

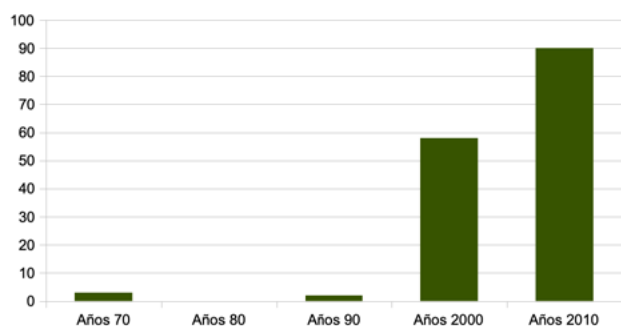
¿MADE FOR SITGES? LA RECEPCIÓN DEL *THRILLER* SURCOREANO EN ESPAÑA A TRAVÉS DEL ESTUDIO DE CASO DEL FESTIVAL DE SITGES

VIOLETA KOVACSICS

ALAN SALVADÓ

Hasta el año 2000, en el Sitges-Festival Internacional de Cine Fantástico de Cataluña, se habían proyectado cinco películas coreanas. A partir del 2000 y hasta la última edición celebrada en 2018 se han proyectado 148¹. El crecimiento exponencial de las cifras a lo largo de casi dos décadas es, de entrada, la evidencia de que la eclosión del Nuevo Cine Coreano (Kim, 2011: 24) —entendido como la generación de jóvenes cineastas que se sobrepuso a la crisis de la industria cinematográfica surcorea-

Número de películas surcoreanas proyectadas en el Festival de Sitges por décadas



na de los años noventa, y que a finales de la década empezó a realizar una serie de películas de gran éxito (nacional e internacional) que mezclaban la singularidad de la cultura nacional junto a una cultura visual global— tuvo una traslación directa en la programación del festival en sus distintas secciones. Las películas-manifiesto del movimiento, *Shiri* (Swiri, Kang Je-gyu, 1999) y *Joint Security Area* (Gongdong gyeongbi guyeok JSA, Park Chan-wook, 2000) —tal y como defienden teóricos como Darcy Paquet (2009: 71) y programadores como Mike Hostench, subdirector del certamen²— fueron estrenadas en salas comerciales españolas y abrieron el camino hacia la visibilidad internacional de una cinematografía olvidada hasta entonces en Occidente, en general, y en el Festival de Sitges —entre muchos otros lugares—, en particular, tal y como certifican las cifras anteriores al año 2000.

Una breve cronología da cuenta de la transformación que se produce en el marco del festival en la época de la aparición de ambas películas, así

como en los años inmediatamente posteriores. Ya a finales de los años noventa se proyectan dos películas en la Sección Oficial: en 1998, *Choyonghan kajok* (Kim Jee-woon, 1998) y, en 1999, *Toemarok* (Park Kwang-chun, 1998). En el año 2001 se celebra por primera vez en Sitges una retrospectiva de un cineasta surcoreano, Kim Ki-duk, aprovechando la presentación y estreno de *Seom* (Kim Ki-duk, 2000) el año anterior; en 2003, *Dos hermanas* (*A Tale of Two Sisters*) (Janghwa, Hongryeon, Kim Jee-woon, 2003) se proyecta en la Sección Oficial del festival y *Memories of Murder* (*Crónica de un asesino en serie*) (Salinui chueok, Bong Joon-ho, 2003) en la Sección Orient Express y, al siguiente, en 2004, Park Chan-wook recoge el premio a Mejor Película por *Old Boy* (Oldeuboi, Park Chan-wook, 2003) para, cinco años más tarde, en 2009, recibir el premio honorífico Màquina del Temps. Desde estas primeras fechas clave, en un período muy breve de tiempo, el cine surcoreano en el seno del Festival de Sitges transita desde la progresiva visibilidad a la hipervisibilidad, ejemplificada en algunos datos incontestables: en la edición de 2014 se proyectan hasta dieciséis películas surcoreanas en las distintas secciones del festival —aunque ninguna de ellas es en la Sección Oficial— y en diversas ediciones —las de 2005, 2008, 2012 y 2016— llegan a competir en la Sección Oficial entre tres y cinco películas surcoreanas.

**DESDE PRINCIPIOS DEL SIGLO XXI,
EN UN PERÍODO MUY BREVE DE TIEMPO,
EL CINE SURCOREANO EN EL SENO
DEL FESTIVAL DE SITGES TRANSITA
DESDE LA PROGRESIVA VISIBILIDAD
A LA HIPERVISIBILIDAD**

Sin lugar a dudas, estos argumentos cuantitativos trascienden el caso surcoreano que nos atañe e ilustran el descubrimiento y posterior fami-

liarización por parte de Occidente de una serie de cines periféricos (Elena, 1999: 13). Provenientes de Asia y representantes de cinematografías menos conocidas, como Hong-Kong, Taiwán o la propia República de Corea, estos nuevos cines asiáticos (Margirier y Gimenez, 2012: 36) entre finales del siglo XX y principios del XXI irrumpieron primero en los festivales y muestras de cine y, posteriormente, llegaron a las pantallas comerciales de muchos países occidentales, el mercado de DVD y, recientemente, a las plataformas *Video on Demand* (VOD). El impacto del cine surcoreano en el Festival de Sitges debe enmarcarse, pues, en un panorama mayor, de forma que no debe extrañar la coincidencia cronológica entre la eclosión de esta cinematografía y la creación en el año 2001 de una nueva sección en la estructura del Festival de Sitges, Orient Express, que se hace eco no solo de las producciones de la República de Corea, sino de todo el continente asiático, pero cuyo desarrollo coincide con la explosión del Nuevo Cine Coreano. En este sentido, la crítica española dio cuenta de esta transformación en algunas de las crónicas del festival de aquellos primeros años posteriores al impacto del denominado *cine asiático* en el certamen. A modo de ejemplo, Marino Rodríguez en *La Vanguardia* señalaba en 2003 que «el cine oriental dominará en el próximo Festival de Sitges» (Rodríguez, 2003); o Quim Casas en *Dirigido por...* apuntaba en 2005 que «el cine oriental sigue ganando terreno en Sitges. *A Bittersweet Life* (Dalkomhan insaeng, Kim Jee-woon, 2005), es otro ejercicio concentrado de violencia y sadismo en terreno yakuza» (Casas, 2005: 7).

Tal y como hemos observado, el Nuevo Cine Coreano llega a Sitges envuelto en el marco mental del cine *asiático* y/o *oriental*. Es decir, se presenta a primera vista como un fenómeno transcultural global (Kuwahara, 2014: 27; Hye y Diffrient, 2015: 44), propio de la contemporaneidad y de los procesos creativos postmodernos. De ahí, por ejemplo, que la mayoría de las aproximaciones teóricas al cine surcoreano desde España se ha-

yan centrado principalmente en la cuestión de los géneros cinematográficos (Cueto y Palacios, 2007; Cagiga, 2015), por un lado, y en lo que podríamos denominar una dimensión más autoral, basada en las pasarelas estéticas entre algunas de las poéticas del cine surcoreano y algunos de los patrones estéticos de la modernidad (Font, 2012: 231), por el otro. Sin embargo, aceptar esta tesis implica: a) dejar de lado unos determinados contextos y paratextos (Genette, 1987), tanto de producción como de recepción de los films y b) obviar los imaginarios propios de cada país —tanto la República de Corea como España—, eliminando cualquier matiz e invitando a la homogeneización de toda imagen venida de Oriente. De ahí, emerge una primera cuestión. ¿Existen —más allá de dinámicas de mercado y distribución basadas en estrategias geopolíticas (Acciari y Menarini, 2014: 12)— patrones temáticos y estéticos propios del Nuevo Cine Coreano que, dejando de lado la conceptualización *asiática* global, puedan explicar la presencia y acomodamiento de este cine en el Festival de Sitges? O, dicho de otra forma, ¿las características idiosincráticas o paratextuales de un festival de cine como el de Sitges pueden propiciar la entrada de una cinematografía como la surcoreana en el territorio español?

Ambas cuestiones tienen como principal objetivo proponer un estudio de las imágenes surcoreanas para reflexionar sobre la incidencia que el sistema paratextual de un festival de cine como el de Sitges puede haber tenido en la recepción e interpretación del Nuevo Cine Coreano. En el ámbito internacional existen aproximaciones al papel genérico que han desarrollado los festivales de cine como «nodos industriales» (Iordanova, 2015: 9) y se ha estudiado el impacto que han tenido para la historiografía del cine (Di Chiara y

Re, 2011: 131). En el ámbito nacional, existen algunos estudios (Codó, 2008: 171) de cómo la crítica española ha recibido e interpretado las imágenes de la cinematografía coreana. Sin embargo, no existe un análisis pormenorizado sobre el papel que han desempeñado los festivales, muestras de cine e instituciones culturales públicas españolas en el impacto del cine surcoreano, tanto a nivel de público como de crítica e industria. El estudio de estas dinámicas transculturales desde una óptica local pone de relieve una serie de matices que singularizan las formas de recepción de determinadas películas, como también las confluencias, a veces inesperadas, entre imaginarios y tradiciones culturales distintos.

Teniendo en cuenta las consideraciones anteriores, el presente artículo se propone como objetivo principal utilizar el Festival de Sitges como estudio de caso para analizar una de las vías más relevantes de entrada del cine surcoreano en Es-

paña³. Nuestra premisa es que el festival tiene unos rasgos identitarios característicos —estructurales y de público— que le han permitido ejercer de gran contenedor para situar, catalogar y dar a conocer un cine surcoreano cuyo signo de identidad ha sido, muy a

menudo, su carácter de *inclasificable*. Partiendo de la noción de «paratexto» de Gérard Genette —«el paratexto es por lo tanto para nosotros lo que hace de un texto un libro y se propone como tal a sus lectores» (Genette, 1987: 7)—, trataremos de entender el rol que ha tenido el Festival de Sitges como zona de transición y transacción —entre los films y los espectadores— que ha acabado influyendo en el propio proceso de recepción del Nuevo Cine Coreano. De esta forma, el sistema paratextual que rodea la propuesta cultural e industrial del Festival de Sitges ha permitido clasificar unas películas

**¿LAS CARACTERÍSTICAS
IDIOSINCRÁTICAS O PARATEXTUALES
DE UN FESTIVAL DE CINE COMO EL
DE SITGES PUEDEN PROPICIAR LA
ENTRADA DE UNA CINEMATOGRAFÍA
COMO LA SURCOREANA EN EL
TERRITORIO ESPAÑOL?**

que, desvinculadas del festival, o bien hubieran sido asimiladas y homogeneizadas bajo el concepto marco de *cine asiático* o bien hubieran tenido muy poco recorrido en salas comerciales. En este sentido, a partir de 2006, casi un 50% de las películas surcoreanas estrenadas comercialmente en España se habían proyectado anteriormente en el festival⁴; un dato que reafirma la idea establecida por Thomas Elsaesser en torno a los festivales como puerta de entrada a la distribución: «considerado como una red global, el circuito de festivales conforma las fechas de exhibición clave para la mayoría de las películas independientes por ser las salas de estreno del mercado mundial, donde pueden reunir el capital cultural y el empuje de la crítica necesarios para entrar posteriormente en los mercados de exhibición nacionales o locales gracias a los éxitos acumulados en los festivales» (Elsaesser, 2005: 87).

Con el fin de focalizar nuestra argumentación de la forma más clara posible, hemos decidido centrar nuestro análisis en la recepción del género cinematográfico que ha tenido más presencia en el Festival de Sitges desde el año 2001: el *thriller* surcoreano. Para ello, abordamos, en primer lugar, cuál y cómo ha sido la evolución del certamen desde el inicio del Nuevo Cine Coreano; en segundo lugar, tomamos como corpus de análisis los *thrillers* surcoreanos más relevantes que han formado parte de la programación del certamen, para, así, poder determinar y definir sus ejes temáticos y estéticos; y, en tercer y último lugar, cotejamos estos resultados con la recepción de los films, tanto por parte de la crítica como con aquellos tropos a partir de los cuales se ha sedimentado la fiel comunidad de fans que identifica el Festival de Sitges (VV. AA., 2017: 12).

EL «PARATEXTO» SITGES COMO PUNTO DE PARTIDA

Existen distintos estudios en los que las teorías de Gérard Genette alrededor del paratexto literario han sido aplicadas en el terreno cinematográfico.

Algunos de ellos son verdaderos clásicos, como *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard* (1985), de Robert Stam, o bien *Du générique au mot FIN: Le paratexte dans les œuvres de F. Truffaut et de J.-L. Godard* (1989), de Nicole Janin-Foucher. Otros más actuales han ofrecido nuevas perspectivas de análisis de los films a partir de (sub)productos fílmicos, como los tráilers de una película (Georg Stanitzek, 2005: 35; Hediger, 2006: 102), o bien los extras de un DVD (Atkinson, 2014: 19) y la influencia que pueden ejercer para la interpretación final del texto mayor. En nuestro caso de estudio, tomamos el concepto de Genette para poner de relieve aquellos rasgos identitarios del Festival de Sitges que han podido condicionar la recepción del Nuevo Cine Coreano. A nuestro modo de ver, y a partir tanto de las entrevistas realizadas como también del análisis de los catálogos fílmicos del certamen, el sistema paratextual que determina la recepción del *thriller* coreano surge a partir de factores derivados de cuatro tipologías distintas: programáticas, estructurales, estéticas y temáticas.

Para comprender las dos primeras tipologías —programáticas y estructurales— es necesario trasladarnos nuevamente al año 2001, el de la llegada de Angel Sala a la dirección del festival. «Cuando presenté el proyecto planteaba sobre todo dos cosas: que Sitges fuese un festival esencialmente de cine fantástico y que una parte importante estuviese dedicada al cine asiático»⁵, señala Sala. Esta voluntad de dar más presencia a las cinematografías asiáticas se materializa en la mencionada creación, en 2001, de la sección Orient Express, que a lo largo de los años cambiaría su nomenclatura (en algunas ediciones se llamó Casa Àsia o Focus Àsia). El caso de Orient Express es uno de los primeros ejemplos de cómo el Nuevo Cine Coreano contribuye, a lo largo del siglo XXI, a la modificación de la estructura de la programación del Festival de Sitges. En la introducción a la nueva sección Orient Express en el catálogo del festival de aquel año, el director, Ángel Sala, señala que uno de los motivos para la creación de dicha sec-

ción es: «presentar y disfrutar de los nuevos creadores procedentes de Corea, con Kim Ki-duk a la cabeza» (VV. AA., 2001). La eclosión del cine surcoreano en el marco del festival estará, así, marcada por los grandes nombres y por la noción de autoría, algo que entronca con el retrato que Darcy Paquet hace del cine surcoreano que emerge con el cambio de siglo, en la que habla de una nueva generación de directores y destaca los nombres de Bong Joon-ho, Park Chan-wook, Kim Ki-duk y Kim Jee-woon (Heredero, 2014: 31).

Existe un último factor que explica estos cambios estructurales en el festival, tal y como manifiesta el propio Sala. Hay, en aquella época, una coyuntura de mercado interesante: la presencia de una serie de distribuidoras españolas que compran una gran cantidad de cine asiático. En el caso de la República de Corea se observa cómo el renacimiento económico de la industria después de la crisis de los años noventa, fundamentado en una progresiva internacionalización de sus primeros *blockbusters* nacionales (Paquet, 2009: 61), tiene una incidencia en el mercado español y, más concretamente, en el Festival de Sitges.

En el caso de Orient Express, la sección como tal desaparece en 2015, y pasa a ser un premio transversal, que recorre las diversas secciones. Un año antes, en 2014, coincidiendo con la última edición de Focus Asia, se crea una nueva sección: Órbita. Esta está dedicada exclusivamente al *thriller*, un género muy presente en el festival a lo largo de su historia, pero que no había contado con una sección propia y cuya presencia en un festival de cine fantástico siempre había sido controvertida⁶. El cine surcoreano tendrá un lugar privilegiado en la nueva sección —se proyectan hasta catorce películas de este país a lo largo de apenas cuatro ediciones— que, no en vano, se centra en uno de los géneros predominantes del Nuevo Cine Coreano (Cueto y Palacios, 2007: 173).

A partir de lo apuntado en los párrafos anteriores, observamos cómo la cuestión autoral es uno de los primeros criterios definitorios de la

presentación del cine surcoreano en el Festival de Sitges. La transversalidad con la que se concibe inicialmente la sección Orient Express, tiene como principal hilo conductor la figura del autor que permite al público del festival agrupar una serie de poéticas donde, aunque muchas de ellas sean concebidas desde la perspectiva del género cinematográfico —*thriller*, terror, fantástico—, las particularidades estéticas siguen siendo su principal carta de presentación. Sin embargo, las progresivas transformaciones en la estructura del certamen ilustran la propia evolución de la mirada del público hacia estas imágenes; ante el aumento del conocimiento y la normalización de esta cinematografía —entre las otras asiáticas— se apuesta por dar un papel preponderante al *thriller*. En poco más de una década, pues, el cine surcoreano pasa de darse a conocer en Sitges bajo una perspectiva panorámica más autoral para luego transitar hacia una perspectiva más especializada y de género. En el seno de un certamen basado en el cine fantástico, se decide apostar por una sección como Órbita para dar cabida, como apunta el propio Sala, «a films que no hubieran tenido su espacio en Sitges». Por último, y no menos importante, es clave para el propósito de nuestro estudio poner de relieve que la deriva del Festival hacia el *thriller* coincide con el auge del *thriller* español contemporáneo o, como se ha denominado en algunos estudios, el *thriller* español de calidad (Camporesi y Fernández, 2018: 198). A nuestro modo de ver, dicha coincidencia no solo explica la cercanía (y buena predisposición) del público de Sitges hacia el *thriller* durante este período, sino que también apunta a algunas influencias entre la cinematografía surcoreana y la española, tal y como veremos más adelante.

EL TONO: VENGANZAS Y LITURGIAS DE LA VIOLENCIA

Quando Gerard Genette (1987) define y profundiza sobre la cuestión del «paratexto» establece

dos categorías: «peritexto» y «epitexto». Este último, que hace referencia a los textos anteriores o posteriores a una obra que utiliza un autor para hablar sobre ella, nos sirve para entender cómo el *thriller* surcoreano se ha amoldado perfectamente al Festival de Sitges. Éste, en las últimas décadas, a través de su programación ha sedimentado una serie de ideas que su público ha interiorizado por completo como aspectos identitarios del festival: la mostración de la violencia y el distanciamiento autoconsciente de ella. El espectador de Sitges sabe que a lo largo del festival va a encontrar imágenes que van a cuestionar sus límites morales, de la misma forma que también sabe que gran parte de la violencia que se muestra se vive en el auditorio distanciadamente: risas, aplausos, abucheos son algunas de las reacciones del público ante muchas de las imágenes de violencia. Por ejemplo, en la web dedicada al terror *Aullidos.com* apuntan en una de sus crónicas: «gritos, aplausos y silbidos derivados de los salpicones de sangre en pantalla»; una tendencia que se inicia en los años ochenta, convirtiéndose en una tradición que el dibujante Guillem Dols retrata en una tira cómica del diario del festival (Dols, 2017) que refleja cómo en Sitges se aplauden desde los títulos de crédito hasta las escenas más violentas. En este sentido, si atendemos a la distinción que hace Thomas Elsaesser de los festivales como un carnaval o como una ceremonia —«La audiencia es más activa si se piensa en los festivales de cine como un carnaval, más pasiva cuando se los compara con las ceremonias. [...] Algunos festivales de cine incluyen a los aficionados y fomentan la presencia del público» (Elsaesser, 2005: 13), esta tipología del «festival de cine como carnaval» apuntada por Elsaesser —tan característica del «paratexto» Sitges— es la que ejerce de «umbral» (Genette, 1997: 11) entre, por un lado, las imágenes pertenecientes a una cultura e imaginario muy distintos y, por el otro, el espectador familiarizado con el festival.

El crítico Quim Casas escribía para la nueva edición del Blu-ray de *Memories of Murder* (Cró-

nica de un asesino en serie) que «quizás una de las cosas que nos fascinan de algunas películas procedentes de Corea del Sur, Taiwán, Vietnam, Camboya, China, Hong Kong, Tailandia o Japón es la distancia a la que nos enfrentamos cuando las vemos; la distancia cultural, idiomática, semántica, emocional» (Casas, 2019). En el caso del cine surcoreano de principios del siglo XXI, nos enfrentamos también a esta extrañeza surgida de la distancia cultural (Hye y Diffrient, 2015: 18; Stringer y Shin, 2005: 52). El eje en torno al que gira la sorpresa con la que fueron recibidas las películas de los grandes autores coreanos que llegan al festival a principios del siglo XXI es la disonancia en el tono, alrededor de la cual se erigen dos focos de interés: por un lado, la manera de mostrar la violencia; y, por el otro, la mezcla desprejuiciada de humor negro, costumbrismo, dramatismo e intriga.

Sobre lo primero, la puesta en escena de la violencia, *Seom* de Kim Ki-duk ofrece buen material para nuestro estudio. La película llega a Sitges en el año 2000 después de haber pasado por el Festival de Venecia, donde el desvanecimiento de un espectador ante una de las escenas de la película crea entre público y crítica mucha expectativa ante la proyección de la obra del cineasta surcoreano. Dos imágenes nucleares en el film son, literalmente, desgarradoras: un ramillete de anzuelos atados a una caña de pescar que el protagonista (el amante), se introduce por su boca, y el mismo ramillete de anzuelos atado con hilo de pescar a una barca que la protagonista (la amante) se introduce en su vagina. En el seno de un paisaje de tintes fantásticos —las casas flotantes donde habitan (y se esconden) los protagonistas producen un efecto de ensoñación a lo largo de todo el metraje—, las pulsiones más inconscientes toman cuerpo: el sexo y el suicidio, el dolor y el placer, se nos presentan como las mismas caras de una moneda. Por este motivo, en el contexto y ritmo de una harmonía bucólica, las imágenes del autodesgarro que pone en escena Kim Ki-duk producen un profundo *shock* emocional; la dialéctica entre la imagen bella y la imagen

EL CINE SURCOREANO QUE SE PROYECTA EN LOS DIVERSOS FESTIVALES AL PRINCIPIO DEL AÑO 2000 COMIENZA A LLAMAR LA ATENCIÓN, ENTRE OTRAS CUESTIONES, POR UN RETRATO CONTUNDENTE DE LA VIOLENCIA QUE, A MENUDO, PONE CONTRA LAS CUERDAS LA CONCEPCIÓN CRÍTICA QUE SE TIENE DE LA MORAL EN LA PUESTA EN ESCENA

que nos agrede la mirada generó fascinación entre el público y la crítica. El Festival de Sitges —con una sección como Midnight X-Treme donde la violencia extrema se vive de forma distanciada y, a menudo, paródica en sesiones de madrugada— encuentra en *Seom* una propuesta que, a pesar de una cierta referencialidad con la obra, por ejemplo, de Nagisa Oshima, parece dar otra vuelta de tuerca a los límites de representación de la violencia. Una violencia que, por otro lado, como apunta Roberto Cueto, parece estar absolutamente «enraizada en la sociedad surcoreana (o ese es, al menos, el imaginario que buena parte del cine coreano está transmitiendo al resto del mundo)» (Cueto, 2007: 73).

«Pretendo crear un mundo más allá de los límites de la moralidad y el sentido común» (VV. AA., 2001: 33). Con esta frase de Kim Ki-duk, Jordi Sánchez-Navarro abrió su artículo para el catálogo del festival, con motivo de la retrospectiva que el certamen le dedicó al cineasta surcoreano. En ella, se pone de manifiesto una de las cuestiones fundamentales del Nuevo Cine Coreano: el de la moralidad. El cine surcoreano que se proyecta en los diversos festi-

vales al principio del año 2000 comienza a llamar la atención, entre otras cuestiones, por un retrato contundente de la violencia que, a menudo, pone contra las cuerdas la concepción crítica que se tiene de la moral en la puesta en escena. Por este motivo, el paso de *Seom* por Sitges abre una nueva línea a través de la cual representar la violencia que ahonda tanto en su ambigüedad como en su sentido.

Vayamos a otro ejemplo. En su crónica de *Fotogramas*, Antonio Trashorras apuntaba precisamente a la cuestión del tono con motivo de *Sympathy for Lady Vengeance* (Chinjeolhan geumjassi, Park Chan-wook, 2005): «en el momento en que el hundimiento rítmico resulta más acusado, es cuando la película golpea con toda su fronteriza aridez moral; veinte minutos de un riesgo tonal (e ideológico) sencillamente suicida, tan valorable como estremecedor» (Trashorras, 2005: 181). *Sympathy for Lady Vengeance* contiene un momento que resulta tan brutal como autorreflexivo: la pro-

Sympathy for Lady Vengeance (Park Chan-wook, 2005)



tagonista reúne a los familiares de los niños asesinados por el hombre al que acaba de capturar y les proyecta entonces una serie de vídeos en los que se puede ver a los chicos llorando y sufriendo. Después del visionado, estos espectadores desolados, discutirán con una pasividad meridiana sobre las consecuencias de estas imágenes y, finalmente, procederán a torturar al asesino.

En la escena del visionado, se trata de poner en escena la mirada sobre la violencia, un ejercicio que no dista tanto del de los propios espectadores a la hora de enfrentarse a las imágenes, a menudo frontales y explícitas, propuestas por Park. El cineasta se muestra conocedor de los mismos límites que transgrede: en el mismo plano de *Sympathy for Lady Vengeance*, la cámara reencuadra ligeramente a la niña que cae y se centra en el gesto del asesino de tirar de la cuerda; en *Old Boy*, en una de las escenas más brutales de la película, hay un movimiento similar, cuando uno de los personajes está a punto de cortarse la lengua a sí mismo y la cámara se desplaza ligeramente para posarse en el mango de las tijeras y en los dedos que lo aprietan.

La escena del visionado gira precisamente ante la cuestión de mirar lo violento, pero lo hace a través de una rima visual. En la pantalla de televisor, se observa cómo el asesino tira de una cuerda que tiene atada a la pata de una silla, donde se apoya todavía una niña con una soga al cuello; él tira, la silla cae; se produce entonces un corte al plano de otra silla que se precipita al suelo, la de uno de los familiares, que se desploma al suelo de dolor. En su crítica con motivo del estreno de *Sympathy for Lady Vengeance*, Javier Ocaña sentenciaba que «a Chan-wook le interesa mucho más la estética que la ética» (Ocaña, 2007). Tanto Ocaña como Tras-horras apuntaban, así, a la conjunción entre lo bello y lo atroz —*precioso, elegante, bello* son algunos de los adjetivos que usan—; y al gusto del cineasta por la estilización, a partir de la abundancia de la música, el uso incisivo de la *steadycam*, los primerísimos planos o la mirada a cámara. Por otro lado, la cuestión de la convivencia entre lo hermoso y lo cruel ya estaba en el artículo que, en 2001, escribía Sánchez-Navarro sobre el cine de Kim Ki-duk: «la frontera entre lo bello y lo abyecto, lo aceptable

Old Boy (Park Chan-wook, 2003)



LA CUESTIÓN DE LOS LÍMITES EN LA REPRESENTACIÓN DE LA VIOLENCIA ES UNA DE LAS CONSTANTES EN LAS CRÍTICAS Y TEXTOS QUE SE ESCRIBEN EN AQUELLOS MOMENTOS SOBRE LAS PELÍCULAS DE LOS GRANDES AUTORES COREANOS QUE SE PROYECTAN EN EL FESTIVAL

y lo inaceptable, se difuminan en el espacio puro de la pasión».

La cuestión de los límites en la representación de la violencia es una de las constantes en las críticas y textos que se escriben en aquellos momentos sobre las películas de los grandes autores coreanos que se proyectan en el festival. En 2005, Tras-horras definía el film como «provocador más allá de donde la prudencia ética marcaría un límite». Los nuevos cineastas surcoreanos empujaron las líneas éticas de la representación de la violencia, una cuestión recurrente en un festival como el de Sitges, abocado a géneros como el *thriller* o el terror. La extrañeza con la que fueron vistas estas películas en un primer momento se iría diluyendo con el tiempo, de la misma manera que algunos de estos cineastas se alejaron poco a poco de la versión más cruel de su poética.

En la escena citada anteriormente de *Sympathy for Lady Vengeance*, la del visionado por parte de los familiares de las víctimas, Park incluye otra mirada hacia una pequeña pantalla, la de una niña que observa en el monitor de una cámara cómo un gatito cachorro juega con un cascabel. El instante —entre la ternura y la inocencia del animal y la agresividad del resto de la escena— es una muestra de la atonía a la que se refieren muchos críticos a la hora de hablar del Nuevo Cine Coreano. Entronca, así, con el segundo foco: el de la mezcla entre humor negro y dramatismo.

Los compases iniciales de *Encontré el diablo* (Ang-ma-reul bo-at-da, Kim Jee-woon, 2010) —pe-

lícula proyectada en Sitges— son una compilación de lo esbozado en el párrafo anterior. La apertura del film remite al imaginario del *psycho-thriller* cuando una mujer —casada con el protagonista— es secuestrada y descuartizada por un psicópata que la asalta en plena noche, cuando esta esperaba la grúa del coche parada en la cuneta nevada de una carretera de provincias. Algunos apuntes visuales del descuartizamiento del cuerpo sitúan al espectador en un estado de tensión, el *thriller* circula por el territorio del horror, cercano al *slasher*. Sin embargo, el tono se altera por completo en la secuencia inmediatamente posterior, la de la búsqueda y descubrimiento del cuerpo de la mujer por parte de la policía. Esta se inicia con una primera referencia *lynchiana* (el azaroso encuentro de una oreja en medio de la nada, por parte de unos niños), para acto seguido encontrarnos con las clásicas imágenes del género, una multitud de policías peinando el terreno a la búsqueda del cadáver; en paralelo, vemos como el padre y el marido de la mujer asesinada se acercan a la zona chequeada por la policía. El *thriller* y el drama se dan de la mano. Pero en este momento se produce una absoluta dislocación en el tono del film; el hallazgo de la cabeza de la mujer se convierte en una auténtica pantomima propia del *slapstick*: la tensión del encuentro de la cabeza moviliza a todos los policías de la zona, como también a los medios y otros curiosos; el caos se apodera de la escena y, en el agua del río y con policías resbalando, la cabeza, puesta inicialmente en una caja (con clara referencialidad con el final de *Seven* (Se7en, David Fincher, 1995), acaba cayendo al suelo y rodando por la orilla hasta detenerse frente a la mirada tanto del padre como del marido, quienes luego urdirán su venganza. Indiscutiblemente, se intuye en el planteamiento de Kim Jee-woon la voluntad de criticar los medios (y al propio ser humano) y su pulsión hacia la morbosidad, pero, al mismo tiempo, lo que bajo el canon de género debería ser el instante dramático por excelencia, detonador de la posterior venganza y delirio mental del protagonista, se convierte en

un compendio de situaciones ridículas y esperpénticas que ennegrecen desde un buen principio un film que, inevitablemente, explora el descenso a los infiernos del alma humana.

Ante esta clase de escenas, tan paradigmáticas y propias del *thriller* coreano, es significativo cómo una parte importante de la crítica española utiliza términos cercanos a *esperpento* o *esperpéntico* para definir, muy a menudo, estos cambios de tono en medio de la amargura del relato. Incluso algunos, tal y como apunta el crítico Jordi Costa en referencia a *Memories of Murder* (*Crónica de un asesino en serie*), quisieron reconocer en el film surcoreano «rasgos de la comedia desarrollista española». Dice: «[h]ubo algunos críticos que invocaron desconcertantes referentes para situar las incursiones de la película en registros afines del humor: los elementos de comedia de *Memories of Murder* (*Crónica de un asesino en serie*) forman parte hasta tal punto del tejido vocacionalmente hiperrealista de la película que esas alusiones se antojan completamente fuera de lugar» (Costa, 2005: 184). La acertada reflexión de Costa refuerza, por un lado, el costumbrismo realista que caracteriza muchas veces el *thriller* coreano contemporáneo y, por el otro, pone en evidencia que una parte del público y la crítica de Sitges, ante la perplejidad generada por el tono de algunas escenas, utiliza referencias propias del imaginario español para definir las.

En una de las escenas de *Memories of Murder* (*Crónica de un asesino en serie*), Bong Joon-hoo filma a dos de los policías que están investigando



Memories of Murder (Bong Joon-ho, 2003)

una serie de asesinatos en un plano frontal, mientras comen fideos y ven la televisión con una sonrisa junto a un detenido. El cuadro podría ser el de una escena cotidiana, si no fuese porque pronto la cámara realiza un movimiento lateral que descubre el otro lado de la estancia, donde se sitúa la mesa del interrogatorio al que someterán al chico. Este plano de *Memories of Murder* (*Crónica de un asesino en serie*) ejemplifica la disonancia que propone Bong Joon-ho, en una película que mezcla el costumbrismo, el humor negro y la violencia. El grupo de policías que se obsesiona con cerrar un caso que, como en *Zodiac* (David Fincher, 2007), quedará sin resolver parece completamente desorientado, propiciando así la comicidad pero, a la vez, ostentan unos métodos tremendamente violentos. En un artículo sobre el cine negro coreano, Roberto Cueto señala cómo «el tratamiento humorístico del mundo del hampa y la delincuencia callejera es habitual en el cine coreano, muchas veces combinado con escenas de extrema violencia» (Cueto, 2005: 76). Por su parte, el crítico José Enrique Monterde, en su crítica de la película de Bong en el momento del estreno, se refiere a la obra fílmica de su autor a través de su «particular sentido del humor (¿negro? ¿coreano? ¿surreal?)» y de «una comicidad en ocasiones no siempre de fácil asunción» (Monterde, 2004).

Bong añade un último elemento a su particular mezcla de tonos y de géneros: una perspectiva crítica respecto a la historia reciente de su país. *Memories of Murder* (*Crónica de un asesino en se-*



La isla mínima (Alberto Rodríguez, 2014)

rie) se sitúa en 1986 y gira en torno a una serie de crímenes que no fueron resueltos y que tuvieron lugar mientras el país se revolvía, con manifestaciones y protestas, contra la dictadura que había en aquel momento y que terminaría un año más tarde. Es decir, se instala en un período de crisis, en medio de un paisaje agreste: amplio, de tonalidades ocres y amarillentas, seco. Este contexto aparece primero como un mero marco narrativo, pero, poco a poco, se desvela como el eje en torno al que gira una parte del discurso de la película. En una escena de *Memories of Murder* (*Crónica de un asesino en serie*), la policía no puede patrullar para evitar un nuevo asesinato porque todas las unidades están ocupadas por la situación política; en otra, la represión gubernamental viene seguida por uno de los asesinatos. Se trata de ir retratando, poco a poco, el costado más turbio de la Corea del Sur bajo la dictadura, de revelar el terror a la luz del día, el horror en lo cotidiano.

«Cuando vi *Memories of Murder* (*Crónica de un asesino en serie*) me dije: “Cómo mola esto, no se avergüenzan para nada de ser coreanos, de hacer cine de género construyendo tramas relacionadas con su pasado reciente”. Pienso que estaría bien que se hiciera algo así en España. Justo ahora Alberto Rodríguez lo ha conseguido con *La isla mínima* (Alberto Rodríguez, 2014)» (Estrada y Yáñez, 2014). Estas palabras son de Carlos Vermut, director de *Magical Girl* (2014) y una figura asidua al Festival de Sitges, tanto como director como espectador. El cineasta, uno de los representantes del llamado Otro Cine Español (Herederó, 2016), señalaba, así, la influencia de películas como *Memories of Murder* (*Crónica de un asesino en serie*). El caso del vínculo entre *La isla mínima* y el film de Bong Joon-hoo resulta evidente y ha sido señalado por el propio Alberto Rodríguez (Montoya, 2014). Ambas transcurren en los años ochenta, en un período de transición de la dictadura a la democracia, se enmarcan en un momento histórico real, que, poco a poco, va tomando más protagonismo, están protagonizadas por sendas parejas

de policías que revelan sus diferencias, plantean un final tan abierto como el momento histórico que retratan y se instalan en un paisaje eminentemente árido y agreste, que adquiere tanto protagonismo como los propios personajes.

Esta correspondencia nos sitúa en otro de los focos en torno a los que gira buena parte del *thriller* surcoreano programado en el Festival de Sitges a lo largo del siglo XXI: el de una voluntad de ahondar en los rincones más complejos de la historia del país. En resumen, las distintas muestras del Nuevo Cine Coreano visto en el Festival de Sitges han girado alrededor de, al menos, uno de estos tres ejes. El primero es el de la autoría —representada eminentemente por cineastas como Park Chan-wook, Kim Jee-woon, Kim Ki-duk, Bong Jon-hoo y, más adelante, Na Hong-jin—. El segundo eje —asociado a nuestra hipótesis de partida— es el de los géneros, esencialmente el *thriller*, el terror y el fantástico. Estos dos últimos géneros forman parte de la identidad del festival —en 2009, ya con Ángel Sala como director del certamen, se recupera la palabra *fantástico* en el nombre del festival (había desaparecido en 1997), mientras que la etiqueta *terror* formó parte del nombre hasta 1982—. Más allá de la denominación del festival, históricamente, estos han sido los dos géneros predominantes del certamen. Por este motivo, el caso del *thriller* resulta más singular, pues, pese a que no figura en el ideario oficial del festival, ha ido cobrando presencia. Así mismo, se trata de un género que se ha asociado en España a la cinematografía coreana (Cueto y Palacios, 2007: 174). A la vez, el cine coreano proyectado en Sitges se ha asociado intrínsecamente al *thriller*, de manera que el festival ha contribuido a crear una cierta imagen de esta cinematografía. De este modo, podríamos responder a dos de las cuestiones que se planteaban al inicio del artículo: la inclinación hacia el *thriller* de la cinematografía coreana reciente explica su presencia en el festival y, sobre todo, la mediación de Sitges, con su predisposición hacia el género, ha deter-

minado la entrada de la cinematografía asiática a la cartelera española, hasta el punto de construir una imagen del Nuevo Cine Coreano eminentemente vinculada a las formas y tramas del *thriller*. El tercer eje es el discurso en torno al estado del propio país, ya sea a través del retrato social —*The Host* (Gwoemul, Bong Joon-ho, 2006), *Sympathy for Mr. Vengeance* (Boksuneun naui geot, Park Chan-wook, 2002) o *Train to Busan* (Busanhaeng, Yeon Sang-ho, 2016)— o de su historia, mediante tramas en torno al conflicto con Corea del Norte o sobre la ocupación japonesa de Corea —*Dae-ho* (Park Hoon-jung, 2015) *El imperio de las sombras* (Mil-jeong, Kim Jee-woon, 2016), *Gunhamdo* (Ryoo Seung-wan, 2017), *Gongjak* (Yun Jong-bin, 2018), *Asesinos* (Amsal, Choi Dong-hoon, 2015)—. Se trata, en este último caso, de una línea iniciada por las dos películas fundacionales del Nuevo Cine Coreano, pues tanto *Shiri* como *Joint Security Area* proponían precisamente dos intrigas en torno al conflicto entre las dos Coreas.

CONCLUSIONES

En el proceso de recepción del Nuevo Cine Coreano en España, el Festival de Sitges ha potenciado una serie de aspectos que permiten al público español identificar un estilo común en una serie de films que, más allá de los patrones autorales y de género clásicos, resultan de difícil catalogación. La representación de la violencia, la utilización de un sentido del humor negro y surreal y la incorporación de la historia propia del país dentro del *thriller* coreano han sido los aspectos que el sistema paratextual del Festival de Sitges ha ido construyendo a lo largo de las dos últimas décadas. Por un lado, las transformaciones en la estructura del certamen, como la creación de las secciones Orient Express y Órbita, han facilitado que el cine surcoreano primero y, de forma más concreta, el *thriller* surcoreano después tuvieran una gran preeminencia, convirtiendo el *thriller* en un género prácticamente indisociable de la propia cinemato-

grafía coreana. Por otro lado, el gusto y culto del certamen hacia films donde la representación de la violencia tiene un papel preponderante, ha reforzado la asociación entre cine coreano y un cine de imágenes provocadoras y de enorme impacto visual. En cierta manera, a partir del recorrido por la historiografía más reciente del festival, se pone en evidencia que el Nuevo Cine Coreano contribuyó a moldear, directa e indirectamente, la propia estructura del festival, de la misma forma que el propio festival ha jugado un papel imprescindible a la hora de adaptar el gusto del público hacia el Nuevo Cine Coreano. ■

NOTAS

- 1 Estos datos están extraídos de los catálogos del Festival de Sitges desde el año 1981. Para cuantificar los films surcoreanos anteriores a esta fecha (1967-1980), nos basamos en las ediciones del diario del festival, los respectivos programas y el archivo online del festival. En este cálculo no hemos tenido en cuenta los films proyectados en Brigadoon, creada en 1986 como una sección autónoma, con programación propia. Entendemos que para el propósito de nuestro estudio es relevante tomar en cuenta los aspectos cuantitativos asociados a un criterio unitario de programación.
- 2 Todas las declaraciones de Mike Hostench —subdirector del Festival de Sitges y especialista en cine surcoreano— recogidas en este artículo pertenecen a una entrevista realizada para esta investigación el 9 de mayo de 2019.
- 3 También en Cataluña, y concretamente en Barcelona, en 1998 se inicia el BAFF-Festival de Cine Asiático de Barcelona. Por otro lado, festivales como el de San Sebastián fueron capitales a la hora de introducir ciertos autores en los circuitos de cine español: el caso más notorio es el de Bong Joon-ho, de quien se proyectan sus primeras películas, comenzando, en el 2000 con *Flandersui gae* (Bong Joon-ho, 2000).
- 4 Porcentaje realizado contrastando los catálogos del Festival de Sitges con la Base de datos de películas calificadas del Ministerio de Cultura y Deporte.

- 5 Todas las declaraciones de Ángel Sala —director del Festival de Sitges desde el año 2001— recogidas en este artículo pertenecen a una entrevista realizada por teléfono para esta investigación el 20 de junio de 2019.
- 6 Tal y como se refleja, por ejemplo, en el libro del 50 aniversario del festival cuando se habla de la recepción de un violento *thriller* como *Henry, retrato de un asesino* (VV. AA., 2017: 141).

REFERENCIAS

- Acciari, M., Menarini R. (eds.) (2014). *Geopolitical Strategies in Film Festivals between Activism and Cinephilia*. Archivos del Festival - Sitges Film Festival - Festival Internacional de Cinema Fantàstic de Catalunya. 1968-2019. Recuperado de <https://sitgesfilmfestival.com/cas/arxiu>.
- Atkinson, S. (2014). *Beyond the Screen: Emerging Cinema and Engaging Audiences*. Nueva York: Bloomsbury Academic.
- Cagiga, N. (coord.) (2015). *Cine coreano contemporáneo (1990-2015) entre lo excesivo y lo sublime*. Madrid: Editorial Líneas Paralelas.
- Camporesi, V., Meneses, J. F. (2018). Making sense of genre: the 'quality thriller' as a vehicle to revise a controversial past in recent Spanish cinema. *Studies in European Cinema*, 15 (2-3), 198-214.
- Casas, Q. (2005, 7 de noviembre). Sitges 2005: El año del tiburón. *Dirigido por...*
- Casas, Q. (2019). *Texto para la edición Blu-ray de Memories of Murder (Memorias de un asesino en serie) editada por La Aventura en España*. Manuscrito sin publicar.
- Codó, J. (2008). Cines asiáticos: un reto analítico. En P. San Ginés Aguilar (ed.), *Nuevas perspectivas de investigación sobre Asia Pacífico* [recurso electrónico]. Valencia: Grupo de Investigación Inter Asia.
- Costa, J. (2007, junio). Épica de lo minúsculo. *Nosferatu. Revista de Cine* (55-56), 181-185.
- Cueto, R., Palacios, J. (eds.) (2007). *Asia Noir: serie negra al estilo oriental*. Madrid: T&B.
- Cueto, R. (2007, junio). Golpeando en la herida. Notas sobre el nuevo cine policiaco coreano. *Nosferatu. Revista de Cine* (55-56), 72-81.
- Di Chiara, F., Re, V., (2011). Film Festival / Film History. The Impact of Film Festivals on Cinema Historiography. *Il cinema ritrovato and beyond. Cinémas*, 21(2-3), 131-151.
- Dols, G. (2017, 7 de octubre). Aplaudir coses. *Diari del Festival*, (3).
- Elena, A. (1999). *Los cines periféricos: Asia, Oriente Medio, India*. Barcelona: Paidós.
- Elsaesser, T. (2005). Film Festival Networks. The New Topographies of Cinema in Europe. En T. Elsaesser (ed.), *European Cinema Face to Face with Hollywood* (pp. 82-107). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Estrada, J. H., Yáñez, J. (2014, octubre). Carlos Vermut. Lo sublime y lo abyecto. *Caimán Cuadernos de Cine*, (31), 6-10.
- Festival de Cine de Sitges: 50 años de joyas y sorpresas. Recuperado de https://www.aullidos.com/leerarticulo.asp?id_articulo=420&Id_Pagina=8
- Font, D. (2012). *Cuerpo a cuerpo: radiografías del cine contemporáneo*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Genette, G. (1987). *Seuils*. París: Editions Seuil.
- Genette, G. (1997). *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hediger, V. (2006). Now, in a World Where: Trailer, Vorspann und das Ereignis des Films. En A. Böhnke, R. Hüser y G. Stanitzek (eds.), *Das Buch zum Vorspann: "The Title is a Shot"* (pp. 102-122). Berlín: Vorwerk 8.
- Herederó, C. F. (2016, noviembre). Apostar, resistir... *Caimán Cuadernos de Cine*, (54), 5.
- Herederó, C. F. (ed.) (2014). *Bong Joon-ho: La reinención de los géneros*. Valladolid: Semana Internacional de Cine de Valladolid.
- Hye, S., Diffrient, D. (2015). *Movie Migrations: Transnational Genre Flows and South Korean Cinema*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Iordanova, D. (2015). The Film Festival as an Industry Node. *Media Industries Journal*, 1 (3).
- Janin-foucher, N. (1989). *Du générique au mot FIN: Le paratexte dans les œuvres de F. Truffaut et de J.-L. Godard*. Tesis doctoral. Lyon: Université de Lyon II.
- Kim, K. (2011). *Virtual Hallyu. Korean Cinema of the Global Era*. Durham: Durham University Press.

- Kuwahara, Y. (2014). *The Korean Wave. Korean Popular Culture in Global Context*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Paquet, D. (2009). *New Korean Cinema. Breaking the waves*. Londres: Wallflower Press.
- Ministerio de Cultura y Deporte - Base de datos de películas calificadas. Recuperado de <http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/cine/mc/catalogodecine/inicio.html>.
- Margirier, G., Gimenez, J. (eds.) (2012). *Southeast Asian Cinema*. Lyon: DL Éditions.
- Monterde, J. E. (2004, mayo). Thriller y denuncia. *Dirigido por...*, (334), 11.
- Montoya, A. (2014, septiembre) La isla mínima: entrevista con el director. *Fotogramas*. Recuperado de <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a2355679/la-isla-minima-entrevista-con-el-director-alberto-rodriguez/>
- Ocaña, J. (2007, 10 de agosto). Estética de la venganza. *El País*.
- Rodríguez, M. (2003, 10 de septiembre) *La Vanguardia*, p. 23.
- Sala, A. (2001). Orient Express: Érase una vez en China y Sitges. En VV. AA. (eds), *Catálogo oficial de la 34 edición del Festival de Sitges*.
- Sánchez-Navarro, J. (2001). La vida es bella (si no la miras muy de cerca). Unas breves notas sobre el cine de Kim Ki-duk. En VV. AA. (eds), *Catálogo oficial de la 34 edición del Festival de Sitges*.
- Stam, R. (1985). *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. Nueva York: Columbia University Press.
- Stanitzek, G. (2005). Texts and paratexts in Media. *Critical Inquiry*, 32(1), 27-42.
- Stringer, J., Shin, C. (2005). *Korean cinema*. Nueva York: New York University Press.
- Trashorras, A. (2005, diciembre) Sobredosis de buen cine. *Fotogramas*, (1946), 22.
- VV. AA. (eds.) (1982-2018). *Catálogo oficial del Festival de Sitges*. Sitges: Sitges-Festival Internacional de Cine Fantástico de Cataluña
- VV. AA. (eds.) (2017). *50 aniversario del Festival de Sitges*. Sitges: Libro de coleccionista editado por el Festival de Sitges.

¿MADE FOR SITGES? LA RECEPCIÓN DEL THRILLER SURCOREANO EN ESPAÑA A TRAVÉS DEL ESTUDIO DE CASO DEL FESTIVAL DE SITGES

Resumen

El Nuevo Cine Coreano tiene una traslación directa en la programación y estructura del Festival de Sitges desde su eclosión a finales de los años noventa. Las cifras ponen en evidencia cómo en un período muy breve de tiempo la cinematografía coreana adquiere una progresiva visibilidad hasta llegar a cotas insospechadas. Por su parte, el Festival de Sitges encuentra en la cinematografía coreana unas imágenes inclasificables que le permiten explorar algunos de los tropos característicos de su identidad: el gusto por el género, la representación de la violencia desde perspectivas heterodoxas y, finalmente, el humor negro como mecanismo de distanciamiento. Nuestra hipótesis de partida es que todos estos elementos condicionan el proceso de recepción del Nuevo Cine Coreano, construyendo un determinado paratexto que tendrá una fuerte influencia en el proceso de recepción de esta cinematografía. Para realizar nuestra argumentación, abordamos, en primer lugar, cuál y cómo ha sido la evolución del certamen desde el inicio del movimiento; en segundo lugar, tomamos como corpus de análisis los *thrillers* surcoreanos más relevantes que han formado parte de la programación del certamen para así poder determinar y definir sus ejes temáticos y estéticos; y, en tercer y último lugar, cotejamos estos resultados con la recepción de los films tanto por parte de la crítica como con aquellos tropos a partir de los cuales se ha sedimentado la identidad que define el Festival de Sitges.

Palabras clave

Nuevo Cine Coreano; Festival de Sitges; *Thriller*; Violencia; Paratexto.

Autores

Violeta Kovacsics (Barcelona, 1981) es profesora de Historia del Cine en la ESCAC. Imparte clases de Evolución de los Lenguajes Visuales en la Universitat Pompeu Fabra, de Fundamentos del Arte Audiovisual en la Universitat Internacional de Cataluña y en el Máster en Cine Fantástico y Ficción Contemporánea de la UOC. Su tesis se centra en la relación entre cine y palabra. Colabora habitualmente como crítica cinematográfica en revistas como el suplemento *Cultura/s* de *La Vanguardia* y *Caimán-Cuadernos de Cine*. Ha coordinado el volumen *Very Funny Things. Nueva comedia americana* (2012) y participado en diversos libros colectivos. Contacto: violetakovacsics@gmail.com.

Alan Salvadó (Barcelona, 1981) es profesor lector en el Departamento de Comunicación de la Universitat Pompeu Fabra (UPF) donde enseña Historia del Cine, Imágenes de España en el Cine Contemporáneo y Modelos de Puesta en Escena en el Grado de Comunicación Audiovisual. También imparte el curso Cines de lo real en el Máster Universitario de Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneos. Actualmente forma parte de dos proyectos de investigación: HEBE: Empoderamiento Juvenil y MOVEP (Motivos Visuales en la Esfera Pública. Producción y circulación de las imágenes de poder en Es-

MADE FOR SITGES? THE RECEPTION OF THE SOUTH KOREAN THRILLER IN SPAIN THROUGH THE CASE STUDY OF THE SITGES FILM FESTIVAL

Abstract

The New Korean Cinema has a direct translation into the programming and structure of the Sitges Film Festival since its emergence in the late nineties. The figures show how in a very short period of time Korean cinematography acquires a progressive visibility until reaching unsuspected levels. For its part, the Sitges Film Festival finds in Korean cinematography unclassifiable images that allow it to explore some of the tropes characteristic of its identity: the taste for cinematographic genre, the representation of violence from heterodox perspectives and, finally, the black humor as a distancing mechanism. Our starting hypothesis is that all these elements condition the reception process of the New Korean Cinema, building a certain paratext that will have a strong influence on the reception process of this cinematography. To make our argument, we first address what and how the evolution of the contest has been since the beginning of the movement; second, we take as a corpus of analysis the most relevant South Korean thrillers that have been part of the program of the contest in order to determine and define its thematic and aesthetic axes; and in the third and last place, we compare these results with the reception of the films both by the critics and with those tropes from which the identity that defines the Sitges Film Festival has been sedimented.

Key words

New Korean Cinema; Sitges Film Festival; Thriller, Violence; Paratext.

Authors

Violeta Kovacsics (Barcelona, 1981) is a professor of Cinema History at ESCAC. She teaches Evolution of Visual Languages at the Pompeu Fabra University, Fundamentals of Audiovisual Art at the International University of Catalonia and the Master in Fantastic Cinema and Contemporary Fiction at the UOC. Her thesis focuses on the relationship between cinema and word. She regularly collaborates as a film critic in magazines such as *Cultura/s* supplement of *La Vanguardia* and *Caimán-Cuadernos de Cine*. She has coordinated the volume *Very Funny Things. New American comedy* (2012) and participated in various collective books. Contact: violetakovacsics@gmail.com.

Alan Salvadó (Barcelona, 1981) is a Lecturer at the Communication Department of Pompeu Fabra University (UPF) where he teaches History of Cinema, Images of Spain in Contemporary Spanish Cinema and Staging Models on the Degree of Audiovisual Communication. He also teaches Cinemas of the reel at the University Master's Degree in Contemporary Film and Audiovisual Studies. He is currently working on two research projects: HEBE: Youth Empowerment and MOVEP Project (Visual motifs in the public sphere. Production and circulation of images of power in Spain, 2011-2017). His main research

paña, 2011-2017). Sus principales líneas de investigación giran alrededor de la historia y la estética del paisaje en el cine, la iconografía en el cine, estética y narrativa en la ficción televisiva. Ha publicado sobre ello en capítulos de libros y en artículos académicos nacionales e internacionales. Contacto: alansalvado@gmail.com.

Referencia de este artículo

Kovacs, V., Salvadó, A. (2020). *¿Made for Sitges?* La recepción del thriller surcoreano en España a través del estudio de caso del Festival de Sitges. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 29, 85-100.

lines revolve around the history and aesthetics of landscape in cinema, iconographical cinema, aesthetics and narrative in TV fiction. He has publications on that issues in book chapters and national and international academic journals. Contact: alansalvado@gmail.com.

Article reference

Kovacs, V., Salvadó, A. (2020). *Made for Sitges?* The reception of the South Korean thriller in Spain through the case study of the Sitges Film Festival. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 29, 85-100.

Edita / Published by



EL
CAMAROTE
DE PERE
JULES

Licencia / License



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