frases “*Porque Corea es horrible y Japón es hermoso [...]. Corea es blanda, lenta, sosa y por lo tanto, imposible*” o “*Tienes una buena estructura ósea para ser coreana*” ejemplifican la clara dinámica de poder y la supremacía de una nación sobre otra.

La superioridad del “colonizador” está presente en *The host* al ser inspirado en un incidente real en el año 2000, donde el ejército estadounidense vierte una serie de residuos nocivos en la cuenca del río Han, costando la vida de muchas personas por envenenamiento¹¹⁹. Pero aún así, el científico americano es capaz de asentir confiadamente: “*The Han’s river is very broad. Mrs. Kim let’s try to broad minded about this. Anyways, that’s an order*”.

En el inocente juego de roles de criada (*a korean hanyeo*) a señorita (*a Japanese agassi*) en *The handmaiden*, o viceversa, se revela la ruptura del sistema de clases pero también la de género y la colonial [Figs. 48-49]. Con todo, en la mayoría de los filmes nombrados no se va a dar esta disidencia, sino que una vez más el ciudadano se encuentra desamparado en este mundo donde ni siquiera los más “necesitados” se ayudan entre sí.

2. Moralidad bañada en sangre

¿Debemos relacionar el vigente relativismo ético y moral con el visionado de una película coreana? En el caso de Park Chan-wook y Bong Joon-ho, ciertamente parece ser así. Como ocurre en el actual cine occidental, las personas retratadas en sus filmes semejan encontrarse en el limbo entre el “bien” y el “mal”, socavando así el sistema de creencias básicas que operaban en el cine clásico de Hollywood¹²⁰.

Un hombre, Oh Dae-su, es secuestrado y aprisionado en una celda durante 15 años, sin saber el motivo (*Oldboy*). Sin contacto humano, pero con una televisión que es a la vez reloj

¹¹⁸ Chung, M., & Park, H. (2020): “Hallyu and Film Adaptation: Maids of Decolonization in Park Chan-wook’s *The Handmaiden*”, *Korea Journal*, 60(1), p. 143.

¹¹⁹ Martínez, *Art. cit.*, 2014, pp. 48-49.

¹²⁰ Kim, Kyu Hyun (2019). «Oldboy (2003): Splendor and Truth in the Perversity», en Lee, S. (Ed.) et al. *Rediscovering Korean cinema*, Ann Arbor: University of Michigan Press, p. 378

y calendario, pero también su escuela, su hogar, su iglesia, su amiga y como no, su amante. Un espacio asfixiante a modo de mazmorra que, como afirma el director artístico Ryu Seong-hie¹²¹, pretende subrayar la sensación de repetición y monotonía a través del empapelado de la pared [Figs. 50-51]. ¿Está justificado el trato que recibe? ¿Quién es la víctima?

Nada parece claro, y quizás, esa es la intención de los autores. La difusa integridad que se da en los personajes parece justificarse por distintos motivos, desde las ansias de venganza hasta la perdición por amor. En *Parasite*, la reacción explosiva de Kim Ki-taek en medio del festín sangriento puede interpretarse como una acumulación del rencor producido por un recordatorio constante del lugar al que pertenecen [1:54:50-1:55:50; Figs. 52-55]. A través del espectacular montaje de la película, en donde se emplean constantemente *slow motions* y movimientos de cámara lineales, ya se anunciaba esta escalada de violencia.

La incapacidad del espectador para poder posicionarse se hace presente constantemente, pues como ocurre en *Sympathy for Mr. Vengeance* los dos protagonistas son culpables y víctimas a un mismo tiempo. La violencia está desprovista del placer triunfalista, aquí simplemente es un camino que conduce a un callejón sin salida y finalmente a la aniquilación¹²²[Figs. 56-60].

Los protagonistas llegan a perder ciertos ideales o características constitutivas de su identidad¹²³, donde como el inspector Seo Tae-yoon perderá la compostura y la razón ante la imposibilidad de atrapar al asesino (*Memories of Murder*). La máxima desesperación se alcanza cuando el investigador está a punto de matar a uno de los sospechosos en el túnel; el acercamiento de la cámara, el acompañamiento de la música y el juego de claroscuros no hace más que incrementar el sentimiento de desolación de esa situación [1:55:42-2:02:22; Figs. 61-63].

¿Hasta dónde llega el amor de una madre por proteger a su hijo? En el caso de *Mother*, al asesinato de alguien inocente. Desde la apertura del film, se presenta al personaje maternal en una danza con una ambigua expresión facial donde se sugiere una proximidad a la locura, y a medida que aparece el título, esconde su mano en la chaqueta como si ya anunciara que va a ocultar algo a la audiencia [Figs. 64-66].

¹²¹ Aunque en el documental *Korean cinema unleashed* (Jo Jin, 2006) no señale en qué otros trabajos participa Ryu Seong-hie, lo cierto es que también será la directora artística de *Mother* (Mado, Bong Joon-ho, 2009), *Thirst* (Bakjwi, Park Chan-wook, 2009) y *Decision to leave* (Heojil kyolshim, Park Chan-wook, 2022).

¹²² Cueto, R. (2007). «Golpeando en la herida: notas sobre el nuevo cine policíaco coreano», *Nosferatu: Revista De Cine*, 55-56, p. 79.

¹²³ Gutiérrez, *Art. cit.*, 2021, p. 29.

Además, Park Chan-wook se niega a recurrir a cualquier mecanismo de ficción que permita la catarsis redentora¹²⁴. Ni siquiera es posible en *Sympathy for Lady Vengeance* donde existe un claro perpetrador con cuerpo de perro y cabeza de humano, el señor Baek [Figs. 67-69]. El film -incuestionablemente abrumador desde el punto de vista plástico- presenta una sensación agri dulce en el clímax de la venganza con quince minutos de espesura dramática donde ni el dolor de las familias va a desaparecer ni Geum-ja consigue la expiación a pesar de haber sido una cómplice indirecta en los secuestros de los niños [Figs.70-72]. Con respecto a lo último, el cineasta comenta:

What was most important to me was the image of her agonizing about something that wasn't really her fault, thinking that it really was her fault to such an extent, that she was a person with a acutely guilty conscience¹²⁵.

Por lo tanto, en el amor también hay lugar para la perdición, como en las siguientes obras de Park Chan-wook: *Thirst (Bakjwi, 2009)*, *Decision to Leave (Heojil kyolshim, 2022)* y también se podría hablar anteriormente de *Stoker* (2013) con la complicada relación entre tío y sobrina. *Decision to Leave*, su película más reciente hasta el momento, plantea una historia de amor basada en la ocultación de las emociones, como el mismo cineasta expresa¹²⁶, donde es preciso que el público preste atención a los delicados cambios de expresiones faciales de los actores para entender lo que está pasando [Figs. 73-76]. La pérdida del orgullo se presenta en Hae-joon, tanto como detective veterano como esposo, ya que para proteger a Seo-rae ocultará la verdad y porque será infiel a su esposa, aunque no físicamente como en *The handmaiden*.

Quizás la única forma de no caer en la perdición, sería convertirse en un *cyborg* sin sentimientos ni remordimientos como el que se plantea en *I'm A Cyborg, But That's OK (Soy un cyborg, Saibogujiman kwenchana, Park Chan-wook, 2007)*. Los pecados que no puede cometer son los siguientes: 1. La compasión, 2. Estar triste, 3. La inquietud, 4. Dudar de todo, 5. Fantasías inútiles, 6. Culpabilidad y 7. Ser agradecido. Dejar de ser humano para dejar de ser vulnerable, dejar de sentir para dejar de sufrir.

¹²⁴ Trashorras, *Art. cit.*, 2007, p. 160.

¹²⁵ Kim, *Op. cit.*, 2007, p. 109.

¹²⁶ Willmore, A. (2022): "Park Chan-wook Leaves You Hanging. His latest film may be romantic, but that doesn't mean he's done with extreme violence". *New York vulture*. Disponible en: <https://www.vulture.com/article/park-chan-wook-decision-to-leave-interview.html>.

3. La difusa imagen entre el héroe y el monstruo

Mírame a los ojos. ¿Podemos descubrir a través de la mirada al monstruo que hay detrás? (Memories of Murder, 2003).

Esa pregunta podría surgir en muchos de los filmes del Nuevo Cine Coreano, si bien, Bong Joon-ho y Park Chan-wook recurren a esta ambigüedad en sus obras para mostrar toda una realidad de sombras e interrogantes. Incluso cuando Curtis parece ser un claro elegido para redimir a la humanidad (*Snowpiercer*), se descubre un oscuro pasado -con toques de canibalismo- que no es tan honorable como se pensaba. Bong confronta al supuesto héroe con su parte más tenebrosa, aquella que preferiría ocultar pero con la que deberá lidiar en su interior día a día¹²⁷.

Desde la representación de personas inadaptadas, solitarias e incomprendidas que no se acomodan a las normas sociales del mundo en el que viven en Bong Joon-ho, hasta la figura del *outsider* sobrepasado por los acontecimientos que lo rodean en Park Chan-wook¹²⁸. En muchos casos, la metamorfosis de estos personajes en monstruos es involuntaria: en el caso de Bong Joon-ho, como una reacción en cadena de *pujoris* omnipresentes¹²⁹; en Park Chan-wook, como resultado de eventos traumáticos, donde incluso los personajes pueden llegar a personificar el *han*¹³⁰.

En *The host*, la idea del héroe se contrapone en el personaje de Park Gang-du a partir de dos situaciones: su patetismo será el culpable indirecto de la muerte de su padre y de su hija, pero también será quién se enfrentará al ejército, a una lobotomía y a un monstruo gigante. Por otro lado, la propia criatura monstruosa posee una condición física que es causa de tormento incesante, es decir, es un ser en constante sufrimiento¹³¹. Es preciso incidir en cómo se da la presentación de esta mutación, que no es nada más y nada menos que con una secuencia magistralmente filmada a través de la eficaz orquestación de movimientos lentos y sonidos silenciosos invocando el caos y el terror¹³² [00:12:26-19:23; Figs. 77-79]. Aunque

¹²⁷ Martínez, *Art. cit.*, 2014, p. 57.

¹²⁸ Martínez, *Art. cit.*, 2014, p. 51.

¹²⁹ Lee, *Op. cit.*, 2020, p. 96.

¹³⁰ Chung & Park, *Art. cit.*, 2020, p. 102.

¹³¹ Paik, P. Y. (2019). «The Host (2006): Life in Excess» en Lee, S. (Ed.) et al. *Rediscovering Korean cinema*, Ann Arbor: University of Michigan Press, p. 432.

¹³² Lai, C. (2007). “Review: Monstrosity as Metaphor: Bong Joon-ho’s *The Host*”, *MoveableType*, 3, p. 133.

como ya se recalcó en apartados anteriores, el verdadero monstruo es otro y tiene rostro de humano [supra “La lógica de un mundo absurdo”].

En *Oldboy*, se presenta un plano secuencia de izquierda a derecha a modo de *dei-ketto* con una duración de tres minutos [00:42:37-00:45:48], esta escena también recuerda a los juegos *Beat'em up* de las máquinas arcade de finales de los 80¹³³ [Figs. 80-81]. El carácter superhumano está presente en Oh Dae-su, que se enfrenta a veinte personas con una peculiar arma -un martillo- mientras lucha exhausto por su vida [Figs. 82-84]. A diferencia del charlatán rebelde de la comisaría, ahora aparece implacable y seguro de sí mismo, “*Me he convertido en un monstruo*”¹³⁴. Con la escena final, se dividirá en dos partes: el monstruo que ha cometido los males y el resto de él mismo [1:54:03]. Al mismo tiempo que él se aleja del monstruo, se aleja de sus recuerdos hirientes.

Los personajes de Bong Joon-ho presentan una galería de perdedores, su insignificancia social se traduce en su anti-épica cotidianidad incorporada¹³⁵. En el film colectivo *Tokyo! (Tôkyô!)*, Bong Joon-ho/Leos Carax/Michel Gondry, 2008), la hazaña del protagonista será poner un pie fuera de su casa después de once años de aislamiento ya que se trata de un *hikikomori*¹³⁶. El director trabaja desde esa perspectiva microscópica para demostrar de qué manera en cada persona, por inútil o ridícula que parezca, puede encontrarse un ser prodigioso¹³⁷. Por otro lado, Park Chan-wook también muestra un gusto por hacer lucir a sus personajes como enanos o insectos a través de planos cenitales donde no son ni héroes ni monstruos en muchas ocasiones, simplemente seres insignificantes [Figs. 85-89].

Finalmente, es preciso añadir que aunque ambos confieren gran preponderancia al estilo en sus películas, en el caso de Park Chan-wook el detalle en la imagen es fundamental (probablemente en relación con su afición por la fotografía), mientras en Bong Joon-ho la técnica adquiere una gramática más funcional para ponerlo al servicio de lo que quiere contar (aunque esto no quiere decir ni más simple ni menos elaborado). Si bien, ambos han desarrollado rasgos estilísticos propios y muy identificativos que quizás continúen estando presentes en sus próximos trabajos: la película *Mickey 17* (Bong Joon-ho, 2024) y la miniserie *The Sympathizer (El simpatizante)*, Park Chan-wook, 2024).

¹³³ En los juegos *Beat'em up*, el jugador se enfrenta a infinidad de enemigos, generalmente en combates cuerpo a cuerpo, mientras se desplaza por un escenario que avanza en una única dirección.

¹³⁴ Baella Arsentales, A. (2021): “Por la senda del monstruo: la “Trilogía de la venganza” de Park Chan-wook”, *Ventana Indiscreta*, 25, p. 68.

¹³⁵ Costa, *Art. cit.*, 2007, p. 185.

¹³⁶ Persona que decide de forma voluntaria no salir de su vivienda por diversas fobias sociales. Este es un fenómeno que se extendió por Japón a finales de los años noventa y que sigue afectando en la actualidad a miles de personas.

¹³⁷ Martínez, *Art. cit.*, 2014, p. 51.

CONCLUSIONES

Corea del sur no es simplemente la faceta más “colorida” o alegre que nos puede aportar el *k-drama* o el *k-pop*, sino que en manifestaciones como el cine se opta por resoluciones más desoladoras y probablemente más profundas. Aunque esto no quiere decir que no exista en la producción serial o en la música pop coreana perspectivas críticas de la sociedad, pero en líneas generales presenta una tendencia a temas más superficiales donde la visión crítica queda en un segundo plano.

La *Hallyu* es un fenómeno que ha evolucionado hasta nuestros días para designar cualquier producto coreano, desde un cosmético de belleza facial hasta un plato tradicional. La globalización, los recursos tecnológicos y la comunidad transnacional de seguidores permiten dar el impulso definitivo a este “viento frío y repentino” de principios de los 90, donde actualmente cuenta con el apoyo institucional fomentando toda una serie de actividades promocionales, turísticas y comerciales para conseguir atraer a un *fandom* mayor. Como *soft power* y motor de la economía nacional, también busca el reconocimiento de su potencial cultural que tanto tiempo estuvo restringido ante el miedo de la invasión extranjera.

En este contexto, el Nuevo Cine Coreano significa la transición de una industria cinematográfica cercana al colapso hacia un horizonte abierto a distintas posibilidades, a pesar de las consecuencias de la crisis financiera asiática en 1997 o las duras exigencias marcadas por el FMI. La resistencia de los coreanos deja constancia de la defensa de la industria nacional con repetidas protestas en contra de la supresión de la cuota de pantalla por parte de Estados Unidos. Paralelamente, surgen distintas palancas de apoyo como es la creación de la Korean Academy of Film Arts, del Festival de Cine de Busan, la Korean Film Commission, el establecimiento de cuotas de pantalla para el cine local desde fines de los noventa o la reestructuración del sector con la entrada de distribuidores, inversores y productores dispuestos a tomar riesgos. El nacimiento del *blockbuster* coreano con *Shiri* y *JSA* no hizo más que confirmar las aspiraciones y el talento que podía alcanzar el cine coreano si contaba con los recursos necesarios, donde se podía dar un cine comercial de calidad pero también reflejaba la inclinación de los coreanos por una industria que tratase temas locales.

Esta nueva generación de realizadores -“*los niños sin padre*”- se encuentran ante un panorama donde existe una mayor libertad sin modelos comerciales anteriores con los que

poder compararse. El cine coreano presenta una amplia gama de géneros y un acercamiento variado a la producción de cine, desde la película independiente con bajo presupuesto hasta el lanzamiento comercial producido en el estudio, desde el éxito de taquilla hasta la película de arte más esotérica. Sin embargo, hasta la creación más simplista sirve para ilustrar algunas de las características definitorias de las películas coreanas y el contexto social en el que se produce. Si hay un rasgo que sorprende al espectador es su atípico tratamiento de cualquier género, donde incluso en casos como en la comedia, el melodrama o el *thriller* se puede pasar de la risa al llanto, del drama a escenas de terror. Una cinematografía ruidosa, caótica y desgarradora para transmitir toda una historia de dolor y sufrimiento a través de nociones como el *han*.

Este contexto sirve de antesala para el debut de Park Chan-wook y Bong Joon-ho en el año 1992 y 2000 respectivamente, ambos procedentes del ámbito universitario. Aunque podemos hablar de cine de género en sus filmografías, lo cierto es que sus películas admiten lecturas muy variadas. Una de ellas sería la crítica a distintas realidades absurdas -colonial, ecológica, capitalista, política o de género- donde el individuo se encuentra en una situación vulnerable sin ninguna medida de protección. El ser humano o los animales actúan como monedas de cambio donde su bienestar queda obsoleto frente a otros intereses económicos, sociales o de poder. Tampoco ofrecen una historia acorde a las concepciones éticas y morales tradicionales, sino que optan por profundizar en aspectos como la difusa integridad de unos personajes llevados a situaciones extremas. Podemos concluir que muestran una simpatía o predilección con los oprimidos, aunque éstos se dediquen a prácticas moralmente dudosas (suplantación de identidad, asesinato, secuestro de menores...). El ciudadano medio, desprotegido, se convierte en “monstruo” para defenderse a sí mismo en una ambigüedad donde en muchas ocasiones no hay lugar para “lo correcto” sino simplemente para la venganza, la violencia, el rencor o la pérdida de uno mismo. Tampoco se representa un claro salvador o antihéroe, en muchos casos la difusa concepción de “héroe” y “monstruo” converge en un mismo personaje. En definitiva, podemos hablar de personas marginadas o que permanecen en la periferia de las normas sociales que se convierten en entes monstruosos como resultado de sus vivencias traumáticas o de los *pujoris* sociales.

BIBLIOGRAFÍA

- Baella Arsentales, A. (2021). Por la senda del monstruo: la "Trilogía de la venganza" de Park Chan-wook. *Ventana Indiscreta*, (25), pp. 64-70. <https://doi.org/10.26439/vent.indiscreta2021.n025.5376>
- Boman, B. (2022). Feminist themes in Hallyu 4.0 South Korean TV dramas as a reflection of a changing sociocultural landscape. *Asian Journal of Women's Studies*, 28(4), pp. 419-437. 10.1080/12259276.2022.2127622
- Bong Joon Ho. (2020). *Parasite : a graphic novel in storyboards* (1st ed ed.). New York: Grand Central.
- Bresciano, J. A. (2004). *Investigar en Humanidades. Pautas metodológicas-técnicas para el diseño y la presentación de proyectos*. Montevideo: Psicolibros Waslala, pp. 15-40.
- Cagiga, N. (Coord.), et al. (2015). *Cine coreano contemporáneo (1990-2015) : entre lo excesivo y lo sublime*. Madrid: Líneas paralelas.
- Casas, Q. (2019). Parásitos: dos familias. *Dirigido Por ...: Revista De Cine*, (503), pp. 24-25.
- Choe, S. (2014). The Profanation of the Priest: Park Chan-wook's "Thirst". *Concentric:Literary and Cultural Studies*, 40(2), pp. 83-103. 10.6240/concentric.lit.2014.40.2.05. https://www.researchgate.net/publication/290563639_The_Profanation_of_the_Priest_Park_Chan-wook's_Thirst
- Chung, M., & Park, H. (2020). Hallyu and Film Adaptation: Maids of Decolonization in Park Chan-wook's The Handmaiden. *Korea Journal*, 60(1), pp. 128-151. <https://www.dbpia.co.kr/Journal/articleDetail?nodeId=NODE09378575>
- Costa, J. (2007). Bong Joon-ho: épica de lo minúsculo. *Nosferatu: Revista De Cine*, (55-56), pp. 181-185. <https://riunet.upv.es/handle/10251/41528>
- Cueto, R. (2007). Golpeando en la herida: notas sobre el nuevo cine policiaco coreano. *Nosferatu: Revista De Cine*, (55-56), pp. 72-81. <https://riunet.upv.es/handle/10251/41515>
- Davis, D. W., & Yeh, E. Y. (2008). *East Asian Screen Industries*. Londres: British Film Institute, pp. 21-24.

Deltell Escolar, L., & Folgar Arias, C. (2020). Hallyu 한류 en España: espectadores, fanbases y nuevas formas de consumir el audiovisual. *L'Atalante: Revista De Estudios Cinematográficos*, (29), pp. 39-52.

https://www.researchgate.net/publication/340298154_Hallyu_hanlyu_en_Espana_espectadores_fanbases_y_nuevas_formas_de_consumir_el_audiovisual

Dissanayake, W. (1993). *Melodrama and Asian cinema* (1. publ. ed.). Cambridge: Cambridge University Press. 10.1017/CBO9781139172523

Dueñas Mohedas, S. (2019). «La transformación de Seúl a través de las industrias culturales surcoreanas: El caso de la ola Hallyu». En Mejón, Ana et al. (Ed.). *Congreso Internacional Interdisciplinar: La ciudad: imágenes e imaginarios* (Getafe, 2018). Getafe: Universidad Carlos III de Madrid, p. 91-100.

Elena, A. (Ed.), et al. (2004). *Seul Express. La Renovación del Cine Coreano 1997-2004*. Las Palmas de Gran Canaria: T&B Editores.

Elfving-Hwang, J. (2013). South Korean Cultural Diplomacy and Brokering 'K-Culture' outside Asia. *Korean Histories*, 4(1), pp. 14-26. https://www.academia.edu/6609624/South_Korean_cultural_diplomacy_and_brokering_K_Culture_outside_Asia

Featherstone, M., Lash, S. M., & Robertson, R. (1995). «Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity». En Featherstone, M., Lash, S. y Robertson, R. (Eds.), *Global Modernities*. Londres: Sage Publications, pp. 25-44.

Fithratullah, M. (2019). Globalization and Culture Hybridity; The Commodification on Korean Music and its Successful World Expansion. *Digital Press Social Sciences and Humanities*, 2, pp. 83-90. 13. 10.29037/digitalpress.42264

Ganghariya, G., & Kanozia, R. (2020). Proliferation of Hallyu Wave and korean popular culture across the world: a systematic literature review from 2000-2019. *Journal of Content, Community and Communication*, 11(10), pp. 177-207. 10.31620/JCCC.06.20/14

Garcelán, E., & Fernández, G. (2010). El cine coreano en diez apuntes. *La Ortiga: Revista Cuatrimestral De Arte, Literatura Y Pensamiento*, (102-104), pp. 161-178. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3407597>

- García Serrano, F. (2019). Parásitos: thriller tragicómico y “muy” familiar. Análisis de la película de Bong Joon Ho. *El Puente Rojo*, pp. 1-6. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/57963/>
- Gateward, F. (Ed.), et al. (2007). *Seoul searching : culture and identity in contemporary Korean cinema*. Albany: State University of New York Press.
- Guerrero, Á. (2009). Cine de género en Asia: la otra mirada. *Ventana Indiscreta*, (001), pp. 18-21. <https://doi.org/10.26439/vent.indiscreta2009.n001.1686>
- Gutiérrez, S. S. (2021). Cine posmoderno? La problemática de los géneros en tres películas de Bong Joon-ho. *Ventana Indiscreta*, (25), pp. 24-31. <https://doi.org/10.26439/vent.indiscreta2021.n025.5370>
- Herederó, C. F., et al. (2014). *Bong Joon Ho : la reinención de los géneros*. Semana Internacional de Cine, 2014 /Caimán Cuadernos de Cine (Ed.).
- Hoffman-Han, A. (2012). ‘You Can’t Help But Feel Uncomfortable, Even Though You’re Smiling’: An interview with Park Chan-wook. *Journal of Japanese and Korean Cinema*, 4, pp. 185-193. https://www.academia.edu/4423040/_You_Cant_Help_But_Feel_Uncomfortable_Even_Though_Youre_Smiling_An_Interview_with_Park_Chan_wook_
- Imanjaya, E., Amelia, A., & Meilani (2021). Three “ecological monsters” in Bong Joon-Ho’s films. *IOP Conference Series: Earth and Environmental Science*. <https://iopscience.iop.org/article/10.1088/1755-1315/729/1/012103>
- Jin, D. y. (2016). *New Korean wave: transnational cultural power in the age of social media*. Urbana: University of Illinois Press. 10.5406/j.ctt18j8wkv
- Jun, H. H. (2017). Hallyu at a Crossroads: The Clash of Korea’s Soft Power Success and China’s Hard Power Threat in Light of Terminal High Altitude Area Defense (THAAD) System Deployment. *Asian International Studies Review (Seoul, Korea)*, 18(1), pp. 153-169. 10.16934/isr.18.1.201706.153
- Kim, B. (2015). Past, Present and Future of Hallyu (Korean Wave) . *American International Journal of Contemporary Search*, 5(5), pp. 154-160. <http://www.aijcrnet.com/journal/index/947>

- Kim, J. (2007). Why Does Hallyu Matter? The Significance of the Korean Wave in South Korea. *Critical Studies in Television*, 2(2), Londres: SAGE Publications, pp. 47-59. 10.7227/CST.2.2.6
- Kim, K. H. (2009). 'Tell the Kitchen That There's Too Much Buchu in the Dumpling': Reading Park Chan-wook's 'Unknowable' Oldboy. En M. Wada-Marciano, & J. Choi (Eds.), *Horror to the Extreme: Changing Boundaries in Asian Cinema*. Hong Kong: Hong Kong University.
- Kim, K. H. (2011). *Virtual hallyu : Korean cinema of the global era*. Durham: Duke University Press.
- Kim, M. (Ed.), et al. (2007). *Korean cinema: from origins to renaissance*. CommBooks (KOFIC). <https://www.koreanfilm.or.kr/eng/publications/history.jsp>
- Kim, M. (2011). The Role of the Government in Cultural Industry: Some Observations From Korea's Experience . *Keio Communication Review*, (33), pp. 163-182. <https://www.semanticscholar.org/paper/The-Role-of-the-Government-in-Cultural-Industry%3A-Kim/3ebb4b4a630dc3d1fe42d238b5345869990e20c8>
- Kim, T., & Jin, D. Y. (2016). Cultural policy in the Korean Wave: An analysis of cultural diplomacy embedded in presidential speeches. *International Journal of Communication*, 10, pp. 5514-5534. <https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/5128/1838>
- Kim, Y. (2007). *Park Chan-wook* (XI ed.). Seoul: Seoul Selection (Korean Film Council).
- Koontz, E. (2022). Reopening Wounds: Processing Korean Cultural Trauma in Park Chan-wook's Oldboy and Sympathy for Lady Vengeance. *Oregon Undergraduate Research Journal*, 20(2), pp. 99-107. <https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/handle/1794/27857>
- Lai, C. (2007). Review: Monstrosity as Metaphor: Boon Joon-ho's The Host. *MoveableType*, 3, pp. 132-134. <https://doi.org/10.14324/111.1755-4527.029>
- Lee, H. (2006). *Il cinema coreano contemporaneo: identità, cultura e politica*. Milano: O barra O, pp. 253-279.
- Lee, N. (2020). *The films of Bong Joon Ho*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press. 10.36019/9781978818941

- Lee, S. (2018). Hawaii, Cannes, and Los Angeles: Projecting South Korean Cinema to the World. *International Journal of Korean History*, 23(1), pp. 123-140. 10.22372/ijkh.2018.23.1.123
- Lee, S. (Ed.), et al. (2019). *Rediscovering Korean cinema*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- León Frías, I. (2021). El nuevo cine coreano: ferocidad y lirismo. *Ventana Indiscreta*, (25), pp. 6-10. <https://doi.org/10.26439/vent.indiscreta2021.n025.5367>
- López Frías, C. (2017). La doncella, thriller, erotismo y drama. *El Puente Rojo*.
- Mery, C. J. (2018). «La era de la K-Diplomacy: El Hallyu como estrategia clave del soft power coreano y su alcance en América Latina para los casos de México, Perú y Chile». En Ross, César Y Rodrigo Álvarez (Eds.). *Corea Del Sur Y América Del Sur: Lecciones De Dos Trayectorias*, Santiago de Chile: Programa Centro de Estudios Chileno-Coreano, pp. 61-83.
- Miroudot, S. (2018). Hallyuwood: Korea's Comparative Advantage in the Global Motion Picture Industry. *Kritika Kultura*, (32), pp. 54-78. 10.13185/KK2019.03204
- Nam, D. (2019). Entrevista Bong Joon Ho. *Caimán Cuadernos De Cine*, 86 (137)(21), pp. 18-39.
- Paquet, D. (2009). *New Korean Cinema: Breaking the Waves*. Londres: Wallflower.
- Posada, J., & Zuluaga, T. (2020). Okja: una crítica al capitalismo. *Mundo Asia Pacífico*, 9(16), pp. 124-125. <https://repository.eafit.edu.co/handle/10784/17695?locale-attribute=es>
- Pramadya, T. P., & Oktaviani, J. (2016). Hallyu (Korean Wave) as Part of South Korea s Cultural Diplomacy and Its Impact on Cultural Hybridity in Indonesia. *Jurnal Dinamika Global*, 1(1), pp. 87-116. 10.36859/jdg.v1i01.16
- Ramón Fernández, F., & Prósper Ribes, J. (2021). Aporofobia, segregación y descenso a los infiernos. *Ética Y Cine Journal*, 11(1), pp. 31-39. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/eticaycine/article/view/32570>
- Shim, D. (2006). Hybridity and the rise of Korean popular culture in Asia. *Media, Culture & Society*, 28(1), pp. 25-44.

https://www.researchgate.net/publication/254737351_Hybridity_and_the_Rise_of_Korean_Popular_Culture_in_Asia

Trashorras, A. (2007). Park Chan-wook. *Nosferatu: Revista De Cine*, (55-56), pp. 156-162. <https://riunet.upv.es/handle/10251/41524?show=full>

Vera Poseck, B. (2021). *Cine coreano: cine se escribe con K*. Palma de Mallorca: Dolmen Editorial (Plan B Publicaciones S.L. Ed.).

Vicente, Á. (2022). La excepción cultural coreana . *Babelia: El País*.

WEBGRAFÍA

Engel, P. (2019). *Bong Joon-ho: “Las clases sociales son cada vez más parasitarias”*. El Español. Recuperado de: https://www.elespanol.com/el-cultural/cine/20191025/bong-joon-ho-clases-sociales-vez-parasitarias/439457723_0.html [Consulta: 1 de junio, 2023].

Garcelán, E. (2023,). Park Chan-wook, el maestro del lenguaje cinematográfico (Primera Parte). Recuperado de: <https://cineasiaonline.com/park-chan-wook-el-maestro-del-lenguaje-cinematografico-primera-parte/> [Consulta: 15 de mayo, 2023].

Gosálvez, P. (2023). Netflix trata de pescar el siguiente ‘Juego del calamar’ en aguas surcoreanas. Recuperado de: <https://elpais.com/television/2023-02-12/netflix-trata-de-pescar-el-siguiente-juego-del-calamar-en-aguas-surcoreanas.html> [Consulta: 1 de febrero, 2023]

Jaggi, M. (2022). *Hallyu: ‘cool Korea’ and the art of soft power*. Le Monde diplomatique. Recuperado de: <https://mondediplo.com/2022/12/11korea> [Consulta: 22 de abril, 2023].

Jenkins, H. (2006). *Welcome to Convergence Culture — Pop Junctions*. Henry Jenkins. Recuperado de: http://henryjenkins.org/blog/2006/06/welcome_to_convergence_culture.html [Consulta: 1 de mayo, 2023].

Lee, H. (2022). *K-culture, workcation visas to be introduced*. The Korea Times. Recuperado de: https://www.koreatimes.co.kr/www/culture/2023/04/141_341740.html [Consulta: 23 de marzo, 2023].

Lee, H., & Lee, T. (2023-04-05T11:25:30+0900). *SM Universe prepares to accept foreign students under Hallyu visa*. Korea JoongAng Daily. Recuperado de: <https://koreajoongangdaily.joins.com/2023/04/05/entertainment/kpop/korea-SMUniverse-kpop/20230405112533496.html> [Consulta: 23 de marzo, 2023].

Lulkowska, Á. (2020). *¿Oscar por Parásitos? El auge mundial del cine surcoreano*. The conversation. Recuperado de: <https://theconversation.com/an-oscar-for-parasite-the-global-rise-of-south-korean-film-128595> [Consulta: 10 de febrero, 2023]

Rashid, R. (2023). *Polémica en Corea del Sur por sus ideas para hacer frente a la natalidad más baja del mundo*. elDiario.es. Recuperado de: https://www.eldiario.es/internacional/theguardian/polemica-corea-sur-ideas-frente-natalidad-baja-mundo_1_10081229.html [Consulta: 23 de marzo, 2023].

Willmore, A. (2022). *Park Chan-wook Leaves You Hanging. His latest film may be romantic, but that doesn't mean he's done with extreme violence*. New York vulture. Recuperado de: Retrieved 25 de junio, 2023, from <https://www.vulture.com/article/park-chan-wook-decision-to-leave-interview.html> [Consulta: 15 de mayo, 2023].

ANEXO

1. ANEXO I. Películas y series citadas

1. *A Good Lawyer's Wife*

(*La mujer del abogado, Baram-nan Gajok*, 바람난 가족)

2003 / 105 min. / 35mm / 2,35 : 1

Director: Im Sang-soo

Compañía de producción: Myung Film Company Ltd.

Guión: Im Sang-soo

Dirección de fotografía: Kim Woo-hyung

Montaje: Lee Eun-su

Música: Kim Hong-jip

2. *Ari! Ari! The Korean Cinema*

(*A-li a-li han-guk-yeong-hwa*)

2011

Director: Chung Ji-young

Compañía de producción: Mountain Pictures

3. *A taxi Driver*

(*A taxi Driver: Los héroes de Gwangju, Taeg-si-un-jeon-sa*, 택시운전사)

2017 / 137 min. / 35 mm / 2.35 : 1

Director: Jang Hun

Compañía de producción: Showbox/Mediaplex, Lamp

Guión: Eom You-na

Dirección de fotografía: Go Rak-seon

Montaje: Kim Jae-beom, Kim Sang-bum

Música: Cho Young-wook

4. *Barking Dogs Never Bite*

(*Peullandaseu-ui gae; Perro ladrador, poco mordedor; 플란다스의 개*)

2000 / 106 min. / 35 mm / 1.85 : 1

Director: Bong Joon-ho

Compañía de producción: Cinema Service, Uno Film, CJ Entertainment

Guión: Bong Joon-ho, Son Tae-ung, Song Ji-ho

Dirección de fotografía: CHO YONGKYU

Montaje: Lee Eun-su

Música: Jo Seong-woo

5. *Beauty Water*

(*Gigigoegoe seonghyeongsu*, 기기괴괴 성형수)

2020 / 85 min.

Director: Cho Kyung-hun

Compañía de producción: Ningxia Film Group

Guión: Lee Han-bin

Dirección de fotografía: Mun Seong-cheol

Montaje: Jo Gyeong-hun, Kim Gi-pyo

Música: Hong Dae-seong

6. *Burning*

(*Beo-ning*, 버닝)

2018 / 148 min. / Codex / 2.35 : 1

Director: Lee Chang-dong

Compañía de producción: Pine House Film, NHK, Now Films

Guión: OH Jung-mi, Lee Chang-dong

Dirección de fotografía: Alex Hong

Montaje: Kim Hyeon, Kim Da-won

Música: Mowg

7. *Crash Landing on You*

(*Sa-rang-eui bul-sa-chak*)

2019-2020 / 70 min.

Director: Lee Jung-hyo

Compañía de producción: Culture Depot, Studio Dragon

Guión: Park Ji-eun

8. *Decision to Leave*

(*Heojil kyolshim*, 헤어질 결심)

2022 / 138 min. / 35 mm / 2.39 : 1

Director: Park Chan-wook

Compañía de producción: Moho Films, CJ Entertainment

Guión: Jeong Seo-Kyeong, Park Chan-wook

Dirección de fotografía: Kim Ji-yong

Montaje: Kim Sang-beom

Música: Jo Yeong-wook

9. *Friend*

(*Chingu, Chingoo*, 친구,)

2001 / 116 min. / 35 mm / 1.85 : 1

Director: Kwak Kyung-taek

Compañía de producción: Korea Pictures, Celine 2, Cowell Investment Capital, Simmani, JR Lighting

Guión: Kwak Kyung-taek

Dirección de fotografía: Hwang Gi-seok

Montaje: Park Gok-ji

Música: Choi Man-Sik, Choi Man-Sik

10. *I saw The Devil*

(*Encontré al diablo, Angmareul Boatda*, 악마를 보았다)

2010 / 144 min. / 35 mm / 1.85 : 1

Director: Kim Jee-woon

Compañía de producción: Peppermint & Company, Syz Entertainment

Guión: Park Hoonjeong

Dirección de fotografía: Lee Mo-gae

Montaje: Nam Na-young

Música: Mowg

11. *I'm A Cyborg, But That's OK*

(*Soy un cyborg, Ssa-i-bo-gu-ji-man gwen-cha-na*, 싸이보그지만 괜찮아)

2007 / 105 min. / 35 mm / 1.85 : 1

Director: Park Chan-wook

Compañía de producción: Moho Films, Joy Fund

Guión: Jeong Seo-kyeong Park Chan-wook

Dirección de fotografía: Jung Jung-hoon

Montaje: Kim Sang-bum Kim

Música: Jae-beo, Cho Young-wook

12. *Joint Security Area*

(*J.S.A, Gongdong gyeongbi guyeok*, 공동경비구역 J.S.A)

2000 / 110 min. / 35 mm / 2.35 : 1

Director: Park Chan-wook

Compañía de producción: CJ Entertainment, Intz.com, KTB Network, Myung Film Company Ltd.

Guión: Kim Hyun-seok, Lee Moo-young, Jeong Seong-san, Lee Moo-young, Park Chan-wook

Dirección de fotografía: Kim Seongbok

Montaje: Kim Sang-beom

Música: Ban Jun-suk, Jo Yeong-wook

13. *Judgment*

(*Judgement, Simpan*, 심판)

1999 / 26 min.

Director: Park Chan-wook

Compañía de producción: Studio Box

Guión: Park Chan-wook

Dirección de fotografía: Park Hyun-Cheol

14. *Kingdom*

2019 | / 50 min.

Director: Kim Seong-hoon, Park In-je

Compañía de producción: AStory; Coproducción Corea del Sur-Estados Unidos

Guión: Kim Eun-hee

15. *Korean cinema unleashed*

2006 / 52 min.

Director: Jo Jin

Publicación: The Korea Foundation

16. *Little Women*

(*Las hermanas, Jak-eun a-ssi-deul*)

2022 | / 75 min.

Director: Kim Hee-won

Compañía de producción: Studio Dragon

Guión: Jeong Seo-Kyeong

17. *Memories of Murder*

(*Crónica de un asesino en serie, Salin-ui Chueok*, 살인의 추억)

2003 / 130 min. / 1.85 : 1 / 35 mm

Director: Bong Joon-ho

Compañía de producción: CJ Entertainment, Sidus, Muhan Investment

Guión: Bong Joon-ho, SHIM Sung-bo

Dirección de fotografía: Kim Hyung-koo

Montaje: Kim Sun-min

Música: Tarô Iwashiro

18. *Mickey 17*

2024

Director: Bong Joon-ho

Compañía de producción: Warner Bros., Plan B Entertainment, Kate Street Picture Company, Offscreen

Guión: Bong Joon-ho

Dirección de fotografía: Darius Khondji

Montaje: Jinmo Yang

Música: Jung Jae-il

19. *Moon Is the Sun's Dream*

(*Dal-eun...haega kkuneun kkum*, 달은...해가 꾸는 꿈)

1992 / 103 min. / 1.85 : 1

Director: Park Chan-wook

Compañía de producción: M & R Film

Guión: Park Chan-wook

Dirección de fotografía: Park Seung-bae

Montaje: Hui-su Kim

Música: Jae-hong Sin

20. *Mother*

(*Madeo*, 마더)

2009 / 128 min. / 35 mm / 2.35 : 1

Director: Bong Joon-ho

Compañía de producción: Barunson, CJ Entertainment

Guión: Bong Joon-ho, Park Eun-gyo

Dirección de fotografía: Alex Hong

Montaje: Mun Se-gyeong

Música: Byung-woo Lee

21. *My sassy girl*

(*Yeopgijeogin geunyeo*, 엽기적인 그녀)

2001 / 135 min. / 35 mm / 1.85 : 1

Director: Kwak Jae-young

Compañía de producción: Shin Cine Communications

Guión: Kwak Jae-yong

Dirección de fotografía: Kim Seongbok

Montaje: Kim Sang-bum

Música: KIM HYUNG SUK

22. *Oasis*

(*Oasisu*, 오아시스)

2002 / 132 min. / 35 mm / 1.90 : 1

Director: Lee Chang-dong

Compañía de producción: UniKorea Pictures, Dream Venture Capital, East Film Company

Guión: Lee Chang-dong
Dirección de fotografía: Choi Young-taek
Montaje: Kim Hyeon
Música: Lee Jae-jin

23. *Okja*

(옥자)
2017 / 118 min. / 35 mm / 2.39 : 1

Director: Bong Joon-ho
Compañía de producción: Lewis Pictures, Plan B Entertainment, Kate Street Picture Company
Guión: Bong Joon-ho
Dirección de fotografía: Darius Khondji
Montaje: Yang Jin-mo
Música: Jeong Jae-il

24. *Oldboy*

(*Oldeuboi*, 올드보이)
2003 / 120 min. / 35 mm / 2.35 : 1

Director: Park Chan-wook
Compañía de producción: Show East Co. Ltd, Egg Films, CJ Entertainment, CJ E&M Film Financing & Investment Entertainment & Comics, Moho Films
Guión: Hwang Jo-yun, Yim Jun-hyung, Park Chan-wook
Dirección de fotografía: Jung Jung-hoon
Montaje: Jae-beom Kim, Kim Sang-beom
Música: Jo Yeong-wook

25. *Operation Chromite*

(*Operación Chromite*, in-cheon-sang-nyuk-jak-jeon, 인천상륙작전)
2016 / 111 min. / 2.35 : 1

Director: John H. Lee
Compañía de producción: Taewon Entertainment, CJ Entertainment, Celltrion Entertainment, Frontier Works Comic, Industrial Bank of Korea
Guión: Lee Man-hee, John H. Lee
Montaje: Steve M. Choe

26. *Parasite*

(*Parásitos*, *Gi-saeng-chung*, 기생충)
2019 / 132 min. / 2.39 : 1 / Codex

Director: Bong Joon-ho
Compañía de producción: Barunson, CJ Entertainment, TMS Comics, TMS Entertainment, CJ E&M Film Financing & Investment Entertainment & Comics

Guión: Bong Joon-ho Han Jin-won
Dirección de fotografía: Alex Hong
Montaje: Yang Jin-mo
Música: Jeong Jae-il

27. *Shiri*

(*Swiri*, 쉬리)
1999 / 124 min. / 35 mm / 1.85 : 1

Director: Kang Je-gyu
Compañía de producción: Samsung Entertainment, Frontier Works Comic, Kang Je-Kyu Film Co. Ltd, CJ Entertainment, CJ E&M Film Financing & Investment Entertainment & Comics
Guión: Kang Je-kyu
Dirección de fotografía: Kim Seongbok
Montaje: Park Gok-ji
Música: Lee Dong-jun

28. *Silmido*

2003 / 130 min. / 35 mm / 2.35 : 1

Director: Kang Woo-suk
Compañía de producción: Cinema Service, Hanmac Films
Guión: Kim Hie-jae
Dirección de fotografía: Kim Sung-Bok
Música: Han Je-kwon, Ji-soo Lee

29. *Squid Game*

(*El juego del calamar, Ojing-eo geim*)
2021 | / 60 min.

Director: Hwang Dong-hyuk
Compañía de producción: Siren Pictures
Guión: Hwang Dong-hyuk

30. *Sympathy for Lady Vengeance*

(*Chin-jeol-han Geum-ja-ssi*, 친절한 금자씨)
2005 / 112 min. / 35 mm / 2.35 : 1

Director: Park Chan-wook
Compañía de producción: CJ Capital Investment, Centurion Investment, Ilshin Capital Investments, Korea Capital Investment, Moho Films, Samsung Venture Capital, TSJ Entertainment, CJ Entertainment, TMS Entertainment, TMS Comics, CJ E&M Film Financing & Investment Entertainment & Comics, Stone Comics Entertainment
Guión: Park Chan-wook, Jeong Seo-Kyeong
Dirección de fotografía: Jung Jung-hoon

Montaje: Kim Sang-bum, Kim Jae-beom
Música: Choi Seung-hyeon, Jo Yeong-wook

31. *Sympathy for Mr. Vengeance*

(*Bok-su-neun Na-ui Geot*, 복수는 나의 것)
2002 / 129 min. / 35 mm / 2.41 : 1

Director: Park Chan-wook
Compañía de producción: CJ Entertainment, Studio Box
Guión: Lee Moo-young, Lee Jong-yong, Lee Jae-soon, Park Chan-wook
Dirección de fotografía: Kim Byeong-il
Montaje: Kim Sang-bum
Música: Hyeon-jin Baek, Young-gyu Jang, Byung-hoon Lee

32. *Tae Guk Gi: The Brotherhood of War*

(*Lazos de guerra, Taegukgi Hwinalrimyeo*, 태극기 휘날리며)
2004 / 140 min. / 35 mm / 2.35 : 1

Director: Kang Je-gyu
Compañía de producción: Showbox Entertainment, KD Media, KTB Network, OCN [South Korea], Prime Venture, Seoul Broadcasting System
Guión: Han Ji-hun, Kim Sang-don
Dirección de fotografía: Alex Hong
Montaje: Park Gok-ji, Jeong Jin-hui
Música: Lee Dong-jun

33. *The Foul king*

(*Banchig-wang*, 반칙왕)
2000 / 112 min. / 35 mm / 1.85 : 1

Director: Kim Jee-woon
Compañía de producción: BOM Film V Productions
Guión: Kim Jee-woon
Dirección de fotografía: Alex Hong
Montaje: Go Lim Pyo
Música: Jang Young-gyu

34. *The Glory*

(*La gloria, Deo Geulloli*)
2022 | / 50 min.

Director: Gil Ho Ahn
Compañía de producción: Hwa and Dam Pictures
Guión: Kim Eun-suk

35. *The handmaiden*

(*La doncella*, Ah-ga-ssi, 아가씨)
2016 / 145 min. / 2.35 : 1 / Codex

Director: Park Chan-wook
Compañía de producción: Moho Films, Yong Film
Guión: Park Chan-wook, Jeong Seo-kyeong
Dirección de fotografía: Chung Chung-hoon
Montaje: Jae-Bum Kim, Kim Sang-beom
Música: Jo Yeong-wook

36. *The host*

(*Goe-mool*, 괴물)
2006 / 119 min. / 35 mm / 1.85 : 1

Director: Bong Joon-ho
Compañía de producción: Chunggeorahm Film, Showbox Entertainment, Seoul Broadcasting System; Coproducción Corea del Sur-Japón
Guión: Bong Joon-ho, Ha Joon-won, Baek Cheol-hyeon
Dirección de fotografía: Kim Hyung-koo
Montaje: Sun-Min Kim
Música: Lee Byung-woo

37. *The housemaid*

(*La criada*, Hanyo, 하녀)
2010 / 106 min. / 35 mm / 2.35 : 1

Director: Im Sang-soo
Compañía de producción: Mirovision
Guión: Im Sang-soo
Dirección de fotografía: Lee Hyeong-deok
Montaje: Lee Eun-su
Música: Kim Hong-jip

38. *The housemaid*

(*La criada*, Hanyo, 하녀)
1960 / 108 min. / 35 mm / 1.37 : 1 - 1.55 : 1

Director: Kim Ki-young
Compañía de producción: Hanguk Munye Yeonghwa, Kim Ki-Young Production
Guión: Kim Ki-young
Dirección de fotografía: Kim Deok-jin
Montaje: Oh Young-Keun
Música: Han Sang-ki

39. *The King of Pigs*

(*Dwaejiui Wang*, 돼지의 왕)

2010 / 96 min. / 1.85 : 1

Director: Yeon Sang-ho

Compañía de producción: Indiestory

Guión: Yeon Sang-ho

Montaje: Yeon Sang-ho, Lee Yeon Jung

Música: Been Eom

40. *The Sympathizer*

(*El simpatizante*)

2024

Director: Park Chan-wook

Compañía de producción: A24, Cinetic Media, Moho Films, Rhombus Media, Team Downey; Coproducción Estados Unidos-Vietnam

Guión: Don McKellar

41. *Thirst*

(*Bakjwi*, 박쥐)

2009 / 133 min. / 35 mm / 2.35 : 1

Director: Park Chan-wook

Compañía de producción: CJ Entertainment, Focus Features, Moho Films

Guión: Jeong Seo-kyeong, Park Chan-wook

Dirección de fotografía: Jung Jung-hoon

Montaje: Kim Sang-bum, Kim Jae-beom

Música: Cho Young-wook

42. *Titanic*

1997 / 195 min. / 35 mm / 2.39 : 1

Director: James Cameron

Compañía de producción: Paramount Pictures, 20th Century Fox, Lightstorm Entertainment

Guión: James Cameron

Dirección de fotografía: Russell Carpenter

Montaje: Conrad Buff IV, James Cameron, Richard A. Harris

Música: James Horner

43. *Tokyo!*

(*Tôkyô!*, 도쿄!)

2008 / 111 min. / 35 mm /

Director: Bong Joon-ho/Leos Carax/Michel Gondry

Compañía de producción: Comme des Cinemas, Bitters End, Sponge Ent. Inc, Backup Films, Picnic, Westdeutscher Rundfunk (WDR), Kansai Telecasting, arte France Cinéma, Coin Film; Coproducción Japón-Francia-Corea del Sur-Alemania

Guión: Bong Joon-ho, Leos Carax, Michel Gondry

Dirección de fotografía: Masami Inomoto, Caroline Champetier, Jun Fukumoto

Montaje: Nelly Quettier

Música: Étienne Charry, Lee Byung-woo

44. *Train to Busan*

(*Busanhaeng*, 부산행)

2016 / 118 min. / Codex / 1.85 : 1 - 5.95 : 1

Director: Yeon Sang-ho

Compañía de producción: Next Entertainment World, RedPeter Film

Guión: Yeon Sang-ho, Park Joo-suk

Dirección de fotografía: Lee Hyeong-deok

Montaje: Jinmo Yang

Música: Young-gyu Jang

45. *Veinticinco, veintiuno*

(*Twenty Five Twenty One*)

2022 | / 70 min.

Director: Jung Ji-Hyun, Kim Seung-ho

Compañía de producción: TVN

Guión: Kwon Do-Eun

46. *What is love*

(*Sarangyi Mwogilrae*)

1991-1992

Director: Park Cheol

Compañía de producción / Emitida por: MBC

Guión: Su-hyeon Kim

47. *Winter Sonata*

(*Sonata de invierno, Gyeongju yeonga*; KBS:)

2002 / 70 min.

Director: Yun Seok-ho, Lee Hyung-Min

Compañía de producción / Emitida por: Korean Broadcasting System (KBS)

Guión: Oh Soo Yun, Kim Eun-hee

2. ANEXO II. Glosario de imágenes



Figura 1. *Untitled G-dragon, A Space of No Name* (2015) del artista Osang Gwon. Escultura pintada, C-print, técnica mixta, [176 x 105 x 380 cm]; Fuente: <https://m.koreaherald.com/view.php?ud=20220715000531>.



Figura 2. Detalle de *Untitled G-dragon, A Space of No Name* (2015), del artista Osang Gwon; Fuente: <https://osang.net/portfolio/2015-untitled-gd>.



Figura 3. *Mirage Stage* (1986) de Nam June Paik. Instalación, vídeo [431,8 x 609,6 x 243,8 cm]. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Fuente: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/mirage-stage>.



Figura 4. Sala de la exhibición *Hallyu! The Korean Wave* en el Victoria and Albert Museum de Londres con los atuendos de grupos de K-pop, entre ellos Ateez y aespa;
Fuente: <https://www.kpopwise.com/2022/10/five-reasons-to-attend-londons-hallyu.html>.



Figura 5. Imagen del videoclip *Interlude: Shadow* (2020) de BTS, interpretado por Suga.
Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=PV1gCvzpSy0>.



Figura 6. Imagen del videoclip *Extreme* (2019) de Zico. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=7Z_aSAiP3vQ.



Figura 7. Seung, integrante creado por inteligencia artificial, del grupo *Superkind* con el concepto de la canción *Moody*. Fuente: <https://kpop.fandom.com/wiki/Seung>.



Figura 8. BIFF Square en el área de Nampodong, Busán, Corea del Sur;
Fuente: <https://www.busanpedia.com/biff-square-kakao-friends-busan-korea/>.



Figura 9. Imagen con filas de placas conmemorativas de cobre con las huellas de manos inmortalizadas de directores y celebridades con respecto al Festival Internacional de Cine de Busan, en BIFF Square; Fuente: <https://thisiskoreatours.com/project/biff-square/>.



Figura 10. *The housemaid* (*La criada*, *Hanyo*, Kim Ki-young, 1960);

Fuente: https://www.imdb.com/title/tt0150980/mediaviewer/rm892220929?ref_=tmi_mi_all_pos_31.



Figura 11. *The housemaid* (*La criada*, *Hanyo*, Im Sang-soo, 2010);

Fuente: https://www.filmaffinity.com/es/filmimages.php?movie_id=457929.



Figuras 12-15. Secuencia de la serie *Veinticinco, veintiuno* (*Twenty Five Twenty One*, Jung Ji-Hyun & Kim Seung-ho, Netflix: 2022 | , EP 1).







Figura 16. Fotografía de Mark Henley (1997). Trabajadores de oficina protestando contra el Fondo Monetario Internacional (FMI) durante la crisis económica coreana; Fuente: <https://www.markhenleyphotos.com/image/10000Z7KgrHjLbTo>.



Figura 17. Imagen de una protesta en torno a la cuota de pantalla a mediados de 1999; Fuente: Paquet, D. (2009). *New Korean Cinema: Breaking the Waves*, Londres: Wallflower, p. 69.



Figura 18. *Joint Security Area (JSA, Gongdong gyeongbi guyeok, 2000)*, imagen donde se observa a los soldados norcoreanos y surcoreanos en la frontera de Panmunjeom;

Fuente: https://www.imdb.com/title/tt0260991/mediaviewer/rm535110656/?ref=tt_md_4.



Figura 19. *What you see is the unseen / Chandeliers for Five Cities BK 03-06 (2016 - 2017)* de Ham Kyungah. [230 x 170 cm];

Fuente: <https://www.pacegallery.com/exhibitions/ham-kyungah/>.

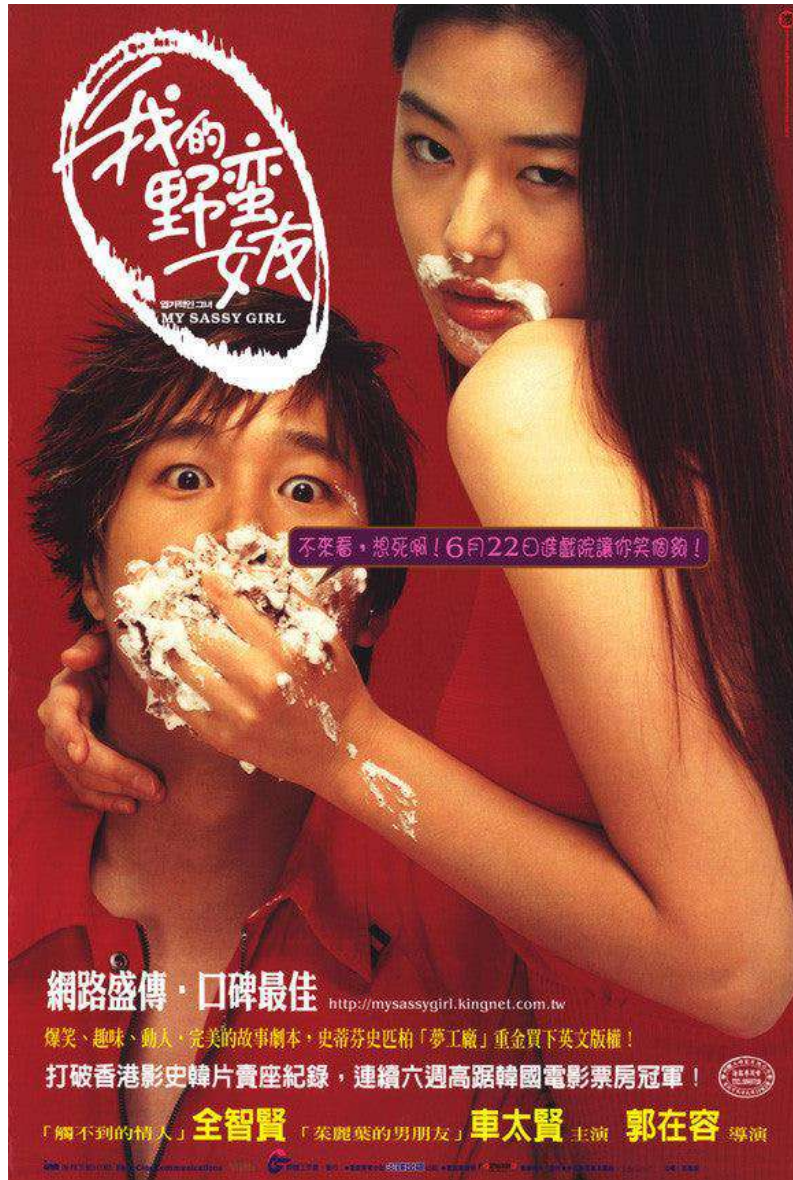


Figura 20. *My sassy girl* (*Yeopgijeogin geunyeo*, Kwak Jae-young, 2001);

Fuente: https://www.imdb.com/title/tt0293715/mediaviewer/rm4253750785/?ref=tt_ov_i.



Figuras 21-23. Imágenes comparativas de *Sympathy for Lady Vengeance* (*Chinjeolhan geumjassi*, Park Chan-wook, 2005), *The Glory* (*La gloria*, *Deo Geulloli*, Gil Ho Ahn, Netflix: 2022-) y la canción *Bibi Vengeance* (나쁜년, Bibi, 2022);

Fuentes:

1. <https://lasoga.org/cineforum-lxxiv-sympathy-for-lady-vengeance/>; 2. <https://larepublica.pe/cultura-asiatica/doramas/2023/03/17/la-gloria-2-la-mejor-escena-del-kdrama-fans-se-rinden-ante-song-hye-kyo-en-brutal-momento-de-the-glory-netflix-620194>; 3. https://www.youtube.com/watch?v=QfIY1r0_tRI.



Figura 24. *The King of Pigs* (*Dae gi eui wang*, Yeonn Saang-ho, 2011);

Fuente: https://asianwiki.com/The_King_of_Pigs.



Figura 25. *Beauty Water* (*Gigigoegoe seonghyeongsu*, Cho Kyung-hun, 2020).



Figura 26. *Face 205* (2017) de Park Chan-wook. Impresión de pigmentos de archivo [80 x 80 cm].

Exposición: 너의 표정 (Your faces), Kukje Gallery;

Fuente: <https://m.kukjegallery.com/exhibition/236>.

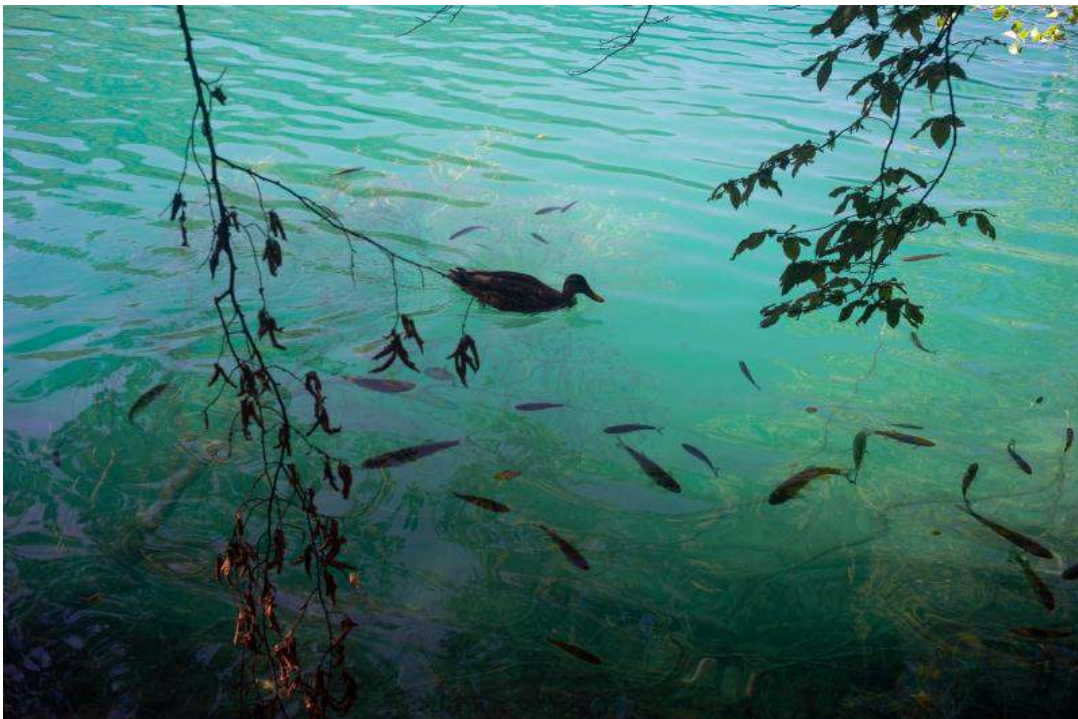


Figura 27. *Face 6* (2016) de Park Chan-wook. Película retroiluminada, caja de luz LED [110 x 75 cm]. Exposición: 너의 표정 (Your faces), Kukje Gallery;

Fuente: <https://m.kukjegallery.com/exhibition/236>.



Figura 28. *Face 113* (2014) de Park Chan-wook. Impresión de pigmentos de archivo. Exposición:

너의 표정 (Your faces), Kukje Gallery;

Fuente: <https://artreview.com/park-chan-wook-how-photography-became-an-antidote-to-filmmaking/>



Figuras 29-32. Secuencia en la azotea donde se observa a la multitudes imaginarias y al indigente tratando de ensartar al cachorro para comerlo [1:27:10-1:29:00] .

Barking Dogs Never Bite (*Flandersui gae*; *Perro ladrador, poco mordedor*; 2000).





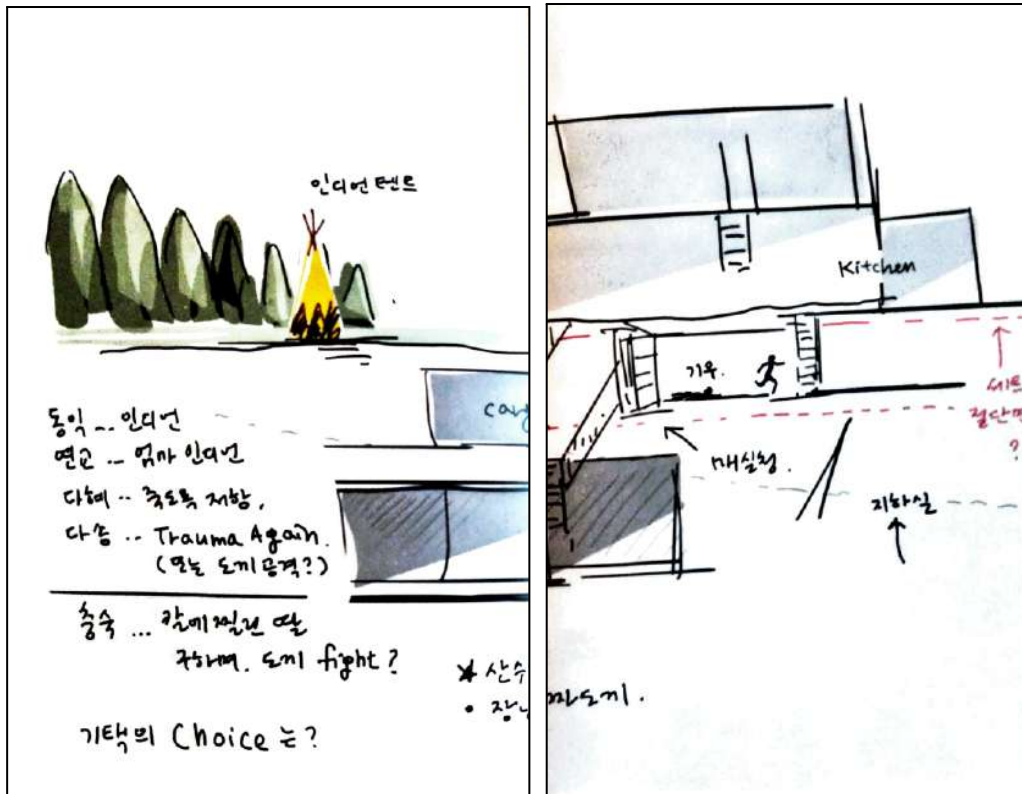
Figuras 33-36. Secuencia de caos [00:06:44-00:08:43] donde se observa a los niños corriendo, los vecinos caminando tranquilamente, el tractor pasando por encima de las pruebas y el forense cayendo al suelo. *Memories of Murder* (*Crónica de un asesino en serie*, *Salinui chueok*, Bong Joon-ho, 2003).



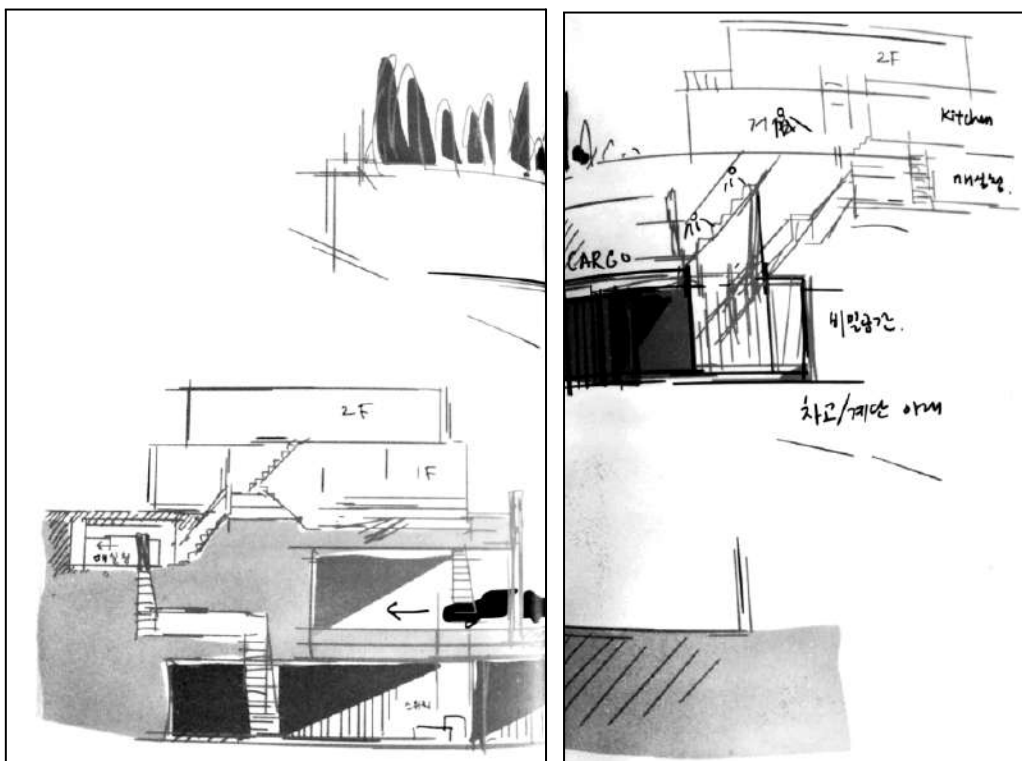


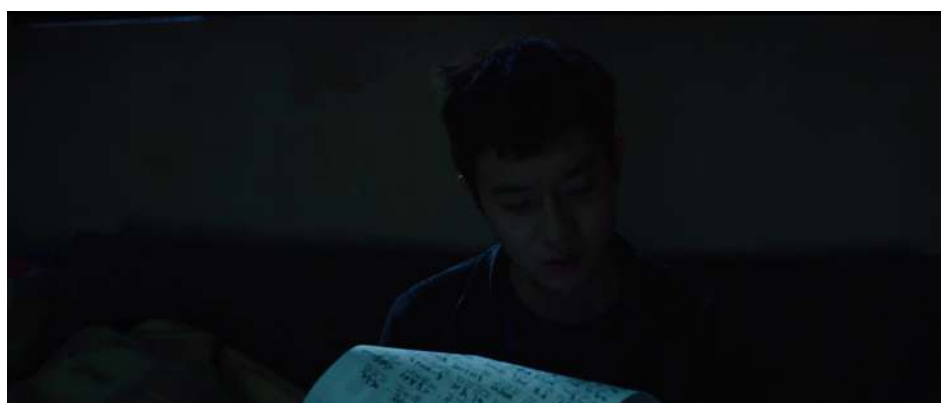
Figura 37. Escena en la fábrica donde la juventud se distingue del resto de trabajadores por su pelo teñido, también se aprecia el uso de la iluminación verde [00:07:58].

Sympathy for Mr. Vengeance (Boksuneun naui geot, Park Chan-wook, 2002).



Figuras 38-41. La planificación arquitectónica aparece retratada en el Storyboard de *Parasite* (*Parásitos*, *Gisaengchung*, Bong Joon-ho, 2019); Fuente: Bong Joon Ho. (2020). *Parasite : a graphic novel in storyboards*. New York: Grand Central, pp. 250-253.





Figuras 42-45. El principio y el final concuerdan a través de un mensaje desolador donde ellos siguen perteneciendo al subsuelo, la luminosidad del principio aparece en contraposición con la oscuridad del final. *Parasite* (*Parásitos*, *Gisaengchung*, Bong Joon-ho, 2019).



Figuras 46-47. Escena en la cual se desvela el asesinato cometido por el futuro presidente, con una piedra como arma [1:01:02]. *Little Women* (*Las hermanas, Jak-eun a-ssi-deul*, Kim Hee-won, Netflix: 2022 | , EP 10).



Figuras 48-49. Juego de roles de criada (*a korean hanyeo*) a señorita (*a Japanese agassi*), donde se intercambian la indumentaria [00:27:07].

The handmaiden (*La doncella*, Ah-ga-ssi, Park Chan-wook, 2016).



Figuras 50-51. Diseños de puesta en escena explicados por Ryu Seong-hie en *Oldboy* (*Oldeuboi*, Park Chan-wook, 2003); Fuente: *Korean cinema unleashed* (Jo Jin, 2006).





Figuras 52-55. Escena donde Kim Ki-taek mata al señor Park, quién reaccionaba asqueado ante el olor de Geun-se [1:54:50-1:55:50].

Parasite (Parásitos, Gisaengchung, Bong Joon-ho, 2019).





Figuras 56-59. Muerte de Ryu [1:44:19-1:47:17].

Sympathy for Mr. Vengeance (*Boksuneun naui geot*, Park Chan-wook, 2002).





Figura 60. Muerte de Dong-jin [1:50:50].

Sympathy for Mr. Vengeance (*Boksuneun naui geot*, Park Chan-wook, 2002).



Figuras 61-63. Momento anticlímax donde se descubre que el supuesto sospechoso parece ser inocente [1:55:42-2:02:22].

Memories of Murder (Crónica de un asesino en serie, *Salinui chueok*, Bong Joon-ho, 2003).





Figuras 64-66. Apertura del film con la danza de la madre. En la primera imagen, se tapa los ojos, posteriormente la boca y finalmente, esconde su mano en la chaqueta.

Mother (Madeo, Bong Joon-ho, 2009)



Figuras 67-69. Sueño de Lee Geum-ja matando al señor Baek [00:12:07-00:13:03].
Sympathy for Lady Vengeance (*Chinjeolhan geumjassi*, Park Chan-wook, 2005).





Figuras 70-72. Familias víctimas de los infanticidios cometidos por el señor Baek [1:24:15-1:30:52].
Sympathy for Lady Vengeance (*Chinjeolhan geumjassi*, Park Chan-wook, 2005).





Figuras 73-76. El juego de miradas y la confrontación de estos dos personajes, Hae-joon y Seo-rae, son dos aspectos decisivos para entender la película;

Fuentes: 1. <https://www.fotogramas.es/peliculas-criticas/a42564377/decision-to-leave-pelicula-critica/>;
2. https://media-assets.vanityfair.it/photos/63d95217c0d3211a38defd26/16:9/w_2560%2Cc_limit/DTL_STI-PR

E_07.jp



3. <https://www.metrotimes.com/arts/with-korean-thriller-decision-to-leave-park-chan-wook-smartly-updates-classic-noir-31422453>; 4. <https://ew.com/movies/park-chan-wook-decision-to-leave-ending/>.



Figuras 77-79. Aparición del monstruo mutante donde toma como rehén a Park Hyun-seo [00:12:26-19:23]. *The host*, *Gwoemul*, Bong Joon-ho, 2006.

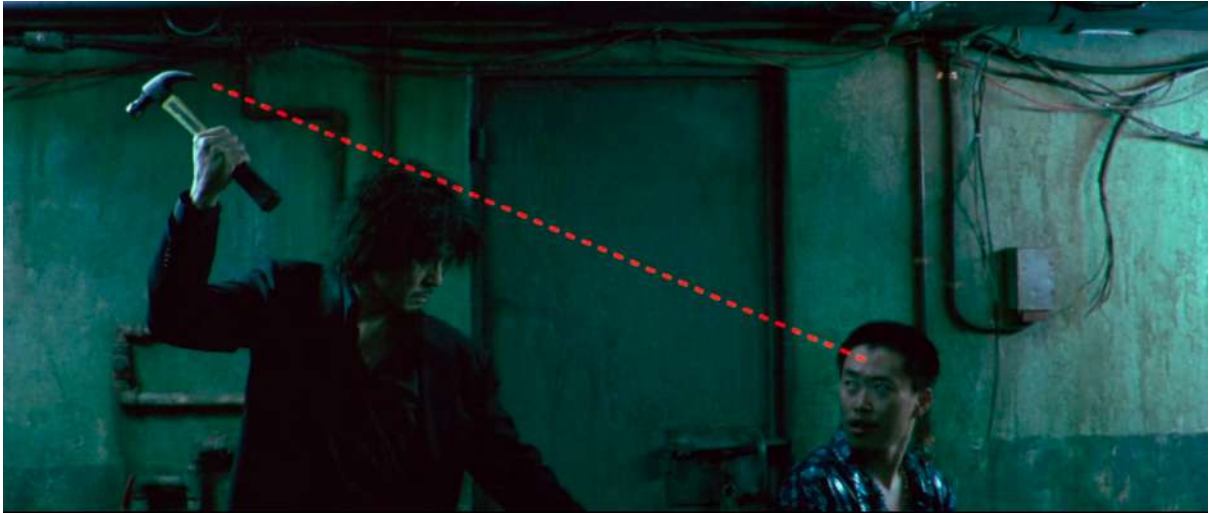




Figuras 80-81. Un ejemplo de juego *Beat'em up* de las máquinas arcade de finales de los 80 es *Street Fighter I*. La segunda foto sirve a modo de comparación para observar las similitudes.

Fuente:

1. <https://gamebanana.com/mods/373770>; 2. <https://twitter.com/DannyDrinksWine/status/1656411539270955010>



Figuras 82-84. Escena de lucha [00:39:42-00:45:48].

Oldboy (Oldeuboi, Park Chan-wook, 2003).





Figuras 85-89. Chan Young-goon, en su intento por convertirse en un *cyborg*, se electrocuta. A través de la combinación de planos cenitales con otro tipo de planos, se muestra como el resto de trabajadoras no se inmuta a pesar de que ella está convulsionando [00:01:56-00:07:07].

I'm A Cyborg, But That's OK (Soy un cyborg, Saibogujiman kwenchana, Park Chan-wook, 2007).



