

GLOBALIZACIÓN Y DESLOCALIZACIÓN EN EL CINE COREANO CONTEMPORÁNEO: REPRESENTACIÓN DEL PAISAJE URBANO DE SEÚL EN *THE CHASER* (NA HONG-JIN, 2008)

Luis Miguel Machín Martín 
Universidad de La Laguna (España)

RESUMEN

Este artículo analiza *The Chaser* (Na Hong-jin, 2008) desde una perspectiva histórico-cultural, centrándose en la representación del paisaje urbano de Seúl como un espacio deliberadamente deslocalizado. A partir de un análisis textual y formal, se examina cómo la película reduce los marcadores geográficos explícitos y construye una ciudad indistinguible de otras metrópolis contemporáneas, reconocible principalmente por elementos culturales. El estudio muestra que dicha estrategia refuerza, por un lado, la lectura del *thriller* como experiencia urbana transnacional y, por otro, la visualización de la estratificación social mediante desplazamientos entre zonas marginales y barrios residenciales. Finalmente, se interpreta el plano final del hospital como síntesis estética de una Seúl globalizada, anónima y estructuralmente indiferente al daño social.

PALABRAS CLAVE: cine coreano, cine asiático, Na Hong-jin, *The Chaser*, Seúl.

GLOBALIZATION AND DELOCALIZATION IN CONTEMPORARY KOREAN CINEMA:
REPRESENTING SEOUL'S URBAN LANDSCAPE
IN *THE CHASER* (NA HONG-JIN, 2008)

ABSTRACT

This article analyzes *The Chaser* (Na Hong-jin, 2008) from a historical-cultural perspective, focusing on its representation of Seoul's urban landscape as a deliberately delocalized space. Through textual and formal analysis, it examines how the film minimizes explicit geographical markers and constructs a city indistinguishable from other contemporary metropolises, recognizable primarily through cultural elements. The study shows that this strategy reinforces, on the one hand, a transnational reading of the thriller as an urban experience and, on the other, the visualization of social stratification through movements between marginalized areas and affluent residential districts. Finally, it interprets the film's hospital final shot as an aesthetic synthesis of a globalized, anonymous Seoul that remains structurally indifferent to social harm.

KEYWORDS: Korean film, Asian film, Na Hong-jin, *The Chaser*, Seoul.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.latente.2026.24.07>

REVISTA LATENTE, 24; julio 2026, pp. 169-183; ISSN: e-2386-8503

[Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional \(CC BY-NC-SA\)](#)



INTRODUCCIÓN

Una parte significativa del *thriller* urbano cinematográfico y del *film noir* ha trabajado con la ciudad no solo como telón de fondo, sino como un elemento narrativo que organiza la experiencia del miedo, la persecución y la degradación moral de las sociedades contemporáneas (Schrader, 1972; Papacharalampous, 2025; Fluck, 2001: 380-381). Dentro de esa larga tradición, ciertas películas han optado por renunciar a la localización precisa —o, al menos, a su representación reconocible— para construir entornos urbanos genéricos: espacios lluviosos, fríos y despersonalizados que podrían pertenecer a cualquier metrópolis contemporánea. Esta elección, que en el cine estadounidense encuentra uno de sus ejemplos canónicos en *Se7en* (David Fincher, 1995), genera un doble efecto: por un lado, intensifica el fatalismo (la ciudad como trampa) y, por otro, expande la parábola criminal hacia lo universal (la violencia como estructura social, no como excepción local) (Macek, 1999: 80-83). En este sentido, *The Chaser* (*Chugyeokja*, Na Hong-jin, 2008) constituye una obra clave dentro del cine criminal surcoreano contemporáneo, no solo por su potencia como *thriller* de caza humana, sino por su manera de representar Seúl como un paisaje urbano opaco, intercambiable y deliberadamente poco identificable, un espacio donde la identidad del lugar queda disuelta en la lógica misma del crimen.

Esta forma de neutralización del espacio urbano en el cine entronca con el papel narrativo que ejercen las ciudades en el ámbito audiovisual —Martínez Puche y Castro (2022) argumentan que la intención narrativa modifica la percepción de un lugar filmado; Choi y Crisman (2024) analizan la representación cinematográfica de la erosión identitaria de Seúl a través de los procesos de gentrificación— y con debates clásicos de la teoría del lugar en la modernidad tardía. En particular, puede leerse a la luz de la noción de *no-lugar* de Marc Augé (2000), quien analiza ciertos espacios contemporáneos definidos por su anonimato, su carácter transitorio y su escasa capacidad de producir identidad (aeropuertos, autopistas, hoteles, zonas funcionales). Aunque *The Chaser* no se desarrolla en no-lugares en sentido estricto, sí construye una experiencia afín: la ciudad aparece como una suma de trayectos, zonas de paso e interiores intercambiables donde el entorno deja de funcionar como memoria o pertenencia y se convierte en pura circulación. De manera convergente, Edward Relph (2022) ha descrito este fenómeno como *placelessness*, que podríamos traducir como deslugarización: un proceso por el cual el lugar pierde singularidad y se estandariza hasta resultar indistinguible. Así, las ideas de Relph nos ayudan a entender cómo lugares con identidad antropológica —la arquitectura, la decoración urbana, la señalética específica de Corea y de Seúl en concreto— se erosionan, haciéndose iguales a los de otros lugares. Estas perspectivas permiten comprender por qué, en *The Chaser*, Seúl opera menos como ciudad concreta e individual y más como una matriz urbana abstracta, reconocible solo por marcas culturales laterales.

Na Hong-jin, cineasta coreano que se estrenó en el formato de largometraje con *The Chaser*, se ha caracterizado como director por su compromiso con la tensión dramática y narrativa de sus obras, por el uso de la estética realista —con excepción, hasta la fecha, de *The Wailing* (*Gokseong*, 2016)—, por su integración del montaje como herramienta esencial para mantener un ritmo narrativo alto, por su



entendimiento de la violencia como un elemento ornamentación y por poseer una mirada pesimista hacia las instituciones y la vida urbana (Machín Martín, 2020). A diferencia de otros *thrillers* contemporáneos que apuestan por la estilización o por el ingenio moral del detective, el cine de Na se inclina hacia la fricción: cuerpos que caen, persecuciones abruptas, decisiones torpes o desesperadas, personajes que no controlan plenamente su destino (Cugniet, 2024: 21-23, 58, 100 y 116). Sus películas posteriores –*The Yellow Sea* (Huanghae, 2010) y *The Wailing*– consolidan un estilo reconocible que combina realismo áspero con un sentido del caos social (migraciones, fronteras, colapso de la confianza, irrupción de lo inquietante) (Machín Martín, 2020).

El argumento parte de una premisa clásica, la persecución de un asesino en serie, pero con variaciones notables. Joong-ho, exdetective reconvertido en proxeneta, descubre que varias de las mujeres bajo su control han desaparecido tras acudir a citas con un mismo cliente. Cuando la policía se muestra incapaz y desinteresada ante un caso que afecta a prostitutas, Joong-ho decide rastrear al sospechoso por su cuenta. La investigación lo conduce a un individuo aparentemente anodino, Yeong-min, quien resulta ser un asesino serial. Tras una detención temprana que, en otras películas, podría significar el cierre de la trama, *The Chaser* desplaza el centro dramático hacia una urgencia mayor: localizar con vida a la última mujer desaparecida, Mi-jin, antes de que sea demasiado tarde. Así, el film sustituye la estructura clásica de la resolución del rompecabezas por la de resolución contrarreloj incorporando elementos de crítica social habituales en el cine del director (Machín Martín, 2020): la tensión no deriva de descubrir quién es el culpable, sino de constatar cómo los fallos institucionales, la burocracia y la corrupción convierten el rescate en una carrera absurda. En este trayecto, el suspense se vuelve indisociable del territorio: perseguir al asesino equivale a atravesar una ciudad que se resiste a ser leída con claridad y que ofrece resistencia al protagonista.

Autores como Cugniet (2024: 17-28) y Kim (2021) ya han estudiado *The Chaser* en diversas claves, abordando sus tesis acerca de Seúl como ciudad del crimen, relacionando sus temas con aspectos como la pérdida de la soberanía del país, por lo que este trabajo se propone avanzar en esas direcciones para aportar una nueva luz sobre las ideas que Na Hong-jin vierte en la obra.

Este artículo propone el análisis de *The Chaser* argumentando que la obra ofrece una representación deliberadamente deslocalizada de Seúl, entendida no tanto como capital con rasgos singulares, sino como un espacio urbano global cuya identidad queda difuminada y explica la deriva cosmopolita y globalista de la Corea del Sur contemporánea. Aunque la película se inserta en un contexto cultural específico –idioma, reparto, gestualidad social, relaciones laborales, jerarquías masculinas y dinámicas de marginalidad urbana propias del entorno coreano–, su puesta en escena reduce al mínimo los marcadores explícitos de localización. La ciudad rara vez se presenta mediante panorámicas reconocibles o hitos urbanos. El espectador no *visita* Seúl como postal, sino que la recorre como laberinto funcional: callejones, carreteras nocturnas, interiores degradados, oficinas policiales y barrios residenciales donde la repetición y la uniformidad generan una sensación de indistinción. Esta indistinción puede leerse, además, en relación con las transformaciones de la gran





ciudad bajo la modernización acelerada y la globalización, en la medida en que la metrópolis tiende a volverse legible como un conjunto de formas urbanas estandarizadas más que como un repertorio singular de espacios históricos.

En este sentido, la película sitúa al espectador en una experiencia urbana cercana al modelo de *Se7en*: una ciudad gris, húmeda, asfixiante, en la que la lluvia, la noche y el cemento producen una atmósfera general de clausura. La diferencia es que, en el film de Na Hong-jin, la neutralización del lugar no se apoya tanto en la estilización *neo-noir* como en un realismo sucio y cotidiano que vuelve aún más inquietante la idea de intercambiabilidad. El mal no proviene de un «submundo» excepcional, sino de la misma textura normalizada de la metrópolis. Seúl aparece entonces como un espacio donde la violencia puede insertarse sin ruptura, como si la ciudad ya contuviera —en su trazado y en su ritmo— la posibilidad permanente de desaparición.

Ahora bien, esta indistinción no implica ausencia total de singularidad. Como veremos, la película deja escapar, de manera intermitente, señales específicas: hábitos culturales, formas de trato social y, especialmente, ciertos espacios reconocibles, entre ellos las calles empinadas y los tramos residenciales asociados al distrito capitalino de Mapo. Sin embargo, incluso estos elementos tienden a funcionar menos como anclajes identitarios que como indicadores de estratificación: la inclinación de las calles, la configuración del barrio y su materialidad urbana sirven para subrayar diferencias sociales y para reforzar la sensación de un territorio fragmentado, donde la movilidad y la visibilidad están desigualmente distribuidas. La ciudad, más que un mapa, se vuelve una serie de obstáculos.

A partir de este planteamiento, el artículo analizará cómo *The Chaser* convierte el argumento central —la persecución al asesino y el intento de rescate a la víctima— en un discurso sobre Seúl como paisaje urbano: un espacio indiferenciado y funcional, saturado de trayectos y zonas ciegas, donde la precariedad se vuelve invisible y la justicia opera con lentitud o cálculo político. Para ello, se examinará la película como un todo pero escogiendo ejemplos temáticos, argumentales y estéticos de forma incidental en todo el metraje, estudiando decisiones clave de puesta en escena (iluminación, predominio de nocturnidad, uso de interiores estrechos, fragmentación del espacio), así como la dimensión institucional del relato (policía, fiscalía, burocracia), entendida como parte de la arquitectura urbana del film.

ARRIBA Y ABAJO: REPRESENTACIÓN EN *THE CHASER* DE LA ESTRATIFICACIÓN SOCIAL EN COREA DEL SUR

Si, como se ha argumentado en la introducción, *The Chaser* construye una Seúl deliberadamente deslocalizada —casi genérica en su configuración material—, ello no significa que su tejido urbano sea neutral en términos sociales. Al contrario: la ciudad que Na Hong-jin pone en escena se organiza mediante un sistema de contrastes que remite de manera constante a la estratificación social. En este sentido, la película no se limita a usar el espacio como simple mapa en el que sucede la persecución entre el protagonista y el asesino, sino que lo convierte en una cartografía implícita

de desigualdades. El espectador no reconoce Seúl por hitos monumentales ni por nombres de calles, pero sí por la forma en que ciertos cuerpos son empujados hacia zonas de precariedad y, a la inversa, por cómo otros espacios—más altos, más cerrados, más silenciosos—aparecen asociados a la protección, al privilegio o a la invisibilidad.

Una de las claves del film reside en que el relato se inicia y se despliega desde el punto de vista de sujetos situados en lo que podría denominarse un bajo fondo urbano. Joong-ho, el proxeneta protagonista, y las mujeres que trabajan para él pertenecen a un ecosistema marcado por la economía informal y por la explotación: mediaciones turbias, redes de compraventa de servicios, circulación nocturna y precariedad. La prostitución, en *The Chaser*, no se presenta como elección individual desligada de contexto, sino como síntoma de un entramado social que incluye falta de recursos, dependencia y deudas. En este universo, el espacio urbano aparece como una extensión física de esa marginalidad: calles estrechas, zonas mal iluminadas, interiores saturados, escaleras, esquinas y pasillos decadentes. Se trata de una ciudad compuesta por superficies de tránsito y por interiores degradados que, más que lugares, funcionan como depósitos y pasillos sociales, al estilo de los espacios liminales.

La película refuerza esta dimensión mediante un elemento esencial: la jerarquía moral e institucional asociada a la estratificación. La policía, ente mediador y garantizador de la seguridad en el país, experimenta en esta obra una fuerte crítica, aspecto común en el cine criminal coreano contemporáneo y derivado del contexto histórico nacional (Katsarou, 2018; Kim, Unger y Wager, 2017). Así, el modo en que la policía reacciona ante las desapariciones—tardía, burocrática o instrumental—no es un mero recurso dramático, sino una afirmación contundente: hay víctimas que importan menos, no por azar, sino por su posición social. Las mujeres desaparecidas no activan de inmediato el aparato de protección pública. Su falta de respetabilidad dentro del orden patriarcal y su inserción en el trabajo sexual las convierte en ciudadanas secundarias. El film deja entrever, así, una suerte de estratificación de la atención: no todas las vidas merecen el mismo grado de urgencia, ni generan el mismo escándalo, ni exigen la misma diligencia. Pero la película, en este sentido, va más allá. No solo hay una priorización en la persecución de delitos y en la protección de ciertas víctimas, sino en su propio papel dentro de la sociedad surcoreana. Esto lo podemos observar en una escena aparentemente trivial: el protagonista alerta a la policía cuando tiene pistas claras sobre el asesino, pero esta está demasiado ocupada protegiendo al alcalde de la ciudad, que se encuentra en la calle acudiendo a un evento político.

En paralelo, el protagonista funciona como figura ambigua que revela el carácter sistémico de la estratificación. Joong-ho es al mismo tiempo depredador y víctima: explota a mujeres vulnerables, pero también ha sido expulsado del orden institucional (exdetective degradado, sujeto sin prestigio, sin espacio claro en la legalidad). En su condición de intermediario, conecta niveles distintos de la estructura social: se mueve por oficinas policiales (minuto 42:30), zonas residenciales (minuto 29:00) y callejones marginales (minuto 1:13:54) con una movilidad que no representa libertad, sino supervivencia. En su recorrido, Na Hong-jin presenta a Seúl como un organismo en el que los sujetos de clase baja o subalterna se ven obligados a una circulación constante, mientras que los espacios más seguros—o más cerrados—parecen



caracterizarse por la quietud. La movilidad, en este sentido, no es un privilegio: es un síntoma del desamparo.

Frente a este subsuelo urbano, *The Chaser* opone una serie de espacios que sugieren otro estrato: las colinas residenciales, las zonas más ordenadas y los barrios donde la vivienda se vuelve más espaciosa y aislada. El paso desde las zonas nocturnas asociadas a la precariedad hacia calles empinadas y residenciales introduce una dimensión visual y simbólica poderosa: la estratificación se expresa verticalmente, al igual que lo han hecho otras películas coreanas de renombre como *La criada* (*Hanyeo*, Kim Ki-young, 1960) y *Parásitos* (*Gisaengchung*, Bong Joon-ho, 2019). No se trata únicamente de riqueza, sino de distancia física respecto del ruido, de la multitud y del conflicto. Las pendientes, escaleras y desniveles (por ejemplo, minuto 33:15) no son simples accidentes topográficos, funcionan como metáforas materiales de la segregación social. La ciudad se organiza como una pirámide: abajo, la saturación humana; arriba, la separación. En consecuencia, la persecución hacia la zona de colinas no solo incrementa el suspense, sino que desplaza el relato hacia un espacio donde el crimen adquiere otra cualidad, al volverse más invisible, más aislado, menos susceptible de ser visto o interrumpido por la mirada pública.

En este tránsito, el distrito de Mapo aparece como una localización reconocible, no tanto por su nombre enunciado, sino por su iconografía: callejuelas inclinadas, tramos residenciales y una atmósfera que remite a un Seúl real, identificable por quienes conocen mínimamente su geografía urbana. Sin embargo, la película evita convertir este reconocimiento en una orientación estable. Incluso cuando el espectador cree ubicar la acción, Na Hong-jin prefiere que la percepción del espacio permanezca fragmentada. No se ofrece un mapa coherente, sino una secuencia de trayectos. Este procedimiento es crucial para el tema de la estratificación: la desigualdad no se presenta como un dato sociológico abstracto, sino como una experiencia desorientadora, como una ciudad que obliga a los personajes a moverse entre espacios que no controlan y que rara vez comprenden en su conjunto.

La estratificación, pues, no se expresa únicamente por la presencia de pobres y ricos, sino por la arquitectura misma de la circulación. El film muestra quién puede esconderse, quién es visto, quién debe exponerse y quién vive tras puertas cerradas. Desde el punto de vista de los personajes precarizados, la ciudad es una maquinaria indiferente: las distancias pesan, los trayectos se vuelven agotadores y cada transición espacial parece una negociación con fuerzas superiores (instituciones, vigilancia, control). Incluso cuando el relato ingresa en espacios más acomodados (por ejemplo, la residencia en el minuto 21:20), estos no son presentados como hogar, sino como un exterior inaccesible o como un escenario funcional para la violencia. De este modo, *The Chaser* dibuja una topografía social donde la riqueza no se define por el lujo, sino por la posibilidad de estar apartado, resguardado, fuera del flujo.

Conviene señalar, no obstante, que esta ausencia de localización responde a dos razones complementarias. En primer lugar, más allá de la relativa identificabilidad del distrito de Mapo, Na Hong-jin parece optar por una estrategia pragmática: mezclar localizaciones de Seúl que le resulten útiles a la narración y a la dinámica de la persecución, sin someterse estrictamente a la geografía real de la ciudad. El montaje privilegia la intensidad antes que la fidelidad espacial. En segundo lugar —cuestión



que abordaremos con mayor profundidad en el siguiente epígrafe—, esta deslocalización dialoga con la transformación del cine coreano bajo la globalización cultural y la lógica del transnacionalismo: la película construye una experiencia social situada de forma concreta —en Corea, en coreano, atravesada por códigos culturales específicos—, pero sobre escenarios urbanos materialmente familiarizados y transferibles. Así, *The Chaser* ofrece una representación local de desigualdades concretas mediante una ciudad que, como ocurrirá posteriormente en la ya mencionada *Parásitos*, podría funcionar como espejo de prácticamente cualquier gran urbe contemporánea.

POR QUÉ, EN ESENCIA, TODAS LAS CIUDADES SON IGUALES: SEÚL, GLOBALIZACIÓN Y TRANSNACIONALISMO EN EL CINE COREANO

Como hemos visto, *The Chaser* presenta una ciudad, la de Seúl, que se vuelve un escenario capaz de ser leído simultáneamente como lugar concreto y como ciudad genérica. Esta idea puede formularse de manera elocuente recurriendo a una frase ampliamente difundida de Bong Joon-ho, pronunciada en el contexto del éxito internacional de *Parásitos*: si las audiencias globales conectaron tan bien con la película es porque, esencialmente, «todos vivimos en un mismo país llamado capitalismo» (Mintzer, 2019). De este modo, Bong articula la recepción internacional no como traducción exotizante, sino como identificación transversal. Aunque *The Chaser* precede a *Parasite* en más de una década y pertenece a un género diferente, su operación espacial y narrativa apunta en una dirección comparable: no se trata de negar la especificidad coreana, sino de construir un dispositivo cinematográfico donde esa especificidad no impida —sino que facilite— una lectura global.

Este marco permite introducir la noción de transnacionalismo aplicada al cine surcoreano contemporáneo, especialmente al cine de género. En términos generales, hablar de transnacionalismo implica asumir que las películas ya no deben comprenderse únicamente como productos cerrados de una nación (en este caso, Corea del Sur), sino como textos circulantes dentro de redes de influencia, producción y recepción que atraviesan fronteras: estéticas compartidas, modelos industriales, festivales, mercados de distribución, plataformas digitales y un público global habituado a consumir narrativas en múltiples idiomas (Chung y Diffrient, 2015; Jin, 2020; Yecies, Shim y Goldsmith, 2011). En el caso coreano, el cine de las últimas décadas ha destacado por una extraordinaria capacidad de posicionarse en ese circuito, dialogando con formas hollywoodenses y, al mismo tiempo, reintroduciendo una crítica social y una violencia moral que desbordan el modelo clásico del entretenimiento.

En esta línea, el cine de género coreano —*thriller*, acción, terror, melodrama criminal— ha operado como un terreno privilegiado para la circulación transnacional. Ello se explica, en primer lugar, por el desarrollo de un estilo reconocible: narrativas contundentes, alta eficacia del montaje, intensidad emocional, crudeza visual y un equilibrio singular entre espectáculo, valores de producción y comentario social (Choi, 2010: 144). En segundo lugar, por una relación abierta con los códigos del cine estadounidense. En este punto, resulta útil recordar la importancia de fenómenos





tempranos del *blockbuster* surcoreano como *Shiri* (Kang Je-gyu, 1999), cuya gramática visual, ritmo y ambición comercial evidenciaban un diálogo explícito con Hollywood (Lee, 2016: 259-260). No se trató simplemente de copiar fórmulas, sino de asumir un lenguaje cinematográfico global (acción, suspense, montaje rápido, espectacularidad) para insertarlo en preocupaciones, traumas y tensiones propios del contexto coreano. Ese gesto –hibridación de códigos– es uno de los motores centrales del transnacionalismo en el cine coreano.

En *The Chaser*, sin embargo, este proceso no se manifiesta tanto en la espectacularidad como en la universalización del dispositivo genérico. La película trabaja con un núcleo narrativo divulgable: un perseguidor obsesivo y un criminal implacable. Desde el imaginario cultural global, el relato se apoya en una estructura casi arquetípica del *thriller* moderno: la persecución como carrera contra el tiempo y como confrontación ética. La originalidad de *The Chaser* no consiste en inventar esa fórmula, sino en tensarla desde dentro: el perseguidor no es un detective heroico, sino un expolicía degradado y moralmente comprometido –protagonista de un negocio de explotación– y el antagonista no es un villano sofisticado, sino un sujeto de apariencia común y violencia metódica. El esquema se vuelve así más incómodo, más cínico y, a la vez, más cercano a una sensibilidad contemporánea marcada por el desgaste institucional y la precarización.

La película, además, favorece una identificación transnacional por su manera de presentar al Estado y a sus aparatos: policía, fiscalía, burocracia. La ineficacia, el cálculo político y el ritualismo administrativo no aparecen como particularidades exóticas de Corea del Sur, sino como signos de un problema global: la dificultad de la modernidad urbana para proteger a los cuerpos vulnerables. Esta dimensión refuerza el efecto señalado por Bong Joon-ho en su lectura del «país llamado capitalismo»: no se trata solo de desigualdad material, sino de cómo la desigualdad se traduce en jerarquías de atención, de urgencia y de valor social de las víctimas. En *The Chaser*, la pregunta no es únicamente «¿quién mata?», sino «¿quién merece ser salvado a tiempo?». Esa pregunta funciona sin fricción en múltiples contextos nacionales.

En tercer lugar, *The Chaser* contribuye al transnacionalismo mediante su particular tratamiento del espacio urbano: una Seúl a la vez concreta y abstracta. La ciudad se reconoce por el idioma y las prácticas sociales, pero se experimenta como un espacio físico intercambiable: calles húmedas, barrios residenciales, interiores estrechos, oficinas policiales y casas periféricas que podrían pertenecer a otras metrópolis contemporáneas. En este sentido, la estrategia espacial no solo sirve al suspense, sino que colabora con el gesto transnacional: el film propone un escenario familiar para cualquier espectador habituado al *thriller* urbano global. Seúl queda así deslocalizada no porque desaparezca, sino porque se reconfigura como forma metropolitana general.

Esta operación resulta especialmente relevante si se considera el modo en que el cine coreano –y otras de sus industrias culturales– ha sido recibido y celebrado internacionalmente: a menudo se ha celebrado su singularidad cultural, pero esa singularidad coexiste con un alto grado de legibilidad narrativa y visual (Shim, 2008: 30-31). El transnacionalismo no elimina lo coreano, por tanto, sino que lo hace circulable. La ciudad se vuelve un código compartido, y el género, un lenguaje



Figura 1. Sucesión de fotogramas de la toma final de *The Chaser*.

común. No es casual, por tanto, que *The Chaser* se sostenga sobre una estructura que cualquier audiencia reconoce —persecución, asesino serial, urgencia temporal— mientras introduce una densidad moral que impide la comodidad del relato clásico.

Así, *The Chaser* puede entenderse como un ejemplo temprano de cómo el *thriller* coreano construye una experiencia doble: por un lado, aterrizada sobre un terreno geográfico concreto y, por otro, exportable a múltiples mercados y audiencias. El resultado es una película que, sin renunciar a su contexto nacional, logra operar dentro de un horizonte global de identificación, confirmando que el cine de género surcoreano ha sabido convertirse en uno de los vehículos más eficaces del transnacionalismo contemporáneo.

LA TESIS DE NA HONG-JIN, EN UNA IMAGEN: REFLEXIONES SOBRE EL PLANO FINAL DE *THE CHASER*

El desenlace de *The Chaser* culmina en un registro formal y emocional radicalmente distinto al que ha dominado la mayor parte del film. Tras un relato marcado por la movilidad frenética, la persecución urbana y el aumento constante de urgencia, Na Hong-jin decide cerrar la película con un plano de apariencia sencilla (ver fig. 1), pero de enorme densidad simbólica: Joong-ho, el protagonista, permanece en una habitación de hospital acompañando a una de las víctimas supervivientes. La escena desplaza el *thriller* desde el movimiento hacia la quietud, desde la exterioridad de la calle, donde llueve, hacia la interioridad institucional, y desde la lógica del rescate o la justicia hacia una experiencia de poscatástrofe, puesto que no queda ya nada que perseguir. Este plano final, lejos de funcionar como «conclusión» narrativa



tradicional, opera como una cámara de eco donde se condensan —en silencio— los efectos de la violencia.

Lo primero que destaca es la ruptura rítmica: la película ha construido su tensión a través de carreras, trayectos, callejones, escaleras y desplazamientos acelerados, sostenidos por un montaje cortante y una cámara a menudo inestable, próxima al cuerpo. En cambio, el hospital impone un régimen temporal distinto, donde la acción se detiene y, con ella, la ilusión de control del protagonista. Aquí resulta significativo que Na Hong-jin renuncie casi por completo a la fragmentación habitual del *thriller* para apostar, en el plano final de la película, por un encuadre prolongado, contenido, donde la duración parece imponerse como una forma de experiencia moral. Es un final que no resuelve acelerando, sino que obliga a reflexionar sobre lo ocurrido.

En términos de puesta en escena, el plano se organiza como un espacio de reducción. La habitación aparece con una iluminación fría, típicamente clínica. Predominan superficies lisas, mobiliario funcional y una atmósfera acústica amortiguada. Este universo aséptico funciona como un contraste deliberado frente al exterior urbano previo. Allí predominaban la noche, la lluvia, el barro y la densidad del ruido; aquí, la limpieza, la inmovilidad y el silencio. Pero más importante aún es el modo en que el encuadre redistribuye el sentido. En lugar de perseguir al personaje, la cámara adopta una posición más distante, casi observacional, con una composición que estabiliza la mirada del espectador. Incluso cuando existe un leve ajuste (una corrección mínima del encuadre o un movimiento sutil), el gesto no busca dinamizar la acción, sino acomodar el tiempo, permitiendo que el plano dure lo suficiente para que el final deje poso en lugar de buscar un último giro sorpresivo y emocional.

Puede leerse aquí una inversión del funcionamiento clásico del *thriller*. Si durante gran parte del film el suspense dependía de la progresión espacial (encontrar el lugar, llegar a tiempo, ganar terreno), el cierre evidencia lo que sucede cuando el espacio ya no puede producir avance. El hospital no es una etapa más de la persecución: es un espacio donde la persecución pierde sentido. En la composición, la figura de Joong-ho aparece no como héroe activo, sino como un cuerpo despojado de épica, convertido en alguien que ha llegado tarde y cuyo acompañamiento carece de eficacia. El film evita el cierre heroico y sustituye la catarsis por una imagen incómoda, casi penitencial.

Esta dimensión se refuerza por el carácter genérico y universal del propio espacio institucional. A diferencia de los exteriores previos —barrios estrechos, cuevas, callejones—, el hospital carece de marcas culturales fuertes. Es un interior sin identidad específica: camas, sábanas, luz blanca, instrumental médico. Precisamente por eso posee una cualidad transnacional. La película coreana concluye en un espacio cuyo aspecto podría corresponder a cualquier país industrializado. En lugar de subrayar el aquí nacional para cerrar el relato, Na Hong-jin desplaza la mirada hacia un espacio abstracto que parece decir que lo sucedido puede ocurrir en todas partes.

No obstante, el elemento más relevante del plano para una lectura urbana es la presencia de la ventana y la imagen del exterior. Si la película, como se argumentó anteriormente, ha tendido a fragmentar Seúl hasta volverla difícilmente localizable, la ventana ofrece la posibilidad de devolver la identidad al conjunto urbano. Es el único punto desde el que sería plausible ver la ciudad como totalidad reconocible.



Sin embargo, lo que se ve no es una Seúl identificable. El exterior aparece como un paisaje urbano desdibujado, deslocalizado, compuesto por volúmenes y líneas sin hitos, un skyline anodino, un conjunto de edificios que podrían pertenecer a Seúl, pero también a cualquier gran ciudad del capitalismo tardío o, incluso, a un film de ciencia ficción.

Formalmente, este exterior actúa como contraplano conceptual sin necesidad de corte. Na Hong-jin no alterna ventana e interior de modo enfático. En lugar de ello, integra la ciudad en el encuadre como fondo distante. La ventana produce un encuadre dentro del encuadre (*frame within frame*): el plano contiene un segundo plano que abre hacia lo colectivo. Este procedimiento tiene dos efectos complementarios. Primero, crea profundidad espacial. La cámara, inicialmente, se sitúa al fondo de la habitación, colocando el interior clínico en primer término. Segundo, la toma genera un debate entre el cuerpo vulnerado de la víctima y el del protagonista, —ella en posición horizontal y él en posición vertical—, para luego mostrar la indiferencia de la inmensa ciudad hacia lo ocurrido a medida que la cámara se acerca hacia el ventanal.

El modo en que se organiza la profundidad de campo es aquí fundamental. Aunque la atención dramática reside en los personajes dentro de la habitación, el exterior urbano permanece visible como presencia constante. No se trata de una ventana decorativa, es una ciudad que insiste. Incluso si la nitidez del fondo no es absoluta (dependiendo del ajuste óptico), su legibilidad mínima basta para activar el sentido, percibiendo el espectador que hay un afuera que no se detiene. La imagen urbana no se singulariza, sino que se generaliza. La ventana no permite reconocer Seúl, sino confirmar su intercambiabilidad.

Este detalle transforma el cierre: el plano final no se limita a clausurar la historia individual de Joong-ho o de la víctima, ya que la visión exterior introduce una escala mayor. El *thriller* deja de ser simplemente caza individual y se convierte en comentario sobre el entorno urbano como sistema. Si el género tiende a encerrar el mal en el cuerpo del culpable (el asesino como anomalía), el exterior sugiere que el crimen está inscrito en una ciudad que seguirá funcionando de forma inalterada e inalterable. Se produce una disociación radical entre dolor y urbe, situando en el interior el daño y en el exterior la deriva continua sin fin. Y esa continuidad no tiene rostro ni nombre. No es Seúl como lugar específico, sino la metrópolis como estructura social e infraestructural universal. En ese sentido, además, el cristal adquiere valor simbólico. La ventana separa dos realidades que no se tocan, albergando en el interior el trauma y en el exterior la apariencia de normalidad. Este dispositivo formal articula la idea de que la modernidad urbana no solo alberga el crimen, sino que lo vuelve compatible con la rutina. La ciudad no colapsa ante el horror, sino que lo contiene, lo administra y lo olvida.

La composición también reconfigura el lugar del protagonista. Joong-ho, que durante la película había sido sujeto de acción (aunque moralmente ambiguo), queda convertido en un personaje detenido: ya no persigue, ya no interviene, apenas acompaña. Y, en ese gesto, se produce una identificación metacinematográfica: Joong-ho mira (o habita) la habitación del mismo modo que el espectador mira la película, observando inmóviles un mundo que continúa sin detenerse. Por eso el plano



final del hospital funciona como negativo del resto del film. Si hasta entonces el relato se había sostenido en la tensión del movimiento —en el intento desesperado de llegar a tiempo—, el cierre muestra lo que ocurre cuando el tiempo se acaba, que la historia se enfría, el cuerpo queda, el ruido se apaga y solo resta mirar hacia fuera. En apariencia discreta, esa imagen exterior cristaliza uno de los gestos más inquietantes de *The Chaser*: la violencia no ocurre en un sitio excepcional, sino en un paisaje urbano perfectamente plausible y banal y, por ello mismo, aterrador. La película no termina nombrando la ciudad, sino disolviéndola, como si el horror ya no necesitara coordenadas, porque habita en la forma misma de la metrópolis contemporánea.

CONCLUSIONES

Este artículo ha propuesto leer *The Chaser* no solo como uno de los *thrillers* más influyentes del cine surcoreano contemporáneo, sino como un texto cinematográfico donde la ciudad se convierte en una clave interpretativa central. Frente a aproximaciones que se detienen exclusivamente en el ritmo, la violencia o la eficacia de la persecución, aquí se ha argumentado que el film articula una visión específica de Seúl como experiencia urbana, construida desde el borrado parcial de sus señas de identidad geográfica. La película presenta una capital reconocible en tanto que situada culturalmente, pero sorprendentemente indistinta a otras grandes urbes en términos espaciales, puesto que en la obra de Na Hong-jin se convierte un paisaje que se resiste a convertirse en mapa y cuya identidad parece disolverse en la misma lógica narrativa del género.

En este sentido, Na Hong-jin propone una Seúl que deja de funcionar como lugar singular, con rasgos propios y coordenadas históricas estables, para operar como una forma de ciudad global. No se trata únicamente de una elección estilística o de una preferencia por escenarios nocturnos y lluviosos. Se trata, más bien, de una operación ideológica y cultural: la metrópolis coreana es presentada como un espacio intercambiable, un entorno urbano cuyas infraestructuras, calles y barrios podrían pertenecer a casi cualquier gran capital del capitalismo contemporáneo, sin la presencia de la historia milenaria de la nación. El film muestra así un país que, sin perder su especificidad cultural, aparece ya plenamente inscrito en las dinámicas de la modernidad global, arrastrado hacia la movilidad constante, la fragmentación social, la burocratización del conflicto y la circulación acelerada de cuerpos por territorios deshumanizados de tránsito.

Esta Seúl deslocalizada no implica ausencia de conflicto. Al contrario, la película convierte el espacio urbano en escenario de desigualdades sistemáticas. La estratificación social atraviesa el relato, presentando los entornos asociados a la precariedad, la marginalidad y la economía informal, y oponiéndolos a las colinas residenciales, donde el aislamiento y la separación espacial sugieren privilegio. Sin embargo, estas divisiones no se presentan como documento sociológico, sino como experiencia cinematográfica, puesto que el espectador no recibe un mapa de clases, sino un recorrido desigual. La ciudad aparece como una máquina que distribuye visibilidad, riesgo y vulnerabilidad. En esa distribución, la violencia criminal se revela



inseparable de una violencia estructural más amplia, sugiriendo la existencia de un orden social que decide, implícitamente, que es más urgente escuchar a un alcalde impopular que proteger a unas prostitutas en peligro.

Asimismo, el análisis ha mostrado que el film se inscribe en una sensibilidad transnacional propia del cine de género coreano contemporáneo. *The Chaser* dialoga con formas narrativas globales —el *thriller* de persecución, el esquema del cazador y el asesino—, pero lo hace retorciendo los clichés de este argumento tan manido. Este gesto explica parte de su proyección global, al hacer que su historia sea legible en múltiples contextos culturales precisamente porque trabaja con un conflicto universalizable (persecución, urgencia, violencia serial), pero también porque lo sitúa en un paisaje urbano que se percibe como familiar más allá del idioma. La capital coreana se vuelve, entonces, un escenario exportable y cercano: una ciudad coreana y, simultáneamente, una metrópolis genérica.

En suma, *The Chaser* proyecta una visión de Corea del Sur como un país plenamente conectado con el mundo, integrado en una modernidad transnacional que uniformiza las formas urbanas, los ritmos sociales y las experiencias del miedo. En esa integración se percibe también un precio: la erosión de la singularidad espacial, la pérdida de una geografía propia como marca identitaria y la conversión de la capital en un espacio que podría pertenecer a cualquiera. Na Hong-jin no filma Seúl como tradición ni como memoria, sino como presente continuo: un lugar donde la modernidad ha triunfado en forma de movilidad, anonimato y fragmentación, y donde la ciudad —precisamente por su indistinción— se revela como el escenario perfecto para una violencia que ya no necesita coordenadas para existir.

RECIBIDO: 16/01/2026; ACEPTADO: 06/04/2026.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUGÉ, Marc. 2000. *Los no lugares. Espacios del anonimato: Una antropología sobre la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- CHOI, Jinhee. 2010. *The South Korean film renaissance: local hitmakers, global provocateurs*. Middletown: Wesleyan University Press.
- CHOI, Hyun Kwon, & CRISMAN, J. J. A. 2026. «The more, the better: queer urban spatialities of Seoul in three films». *Cultural Studies*, 40(1): 131-167.
- CHUNG, H. S., & DIFFRIENT, David. S. 2015. *Movie Migrations: Transnational Genre Flows and South Korean Cinema*. Nueva Jersey: Rutgers University Press.
- CUGNIET, Elise. 2024. *La construction de l'espace dans le cinéma de Na Hong-jin : Espace, corps et superstition*. Tesis de Máster. Université de Toulouse.
- FLUCK, Wilfried. 2001. «Crime, Guilt, and Subjectivity in Film Noir». *American Studies*, 46(3): 379-408.
- JIN, Dal Yong. (2020). *Transnational Korean cinema: Cultural politics, film genres, and digital technologies*. Nueva Jersey: Rutgers University Press.
- KATSAROU, A. 2018. «Notes on a Korean Scandal: The Blockbuster Social Critique of Veteran». *Situations*, 11(2): 41-62.
- KIM, J., UNGER, M. A., & WAGNER, K. B. 2017. «Beyond Hallyu: Innovation, social critique, and experimentation in South Korean cinema and television». *Quarterly review of film and video*, 34(4): 321-332.
- KIM, S. Y. 2021. «'If I catch you, I'll kill you': The Chaser, South Korean serial killer cinema and the crisis of sovereignty». *Screen*, 62(1): 20-36.
- LEE, Hyunseon. 2016. «The South Korean Blockbuster and a divided nation». *International Journal of Korean History*, 21(1): 259-264.
- MACEK, Steve. 1999. «Places of horror: Fincher's 'seven' and fear of the city in recent Hollywood film». *College Literature*, 26(1): 80-97.
- MACHÍN MARTÍN, Luis Miguel. 2020. «El thriller social en el cine coreano contemporáneo: el caso del director Na Hong-jin». *Imágenes en movimiento*, coordinado por Lucas Morales (coord.), 71-87. Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea.
- MARTÍNEZ PUCHE, Salvador y CASTRO, Deborah (2022). «El espacio urbano y su influencia narrativa en el cine de ficción: una propuesta metodológica aplicada». *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, 95: 1-34. <https://doi.org/10.21138/bage.3301>.
- MINTZER, Jordan. 2019. «Bong Joon-ho Talks True Crime, Steve Buscemi, Unlikely Success of 'Parasite'». *The Hollywood Reporter*. Consultado en <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/bong-joon-ho-parasite-success-true-crime-steve-buscemi-1248655/>.
- PAPACHARALAMPOUS, Dimitris. 2026. «The City That (Never) Dies: Film Noir Imagines the Urban Disorder, Disease and Disaster». *Imagining Ecocatastrophe*, editado por Scott Slovic, Joyjit Ghosh y Samit Kumar Maiti, 221-231. Londres: Routledge.
- RELPH, Edward. 2022. *Place and Placeness*. Londres: Sage.
- SCHRADER, Paul. 1972. «Notes on film noir». *Film Comment*, 8(1): 8-13.



- SHIM, D. 2008. «The growth of Korean cultural industries and the Korean wave». East Asian pop culture: Analysing the Korean wave, editado por Chua Ben Huat y Koichi Iwabuchi, 15-32. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- YECIES, Brian, SHIM, Ae Gyum, y GOLDSMITH, Ben. 2011. «Digital intermediary: Korean transnational cinema». Media International Australia, 141(1): 137-145.



