

# ENTRE EL CINE INDEPENDIENTE Y EL *BLOCKBUSTER* EN COREA DEL SUR: LAS OBRAS DE YEON SANG-HO Y SU RECEPCIÓN EN ESPAÑA

SONIA DUEÑAS MOHEDAS

## INTRODUCCIÓN

---

«*Train To Busan* se estrena mañana en España tras batir el récord en la taquilla de Corea del Sur, seducir en Cannes, entusiasmar en Sitges y garantizarse un *remake* estadounidense. Y todo gracias a un tren lleno de no muertos» (Domínguez, 2017). De esta forma, la crítica española se hacía eco del éxito y expectación generados por el estreno de *Tren a Busan* (Busanhaeng, 2016), una de las películas más exitosas del reciente cine surcoreano. La obra más popular del cineasta surcoreano Yeon Sang-Ho era percibida como una auténtica tabla de salvación, capaz de regenerar el placer producido por el cine de entretenimiento. Así lo entendía el influyente crítico Jordi Costa en su reseña para el diario *El País*: «Corea del Sur ha salvado el cine de barrio y, con él, la llama sagrada de una cinefilia verdaderamente dionisiaca sin coartadas» (Costa, 2017).

Apenas existen estudios más allá de análisis narrativos y estéticos sobre las obras de Yeon Sang-ho<sup>1</sup>, destacando la contextualización y revisión del cine de animación surcoreano por parte de Gómez Gurpegui (2015). Sin embargo, Yeon se ha convertido en uno de los directores más importantes de la animación surcoreana, reportando gran popularidad a una industria que siempre se ha visto relegada a trabajar a la sombra de la producción estadounidense y japonesa, con las que el público local e internacional ha crecido. Yeon es un caso paradigmático en el que un cineasta, cuya trayectoria siempre ha estado ligada a este tipo de producciones, ha conseguido dar el salto al cine comercial de manera exitosa con un *blockbuster* como *Tren a Busan*, que ciertamente tiene todos los elementos para convertirse en una película de culto.

Precisamente, en esa convivencia con ambas caras de la industria cinematográfica de Corea del Sur, resulta destacable el inicio de una trayectoria

La isla (Kim Ki-duk, 2000)



profesional desde una situación aún más minoritaria como es el cine de animación en 2D de estilo *manhwa*<sup>2</sup>. Este género, que a nivel local no obtuvo relevancia, quedó relegado al servicio de productores de países occidentales debido a su bajo coste (Danta, 2017: 123) frente al gran protagonismo internacional que ha gozado el anime japonés durante décadas. Al respecto, el éxito cosechado con *The King of Pigs* (Dae-gie-ui wang, 2011) facilitó que este género saliera de las sombras y que, por primera vez, se considerara una contribución más a la cultura del país. Por medio de su estreno en España, la animación surcoreana ha adquirido interés por parte del público y la crítica del país, un aspecto que justifica su reciente lanzamiento en DVD por parte de Mediatres Estudio, al que, de seguir así, no cabe duda de que surgirán en este formato otros títulos de la efervescente animación surcoreana.

## LA RECEPCIÓN DEL CINE SURCOREANO EN ESPAÑA

La cinematografía surcoreana se abrió paso a duras penas en España entre la competencia asiática durante los noventa. Su acceso se realizó a partir de dos circuitos principales: la cartelera y, sobre todo, los festivales de cine, especialmente el Festival de San Sebastián, destacando la primera en 1993, *Our Twisted Hero* (Urideurui ilgeureojin yeongung, Park Jong-won, 1992); el Festival de Sitges, que en 1998 estrenaba *The Quiet Family* (Choyonghan Kajok, Kim Jee-woon, 1998); y, a partir de 1999, la Muestra de Cine Asiático de Barcelona. Por su parte, la cartelera española solo recibió dos títulos surcoreanos durante esos años: *Eunucos* (Naeshi, Lee Doo-yong, 1986), una cinta de tintes históricos que únicamente visionaron 254 personas y que recaudó 692€ tras su estreno en

mayo de 1990 (ICAA, 2019)<sup>3</sup>; y *¿Por qué Bodhi-Dharma se fue al oriente?* (Dharmaga tongjoguro kan kkadalgun, Bae Yong-kyun, 1991), que, aun con dos premios obtenidos en el Festival de Locarno, solo llegó a 923 espectadores y 1.300€ de recaudación desde agosto de 1992. Desde ese momento, tendrían que pasar nueve años para el regreso de una película surcoreana a la taquilla española. En 2001, se exhibía *Mentiras* (Gojitmal, Jang Sun-woo, 1999), un drama erótico que dejaba entrever los cambios que ya se estaban produciendo en esta cinematografía, aún minoritaria entre el público español. Pero, sin duda, mayor peso adquirió entre los medios la proyección de la emblemática obra de Kim Ki-duk, *La isla* (Seom, 2000), definida brevemente por Rodríguez Marchante como «difícil, una vez vista, de olvidar» (Rodríguez Marchante, 2000: 81). Una muestra más del cautivador *extreme cinema* asiático que captó la atención del público nuevamente por su exotismo y diferencia y que le valió al cineasta su entrada al circuito de festivales. En ese momento histórico, el Nuevo Cine Surcoreano ya había adquirido reconocimiento internacional especialmente a través de la figura de este director. Aprovechando su estreno, la prensa española denunció la ausencia en la cartelera de estas nuevas tendencias de los cines asiáticos en su conjunto. Como expresa Weinrichter, «El cine oriental nos sigue llegando con cuentagotas pese al revuelo que lleva más de una década provocando en todos los grandes festivales» (Weinrichter, 2001: 12). Desde entonces, Kim Ki-duk se convirtió en el cineasta con mayor número de producciones estrenadas en España hasta la fecha a través de su acceso al Festival de San Sebastián. Asimismo, la película surcoreana más exitosa hasta el momento es su cinta *Primavera, verano, otoño, invierno... y primavera* (Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom, 2003), estrenada a nivel nacional en agosto de 2004. Su recau-

dación, de 860.309,24€, tan solo fue superada por *The Host* (Gwoemul, Bong Joon-ho, 2006), que obtuvo 985.441€ y que le valió el reconocimiento nacional como uno de los directores surcoreanos más importantes, siendo aclamado, incluso, por cineastas españoles<sup>4</sup>.

A partir de 2003, el cine de autor surcoreano perdió espacio frente a destacados *blockbuster* *Memories of Murder* (*Crónica de un asesino en serie*) (Salinui chueok, Bong Joon-ho, 2003); *Oldboy* (Oldeuboi, Park Chan-wook, 2003) o *Sympathy for Lady Vengeance* (Chinjeolhan geumjassi, Park Chan-wook, 2005), convirtiéndose en ejemplos que sirvieron para mostrar el entusiasmo con el que fueron recibidos por parte de los medios de comunicación, que, como en el caso de *Oldboy* (Oldeuboi, 2003) «resume en sus hallazgos el por qué el cine coreano se está abriendo paso imparablemente en todos los mercados internacionales» (Torreiro, 2005). La llegada de un cine de género procedente de Corea del Sur, tomado en la mayoría de los casos como cine de autor, fue bien recibida por parte de una crítica atraída por *lo otro*, por su exotismo, por aquel *efecto kimono* siempre presente, aunque pocos fueron conscientes de que estos cineastas ya eran reconocidos internacionalmente como parte de la generación de directores que, a finales de la década de los noventa, se autodenominaron *Young Sang Sidae* (*Visual Generation*) (Ye-

*Oldboy* (Park Chan-wook, 2003)



cies y Shim, 2011: 4) y que posteriormente acabarían recibiendo el nombre de «generación 3-8-6» (autores que tenían alrededor de los treinta años, que asistieron a la universidad durante la década de los ochenta y que nacieron en los sesenta) (Robinson, 2005; Lee, 2016: 260). Precisamente, la crítica española partió erróneamente de ese exotismo, de una novedad que ofrecía la posibilidad de disfrutar de una cinematografía prácticamente desconocida hasta la fecha. Ello condujo a valorar estas películas desde un punto de vista distante, superficial y en constante comparación con el cine occidental.

Desde 2010, se aprecia un mayor número de largometrajes surcoreanos estrenados en España, produciéndose, además, un equilibrio entre cine comercial y cine de autor. A los cineastas anteriormente mencionados, se unen otros directores consolidados como Hong Sang-soo, Lee Chang-dong, Ryoo Seung-wan, Im Sang-soo o Youn JK, junto a debutantes como Shim Sung-bo, Lee Su-jin o July Jung. Asimismo, en un primer término, el *thriller* y el drama son los géneros mayoritarios, aunque, a partir de 2014, se puede observar una mayor variedad con la incorporación de la comedia, el terror, la acción, la fantasía o la animación.

Por su parte, y en cuanto al cine de animación, la primera película surcoreana realizada durante estos aires de cambio que llegó a la taquilla española fue *RUN=DIM: Comandos del espacio* (Reondim: Naeseoseu-ui Banran, Megan Han, 2002), que presentaba una aventura futurista de ciencia ficción con una trama apocalíptica sobre la protección de la naturaleza frente a las armas nucleares y avances militares. Estrenada en julio de 2004, solo recaudó 5.402,18€, siendo una apuesta arriesgada de la distribuidora Compañía Premium de Vídeo y Tv. Tendrían que pasar diez años hasta la llegada de una nueva cinta, que, en esta ocasión, venía marcada por la tendencia internacional

como fue *The Fake* (Saibi, Yeon Sang-ho, 2013), cuyos derechos fueron adquiridos por Mediatres Estudio para ser lanzada en mayo de 2014, aunque finalmente solo obtuviera 1.737,58€ de recaudación. Cuatro meses después, se exhibiría por primera vez una animación infantil, *Lifi, una gallina tocada del ala* (Madangeul Naon Amtak, Oh Seong-yoon, 2011), mientras que, un año más tarde, llegaría *La chica satélite y el chico vaca* (Woo-ri-byul Il-ho-wa Ul-ruk-so, Jang Hyung-yun, 2014),

gracias a la obtención del premio a la mejor película de animación del Festival de Sitges y tras su presentación en la 13ª Muestra Syfy de Madrid. A pesar de esta exposición y de contar con un registro reconocible por la clara influencia ejercida por el estudio Ghibli y las obras del popular di-

rector japonés Hayao Miyazaki, que cuentan con un gran número de seguidores, apenas recaudó 290€ en la taquilla. Lo último que ha recibido España en cuanto a animación surcoreana ha sido la cinta de Yeon, *Seoul Station* (Seoulyeok, 2016), y la infantil *Los superhéroes* (Bling, Lee Kyung-ho y Lee Won-jae, 2016) en febrero y abril de 2017, respectivamente. A diferencia de las anteriores y en contra de lo esperado, ésta última consiguió unos mejores resultados con 27.343,84€.

---

**DESDE 2010, SE APRECIA UN MAYOR NÚMERO DE LARGOMETRAJES SURCOREANOS ESTRENADOS EN ESPAÑA**

---

**LA FIGURA DE YEON SANG-HO**

---

La trayectoria del cineasta surcoreano Yeon Sang-ho se distancia de otros reconocidos autores al haber estado ligado al mercado independiente<sup>5</sup> desde sus inicios con el desconocido cortometraje *Megalomania of D* (1997). El 3 de noviembre de 2011 vería la luz su primer largometraje de animación, *The King of Pigs* (2011), un drama que evidencia el acoso escolar, la lucha de clases, el capitalismo y el autoritarismo durante los ochenta por medio de los recuerdos de sus protagonistas. La obra, distribuida bajo el sello de la compañía Indiestory Inc.,



Arriba: *The King of Pigs* (Yeon Sang-ho, 2011)

Abajo: *The Fake* (Yeon Sang-ho, 2013)

tan solo se estrenó en 25 cines de Corea del Sur, por los que desfilarían 19.918 espectadores. Con un presupuesto de \$150.000, la cinta solo obtuvo una recaudación de \$126.812, aunque su mayor logro fue el reconocimiento de su labor por parte del Festival de Cine de Busan, que le otorgó tres premios, junto a diversas nominaciones en certámenes internacionales como el de Sídney, Edimburgo y Cannes, en donde formó parte de la programación de la Quincena de Realizadores, siendo la primera película de animación surcoreana en ser seleccionada. Esta exposición fuera de las fronteras

de Corea del Sur le facilitó un nuevo proyecto en su carrera: la serie de animación francocanadiense *Reda Kai: Conquista el Kairu* (*Redakai: Cucerest Kairu*, Vincent Chalvon-Demersay y David Michel, Canal J: 2011-2012), emitida por Clan RTVE en España. Yeon se encargó de dirigir 39 episodios de los 52 que consta, entre 2011 y 2013, para narrar la historia de un adolescente de quince años que iniciaba un viaje épico en busca de una fuente de energía alienígena.

Con la finalización de este trabajo, Yeon estrenaría un nuevo largometraje, *The Fake*, que llegaría a 75 cines surcoreanos el 28 de noviembre de 2013 a través de Contents Panda, una división de la productora y distribuidora Next Entertainment World. Sin embargo, a diferencia de sus anteriores obras, *The Fake* realizó un estreno mundial a través de la sección Van-

guardia del Festival de Toronto el 7 de septiembre de 2013. Pese a que su presupuesto se dobló con \$360.000, los datos en la taquilla nacional no distaron en demasía de sus antecesoras, puesto que alcanzó \$147.632 con un total de 22.526 entradas vendidas. Cabe destacar que la proyección internacional del cineasta encontró una mayor estabilidad con esta nueva producción, un *thriller* de animación para adultos que pone de manifiesto el radical estilo del autor al presentar las falsedades de una pequeña población rural y que recibiría varios premios en festivales internacionales

especializados, como Fantasporto, Sitges o Gijón, en donde claramente la cinta encajaba en la programación y, por tanto, en los gustos del tipo de público asistente.

Tres años después, el cineasta lanzaría al mercado dos obras más con tan solo un mes de diferencia. *Tren a Busan* fue recibida el 20 de julio de 2016 en 1.788 salas de cine, siendo presentada como uno de los grandes *blockbusters* del año, mientras que, el 17 de agosto, *Seoul Station* fue distribuida a 440 cines, lo que supone un fuerte lanzamiento para una cinta independiente, la cual llegaría a vender 147.031 entradas, obteniendo \$1.022.852 de recaudación. La película, que inicia su trama en la estación central de Seúl, en donde un mendigo muestra los primeros efectos de un extraño virus, fue exhibida en diversos festivales en los que no recibió ningún galardón. Sin embargo, el metraje adquirió una mayor popularidad tras el éxito de *Tren a Busan* durante los primeros días en carte-

lera, siendo promocionada como una secuela de ésta, aunque a nivel narrativo no sea exacto este término, puesto que se presenta una historia con un lapso de tiempo diferente y con un gran número de personajes que no son compartidos. En esta ocasión, la trama principal se enfoca en la expansión del virus mientras los personajes inician un viaje en tren hacia Busan, al sur del país. Ambas obras presentan la figura del zombi como una crítica a la sociedad surcoreana, retratada como rebaño sin voluntad propia que es manipulado por el poder como una consecuencia más del capitalismo. No obstante, únicamente comparten, a nivel narrativo, los antecedentes y parte de un contexto, por lo que se pierde una gran conexión entre ambas, siendo complicado establecer que la segunda sea realmente una precuela como tal.

*Tren a Busan* consiguió recaudar \$81.992.815 con la venta de 11.567.218 entradas solo en Corea del Sur, convirtiéndose en la película nacional

**Seoul Station (Yeon Sang-ho, 2016)**



más importante del año. Por medio de Contents Panda, el cineasta recorrió el circuito de festivales internacionales, alzándose esta vez con 32 premios en certámenes como Sitges o Toronto After Dark, aunque su más notorio logro fue entrar, por primera vez, en diversos mercados de la región. En Tailandia, Hong Kong, Vietnam y Singapur se convirtió en el *blockbuster* más exitoso del año al igual que el largometraje surcoreano más destacado en estas taquillas, «la película surcoreana *Train To Busan* es tan resistente como los zombis que retrata: se ha abierto camino hasta la cima de la taquilla local y también se ha convertido en la pe-

lícula coreana de mayor recaudación en Singapur hasta la fecha» (Yee, 2016).

El Nuevo Cine Surcoreano enriqueció géneros cinematográficos tradicionales en el país, como el melodrama, mientras que el *thriller*<sup>6</sup> adquirió una fuerte presencia internacional, llegando a simbolizar el inicio de una «marca de calidad»<sup>7</sup> que funciona como reclamo para los seguidores occidentales. Sin embargo, esta industria no había apostado por el género de terror protagonizado por zombis hasta la llegada de *Tren a Busan*<sup>8</sup>. Su valor en el mercado ha supuesto una mayor visibilización de este tipo tramas, observándose los efectos, incluso,

en la actualidad a través de nuevas obras como *Rampant* (Chang-gwol, Kim Sung-hoon, 2018), también distribuida por Contents Panda con un resultado muy inferior. Tras su estreno el 25 de octubre de 2018, la cinta únicamente recaudó \$11.681.278 en la taquilla local. Al contrario de lo sucedido, la serie para Netflix, *Kingdom* (Kingdeom, Kim Seong-hoon, Netflix: 2019), generó una mayor expectación al conquistar a la crítica y al público internacional en tan solo seis capítulos, de los que se hicieron eco los medios de comunicación. «Kingdom» (Netflix), el «Juego de Tronos» con zombis que arrasa en todo el mundo» (Lorente, 2019) ejemplifica *viejas costumbres* entre la crítica española al hacer uso de comparativas occidentales para presentar un producto de origen oriental, que, por otro lado, es explotado como atractivo exótico en la oferta disponible, «Netflix, zombis



*Tren a Busan* (Yeon Sang-ho, 2016)

Kingdom (Kim Seong-hoon, 2019)



y coreanos: necesitamos ver la serie “Kingdom”» (Cordero, 2018). Cabe destacar que la serie también captó la atención de una parte de la crítica y, por ende, la audiencia, que todavía no se había interesado por ficciones minoritarias que ya poseen seguidores en España: «“Kingdom”, la serie de zombis que nos ha hecho mirar las ficciones asiáticas»; un titular que se complementa con otro tipo de clichés por desconocimiento, «En la industria audiovisual oriental no solo hacen series de animación, y la última producción de Netflix, procedente de Corea del Sur, lo demuestra» (Garrán, 2019).

El fenómeno generado por *Tren a Busan* proporcionó a Yeon la posibilidad de estrenar su siguiente largometraje, *Psychokinesis* (Yeomryuk, Yeomyeok, 2018), a través de Netflix el 31 de enero de 2018. Distanciándose del cine de zombis, el director presentaba una de las pocas películas sobre superhéroes que se han producido en la industria. Precisamente, Corea del Sur sigue sin prestar atención a un género que supone su talón de Aquiles, puesto que son los únicos *blockbusters* hollywoodienses capaces de hacer frente al cine local en la taquilla. Esto queda ejemplificado cada año, como ha sucedido en 2018, donde se aprecia cómo *Vengadores: Infinity War* (Avengers: Infinity War, Anthony y Joe Russo, 2018), *Ant-Man y la Avispa* (Ant-Man and the Wasp, Peyton Reed, 2018) y *Black Panther*

(Ryan Coogler, 2018) se situaron entre las diez películas con mayor recaudación en Corea del Sur.

Meses después, también sería el encargado de anunciar una secuela que continuará con la trama inicial una vez que el virus que comenzó a infectar a la población ya se ha extendido por la península. Sin embargo, al igual que sucedía en *Seoul Station*, el director ya tenía decidido trabajar en un guion con personajes diferentes, «Yeon dijo que no llamaría a la nueva película *Train To Busan 2*. “Es una extensión de *Train*

*To Busan*, después de que el virus se haya extendido por toda Corea, pero los personajes no son los mismos. Comparte la misma cosmovisión y es una película de acción de zombis que trata las consecuencias en la península de lo que sucedió en *Train To Busan*”» (Noh, 2018). El hecho de que sea una narración universal fácilmente adaptable a las expectativas del público occidental ha generado una guerra de pujas que se extendió durante dos años para la adquisición de los derechos por parte de diversas productoras internacionales como Universal, Paramount, Lionsgate, Screen Gems, Gaumont y New Line. Finalmente, los medios de comunicación anunciaron en septiembre de 2018 (Kit, 2018) que, aunque en un principio Gaumont afirmó su exclusividad, se colaboraría con New Line para realizar un remake en inglés bajo la dirección del cineasta, productor y guionista australiano, de origen malayo, James Wan.

## LA CIRCULACIÓN Y RECEPCIÓN DE LAS OBRAS DE YEON SANG-HO EN ESPAÑA

La mayor parte de la filmografía de Yeon Sang-ho ha estado disponible para el público español a través de su circulación en salas, festivales de cine y plataformas de VOD. La primera de ellas, *The King of Pigs*, únicamente fue exhibida en el Festival de



Sitges, pero no tuvo la oportunidad de llegar a las salas de cine. Los medios de comunicación apenas reseñaron su presencia en el certamen, si bien los blogs cinematográficos fueron quienes más prestaron atención a la obra, «parece ser una de las apuestas más atractivas del festival en forma de animación adulta y violenta» (Collazos, 2012). A través de este festival, los espectadores también pudieron visionar *The Fake*, que igualmente fue incluido en el Festival de Gijón, donde se alzó con el premio a la mejor película. A ellas se suman *Seoul Station* y *Tren a Busan*. Finalmente, pese a esta trayectoria, su largometraje *Psychokinesis* (2018) fue lanzado directamente a través de la plataforma Netflix. Por medio de estos escaparates, *The Fake* fue la primera de sus películas en cautivar a la crítica y al público. El crítico Javier Ocaña (2014) expresó una de las principales motivaciones en *El País*: «los estrenos de películas de animación exclusivamente adulta son tan poco habituales en nuestros cines que la llegada de la coreana *The Fake*, un salvaje *thriller* dramático, hay que saludarla con el gozo de lo inesperado». Por su parte, el periodista Rubén Romero (2014) afirmaba que, «con *The Fake*, su segundo largo, se confirma lo que se intuía con *The King of Pigs*, que estamos ante un autor de fuste». No obstante, y después de que Mediatres Estudio se encargara de su distribución, *The Fake* solo fue visionada por 260 espectadores, obteniendo 1.737,58€ de recaudación.

Efectivamente, *Tren a Busan*, la siguiente película de Yeon en ser exhibida en España, sería cubierta por un amplio número de medios de comunicación, así como una audiencia más numerosa, 29.835 espectadores, en comparación con las obras anteriormente citadas. Tras su proyección internacional y su paso por el Festival de Sitges, la prensa expresaba una gran expectación con el anuncio de su llegada a la taquilla española, llegando a ser calificada como «una “cult movie” instantánea» (Martínez, 2017). Por su parte, Pablo G. Taboada (2016) termina su crónica del Festival de Gijón con una frase que resumía su experiencia para la pren-

sa especializada: «*Train To Busan* es un espectáculo de primer nivel. Podría ser mejor, pero tal como es, se le pueden perdonar las cosas. Más películas así, por favor». Esta expectación generada se transmitió a través de redes sociales como Twitter, donde se convirtió en una de las grandes favoritas de la edición por parte de los espectadores. A Contracorriente se hizo con los derechos de distribución en el territorio español, siendo estrenada el 4 de enero de 2017. Los resultados en la taquilla nacional ascendieron a 179.390,39€<sup>9</sup>, siendo calificada en 2018 como una de las mejores propuestas dentro de la narrativa de zombis por parte de *El Mundo*, sino que, además, fue considerada, como si de un momento de euforia se tratase, como «[...] una de las mejores películas coreanas que han llegado nunca a occidente» (Luchini, 2018).

Compartiendo programa en Sitges con *Tren a Busan*, figuraba su precuela, *Seoul Station*, la cual llegaría un mes después a la cartelera española, el 14 de febrero de 2017. A Contracorriente volvió a apostar por esta propuesta, aunque los datos resultantes fueron muy distintos: 267 entradas vendidas y 1.771€ de recaudación. Ensombrecida por su anunciada secuela, se hizo gran hincapié en la mayor crueldad y mordacidad de su trama en detrimento de la espectacularidad que aportaba el *live-action*, «cruda, salvaje y muy afectiva en lo que pretende, es una película de animación que viene a confirmar al realizador como uno de los nombres más importantes de la cinematografía asiática» (Taboada, 2016). La figura de Yeon Sang-ho en España fue reconocida por los medios de comunicación tras el visionado de sus largometrajes más importantes, un aspecto que se destacó, sobre todo, con el estreno de *Seoul Station*, «el mensaje, eso sí, no impide al director Yeon Sang-ho demostrar que también cuando narra usando dibujos animados es un maestro jugando con las convenciones del género y creando una atmósfera de tensión irrespirable» (Salvà, 2017), destacando la gran cualidad de sus trabajos tanto en animación como en ficción. Al mismo tiempo, se trató de apreciar

---

**SIGUE SIENDO UNA CUENTA PENDIENTE DEJAR ATRÁS LA TENDENCIA CONFORMISTA E INNECESARIA POR RESUMIR PREMISAS, DESCRIBIR ESCENAS O COMPARAR CULTURAS**

---

con gran sorpresa la llegada del cine de animación frente al cine comercial que se ha recibido desde Corea del Sur, «*The King of Pigs* (2011) y *The Fake* (2013) demostraron que la turbiedad intrínseca a cierto cine coreano de imagen real era una frontera que también podían cruzar los registros expresivos del cine animado» (Costa, 2017).

A pesar de que la crítica coincide en abanderar la procedencia de estas como el primer signo de calidad<sup>10</sup> generalizado tanto en la taquilla surcoreana como en el circuito de festivales internacionales, también se ponen de manifiesto cuestiones más propias de cada metraje, como son el espectáculo visual de la representación de la violencia que trabaja Yeon, las críticas sociales que subyacen tras cada trama principal o la ausencia de metrajes de animación enfocados a un público adulto, un vacío que aprovecha notablemente el cineasta y que suele causar sorpresa entre una crítica más acostumbrada a la animación japonesa. De igual forma, se observa un mayor cuidado en el análisis de estos productos, puesto que, con el paso de los años, los críticos españoles tratan cada vez más de profundizar en el desarrollo narrativo, el tratamiento estético y el simbolismo que subyace en este tipo de películas. No obstante, sigue siendo una cuenta pendiente dejar atrás la tendencia conformista e innecesaria por resumir premisas, describir escenas o comparar culturas.

**FANDOM Y STAR SYSTEM**

---

La primera película de imagen real realizada por Yeon Sang-ho, *Tren a Busan*, sigue el patrón habitual del *blockbuster* surcoreano a la hora de con-

tar con un *star-system* reconocible a nivel local y regional. En Corea del Sur, aunque no exclusivamente, este tipo de producciones tienden a seguir el modelo hollywoodiense de cine de género a la par que aportan elementos propios de la identidad coreana, construyéndose, por tanto, un producto híbrido que ha pasado a ser considerado como *selo de calidad* de esta cinematografía. Por tanto, el *blockbuster* surcoreano podría definirse como un producto comercial de alto presupuesto, que cuenta con una narrativa universal fusionada con elementos propios de la identidad nacional (muchos de ellos relacionados con la memoria histórica del país), un *star-system* reconocible y efectos especiales que proporcionan un espectáculo audiovisual al espectador. Se trata de metrajes que son altamente exhibidos a nivel local como parte de una elaborada estrategia de marketing y que tienden a convertirse en éxitos en la taquilla surcoreana, lo que les proporciona mayores posibilidades de salir de las fronteras y poder circular internacionalmente.

Partiendo de ello, el director contaba para su primer *live-action* con algunos de los rostros más populares del país. El actor Gong Yoo, que encarna al personaje protagonista, vio cómo su fama crecía vertiginosamente gracias a la serie de televisión *Coffee Prince* (Keopi peurinseu 1-hojeom, Lee Yoon-jung, MBC: 2007), lo que le valió un encasillamiento en el género de la comedia romántica. Por su parte, el actor Ma Dong-Seok ha participado en un gran número de metrajes que han alcanzado el éxito local y han sido exportados a occidente. En España, el Festival de Sitges proyectó algunas de sus obras más importantes, como *El bueno, el malo y el raro* (Joheunnom nabbeunnom isanghannom, Kim Jee-woon, 2008), *Nameless Gangster* (Bumchoiwauwi junjaeng, Yun Jong-bin, 2012), *New World* (Sinsegye, Park Hoon-jung, 2013), *Doomsday Book* (In-lyu myeol-mang bo-goseo, Kim Jee-woon y Yim Pil-sung, 2012), *Azooma* (Gongjeongsahoe, Lee Ji-seung, 2012), *The Outlaws* (Beom-joi-do-si, Kang Yoon-seong, 2017), *Along*



Gong Yoo (izquierda) y Ma Dong-Seok (derecha) en *Tren a Busan* (Yeon Sang-ho, 2016)

with the Gods: *Los dos mundos* (Singwa Hamkke, Kim Yong-hwa, 2017) y *Along with the Gods: Los últimos 49 días* (Singwa hamkke: Ingwa yeon, Kim Yong-hwa, 2018). Por tanto, Ma Dong-seok es una figura reconocida tanto para los espectadores de este certamen como para los cinéfilos, convirtiéndose, junto a Gong Yoo, en los principales reclamos del largometraje.

Su participación en *Tren a Busan* ha marcado fuertemente la trayectoria profesional de ambos. Por un lado, Ma Dong-seok se situó nuevamente en el punto de mira de Hollywood. Tras rechazar varios proyectos años atrás, el actor ha aceptado unirse al reparto de *The Eternals* (Chloé Zhao, 2020), un nuevo *blockbuster* que da continuidad al universo Marvel y que en estos momentos se encuentra en las primeras fases de su producción (MacDonald, 2019). Asimismo, será el protagonista del *remake* estadounidense de la película surcoreana *The Gangster, the Cop, the Devil* (Akinjeon, Lee Won-tae, 2019), un *thriller* de acción que ha sido invitado a Cannes en 2019. Balboa Productions,

la compañía de Sylvester Stallone, ha conseguido los derechos que le permitirán llevarlo a cabo tras finalizar *Rambo: Last Blood* (Adrian Grunberg, 2019) (Lee, 2019). Esta mayor visibilización internacional de Ma Dong-Seok le ha distanciado de las series de televisión para centrarse en el cine, ámbito en el que ha aumentado su rendimiento al realizar entre cuatro y cinco películas por año. Su evidente éxito contrasta con el del actor Gong Yoo, que, aunque no ha podido dar el salto fuera de las fronteras de Corea del Sur, ha formado parte de dos de los proyectos más populares de 2016: la serie de televisión *Goblin* (Dokkaebi, Lee Eung-bok, TVN: 2016-2017) y el *blockbuster* *El imperio de las sombras* (Mil-jeong, Kim Jee-woon, 2016), que se estrenó en España el 27 de enero de 2017 y obtuvo una recaudación muy modesta, de 2.014,55€.

Tanto *Tren a Busan* como *Seoul Station* atrajeron la atención no solo de aquellos cinéfilos que consideran el cine surcoreano como una *marca de calidad* simbólica, sino también a quienes suelen seguir especialmente el género de terror y las na-

rrativas sobre zombis, llegando la primera a convertirse en el último «fenómeno cinematográfico de Corea del Sur» (El cine coreano exhibe su fortaleza, 2018) reconocido por el público y los medios de comunicación españoles. Sin embargo, esta cinefilia generada por la audiencia nacional no se ha producido con los últimos éxitos surcoreanos, sino que se ha venido manifestando de forma creciente desde el año 2000 entre los asistentes a los festivales de cine de mayor prestigio en el país. Esta *marca de calidad* lleva implícita un mayor grado de repercusión social y prestigio identitario como cinéfilo que se distancia del discurso convencional e, incluso, se opone a él al mostrar un interés por otros cines frente al mayoritariamente popular.

Por su parte, en el ámbito de la animación, no se ha llegado a percibir un *fandom* como tal y mucho menos comparable al generado desde hace décadas por el anime japonés. Bien es cierto que la figura de Yeon ha supuesto una mayor visibilidad para el género a nivel internacional, aunque, en España, el director sea más reconocido por *Tren a Busan*, su único *live-action*. No obstante, la atención suscitada por éste ha llevado a los espectadores nacionales a sumergirse con mayor interés en sus obras, siendo, a través de redes sociales como Twitter, el medio escogido para manifestar sus opiniones tras los visionados de las cintas, generando un efectivo *boca a boca*. Curiosamente, visualizar una película de procedencia surcoreana tiende a ser expresada por parte de los seguidores como una experiencia radical, de tal forma que, si las expectativas son cubiertas, se suele seguir profundizando en este cine para repetir con las mismas sensaciones, mientras que, si el resultado es negativo, se declara un rechazo por el cine surcoreano en su conjunto.

## CONCLUSIONES

Dos décadas después del reconocimiento del Nuevo Cine Surcoreano y la primera generación de cineastas, el cinéfilo español<sup>11</sup> sigue expectante ante

las últimas novedades que llegan de esta cinematografía. La taquilla nacional recibió al cine de autor abanderado por Kim Ki-duk o el *blockbuster* de Park Chan-wook dentro de un *cuentagotas* escaso que buscaba visibilizar una diversidad que nunca ha conseguido alcanzar. No fue hasta esta última década cuando España recibiera a una segunda generación con una visión más transnacional que la de sus antecesores. Desde entonces, géneros cinematográficos como el thriller han logrado respaldar la calidad de este cine, el cine de autor ha adquirido mayor valor y se ha facilitado la accesibilidad a géneros tradicionalmente independientes.

Sin embargo, la animación surcoreana sigue permaneciendo un paso por detrás, a pesar de que sus profesionales formen parte de cintas de animación de gran popularidad. La búsqueda de un abaratamiento de los costes en la producción de este tipo de metrajes ha llevado a algunos países occidentales a fomentar la externalización y coproducción de nuevos proyectos dentro del género, situando el punto de mira en Corea del Sur, en donde hay mayores facilidades de acceso al mercado en comparación con China o Japón. Así ha sucedido con las obras infantiles *The Outback* (Lee Kyung-ho, 2012), de la que han formado parte la compañía norteamericana Animation Picture Company y las surcoreanas Digiart Productions y Lotte Entertainment; o *Jungle Shuffle* (Taedong Park y Mauricio de la Orta, 2014), nuevamente con Animation Picture Company, la mexicana Avikoo Studios y la surcoreana WonderWorld Studios. Pese a estos avances, la animación surcoreana ha llegado a España en muy contadas ocasiones, siendo más común encontrar obras infantiles con recaudaciones muy modestas.

La recepción del cine surcoreano entraña más valía no por su masividad, sino por su actividad, es decir, el cinéfilo consumidor de cine surcoreano suele comunicar brevemente su experiencia a través de las redes sociales<sup>12</sup>, produciéndose un efecto *boca a boca* que tiende a descubrir nuevos cines a otros espectadores, quienes, a su vez,

## SIGUE SIENDO FÁCILMENTE RECURRENTE LA COMPARACIÓN CON PRODUCTOS OCCIDENTALES PARA EQUIPARAR EL VALOR DE UN PRODUCTO SURCOREANO

repiten el mismo patrón. Aunque se trate de un proceso lento y demasiado polarizado en función de las expectativas generadas en los primeros visionados, lo cierto es que va acompañado de una gran fidelidad, fomentando una cinefilia constantemente ávida de nuevas películas surcoreanas en contraposición al escaso número de estrenos que se producen en España, un aspecto que la crítica también ha manifestado en ocasiones.

El cine surcoreano se ha convertido en una marca de calidad en sí mismo. La mayor parte de los críticos destacan su procedencia como una cualidad positiva que refuerza la cinefilia y que, por ende, sirve como reclamo. No obstante, y pese a que esta tendencia se ha generalizado en los últimos años como signo de asimilación de nuevos cines que distan culturalmente de occidente, sigue siendo fácilmente recurrente la comparación con productos occidentales para equiparar el valor de un producto surcoreano. Igualmente, la crítica continúa cometiendo errores de generalización, haciendo extensible el éxito o el fracaso de un determinado producto a todos los cines asiáticos como si de un único modelo o patrón se tratase. Una cuenta pendiente que occidente debe tratar de superar a la hora de encarar la gran diversidad existente en el cine mundial.

### NOTAS

- 1 Frente al escaso número de investigaciones realizadas por la academia internacional sobre la figura de Yeon Sang-ho, la academia surcoreana dedica varios estudios a su filmografía desde diferentes ámbitos, a parte de los estudios fílmicos, como las bellas artes o literatura.
- 2 Los datos incluidos en este artículo sobre la recaudación y audiencia del cine surcoreano en España han sido extraídos de la base de datos del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA).
- 3 En los últimos años, y gracias a la popularidad que el director Yeon Sang-ho ha proporcionado a la industria de animación, la novela gráfica surcoreana o *manhwa* ha tratado de distanciarse de las influencias históricas ejercidas por el manga japonés para generar una marca distintiva. Autores como Chie afirman que el *manhwa* puede ser considerado como «una manifestación de la diversidad del manga» (Chie, 2014: 85).
- 4 En España, se han estrenado diez películas dirigidas por Kim Ki-duk: *Bad Guy* (Nabbeun namja, 2001), *Domicilio desconocido* (Suchwiin bulmyeong, 2001), *La isla, Primavera, verano, otoño, invierno... y primavera*; *Hierro 3* (Bin-jip, 2004), *Samaritan Girl* (Samarita, 2004), *El arco* (Hwal, 2005), *Time* (Shigan, 2006), *Alien to (Breath)* (Soom, 2007) y *Dream* (Bi-mong, 2008).
- 5 En Corea del Sur, la industria independiente apenas tiene peso en la taquilla local. El cine de autor, la animación o el documental han estado tradicionalmente relegados al circuito de festivales nacionales (Elena, 2004), llegando a destacar en muy contadas excepciones.
- 6 El cine surcoreano plantea una reconfiguración del género dentro de la hibridación característica del cine postmoderno. Corral (2015), en el libro *Cine coreano contemporáneo (1990-2015): Entre lo excesivo y lo sublime*, profundiza en la tendencia del thriller surcoreano a la reconfiguración de los modelos tradicionales repetidamente interpretados por los géneros cinematográficos por medio de elementos narrativos exclusivos que, por lo general, suelen ser cercanos a la identidad nacional y a las influencias recibidas de las cinematografías más cercanas, como la china, japonesa o hongkonesa, lo que provoca que se reavive la memoria histórica y la mirada nostálgica del espectador local.
- 7 Revistas online de referencia como CineAsia han hecho hincapié en la importancia del thriller como identificativo del cine surcoreano, «[los thrillers] han sido todo un revulsivo económico para las distribuidoras coreanas que han visto cómo han aumentado sus ventas internacionales a raíz de la participación de los

mismos en festivales internacionales no sólo especializados [...]» (CineAsia, 2011). De esta forma, el thriller surcoreano supone una *marca de calidad* transnacional y representante de esa nueva ola de cine nacional, que, desde 1999, con la llegada de *Shiri* (Swiri, Kang Je-gyu), supuso un valor novedoso por su reconocimiento en festivales y distribución frente a otros géneros cinematográficos como el melodrama, que ya poseía una larga trayectoria tanto en la cinematografía surcoreana como en estos certámenes.

- 8 *Ignition* fue la primera película surcoreana sobre zombis, estrenada en 1980 (Kim, 2017: 282). No obstante, este tipo de narraciones permanecieron en el olvido hasta la última década, en donde su producción ha tomado mayor protagonismo a través de títulos como *The Neighbor Zombie* (Yieutjib jombi, Hong Young-guen, Jang Youn-jung, Oh Young-Doo y Ryoo Hoon, 2010), *Doomsday Book* (In-lyu myeol-mang bo-go-seo, Kim Jee-woon y Yim Pil-sung, 2012), *Mad Sad Bad* (Sin-chon-jom-bi-ma-hwa, Kim Tae-yong, Ryoo Seung-wan y Han Ji-seung, 2014) *Tren a Busan, Seoul Station*, *Rampant* y la próxima *The Odd Family: Zombie on Sale* (Lee Min-jae, 2019).
- 9 Esta cifra ni siquiera se aproxima a los datos que obtuvieron otras cintas, como *Primavera, verano, otoño, invierno... y primavera*, que fue visionada por 172.640 espectadores, siendo la segunda película surcoreana más vista en la historia de España. No obstante, sus resultados se sitúan por encima de la media habitual de esta cinematografía en la taquilla nacional, con ejemplos como *La doncella* (Ah-ga-ssi, Park Chan-wook, 2016) o *Memories of Murder* (*Crónica de un asesinato en serie*) (Bong Joon-ho, 2003), con 26.820 y 30.916 espectadores respectivamente.
- 10 El 26 de mayo de 2019, Boyero explicaba en *El País* su distinción frente a la postura generalizada de otros críticos con respecto al cine surcoreano: «Recuerdo haber visto otras entregas de Bong Joon-ho, *The Host*, que iba de un monstruo, y *Mother*, pero a diferencia del amor que le profesan a ese cine los que se dedican al mismo oficio que yo, no me dejaron perdurable huella. Raro que es uno.» (Boyero, 2019). Sin embargo, esta tendencia de valorar la procedencia de este cine no

solo sucede en España. La periodista e investigadora argentina Daniela Kozak recogía el 13 de diciembre de 2012 a través de la revista *El Guardián* las palabras de Marcelo Alderete, programador del festival de Mar de Plata: «El cine coreano es un cine comercial de calidad. Tal vez sea en parte por nuestra mirada occidental, pero las películas son mucho más novedosas que los *blockbusters* norteamericanos, desde la actuación hasta la forma cinematográfica. Y los norteamericanos se dan cuenta de que los directores coreanos tienen un plus, algo que ellos ya perdieron» (Kozak, 2012).

- 11 Según Pujol, el cinéfilo se caracteriza por su «[...] obsesión por el ritual de ir al cine, la erudición que conlleva leer y conocer las revistas especializadas, el saber compartido solo con iguales, excluyendo al resto de aficionados y erigiéndose en clan [...]» (Pujol, 2011:99). Sin embargo, según la autora, el cinéfilo posee un secretismo y un matiz enigmático al compartir su afición solo con unos pocos. Con la inclusión de las redes sociales, este aspecto ya no se produce, puesto que el cinéfilo tiende a expresar sus valoraciones a través de estos medios de forma asidua, ya sea para atraer a iguales como para aumentar su número de seguidores, con los que puede convertirse en una referencia intelectual. Al mismo tiempo, el cinéfilo español actual ya no da tanta importancia a estar al día de los estrenos en la cartelera local, sino que, más bien, presta mayor atención a nuevas cinematografías que eleven su erudición en una comunidad cinéfila siempre en extensión.
- 12 Este hecho se observa con claridad a través de la red social Twitter, en donde cuentas influyentes como *Cinema Korea Blog* (@cinemakoreablog), *Oriental Paradise* (@Orient\_Paradiso) o *Cine Made in Asia* (@cinemadeinasia), entre otras; comparten su experiencia de forma constante ante el visionado de cine surcoreano. De esta forma, este tipo de cuentas invitan a generar comentarios con otros cinéfilos, produciéndose una comunidad que habitualmente consume este tipo de películas.

## REFERENCIAS

Boyero, C. (2019, 26 de mayo). Gana una interesante película coreana en un Cannes salvable. *El País*. Recu-

- perado de: [https://elpais.com/cultura/2019/05/25/actualidad/1558818602\\_836379.html](https://elpais.com/cultura/2019/05/25/actualidad/1558818602_836379.html)
- Chie, Y. (2014). Manhwa in Korea: (Re-)Nationalizing comics culture. En Berndt, J. & Kummerling-Meibaur, B. (eds.), *Manga's Cultural Crossroads*, 85-99. Nueva York: Routledge.
- Collazos, R. (2012, 17 de septiembre). Sitges '12: El cine oriental que viene (II). *Cine Maldito*. Recuperado de <https://www.cinemaldito.com/sitges-12-el-cine-oriental-que-viene-ii/>.
- Cordero, G. (2018, 19 de diciembre). Netflix, zombies y coreanos: necesitamos ver la serie 'Kingdom'. *Esquire*. Recuperado de <https://www.esquire.com/es/actualidad/tv/a25624273/serie-kingdom-netflix-zombies-trailer/>.
- Corral, J. M. (2015). Kimchi, balas y venganza. El thriller surcoreano. En Cagiga Gimeno N. (2015). *Cine coreano contemporáneo (1990-2015): Entre lo excesivo y lo sublime*, 26-37. Madrid: Líneas Paralelas.
- Costa, J. (2017, 5 de enero). Pánico en el KTX. *El País*. Recuperado de [https://elpais.com/cultura/2017/01/04/actualidad/1483520920\\_415327.html](https://elpais.com/cultura/2017/01/04/actualidad/1483520920_415327.html).
- Costa, J. (2017, 5 de mayo). Apocalipsis en la zona podrida. *El País*. Recuperado de [https://elpais.com/cultura/2017/05/04/actualidad/1493849338\\_927278.html](https://elpais.com/cultura/2017/05/04/actualidad/1493849338_927278.html).
- Danta, S. (2017). Graphic Tales: Class, Violence and South Korean Childhood in Sang-Ho Yeon's *The King of Pigs*. En Hemelryk Donald, S., Wilson, E. & Wright, S. (eds.). *Childhood and nation in contemporary world cinema. Borders and encounters*, 121-130. Londres: Bloomsbury.
- Domínguez, A. (2017, 4 de enero). Zombies coreanos en un tren, la peli que está reventando las taquillas. *El País*. [https://elpais.com/elpais/2017/01/03/tentaciones/1483461507\\_692869.html?rel=mas](https://elpais.com/elpais/2017/01/03/tentaciones/1483461507_692869.html?rel=mas).
- El cine coreano exhibe su fortaleza en Madrid. (29 de agosto, 2018). *El País*. Recuperado de [https://elpais.com/ccaa/2018/08/28/madrid/1535473803\\_807455.html](https://elpais.com/ccaa/2018/08/28/madrid/1535473803_807455.html).
- El thriller coreano: un descenso a los infiernos (29 diciembre, 2011). *CineAsia*. Recuperado de: <http://cineasiaonline.blogspot.com/2011/12/el-thriller-coreano-un-descenso-los.html>.
- Elena, A. (ed). *Seúl Express (1997-2004): La renovación del cine coreano*. Madrid: T&B Editores.
- Gómez Gurpegui, C. (2015). El realismo animado de Sang-Ho Yeon. *Con A de animación*, 5, 126-139.
- ICAA, Instituto de la cinematografía y de las artes audiovisuales, catálogo de películas clasificadas. <http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/cine/mc/catalogodecine/inicio.html>.
- Kim, I. R. (2017). How did the 'beautiful young man' become a 'zombie'? Where is the modern subject of Korean popular culture? (t-a-leum-da-uncheong-nyeon-t-eun eo-tteoh-ge t-jom-bi-t-ga doe-eoss-na? - han-gug-ui dae-jung-munhwa-lo bo-neun geun-dae-jeog ju-che-ui haeng-bang), *Humanities Contents (inmunkontencheu)*, 46, 279-303.
- Kit, B. (2018, 25 de septiembre). New Line Wins Bidding War for 'Train To Busan' Remake From James Wan, Gary Dauberman. *The Hollywood Reporter*. Recuperado de <https://www.hollywoodreporter.com/heat-vision/new-line-wins-bidding-war-train-busan-remake-james-wan-1146253>.
- KOFIC, Korean Film Council (2004). Korean Cinema 2004.
- Kozak, D. (2012, 19 de diciembre). El boom del cine coreano. *La conversación*. Recuperado de: <https://laconversacion.wordpress.com/2012/12/19/el-boom-del-cine-coreano/>.
- Lee, H. J. (2017). As a trans-media storytelling expansion of Busan Line and Seoul Station (teulaenseumidieo seutolitelling-euloseoui <busanhaeng>, <seoul-yeog> ui hwagjang ganeungseong). *Humanities Research (inmunhag-yeongu)*, 28, 177-206.
- Lee, H. S. (2016). The South Korean Blockbuster and a divided nation. *International Journal of Korean History*, 21(1), 259-263.
- Lee, H. W. (2019, 5 de mayo). Sylvester Stallone to Remake South Korean Thriller 'The Gangster, The Cop, The Devil'. *The Hollywood Reporter*. Recuperado de <https://www.hollywoodreporter.com/news/balboa-productions-remake-south-korean-thriller-gangster-cop-devil-1207585>.
- Lorente, N. (2019, 27 de febrero). 'Kingdom' (Netflix), el 'Juego de Tronos' con zombis que arrasa en todo el mundo. *El Confidencial*. Recuperado de <https://www.elconfidencial.com/television/series-tv/2019-02-27/>

- kingdom-netflix-juego-de-tronos-zombis-exito-mundo\_1847790/.
- Luchini, A. (2018, 30 de octubre). Las mejores películas de zombies de la historia. *Metrópoli, El Mundo*. Recuperado de <https://www.elmundo.es/album/metropoli/cine/2018/10/29/5bd74fece2704eafb58b462c.html>.
- MadConald, J. (2019, 2 de mayo). Ma Dong Seok Cast In Marvel Universe Epic 'The Eternals' And Also Headed For Cannes Film Festival. *Forbes*. Recuperado de <https://www.forbes.com/sites/joanmacdonald/2019/05/02/ma-dong-seok-cast-in-marvel-universe-epic-the-eternals-and-also-headed-for-cannes-film-festival/#-2514b7b15fca>.
- Martínez, B. (2017, 3 de enero). 'Train To Busan': zombies de culto. *El Periódico*. Recuperado de <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20170103/critica-train-to-busan-yeon-sang-ho-5723996>.
- Noh, J. (2018, 13 de agosto). 'Train To Busan' director Yeon Sang-ho working on sequel. *Screen Daily*. Recuperado de <https://www.screendaily.com/news/train-to-busan-director-yeon-sang-ho-working-on-sequel/5131622.article>.
- Ocaña, P. (2014, 16 de mayo). Sectas con lápices de colores. *El País*. Recuperado de [https://elpais.com/cultura/2014/05/15/actualidad/1400169840\\_660670.html](https://elpais.com/cultura/2014/05/15/actualidad/1400169840_660670.html).
- Parc, J. (2014). A retrospective on the Korean film policies: Return of the Jedi. *Groupe d'Economie Mondiale*, 369, 1-26.
- Paquet, D. (2009). *New Korean Cinema. Breaking the Waves*. Wallflower: London and New York.
- Pujol, C. (2011). *Fans, cinéfilos y cinéfaños. Una aproximación a las culturas y los gustos cinematográficos*. Editorial UOC: Barcelona.
- Rodríguez Marchante, E. (2000, 11 de octubre). Más peligro que un coreano con una caña de pescar, *ABC*, pp. 81.
- Romero, R. (2014, 16 de mayo). The Fake. *Cinemanía*. Recuperado de <https://cinemania.20minutos.es/peliculas/the-fake/critica/>.
- Salvà, N. (2017, 4 de mayo). 'Seoul station': lo infecto es la sociedad. *El Periódico*. Recuperado de <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20170504/critica-pelicula-seoul-station-yeon-sang-hoo-6013831>.
- Shim, D. (2006). Hybridity and the rise of Korean popular culture in Asia. *Media, Culture & Society*, 28(1), 25-44.
- Shin, J. Y. (2005). *Globalisation and New Korean Cinema*. En Shin, C.Y. &Stringer, J., *New Korean Cinema*, pp. 51-62. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Taboada, P. G. (2016, 20 de octubre). [Sitges 2016] Cosecha de animación que no te puedes perder. *Cinemanía*. Recuperado de <https://www.cinemanía.es/noticias/sitges-2016-cosecha-de-animacion-que-no-te-puedes-perder/>.
- Taboada, P. G. (2016, 22 de noviembre). [Gijón 2016] Día 3: Doncellas coreanas y zombies que viajan en tren. *Cinemanía*. Recuperado de <https://www.cinemanía.es/noticias/gijon-2016-dia-3-doncellas-coreanas-y-zombis-que-viajan-en-tren/>.
- Torreiro, C. (2005, 28 de enero). Una violenta y sorprendente catarsis. *El País*. Recuperado de [https://elpais.com/diario/2005/01/28/cine/1106866817\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2005/01/28/cine/1106866817_850215.html).
- Weinrichter, A. (2001, 31 de agosto). Un anzuelo en la retina. *ABC*, pp. 12.
- Yecies, B., Shim, A.G. (2011). Contemporary Korean Cinema Challenges and the Transformation of 'Planet Hollywood'. *Acta Koreana*, 14(1), 1-15.
- Yee, Y. W. (2016, 24 de agosto). Train To Busan is No. 1 at Singapore box office and top Korean movie to date. *The Straits Times*. Recuperado de <https://www.straitstimes.com/lifestyle/entertainment/train-to-busan-is-no-1-at-singapore-box-office-and-top-korean-movie-to-date>.



## ENTRE EL CINE INDEPENDIENTE Y EL BLOCKBUSTER EN COREA DEL SUR: LAS OBRAS DE YEON SANG-HO Y SU RECEPCIÓN EN ESPAÑA

### Resumen

El cineasta Yeon Sang-ho supone un caso paradigmático en el cine surcoreano contemporáneo. Su trayectoria profesional, ligada desde el inicio a la industria independiente a través de la animación, cambió radicalmente con el salto al cine comercial gracias a su primer *live-action*, *Tren a Busan* (Busanhaeng, 2016). Desde ese momento, Yeon se convirtió en uno de los directores más afamados de Corea del Sur, conquistando, a su vez, a la crítica y al público internacional. Al respecto, este artículo investiga cómo las obras de Yeon Sang-ho han colaborado en la creación y afianzamiento de una *marca de calidad* implícita en el cine surcoreano, que, a su vez, es asimilada tanto por la crítica como por el cinéfilo español. Por ello, se pretende observar la evolución de la recepción del cine surcoreano a través de la prensa generalista y especializada a largo de estas tres últimas décadas. Asimismo, se analiza la visión global que ésta ha emitido sobre su filmografía para extraer las tendencias generales entre la crítica y el público español como parte de la recepción del cine surcoreano.

### Palabras clave

Yeon Sang-ho; Cine surcoreano; Animación; Zombis; Recepción; España; Corea del Sur.

### Autora

Sonia Dueñas Mohedas (Madrid, 1985) es Personal Investigador en Formación en el Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual de la Universidad Carlos III de Madrid, en donde forma parte del Grupo de Investigación TECMERIN (Televisión-cine: memoria, representación e industria). Es Secretaria General de la Asociación de Difusión de Estudios y Cultura Coreana en España (ADECCE). En la actualidad, desarrolla su tesis doctoral sobre la industria cinematográfica de Corea del Sur. Contacto: sduenas@hum.uc3m.es

### Referencia de este artículo

Dueñas Mohedas, S. (2020). *Entre el cine independiente y el blockbuster en Corea del Sur: las obras de Yeon Sang-ho y su recepción en España*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 29, 67-84.

## BETWEEN INDEPENDENT CINEMA AND BLOCKBUSTER IN SOUTH KOREA: YEON SANG-HO'S FILMS AND THEIR RECEPTION IN SPAIN

### Abstract

Filmmaker Yeon Sang-ho is a paradigmatic case in contemporary South Korean cinema. His professional career, linked from the beginning to the independent animation industry, changed radically with the leap to commercial cinema thanks to his first live-action, *Train to Busan* (Busanhaeng, 2016). From that moment on, Yeon became one of South Korea's most famous directors, winning over critics and international audiences. In this respect, this article investigates how the films of Yeon Sang-ho have collaborated in the creation and strengthening of a *quality brand* implicit in South Korean cinema, which, in turn, is assimilated by both critics and Spanish cinephiles. For this reason, we can observe the evolution of the reception of South Korean cinema through the generalist and specialised press over the last three decades. It also analyses the global vision that it has emitted on its filmography to extract the general trends between critics and the Spanish public as part of the reception of South Korean cinema in Spain.

### Key words

Yeon Sang-ho; South Korean cinema; Animation; Zombies; Reception; Spain; South Korea.

### Author

Sonia Dueñas Mohedas (Madrid, 1985) is a predoctoral scholarship holder at the Department of Journalism and Media Studies at the Universidad Carlos III of Madrid. She is member of TECMERIN research group (Television-Cinema: memory, representation and industry). She is also General Secretary of the Asociación de Difusión de Estudios y Cultura Coreana en España (ADECCE). She is currently developing her doctoral thesis on the South Korean film industry. Contact: sduenas@hum.uc3m.es

### Article reference

Dueñas Mohedas, S. (2020). *Between independent cinema and blockbuster in South Korea: Yeon Sang-ho's films and their reception in Spain*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 29, 67-84.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB [www.revistaatalante.com](http://www.revistaatalante.com) MAIL [info@revistaatalante.com](mailto:info@revistaatalante.com)

