

Trabajo Fin de Master



**VNiVERSIDAD
D SALAMANCA**

El Objeto de Terror en la Cinematografía Contemporánea de Asia Oriental:

El “J-Horror” y el “K-Horror”

Master en Estudios en Asia Oriental

- Especialidad Estudios Generales -

Alumno: Vlad Sirbu
Correo: sirvlad@usal.es
Tutor: Dra. Lifen Cheng Lee

Fecha: 9.VII.2015

Tabla de contenido

I. INTRODUCCIÓN	5
II. MARCO TEÓRICO	7
III. OBJETIVOS Y PREGUNTAS DE ESTUDIO	11
IV. METODOLOGÍA	12
V. RESULTADOS	17
VI. DISCUSIÓN	25
VII. CONCLUSIÓN	30
VIII. BIBLIOGRAFÍA	31
IX: ANEXOS	

AGRADECIMIENTOS

El mayor agradecimiento se lo debo a mi tutora de Trabajo de Fin de Master Dra. Lifen Cheng Lee, quien ha tenido la paciencia de enseñar a un alumno de arte las herramientas necesarias para llevar a cabo un estudio de contenido decente. También le agradezco la paciencia y la determinación en ayudarme a ahuyentar a los fantasmas y a las dudas que tenía con respecto al campo del presente trabajo.

No quiero olvidarme de agradecer también al director del presente Master, el señor David Doncel Abad, cuyo apoyo y profesionalismo a lo largo del curso hizo posible la materialización misma del presente TFM. También quería mencionar a mi amiga y compañera de curso Irene Gallego Bravo, quien ha participado directamente en la realización del presente estudio como segundo analista, sacrificando de una manera voluntaria y desinteresada su propio tiempo para mirar nada menos que 30 películas de terror en pleno periodo de exámenes.

RESUMEN

El interés principal del presente estudio es revelar, de una forma objetiva, las características y la introducción del objeto de terror en el nuevo género cinematográfico conocido como “J-Horror”. El trabajo también realiza una comparación del mismo género entre las producciones de Japón y de Corea del Sur, a base de un muestreo aleatorio de 30 películas, todas posteriores a 1998.

Dentro del campo de estudio, el presente análisis constituye el primer acercamiento al contenido fílmico contemporáneo de terror de Asia Oriental que utiliza una metodología cuantitativa. De este modo, basado en observaciones y criterios objetivos, el trabajo facilitará la examinación de los valores y artefactos culturales todavía presentes en la cinematografía de terror contemporánea.

ABSTRACT

The main focus of the present paper is to reveal, in an objective manner, the characteristics and the introduction of the object of terror into the new cinematographic genre known as “J-Horror”. The present study also makes a comparison of the same genre between the Japanese and the South Korean productions, on the base of a random sample of 30 films, all of them produced after 1998.

Within the field of study, the present analysis constitutes the first approach to the cinematographic content of the contemporary Eastern Asian horror films, using a quantitative methodology. In this manner, based on objective observations and objectives, the paper will facilitate the further examination of cultural values and artifacts still present in the contemporary horror cinematography.

1. INTRODUCCIÓN

Las experiencias espirituales, los fenómenos inexplicables, el miedo a lo desconocido y los seres misteriosos engendrados por la oscuridad son constantes culturales que se encuentran universalmente. Tanto en el Occidente como en Asia Oriental, la historia de la humanidad y de sus lenguajes es y ha sido en gran parte mitológica. También, cualquier creación cosmológica de carácter nacional contiene en sí una o varias cosmogonías que la justifiquen. Incluso en el mundo contemporáneo, globalizado y globalizador, detrás de los medios de comunicación de masa todavía persisten la repetición ritualista y la exegesis visual simbólica que animaban y asustaban a los antepasados.

En este sentido, el fenómeno mass-media, como constructo social, no es y nunca fue un fenómeno surgido *ex nihilo*. Aparte del entretenimiento y de la información, entre las funciones principales de los medios de comunicación están también la correlación social y la continuidad y la herencia cultural (McQuail, 2010). La industria cinematográfica, que une más de una función, no actúa totalmente con el fin de entretener y aún menos solamente para informar a sus espectadores. Su principal característica es la representación y, más recientemente, la simulación de una experiencia narrativa que pertenece a la sociedad informacional (Hasan, 2008).

Paradójicamente, la mayor dificultad para el género cinematográfico de terror la constituye su propio objetivo: representar experiencias que nadie ha vivido e implícitamente que nadie puede *re-conocer*. No obstante, el cine “de miedo” pervive, e incluso prospera, debido tanto a la fascinación del misterio, como a la diversidad los subgéneros que lo construyen: cuantos contextos culturales, tantos métodos de representar lo desconocido (Pinedo, 1991; Jancovich, 2001).

Las características particulares de la cinematografía de terror contemporánea de Asia Oriental es el punto clave del presente trabajo, que propone el análisis del género conocido como “J-Horror” (Terror Japonés) tanto en Japón, el país donde apareció originalmente, como en Corea. Aparte de mostrar los elementos propios del género mencionado, el presente estudio está enfocando la representación y la evolución de los

elementos que transforman una narración cinematográfica neutra en una “J-Horror”. El objetivo principal del trabajo lo constituye la comparación de los modos de integración de los elementos de terror en Japón y en Corea de Sur.

Adicionalmente, más que una revisión crítica general, otra pauta del estudio es identificar el principal objeto de terror, delimitarlo y analizar su relación con el protagonista y con los otros interlocutores con quien tiene contacto, según el país de producción. Asimismo, se tienen en cuenta la relación del objeto de terror con el contexto donde se manifiesta por primera vez y el papel simbólico cumplido a lo largo de la película.

En el desarrollo del trabajo se ha intentado mantener la terminología utilizada por los estudios previos, con la traducción en castellano entre paréntesis solamente la primera vez que se mencione. El mismo método ha sido aplicado también a los títulos de las películas analizadas, que han sido mantenidos en su versión original, pero en rōmaji, para facilitar una lectura cursiva. En el caso de la inexistencia de difusión o de traducción oficial al castellano, las películas llevan entre paréntesis la traducción de la versión disponible, que suele ser en inglés.

Finalmente, con respecto al empleo de referencias y citas bibliográficas, a lo largo del estudio se han utilizado y mantenido las normas del estilo APA (Asociación Estadounidense de Psicología), elaborado para facilitar la elaboración de estudios del campo de Ciencias Sociales.

2. MARCO TEÓRICO

Los estudios que analizan la pervivencia de lo fantástico y de lo monstruoso japonés en el “J-Horror” tratan fundamentalmente sobre los Yokai (妖怪), y los Yūrei (幽霊), que serían los equivalentes antiguos de las apariciones paranormales. Hasta ahora, el presente campo de investigación todavía ha gozado de un acercamiento cuantitativo relevante y el marco teórico está basado fundamentalmente sobre trabajos cualitativos. No obstante, a pesar de la novedad del tema y de su continua transformación, existen ya varias tendencias, especialmente a la hora de comparación del género por países.

2.1. La Mirada Occidental

a. El objeto de terror como constructo autónomo

La mayoría de los estudios clásicos de la función del papel del “mal” en las narraciones literarias y cinematográficas analizan la integración de los elementos “míticos” en los cuentos y en sus representaciones. De carácter y de tradición psicoanalista, esta línea de estudio plantea la autonomía de los constructos fantásticos y, al mismo tiempo, tiende a minimizar la aportación exterior del contexto histórico- social (Bettelheim, 1976). La importancia de esta línea de trabajo es crucial para el análisis de conceptos transculturales encontrados simultáneamente en varios países, pero también encuentra aplicación en el análisis del género de terror. En este sentido, los planteamientos clásicos fueron revisados y completados posteriormente hasta integrar también la idea del “terror de la personalidad” (Derry, 2009).

También, la visión del objeto de terror como constructo autónomo subraya la multitud de los casos de enfermedades psíquicas presentes en el lenguaje de los medios audiovisuales. Según esta visión, la ficción y los elementos de terror son parte del mismo espectador que, como un vehículo de la imaginación colectiva, participa inconscientemente en la construcción de la narración. Como consecuencia, el objeto de terror se podría definir como un constructo mental permanente, casi orgánico, independiente del desarrollo tecnológico y de las tendencias exteriores.

b. El objeto de terror como prueba iniciática

No obstante, hay derivaciones de carácter más sociológico de la visión autonomista del objeto de terror. Los estudios que se proponen investigar el impacto y el papel del “mal” en la construcción social plantean la necesidad universal del miedo (Weaver & Tamborini, 1996). Reuniendo más campos de investigación, esta tendencia suele ir mucho más allá de las habituales críticas cinematográficas y apostar por investigaciones de carácter antropológico. Como propiedad general, a pesar de que sus autores no coinciden definitivamente sobre el origen del cuento de terror, el argumento principal se suele resumir a que la cinematografía “horror” es la directa heredera de las pruebas iniciáticas (Clarens, 1967; Evans, 1984, Zillman & Gibson, 1996). En consecuencia, la omnipresencia de sangrientos ritos iniciáticos en todos los continentes, que coincide ontológicamente con la presencia de la “civilización”, sería la razón detrás del éxito y de la persistencia del género.

c. El objeto de terror como constructo social-tecnológico

También desde un punto de vista general e interdisciplinario, el encuentro del objeto de terror con los lenguajes artísticos universales dio lugar a cambios estéticos muy difíciles de catalogar éticamente. La materialización de cualquier nuevo tipo de objeto de terror está en una relación directa con los fenómenos sociales y con los avances tecnológicos (Colavito, 2007). Esta visión se apoya principalmente sobre el planteamiento que el género de terror tiene su origen en el cuento gótico y que surgió en la mitad del siglo XVIII (Edwards, 1984; Twitchell, 1989). Según esta línea de investigación, el objeto de terror está en una relación de completa dependencia con respecto al desarrollo tecnológico.

2.2. La mirada Oriental

a. El objeto de terror como elemento sincrético moderno

El mismo proceso de desarrollo y la rápida ascensión de las industrias de ocio tuvieron consecuencias particulares para el sureste asiático. En las últimas décadas, las nuevas tecnologías y los medios audiovisuales prácticamente han absorbido la

iconografía tradicional del “mal”, junto con todos los elementos espirituales, zoomórficos, o extraños que la componían. A diferencia del Occidente, con una larga tradición en rechazar todo lo que se acerca a la “superstición”, Asia Oriental y especialmente Japón, enfatizó lo espiritual hasta convertirlo en un elemento de “soft-power”.

Como consecuencia, en muy poco tiempo - desde la década de los '90, el inmenso fenómeno de absorción cultural dio lugar a una estética nueva, conocida en la cinematografía “horror” como “La nueva ola de terror”. Las supersticiones regionales, los espíritus sintoístas (Kami, 神) y una gran variedad de monstruos fueron iconológicamente reconstruidos y transformados en símbolos de miedo.

Según los estudios partidarios del fenómeno, el sincretismo del nuevo género es un proceso tan complicado y al mismo tiempo tan particular y propio de Asia Oriental, que el género necesitaría un nombre propio (Galloway, 2006). En este sentido, porque la tipología clásica de terror no llega a abarcar de una forma satisfactoria los aspectos psicológicos y las características de la cinematografía asiática del presente, en algunos estudios el lector se encuentra con una terminología nueva, como por ejemplo el “Cine oscuro” (“Dark cinema”), en vez de “J-horror”.

b. El “Japonismo”

Una de las características que sobresalen en la mayoría de los estudios que están enfocando el “J-Horror”, o las películas de terror contemporáneas de Asia Oriental, es que los autores coinciden en que la primera del género sería “Ringu” (The Ring: El círculo, 1998). No obstante, hay autores que utilizaron este punto de referencia hasta elevándolo al grado del origen único y verdadero del género. Según sus planteamientos, a pesar de utilizar un lenguaje cinematográfico de carácter universal, el director Hideo Nakata logró configurar una estética de miedo absolutamente nueva, transformando elementos culturales típicos de Japón en elementos universales (Kalat, 2007). En otras palabras, utilizando una analogía cinematográfica, el papel de Japón en la “nueva ola de terror” sería comparable con el papel de los EE.UU en el género “western”.

c. El “Asianismo”

Posteriormente, con la producción de películas parecidas en otros lugares de Asia, especialmente en Corea, Hong Kong y Tailandia, los estudios empezaron a fijarse también en el carácter “asiático” del nuevo género (Richards, 2010). Analizados independientemente o en antologías, esta línea de estudio suele subrayar los elementos comunes entre una y otra película. La tendencia estuvo también reforzada por la industria cinematográfica misma, con producciones pan-asiáticas como “Saam gaang yi” (Tres extremos, 2004), que reunió a los directores Fruit Chan (Hong Kong), a Park Chan-Wook (Corea de Sur) y a Takashi Miike (Japón). La antología cinematográfica, aparte de gozar de un tremendo éxito comercial (posteriormente la fórmula se repitió), reunió deliberadamente a los directores más famosos para marcar una etapa nueva en la cinematografía asiática. En general, según esta tendencia, el objeto de terror conlleva una serie de atributos comunes a todo en ámbito cultural Asiático, y no son típicos de Japón solamente (Choi & Wada-Marciano, 2009). No obstante, a diferencia de la corriente “sincretista”, que también relacionaba el fenómeno con toda la Asia Oriental, el enfoque está sobre el presente y sobre el papel de los nuevos medios audiovisuales, no sobre una integración de elementos o arquetipos religiosos.

d. El “Coreanismo”

En realidad no hay muchos estudios independientes que traten sobre la iconografía coreana del “mal” (악), pero algunos efectos de la globalización sobre los cultos y los arquetipos regionales de Corea fueron aplicados con éxito también al mundo cinematográfico (Kendall, 2009). Los estudios que están enfocando particularmente la difusión del “J-Horror” en Corea tienden a minimizar la influencia japonesa y ofrecer una imagen de importación cultural de un modelo que, en teoría, era propio de Corea con anterioridad. Al mismo tiempo, la idea principal de la corriente “correanista” es que el género de terror asiático se podría interpretar como uno de los efectos de la globalización en el Sureste Asiático en general, y no como una “Japonización” del lenguaje cinematográfico (Peirse & Martin, 2013).

3. OBJETIVOS Y PREGUNTAS DE ESTUDIO

La diferencia de perspectiva entre los diferentes estudios y tendencias mencionadas consiste en que mientras unos se acercan al objeto de terror para determinar su función (Eduards, 1984; Twitchell, 1989), otros están fijando solamente la estética, aplicando parcialmente o en totalidad elementos de tipologías preestablecidas (Lovecraft, 1973; Joshi, 1990). Asimismo, no todas las tendencias son fruto de estudios de investigación, debido principalmente a la novedad del campo de estudio.

No obstante, aparte de tener en cuenta todas las propuestas teóricas más arriba mencionadas, en el presente trabajo el análisis del objeto de terror se lleva a cabo recordando también los índices de las dimensiones culturales propuestas por Hofstede (Hofstede & Minkov, 2010). Más precisamente, algunas de las variables de análisis presentes en el libro de codificación han sido construidos teniendo como base los índices de “Masculinidad” (MAS) e “Individualismo” (IDV) del país de origen. De esta forma se intentará no solamente esbozar las características del género comparando las producciones de Japón y de Corea, sino también observar y prever las particularidades con potencial evolutivo que aparecerán en las próximas películas.

Con el fin de llevar a cabo y alcanzar los objetivos expuestos, se establecen las siguientes preguntas para concretar la investigación:

Q1. ¿Cómo y cuáles son las características que introducen el objeto de terror en la narración cinematográfica?

Q2. ¿Qué diferencias/semajanzas significativas existen entre las películas del mismo género producidas en Japón y las producidas en Corea de Sur?

Q3. ¿Qué posición ocupan las películas de terror contemporáneas producidas en Corea con respecto a las producidas en Japón? (Subordinación, evolución, influencia mutua).

4. METODOLOGÍA

La metodología del presente trabajo se ha estructurado sobre la base de los criterios expuestos a continuación:

4.1. Objetos de Análisis

En virtud de analizar de una forma objetiva la introducción del objeto de terror en la narración cinematográfica se han tomado en consideración no solamente las secuencias de la primera aparición de los elementos de terror específicos, sino también una secuencia adicional por cada película. En este sentido, se ha perseguido subrayar las particularidades que constituyen o que participan en la transformación de una narración cinematográfica neutra en una de terror.

Explicado con más detalle, para una mejor definición del campo de investigación, dentro de las secuencias se han estudiado los orígenes de los objetos de terror, el contexto espacial de las manifestaciones y también la razón detrás de cada contacto con los interlocutores. A continuación, para una mayor precisión, se han identificado y catalogado los diferentes tipos de elementos de terror, junto con los diferentes tipos de interlocutores.

4.2. Muestreo

Las secuencias analizadas pertenecen en su totalidad a películas catalogadas como “J-Horror” en el caso Japonés, o como “K-Horror” (Terror Coreano) para el caso Coreano. Se tiene que mencionar que en la terminología de los estudios mencionados en el marco teórico, a veces se utiliza también la denominación genérica de “Nueva ola de terror” para referirse a todas las películas de terror contemporáneas producidas en el Sureste Asiático.

Con respecto al contenido del muestreo, se han seleccionado un total de 30 películas, 15 de cada país, de una forma general aleatoria. Sin embargo, se ha tenido en cuenta un criterio mínimo de popularidad, relevancia para el campo de estudio, y de influencia sobre las producciones posteriores del mismo género. También, como el enfoque del estudio es la cinematografía contemporánea, se han buscado las

producciones más nuevas, e incluso las que posiblemente tendrán continuaciones en el próximo futuro. Acerca de la propiedad intelectual y del copyright, se menciona que todas las películas han sido adquiridas en DVD de los distribuidores oficiales en España, en versión original con subtítulos.

Periodización de muestreo

En orden cronológico de la producción, los títulos seleccionados para Japón son: Ringu, 1998 (Ringu: El Círculo); Rasen, 1998 (La Espiral); Ringu 2, 1999 (Ringu: El Círculo 2); Audition 1999 (Audición); Uzumaki, 2000 (Espiral); Ju-On, 2000 (La Maldición); Kairo, 2001 (Pulso); Honogurai mizu no soko kara, 2002 (La Huella); Ju-On 2, 2003 (La Maldición 2); Marebito, 2004 (Seres Extraños); Rinne, 2005 (Terror Eterno); Noroi, 2005 (Noroi: La Maldición); Sakebi, 2006 (Sakebi: Retribución); Kuchisake Onna, 2007 (Tallado); Rabito Hora 3D, 2011 (Tormented).

Las películas de Corea de Sur seleccionadas, también en orden cronológico, son: Yeogo Goedam, 1998 (Corredores Susurrantes); Yeogo Goedam 2: Memento Mori, 1999 (Corredores Susurrantes 2: Memento Mori); 4 Inyong shiktak, 2003 (Una Mesa Para Cuatro); Janghwa, Hongryeon, 2003 (Dos Hermanas); Inhyeongsa, 2004 (El maestro de las muñecas); Ryeong, 2004 (Amigo Muerto); Chello hongmijoo ilga salinsagan, 2005 (Cello: Notas de Terror); Bunhongsin, 2005 (Los Zapatos Rojos); Gwoemul, 2006 (El Huésped); 2 wol 29 il, 2006 (Febrero 29); Sinderella, 2006 (La Cenicienta); Bakjwi, 2009 (Sed); Kim Bok-nam salinsageonui jeonmal, 2010 (Bedevilled); Gosa 2, 2010 (Death Bell); Hwa-i-teu: Jeo-woo-eui Mel-lo-di, 2011(Blanco: La Canción Maldita).

4.3. Unidad de Análisis

Para el presente estudio se comprende por unidad de análisis la secuencia de la aparición o del contacto del objeto de terror con uno o con más interlocutores. Se ha de tener en cuenta que, en lenguaje cinematográfico básico, una secuencia es la unidad focalizada en una sola situación concreta, sin cambiar de personajes o de contexto. Estructuralmente, una secuencia se puede componer por una o por más tomas, planos o contraplanos, y su duración, aunque breve, no tiene un límite concreto.

En el presente trabajo se han analizado las secuencias que presentan o que representan elementos paranormales y manifestaciones antinaturales, indiferentemente de su duración, calidad o de su localización en el contexto narrativo de la película. Metodológicamente, se han seleccionado dos secuencias por cada película: la primera que muestra al objeto de terror (la introducción del objeto de terror) y, en virtud de afinar el proceso, una adicional, normalmente la siguiente secuencia de miedo.

Debido a los diferentes modos de lectura del lenguaje cinematográfico, para una mayor precisión se han utilizado fichas de análisis individuales, estructuradas sobre categorías y variables codificadas de una manera objetiva.

4.4. Ficha de Análisis

La ficha de análisis, aparte de revelar las características principales de la integración del objeto de terror en la película, plantea también relacionarlo con la resolución de la trama narrativa. Con la utilización de variables precisas (presentados detalladamente en el **Anexo I**), la ficha de análisis intenta codificar de una forma objetiva los datos necesarios para el desarrollo del estudio.

En líneas generales, en una primera fase todas las variables existentes se han traducido a una forma numérica, de 0 a 19 (en algunos casos). En este sentido, a cada número le correspondió una tipología o una respuesta previamente codificada en un libro de codificación. Durante el proceso de análisis de contenido, los analistas han rellenado las fichas de contenido con la codificación numérica, y posteriormente los datos han sido procesados utilizando programas y procedimientos estadísticos específicos.

Como mención, en el caso de variables con respuestas de tipo “positivo/negativo”, la valoración se codifica con “0” para negativo/ausente y con “1” para el caso contrario. Para refinar la ficha de análisis de contenido, todas las variables han sido consideradas tras un estudio piloto previo, con varios reajustes. Asimismo, para una mejor organización, se ha empleado una estructuración en cinco (**I-V**) categorías principales, partiendo desde lo general hacia lo particular:

Datos generales de la película

La primera parte está dedicada a la identificación de la secuencia y a las características cinematográficas generales: el título de la película, la nacionalidad del director, el país y el idioma de producción, la existencia o no de subtítulos en la versión original, el año de estreno y la duración total;

Origen y pretexto inicial de la aparición del objeto de terror

El segundo apartado codifica el origen del objeto de terror, tal como se presenta en acto o a lo largo de la película. Según caso, se especificará con variables codificados si su naturaleza se debe directamente a la muerte de una o de más personas, el tipo de muerte y la existencia, o no, de implicaciones sexuales. El mismo apartado también recoge la codificación de los datos para los casos donde el origen se debe a factores que no implican directamente la muerte de una o de más personas.

La introducción del objeto de terror en la película

La tercera parte de la ficha de análisis recoge los datos relacionados directamente con la integración del elemento de terror en la película. Con este fin, se han tomado en consideración el contexto espacial, el contexto climático y temporal, los métodos y medios de manifestación y la existencia, o no, de elementos naturales. Asimismo, en esta parte se estudia la duración total de la escena de integración, en minutos y segundos;

El objeto de terror y el primer contacto

El cuarto apartado está dedicado directamente al objeto de terror y al primer contacto con los interlocutores y con los espectadores. En esta parte se codifica el tipo del objeto de terror y del interlocutor, junto con las dimensiones emocionales presentadas antes de la manifestación. También se recogen los datos relacionados al tipo y a las características del contacto, midiéndose al mismo tiempo la duración de la manifestación y la presencia visual y acústica directamente para los espectadores. Asimismo, en el caso de comunicación entre el objeto de terror y los interlocutores presentes, se codifica el estilo y los elementos comunicativos empleados.

El origen del objeto de terror y la narración cinematográfica

La última parte de la ficha de análisis recoge los datos referentes al desarrollo del objeto de terror a lo largo de la película y a su resolución. También se codifican la verosimilitud de su existencia y de la explicación detrás de este.

4.5. Ejercicio de Validez Inter-jueces

A lo largo del proceso de análisis, también se ha seleccionado aleatoriamente 50% de la totalidad de las unidades para someterse a la codificación por otro analista independiente con formación previa de análisis de contenido *ad hoc*. Para aumentar la objetividad y la fiabilidad del proceso de inter-jueces, el segundo analista, de sexo femenino, a lo largo del proceso de análisis ha utilizado un libro de codificación idéntico al del primer analista.

En la medición del ejercicio de validez se ha utilizado el Pi de Scott, el coeficiente recomendable para las situaciones donde existen dos jueces, y donde los datos recogidos por las muestras son en gran mayoría nominales. Metodológicamente, con el fin de examinar la fiabilidad en la codificación por los dos diferentes analistas, se han cruzado los matrices de datos de las mismas unidades de análisis realizados y se han sometido a pruebas por tablas de contingencias.

De este modos, después de obtener los valores de coeficiente del pi de Scott de las variables consideradas (ver **Anexo III**), se ha procedido al cálculo de la media total de los *coeficientes de acuerdo* de interjueces. El resultado, que muestra un $M \pi = ,90$, es positivamente superior a la medida establecida de 0,80 por la comunidad investigadora.

4.6 Libro de Codificación

El libro de codificación, adjuntado y presentado detalladamente en el **Anexo II** del presente trabajo, contiene la información codificada de cada variable de la ficha de análisis. Su función principal es ofrecer el soporte explicativo de cada variable numérica y ayudar al investigador relacionar y codificar de una forma objetiva las particularidades de las unidades de análisis.

Los criterios para la descripción de la unidad de análisis son idénticos con los de la ficha de registro: partiendo de lo general hacia lo particular. También la estructuración se hace en cinco (**I-V**) categorías principales, mencionadas en el apartado de la ficha de análisis (**4.4 Diseño ficha de análisis**) y justificadas en detalle en el **Anexo II**. Dada la particularidad del presente estudio, la matriz que inicialmente constituyó el libro de codificación también fue procesada y reajustada al presente objetivo, después de un estudio porcentual piloto. No obstante, el enfoque y el objetivo del libro de codificación han sido desde el principio la identificación, catalogación y análisis de una forma idéntica de todos los objetos de terror recogidos con variables en las fichas de contenido.

5. RESULTADOS

5.1. El Origen del Objeto de Terror

Para la evaluación del origen de terror según contextos culturales se ha hecho el análisis preliminar por tablas de contingencia, empleándose las culturas procedentes de las producciones cinematográficas como variable independiente y como dependientes los elementos de la categoría “*El origen del objeto de terror*”. De este modo, se han obtenido resultados que muestran que tanto en las muestras basadas en el contexto cultural japonés (n= 30), como en los del contexto coreano (n=30) existe una homogeneidad en el porcentaje de ausencia (26,7%) y de la presencia (73,3%) de la muerte como causa determinante que origina el objeto de terror, con un nivel de $p = 0,1$. En líneas generales, estos resultados muestran la existencia de un alto nivel en la representación del origen de terror causada por muerte en ambas culturas.

No obstante, dentro del porcentaje que tiene como origen la muerte (73,3%), en Japón (n = 30) predominan los crímenes y las muertes provocadas voluntariamente con un 50% de sus producciones frente a las coreanas (n = 30), que alcanzan tan solo 20%. Los resultados han sido obtenidos cruzando los contextos de procedencia de las películas seleccionadas como variables independientes, con los resultados de la categoría “*Causa de la muerte*” (Tabla 1).

Otra diferencia significativa sería que mientras que la suma de las categorías de la muerte por suicidio y por accidente en la cultura coreana ocupa el 46,7% del total, en la japonesa las mismas categorías suman solamente el 20%. Todas las características observadas y expuestas presentan resultados de estadística $\chi^2(5) = 10,86$, V de Cramer = .43, aportando de este modo una significación tendencial $p = ,054$ frente al nivel establecido por la comunidad de investigadores de $p < .05$.

Tabla 1: Resultados tabla de contingencia “Causa de la muerte” x “culturas de producción”

Causa de la muerte	M Total		Japón		Corea	
	N	%	n	%	n	%
Sin muerte	16	26,7	8	26,7	8	26,7
Crimen	21	35,0	15	50,0	6	20,0
Suicidio	10	16,7	2	6,7	8	26,7
Accidente	10	16,7	4	13,3	6	20,0
Enfermedad, infección	2	3,3	0	0	2	6,7
Causas desconocidas	1	1,7	1	3,3	0	0
TOTAL	60	100%	30	100%	30	100%

$N = 60$; $\chi^2(5) = 10,86$; $*p < ,05$; V de Cramer = ,43

5.2. Medios y Formas que produjeron la Muerte

A continuación, empleándose las culturas procedentes de las producciones cinematográficas como variable independiente y como variables dependientes los elementos de la categoría “*Medios y formas que produjeron la muerte*”, se ha observado que en la mayoría de los casos el origen del objeto de terror, cuando se trata de la consecuencia directa de la muerte, surge después de la utilización de armas blancas en el caso de Japón (26,7%) y de las caídas, o de los golpes resultados de una caída, en el caso de las producciones coreanas (20%). También significativa es la presencia del ahorcamiento como origen del objeto del terror para el contexto cultural coreano, con un porcentaje de 13,3%, frente al contexto japonés, que cuenta con un valor cuatro veces menor, de 3,3%.

Tabla 2: Resultados tabla de contingencia “Medios y formas que produjeron la muerte” x “Culturas de producción”

Medios y formas que produjeron la muerte	M Total		Japón		Corea	
	N	%	n	%	n	%
Ausencia de muerte	16	26,7	8	26,7	8	26,7
Arma blanca o cortante	12	20	8	26,7	4	13,3
Sin armas, factores físicos	2	3,3	2	6,7	0	0
Caída o golpe de una caída	6	10	0	0	6	20
Veneno o sustancias letales	3	5	0	0	3	10
Ahogamiento	7	11,7	4	13,3	3	10
Ahorcamiento	5	8,3	1	3,3	4	13,3
Incineración o quemadura	2	3,3	0	0	2	6,7
Agotamiento físico	4	6,7	4	13,3	0	0
Fenómeno inexplicable	3	5	3	10	0	0
TOTAL	60	100%	30	100%	30	100%

$N = 60$; $\chi^2(9) = 23,28$; $*p < ,05$; V de Cramer = $0,63$

En general, aparte de las diferencias tendenciales entre los dos contextos culturales, se observa una gran diversidad a la hora de introducir la muerte como el origen de terror, junto con elementos narrativos específicos del género “horror”. Estadísticamente, el análisis cuenta con una significación tendencial de $p = ,06$ y V de Cramer = $,62$ (Tabla 2).

5.3 Contexto Espacial de la Manifestación del Objeto de Terror

Según el análisis que emplea la categoría “Cultura procedente de la producción cinematográfica” como variable independiente y los elementos de la categoría “Contexto espacial de la manifestación” como variables dependientes, se podría subrayar la afinidad del género para la representación del objeto de terror en los espacios privados, como habitaciones o residencias personales. Asimismo, tanto las producciones japonesas como las coreanas muestran particularidades similares a la hora de la distribución de los contextos espaciales (Tabla 3).

Tabla 3: Resultados tabla de contingencia “Contexto espacial de la manifestación” x “Culturas de producción

Contexto espacial	M Total		Japón		Corea	
	N	%	n	%	n	%
Espacio sagrado o religioso	1	1,7	1	3,3	0	0
Naturaleza	3	5	1	3,3	2	6,7
Espacio personal, privado	26	43,3	14	46,7	12	40
Espacio público, urbano	15	25	7	23,3	8	26,7
Espacio cultural, educativo, científico	15	25	7	23,3	8	26,7
TOTAL	60	100%	30	100%	30	100%

$N = 60; \chi^2(4) = 1,62; +p < ,1; V \text{ de Cramer} = 0,16$

Con una significación tendencial $p = ,08$, dentro de los resultados estadísticos de $\chi^2(4) = 1,62$, V de Cramer = ,16, el objeto de terror se suele manifestar y entrar en contacto con sus interlocutores en contextos espaciales personales en 46,7% de los casos para las producciones japonesas (n=30), y en 40% de las situaciones presentadas por las producciones coreanas (n = 30). La media total presenta una distribución dividida casi totalmente entre los espacios privados, con 43,3%, los contextos urbanos y los espacios culturales o educativos, cada uno llegando al 25% del total.

5.4 Tipo y Apariencia del Objeto de Terror

La preferencia por determinados tipos iconográficos e iconológicos es decisiva a la hora de acercarse a la estética de un género cinematográfico. Según el análisis por tablas de contingencia, en las cuales se han utilizado las culturas procedentes de las producciones cinematográficas como variable independiente y los elementos de la categoría “*Tipo y apariencia del objeto de terror*” como dependientes se podrían hacer las siguientes observaciones:

En media general (N = 60), la representación solamente de una parte del objeto de terror, como por ejemplo una mano, el pelo o la utilización de primeros planos de los ojos, sería la forma más común de introducirlo visualmente a los espectadores, con un porcentaje de 23,3% del total. Las siguientes dos categorías más significativas, que juntas suman una tercera parte del total, serían la de una mujer adulta, con 20%, y la del

niño o de niña, que alcanza el 13,3% (Tabla 4). Estas características presentan resultados de estadística $\chi^2(11) = 17,23$, con V de Cramer = ,54, aportando una significación tendencial marginal de $p < ,01$.

Tabla 4: Resultados tabla de contingencia “Tipo del objeto de terror” X “culturas de producción”

Origen Terror	M Total		Japón		Corea	
	N	%	n	%	n	%
Niño o niña	8	13,3	6	20	2	6,7
Adolescente	3	5	0	0	3	10
Mujer adulta	12	20	5	16,7	7	23,3
Hombre adulto	7	11,17	4	13,3	3	10
Hombre o mujer con trajes	3	5	3	10	0	0
Una parte del cuerpo, humana	14	23,3	5	16,7	9	30
Muerto viviente o zombie	1	1,7	1	3,3	0	0
Animal	2	3,3	0	0	2	6,7
Poltergeist, invisible	2	3,3	2	6,7	0	0
Fenómeno informe, maldición	2	3,3	2	6,7	0	0
Personaje detrás de la cámara	3	5	1	3,3	2	6,7
Objeto mágico o maldito	3	5	1	3,3	2	6,7
TOTAL	60	100%	30	100%	30	100%

$N = 60; \chi^2(11) = 17,23; +p < ,1; V \text{ de Cramer} = ,54$

Sin embargo, tomado uno por uno, hay diferencias significativas entre los dos contextos culturales, especialmente a la hora de representar el objeto de terror por el intermedio de la imagen de un niño, que en Japon (n=30) llega al 20% de los casos, mientras que en Corea (n=30), solamente al 6,7%. En cambio, las producciones coreanas prefieren emplear solamente una parte del cuerpo, opción que alcanza 30% del total, o la imagen de una mujer adulta, con 23,3%. También mencionable es la presencia de los adolescentes (10%) o de los animales (6,7%) en la iconografía de terror coreana, aspectos que prácticamente no se han registrado en ninguna de las producciones japonesas analizadas.

5.5. La Razón detrás de la Manifestación del Objeto de Terror

A continuación, cruzando la cultura de la producción de la película, como variable independiente con los elementos de la categoría “La razón detrás de la manifestación” como variables dependientes, se observa que, en líneas generales (N = 60), detrás de la aparición del objeto de terror están principalmente los deseos hacer daño

sin discriminación (21,7%) y sus opuestos: los de amar y hacerse amado por el interlocutor (21,7%). Se tiene que mencionar que éstas características, junto con las desarrolladas a continuación, han sido observadas según los resultados estadísticos de $\chi^2(8) = 28,78$, con V de Cramer = ,70, y una significación de $p=,001$ (Tabla 5).

Tabla 5: Resultados tabla de contingencia “La razón detrás de la manifestación” X “Culturas de producción”

Razón detrás de la manifestación	M Total		Japón		Corea	
	N	%	n	%	n	%
Venganza	11	18,3	1	3,3	10	33,3
Deseo de amor	13	21,7	5	16,7	8	26,7
Deseo de asustar	2	3,3	2	6,7	0	0,0
Hacer daño con discriminación	4	6,7	4	13,3	0	0,0
Hacer daño sin discriminación	13	21,7	9	30,0	4	13,3
Necesidades física	5	8,3	1	3,3	4	13,3
Controlar, poseer o conquistar	4	6,7	4	13,3	0	0,0
Ayudar o advertir	4	6,7	4	13,3	0	0,0
Manifestación neutral	4	6,7	0	0,0	4	13,3
TOTAL	60	100%	30	100%	30	100%

$N = 60; \chi^2(8) = 28,78, ***p < ,001 ; V \text{ de Cramer} = 0,70$

En relación con la necesidad de venganza como meta de manifestación, a pesar de que en el análisis del género de terror asiático en general ocuparía la tercera posición con 18,3% del total, su frecuencia no es igual en los dos contextos culturales analizados. De los 11 casos señalados en total, 10 se encuentran en el ámbito coreano ($n = 30$), donde alcanza el porcentaje de 33,3%. También en el ámbito de las producciones coreanas son más frecuentes las manifestaciones que llevan detrás una carga sentimental o amorosa, con un porcentaje de 26,7% frente a los 16,7% del ámbito japonés (Tabla 5).

En cambio, entre las películas producidas en el ámbito cultural japonés ($n = 30$) los objetos de terror que se encuentran con más frecuencia son los que tienden a hacer daño a cualquier persona, sin discriminación, y cuyo porcentaje llega a 30% del total. En comparación, entre las películas producidas en el ámbito cultural coreano ($n = 30$), el mismo tipo de objeto de terror solamente se encuentra en 13,3% de las situaciones. Un lugar aparte en el contexto japonés también lo ocupan las entidades cuyas metas son de controlar o poseer a sus víctimas (13,3%), tipos que están completamente ausentes del ámbito coreano.

5.6. Tipo de Interlocutor

La representación cinematográfica del objeto de miedo está en una relación de interdependencia con los interlocutores que toman parte en la unidad de análisis. De este modo, analizando la relación entre los tipos de interlocutores como variables dependientes y la categoría “Cultura procedente de la producción cinematográfica” como independiente, se han obtenido resultados que muestran tanto la tendencia iconológica de las películas analizadas, como las particularidades específicas de cada contexto cultural (Tabla 6).

Tabla 6: Resultados tabla de contingencia “Tipo del interlocutor” X “culturas de producción”

Tipo de interlocutor	M Total		Japón		Corea	
	N	%	n	%	n	%
Niño	2	3,3	2	6,7	0	0
Adolescente	13	21,7	3	10	10	33,3
Adulto masculino	15	25	11	36,7	4	13,3
Adulto femenino	18	30	8	26,7	10	33,3
Hombre de edad	1	1,7	1	3,3	0	0
Mujer de edad	1	1,7	2	0	1	3,3
Pareja	3	5	2	6,7	1	3,3
Una comunidad	5	8,3	3	10	2	6,7
Público informe	2	3,3	0	0	2	6,7
TOTAL	60	100%	30	100%	30	100%

$$N = 60; \chi^2(8) = 13,79; +p < ,1 ; V \text{ de Cramer} = 0,48$$

Según la observación, la media de los resultados presenta los valores estadísticos de $\chi^2(8) = 13,79$, con V de Cramer = ,48, aportando la significación marginal de $p = ,08$. La tendencia general de las unidades de los dos países de producción ($n = 60$) muestra que el principal tipo de interlocutor del objeto de terror sería una persona adulta femenina, con un valor que alcanza el 30% del total. También, tomando en consideración la media, el segundo tipo de interlocutor más encontrado sería un adulto masculino, con 25%, seguido por el interlocutor adolescente, que muestra el valor de 21,7%.

No obstante, los resultados muestran diferencias significantes entre las dos categorías de análisis. Para las producciones que pertenecen al contexto cultural japonés ($n = 30$), el principal tipo de interlocutor es un adulto masculino, con un valor porcentual de 36,7%, mientras que para el contexto cultural coreano ($n = 30$) el mismo tipo solamente protagoniza 13,3% de los casos. En cambio, 33,3% de los interlocutores

encontrados en las producciones coreanas son adolescentes, tipo representado solamente en 10% de las producciones japonesas.

5.7. El Final de la Película y la Resolución del Objeto de Terror

Finalmente, el estudio de la resolución del objeto de terror de la película a que pertenece la unidad de análisis también muestra resultados diferentes según el contexto cultural de la producción. En este sentido, las tablas de contingencia que emplean las culturas procedentes de las producciones cinematográficas como variable independiente y como dependientes los elementos de la categoría “Resolución del objeto de terror” indican que en media (N=60), el objeto de terror cumple sus metas iniciales, indiferentemente si se trata de venganza o de auxilio, con una probabilidad de 46,7%.

En las demás situaciones la situación final se queda dentro de parámetros similares a los del principio de la narración cinematográfica (35%), o el objeto de terror cumple parcialmente sus metas iniciales, antes de su destrucción o de su alejamiento (11%). De este modo, se observa que en ninguna unidad de análisis el elemento de terror se manifiesta sin cumplir, por lo menos en parte, algunos de sus deseos.

Tabla 7: Resultados tabla de contingencia “Resolución objeto de terror” x “Culturas de producción”

Resolución objeto terror	M Total		Japón		Corea	
	N	%	n	%	n	%
Cumple sus metas iniciales	28	46,7	19	63,3	9	30
Cumple parcialmente	11	18,3	2	6,7	9	30
La situación inicial persiste	21	35	9	30	12	40
TOTAL	60	100%	30	100%	30	100%

$$N = 60; \chi^2(2) = 8,46; * p < ,05; V \text{ de Cramer} = 0,38$$

No obstante, el análisis de los porcentajes que representan los contextos culturales de forma individual (n = 30) muestra que, en el caso de las producciones de origen japonesa, el objeto de terror cumple sus metas iniciales en 63,3% de los casos, mientras que en las producciones de origen coreana solamente en 30% de las situaciones. También, en líneas generales, en las películas de contexto cultural japonés el antagonista o el objeto de miedo, está destruido o alejado en solamente 6,7% de los

casos, frente a los 30% del contexto cultural coreano (Tabla 7). Todas las características han sido observadas teniendo en cuenta los resultados estadísticos de $\chi^2(2) = 8,46$, V de Cramer = ,38, con una significación de .02, dentro del nivel establecido por la comunidad de investigadores de $p < ,05$.

6. DISCUSIÓN

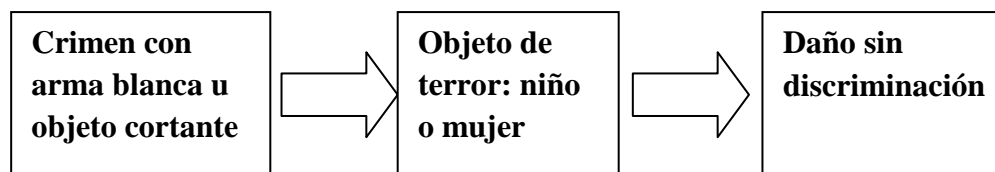
6.1. *La Introducción del Objeto de Terror en la Narración Cinematográfica*

Teniendo en cuenta las observaciones y los resultados expuestos más arriba, una de las principales características que sobresalen del presente estudio sería la homogeneidad a la hora de presentar la muerte como origen del objeto de terror, con un porcentaje general de 73,7%, igual tanto para el contexto japonés como para el coreano. En este sentido, uno de los primeros aspectos que se ha de tener en cuenta a la hora de la consideración del “J-Horror” sería la presencia en unanimidad, aunque sutil, de la estética funeraria.

También característico para el género sería la utilización de un pretexto natural para el desarrollo narrativo, con muy pocos elementos trascendentales. En este sentido, dentro de la cinematografía contemporánea de Asia Oriental, el objeto de terror será en muy pocos casos justificado de forma explícita como elemento religioso o de origen completamente sobrenatural. Incluso en las situaciones que presentan características religiosas, como en las películas “Noroi” (2005) o “Bakjwi” (2009), los agentes que actúan para el objeto de terror, o en su nombre, se muestran como personas normales, a pesar de ser controladas o poseídas.

Tomando el caso de Japón en particular, y guardando las medias de la presente investigación, se podría afirmar que la típica producción cinematográfica “J-Horror” seguirá el siguiente esquema referencial:

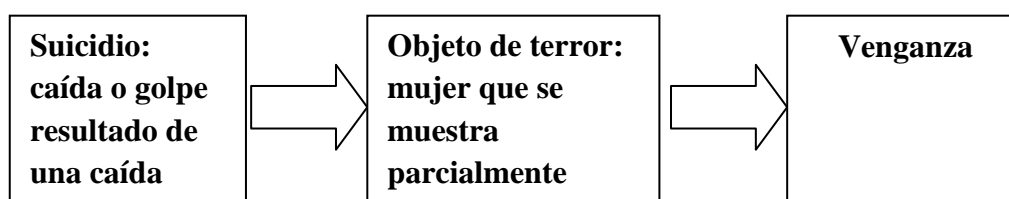
Figura 1. Esquema narrativo: introducción objeto de terror en Japón



Dentro del contexto cultural japonés, con una herencia tradicional y una estructuración social más rígida, el objeto de terror del genero analizado no suele buscar venganza contra una persona en particular, ni siquiera contra el mismo asesino o las personas directamente implicadas. En cambio, el crimen inicial da lugar a la manifestación de un odio generico, muchísimo más fuerte y antes reprimido, hacia a la estructura social en general. En este sentido, el objeto de terror materializa la representación cinematográfica de un segmento social oprimido, en una relación antagonica con el principal tipo de interlocutor, que suele ser un hombre (en 36,7% de los casos).

A diferencia, según los resultados del presente estudio, dentro del contexto cultural coreano de producción, el objeto de terror también suele tener como origen una muerte violenta, pero provocada por suicidio. Igual que en el caso de Japón, para facilitar la presente discusión se ha hecho el siguiente esquema referencial:

Figura 2. Esquema narrativo: introducción objeto de terror en Corea del Sur



En primer lugar se tiene que mencionar que según los datos recogidos por la Organización Mundial de la Salud¹, la tasa de suicidio se muestra demasiado alta en ambos países, con Corea del Sur ocupando la 2ª posición, mientras que Japón está en la 17ª. No obstante, en líneas generales se podría afirmar que las películas producidas en Corea del Sur y catalogadas como perteneciendo al género “J-Horror”, más que copiar una estética y un lenguaje cinematográfico, se han adaptado a una realidad social ya existente.

En efecto, dentro del contexto coreano, el objeto de terror presentado suele tener como origen directo el suicidio de una mujer o de una adolescente, que salta al vacío

¹“Suicide rates Data per Country”, en *Estadísticas sanitarias mundiales*, disponible en la aplicación online de la OMS << <http://apps.who.int/gho/data/node.main.MHSUICIDE?lang=en> >> (8.VII.2015);

para vengarse de la falta de amor o de atención sentimental. Tanto en la vida como en la muerte, el personaje buscará la unión física y perseguirá a los culpables directamente implicados en su desaparición. También significativo es que a diferencia del contexto japonés, el objeto de terror es la causa directa de un acontecimiento público o de un acto con repercusiones sociales inmediatas. Mientras tanto, en Japón, los crímenes que originan el elemento de terror, suelen ocurrir en intimidad o en espacios encerrados, alejados de la sociedad, y las repercusiones son paranormales más que sociales.

6.2. Contextos y formas de manifestación

Acostumbrados a una estética particularmente reconocible del lenguaje cinematográfico de terror, hay una gran posibilidad de que los espectadores todavía no iniciados en el género discutido en el presente trabajo, sufran un verdadero choque al ver por primera vez una producción como “Ringu” (1998), o como “Janghwa, Hongryeon” (2003). La causa de esta reacción no se encuentra solamente en la construcción narrativa del género, que verdaderamente ofrece una variación y una calidad incomparable con los “slasher films”, y tampoco en la particularidad iconográfica del objeto de terror. En este sentido, como se puede observar en los resultados, en un gran porcentaje de los casos el espectador ni siquiera puede ver el objeto de terror, sino solamente una sugestión de él, o una parte de su cuerpo.

En grandes rasgos, el choque y la fuerte impresión son el resultado directo de la verosimilitud y de la similitud de las producciones con la realidad misma. El objeto de terror no suele esperar en un sitio aislado de la sociedad, olvidado y encantado, sino que está compartiendo el mismo contexto espacial con los interlocutores. Tanto en el caso cultural japonés como en el coreano, el elemento de miedo abre directamente las puertas en pleno día, incluso con sol, se desplaza de habitación a habitación con fría tranquilidad o se mete directamente en la misma cama con el protagonista, evidentemente, no antes de dar silenciosas e inquietantes vueltas alrededor de la escena.

La familiaridad entre el contexto narrativo y la realidad misma se debe también al uso de objetos electrónicos y al papel importante que tienen tanto para los personajes de la película, como para los espectadores fuera de ella. Dicho de otro modo, el poder maligno de Sadako de la serie “Ringu” (1998) consta justamente en la facilidad de

copiar y distribuir un video-casete con su maldición (y eso antes del Youtube!) y no pocos personajes se defienden del objeto de terror directamente eliminando de sus contornos cualquier objeto tecnológico (“Ryeong”, 2004; “2 wol 29 il”, 2006, etc.). El objeto de terror no anuncia su manifestación por el apagón previo o por la eliminación de la tecnología, como en la estética clásica de terror, sino que se manifiesta por la tecnología misma, por el intermedio de los televisores (“Ringu”, 1998; “Rasen” 1998; “Ringu 2”, 1999”), de los ordenadores (“Ju-On”, 2000; “Kairo”, 2001), de los teléfonos o de los medios de comunicación (“Marebito”, 2004; “Noroi”, 2004, “Hwa-i-teu: Jeo-woo-eui Mel-lo-di”, 2011), como si fuera parte de ellos.

6.3. El “J-Horror” y el “K-Horror”: ¿dos miradas opuestas?

Como ha sido mencionado también en el apartado dedicado al marco teórico, entre las tendencias actuales del estudio de la cinematografía de terror contemporánea de Asia Oriental existen dos corrientes opuestas: el “Japonismo” y el “Coreanismo”. Unos y otros partidarios están apoyando sus argumentaciones sobre la existencia de elementos nacionales específicos en las películas producidas en los dos países.

No obstante, se ha de tener en cuenta que la existencia, o no, de elementos perteneciendo a un país concreto no determina la existencia o la aparición de un género cinematográfico en sí. Ilustrando la situación con un ejemplo, no es una condición a priori de una película “Western” ser producida y rodada en inglés, y la integración de elementos de otros países no la hacen menos “Western” o más “Western”. Del mismo modo, la existencia del suicidio como origen del objeto de terror no hace una película de terror más “coreana”, y la abundancia de elementos tecnológicos no vuelve una producción más “japonesa”.

En adición, según se ha podido observar con los resultados del presente estudio, entre las producciones perteneciendo a los dos contextos culturales, Japón y Corea, existen tanto elementos comunes, como elementos diferentes. No obstante, el lenguaje cinematográfico de base es lo mismo: desde las particularidades estéticas, a los temas tratados y al tipo de terror predominante, que es temático y no episódico. También la aparición y la proliferación de producciones comunes, pan-asiáticas, como “Saam Gaang”, 2002 o “Saam Gaang Yi”, 2004, que reúnen directores de China, Corea del

Sur, Tailandia, Japón y Hong Kong subrayan la existencia de un género cinematográfico nuevo, que se puede aplicar y adaptar fácilmente a cualquier país de Asia Oriental, absorber y utilizar valores culturales nacionales, sin cambiar la estructura fundamental.

De este modo, tanto el “K-Horror” como el “J-Horror” todavía no existen como géneros independientes, sino que más bien se podrían interpretar como tendencias de un mismo género característico del contexto de Asia Oriental. Sin embargo, en ningún caso no se tiene que excluir la posibilidad de que cada una desarrolle una estética propia, con el paso del tiempo y con la persistencia de los elementos que los diferencian - registrados en el presente trabajo.

7. CONCLUSIÓN

Desde el principio, el reto principal del presente estudio lo constituyó no tanto la novedad del tema elegido y la ausencia de estudios cuantitativos previos, como la longitud y el espacio de la redacción. Como se puede comprobar con la ficha de análisis (Anexo I), en la redacción final, dentro de los resultados se han integrado solamente 6 de las 33 categorías analizadas con los datos comparativos recogidos. También decisivo a la hora de la redacción fue el tiempo, ya que en el espacio de 22 días se han hecho constantes esfuerzos e intentos de enfocar menos y menos matices adicionales, para una estructuración definitiva más coherente. En el mismo sentido, la falta de apoyo, y alguna vez directamente la falta de ánimo y comprensión por parte de la comunidad académica (afortunadamente una menoría), unida a la falta de recursos materiales, también han podido afectar de manera decisiva tanto la calidad del presente estudio, como el estado físico y mental de su autor. Últimamente, la redacción en castellano – idioma no nativo del autor – ha requerido esfuerzos adicionales, especialmente a la hora de traducir e implementar conceptos metodológicos específicos.

Sin embargo, la pasión personal por el género de terror, unido con el interés hacia los idiomas, el arte y la filosofía del contexto cultural de Asia Oriental, han ofrecido satisfacciones inconmensurables. También, la posibilidad de poder aportar algo nuevo y el privilegio de adentrarse aún más en aspectos relativamente desconocidos, han constituido al mismo tiempo las metas y las recompensas del presente estudio.

En conclusión, más allá de la cinematografía, el aspecto más importante del presente trabajo sigue siendo el significado original los objetos de terror utilizados y su persistencia en los medios de comunicación. ¿Se trata de elementos religiosos o de constructos sociales aleatorios? ¿En qué medida y cómo afectará el lenguaje cinematográfico el desarrollo y el acercamiento cultural en el próximo futuro? Eliade (1980), al respecto, señalaba que:

Para iniciar un diálogo con un africano o indonesio, no bastan los conocimientos de economía política, de sociología, sino que es preciso conocer también la cultura. No es posible comprender una cultura exótica o arcaica a menos que se acierte a captar su fuente, que es siempre religiosa. (p.103)

BIBLIOGRAFÍA

- Bettelheim, B. (1976). *The uses of enchantment: The meaning and importance of fairy tales*. Nueva York: Knopf;
- Choi, J y Wada-Marciano, M. (Eds.) (2009). *Horror to the Extreme. Changing Boundaries in Asian Cinema*. Hong Kong: Hong Kong University Press;
- Clarens, C. (1967). *An Illustrated History of the Horror Film*. Nueva York: Putnam;
- Colavito, J. (2007). *Knowing Fear: Science, Knowledge and the Development of the Horror Genre*. Jefferson: McFarland Publishers;
- Derry, C (1977). *Dark Dreams: A Psychological History of the Modern Horror Film*. Londres: Thomas Yoseloft;
- Devereux, E. (2007). *Media Studies: Key Issues and Debates*. Londres: Sage;
- Edwards, E. (1984). *The Relationship Between Sensation-seeking and Horror Movie Interest and Attendance*. Knoxville: UMI;
- Eliade, M. (1989). *La prueba del laberinto*. Madrid: Cristiandad;
- Evans, W. (1984). Monster Movies: A Sexual Theory. En Grant, B.K. (Ed.), *Planks of Reason: Essays on the Horror Film* (pp. 53-64). Metuchen: Scarecrow Press;
- Galloway, P. (2006). *Asia Shock: Horror and Dark Cinema from Japan, Korea, Hong Kong and Thailand*. Berkeley: Stone Bridge Press;
- Hassan, R. (2008). *The Information Society*. Cambridge: Robert Hassan;
- Hofstede, G.; Hofstede G.J, y Minkov M. (2010). *Cultures and Organizations: software of the mind*. Nueva York: McGraw Hill;
- Jankovich, M. (2001). *Horror, The Film Reader*. Londres: Routledge;
- Joshi, S.T. (1990). *The Weird Tale*. Austin: University of Austin Press;
- Kalat, D. *J-Horror: The Definitive Guide to The Ring, The Grudge and Beyond*. Nueva York: Vertical Publishing;
- Kendall, L. (2009). *Shamans, Nostalgias, and the IMF: South Korean Popular Religion in Motion*. Hawaii: University of Hawaii Press;
- Lovecraft, H.P. (1973). *Supernatural Horror in Literature*. Nueva York: Dover Press;

- McQuail, D. (2010). *McQuail's Mass Communication Theory*. Londres: Sage;
- Peirse, A. y Martin, D. (Eds.) (2013). *Korean Horror Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press;
- Pinedo, I.C. (1991). *A Cultural Analysis of the Contemporary Horror Film as Genre*. Nueva York: City University of New York;
- Twitchell, J.P. (1989). *Preposterous Violence: Fables of Aggression in Modern Violence*. Nueva York: Oxford University Press;
- Weaver, J.B. y Tamborini, R. (1996). *Horror Films: Current Research on Audience Preferences and Reactions*. Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates Publishers.
- Zillmann, D. y Gibson, R. (1996). Evolution of the Horror Genre. En Weaver, J.B. y Tamborini, R (Eds.). *Horror Films: Current Research on Audience Preferences and Reactions*. Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates Publishers;