

ChoDongil
Compilador

Historia de la Literatura Coreana

Traducción: Lee Yongsun - Ricardo Sumalavia





Cho Dongil, doctor en Literatura Coreana en la Universidad Nacional de Seúl y profesor de la misma, es un prestigioso crítico e investigador literario. A él se deben muchos artículos y libros que han dilucidado el complejo proceso literario de Corea. En esta oportunidad, junto a otros destacados estudiosos ha preparado esta *Historia de la Literatura Coreana*, la cual permitirá a los lectores hispanohablantes, por primera vez, establecer un diálogo entre las variadas manifestaciones literarias, tanto orales como escritas, y tener un aparato crítico conveniente para enfrentarse a nuevos textos coreanos. Indiscutiblemente, estos ensayos panorámicos ofrecerán a nuestros lectores información ponderada y pertinente de las expresiones literarias más notables en la península coreana.

*HISTORIA DE LA
LITERATURA COREANA*

*HISTORIA DE LA
LITERATURA COREANA*

CHO DONGIL, SO DAESOK, LEE HYESUN, KIM DAEHAENG,
PARK HEEBYONG, OH SAEYOUNG Y CHO NAMHYUN

TRADUCIDO POR
LEE YONGSUN Y RICARDO SUMALAVIA



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FONDO EDITORIAL 2000

Colección Orientalia
Centro de Estudios Orientales

Primera edición 2000

HISTORIA DE LA LITERATURA COREANA

Responsable de la colección: Ricardo Sumalavia

Copyright © 2000 por Fondo Editorial de la Pontificia
Universidad Católica del Perú. Av. Universitaria, cuadra 18,
San Miguel, Apartado 1761, Lima 100, Perú.
Telfs. 460-0872 - 4602291, anexos 220-356

Ilustración de la carátula "Mundoyo" de ShinYunbok

Dinastía Choson

Diseño de la carátula:

Enrique Ottone

Hecho el depósito Legal, Registro N° 1501032000-1288
ISBN: 9972-342-5

Impreso en el Perú - Printed in Peru

ÍNDICE

Prólogo a la edición coreana	13
Prólogo a la edición en español	15
Capítulo 1: Introducción general	17
1. Delimitación de la literatura coreana	17
2. Desarrollo de la historia de la literatura coreana	22
3. Características de la literatura coreana	32
4. Avances en el estudio de la literatura coreana	36
5. Estructura y contenido de este libro	41
Capítulo 2: Literatura oral	
1. Introducción	45
2. Relatos folclóricos	50
2.1. Mitología	50
2.1.1. Características y clasificación de la mitología	50
a) Mitología de la fundación del país	51
b) Mitología de los fundadores de clanes	56
2.2. Leyenda	57
2.2.1. Características y clasificación de la leyenda	57
a) Leyenda nacional y regional	57
b) Leyenda de los hombres y leyenda de los objetos	58
2.3. Fábulas tradicionales	63
2.3.1. Características generales de las fábulas	63
2.3.2. Clasificación de las fábulas	64

2.3.3. Revisión de los tipos de fábulas	68
2.3.4. La conciencia de los coreanos reflejada en las fábulas	77
2.4. Canciones tradicionales	79
2.4.1. Visión general de las canciones tradicionales	79
2.4.2. Función y clasificación de las canciones tradicionales	80
a) Canciones del trabajo	83
b) Canciones ceremoniales	85
c) Canciones para la diversión	87
d) Canciones sin función determinada	88
2.4.3. Estrategias del canto y su estilo	90
2.4.4. Características del sentimiento de los coreanos aparecidas en sus canciones	93
2.5. Muga	95
2.5.1. Características y clasificación de los mugas	95
2.5.2. El muga lírico	98
a) Noretkarak	99
b) Taegamtaryong	99
c) Changbutaryong	99
2.5.3. Muga didáctico	100
2.5.3.1. Revisión del muga didáctico según sus funciones	100
a) Chongbae	100
b) Kongsu	101
c) Chukwon	101
2.5.3.2. Datos principales del muga ceremonial	101
a) Songjuchukwon	101
b) Mangjachukwon	102
2.5.4. El muga épico	102
2.5.4.1. Visión general del muga épico	102
2.5.4.2. Formas de recitación del muga épico	103
2.5.4.3. Obras principales del muga épico	105
a) Parigongju	105
b) Chesokbonpuri	107

2.5.5. El muga dramático	109
2.5.5.1. Datos del muga dramático	109
2.5.5.2. Características dramáticas del Gutnori	110
2.6. Pansori	111
2.6.1. Características del género pansori	111
2.6.2. Formas de recitación del pansori	113
2.6.3. Formación y desarrollo del pansori	114
2.6.4. El mundo reflejado en el pansori	117
2.7. Teatro folclórico	120
2.7.1. Visión general del teatro folclórico	120
2.7.2. Origen del teatro de máscaras	121
2.7.3. Realización del teatro folclórico	123
2.7.4. Los actos principales y la significación del teatro de máscaras	125
3. Conclusiones	129
Capítulo 3: Literatura escrita en chino	
1. Introducción	133
2. La poesía lírica	136
2.1. Periodo de los Tres Reinos y el reino Silla unificado	136
2.2. Primer periodo del reino Koryo	138
2.3. El segundo periodo del reino Koryo: la rebelión militar	140
2.4. Primer periodo del reino Choson	142
2.5. Segundo periodo Choson	145
3. Poesía épica	150
4. El ensayo	158
4.1. El ensayo tradicional	158
4.2. Biografías	159
4.3. Relatos de sonámbulos	161
4.4. Relatos no oficiales	163
4.5. Novelas	164
4.6. Crónicas de viaje	169
4.7. Crítica	173

5. Literatura escrita en chino en el periodo de la apertura	176
6. Conclusiones	182
Capítulo 4: Siga clásico	
1. Introducción	185
2. El siga antiguo y el hyangga	189
2.1. El siga antiguo	189
2.2. Hyangga	192
3. El kayo del reino Koryo	200
3.1. Sokyo	200
3.2. Kyongguichega	203
4. Akchang	204
5. Sijo	207
6. Kasa	220
7. Conclusiones	231
Capítulo 5: Prosa clásica	
1. Introducción	235
2. Formación y desarrollo de la novela clásica	240
3. Novelas derivadas del pansori	259
4. Novela del linaje familiar	267
5. Otras formas literarias	276
6. Conclusiones	282
Capítulo 6: La poesía moderna	
1. Introducción	287
2. El siga del periodo de apertura	289
3. La poesía de la década del 20	296
4. La poesía de la década del 30	308
5. La poesía después de la emancipación	322
6. Conclusiones	338
Capítulo 7: La prosa moderna	
1. Introducción	341
2. Aspectos de la prosa del periodo de apertura	343

3. Novelas de las décadas del 20 y 30	351
3.1. Novelas de la década del 20	351
3.2. Novelas de la década del 30	358
4. Novelas después de la emancipación	367
5. Teatro	375
6. Crítica, ensayo y otras prosas	381
7. Conclusiones	388

Prólogo a la edición coreana

Este libro es un tratado que ofrece un panorama general de la literatura coreana. Aunque la intención de su escritura no difiere de la de otros manuales en este campo, hay una diferencia muy importante. Los libros publicados hasta ahora dilucidan farragosamente algunos conceptos relevantes para entender el fenómeno, lo que deriva en un continuo desinterés por parte de los lectores. En este texto nos esforzamos por aclarar el carácter de los textos literarios coreanos para que los interesados tengan un acceso más sencillo.

Nuestra meta no se limita únicamente a los comentarios de las obras, sino también discutimos las múltiples conexiones entre la labor creativa de los autores y sus propias obras. También desarrollamos una historia de la literatura coreana a través de las mutuas relaciones entre las obras. Es un proyecto significativo rectificar cierta tendencia a la elaboración de historias de la literatura que solo comprendan la literatura clásica. Nosotros hemos elaborado una historia equilibrada que abarca todos los campos literarios. Este libro es apropiado como texto universitario, pero creemos que puede ser una guía también en el caso de aquellos lectores que pretendan profundizar sus estudios y tratar de entender la literatura coreana.

Los siete autores, Cho Dongil, So Daesok, Lee Hyesun, Kim Daehaeng, Park Heebyung, Oh Saeyoung y Cho

Namhyun, todos de la Universidad Nacional de Seúl, trabajan en los diversos campos de la investigación literaria y ejercitan variadas metodologías; pero han sabido compaginar sus intereses académicos en este volumen, sin que deje de notarse la fina especialización que cada uno practica.

Nosotros hemos desempeñado un papel activo en el desarrollo de la investigación sobre la literatura coreana y, considerando que es importante ordenar y revisar la tendencia general de los estudios, participamos en todas las etapas de la elaboración de este libro.

El Instituto de la Cultura Coreana nos solicitó escribir este libro y el Fondo de Desarrollo de la Universidad Nacional de Seúl financió este proyecto. Aprovechamos esta ocasión para agradecerles a estas instituciones por el apoyo brindado.

CHO DONGIL, a nombre
de los autores de este libro
Seúl, 1994

Prólogo a la edición en español

El conocimiento de la literatura coreana en lengua española es escaso. Solo poseemos algunas novelas, poemarios y antologías de autores contemporáneos en limitadas ediciones, así como artículos dispersos, pero no por ello menos valiosos, que dan cuenta de esta literatura. Ante esta carencia, se hizo necesario alcanzar al público un texto que le permitiera conocer las diversas expresiones literarias desarrolladas a lo largo de provechosos años de producción artística.

Ubicar y comprender una obra literaria en un determinado contexto, condicionada por momentos históricos concretos y propuestas estéticas que intentan responder a dichas circunstancias, exigen un riguroso estudio, el cual permitirá finalmente brindar una lectura mucho más enriquecedora. Esta primera edición de una historia de la literatura coreana en español permitirá a los lectores hispanohablantes establecer un primer diálogo entre las variadas manifestaciones literarias y tener un aparato teórico conveniente para enfrentarse a nuevos textos coreanos.

La tarea emprendida por nosotros, los traductores, surgió del encuentro con obras literarias de los más destacados escritores coreanos que aún siguen esperando una adecuada traducción y difusión entre las letras castellanas. Nuestra mejor manera de iniciar su divulgación fue traducir esta

Historia de la Literatura Coreana, que estuvo bajo la dirección del investigador literario Cho Dongil y que destacó entre otras historias por su concisión, acertada división de los géneros literarios y su precisa cronología.

No podemos dejar de destacar el valioso acicate de la Fundación de las Artes y Cultura de Corea para la realización de esta traducción, así como al generoso ambiente de la Universidad Dankook, donde compartimos tantas horas de labor. A todos ellos, nuestros agradecimientos.

LEE YONGSUN Y RICARDO SUMALAVIA

Capítulo 1

Introducción general

Cho Dongil

1. Delimitación de la literatura coreana

La literatura coreana es aquella expresada en coreano, por autores y receptores de la misma lengua. La sociedad de este país ha subsistido sin mayores intercambios raciales, de ahí su carácter y mentalidad marcados. Esto explica el fácil discernimiento y la determinación de sus autores. El idioma se identifica únicamente con el pueblo de Corea y, como consecuencia, la literatura del país se identifica solo con esa lengua; por esta razón, no se presentan problemas para delimitar la producción literaria, a diferencia de lo que ocurre en China y Japón.

En la historia de la literatura coreana se pueden hallar algunos rasgos típicos del desarrollo de una literatura nacional. Durante el dominio colonial de Japón se perdió la independencia; sin embargo, los coreanos lograron mantener el idioma y, por ende, continuaron uniformemente el desarrollo de su literatura. Inclusive, hoy en día el territorio está dividido en dos, pero pese a ello ha mantenido el mismo arraigo cultural, por lo que ambos lugares comparten los rasgos centrales de su literatura; la heterogeneidad mostrada entre el Norte y Sur, reflejada en las artes literarias, se limita a la ideología política y a las diferencias de cada sistema. Los coreanos que inmigraron al noroeste de China o Asia central también continuaron una actividad li-

teraria en su idioma; por eso, la literatura en esta lengua ha extendido sus fronteras culturales a otros espacios.

La literatura en Corea empezó con manifestaciones orales. Este tipo de expresión literaria se produce hasta la actualidad y cumple un rol básico y de soporte en la literatura escrita. Más tarde recibió la caligrafía china, que utilizó hasta inventar su propio alfabeto. En la actualidad, para poder comprender la literatura coreana debemos dividirla de acuerdo con tres modos de expresión: la literatura oral, la literatura escrita con caracteres chinos y la literatura escrita en alfabeto coreano. Podemos considerar, entonces, que su historia está integrada de estos tres tipos de manifestaciones.

El requisito primordial para la existencia de esta literatura no es la escritura, sino todas las variadas formas de expresión en lengua coreana. En esa medida, la literatura oral se debe incluir en los estudios. Después de un arduo debate al respecto, este criterio ha sido unificado. En los departamentos de literatura coreana, actualmente se está dando más importancia al estudio e investigación de la literatura oral. Los cancioneros, los mugas (canciones de hechiceras), los mitos y leyendas son importantes manifestaciones de la cultura tradicional y todavía hoy siguen vigentes. A su vez, el *pansori* (canto épico) y las danzas con máscaras vienen siendo revaloradas hasta nuestros días, así como, en el campo de la poesía, se están reactualizando los cancioneros.

La literatura coreana escrita en chino podría ser considerada fuera de los ámbitos de lo considerado literatura coreana; sin embargo los caracteres chinos clásicos son diferentes a los del chino oral y no son solo propios de China, sino de varias naciones asiáticas del Este. Sobre este aspecto, el latín, el arábigo clásico y el sánscrito tuvieron

similar carácter. Pero, a diferencia de estas lenguas, la pronunciación y lectura del chino fueron distintas, según cada país. Los ideogramas chinos en Corea —con la pronunciación coreana— y, a veces, los sufijos coreanos agregados para facilitar la lectura del texto en chino fueron el modelo escrito del coreano. De ahí la asimilación de las palabras chinas al insertarse en el uso gramatical y léxico de esa lengua.

Esta literatura escrita en caracteres chinos fue realizada por autores coreanos, destinada a los coreanos y expresó la vida y sentir de estos. Desempeñó, asimismo, un papel crucial en el desarrollo de la literatura en este país. Integró y expresó la literatura oral y dio, además, especial reconocimiento a las costumbres populares y, consecuentemente, les confirió el carácter de literatura nacional. Incluso aquella literatura escrita en chino que pretendió seguir los modelos clásicos de la literatura china mostró claros rasgos de una literatura eminentemente coreana.

La literatura coreana escrita se inició con el uso de la escritura en chino y luego, al valerse de esta caligrafía y usarla ampliamente, desarrolló el *hyangchal*, modo de expresión de la lengua coreana que usa los caracteres simplificados del chino. El *hyangchal* influyó en la formación del *kana* japonés y no presentó demasiada diferencia con el *chunom* de Vietnam. Estas tres escrituras, sin embargo, tuvieron después diferentes destinos. En Japón simplificaron aún más el número de trazos de los caracteres chinos y cambiaron a una expresión fonética, dando como resultado el actual alfabeto *kana*; en Vietnam se descartó el *chunom* por considerarse bastante complejo y se adoptó el alfabeto románico; en Corea se inventó un nuevo alfabeto particular en el siglo XV llamado *hunminjungum*, «escritura correcta para enseñar al pueblo».

El coreano es complicado en su composición silábica y, por esta razón, difícil de expresar en chino. Esto limitó al *hyangchal* y acentuó su desuso. Después de inventar el *hunminjungum*, escritura adecuada para expresar la lengua coreana, la literatura pudo desarrollarse a través de mejores medios de expresión. Sin embargo, la literatura escrita en coreano siguió manteniendo relaciones estrechas con la literatura oral y la literatura escrita en chino y se desarrolló pasando por varias etapas. Podríamos decir que la literatura escrita en coreano es el hijo cuya madre es la literatura oral y cuyo padre es la literatura escrita en chino; porque recibió la expresión de la literatura oral y el pensamiento de la literatura escrita en chino.

Las literaturas de los demás países asiáticos vinculados a China han atravesado el mismo proceso. Puede equipararse este desarrollo, inclusive, con las literaturas derivadas del sánscrito, arábigo clásico y el latín. Mas, en el caso de la literatura coreana, hay una relación muy importante entre estas tres grandes manifestaciones, lo que debe ser enfatizado al elaborar su historia.

El desarrollo de la literatura fue diferente en Corea si se le compara con otros países asiáticos, puesto que en China la literatura escrita en ideogramas, en Japón la literatura escrita en kana y en Vietnam la literatura oral han tenido unívocamente mayor importancia en el desarrollo de sus literaturas. En China se originó la escritura ideográfica y desarrolló su literatura escrita en dichos caracteres; mas esta no fue una escritura de fácil acceso a todos los chinos y retardó el avance de su literatura *Paekwha*, que equivale a la literatura escrita en coreano. Japón no desarrolló una literatura escrita en chino dado que no tuvo muchos literatos que conocieran esta lengua, pues no se aplicaba un examen

que exigía el conocimiento de esta lengua para ser altos funcionarios; así, la literatura escrita en japonés se desarrolló desde muy temprano y expresó sus propios rasgos culturales. En Vietnam, la escritura *chunom* no favoreció al desarrollo de una literatura nacional; en su lugar se dio más importancia a la literatura oral y se la intensificó; las obras escritas en *chunom* no circularon mayormente como libros de texto y solo a través de la expresión oral se alcanzaron a difundir las obras clásicas del pueblo vietnamita.

Estas tres manifestaciones en Corea han subsistido en igual importancia sin que ninguna prevaleciera sobre la otra. En algunas oportunidades, entre estas modalidades hubo mutuas influencias y las fronteras se borraron para después convergir nuevamente. La literatura coreana escrita en chino aceptó la literatura oral y les dio particular cabida a las odas de los héroes coreanos, cantando, asimismo, la historia y costumbres coreanas. Del mismo modo, a través de la escritura, recogió los cuentos populares y formó con ella una literatura singular. El estilo poético de la tradición oral se recreó en la literatura escrita en coreano. En el caso de la poesía escrita es común advertir elementos distintivos de la poesía oral. A estas formas se les llamó estilos *sijo* y *kasa*. Posteriormente, del estilo *sijo* se derivó el estilo *sasolsijo*. Con los *sijos* y *kasas* escritos en coreano, se continuaron los esfuerzos por mantener la dignidad y el pensamiento sin menguar la calidad de los poemas escritos en chino.

Las relaciones estrechas de estas tres manifestaciones fueron el resultado de la interacción y colaboración de los literatos coreanos, sin hacer distinciones entre los literatos cortesanos y populares. La aristocracia coreana, comprendiendo las condiciones del pueblo y tratando de formar una

conciencia nacional, pensó disminuir las contradicciones sociales y aproximar la literatura escrita en chino a la literatura oral. Al darse cuenta, por lo tanto, de la necesidad de instruir al pueblo, creó el *hunminjungum* y trató de encontrar medios eficientes para las enseñanzas morales a través de la literatura escrita en coreano. Por esa razón las novelas escritas en coreano se distinguen por una temática moralizante. Entre tanto, el pueblo, considerando injustas las discrepancias sociales, escribió sátiras contra los privilegios de la clase aristocrática; además, parodió y reformó los modelos impuestos por la clase aristocrática, de tal manera que la moraleja y la sátira de ambas clases compitieron en los diversos estilos y se afianzaron entre sí.

2. Desarrollo de la historia de la literatura coreana

La literatura oral, la literatura escrita en chino y la literatura escrita en coreano no han mantenido siempre la misma relación. Los vínculos entre ellas variaron según la etapa histórica. A consecuencia de dichas relaciones podemos hoy clasificar la historia de la literatura. Aunque hay opiniones contrarias sobre la división de los periodos históricos, podemos sacar algunas conclusiones si observamos las relaciones de estas tres literaturas en forma integral.

Siguiendo un criterio meramente cronológico, hubo literatura oral durante el periodo antiguo. Después de recibir la caligrafía china, alrededor del año 0 de la era cristiana, y formarse la literatura escrita en chino en el siglo V, ingresó al considerado periodo medieval. La literatura medieval abarca desde la aparición de la literatura escrita en chino hasta el desplazamiento de su uso. No obstante, conviene precisar que la literatura escrita en chino convivió con la

literatura escrita en coreano. Esta última se desarrolló desde sus inicios a través de la escritura *hyangchal*, que derivó de la caligrafía china, y *hunminjungum*, escritura por la cual se expresó directamente la lengua coreana. Después del siglo XVII la literatura escrita en coreano evolucionó con gran vigor y pudo equipararse a la que se escribió en chino. Solo entonces abandonó el periodo medieval y surgió renovada en el periodo moderno.

La literatura moderna inicia su periodo con el desplazamiento de la literatura escrita en chino y la consolidación de la literatura escrita en coreano. El *kabokyongchang* —conjunto de reformas políticas del año 1894— eliminó el sistema de examen para elegir a altos funcionarios y oficializó la lengua y escritura coreanas. Fue gracias a estas reformas que se impulsó la formación de una literatura moderna. El pueblo coreano siempre estuvo integrado y no tuvo demasiados dialectos, a pesar de eso, la tarea de desarrollar la literatura moderna se centró en la unificación del idioma coreano. Mientras que la ideografía china se diferenciaba entre la lengua escrita y la lengua coloquial, el coreano no estableció barreras entre ambas y se afianzó todavía más al desplazar la escritura china y hacer prevalecer su propia escritura.

Un segundo criterio de división por periodos de la historia de la literatura coreana es considerar las diversas expresiones y estilos. Las manifestaciones mostraron características inherentes y propulsaron una real evolución en la historia de la literatura. De acuerdo con cada periodo se alternaron las expresiones literarias y se reflexionó en torno a los rasgos constantes y variables dentro de cada uno de estas.

Se considera que el periodo antiguo, comprendido por la literatura oral y la poesía épica sobre la fundación del país,

desempeñó un papel importante. Aun cuando ya desaparecieron las poesías épicas mencionadas, siguen manteniéndose sus rasgos esenciales en otras expresiones. La mitología coreana, la escrita en ideogramas chinos, está llena de historias misteriosas sobre la fundación del país. Asimismo, el singular estilo de los cantos heroicos, acompañado de prácticas ceremoniales de shamanismo, precedió a nuevos estilos como el *sosamuga* —canto y baile ritual—. Al observar ambas expresiones podemos percibir diversos aspectos de la poesía épica con motivación en la fundación del país.

Después de aparecer la literatura escrita en chino, la poesía lírica, en lugar de la poesía épica, ocupó un papel principal. Esta poesía, que es la esencia de la literatura escrita en chino, es elogiada por su refinamiento y concisión. En la literatura escrita en coreano, también podemos decir que los poemas líricos ocuparon un espacio muy valioso. El *hyanga* desarrolló una poesía lírica que sintetizó las ideas profundas, remozando el particular estilo de los poemas chinos cuyas reglas rítmicas están basadas en los cancioneros. En la literatura escrita en coreano, el *hyanga* fue el poema lírico por excelencia.

Pero al escribirse el *sijo*, que ocupó el lugar del *hyanga*, se reformuló el sistema de la expresión poética. En el periodo del *hyanga*, la poesía lírica tuvo un mayor auge, mientras que el *sijo* tuvo que compartir su popularidad con el *kasa*. El *sijo* expresó a la poesía lírica y el *kasa* a la poesía didáctica. Mientras la poesía lírica se determinó por su sincretismo, la poesía didáctica se caracterizó por su extensión. Se consideró que lo lírico era la personificación del mundo y lo didáctico la generalización del *yo*. No solamente el *kasa* sino también el *kyungkichega* y el *akchang* fueron poemas didác-

ticos. Con la creación del *Hunminjungum* se expandió la literatura escrita en coreano y la poesía didáctica de verso largo pudo incluirse en el espacio de la literatura escrita.

Lo didáctico existió desde antiguo en el mundo literario. La mayoría de las expresiones escritas en chino tienen un fuerte componente de esta naturaleza. En un momento en que surgiéron varias expresiones didácticas en la literatura escrita en coreano, como también en la escrita en chino, surgieron además otras formas como el *kajon* o el *mongyurok*, los cuales no tenían uso práctico y únicamente contaban con formas épicas de expresión. La vigorización de lo didáctico transformó el panorama literario en ambas manifestaciones. Fue en esta coyuntura que finalizó la etapa del periodo medieval y se inició la segunda fase.

Durante la transición del periodo medieval al moderno, en el cual la literatura escrita en coreano se equiparó con la literatura escrita en chino, se desarrolló la novela coreana, que logró obtener la misma popularidad que la lírica, la épica y la didáctica. La novela se manifestó escrita en chino y en coreano y, por la competencia entre ellas, se impulsaron mutuamente. Con el desarrollo de la novela escrita en coreano se amplió el espacio de la literatura escrita y se incrementó el número de las obras que se habían redactado hasta ese entonces. Del *sijo*, en el campo de la lírica, se derivó el *sasolsijo*. También es digno de mencionar que el *kasa*, como poema didáctico, se extendió con versos más largos y abordó en detalle aspectos cotidianos de la vida coreana. Este fue el resultado de un cambio en el desarrollo de la literatura épica al manifestarse en nuevos rumbos. La literatura oral, igualmente, se vigorizó y encontró nuevos caminos. Se realizaron activamente recreaciones de la mitología y los cancioneros. El *pansori* cumplió el papel de

renovar la literatura épica sobre la base del *sosamuga*. El *pansori* transformó la poesía heroica en un poema épico con personajes comunes y resolvió el debate de aquellos días entre lo didáctico y lo satírico, estableciendo una estructura mixta y alcanzando gran aceptación particularmente por su música y representación. Otra expresión que gozaba de mucho prestigio en ese periodo, *la danza de las máscaras*, se amplió y desarrolló como *la danza de máscaras de la ciudad*, asumiendo una posición más crítica de la sociedad de entonces. De modo que, si consideramos hasta la literatura oral, podemos decir que estamos abarcando un periodo en el cual coexistieron cuatro expresiones literarias: lírica, didáctica, épica y comedia.

Al iniciarse la literatura moderna, el cambio más notable en las expresiones literarias es la decadencia de lo didáctico. Cuando se desplazó la literatura escrita en chino también desapareció el gran espacio del género didáctico. En la literatura moderna escrita en coreano, el ensayo, como prosa didáctica, pasó a considerarse como parte de la literatura. El *sijo* y el *kasa*, por su parte, tuvieron diferentes destinos. El *sijo* se esforzó por revitalizarse, mientras que el *kasa* no pudo mantener la fuerza de expresión de antaño y, consecuentemente, formalizó la decadencia de lo didáctico. En lugar de estos, la comedia ingresó en el espacio de la literatura escrita y solo quedaron tres vertientes: la lírica, la épica y la comedia.

Hay un debate bastante polémico sobre cómo la tradición coreana y la influencia occidental se vieron relacionados en la formación de la literatura moderna coreana. Esos rasgos aparecieron en diferentes formas en la lírica, la épica y la comedia. En la novela épica, el desarrollo de la novela antigua a la novela moderna no presentó rupturas en el uso

de la lengua, el contenido y el establecimiento de las relaciones con los lectores. La poesía lírica, por un lado, mantuvo la tradición de la poesía clásica y, por otro, adoptó las formas libres de la tradición poética occidental. Desde la comedia, a diferencia de *la danza con máscaras*, que se mantenía a través de la tradición oral, se derivó una particular comedia escrita.

La razón del cambio de las expresiones literarias fue la aparición de nuevos creadores literarios. Los literatos se agruparon para crear y revisar sus formas de expresión literaria. Bajo esta línea, varios grupos literarios convivieron y compitieron entre sí. Los grupos literarios pertenecientes a la clase aristocrática y provenientes de comerciantes y demás integrantes de una naciente clase media fueron los que asumieron el desarrollo de la literatura coreana.

Por consiguiente, podemos asumir un tercer criterio de división para entender la historia de la literatura, teniendo en cuenta la alternancia de estos diversos grupos literarios. Ahora se hace necesario dar cuenta de algunos autores representativos integrantes de cada uno de estos grupos.

Se considera que, en la poesía épica antigua basada en la fundación de Corea, la nobleza castrense, protagonistas de las guerras de conquista, debió crear y mantener la tradición de la literatura. En aquel momento los gobernantes fueron sacerdotes y ellos se ocuparon directamente de la literatura y el arte. La poesía épica, basada en la fundación del reino coreano, ofreció el mejor medio de expresión para manifestar la presunción de la antigüedad coreana, en la que se pensaba que el fundador del reino fue hijo del cielo y que el gobernante mantenía permanente diálogo celestial, justificándose, por lo tanto, de mantener un orgullo excluyente.

Pero al llegar al periodo medieval, que acogió la literatura escrita en chino, se asumió la obligación de escribir una poesía lírica estilizada. Para ello se requirió de un grupo de intelectuales que pudiera regir esa literatura. En el reinado Silla, el *yukdupum* asumió este papel. El *yukdupum* es el noble de menor linaje que nunca pudo acceder a la posición de máxima categoría —*chingol*—. Ellos fueron eruditos que contribuyeron a gobernar el país con su talento en la escritura. Ellos, por lo mismo, fueron afectados por el conflicto interno a causa de la búsqueda del ideal universal en los campos de la literatura escrita en chino y el budismo del periodo medieval. Como ejemplo, debido a esta particular situación, alcanzó momentos verdaderamente inquietantes la angustia del sabio Choi Chiwon, quien emigró al reinado Tang por no lograr alcanzar su objetivo en el reino Silla.

En el siglo X, cuando el reino Koryo se había establecido en lugar del reino Silla, la clase que asumió la creación de la literatura del periodo medieval pudo ascender a elevados cargos y establecer un sistema de examen para elegir a los altos funcionarios. A consecuencia de esto, se elevó el nivel creativo de la literatura escrita en chino; mas en la práctica no se cumplió como debiera porque muchos intelectuales, pese a su gran capacidad, no obtuvieron los puestos esperados. Solamente algunas familias permanecieron gozando de los mismos privilegios. A la clase gobernante del primer periodo del reino Koryo se le llamó *familia del noble linaje*. En el campo de la creación literaria y los tratados históricos del erudito Kim Busik, se pudo verificar claramente la conciencia de esta familia del noble linaje.

Cuando ocurrió la sublevación militar a finales del siglo XII y sucedieron las invasiones de las tribus mongoles a

Corea, *la familia del noble linaje*, de larga trayectoria, fue desplazada por una nueva clase gobernante llamada *la familia de influencias*. Este grupo cometió muchos abusos y no tuvo capacidad para desarrollar una ideología. Entre los funcionarios que vivían en los pueblos, los intelectuales entrenados en la literatura escrita en chino pasaron a formar parte de las cortes y se enfrentaron a *la familia de influencias*, al solicitar una renovación social. En este contexto podemos pasar de la primera etapa medieval de la literatura a una segunda etapa. El erudito Lee Kyubo abrió el camino hacia una literatura que defendiera al pueblo y su sentir. Al llegar a la generación de An Chuk o Lee Saek, se notó con más claridad un cambio de dirección y se renovó la poesía escrita en coreano consiguiendo recrear el *kyungkichega* y el *sijo*.

Después del siglo XV, cuando los altos funcionarios tomaron el poder, se fundó la dinastía Choson y se trató de revitalizar las ideas del confucianismo, asimismo hubo un gran dolor a causa del enfrentamiento directo por la dirección del gobierno. Aunque el *Mun* —las letras— y el camino *Do* —la sabiduría—, tuvieran relaciones inseparables, la escuela *Hungu*, clase gobernante, representada por So Gojung, dio mayor importancia al *Mun*; mientras que la escuela *Sarim*, clase opositora, cuyo líder teórico fue Lee Hwang, pensaba que más urgente era practicar el camino *Do*. Por otro lado, otros grupos fuera de estas escuelas, cuyo pionero fue Kim Sisup, realizaron una literatura que reaccionó contra el orden gobernante de la dinastía Choson, abandonando sus privilegios en calidad de altos funcionarios e identificándose con el pueblo.

Durante la transición entre el periodo medieval y el moderno, después del siglo XVII, se intensificó el esfuerzo de los altos funcionarios gobernantes interesados en defender

la ideología del nuevo confucianismo y las normas de la literatura escrita en chino en una forma más excluyente. Sin embargo no se pudo evitar el surgimiento de nuevas tendencias. Se diversificó de este modo la literatura coreana entre los altos funcionarios gobernantes y se debilitó el poder entre ellos. Aparecieron nuevos literatos dedicados a los estudios pragmáticos, como Park Chiwon y Chung Yakyong, quienes se dieron cuenta de las contradicciones del sistema de gobierno y realizaron una nueva literatura escrita en chino que criticaba y parodiaba a la sociedad. Luego, en la literatura escrita por los altos funcionarios, donde hasta el momento prevalecían los autores masculinos, empezaron a aparecer las escritoras. Las esposas de los altos funcionarios desempeñaron también un papel importante al integrarse como lectoras y autoras al sistema literario.

Las personas de la clase media escribieron poemas en caligrafía china, disfrutaron de la difusión del *sijo* y también se aficionaron al *pansori*. Aquí se distinguieron Kim Chontaek y Kim Sujang, quienes escribieron y recopilaron *sijos*. Sin Jaehyo patrocinó el *pansori* y él mismo remozó con dedicación los versos de muchos *pansori*. Una naciente clase citadina, proveniente de la clase media o popular y nacida de los ahorros y el comercio, exigió una literatura que los divirtiera y para ello se prepararon los recursos para la comercialización de las creaciones literarias. De esta manera se contribuyó, especialmente, al desarrollo de la novela. Esta nueva clase recibió dinero alquilando novelas y vendiendo al mercado publicaciones impresas en moldes de madera. También se desarrolló el *pansori* debido a la profesionalización de los actores y, a su vez, los campesinos fomentaron la base para el crecimiento de la conciencia del pueblo, recreada en la literatura oral.

La literatura moderna comenzó con el surgimiento de los ciudadanos como fuerza gobernante que buscaba reemplazar a los altos funcionarios. Yom Sangsup, Hyun Jinkun, Na Dohyang, como ciudadanos procedentes de la clase media, contribuyeron al impulso de la novela moderna. Lee Kwangsu, Kim Dongin, Kim Sowol, como escritores de la clase popular de la provincia Pyungan, asumieron a su vez un papel relevante en la formación de la literatura moderna. Los ciudadanos comunes, como protagonistas principales de la literatura moderna y sin mayor ánimo de proteger los intereses de su clase, mantuvieron, por un lado, el patrimonio de la literatura de los altos funcionarios, conciliándola con la literatura popular y, por otro, asumieron el deber de desarrollar una literatura nacional moderna contraria a la universalista del periodo medieval.

Este propósito con la literatura no se cumplió por frustrarse el esfuerzo de modernización de la sociedad coreana al imponerse el periodo colonial japonés. En lugar de que prevaleciera un capitalismo nacional, hubo una mayor inclinación al capital extranjero. Como consecuencia surgió un movimiento para importar la literatura moderna de Occidente a través de Japón. Estos escritores se proclamaron defensores de la literatura de Ultramar y exigieron la implantación de la literatura occidental. Sin embargo se mantuvo un grupo de autores coreanos que se dedicó a la creación de sus obras, despreocupándose de participar de estas influencias del mundo literario. Esto generó conflictos y confusiones en la asimilación de la tradición y la literatura citadina se alejó aún más de la literatura popular.

Bajo la colonia japonesa hubo un movimiento de clases que rechazó la literatura citadina y defendió una literatura proletaria. A pesar de que esta última desempeñara un rol

preponderante al retratar el sufrimiento de las clases bajas, su problema fue abandonar los lineamientos comunes de una literatura popular. Y, además, originó una confusión debido al apresuramiento por recibir las influencias de la literatura occidental a través de Japón, sin mantener las tradiciones legadas de la literatura nacional. La tarea continua que existe hasta hoy es establecer una literatura nacional moderna, amplia, heredera de las tradiciones de la literatura de los altos funcionarios, la literatura citadina, la literatura popular y recibir la influencia de la literatura occidental sin perder la propia identidad.

3. Características de la literatura coreana

Las características de la literatura coreana se perciben claramente en las reglas del ritmo de los poemas *sigas*. Aunque los *sigas* son poemas de métrica fija, puede alterarse la cantidad de sílabas que compone un *umbo* —hemistiquio del verso coreano— y no considerar la alternancia tonal y acentual ni desarrollar la rima. Comparado con la poesía china —que tiene alternancias tonales—, la griega o latina —que tienen diversa longitud vocálica— y la inglesa o germánica —que tienen diversidad de acentos— se puede decir que la poesía coreana es monótona. Empero, a diferencia de la francesa o japonesa, que también usan reglas de ritmo simples, sin cumplir con las condiciones anteriores, la poesía coreana goza de flexibilidad por la variedad de la cantidad de sílabas.

Al analizar el *sijo*, poema más representativo de la poesía de métrica fija, se encuentra una estructura determinada que consta de tres versos. Cada verso presenta cuatro hemistiquios —*umbos*—. El primero de ellos en el último

verso es más corto que los otros, mientras que el segundo siempre debe ser más largo. La cantidad de sílabas de cada hemistiquio varía según los poemas. Por lo tanto, cada *sijo* puede determinar su propia métrica. En otras formas poéticas coreanas las normas son mínimas, garantizando así su gran variedad y aproximándose al verso libre desde la antigüedad. Sin embargo, pensando en los inconvenientes de las normas exigidas por el *sijo*, surgió una variante, el *sasolsijo*, que no fija el número de hemistiquios en cada verso. El *pansori* no tiene métrica fija y libremente utiliza varias métricas y sus variantes según su necesidad.

Pareciera que en la poesía moderna casi todos los poemas son en verso libre debido a la influencia occidental, no obstante tenemos poemas que heredaron las métricas tradicionales. En el caso de Japón, las exigencias métricas tradicionales tendieron a la monotonía y al romperse el orden estructural del poema se derivó en un inmediato desorden. En el caso de la métrica de la poesía coreana, sin embargo, convivieron el orden y el desorden. Por ello no le fue difícil escribir poemas en verso libre. Empero, al importar las teorías métricas del Japón, que cuentan el número de palabras, y la norma acentual de la poesía inglesa, se causó una gran confusión al aplicarse en la métrica coreana; inconveniente superado cuando se encontró últimamente las normas de la distribución de hemistiquios.

Se piensa que la mayor exquisitez en la poesía no depende de normas métricas fijas, sino de permitir una natural variación. Esta exquisitez nace de la noción de belleza que opta por la variación de las formas. Se piensa también que a veces es más elegante la curva sinuosa y natural antes que una rígida línea recta o figuras geométricas de ángulos agudos. Lo refinado no solo es exclusivo de las líneas de la pin-

tura o de las notas de la música sino también es un principio fundamental de las expresiones literarias. La literatura escrita en chino, que se vio alejada de estos refinamientos, reprobó los artificios de la forma y el retoque, y en ella se advierte la muestra de una mente purificada.

Se consideró más valioso reproducir el habla popular de la vida cotidiana, alejándose de la tendencia esteticista del arte. El mejor medio de expresión fue elevar el efecto de la sátira, mezclando las frases celebres con las vulgares y elaborando una estructura compleja que mostrara las diferencias entre la forma y el fondo. Al considerar el valor literario, es notable encontrar las características mencionadas tanto en la novela de Park Chiwon, el máximo representante de la literatura coreana, como, al otro extremo, en las *danzas de máscaras de la clase baja*.

Es conveniente retornar al *Madangnori*, juego del patio, donde todos pueden bailar juntos en la misma condición, por considerar la actividad literaria como un juego. No solamente debido a esta razón se vuelve a evaluar *la danza de máscaras de la clase baja*. Los protagonistas en la renovación del pensamiento imprimieron mayor emoción, haciendo intervenir el sentimiento cantando y bailando. Won Hyo, un monje famoso, peregrinó por varios lugares realizando la danza de *Pagachi* (cucharón de calabaza), aprendida de un monje y actor, para ilustrar a los pobres y miserables. Lee Hwang dijo que pudo componer una canción donde se pudiera purificar la mente al cantar y bailar al mismo ritmo. Choi Jaewoo compuso una canción para acompañar un baile de espadas y renovar el mundo con un nuevo pensamiento.

Se consideró que una creación significativa debía unir los dos caracteres de la literatura que se reflejen en el juego

divertido y la angustia. Los sentimientos que se sostienen en la angustia se llaman *Han*, lamentación. Por ello la indicación de que la literatura coreana es una literatura de la lamentación no es tan equivocada, pero no se debe pasar por alto el lado lúdico y de divertimento. El éxtasis debe ser el estado máximo de la emoción; por consecuencia, practicando la literatura y el arte se elimina la lamentación y se alcanza el éxtasis. Es difícil distinguir entre la lamentación y el éxtasis, dado que ambos se confunden entre sí. La actividad creativa del arte llega a la cúspide si la lamentación es el éxtasis y el éxtasis es la lamentación, ambos en uno.

Si se resuelve la lamentación con el éxtasis, entonces, puede enfrentarse a cualquier otro estado de sufrimiento. De esta manera se puede negar la tragedia. En el teatro tradicional de Corea no se dio la tragedia sino la comedia. Fuera del ámbito teatral no se apreció mucho lo trágico y se trató de comprender la verdad humana solo a través de la risa. Hay muchos mitos donde los monjes que llegaron a altos niveles de misticismo tuvieron unas actitudes risibles para disminuir el apego obsesivo a la noble doctrina. La poesía de la meditación Zen, que evade la lógica con un pensamiento extraordinario, se considera como el área más valiosa de la literatura del budismo debido al mismo principio. Park Chiwon consiguió el mejor resultado en la renovación del pensamiento jugando con su escritura. Como un buen ejemplo podemos mencionar a Che Mansik y Kim Yujung, con sus obras plenas de conciencia social, quienes tomaron la posición más activa al utilizar el efecto del humor.

Dentro de esta argumentación, podemos comprender la existencia de un desenlace feliz en la literatura épica de Corea. En la vida del héroe —reflejada en la mitología de la fundación del país, en la antigüedad— este vence todo el

sufrimiento luchando y se convierte en un triunfador. Esta es una conclusión formalizada. Si alcanza el triunfo, recibe la bendición divina y no habrá problemas entre el enfrentamiento del cielo y la tierra, el hombre y dios. Por consiguiente, se justifica que el protagonista alcance la felicidad heredando el realismo basado en el monismo. Pero a veces este aspecto puede traer un resultado opuesto. Pues por la previsión del desenlace feliz, el desarrollo del argumento perdió tensión o se incrementó el entusiasmo por el espíritu combativo del héroe para superar a la tragedia.

4. Avances en el estudio de la literatura coreana

El esfuerzo por comprender y organizar el estudio de la literatura coreana se llevó a cabo desde muy temprano. Desde la publicación del libro *Pajanjip*, libro de entretenimientos, de Lee Inro, se han acumulado muchas obras que criticaban los poemas escritos en chino y buscaban sus mecanismos de creación. Al principio del siglo XVIII, Hong Manjong compiló en un libro llamado *Siwhachonggrim* una antología de los mejores comentarios sobre poesía, recogidos de varias publicaciones antiguas y contemporáneas a este libro. Entre las antologías de la literatura coreana escritas en chino, la antología *Tongmunsun*, la más lograda del siglo XV, fue la más extensa, pues constaba de 130 libros principales y 23 libros complementarios. La colección de los datos de la literatura escrita en coreano comenzó con la publicación del libro *Chongguyoungun*, antología de *sijos* elaborado por Kim Chontaek.

El estudio contemporáneo de la literatura coreana empezó en el año de 1920. En ese momento, cuando se combinó la educación tradicional con la conciencia moderna, los estudiosos coreanos hicieron amplios estudios sobre la literatu-

ra coreana en general y trataron de impulsar la conciencia nacional para combatir las influencias del gobierno colonial de Japón. Entre ellos, An Hwak dejó el mejor testimonio. El libro *Chosonmunhaksa, Historia de la Literatura de la Dinastía Choson*, de An Hwak, publicado en el año 1922, aunque no fue completo, fue muy significativo por contribuir a explicar el desarrollo de la conciencia nacional a pesar de las influencias recibidas de las culturas extranjeras.

En el año de 1930 apareció una generación que recibió una nueva educación y profesionalizó la literatura coreana en las universidades, sistematizando los estudios en este campo. Kim Taejun mostró por primera vez gran interés por el género de la novela en su estudio *Chosonsoelsa*, historia de la novela de la dinastía Choson. Puso en orden y evaluó los indicios para determinar dónde surgió y cómo se desarrolló hasta formarse la novela moderna. Cho Yunje reflexionó sobre el proceso de cambio del *sigá* y estableció el método de análisis histórico sobre la base de los datos en su obra *Chosonsigasasang*, historia del Siga de la dinastía Choson. Además, a través de la realización de la visión histórica de la sociedad, trató de ver cómo el espíritu nacional en todas sus dimensiones se reflejó en la literatura y lo tomó como una teoría de principio para la emancipación y unificación del pueblo coreano. Publicó en el 1949 el libro titulado *Kukmunhaksa, Historia de la Literatura Coreana*, escrita también desde un punto de vista histórico.

Después de 1945, año de la independencia de Corea, la generación que se especializó en el estudio de la literatura coreana y se formó como profesores en ese campo aclaró el terreno de especialización e hizo esfuerzos por ordenar los textos y encontrar aquellos faltantes. Después exploraron nuevas áreas de estudio que no existían hasta el momento.

Ellos ocuparon posiciones importantes y los siguientes autores alcanzaron gran influencia: Lee Gawon, en la literatura escrita en chino; Chong Byunguk y Shim Jaewan, en el *sijo*; Kim Kidong, en la novela clásica; Chang Ducksun, en la mitología; Kim Donguk, en el *pansori*; Lee Duhyun, en el teatro; y Chun Kwangyong, en la novela moderna. En el libro *Yokdaesijochonso, Obras Completas de Sijo de la antigüedad al presente*, se ordenaron los *sijos* y se establecieron las variantes de acuerdo con las diversas ediciones. Kim Kidong encontró y analizó las novelas clásicas en su libro *Estudios de las novelas clásicas de Corea*.

La generación que apareció después de 1960 renovó el ambiente académico destacando los métodos de investigación y las nuevas teorías de análisis. Por un lado recibió los métodos de investigación occidentales e hizo varios ensayos significativos en la investigación que fueron más allá del ordenamiento de los hechos históricos y, por otro lado, trató nuevamente de reformular los tradicionales métodos de investigación de la literatura coreana. Kim Yolgyu y Hwang Paekang estuvieron al frente de estos cambios de dirección y trataron de explicar las subdivisiones de la literatura con un método crítico en la revisión de los textos originales. Kim Yongjik y Kim Hakdong aplicaron en pleno el método de la literatura comparada al estudio de la literatura contemporánea. Lee Jaesun y Kim Yunsik vigorizaron los múltiples análisis sobre la literatura contemporánea. Cho Dongil, autor de estas líneas, publicó en cinco volúmenes *La Historia de la Literatura Coreana* y está realizando un amplio trabajo para revelar las relaciones entre la literatura y la filosofía, y entre la literatura coreana y la literatura universal.

En Corea del Norte, el resultado de la investigación de la literatura coreana se sintetizó en los dos volúmenes de la

Historia general de la literatura de Choson, escritos en 1959, y en los cinco volúmenes, la *Historia de la Literatura de Choson*, que se publicaron entre 1977 y 1981. Ambos tratados fueron escritos por encargo de la Academia de Ciencias Sociales y fueron resultado de los trabajos aplicados a la ideología oficial. Plantearon el problema de qué relación guardan las dos visiones básicas entre el historicismo y el patriotismo, y cómo contribuyeron a la explicación de los aspectos determinantes de la historia de la literatura coreana. Después de 1986 han aparecido publicaciones que mostraron más flexibilidad que antes y dan mayor atención a la tendencia de las nuevas investigaciones. Podemos hallar algún resultado apreciable en su trabajo de ordenar, traducir, modernizar y publicar las herencias de la literatura.

En Corea del Sur el trabajo de ordenamiento de los datos no ha tenido consistencia y sus caminos han sido muy variados. Con la difusión de la tecnología editorial se han publicado gran cantidad de obras y estudios, como antologías de la literatura escrita en chino, novelas escritas en coreano, *kasa* y de literatura contemporánea. Algunos institutos, como la Asociación de Promoción de Cultura Nacional, siguen editando una serie de libros traducidos al coreano de los textos escritos en chino. Se han publicado 82 libros en una colección de la Literatura Oral de Corea, con el trabajo del Instituto de Investigación del Espíritu y la Cultura de Corea. Han aparecido muchas obras completas de la literatura coreana u otros libros con títulos similares, pero esos libros solo son antologías de textos contemporáneos. No se ha realizado aún el trabajo de recolectar los textos de la literatura clásica y publicar con ellos una edición popular, pero se le está promoviendo a gran escala a través del Instituto de la Cultura Nacional de la Universidad de Corea.

El resultado de la investigación de la literatura en el exterior no es abundante. Comparados con los estudios de la literatura china y japonesa, se ha atrasado no solo cuantitativa sino también cualitativamente; por ello se requieren mayores esfuerzos para su realización. No solamente no se han realizado estudios especializados sino tampoco ha sido muy deficiente el esfuerzo de difundir la literatura coreana fuera de Corea. Los investigadores extranjeros que se dedican a este tema son solo unos cuantos y los estudiosos coreanos que enseñan la literatura coreana en el exterior no han contribuido lo suficiente por carecer de materiales adecuados.

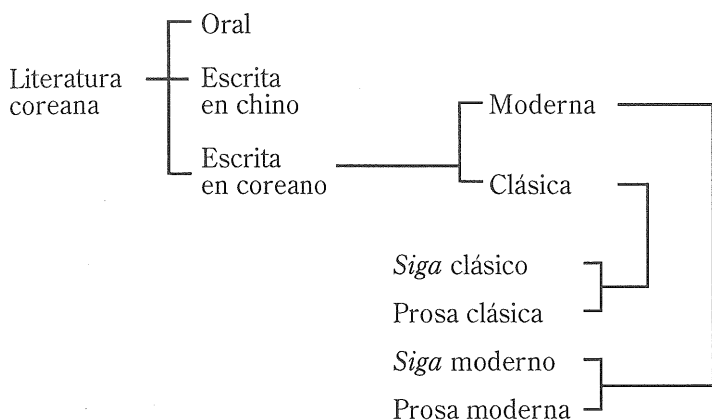
Se encuentran algunos libros sobre la historia de la literatura coreana publicados en el exterior pero su contenido no es riguroso. *Geschichte der Koreanischen Literatur*, de 1968, de Andre Eckardt, desarrolló un estudio a través de consideraciones personales, pero sus datos no fueron del todo exactos. Algunos libros sobre la historia de la literatura coreana, como la *Historia de la literatura de Choson* de Whi Uksung, que trató de sintetizar los estudios sobre la literatura coreana, también fueron insuficientes. No hay demasiadas traducciones de las obras coreanas y por tanto esto dificulta su difusión.

El mayor problema es que este ha sido el campo más descuidado entre los estudios coreanos y, especialmente sobre la literatura clásica, casi no hay especialistas. En los Estados Unidos se dedicaron más a los estudios en Ciencias Políticas de Corea, mientras que en Japón prevalecieron los estudios de Historia y la Lingüística coreanas, descuidando ambos países los estudios literarios. Por fortuna, la Asociación de Estudios Coreanos en Europa, entre otras fundaciones que se dedican al estudio de la cultura coreana en el exteri-

or, muestra especial interés en la difusión de la literatura y organiza seminarios y conferencias. Por ejemplo, la investigación de Daniel Bouchez alcanzó buenos niveles y ha estimulado a los círculos académicos coreanos.

5. Estructura y contenido de este libro

Sobre la base de la división de las áreas de la literatura coreana, el libro se organiza como sigue:



Como hemos explicado, en este libro trataremos a la literatura oral, que fue posteriormente escrita en chino, como parte de la literatura escrita en chino. La literatura escrita en *hyangchal* se considerará en el apartado de la literatura escrita en coreano. Para mayor comprensión, las obras que coexisten escritas en chino y coreano y aquellas sobre las que no se haya podido identificar aún su origen, serán tratadas como parte de la literatura escrita en coreano. Aunque hay discusión sobre la clasificación de la literatura

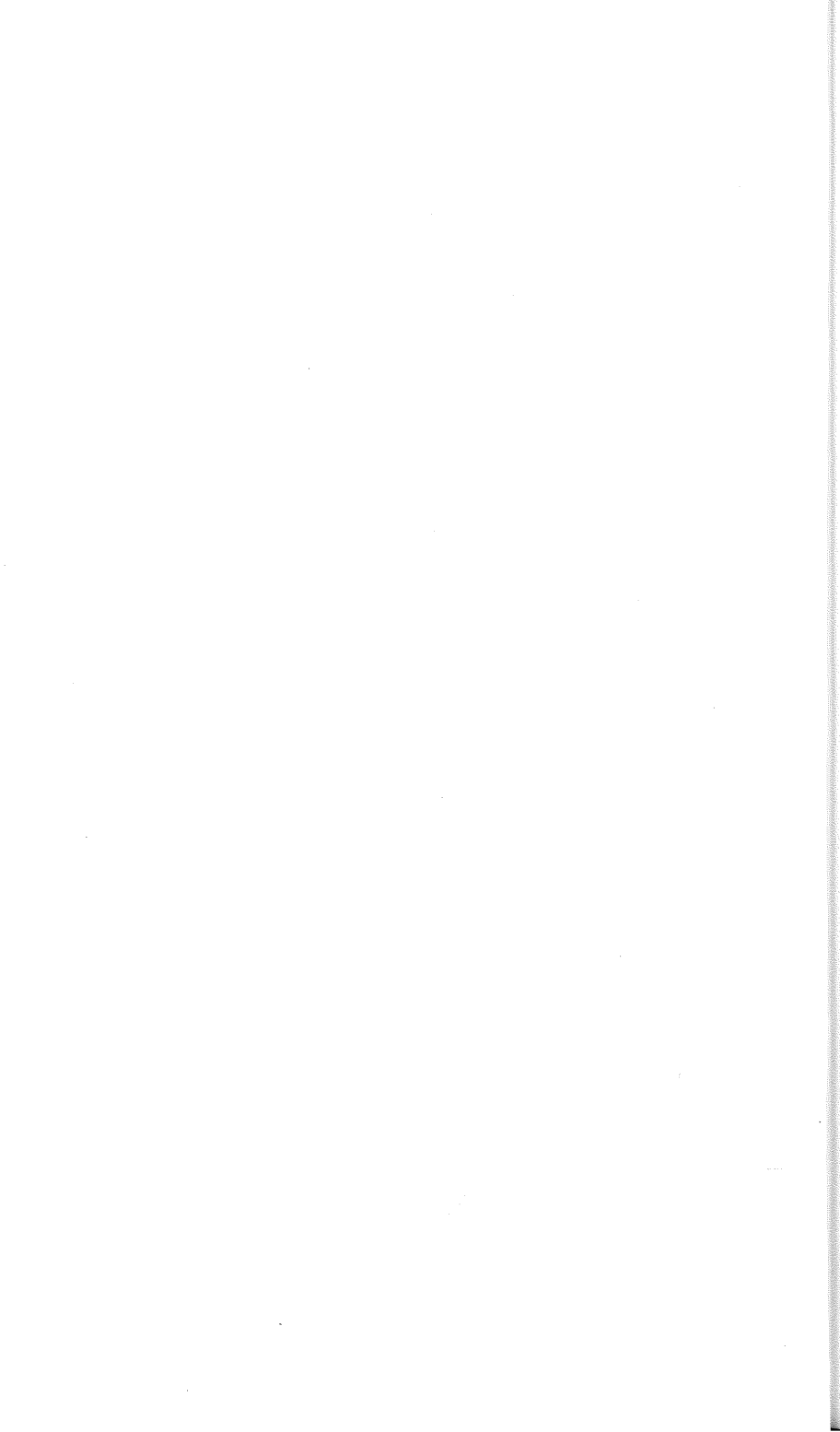
clásica y moderna, consideraremos la literatura oral y la escrita en chino como literatura clásica, mientras que en la literatura escrita en coreano, la que se escribió después de la aparición del movimiento modernizador *Kabokyongchang* de 1894, se definirá como el inicio de la literatura moderna. No distinguiremos los términos de moderna y contemporánea. Utilizaremos el término *sigá* para indicar los poemas y aquellas canciones no consideradas como poemas. En la prosa incluiremos novela, crónica, ensayo y crítica.

Considerando que la literatura oral y la escrita en chino, el *sigá* clásico, la prosa clásica, el *sigá* moderno y la prosa moderna tienen la misma relevancia, trataremos de dedicarnos a ellas en igual proporción. En estas seis áreas los especialistas han utilizado los términos pertinentes a su campo. En este libro, sintetizando el resultado de la investigación de cada área, trataremos de mostrar las perspectivas comunes que hayan podido seguirse; para tal objeto aplicaremos iguales métodos de análisis.

En la parte introductoria se han condensado los aspectos generales de cada área y en las conclusiones resumimos los caracteres de la literatura coreana y la idiosincrasia de los coreanos. En el corpus del texto, contemplando la subdivisión de las áreas y las diversas ramificaciones según el periodo, escogimos el método de analizar en detalle aproximadamente cinco obras consideradas como las más representativas.

La literatura oral estuvo a cargo de So Daesuk; la literatura escrita en chino, de Lee Hyesun; el *sigá* clásico, de Kim Daehaeng; la prosa clásica, de Park Huibyung; el *sigá* moderno, de Oh Saeyoung; y la novela moderna, de Cho Namhyun. Estos seis investigadores son prestigiosos especialistas que participan activamente en sus respectivas

áreas de investigación y han obtenido muy apreciados resultados. Ellos darán una descripción imparcial y justa y ofrecerán sus opiniones y discutirán adecuadamente el resultado obtenido y los nuevos problemas que surjan. Puesto que revisaron el proyecto elaborado por Cho Dongil y lo corroboraron y corrigieron los manuscritos entre sí a través de la discusión, hemos podido unificar criterios y ajustar las opiniones.



Capítulo 2

Literatura oral

So Daesok

1. Introducción

La literatura oral de Corea es la herencia literaria transmitida durante mucho tiempo como historia del pueblo coreano, el que ha sostenido una vida colectiva, en la península del mismo nombre y en la Manchuria, desde hace tres mil años. Kochoson, Kichachoson, Puyo, Han, Ye y Maek fueron los nombres establecidos por el pueblo antes de la fundación de los tres reinos. Se considera que ellos se agruparon dedicándose principalmente al cultivo agrícola, complementado con la caza y el nomadismo, y celebraban festividades en el ámbito nacional en la temporada de inicio y fin de la actividad agraria. Entre los datos transmitidos hasta hoy se encuentran la mitología del fundador del país y los fragmentos de unas canciones de conjuro mágico, que pueden considerarse como las primeras manifestaciones de la literatura coreana.

Al iniciar el periodo de los tres reinos, una vez establecido el sistema del país y desarrollada plenamente la actividad agrícola, la literatura oral —como los relatos folclóricos, las canciones populares y los mugas— se estableció y transmitió entre los pueblos. La mitología sobre el fundador del país fue difundida a través de las festividades celebradas en su tumba y de los cantos pronunciados mientras se realizaban los trabajos agrícolas y textiles. Además, los relatos folcló-

ricos que narraban el acontecer de la vida cotidiana llamaron pronto el interés del pueblo, asegurando la vitalidad de su transmisión. Especialmente se le prestó atención a los relatos sobre la valentía de los generales y héroes de guerra. Surgieron también muchos cuentos sobre el modo de sobrellevar los desastres naturales, como las sequías y las inundaciones. Por otro lado, se alabaron en las fiestas las hazañas heroicas de las divinidades y aparecieron muchos conjuros cantados para exorcizar y disipar sufrimientos invocando a las fuerzas divinas. Parte de esta mitología —cantos al trabajo, canciones de conjuros mágicos y cuentos de la vida cotidiana— fue traducida al carácter chino y difundida en textos como *Suijon*, *Samgukyusa* y *Samguksagui*.

El establecimiento de la literatura oral coreana se efectuó después de la creación del *Hunminchongum*, durante el reinado de Sejong en la dinastía Choson. Las canciones durante el reino Koryo pudieron ser fijadas en los textos, ya que esta lengua fue expresada por medio escrito con la creación del *hangul*, en el año 1443. Pero los datos transmitidos a través de los escritos fueron escasos. Entre las canciones del reino Koryo, algunas fueron introducidas al palacio real y cantadas por los músicos del palacio durante los festines. Estas canciones se registraron en los cancioneros compilados en la primera etapa de la dinastía Choson. Sin embargo, muchas de las cantadas por el pueblo no fueron incluidas; igual suerte corrieron muchos cuentos transmitidos entre los lugareños antes del reino Koryo. Durante la dinastía Choson, muchos relatos folclóricos fueron escritos bajo los caracteres chinos y se fijaron en los textos. Estos relatos fueron la manifestación de la experiencia histórica; entre los cuales aquellos surgidos de la fundación del reino Choson, de la crisis gubernamental, del desastre de los

eruditos y las guerras conformaron la temática principal. Especialmente abundaron los relatos sobre la entronización del rey Chungjong y del rey Injo y los de la invasión japonesa en 1592 —llamada *Imchinyeran*— y la invasión del reino chino Chong en 1636 —denominada *Pyungjahoran*—; estos relatos folclóricos se reconocen como cuentos históricos extraoficiales. A estas compilaciones se agregaron nuevos relatos transmitidos de generación en generación; lo que propició, en la segunda etapa de la dinastía Choson, la publicación de muchos relatos folclóricos enriquecidos. Pero, puesto que estos aparecieron en caligrafía china y sin consignar el nombre del autor —aunque sabemos el nombre de los copistas—, existen ciertas restricciones para mostrar el aspecto real de la literatura oral de aquella época.

Solo al entrar el siglo XX se pudieron recoger y ordenar en coreano los datos de la literatura oral. Durante la época de la colonia japonesa, los investigadores de esa nacionalidad recogieron canciones populares y mugas y los tradujeron y publicaron en japonés. En esa misma época, como resultado del nuevo interés hacia la cultura popular, los eruditos coreanos como Son Chintae (1900-?) y Kim Soun (1907-1981) empezaron a recopilar los relatos folclóricos, canciones populares y mugas. Por esa razón, se pudieron ordenar todos aquellos datos escritos en coreano en los cuales aparecieran los nombres de los recopiladores y las fechas de su recolección. Pero dado que estos esfuerzos individuales se realizaron bajo la dominación japonesa, el resultado fue insuficiente.

Después de la emancipación se establecieron muchas universidades en todo el país y se aumentó el interés por la literatura coreana y el estudio de los temas folclóricos. En esos años se desarrolló vigorosamente la recolección de los

datos sobre la literatura oral; especialmente desde el año 1960, al realizarse las investigaciones académicas de los departamentos de literatura coreana e insistir en la metodología de los estudios folclóricos. Pero los datos recolectados durante esta época no fueron capaces de confirmar su veracidad, puesto que las investigaciones se realizaban en forma esporádica y sin llegar a un acuerdo metodológico. Al entrar a los años ochenta, se realizó la recolección de los datos sobre la literatura oral en una forma sistemática y plena debido a que el Instituto de Espíritu y Cultura de Corea incentivó esta investigación. Este instituto se estableció en 1978 y en el año 1979 delineó el rumbo de la investigación sobre la literatura oral y desarrolló su investigación durante cinco años, desde 1980 hasta 1984. Como resultado se recolectó una abundante cantidad de datos que correspondieron a 82 libros de las 70 ciudades investigadas. Los datos recopilados constan de 15107 relatos folclóricos, 6187 canciones populares, 376 mugas y 21 piezas diversas.

La literatura oral posee un aspecto y valor singulares según la situación particular de la escritura coreana. Antes de que China introdujera su escritura, solamente existía la literatura oral. Durante el periodo de los Tres Reinos, el pueblo coreano se valía de la caligrafía china, pero mucha gente se divertía y prefería las formas orales porque solamente una minoría podía leer y apreciar las obras escritas con los caracteres chinos. Al iniciarse el reinado de Koryo se difundió la educación de la caligrafía china y gracias a ello aumentaron los lectores, aunque estos se concentraban entre la nobleza y los funcionarios. La gran mayoría de la gente, dedicada a la producción de bienes de primera necesidad —por ejemplo, a la agricultura—, seguía siendo analfabeta.

En cambio, en los inicios de la dinastía Choson, se creó y se extendió el *hangul*, aunque su velocidad de difusión no fue tan vertiginosa como lo es hoy. Se puede decir que el periodo en que la mayoría del pueblo pudo dedicarse a la actividad literaria escrita en coreano correspondió a la segunda etapa de la dinastía Choson. Por esa razón se desarrolló la literatura oral hasta la segunda etapa de la dinastía Choson y se pudo conservar como legado hasta el día de hoy.

La división general de la literatura oral se realiza entre relatos folclóricos, canciones populares y mugas. La característica de los relatos folclóricos es la abundancia de leyendas y cuentos, a diferencia de los mitos. En especial, hay muchos cuentos referidos a personajes y sucesos históricos. Con respecto a las canciones populares, se transmiten en abundancia hasta hoy aquellas dedicadas a la realización de diversas funciones; entre las canciones destinadas al trabajo, destacan las del trabajo agrícola y textil y, en las canciones ceremoniales, se transmiten muchas canciones mortuorias; particularmente existen abundantes canciones épicas como los *Sijipsari* (lamento sobre la dureza de la mujer casada). Una ramificación característica de la literatura oral es el *muga*, que se transmite hasta hoy; existen mugas de oración, algunas decenas de mugas mitológicos y unos diez mugas teatrales.

Otra ramificación singular de la literatura oral coreana es el *pansori* y el teatro folclórico. El *pansori* es la poesía épica de versos largos interpretada por un declamador oficial; se originó en la segunda etapa de la dinastía Choson, siendo hasta hoy popular entre el pueblo coreano. El teatro folclórico se realizaba como parte de las festividades tradicionales. Al llegar a la segunda etapa de la dinastía Choson, se desarrolló como un teatro independiente y se escenificó en las plazas principales de los pueblos. Entre las formas

teatrales folclóricas más representativas de Corea existen el teatro de máscaras y el teatro de títeres.

2. Relatos folclóricos

Los relatos folclóricos coreanos se dividen en relatos escritos en chino, en los periodos medieval y moderno, y los orales transmitidos entre el pueblo hasta la actualidad. Los escritos tratan principalmente sobre el fundador del país y los personajes históricos, como monjes nobles, generales famosos y otras personalidades. Los orales tratan sobre situaciones anecdóticas, jocosas y ficticias. Mientras los escritos trataron sobre los gustos de los altos funcionarios que estaban familiarizados con la cultura china y que poseían una cultura confuciana, los orales trataron sobre relatos divertidos narrados por el pueblo marginado de la cultura china. Sin embargo, ambos tipos de relatos integran la literatura folclórica, que refleja el mundo espiritual coreano. Por su temática podemos dividirla en relatos mitológicos, leyendas y relatos de experiencias y de imaginación. Aquí revisaremos la mitología coreana según la tricotomía de mitología, leyenda y fábulas tradicionales.

2.1. Mitología

2.1.1. *Características y clasificación de la mitología*

Podemos dividir la mitología coreana entre los mitos sobre los dioses de los antepasados —sobre el fundador del país, el fundador del pueblo y el fundador de los clanes, según el espacio de reconocimiento de la divinidad— y los mitos sobre los dioses de los shamanes —como los de la produc-

ción del cultivo agrícola, los del dios protector del hogar y los de la vida, fortuna y riqueza—.

Pero el dato que todos los coreanos reconocen como mitológico es el centrado en el fundador del país. Los datos sobre este son escasos y los que han sido transmitidos son reconocidos solamente por algunos pueblos. Unos diez aspectos reconocidos del mito sobre el fundador de los clanes muestran el mismo carácter que el del fundador del país, y los mitos sobre el fundador de los clanes, además de los mitos mencionados arriba, incorporan datos con un carácter legendario. Prescindiendo del debate sobre el mito del fundador de los clanes, aquí desarrollaremos el debate alrededor del mito del fundador del país. Los mitos del shamanismo se tratarán en un capítulo aparte que versará sobre el muga.

a) Mitología de la fundación del país

Entre estos mitos se encuentran el de Tangun, el de Chumong, el de Parkhyukgose y el del rey Suro. Estos se han registrado en textos como *Samgukyusa*, *Samguksagui*, *Koryosa*, *Chewangungui* y *Sejongsilrokjiriji* (Libro de crónicas y geografía del rey Sejong). Se dividen en los de la zona del norte, como el de la fundación de Kochoson y el de la fundación de Koguryo, y los de la zona del sur, como el de la fundación del reino Silla y el de la fundación Karak.

El mito de Tangun y el de Chumong tienen mucha distancia temporal dado que Tangun trata de la fundación de Kochoson y Chumong trata de la fundación de Koguryo, pero ambos mantienen la misma estructura de pensamiento. El elemento común buscado en ambos mitos es el concepto divino sobre el cielo y la tierra (o el agua), es decir, el

dios que simboliza el cielo y la diosa que simboliza la tierra se encuentran en la tierra, contraen matrimonio y procrean al fundador del nuevo país. Los mitos de la zona del norte se desarrollan de igual modo, mientras en el mito de Parkhyukgose y en el mito del rey Suro, de la zona del sur, aparece una unión simbólica entre el cielo y la tierra —sin el matrimonio entre ambos— que produce la procreación del fundador, quien funda el país y contrae matrimonio.

En cuanto a los relatos sobre la ascensión al trono, los mitos del sur y los del norte muestran diferencias. En los mitos del norte, el fundador nació en un reino ya establecido y luego fundó uno nuevo, mientras que en los mitos del sur el fundador estableció un reino donde no había otros reinos precedentes y subió al trono por proclamación de su pueblo. Desde este punto de vista, los mitos de la zona del sur tienen un significado más primigenio que los mitos de la zona del norte.

El mito de Tangun cuenta la fundación de Kochoson, primer reino establecido por el pueblo coreano. El protagonista del mito es Hwanung, pero el personaje que culmina la organización del reino de Kochoson y que recibe las ofrendas religiosas en la festividad de los antepasados es Tangun; por esta razón es llamado el mito de Tangun. Vamos a resumir el contenido de este mito que está registrado en el texto de *Samgukyusa*.

Hace mucho tiempo, en un reino llamado Hwan, reino de los cielos, un hijo ilegítimo, Hwanung, desea un mundo humano en la tierra. El padre, dándose cuenta del deseo de su hijo, miró hacia abajo y pensó que la montaña de Taebaek era un lugar apropiado para fundar un nuevo reino. Entonces dio a su hijo Hwanung tres objetos, símbolos del dios celestial, y lo envió a esa montaña para gobernar. Hwanung, acompañado de tres mil siervos, descendió a

Sindansu, cumbre de la montaña Taebaek, y estableció la nueva ciudad celestial. El rey celestial Hwanung, acompañado de súbditos que controlaban el viento, la lluvia, la nube, exigió 360 trabajos de los seres humanos, como cereales, vida, enfermedad, penalidad, el bien y el mal.

En aquel momento, un oso y un tigre que vivían en la misma cueva le rogaron a Hwanung que les convirtiera en hombres. Hwanung, entregándoles una planta de Artemisa sagrada y ajo, les dijo que podían ser hombres si no salían de la cueva para ver la luz durante cien días, alimentándose tan solo de esta planta y de ajo. Sin embargo, el tigre no soportó esa abstinencia y no pudo convertirse en hombre, mientras que el oso, cumpliendo el mandato, después de veintiún días se convirtió en mujer, tomando el nombre de Ungnio. Esta, al no tener pareja para casarse, rezó todos los días para embarazarse, en Sindansu. Entonces Hwanung por un tiempo se convirtió en el novio de esa mujer, luego se casó con ella y así esta alumbró a un niño cuyo nombre es Tangunwangkom. Tangun estableció la capital en Pyongyang y llamó Choson a este reino.

Este mito se puede dividir en dos partes: el proceso de abrir la ciudad celestial realizado por Hwanung y el proceso de procrear a Tangun. Los historiadores lo interpretan de la siguiente manera: Hwanung representa a la comunidad emigrada que respeta al dios celestial. En tanto, Ungnyo (oso convertido en mujer) representa a la tribu primitiva que veneraba al oso como tótem. Con el matrimonio entre Hwanung y Ungnyo, se gestó a Tangun, fundador de Choson. Esto simboliza el nacimiento de una nueva comunidad por medio de la integración entre la tribu emigrada que veneraba al dios celestial y la tribu totémica del oso.

Los investigadores del folclore interpretan a Hwanung como un jefe ceremonial y líder de la tribu. Los tres símbolos celestiales que recibió de su padre fueron el espejo, cascabel y la espada como testimonio sagrado. Él dirigía a Pungbaek, Unsa y Usa, que representaban a los shamanes que controlaban el clima. Eso significa que el líder de la tribu del cultivo agrícola tiene el poder de controlar el clima. Por otra parte, en este mito podemos ver el arraigo del pensamiento humanitario. Hwanung era el ser celestial pero añoró el mundo humano, por su parte, el oso y el tigre querían ser hombres. El dios y los animales añoraban el mundo humano. Además, el ser venerado como el dios fundador por las generaciones posteriores no es Hwanung sino Tangun, nacido como ser humano. Este pensamiento humanitario fue el pensamiento básico de la religión Taechongkyo (Gran Religión) que venera a Tangun.

El mito de Chumong narra la fundación del reino Koguryo. Está registrado no solamente en los epitafios como el del rey Kwangketo, el de la tumba Moduru, el de la tumba de la montaña Chonnam, sino también en los textos como *Samguksagui*, *Samgukyusa*, *Chewangunki*, *Unjesiju*, *Sejongsilrokjiriji*, *Tonguktongam* y *Pilwongchapki*, y en los textos chinos como *Juhanso*, *Wuiso*, *Tangso*, *Chusok*, *Susok* y *Puksa*. El de Chumong es el mito heroico más representativo de Corea. Aquí se unen los mitos de Haemosu, Chumong y Yuri. Haemosu, hijo del rey celestial, se casó con Yuhwa, hija del dios del Agua, y procrearon a Chumong. Este hijo creció en el palacio del rey Kumwa de Puyo, del Oriente, y se escapó, llegando hasta Cholbon, donde estableció el reino Koguryo, con la rendición del reino Songyang. Este mito muestra un aspecto típico de la biografía de un héroe, al contar el misterioso nacimiento y el proceso doloroso de la fundación del

reino, a través de la lucha heroica de Chumong. Además, con una marcada conciencia sagrada del dios celestial y el dios del agua, muestra la veneración que les guardaron desde la antigüedad.

El mito de Parkhyokgose narra la fundación del reino Silla y aparece en los textos coreanos como *Samguksagui*, *Samgukyusa*, *Chewanungui* y *Sejongsilrokjiriji*. El primero de marzo del año 69 a.c., en el pozo de Yangsan, conectado entre el cielo y la tierra con la energía de color púrpura, un caballo blanco relinchó y subió al cielo. En el mismo lugar donde estuvo el caballo, los jefes de las tribus de los seis pueblos encontraron un gran huevo. Al romperlo salió un niño, al que criaron y proclamaron como el primer rey de Silla, Parkhyokgose. Mientras, el mismo día del nacimiento de Parkhyokgose, al lado de Alyongchong, en Sayangri, Kyeryong dio a luz a una niña por uno de sus costados. Los jefes también la criaron y luego la casaron con Parkhyokgose. Ella se llamó Alyong, reina de Silla.

El mito de la fundación de Silla consta del relato del misterioso nacimiento del fundador y su reina. Al observar esta historia, es evidente que ellos podrían ser considerados sucesores del dios celestial y del dios del agua. Podemos comprobar que la conciencia sagrada sobre estos últimos es el punto central según el registro de *Samguksagui*, que cuenta el matrimonio de dos personas y su veneración como seres sagrados.

El mito del rey Suro tiene el mismo sentido que el de Parkhyokgose. Nació Suro de un huevo sacado de las tierras de Kuchibong, ligado al cielo y la tierra por el color púrpura. Al crecer subió al trono y se casó con la princesa Howhangok, que vino en barco del reino Ayuda de la India. Esto refleja que comparte la estructura con los mitos de la zona del sur. Sigue el proceso de procreación, subida al trono y matrimonio del fundador.

b) Mitología de los fundadores de los clanes

El mito de Parkhyokgose y el de Suro no solamente narran la fundación de la nación coreana, sino también son mitos de los fundadores de los clanes Park de Kyongchu y Kim de Kimhae. Entre los mitos de los fundadores de los clanes existen los de los tres apellidos de la isla de Cheju, el de Chae de Pyongang y el de Cho de Changnyong. El mito de los tres apellidos es el de los fundadores de los clanes Ko, Yang y Pu, transmitidos en los textos como *Koryosajiriji* y *Youngjuji*.

Tres personas divinas, Koulna, Yangulna y Puula, surgidas en la cueva de Mohung, de la provincia de Tamna, vivían de la caza. Un día, en una caja de madera que vino con la corriente del mar, encontraron a tres mujeres, un pequeño ternero, un caballo y semillas de cinco tipos de cereales, que venían del reino Pyokrang del mar del este. Se casaron con las tres mujeres, dividieron la tierra con el arco y la flecha y se dedicaron al cultivo agrícola y a la crianza del ganado. Posteriormente, las siguientes generaciones prosperaron.

Según este mito, los fundadores surgieron de la tierra y por ello se da más énfasis a la veneración de la tierra que al concepto sagrado del cielo. El matrimonio de los fundadores tiene similitud con el mito del rey Suro, pero el hecho de que con la venia de las mujeres se introdujeron ganados y el cultivo agrícola muestra que este mito corresponde a los fundadores de la tribu agrícola.

El mito de los fundadores de Chae —de Pyonggang— y el de Cho —de Changnyong— son el tipo de mitos donde las personas vienen por la noche; la nutria, la serpiente o la tortuga se convierte en ser humano, visita a las mujeres por la noche, las embaraza y el niño nacido de esta manera se hace fundador. En estos mitos del fundador nacido a través

de la unión de una mujer —descendiente del dios de la tierra— y un hombre —descendiente del dios del agua—, se muestra diferentes características con el relato de la procreación del fundador de la nación. Se estima que este tipo de mito sería una variación sobre el relato del dios del agua, reemplazando su veneración por la del dios del cielo.

2.2. Leyenda

2.2.1. *Características y clasificación de la leyenda*

El narrador de la leyenda considera que el contenido es verídico. Por eso los narradores de estos relatos discuten sobre la veracidad y ofrecen pruebas que testifican el contenido y evitan decir los datos en los que no tienen confianza. Generalmente indican un tiempo histórico específico y un lugar geográfico concreto. Esto significa que la leyenda es diferente del mundo de las fábulas tradicionales, que narran hechos posibles en diversos tiempos y lugares; además, la leyenda es el relato que destaca una belleza trágica. Al tratar la vida del protagonista, se abrevia la historia del nacimiento, mientras el proceso de su muerte se describe detalladamente.

a) Leyenda nacional y regional

Las leyendas se dividen en nacionales y regionales, según el espacio de reconocimiento de las pruebas. Como las nacionales son los relatos relacionados con los personajes o asuntos históricos. La prueba es la propia historia del pueblo coreano y este la acepta como verdadera. El relato de la selección de Hanyang (antiguo nombre de Seúl) como capital de la dinastía Choson, o el relato del famoso general Lee

Sunsin, que actuó brillantemente durante la invasión japonesa, son ejemplos de lo antes mencionado. En cambio, las leyendas regionales se basan en las experiencias directas de los habitantes de un mismo pueblo. De este tipo tenemos las leyendas de Onuitap (Torre de la Hermandad) o la leyenda de Yonghyolam (Roca de lava). Esta clasificación tiene algunos problemas y el lugar de reconocimiento puede ser diferente según la extensión del espacio de la actividad humana o según haya o no conocimiento sobre la historia.

b) Leyenda de los hombres y leyenda de los objetos

Las leyendas pueden clasificarse en leyendas de los hombres y leyendas de los objetos. En las primeras hay muchos relatos sobre los personajes históricos; las más representativas tratan sobre los relatos de Choi Chiwon (literato y erudito de los fines del reino Silla), Kang Kamchan (948-1031, súbdito famoso de los mediados del reino Koryo), So Kyongdok (1489-1546), Lee Hwang (1501-1570) Lee Yi (1536-1584) y Lee Jiham (1517-1578), grandes eruditos todos ellos. Estas leyendas están registradas en los textos escritos en chino y se transmiten aún oralmente. Las leyendas sobre los hombres no son relatos exclusivos sobre quienes contribuyeron al país históricamente. Se transmiten muchos relatos no conocidos históricamente sobre los hombres, como To Son (827-898), Park Sangui (?), expertos topógrafos; Ho Jun (1546-1615), Yu Itae, médicos famosos; Hong Kaekwan, sortílego eminente; Kim Sondal o Pang Hakjung, cómicos andantes; y otros personajes, particularmente avaros.

Se dice que la madre de Kang Kamchan era una zorra y el padre de él tenía el sino de tener 100 hijos. Pero el padre

pensó que si solo naciera un hijo, el primero, podría criarlo con esmero. El padre vagabundó por todo el país y tuvo relaciones con mujeres y las abandonó noventa y nueve veces. Al retornar a su casa fue seducido por una zorra convertida en una hermosa mujer. La embarazó y el niño resultante fue Kang Kamchan. Desde su nacimiento supo someter al demonio y tuvo muchas habilidades misteriosas. Kang Kamchan, que era muy guapo y pensaba que por esto no podía hacer gran cosa, llamó al dios de la viruela y le dio orden de afectarlo y darle una cara picada de viruela. Con un amuleto aplacó el llanto de una rana que estaba en el estanque de lotos y cuando los tigres herían a los seres humanos, él los expulsaba fuera del río Amrok. La leyenda de Kang Kamchan tiene un contenido irreal decorado con cierto misticismo, pero nadie sugiere otra explicación sino la necesidad de que el personaje histórico Kang Kamchan, que derrotó a cien mil soldados de Chidan a través de la victoria de Guiju, se diferencie de la gente común y corriente. Ello indica que lo exagerado se consideraba como algo natural en el relato.

El relato de Park Munsu (1691-1756), inspector incógnito que recorre las provincias por orden real al final de la dinastía Choson, también tiene más elementos místicos que la racionalidad cotidiana. Los ejemplos para esto son los siguientes: el relato de un homicidio en el que la novia intrigó con su amante para matar a su joven novio y echar el cadáver al estanque, homicidio que Park Munsu reveló con la ayuda del alma de novio asesinado; el cuento de Maitreya, quien se conmovió de la esposa de un encarcelado y se convirtió en un ser humano para aliviar la pena de unos ricos y entregó el dinero a Park Munsu para que salvara a una persona a punto de morir por adeudar tres mil monedas.

La leyenda de los hombres muestra rasgos muy diferentes con las personas comunes en el proceso del nacimiento o en las actividades de los protagonistas. Entre los protagonistas de estas leyendas hay muchos personajes que practican el camino de la erudición, como lo fueron Choi Chiwon, Kang Kamchan, y Li Jiham. Ellos vivían más a favor del pueblo que de la corte. Estos protagonistas, favoritos en las leyendas orales, se preciaban de una inteligencia y sabiduría extraordinarias que utilizaban en beneficio del pueblo.

Las leyendas de los objetos se dividen en leyendas sobre las cosas naturales y las leyendas de las cosas artificiales. Las de las cosas naturales provienen de los elementos naturales del orbe, como el sol, la luna y las estrellas, y las cosas naturales de la tierra, como las montañas, los ríos, las lagunas, las rocas y los árboles; muestran una variedad de contenido que va desde lo místico hasta lo histórico. En las de las cosas artificiales predominan la arquitectura o los objetos artísticos, como los templos, torres de piedra, las murallas de los castillos, puentes, caligrafías, pinturas y esculturas.

La leyenda de la laguna de Changja, transmitida en todo el país, explica el origen de la laguna; es semejante al relato bíblico de Sodoma y Gomorra, por ello, es una leyenda universal. Se cuenta que un rico muy avaro, que trató mal a un monje, murió porque su casa fue derribada y esta se convirtió en una laguna. Pero la nuera del rico, que le había dado una ofrenda al noble monje sin el conocimiento de su suegro, supo el modo de salvarse del desplome según las instrucciones del monje. Finalmente ella se convirtió en piedra al no cumplir las prohibiciones declaradas por su benefactor. Esta leyenda simboliza el origen de las trescientas lagunas del país; el ser celestial, representado por el noble monje,

indica el ideal aspirado por los seres humanos; el rico avaro es el ser humano concreto e indica el apego de este a la realidad; y la nuera es un ser intermediario y muestra el conflicto de los seres humanos entre el apego a la realidad y el ideal del mundo celestial.

La leyenda de la confrontación de las fuerzas entre la hermana mayor y el hermano menor fue transmitida principalmente en la zona sudoeste de la península coreana y posee un contenido trágico pues, al comparar las fuerzas entre la muy fuerte hermana mayor y el hermano menor, esta es vencida y muerta por la intervención de la madre. El hermano, después de enterarse de esto, se suicidó. Las leyendas de la torre de la hermana mayor y el hermano menor del pico de Yonchon en la montaña Kyeryong, la del castillo del ruiñón del pueblo Asan de la provincia Chungnam, y la del castillo de la abuela de la montaña Chonma pertenecen a este tipo de leyendas. En estas la mujer aparece siempre como mayor al hombre y, aunque más fuerte, siempre es vencida. Esto muestra implícitamente el rencor de las mujeres durante la transición de la sociedad matriarcal a la patriarcal.

La leyenda del general niño narra la historia del nacimiento de un niño predestinado a ser general, que perdió la vida injustamente en manos de sus padres, quienes temían que su hijo vaya a ser un traidor en el futuro. Los padres, al ver volar a su recién nacido, lo ahogaron con una bolsa de frijoles y otra de soya. Al morir el niño, surgió de la tierra un caballo, saltó con fuerza y luego murió. El lugar de donde surgió el caballo se convirtió en la laguna de Meaji. Esta leyenda también fue transmitida a todo el país y es la que refleja mejor la esperanza del pueblo coreano de que un famoso general enfrente al sufrimiento por la invasión de las fuerzas extranjeras y su lamento al saber que un personaje

sobresaliente como este no puede surgir en una sociedad autoritaria y monárquica.

La leyenda de la flor de Lila y la leyenda de la estrella de tres hermanos fueron transmitidas en Corea del norte y en el pueblo de Choson, colindante a China. Se presentan en la colección de la literatura oral de los pequeños pueblos de China como las más representativas del pueblo de Choson. *La leyenda de la flor de Lila* trata de un joven valiente que vivía en una aldea de pescadores y que, al ir a derrotar a un demonio marino causante de una tempestad, prometió a su adorada novia que, si regresaba triunfador, iba a colocar una vela blanca y, si regresaba derrotado, colocaría una vela roja. Él, aunque salió vencedor, volvió sin darse cuenta de que su vela se tiñó de rojo por la sangre del demonio que él había matado. Pero la mujer, desesperada por su confusión, murió y se convirtió luego en una flor de Lila. Esta leyenda es el relato de un héroe que derribó un dragón demoníaco y a su vez es la historia trágica de haber perdido a la amada por el error del héroe. Aquí el color rojo simboliza la muerte y el color blanco la vida. El dragón es el señor de las aguas que agita el mar. La sangre del dragón es color rojo como el color de la muerte. El joven general es un héroe del color blanco y simboliza el sol. La pelea entre el dragón y el joven es la lucha entre el dios sol y el señor de las aguas. También significa la guerra entre las tribus que adoran al dios sol y las tribus que adoran al dios de las aguas.

La leyenda de Samtesong se refiere a tres hermanos valientes que tienen habilidades misteriosas y cuidan de su madre. Ellos reunieron sus fuerzas para matar al dragón negro que se tragó el sol, recuperaron al astro rey y continuaron protegiéndolo convirtiéndose en tres estrellas. Esta es la historia de la estrella de los tres hermanos, que protege

al sol contra el dragón negro del mar; se considera como la leyenda heroica del pueblo coreano adorador del sol. La peculiaridad de que este pueda ser robado y recuperado significa además el proceso vital de las tribus que lo veneran. El dragón negro representa al dios de las aguas venerado por ciertas tribus.

La leyenda coreana es la literatura que refleja el resentimiento acumulado durante la historia del pueblo coreano. Por esta razón, se transmiten muchas leyendas de contenido trágico donde los personajes sobrenaturales y valientes son vencidos y muertos al luchar contra una sociedad injusta.

2.3. Fábulas tradicionales

2.3.1. *Características generales de las fábulas*

El transmisor de las fábulas no considera sus contenidos como sagrados o reales, sino los considera como invenciones o imposibles. Las fábulas empiezan anunciando un remoto lugar, en un tiempo indeterminado, y un protagonista no definido históricamente. El tiempo de la fábula se presenta con un «había una vez», indicando un pasado remoto, no limitado a un periodo histórico específico. La frase «en un lugar» indica un espacio para los acontecimientos sin darle importancia a una especial ubicación geográfica. Que el tiempo y lugar no se concreten indica la universalidad del mundo literario de las fábulas. De ahí que el límite de la transmisión de las fábulas no se fije en un lugar y sus fuerzas de transmisión aumenten de acuerdo con el interés y acogida del oyente. Las fábulas se dispersaron en todo el mundo, pero el contenido en detalle fue cambiando según el carácter cultural de las diversas colectividades que las transmitieron.

El protagonista de las fábulas es diverso en su condición social y su capacidad. Aparece toda clase de personajes, desde un rey hasta un mendigo, y desde un personaje sobrenatural hasta un tonto, inclusive un minusválido. Pero estos protagonistas se muestran como personas maduras, sin narrar el proceso de su nacimiento y su crecimiento. En ese aspecto hay una gran diferencia con los mitos que destacan el noble linaje de sus protagonistas. Además, en las fábulas, la resolución del conflicto es hecha por los protagonistas. Se consigue por una suerte ocasional o se resuelve un problema complicado con un razonamiento sencillo. Especialmente el relato burlesco ocupa un gran peso en las fábulas y casi todos los protagonistas de esa clase de relatos son torpes. Las fábulas se consideran, entonces, como relatos cómicos.

2.3.2. Clasificación de las fábulas

Thompson dividió las fábulas tradicionales en: 1.) Fábulas de animales, 2.) Fábulas de la vida cotidiana, 3.) Fábulas cómicas y anecdóticas, 4.) Fábulas formales y 5.) Fábulas sin clasificación, en su libro titulado *Los tipos de los relatos tradicionales* (versión inglesa del texto alemán de Artti Aarne). Esta clasificación es muy práctica para averiguar las características más saltantes de los relatos tradicionales. Sin embargo, el criterio de esta clasificación presenta algunos problemas. Las fábulas formales son las que presentan algunas formas especiales y entonces para ubicarlos primero se debe clasificar los relatos entre los cuentos formales e informales, pero las fábulas formales no tienen mayor peso. Además, en otras divisiones se encuentran algunos defectos lógicos. Las fábulas de animales, de la vida cotidiana y las cómicas se cla-

sificaron según su carácter y la categoría del protagonista. Si aparecen animales como protagonistas se consideran como fábulas de animales, si aparecen personas comunes y corrientes se consideran como fábulas de vida cotidiana y si aparecen tontos se consideran fábulas cómicas. Aquí primero se debe dividir entre animales y seres humanos y después subdividir las fábulas de los seres humanos para mantener un sistema coherente. Se encuentran problemas porque la mayoría pertenece a las fábulas de la vida cotidiana y las fábulas cómicas aparecen en forma independiente. Si es una clasificación según la categoría o habilidad o capacidad del protagonista, deben clasificarse como fábulas de personajes sobresalientes, comunes y corrientes e inferiores.

Por otra parte, percibiendo que la fábula adquiere interés cuando una situación cambia, se propone algún argumento para clasificar los relatos tradicionales a partir de la categoría del protagonista y el carácter de la situación. Es decir, todas las fábulas pueden dividirse en buenas y malas, por un lado, y, por otro, según la situación del protagonista o la clase de metas buscadas, se pueden dividir en: 1.) ganar y perder, 2.) saber e ignorar, 3.) engañar y dejarse engañar, 4.) ennoblecer y envilecer, 5.) mover y detener, 6.) ir y venir, 7.) triunfar y fracasar, 8.) unir y separar. Cho Dongil estableció este sistema de clasificación y ordenó todos los datos que se registraron en el *Tratado general de la literatura oral coreana*.

Tomando en cuenta estos problemas de clasificación, en este capítulo vamos a dividir esta especie en fábulas de flora y fauna, fábulas de tontos, fábulas de personajes comunes y fábulas de personajes sobrenaturales, sobre la base de las categorías y caracteres de los protagonistas. Las fábulas de flora y fauna son las de animales o plantas personificadas y los seres humanos presentes hacen solamente un papel

complementario. Pertenecen a este tipo las que narran el origen de los animales y las plantas o la historia de su fisonomía; las de ingenio, que muestran la competencia entre un animal astuto y otro fuerte; las de competencia, para medir la capacidad entre los animales; y las que cuentan las sociedades humanas a través de la comparación con el mundo animal con el objeto de moralizar. Solamente las fábulas en que aparecen animales y seres humanos juntos se clasifican según el protagonista.

Las fábulas de animales aparecen en el libro *Los mitos del conejo y la tortuga* que se incluye en el *Samguksagui*, en el *Omyonsun* (siglo XVI) y en el *Sunoji* (siglo XVII), en los cuales se habla de perros, gatos, ratones y topos. Y también en el *Kimun*, obra anónima, aparecen fábulas de conejos, cuervos y tigres. En las fábulas de los animales, transmitidas oralmente, aparecen alrededor de cien tipos como: *El perro y el gato buscan una bola*, *La pesca con la cola de un tigre*, *Alabanza de la edad del sapo*, y los animales que usados son los siguientes: langosta, cuervo, perro, gato, hormiga, rana, araña, cangrejo, ruiseñor, faisán, águila, cerdo, saltamontes, mosquito, mosca, pulga, chinche, piojo, león, vaca, tortuga, ratón, mono, lobo, tigre, conejo, oso, asno, sapo y gallina. Aparecen más los asnos que los caballos y también encontramos monos y leones, que no viven en Corea; sin embargo, los animales que se presentan con frecuencia en estas fábulas son tigre, conejo, lobo, perro y sapo.

Las fábulas de tontos son los relatos tradicionales con un carácter cómico cuyos protagonistas son personas torpes. En ellas acontecen varios accidentes cómicos. Se dividen en las de equivocaciones y en las de éxito. Las fábulas de equivocaciones son aquellas donde los tontos protagonistas no son conscientes de sus torpezas sino más bien consideran

sus acciones como inteligentes. Las fábulas del éxito hablan de los grandes éxitos que obtienen a través del azar y sus torpezas. *El yerno tonto*, *El gobernador tonto*, *El monje está aquí pero dónde estoy yo* son algunos de los ejemplos de cuentos de tontos.

Las fábulas de las personas comunes son más realistas. Generalmente aparecen muchas sobre personajes históricos presentados a través de sus experiencias. Las podemos dividir según el tema, como las de matrimonios, las de ascenso social, las de enriquecimiento y las de pago de favores. Pero hay muchos casos donde el tema de los matrimonios, enriquecimientos y el ascenso social confluyen. Los tipos más representativos de los cuentos de matrimonios son *El leñador y el hada*, *El escolar*, *La casadera de Caracol*. Son fábulas de ascenso *El sello real reencontrado*, *El triunfo sobre el gran ladrón subterráneo*. Como cuentos de enriquecimiento tenemos *El legado del padre*, *La lucha por ascender al cielo entre el ciempiés y la culebra* y *El viaje de la búsqueda de la bendición*. Como fábulas de pago de favores están *El pago de favor de las 3,000 monedas*, *El pago de favor de la hurraca*, *El pago de favor del sapo* y *El pago de favor del valiente*.

En las fábulas con personajes sobrenaturales, los protagonistas poseen facultades especiales. Según el carácter de estas se puede establecer subdivisiones como la fábula del médico famoso, del adivinador famoso, del geomántico famoso, del fortachón y de los sujetos famosos. Los protagonistas representativos de los médicos famosos son Ho Jun y Yu Itae. El de los cuentos de los adivinadores famosos es Hong Kyekwan. Los geománticos más famosos son Do Son y Park Sangui. Los protagonistas de las fábulas de los escolares famosos son los personajes relacionados con la filosofía del camino Do, como So Kyongdok, Lee Jiham y

Chon Pukchang. Los de los fortachones son Nami (1441-1468), Kim Dokryong (1567-1596), Lim Kyungop (1594-1646) y Park Yop. Y los de las fábulas de los sujetos famosos son Solgo y Han Sokbong (1543-1605). Los datos de las fábulas de los personajes sobrenaturales coinciden con los datos de las leyendas de personajes. Las fábulas de los personajes sobrenaturales son los relatos tradicionales que desarrollan las actividades singulares de los protagonistas que no tienen existencia histórica ni un comportamiento racional.

2.3.3. Revisión de los tipos de fábulas

El tigre que atrapa los peces con su cola es una fábula de animales muy conocida en Corea cuyo argumento se refiere a un tigre que iba a comerse un conejo, pero este le dijo que con su cola podría sacar más peces. La fiera obedeció y metió la cola en la laguna, pero de pronto esta se congeló y el tigre perdió al conejo y por poco también pierde la vida. Al quedar la cola atrapada en el hielo, el tigre sólo pudo escapar cortándose la cola.

Este relato pertenece al segundo género de la clasificación de Artti Aarne. Es el tipo coreano de fábulas de habilidades de animales transmitidas a todo el mundo. Al observar las circunstancias de estas obras, las aguas de la laguna se hielan y deshuelan rápidamente, lo que significa que esta fábula puede ocurrir en una zona fría de mucha diferencia entre las temperaturas. Los investigadores estiman que su origen es una zona extremadamente fría como Siberia. También dicen que el tigre que aparece en el cuento no es un tigre sino un oso, y al difundirse en Corea se convirtió en tigre, pues se le conoce como un animal muy temido por los coreanos. La razón de esta interpretación es que el animal

debe vivir en la zona fría y tener la cola corta. Según el argumento en el cual el tigre se escapó cortándose la cola congelada en la laguna, se justifica esa interpretación. Pero las fábulas de Corea se enfocan no en conocer el origen del animal de cola corta sino el argumento donde un animal pequeño, débil y bueno se vale de su ingenio para dar una reprimenda a los animales fuertes.

La búsqueda de la bola entre el perro y el gato pertenece al tipo de la clasificación 560 de Aarne-Thompson y representa el carácter de las fábulas coreanas.

Un matrimonio comió un faisán que iba a ser devorado y después la mujer se embarazó y dio a luz a un varón. El niño creció y al casarse la culebra apareció para comerse al novio. En ese momento, la novia, al ver a la culebra, le exigió una recompensa por querer dejarla viuda. Entonces la culebra le dio una bola como tesoro. Esa bola ofrece cualquier cosa que se le pida y también tiene capacidades mágicas para eliminar a los enemigos. La novia, utilizando la bola mágica, eliminó a la culebra y se casó con el novio y vivieron felices convirtiéndose en ricos. Esta es la primera parte de la fábula y el origen de la bola mágica se agrega solamente en Corea. En la segunda parte el dueño perdió la bola y se hizo pobre. El perro y el gato de la casa consultaron y cruzaron el río para ir a un país lejano a buscarla. Ayudados por los ratones, regresaron con ella. Pero, al cruzar el río, el gato no sabía nadar y cruzó sobre el lomo del perro con la bola en la boca. Pero como el perro le habló, el gato, al contestar, la perdió. El perro, echándole la culpa al gato por la pérdida, regresó solo a la casa. Tiempo después, el gato, al comer peces muertos, encontró la bola y retornó a su casa. Por esa razón el gato vive en las habitaciones de las personas hasta el día de hoy, mientras el perro vive fuera de las habitaciones

cuidando la casa de los ladrones. Pero este cuento de origen no corresponde a las costumbres de la vida occidental que cría perros en las habitaciones. Este relato es una fábula típica en que se desarrollan las actividades de los animales domésticos, estableciendo un mundo de imaginación y mostrando los hábitos de vida de los coreanos. En Corea las mujeres dependen de los maridos al casarse, por eso la novia le pide la posibilidad de sobrevivir a la culebra que pensaba comerse al novio, y la culebra, reconociendo esta verdad, le entregó esa valiosa bola. Pero la existencia de la culebra incorpora muchos elementos sagrados y no se entiende según el pensamiento racional cotidiano. El dueño de la bola tenía la imagen del faisán que se iba a comer la culebra y la persona que salvó al novio de la culebra y le quitó la bola es la novia. Esto muestra las costumbres sociales donde los sacerdotes son mujeres y rinden homenaje considerando a la culebra como un dios.

El juicio de la canción del búho trata del pleito entre los animales y ridiculiza a los seres humanos que reciben sobornos. El búho que recibió de la Ibis la carne de una rana como soborno tomó la decisión judicial de que el sonido del ruiseñor no es bueno por ser demasiado adulador mientras el sonido de la Ibis es bueno por ser noble. El canto de la Ibis es muy grave y rústico y por eso es imposible ganar contra el ruiseñor, que tiene el canto muy claro y refinado, pero en la sociedad de los pájaros el soborno determinó que la Ibis gane. Este relato es una fábula paródica de la inmoralidad de las autoridades corruptas y se registra en los datos de la dinastía Choson.

Como fábulas de los tontos, podemos indicar la *El yerno tonto*. Una familia recibió como su yerno a una persona que solo comía y dormía sin hacer nada. Los suegros deci-

dieron expulsarlo si no sabía escoger una vaca. La hija, que escuchó esto a escondidas, enseñó a su esposo el modo de escoger la mejor vaca y así pudo evitar la expulsión de su esposo. Después el yerno siguió comiendo y durmiendo y un día, al acudir a consolar a los tíos enfermos de la esposa, los trató como una vaca y los hizo desmayar. Los suegros le hicieron una prueba preguntando el material y la capacidad del cajón de madera para conservar los cereales, con la finalidad de expulsarlo, pero la esposa, enterada de este ardid, le enseñó a responder a estas preguntas. Pero, cuando el suegro sufrió de una enfermedad en sus órganos sexuales, el yerno golpeó y picó las partes dolorosas como si resolviera el problema del cajón de cereales. El suegro no pudo evitar su ira a causa del dolor y lo expulsó de la casa. Este cuento, con la estructura de las fábulas de imitación, refleja las costumbres coreanas según las cuales el yerno vive en la casa de la novia cuando los suegros no tienen hijos varones.

Entre los cuentos de los personajes sobrenaturales, la fábula que ofrece abundantes argumentos y que se acepta ampliamente como material de novelas es *El cuento de la eliminación del ladrón subterráneo*. Corresponde al tipo 301 de Aarne-Thompson. Son Chintae lo clasificó como un relato tradicional que recibió la influencia de los relatos del pueblo del norte, comparándolo con los de Mongolia. Se trasmite no solamente en la zona asiática del noroeste, sino también en varias zonas de Europa, Rusia, China y los Estados Unidos. El dato de Corea se trasmite a todo el país; lo llaman *El cuento del cerdo de Miruk* o *cuento del diablo Agui* (diablo que sufre por hambre y sed) y según las zonas transmitidas muestra diferencias en el contenido. El argumento resumido del dato recogido en Chunchon, provincia Kangwon, por Son Chintae es el siguiente:

Hace tiempo el diablo Agui, que vivía en un país subterráneo, apareció en el mundo de la superficie y raptó a tres princesas. El rey reunió a sus súbditos y les pidió salvar a las princesas con la promesa de permitirle a quien las rescatase el matrimonio con la última princesa. En ese momento un súbdito militar se presentó como voluntario y salió a buscar a las princesas con tres escuderos. Se encontró con el maestro y guardián de la montaña en un sueño y fue guiado para llegar al país subterráneo donde vivía el diablo Agui. Diciendo a sus escuderos que lo esperaran en la superficie, bajó al país subterráneo colgado dentro de un cesto. Se encontró con las princesas cerca del pozo, pues ellas habían ido a recoger agua, se convirtió en una sandía y fue escondido y llevado donde Agui y las princesas prepararon una fiesta e hicieron beber al diablo tres cántaros de licor. Ellas averiguaron la forma de matarlo y, cuando se quedó dormido, le quitaron cuatro escamas pegadas en sus costillas. El súbdito militar guió a las tres princesas de regreso y las ayudó a llegar a la superficie una por una. Los escuderos que estaban esperando en la superficie tiraron de la cuerda y las sacaron de ahí. Después hicieron caer una roca para tapar el hoyo, dejando al súbdito, y regresaron al palacio. Dijeron que ellos mismos las habían rescatado y recibieron una buena acogida. El súbdito militar, aunque se salvó, estaba sufriendo por no encontrar la salida de esas cavernas subterráneas; pero el maestro le envió un caballo y así pudo subir. Regresó al palacio, le comunicó al rey la traición de los escuderos, quienes fueron castigados, y se casó finalmente con la princesa más joven.

Este relato tiene algunas variantes especialmente donde las tres princesas que fueron raptadas eliminan ellas mismas al Agui. Pero, según el sentido común de los cuentos,

el personaje que lo eliminó debió ser el súbdito militar. Si las princesas lo eliminaron por su propia cuenta, sin recibir la ayuda externa, no hay ninguna razón para esperar, soportando el sufrimiento, hasta que el súbdito viniera.

Por otro lado, según lo escuchado por Son Chintae de un informante de Taegu, los personajes raptados no fueron las princesas sino las hijas de una casa adinerada y no hubo un súbdito militar sino un hidalgo acompañado de tres hermanos de juramento. Este salvó a una urraca y a un águila y fue guiado por la urraca para llegar al país subterráneo. Mientras el ladrón dormía, le cortó la cabeza con una gran espada y rescató no sólo a las hijas sino también a varias personas que habían sido raptadas y se casó con una de las hijas. En este relato no aparece la traición de los hermanos de juramento ni tampoco el pago de favor del águila. Esto se produce en las variantes del cuento original: a traición, los hermanos de juramento taparon la salida y en ese momento apareció el águila que el hidalgo salvó y lo rescató, dejándolo en la superficie. Añadiendo esto último, la actividad de salvar al águila tiene una función apropiada.

Este relato es el cuento de matrimonio entre la princesa raptada y el protagonista que la rescata. La fábula donde un héroe asume muchas aventuras y desarrolla la lucha para rescatar a una princesa raptada por el diablo y, finalmente, después de eliminarlo, casarse con ella. Es el aspecto típico de la mitología heroica transmitida por todo el mundo. Al transmitirse como fábula, perdió el matiz divino pero conservó el carácter típico del relato tradicional.

El leñador y el hada pertenece a la clasificación número 313, 400, 465 de Aarne-Thompson, como el tipo de muchacha cisne. Este relato fue transmitido intensamente en varios

países del Asia del Este y en Corea se trasmite por todo el país. Los datos recogidos en Corea pueden dividirse en dos tipos. Uno es el del encuentro en los cielos que presenta un desenlace feliz y el otro es el tipo del origen del gallo, que termina el relato con la separación del matrimonio. Podemos ordenar las secuencias principales de la siguiente manera: (1) Tres hadas del cielo bajaron a la tierra para bañarse. (2) El leñador salvo a un corzo y este le informó el lugar y la hora del baño de las hadas. (3) El leñador escondió las alas y el hada que no pudo subir al cielo se casó con el leñador. (4) El leñador no hizo caso a lo que dijo el corzo y cuando ella alumbró a dos hijos le devolvió las alas y el hada, abrazando a sus hijos, subió al cielo. (5) El leñador recibió la instrucción del corzo y se sujetó de la cubeta del pozo para subir al cielo y allí se encontró con el hada. (6) El padre del hada es el rey del cielo y para probar la calidad del leñador como yerno tiró tres flechas a la tierra para que las encontrara. (7) El leñador las encontró y se las entregó al padre del hada y se reunió con ella. (o el leñador se encontró con su madre en la tierra y sin subir al cielo murió, convirtiéndose en un gallo).

Este relato cuenta el matrimonio entre una mujer del mundo celestial y un hombre del mundo de la tierra con la ayuda de un animal. Muestra muchas diferencias, en cuanto al carácter del matrimonio, con la mitología de la fundación de Corea.

Primero, en la mitología de la fundación del país, el hombre es un ser celestial y la mujer es un ser terrestre, pero en este relato ocurre lo contrario. Segundo, el destino final en la mitología es la tierra del mundo humano pero en este relato el punto de aspiración final es el cielo. Tercero, en la mitología las relaciones entre padre e hijo son más impor-

tantes que las relaciones conyugales, pero en este relato se produce lo contrario. Cuarto, en la mitología se considera importante la vida de la colectividad del país, pero en este relato la búsqueda de la felicidad individual alcanza más importancia.

En este relato, la novia es de noble linaje, hermosa y bien capacitada, mientras el novio es de baja clase y aparece como un personaje incapacitado. Esto contrasta con el relato de la mitología del país y se opone a la situación social histórica de Corea donde persistía la sociedad patriarcal. En de este aspecto, el relato muestra la subconsciencia de las mujeres coreanas oprimidas.

Como tipo de la fábula con el carácter mitológico latente, podemos indicar *El asceta salido de la piel de serpiente*, que se llama también *El marido serpiente* o *El asceta serpiente* y pertenece al tipo folklórico correspondiente a *Buscando un marido perdido*, distribuido por todo el mundo (425 Aarne-Thompson). También es el mismo tipo del cuento de *Cupido y Saiki*, muy conocido en el mundo entero. En este, la protagonista Saiki recibió un castigo por los celos de la diosa Venus debido a su belleza, pero, por su esfuerzo humano, sincero y persistente, se reunió con Cupido convirtiéndose en una diosa. Mientras *El asceta salido de la piel de serpiente* muestra diferencias con el cuento mencionado en el sentido de que la mujer que perdió a su esposo por los celos de sus hermanas, lo reencuentra como resultado de su persistente esfuerzo. El resumen del contenido se expone a continuación.

Una mujer que vivía sola dio a luz a una serpiente, esta quiso casarse con la tercera hija de una familia rica de la vecindad, quien aceptó su petición. La primera noche del matrimonio el animal se quitó la piel y se convirtió en un

joven y galante asceta; le suplicó a la esposa que guardara muy bien la piel y no la mostrara a nadie y se puso en marcha a Seúl para tomar el examen con el fin de acceder a los servicios gubernamentales. Las hermanas, que oyeron el rumor de que la serpiente se quitó la piel, visitaron a la esposa, buscaron la piel y la quemaron. El asceta, que estaba regresando a casa después de tomar el examen, olió la quemadura de su piel, tomó otro rumbo y desapareció. La esposa se puso en busca de su marido al notar que no volvía. Durante el camino preguntó dónde estaba su esposo al campesino que estaba trabajando en el campo, a una lavandera, a un cuervo, a una urraca y a un niño, y después de resolver varias preguntas sugeridas antes por el asceta, el matrimonio se reunió.

Al revisar este contenido podemos darnos cuenta de que este relato no es una fábula basada en un único fin, sino el mito de la diosa de las aguas, que perdió su carácter divino durante el proceso de transmisión y se convirtió en un cuento. El asceta nacido con la piel de la serpiente es un dios y se estima que es el dios de las aguas, que preside al cultivo, debido a que, en la primera noche, pasando por la tinaja de salsa coreana y de agua, se convirtió en un ser humano, quitándose la piel. La quema de la piel de serpiente es la catástrofe del fuego. Significa el daño de la sequía que muestra la falta de la función del dios de las aguas, expresada con la desaparición del asceta. Su búsqueda persistente por la tercera hija es el esfuerzo de recuperar la función del dios de las aguas para eliminar el daño de la sequía. Desde este punto de vista, la esposa del asceta es la esposa de un ser humano y al mismo tiempo tiene el carácter de sacerdotisa que preside el rito religioso. Al considerar que el lugar donde se escondió el asceta es el lugar al que pudo

llegar a través de las aguas y ver los pájaros gracias a la fructificación abundante del grano, podemos confirmar que representa al dios de la producción que preside al cultivo agrícola.

2.3.4. *La conciencia de los coreanos reflejada en las fábulas*

Los transmisores de las fábulas fueron el pueblo, la clase dominada, dedicada a la industria primaria como la agricultura y la pesca, marginada de la cultura china. Aunque ellos cumplían las normas de vida exigidas por la clase dominante, no aprendían las enseñanzas de los sabios a través de las sagradas escrituras. Dieron importancia a la verdad adquirida durante la vida y sabían —por ejemplo— que ayudar a la persona ajena es el bien y dañarla es el mal. Los personajes que aparecieron en las fábulas se dividen en buenos y malos; los buenos son los que salvaron a las personas en problemas y los malos son los que dañan a otros en favor de su propio beneficio. Por ejemplo, representan la crueldad, que hace sufrir a otros a favor de ellos mismos, el vecino en el cuento de *La búsqueda de la bola por el perro y el gato* —quien robó el tesoro ajeno a favor suyo—, el tigre que quería comer al conejo débil y los grandes enemigos del país subterráneo que raptaron a la princesa. Frente a esta clase de existencia cruel, generalmente fuerte y de gran maldad, los personajes que luchan contra ellos son de notable inteligencia y valor y consiguieron el triunfo en la lucha con la ayuda ajena. Como estos personajes, la conciencia ética aparecida en las fábulas coreanas no se basa en alguna ideología y pensamiento, sino en la experiencia de la vida.

El protagonista de las fábulas generalmente tiene suerte. Un hecho ocasional trajo una recompensa magnífica para hacerse rico y formar un hogar feliz por un buen matrimonio. El éxito alcanzado por los protagonistas no se consiguió por la fijación de una meta o por el buen cálculo hacia esta meta. La recompensa adquirida según el esfuerzo es un hecho mediocre y muy natural que no tiene mucho interés. Por eso no es apropiado como material de las fábulas. Aparecen muchos argumentos no cotidianos e irracionales en los cuales llegan una suerte inesperada y se realiza una gran recompensa al revertir una crisis en la que está a punto de sucumbir. Pero esta suerte no alcanza a los personajes que no poseen buenas virtudes. Podemos encontrar la conciencia de una clase muy esperanzada y optimista que cree en la vida sincera y juiciosa que trae una suerte inesperada en cualquier momento.

El contenido del éxito realizado por el protagonista de las fábulas se resume en el matrimonio y el enriquecimiento. Sin importar el proceso, el desenlace es el matrimonio del protagonista y el enriquecimiento. El matrimonio es el elemento básico que rige la vida humana al permitir formar un hogar y tener descendientes. No puede pensarse una forma de vida sin casarse. Dentro de este punto de vista, el matrimonio tiene sentido como la actitud de prolongar la vida indirectamente. La vida esperanzada se corresponde con la duración de la vida humana. Por otro lado, la riqueza muestra la abundancia de la vida. Para vivir alegremente se necesita la riqueza. Desde este punto de vista, la riqueza es decide la calidad de la vida. Entonces el matrimonio y la riqueza buscados en las fábulas tienen sentido como instrumentos para mejorar y aumentar la calidad y la cantidad de la vida. Desde esta perspectiva, la vida valiosa que buscan

los protagonistas de las fábulas es diferente a la vida de los protagonistas de la mitología y las leyendas, que dan mayor importancia a la evaluación de otras personas.

2.4. Canciones tradicionales

2.4.1. *Visión general de las canciones tradicionales*

Las canciones tradicionales son las transmitidas entre el pueblo durante sus actividades cotidianas. Algunas se cantan en la escena laboral para mantener un ritmo de trabajo, otras sirven para presidir las ceremonias y también hay canciones para propiciar los juegos. En cualquier caso, los cancioneros son entonados por varias personas y, por lo tanto, no se da importancia al sentimiento particular de cada cantor. Los cancioneros tienen melodías, letras y funciones específicas. La melodía es el elemento musical y el objeto de estudio de la música nacional. La función general es el elemento folclórico en el cual tienen interés los folcloristas. Y la letra pertenece al estudio de la literatura oral. Pero estos tres elementos forman el cuerpo real de los cancioneros, que no se pueden desmembrar.

Los datos de los cancioneros de Corea son recogidos principalmente al entrar al siglo XX. Entre los datos anteriores, solamente las obras que tienen alguna historia singular fueron traducidas en chino y se fijaron en los textos. Gujiga (Canción de la tortuga), registrada en *Samgukyusa*, es la canción mitológica refundida en el mito del nacimiento del rey Kim Suro, fundador del Reino Karak. Las canciones traducidas al chino son las siguientes: *Newonsung*, *Yonyang* —registradas en la música popular de *Koryosaakji*—, *Sonunsan*, *Chongup de Paekche*, *Tosolga* y *Hoesogok de Shilla*.

Las canciones cantadas en el periodo de Koryo fueron registradas en coreano en la antología de Siga como *Akjangkasa*, *Akhakguebom* y *Siyonghyangakbo*, recopiladas durante el primer periodo de la dinastía Choson. Estas son *Chongsanbyolgok*, *Chongupsa*, *Kasiri*, *Sanghwajom* y *Manjonjun*, llamadas *Koryosokyo*. Se estima que las canciones de la dinastía Choson no muestran muchas diferencias con las cantadas entre el pueblo del periodo contemporáneo. Las canciones entonadas por los cantantes profesionales fueron recogidas y ordenadas con el nombre de canciones misceláneas, que cubren la mayoría de los cancioneros de diversión fuera de aquellas con funciones determinadas como la canción del trabajo, la de la ceremonia y la de la diversión. Estas son *Noretkarak*, *Changbutaryong*, *Arirang*, *Susimga*, *Yukjapaegui*, *Sinkosantaryong*, *Tanga*, *Kasa* y *Yombul*. La recolección principal se realizó a través de los filólogos coreanos después de los años de 1930, como una parte del movimiento cultural del pueblo y los repertorios principales son *Las canciones de Choson* de Kim Soun, *La colección de la canciones populares de Choson* de Kim Sayop, Choi Sansu y Pang Chonghyun, y *Antología de las canciones populares de Corea* de Im Tonggwon. El trabajo recolectado fue registrado en los ochenta y un volúmenes del *Tratado general de la literatura de Corea*. El conjunto de los cancioneros investigados a nivel del pueblo por toda la península coreana consta de 6,187 canciones.

2.4.2. Función y clasificación de las canciones tradicionales

Los coreanos cantaron movidos por las necesidades de la vida, con un fin práctico. Los cancioneros cumplen funciones en el trabajo, los actos ceremoniales y la diversión.

La función laboral de los cancioneros es propiciar el ritmo durante el trabajo colectivo. Al trillar el grano, el que azota la cebada y el desgranador deben turnarse siguiendo un ritmo y, para evitar algún enredo o choque, es necesario que se muevan al ritmo de la canción mientras se trabaja. Este fenómeno se puede ver especialmente en el trabajo ejecutado cuando varias personas unen sus fuerzas. En el caso de la molienda, el trabajo se realiza individualmente y cuando más de dos personas suben al molino, deben sincronizar el momento de subir y bajar, solo así los trabajadores garantizan la eficiencia de trabajo, de ahí que la canción *Pan-gataryong* sea necesaria. Para afirmar el piso de las casas a construir se utiliza una piedra muy pesada sujetada por cuerdas, que se levanta y baja al compás de las canciones entonadas por los trabajadores. Así surge este tipo de canciones que tienen la función de indicar el movimiento en el trabajo.

Y como función complementaria, la canción procura un estado psicológico alegre para menguar el sufrimiento y el aburrimiento derivado del proceso de trabajo. En tareas como segar la yerba, cortar leña, hilar y coser, en los que no es indispensable la cooperación ni son tan fuertes los movimientos pero que deben prolongarse muchas horas, al trabajar llevando el ritmo musical, se puede reducir el aburrimiento y aumentar la eficiencia.

Las canciones son necesarias también para presidir las ceremonias rituales. Los cantos de alabanza para alegrar a los dioses o para hacerles peticiones son una parte funcional de la ceremonia. Pero las canciones que puede cantar algún sacerdote al presidir la ceremonia no las consideramos parte de los cancioneros. Estos están formados por cantos que puede entonar quienquiera. En este sentido, el

cancionero se distingue de la canción de los shamanes, pero ambos coinciden en sus funciones; por ejemplo, la canción de pisonado de la tierra y la canción de Kosa son similares en su mensaje a las canciones de los shamanes.

La que cantan llevando la carroza funeraria es canción de ceremonia y también del trabajo. La consideramos como la correspondiente al transporte pues cantan para sobrellevar el ritmo del paso al transportar al difunto entre varias personas. Pero al transportar a un difunto no es necesario contar con la cooperación de unas decenas de personas y transportarlo no es la única meta sino también despedirse girando alrededor del pueblo con la participación de las familias, incluida la que preside el entierro, por eso tiene un aspecto ceremonial y no se considera solamente como del trabajo. El *Talgujilsori*, que se canta al apisonar el terreno para la tumba en la ceremonia funeral, reúne ambas funciones. Si el trabajo de hacer una tumba corresponde a la obra pública, el *Talgujilsori* debe clasificarse como la canción del trabajo de obras públicas, pero el apisonar el terreno de la tumba no debe progresar necesariamente andando al compás de varias personas. Sin embargo, al hacerlo varias personas cantan juntas girando según el ritmo como si estuvieran bailando para afirmar el terreno de la tumba. Esta es una ceremonia. El contenido del cancionero que se canta en ese momento es un cuento virtuoso en el que la tumba que se está preparando es el lugar ideal que puede traer suerte a la familia del difunto. En vista de esto, *Sangyosori* (canción para llevar la carroza) y *Talgujilsori* se clasifican como canciones de la ceremonia funeral. La que se canta presidiendo un juego se llama la canción de la diversión. Al jugar con varias personas, hay muchas oportunidades de progresar el juego según el ritmo

En ese momento la canción tiene la función de indicar el ritmo del movimiento como en la del trabajo, y por eso forma parte de la diversión. Las canciones de este tipo más representativas son *Notdaribapgwi*, *Gangangsuolae*, *Kyejina* y *Chingching Nane*. Fuera de estas, la que entonan los niños brincando la cuerda es también del tipo de canciones de la diversión. Estas se dividen en la canción para el Año Nuevo y la del juego. Como las canciones para el Año Nuevo se encuentran *Gunetiguinore* (columpio), *Noltiguinore* (sube y baja), *Yutnorinore*, *Kanggangsuo*le y como la canción para los juegos hallamos *Changguinore*, *Tujonnore*, *Chulnomguinore* y *Sulejapgwi* (las escondidas).

a) Canciones del trabajo

Estas canciones se dividen en las del trabajo agrícola, de la pesca, de la deforestación, del hilado, de la recolección de abono, entre otras. Corea era un país agrícola, por eso el cancionero del trabajo agrícola es abundante. Entre estas canciones las más representativas son *Moshinguinore* (canción del transplante de la planta de arroz). Y *Nomeguinore*. La primera se canta al momento de transplantar la planta de arroz del invernadero al arrozal. Al difundirse la técnica de transplantar el arroz después de los mediados de la dinastía Choson, este canto se extendió por todo el país; especialmente al transplantar por filas entre varias personas, a finales de la dinastía Choson, se extendió en forma muy rápida. La forma de la canción tiene cuatro *umbos* y dos versos y se cantaba alternadamente:

Cantante: En este arrozal plantamos el arroz para que crezcan las hojas.

Coro: Cuidamos el crecimiento de nuestros hermanos para que también prosperen.

Cantante: Solo faltan estos tres *majigui* que se ven como una media luna.

Coro: Pero no es una media luna, es una luna menguante.

Cantar alternadamente es una regla y el derecho de elegir las letras de las canciones pertenece al primer cantante. Como segundo cantante, quienquiera que sepa la letra puede participar. El contenido de las letras está relacionado con el aspecto de transplantar las plantas o el gozo de dedicarse a la agricultura. Pero también hay muchas letras relacionadas con las posibilidades amorosas entre el hombre y la mujer o algún tema erótico:

Cantante: Miren los senos que se ven a través del Chogori. Parecen el tazón que guarda los polvos del maquillaje.

Coro: Si vemos mucho nos enfermaremos. Mejor los miramos como a una semilla de tabaco.

Nomeguinore es la canción al momento de desyerbar los arrozales por turnos. El primer cantante solamente entona sin hacer el trabajo y los demás cantan el coro. Según las palabras del coro se colocan los nombres de las canciones, como *Sangsadiya* o *Danoriya*. Durante el primer desyerbe se ejecuta una canción determinada y en los siguientes desyerbes, otras:

Amigos campesinos, danoriya

No discutan, danoriya

Únanse en un solo corazón y desyerben los arrozales,
/danoriya

Hasta que se moje la cinta que sujeta el sombrero,
/danoriya
Y se encorven las espaldas, danoriya

Entre las canciones del trabajo agrícola la canción singular es *Somonunnori*. Es la canción del arado. Se canta solo mientras se conduce a la vaca. El contenido de la canción está compuesto de algunas indicaciones para el arado, elogios que se hace cuando se trabaja bien y algunas quejas cuando hay equivocaciones. La melodía varía según el contenido de las letras y también según el estado de ánimo. Entre el cancionero del trabajo la canción cuyo contenido es abundante y las letras son refinadas es la canción del trabajo del hilado que cantan las mujeres. Entre esta clase de canciones predomina el cancionero épico y en especial la canción de las sufridas mujeres casadas. Hay varias clases y abundantes letras.

b) Canciones ceremoniales

Este cancionero se divide entre el cancionero de la ceremonia para el Año Nuevo, el de la ceremonia funeraria y el de la ceremonia de la fe. El ejemplo más representativo de los primeros es *Chisinbapguiyo*, en el que la banda musical agrícola canta durante enero, según el calendario lunar, visitando a cada hogar del pueblo para suplicar que venga la buena suerte. Esta canción también se entona por turnos. En la siguiente el primer canto corresponde al director de la banda y los demás miembros entonan el coro. En ella se bendice el hogar para que prospere. En la provincia Kyonggui la llaman Kosaban:

Cantante: Qué carpintero construyó esta casa.

Coro: *Yoru yoru ya*. Dios de la tierra, de la tierra, pise el suelo.

Cantante: El carpintero de la casa de enfrente es Park, y el de la de atrás es Kim.

Coro: Colgando las maderas y cortando los árboles con la sierra.

Cantante: Adelante, hacia atrás, qué divertida es la sierra.

Coro: Aunque está hecho con árboles mojados por la lluvia, igual se ve una casa bonita.

Como canciones de la ceremonia funeral se encuentran *Sangyosori* y *Talgujilsori*. El primero recoge las letras del budismo, Hoesingok, cuyo contenido es el lamento de la fugacidad de la vida humana y la recomendación de vivir con honestidad y rectitud. La primera entonación es asumida por un cantante profesional y el estribillo es cantado por todos los cargadores de la carroza fúnebre.

Cantante: Aunque cae la flor de una rosa silvestre de *Myongsasimni*, no se ponga triste.

Coro: *Oho-oha-ohoi-o-ha*

Se dice que el otro mundo está lejos, pero si cruzas esa puerta, estarás ahí.

Me voy, me voy, yo parto del pueblo, del río y la montaña.

Si me voy, cuándo volveré. Tal vez si florece en marzo del próximo año.

El *Talgujilsori* también es llamado *Hidajisori*. El primer cantante pregona la letra tocando el tambor y los trabajadores que apisonan el terreno pican con un palo el suelo y cantan un estribillo *Ejijori talgo*. De acuerdo con los preparativos para el entierro hay canciones como *Guangchung-dajigui*, *Pyongtotajigui* y *Pongbundajigui*.

c) Canciones para la diversión

Entre este tipo de canciones, la más representativa es *Notdarinore*, que se trasmite en el pueblo Andong de la provincia Kyongbuk. El *Notdaribapgui* es un juego en el cual las chicas se toman de la cintura y se inclinan formando un puente humano por donde camina una de ellas, disfrazada del gobernador del pueblo, balanceándose de cada lado lentamente y cantando esta canción. Entonada mientras se juega el *Notdaribapgui*, es la canción del estilo de pregunta y respuesta, cantada por turnos. La primera cantante recita las letras de pregunta y las que forman el puente responden.

Cantante: Dónde se hizo el camino formado por mujeres.

Coro: En la montaña Chonggue.

Cantante: ¿De quién es este lugar?

Coro: Es el lugar de las joyas del reino

Cantante: ¿De quién es esta teja?

Coro: Es la teja de las joyas del rey.

El *Kanggangsule* es el juego folclórico que se difunde en la costa sudoeste de la provincia Chonnam y se realiza durante los días 15 de enero y 15 de agosto, día de la fiesta Chongwolborum y Chusok respectivamente, cuando hay luna llena. Durante la noche, unas decenas de mujeres jóvenes hacen una ronda, giran hacia la derecha y cantan y bailan esta canción. *Kanggangsule* se canta por turnos y, cuando la primera cantante entona las letras, las demás cantan bailando el estribillo *kanggangsule*. Al comienzo cantan lentamente al ritmo Chinyangjo, y luego giran cada vez más rápido con el ritmo de *Chungmori*, *Chungjungmori* y *Chajinmori*, acelerando el movimiento del baile:

- Cantante: Qué bueno el juego
de las escondidas.
- Coro: Kanggangsule
- Cantante: Está saliendo la luna.
- Coro: Kanggangsule
- Cantante: El rey dragón del mar del
Este viene cogiendo la luna.
- Coro: Kanggangsule
- Cantante: Es agosto de luna llena.
- Coro: Kanggangsule
- Cantante: Es un juego de niñas.
- Coro: Kanggangsule

d) Canciones sin función determinada

Este tipo de cancionero indica las canciones entonadas con el objeto de regocijarse, sin tener alguna función específica. Pero, entre los cantos sin funciones hay muchos que se consideran funcionales según las regiones, por ejemplo, en el pueblo de Yoju de la provincia Kyonggui, cantan *Arari* durante el transplante de plantas de arroz.

Arirang se canta por todo el país y es la canción representativa de los coreanos; según los lugares de transmisión, hay una gran variedad de melodías y su nombre se distingue de acuerdo con el nombre de las regiones. *Ponjo Arirang* en Seúl, *Kangwondo Arirang* y *Chongson Arari* en la provincia Kangwon, *Miryang Arirang* en la provincia de Kyungnam y *Chindo Arirang* en la provincia de Chonnam son los ejemplos. Al entrar al siglo XX aparecieron *Toknipkun Arirang*, *Hangul Arirang*, *Chongdu Arirang* y *Yonbyon Arirang* como una nueva variedad de *Arirang*. Entre estas, *Chongson Arirang*, *Miryang Arirang* y *Chindo Arirang* son autóctonas del pueblo; mientras *Ponjo Arirang*

se formó en el periodo moderno en la capital, derivada de las canciones populares. *Chongson Arirang* tiene como melodía básica a la melodía *Menari* —que se canta al momento de trabajar en el campo en la provincia de Kangwon—, es decir, la canción inicialmente formulada para el trabajo se difundió y se convirtió en canto de regocijo, agregando las narraciones eróticas o sobre el resentimiento por la despedida del amante.

Las letras del *Arirang* constan de tres *umbos* y cuatro versos, conectados entre las letras de tres *umbos* y dos versos y el estribillo de tres *umbos* y dos versos. Se empieza con el estribillo para anunciar el inicio de esta canción:

Arirang arirang araryo

Está cruzando la montaña de Arirang

El amante que se va, abandonándome.

Antes de caminar menos de cuatro kilómetros se le enfermará el pie.

Estas son las letras representativas de *Ponjo Arirang* de Seúl. Este se convirtió posteriormente en *Yokum Arari* o *Chajin Arari*, con algún agregado y con una melodía rápida:

Al amante que se va abandonándome antes de caminar menos de cuatro kilómetros se le enfermará el pie. Y antes de caminar menos de ocho kilómetros, se le habrá acabado todo el dinero del viaje. Y en menos de doce kilómetros, se encontrará con unos bandoleros. Y en menos de dieciséis kilómetros, me recordará y volverá a mí.

En una casa grande y amplia colocaremos un colchón y almohadas, como media luna, y tú me cobijarás, y yo te cobijaré, y así, dos cuerpos, un cuerpo. Y yo te besaré y tú me besarás. Y será imposible conciliar el

sueño. Entonces rebosaremos el amor en el lecho.
Ari arirung ari arirung arari
 Cruza la montaña de Arirang, y cruza otra.

El núcleo de la emoción que aparece en el *Arirang* es el lamento de la despedida. En estas ocasiones se expresa su lamento y despecho frente a la traición del amado con un tono irónico. A través de esta canción la mujer desea que su amado se arrepienta de la anterior decisión de abandono y regrese a ella. Este tipo de emociones en las despedidas sigue la tradición del *gisa* clásico de Corea y el carácter del sentimiento del pueblo coreano. Esto aparece luego en las obras como *Gongmudojaga*, *Sokyongbyolgok*, *sijo* de Hwang Chini, y en *El silencio del amante* de Han Yongun.

Aunque ahora se canta por todo el país, por el mejoramiento de la difusión de la radio y televisión, había un cancionero de regocijo representativo según las regiones. Las canciones más representativas son las siguientes: *Noretkarak*, *Chongjunga*, *Changbutaryong*, en algunas zonas centrales de la provincia de Kyunggui y Chunchong, *Gilgunak* de la provincia de Kyongsang, *Yukjabaegui* en la provincia de Cholla, *Singosantaryong* en la provincia Hamkyong, *Susimga* en la provincia de Pyongan y *Odoltogui* en la isla Cheju. Los nombres de estas canciones son los de las melodías y las letras que se han añadido; cada estrofa consta de un tipo corto de dos o tres versos o el tipo largo de más de cuatro versos. Como de tipo largo encontramos *Yukjabaegui* y *Changbutaryong*.

2.4.3. Estrategias del canto y su estilo

El modo de cantar y su estilo guardan una relación muy estrecha. El modo de cantar cambia según exista o no un es-

tribillo y su estilo se define de acuerdo con la alternancia de los cantantes. Se divide entre *Sonhuchang*, *Kyowhanchang*, *Togchang* y *Hapchang*. Pero *Togchang* y *Hapchang* aparecen también en los dos primeros, por eso, no son objeto de discusión al tratar el modo de cantar.

Sonhuchang se canta con la cooperación de un primer cantante y un coro. El primer cantante continúa con la letra de la canción mientras el coro repite el mismo estribillo. El cancionero que tiene estribillo asume este modo de cantar, como por ejemplo en *Nonmeguinore*, *Todajigui*, *Sangyosori* y *Talgujilsori*. El primer cantante canta inicialmente el estribillo para que el coro se prepare adquiriendo ritmo, después entona la canción por estrofas. El fragmento que el primer cantante interpreta forma una línea que generalmente consta de dos o cuatro *umbos* con tres o cuatro sílabas cada uno. La canción con líneas de dos *umbos* es de ritmo muy lento, mientras que una línea con cuatro *umbos* es de ritmo más rápido, pero es común el primer caso, por lo que podemos afirmar que la unidad fundamental de la canción coreana es de dos *umbos*. La canción de *Sonhuchang* de dos *umbos* muestra un sentimiento estable y persistente, por eso se canta en el trabajo, donde se repite con los mismos movimientos durante varias horas.

La técnica de cantar el estribillo es empezar con la última sílaba de las letras que canta el primer cantante y luego seguir con el estribillo. El primer cantante también participa en la última sílaba del estribillo y sigue con sus estrofas. La razón de esto es continuar la canción sin pausas. La canción que no tiene estribillo se interpreta semejante al *Sonhuchang* y su técnica es igual a la de las canciones con estribillo. La mayoría del cancionero épico llamado cancionero del trabajo del hilado es el cancionero largo, al estilo de las letras sin estribillo. El coro repite las letras del cantante inicial

y siempre ambos cantan juntos la última sílaba para evitar las pausas.

Cantante: La esencia del mundo es la agricultura.
 Coro: Ohwawolsin tenhori
 Cantante: Esforcémonos por la agricultura.
 Coro: Ohwawolsin tenhori

Kyowhanchang se canta turnando las estrofas y recibe cada grupo de cantantes la misma importancia. El cancionero de estrofas divididas se interpreta con este medio e incorpora canciones con estribillo y sin él. Sus canciones más representativa son *Arirang*, *Changbutaryong*, *Nilirya*, *Baetnore* y *Singosantaryong*. Se entona según el orden de ubicación cuando se juega a estar sentado formando un círculo. Pero el que sepa nuevas letras solicita a las personas que sigan y estas cantan la parte del estribillo de la estrofa anterior con el cantante que interpretó la primera estrofa. Cantar juntos el estribillo es un recurso para evitar la pausa y avisar a los asistentes a qué persona le toca cantar. En el caso sin estribillo existen *Mosimguinore*, *Noretkarak*, *Chongchunga* y el modo de cantar supone que la persona siguiente participa con la última sílaba de las letras anteriores; por eso, en el caso de no tener estribillo, la última sílaba debe cantarse especialmente extendida.

El estilo de la estrofa en el cancionero de las estrofas divididas no es uniforme. Hay varios como *Arirang* —de tres *umbos* y dos versos—, *Mosimguinore* y *Chongchunga* —de cuatro *umbos* y dos versos—, *Noretkarak* —de cuatro *umbos* y tres versos— y *Changbutaryong* —de cuatro *umbos* y seis versos—.

En el cielo azul hay muchas estrellas
Y en mi corazón hay muchas preocupaciones.

(*arirang*)

En la laguna de Kongal, una mujer coge el rizoma de loto.
Yo voy a cogerlo en tu lugar; duérmeme en mi pecho.

(al plantar el arroz)

El tiempo transcurre como el agua.
La gente se embellece como el viento.

(la canción de la juventud)

No pregunte el nombre, flor es flor.
No importa quién vea esa flor, ella florece por su gusto.
Florece sin nombre y me entristece.

(melodía de una canción)

Mujer frívola, se cauta, no ladres,
Porque puedes espantar al amante que yo espero y deseo.
Por la añoranza de mi amado sufro mucho y lo veo en sueños.
Esta noche tan larga mi cuerpo se consume por dentro.
Cómo la puedo pasar, aunque me esfuerce por olvidar,
El amor me convierte en una enferma y me consume.

(el lamento de una cantante)

2.4.4. Características del sentimiento de los coreanos aparecidas en sus canciones

En el cancionero aparecen las emociones de la vida cotidiana del pueblo, por ejemplo, en el cancionero del trabajo se expresa el júbilo y la satisfacción por esta actividad en una forma ingenua y sencilla.

Así, en la canción *Memil* se manifiesta hermosamente la actividad de cuidar y cosechar el trigo memil. A través de esta canción podemos darnos cuenta de que los campesinos

se sienten satisfechos por el trabajo de cuidar y cosechar los productos agrícolas. Para el campesino cada grano es una muestra de la labor realizada pasando por muchas manos y, por lo tanto, es natural que se considere valioso. El grano de memil puede ser no muy significativo para la clase privilegiada, que no se dedica a la actividad agrícola, pero para los campesinos que lo cuidan es una satisfacción intensa. De este modo, el afecto del campesino apegado a su trabajo se expresa en las canciones y además se describe la alegría por la buena cosecha.

En todo el país
hubo buena cosecha.
Mire aquel señor Kim Punghon
Con un montón de granos de arroz
y bailando con mucha alegría.

Esta es una parte de la canción del desyerbe del campo, donde los campesinos imaginan con antelación la cosecha abundante. Expresa el deseo de una buena cosecha y utiliza la técnica de describir la situación valiéndose del tiempo del pretérito perfecto.

No solamente aparece el gozo por el trabajo sino también el sufrimiento por la vida cotidiana. En la canción *Sijipsari* se describe la vida llena de angustias de las jóvenes mujeres en sus matrimonios; la razón del sufrimiento de la nuera es la poca comida que le dan, el mucho trabajo exigido y el trato inhumano. Esto se muestra en la historia de *Sijipsarinore*, en la que una nuera ya no puede aguantar, se sale de la casa y se convierte en una monja porque su suegra le da el trabajo de desyerbe del campo en un día muy caluroso del vera-

no, sin darle comida y tratándola muy mal. *Chinchunanggun*, que es un tipo de *Sijipsarinore*, describe la situación de un marido que se divierte con su concubina Kisaeng con un gran despilfarro, al contrario de la mujer sufrida que trabaja demasiado. En esta canción, la mujer no aguanta su angustia y se suicida ahorcándose. Y el esposo, ante esto, se arrepiente de todo. Se ilustra la situación en que los derechos de la mujeres son despreciados por la clase privilegiada de la antigüedad.

En el cancionero sin funciones específicas predominan la emoción de las despedidas entre los enamorados. Estas, incluido el *Arirang*, se revelan en las canciones que principalmente expresan el despecho femenino por los hombres que parten abandonando a las mujeres. Hay muchas canciones también que expresan la soledad de una mujer después de perder a su amado. La mayoría de las letras se compuso desde el punto de vista de la mujer.

2.5. Muga

2.5.1. Características y clasificación de los mugas

El muga es cantado por un shamán durante un conjuro. Este individuo es quien pretende resolver toda clase de ansias y dolores a causa de enfermedades, invocando la ayuda de los dioses. Es un sujeto reconocido por la sociedad debido a su capacidad de mediación entre los dioses y los seres humanos. El muga es un poema cantado donde el shamán entrega la mente del ser humano a los dioses o la voluntad de los dioses al ser humano. Se divide entre el lenguaje de los dioses y el del ser humano, según quien lo hable.

El lenguaje de los dioses desciende del cielo al shamán y es llamado *Kongsu*. El lenguaje del ser humano se llama *Chukwon*, del cual es compuesto la mayoría de los mugas. Fuera de estos existen canciones y diálogos entre los dioses y los seres humanos. Tenemos, por ejemplo, *Noretkarak*, *Taegamtaryong*, *Changbutaryong* y el muga de *Gutnori*. A pesar de que en este canto se hace referencia a los dioses, muestra diversos rasgos diferentes de las canciones tradicionales o *pansori*.

El muga tiene la función de exorcizar. Hace retornar a los dioses, pide la bendición para los seres humanos, previene los desastres y alaba a los dioses para alegrarlos. Todos tienen un objetivo práctico y determinado. Estos propósitos entran en vigor inmediatamente en el conjuro. Si se canta el muga de *Chongbae*, un dios desciende y este hecho se puede confirmar con la lengua *Kongsu*. Sin embargo, aunque no se puedan verificar las suplicas de bendiciones y prevención de desastres inmediatamente, el que oficia este rito tiene plena confianza de su realización.

El muga es cantado por un shamán profesional. Posee un notable enriquecimiento artístico y es más complejo y refinado que cualquier otra manifestación de la literatura oral. En los relatos o canciones tradicionales no existe un transmisor oficial pero, en los mugas, se establece una relación de maestro-discípulo entre los shamanes. Después de mucho tiempo de preparación, los discípulos heredan los datos poseídos por sus maestros. Este hecho garantiza una larga producción de cantos con gran maestría. En muchos casos, la genealogía se remonta hasta unas docenas de generaciones y, por esa razón, se habla de una creatividad continua de muchas personas, que poseen los gustos más refinados, bajo una arraigada tradición. La mayoría de las enseñanzas

del arte del muga se realiza directamente entre maestro y discípulo, pero también se intercambian entre varios shamanes en el mismo lugar del conjuro. Por eso, los cantos de la misma región tienen similar tonada.

El muga, incluida su función de exorcizar, tiene la finalidad de entretener, con el convencimiento de que, si divierten a los dioses, estos ayudarán a los seres humanos. Se inventaron varias maneras de divertir a la divinidad y, puesto que estas maneras derivan de los gustos de los seres humanos, el canto también posee un carácter de entretenimiento para el hombre. Los dioses invocados son avaros, celosos, envidiosos y enojadizos. Para cortejarlos se valen de muchas palabras de alabanza y de pedidos de clemencia por los errores cometidos, se preparan comidas, se adorna el escenario para el rito, se canta y se baila al ritmo de músicas orgiásticas con muchos instrumentos musicales. Por este motivo, el rito exorcista concertó a la música, la danza y el teatro, y cimentó las bases del arte folclórico.

Los textos del muga coreano fueron compilados principalmente después de 1920; pero la mitología de la fundación, registrada en textos como *Samgukyusa*, se consideró a su vez como la mitología del shamanismo y los poemas cantados, como *Choyongga en Hyanga*, *Choyongga en KoryoKayo*, *Narega*, *Songhwangban*, *Taewangban*, *Naedang*, *Chapchoyong* y *Taeguk*. *Samsongtaewang*, *Pyoldaewang* y *Gunmataewang*, registrados en *Siyonghyangakbo*, muestran rasgos de las canciones de shamanes de Corea antes del reino Koryo. Fuera de estas, *Chomboksa*, *Mudangchukwŏn* y *Chugkimun*, citados en las novelas antiguas, se consideran deudores del estilo muga. Son Jintae empezó a recoger estos cantos en textos de investigación, a partir de 1920. La primera recopilación data de 1930, fue publicada en Tokio con el título de

Los mugas de Choson. Después se realizó el registro en los libros de los estudiosos Akamas y Akiba, cuyos principales textos fueron publicados en el año de 1937 con el nombre de *Estudio del shamanismo en Corea (primer volumen)*. Después de la emancipación, se realizó una investigación en todo el país a cargo de especialistas en la cultura coreana. Para estudiar el muga desde el punto de vista literario, es necesario clasificarlo según los géneros. Como canción shamánica, asume un nombre sin tener en cuenta el género literario. Algunos describen las hazañas de los dioses y en otros hay diálogos entre los dioses y los seres humanos, palabras de alabanza a los dioses y peticiones de los seres humanos. Por otro lado, si lo dividimos según los géneros de la literarios, señalaremos el lírico, el didáctico, el épico y el cómico. Pero hasta ahora las personas que los registraron y los publicaron, los ordenaron según sus funciones rituales. Reclasificarlos según los géneros literarios es difícil, pues en un mismo rito se puede encontrar el muga lírico y el didáctico juntos. Otras veces vemos fusionados el épico y el dramático. Por eso, la clasificación según los géneros se realizó de acuerdo con la función general.

2.5.2. *El muga lírico*

El muga lírico expresa el sentimiento subjetivo de los dioses o los seres humanos. Pertenecen a este género las canciones divididas en estrofas que vinculan a los hombres y a los dioses, divirtiéndose entre sí. Como ejemplos de estos tenemos: *Norettharak*, *Taegamtaryong* y *Changbuta-ryong*. En *Chukwonmuga* hay partes que tienen un carácter lírico pero no todo exhibe este rasgo y, por ende, no podemos clasificarlo como tal.

a) Noretkarak

Noretkarak se canta en los ritos cuya función es llamada *kamang* (para dar esperanza), *Chesok* (para obtener una buena cosecha), *Sanmanura*, *Kunung* y *Pyolsang*, las cuales se realizan en Seúl. *Noretkarak* se ocupa generalmente de que los dioses desciendan y se comprometan más a aceptar la petición de los seres humanos. Con el objeto de consolidar esta promesa, los dioses y los seres humanos se asocian y se divierten cantando y bailando.

La forma del *Noretkarak* es muy similar al *Pyongsijo*. Si omitimos el umbo solamente al final del tercer verso, este último poseerá la forma del *Noretkarak*. Realmente, se llegó a cantar el *sijo* con la melodía de *Noretkarak*, por ejemplo, cuando este se establece como cancionero tradicional. Tal canto guarda relación con el *Pyongsijo* del *sig*, creado por los altos funcionarios.

b) Taegamtaryong

Taegamtaryong es un poema cantado en el rito shamánico de Taegam. También es llamado *Nilriliya* y tiene el estribillo: *olsigu cholsigu nilnilnilnil nilriliya o olsiguna cholsigu chihwacha cholsigu*. El juego para invoca al dios Taeganm y divertirse con él se llama *Taegamnori*. El muga cantado aquí muestra un carácter dramático, pero el *Taegamtaryong* ya mencionado es una canción independiente y lírica.

c) Changbutaryong

Los cómicos antiguos se dividieron en tres grupos según sus habilidades artísticas. Uno es *Chulkwangdae*, quien

hacia acrobacias sobre una cuerda; otro es Sorikwangdae, quien cantaba pansoris, y Talkwangdae, cómico de máscaras. El *Changbu* indica a los cómicos juglares. El *Changbutaryong* es el rito shamánico que se realiza frente al dios de los cómicos. El *Changbutaryong* de las canciones tradicionales es similar al *Changbutaryong* del muga en su melodía y letras; usa el estribillo: *olsiguna, cholsigu chihwaja cholsigu*, cada estrofa cuenta con seis u ocho versos y sirve para alabar o alegrar al dios del Changbu.

2.5.3. *Muga didáctico*

2.5.3.1. *Revisión del muga didáctico según sus funciones*

El muga didáctico casi siempre inició y presidió los ritos shamánicos. Los cantos recogidos se ordenaron según cada ceremonia ritual y, por ello, es necesario reordenarlos según sus funciones; de acuerdo con eso, se divide en *Chongbae*, *Chansin*, *Chukwong* y *Kongsu*.

a) *Chongbae*

El *Chongbae* tiene la función de hacer descender al dios al lugar del rito. Hay tres formas para hacer eso: llamarlo por su nombre, describir su manera de descenso y declarar la naturaleza del dios. La última forma se desarrollará en el siguiente capítulo porque pertenece al muga épico.

Lo que se describe en su descenso se llama *Nojonggui*. El dios de *Nojonggui* vino de otro reino. Su itinerario es igual al viaje lejano de los seres humanos, puesto que también se mueve cruzando ríos y subiendo montañas.

b) Kongsu

Kongsu es la palabra divina en boca de los shamanes y se expresa en un estilo coloquial; sirve para reprimir los errores de los seres humanos y comprometer al dios a ayudarlos.

Cambia de contenido según las circunstancias, manifiesta una promesa entre los dioses y los seres humanos y presagia lo que va a suceder. Indica, además, algunos medios de curación y anuncia las catástrofes.

c) Chukwon

Este muga cambia de contenido según las circunstancias del rito shamánico, pero generalmente existe una fórmula unificada. En la introducción se describe desde el origen del cosmos hasta la historia de la humanidad, incluyendo la fecha de nacimiento, los nombres del solicitante del rito, la fecha y el lugar del rito y la razón de su celebración. Fuera de estos, se describe también la preparación esmerada del solicitante. Después, según la clase de petición, su contenido varía. Los hay para curar enfermedades, para suplicar bendiciones y evitar los desastres, entre otros.

2.5.3.2. Datos principales del muga ceremonial

Los mugas ceremoniales *Songjuchukwon* y *Mangjachukwon* se transmitieron con una estructura fija y letras establecidas.

a) Songjuchukwon

Songjuchukwon es llamado también *Hwangjepuri*, *Gosachukwon* o *Songjupuri*. Suplica al dios protector de los hogares

por la salud y la feliz vida de los miembros de la familia. Se desarrollan *Kaoksasol*, *Kyongjaksasol* y *Dungkwasasol*. En el primero, se describe cómo se echan semillas de pino en el pabellón de las golondrinas de Andong, luego se corta este árbol cuando ha crecido y después se construye una casa con la madera cortada para finalmente decorar y amueblar la casa. El segundo describe el proceso del cultivo. El tercero narra el alumbramiento de un niño, su educación y formación para pasar el examen para ser alto funcionario y gozar de prosperidad.

b) Mangjachukwon

Manjachukwon es el muga cantado en los ritos shamánicos como Jinoguigut, Ogugut y Sitguimgut, para consolar al alma de la muerte. Se desarrolla en varias etapas. Describe la fugacidad de la vida humana, el proceso por el que el mensajero de la muerte lleva el alma al otro mundo y el juicio por sus actos en este mundo. Se cree que recibió la influencia de *Hwesimgok*, letras del budismo, e incluye la moraleja de no cometer malos actos porque la vida entera del ser humano es un fenómeno de corta duración. Originalmente, el rito no da importancia al mundo futuro, otorga valor a la vida del mundo actual, por lo que se cree que estos textos evalúan la vida terrena debido a la influencia del budismo.

2.5.4. *El muga épico*

2.5.4.1. *Visión general del muga épico*

El muga épico es nombrado también como *ponpuri* y podemos considerarlo un mito sobre shamanismo, ya que

cuenta la historia del dios shamán, y también un poema épico oral, porque narra a muchas personas un relato interesante acompañado de instrumentos musicales en forma de canción. Es la herencia cultural de Corea formada en la antigüedad y se transmite hasta la actualidad cantándose en los centros ceremoniales. Los registrados hasta ahora en todo el país alcanzan unos cientos de piezas.

La región donde se trasmite en mayor cantidad es la isla Cheju. Aquí cada pueblo tiene un templo donde se rinde culto al dios protector de los hombres y se canta principalmente el muga épico llamado *Ponhyansinbonpuri*. Existe tantos mugas épicos como pueblos hay; sin embargo pocos se consideran mitológicos porque muchos explican muy brevemente el advenimiento del dios con contenidos similares entre sí. En la provincia Hamkyong se realiza el rito shamánico Senggut, pero hay dudas acerca de si estos datos pertenecen a la misma mitología. Cada rito shamánico debe, como norma, rendir culto a un solo dios capaz de cumplir una única función. Pueden existir, entonces, varios mugas en distintas ciudades para el mismo dios. Si es así, no se puede presentar la mitología de un dios en varios mugas. Este fenómeno significa que el shamán no toma en cuenta al muga como parte de la mitología.

2.5.4.2. Formas de recitación del muga épico

El rito shamánico del muga épico se divide en dos tipos, *Kusongchang* y *Yonhichang*. En el primero el shamán principal recita el muga con una melodía monótona, sentado y tocando un tambor o *kong*, sin contar con ayudante y sin distinción entre la palabra y el canto; este mismo tipo aparece al recitar *Parigongju* en la zona de Seúl o al recitar

Danggumaegui. Mientras, el segundo expresa el contenido del muga con gestos mientras se está de pie con abanico, acompañado del instrumento musical del ayudante, alternando la palabra y el canto. Este es realizado por los shamanes herederos en la provincia de la costa del este y sus mugas son los siguientes: *Danggumaegui*, *Simchong* —transmitidos en el rito Pyolsingut— y *Paridegui* —cantado en el rito Ogu—.

Puesto que tiene la función de hacer venir a los dioses, la posición del shamán durante el canto debe dirigirse al altar donde se rendirá culto a las imágenes. Pero los shamanes que recitan *Yonhichang* lo hacen dirigiéndose al público y dándole la espalda a la imagen del dios. Esto significa una debilitación de la función mitológica y se fortalece su carácter literario como poema épico, tomando en cuenta el interés del ser humano. El *Kusongchang* se recita dirigiéndose a la imagen y dándole la espalda al público; pero, al recitar el *Parigonju* de la zona de Seúl, el shamán se sienta entre la imagen y el público; la posición del shamán muestra el proceso de cambio del *Kusongchang* al *Yonhichang*. El shamán del muga épico inventa algunas técnicas paulatinamente tomando conciencia de los intereses del público. Aparecen varios cambios al recitar, valiéndose de varios gestos al estar de pie y dejando el instrumento musical a manos del ayudante. El gesto del shamán es un movimiento complementario para transmitir mejor el contenido del poema épico al público y tiene el mismo objetivo que cuando cuenta los relatos.

Después se inventó el medio de recitar alternándose entre la palabra y el canto. La repetición de una melodía monótona tendía a aburrir al público. Para evitar eso se agregaron tonos y ritmos de mucha variedad. Al cantar esta

clase de melodías, se necesitó tiempo para descansar ya que se requería aspirar más aire para los cambios tonales. En consecuencia, explicando algún fragmento de lo cantado o introduciendo alguna narración para aumentar el entendimiento del público en el cambio de la escena, pudo volver a tomar aire y recitar las partes más exigentes. Así, el muga épico se distinguió del poema épico al intercalar la palabra y el canto.

En el *Yonhichang* se incluyen muchos relatos y canciones alegres. Antes de recitar los fragmento más interesantes es costumbre pedir dinero a la persona que solicitó el rito. Si no contribuyen la parte organizadora y el público, el shamán omite algunos fragmentos importantes. La técnica de recitar el *Yonhichang* dio y recibió influencia del pansori. Esto produjo un efecto multiplicador y promovió su desarrollo.

2.5.4.3. *Obras principales del muga épico*

Revisaremos solamente el Parigongju y el Chesokbonpuri, transmitidos por todo el país.

a) Parigongju

El *parigongju* es un mito shamánico transmitido por todo el país que tiene otros nombres como *paridegui*, *chilgongju* y *ogupuji*. La ceremonia de *parigongju* se realiza para llevar el alma del muerto al otro mundo. Existen algunas diferencias en su contenido, según las regiones. El muga de la zona de Seúl conserva su carácter mitológico a través del desarrollo de los actos heroicos de la princesa Pari y la relación causa-efecto del proceso de adquisición de la divinidad. En cambio, el muga de la provincia de Hamkyong muestra la transfor-

mación como parte de un relato folclórico, al romper la lógica de la relación causa-efecto y fortalecer un carácter más humorístico.

El contenido del muga de Seúl es el siguiente:

Hace muchos años, un rey se casó en el año en que se vaticinaba que podía tener siete princesas. Su reina tuvo primero seis hijas. Y entonces los reyes se esmeraron para tener un hijo varón. La reina quedó nuevamente embarazada gracias a esta dedicación, pero alumbró otra niña. El rey se enojó y ordenó meter a la niña en una caja y lanzarla al río. Luego, según indicaciones del buda Sayamuni, la niña fue recogida por un matrimonio de ancianos y fue criada por ellos. Cuando esta princesa, llamada Pari, cumplió 15 años, los reyes cayeron enfermos. En un sueño se les apareció un joven vestido de verde y les dijo que ellos se morirán por haber botado a la niña y que para salvar sus vidas debían buscarla y después beber de las aguas medicinales del mundo oscuro. Al despertar, inmediatamente dieron la orden de encontrar a la princesa Pari. Debido a la lealtad de un súbdito no tardó en ser devuelta a sus padres. Luego la princesa Pari, vistiéndose con ropas de hombre, empezó a buscar las aguas medicinales que todos los súbditos, incluyendo a las seis hermanas, habían rechazado buscar. Así llegó al mundo de los muertos y consoló las almas de los rencorosos y, después, en el mundo oscuro, se encontró con un anacoreta y trabajó durante 9 años: tres años recogiendo leña, tres años trayendo agua y tres años prendiendo fuego, todo esto para pagar por las aguas medicinales. Después se casó con el asceta y alumbró a siete varones. Luego regresó con su esposo y sus hijos, trayendo las aguas medici-

nales. Por ese momento los reyes ya habían muerto y se estaban por celebrar sus funerales, pero la princesa Pari detuvo la marcha de la carroza fúnebre y revivió a sus padres con las aguas y flores traídas. Ellos se salvaron y Pari se hizo reina según fue su deseo. El asceta vivió de las bondades de las familias en el camino de los muertos y sus siete hijos se hicieron *Sipdaewang* (reyes del mundo de los muertos).

La princesa Pari representa a la hija fiel, capaz de sacrificar su vida para expiar los errores de sus padres. Este muga poético despertó la piedad de muchas personas. Los padres de la princesa cometieron dos errores, uno fue casarse en el año en que se les vaticinaba al rey el nacimiento de siete hijas, y el segundo fue deshacerse de su última hija, sin controlar su enojo. Este acto violó las prohibiciones divinas. Como resultado se les castigó con la muerte. Pero gracias al sacrificio de la princesa, los reyes fueron rescatados del castigo y recuperaron la vida. En este desarrollo épico, podemos encontrar la secuencia siguiente: la declaración de las prohibiciones-la violación de las prohibiciones-castigo por esas violaciones-rescate del castigo. Este tipo de mitos se creó en colectividades que querían liberarse de las prohibiciones en la sociedad patriarcal.

b) Chesokbonpuri

Este muga es un mito shamánico transmitido por todo el país y tiene varios nombres según las diversas regiones: *Songinnoripunjom* en Kangkye, *Samtaejapuri* en Pyongyang, *Senggut* en Hamhung, *Danggumaegui* en Yangpyong, *Sijunpuri* en Kangnung, *Chesokpuri* en Chongju y *Chogongbonpuri* en Cheju. Pero desde el punto de vista literario estos

poseen características comunes con los relatos y por esa razón los llamamos *Chesokbonpuri*.

De este tipo de muga se registraron cuarenta ejemplares con un contenido similar al siguiente:

Hace muchos años, en un hogar de noble linaje, una familia tuvo una hija hermosa. Un día la familia tuvo que salir por unos contratiempos, dejando a su hija al cuidado de la casa. Un monje se enteró de la belleza de esta mujer y fue a su casa para pedir ofrendas. La sedujo con sus habilidades y después desapareció. La hija quedó embarazada y cuando su familia regresó y se enteró la echó a la calle. Ella alumbró a tres varones y después fue en busca del monje. Luego se convirtió en la diosa de las mujeres que desean tener hijos. Sus hijos se convirtieron en los dioses protectores de los hogares.

Este argumento muestra algunas diferencias según las regiones. En la zona de noreste, la hija se acostó con un monje que había ido a pedir ofrendas en una habitación apartada y en sueños recibió una bola y se embarazó; luego, estando oculta en una cueva, alumbró a sus tres hijos y dos de ellos, al crecer, pidieron buscar a su padre. Hallaron al monje y este, para verificar si en verdad eran sus hijos, realizó varias pruebas y finalmente terminó reconociéndolos. En la zona del suroeste, el monje, al recibir la ofrenda, le dio tres granos de arroz y la hija, al comérselos, se embarazó; ella, al ser expulsada de su casa, buscó al monje y dio a luz; este dejó de ser monje y se dedicó a cuidar de esta familia. En la isla Cheju, los hijos no pudieron pasar los exámenes para ser funcionarios porque eran hijos de un monje, entonces se dedicaron al oficio de shamanismo.

La función o su sentido mitológico muestra también algunas diferencias según las regiones; pero el rasgo original de

Chesokbonpuri es el mito del dios de la producción y puede ser entendido como el mito del padre cielo y la madre tierra, como en la antigua mitología de la fundación de los reinos. Este rito shamánico pide la bendición al igual que *Chaesugut* o *Pyolsingut*, cuyo origen es la festividad de la comunidad del pueblo —como la ceremonia de Yonggo, Muchon y Dongmaeng de la antigüedad coreana— y al mismo tiempo es la festividad sobre el dios de la producción para suplicar la abundancia del cultivo agrícola y el nacimiento de los seres humanos. El protagonista fue un monje y tuvo relaciones con una mujer y procreó con ella, violando las prohibiciones. Este hecho justifica su existencia al ser un dios de los cielos que se convirtió en monje después de la introducción del budismo a Corea. La protagonista, Danggumaegui, representaría a la diosa del pueblo o la diosa del valle. Al considerar esto, el *Chesokbonpuri* es el mito de la creación del dios de la producción debido al vínculo entre el hombre del mundo celestial y la mujer del mundo terreno. Surge de la misma raíz de los mitos Tangun o Chumong, pero en el proceso de su transmisión se transformó en un mito shamánico debido a la influencia del budismo.

2.5.5. *El muga dramático*

2.5.5.1. *Datos del muga dramático*

Los textos principales son los siguientes: *Sonorigut*, *Changnimnori*, *Sajanori*, *Odunginori*, en la zona de la provincia Kyonggui y Seúl; *Dorigangkwanwonnori*, *Korigut*, *Chunjabinori*, *Pomgut*, en la zona de la costa este; *Satonori*, *Sanyanggut*, *Dosanmalmyong*, en la zona de la provincia Hwanghae; y *Sekyongnori*, *Youngamnori* y *Chonsangnori* en

la isla Cheju. Este rito shamánico es una ceremonia en la que el dios desciende y actúa como tal. Debido a su manifestación, este rito en conjunto tiene un carácter dramático y —especialmente al hacer venir al dios— el *Kongsu* y la parte de entretenimiento entre el dios y el ser humano son eminentemente teatrales. Por eso el muga recitado aquí tiene un carácter dramático.

2.5.5.2. Características dramáticas del *Gutnori*

En el *Gutnori* el lugar donde se realiza el conjuro es un escenario y este funciona como un telón de fondo para el muga. Por eso no establece ninguna escenografía y el maquillaje sobre los personajes se hace solo para que el público los distinga. Se desarrolla un diálogo entre el shamán principal y el ayudante. Los dos shamanes asumen varios papeles, recitan los diálogos y llevan a cabo las acciones. Pero no es común seguir con el conflicto dramático hasta llegar al clímax y luego a la conclusión. Generalmente el shamán principal narra solo el muga y las partes importantes las acompaña con sus acciones. El shamán ayudante asume el papel de contrapunto mientras el principal desarrolla el muga cambiando de papel, dialoga o hace el coro. En el muga dramático el cambio de las unidades de tiempo, lugar y acción se realiza solo con la indicación de los actores.

El material representa la vida cotidiana del pueblo agrícola o de pescadores de Corea, como la vida hogareña de la mujer que cocina y tiene hijos, el trabajo agrícola de abonar, sembrar, cosechar, y la pesca. El público redescubre sus propias costumbres en el mismo lugar del rito y evalúa si el shamán actúa bien o no.

Pero no solamente describen la vida cotidiana en una forma simple y rutinaria sino la matizan con las tristezas y

alegrías escondidas en la vida, expresan algunos temas vergonzosos en una forma humorística y exagerada —como por ejemplo, las relaciones sexuales en los matrimonios o el momento de alumbrar un niño— y critican los defectos de los adultos. Especialmente expresan con mucho humor algunas corrupciones o abusos del mundo burocrático. Esto tiene el efecto de menguar algunos resentimientos acumulados en el pueblo. Muchos diablos que aparecen en el muga dramático representan a los que murieron injustamente. En el conjuro se interpretan los rencores de estos muertos y se muestran sus razones para estorbar al trabajo de los vivos. Resolver el rencor de los muertos es un camino para asegurar un futuro próspero y esto se consigue a través de varios juegos donde el diablo come y se divierte.

2.6. Pansori

2.6.1. *Características del género pansori*

El pansori es tradicionalmente un poema épico oral de Corea que recita un *sorikun*, un trovador profesional, entonándolo al ritmo del tamboril y alternando las palabras y el canto frente al público. El término *pansori* proviene de la palabra compuesta *pan* y *sori*. *Pan* significa un escenario o algún lugar muy concurrido y *sori* es la voz del cantante.

Es decir, el pansori puede significar la composición de una obra donde se combina la narración y el ritmo. También se puede ampliar el sentido del pansori como una interacción entre el cantante y el público. Si la combinación entre la narración y el ritmo refleja su composición interna, la interacción entre el recitador, el tamborilero y el público señala su composición externa.

Cabe preguntarse con qué principios se combinan la narración y el ritmo. La narración, como parte de la literatura épica, cuenta el proceso de cambio del estado de ánimo o las circunstancias del protagonista, provocando la reacción emocional en el público. Si el protagonista anda bien, esto provocará un estado psicológico de alegría; al contrario, en el caso de que sufra o fracase, el público estará triste o indignado. Como el tono puede ser alegre o triste y el ritmo puede ser rápido o lento, se puede producir un sentimiento ligero y solemne, según la manera de combinación. Así, combinar el tono y el ritmo para que se adecue con la narración es la primera etapa en la realización del pansori. En la canción de amor de *Chunhyangga*, el idilio que tuvieron la hermosa Chunhyang y el joven Lee aparece con el tono *pyongjo*, que expresa un ambiente armónico y se combina luego con un ritmo algo más rápido como el *chungmori* o el *chungjungmori*. En las descripciones del sufrimiento del protagonista, como en el pasaje donde Simchong pide comida o donde Chunhyang es encarcelada, se combinan el tono de *kyeonjo* y el ritmo lento de *chinyangjo*; y la escena donde el investigador secreto del rey acude y salva a Chunhyang se combina entre el tono de *ujo*, que da una impresión muy vigorosa, y el ritmo muy rápido del *chajinmori* o *whimori*.

Esta característica no es exclusiva del pansori, sino también es un principio general de combinación entre las letras y la melodía aplicable a cualquier canción. Sin embargo, en este caso, la narración es muy larga y variada y por eso no es sencilla la combinación de la narración, el tono y el ritmo. Para ser un buen recitador se requiere una gran comprensión literaria de las obras y su expresión musical. Sin Chaehyo (1812-1884), estudioso del pansori a finales de la dinastía de Choson, indica cuatro requisitos para una buena

recitación. Primero, el embellecimiento del recitador, pues debe presentarse ante el público; segundo, una buena historia, como elemento literario; tercero, buena voz; y cuarto, cualidades histriónicas. Así, como poema épico para realizarse frente al público, podemos decir del pansori que reúne a la literatura, la música y el teatro.

2.6.2. *Formas de recitación del pansori*

El pansori es el arte donde un declamador recita, acompañado de un tamborilero, un largo cuento frente al público. El lugar donde es cantado se llama *soripan*. Este puede ser cualquier sitio al cual pueda acudir la gente, como el patio de una casa particular, la plaza del municipio o los jardines del palacio. En el escenario el tamborilero está sentado y toca su tambor, a veces emitiendo algunas palabras de júbilo como *olsigu* o *chota*. El recitador lo declama acompañado de algún movimiento con su abanico, alternando la narración y el canto. El público, como el tamborilero, también grita en forma espontánea para expresar algún sentimiento, como una respuesta activa que indica que la voz deleita y hay interés en escucharla. El tamborilero se vale de estas palabras para animar al recitador, llenar algunos vacíos en la narración o reemplazar el golpe del tambor. Pero cualquier palabra de ánimo solo debe introducirse entre las pausas.

El recitador realiza algunos movimientos complementarios con el fin de aumentar la comprensión del público. Estos se diferencian del teatro en el sentido de que, para quien los realiza, son solo complementos de una narración que se transmite a través del canto. Por ejemplo, al cantar la escena donde Simchong se ahogó en el mar, el recitador enjuga sus lágrimas con su pañuelo para hacer más patética la escena.

Antes de cantar el pansori, se entona un *Tanga* para afinar la voz —este no es una narración épica larga, sino una breve canción lírica o descriptiva— y así el recitador entona con el tamborilero, capta el ambiente y nivel del público. Esto último se percibe por el interés que muestra; si en el momento en que se debe emitir la exclamación el público acompaña, podemos decir que sabe bien el pansori; de acuerdo con esto, se cambia la clase del cuento que se agrega espontáneamente. En la dinastía Choson hay muchas diferencias entre los cuentos, según la clase del público. Hoy en día, el pansori se transmite a través de la emisora radial a nivel nacional y no es difícil encontrar variedades según el tipo de público.

2.6.3. Formación y desarrollo del pansori

El texto más antiguo sobre el pansori es *Chunhyangga*, escrito en 1754. Pero este arte nace de las ceremonias rituales de la zona de Cholla. Se empezó a cantar en las calles frente a un público, dramatizando los relatos tradicionales, prestándose las estructuras del muga épico y su modo de realizar. En la zona de Honam hubo una pareja de shamanes, ella se llamaba Miji y él, Sani; ella estaba a cargo del rito shamánico y él se dedicaba a diversas ceremonias, ayudándola. El ingreso de dinero se concentró en torno a la mujer y solamente en el caso de que se necesitara un hombre para cantar, él podía participar en el rito ganando dinero. Con el tiempo, los shamanes que cantaban bien recibieron buen trato. Por eso entre los descendientes de los shamanes, si nacían hombres, cantar bien era la única vía de vivir bien. Ellos empezaron a estudiar canto y aparecieron muchos cantantes pertenecientes a familias de shamanes. Esta particularidad del shamanismo

de la provincia de Cholla estimuló el nacimiento del pansori, en relación con los cambios sociales del segundo periodo de la dinastía Choson. Al fundarse esta, los altos funcionarios, cuando asumían los asuntos políticos, perseguían continuamente los ritos shamánicos. Por eso los ejecutaron los pobladores sin participación del shamán. Este se mantenía encargándose de los ritos periódicos de los pueblos que suplicaban buena cosecha o buena pesca, más frecuentes que los ritos para curar enfermedades. Pero al disminuir los ritos shamánicos, se hizo más difícil su subsistencia. Además, al llegar al segundo periodo de la dinastía Choson, la confianza social en el rito shamánico disminuyó. Al desarrollarse el comercio, se vigorizó la actividad comercial alrededor del mercado, la habilidad artística se reconoció como un producto y surgieron bailes, acrobacias y canciones como grandes espectáculos para el público. Según esta tendencia, los buenos cantantes descendientes de los shamanes se dedicaron al canto, librándose de toda actividad ritual. Por su gran acogida estos cantantes se profesionalizaron, entraron a la capital con la aceptación de la clase alta y se difundieron a nivel nacional.

La primera etapa del pansori pertenece a los reinos de Sukjong y Yongjo. En este periodo se recitaba en las plazas alrededor de las zonas de Cholla. El texto más antiguo sobre el pansori, *Chunhyangga*, fue escrito con caligrafía china en el año 1754, durante el reinado de 30 años del rey Yongjo, por Yu Chinha (1711-1791). Se dice de este que pertenecía a la clase alta, vivía en la provincia de Chungchong y escuchó el pansori al viajar a la zona de Cholla y lo recogió. Por este dato podemos saber que, a mediados del siglo XVIII, esta forma ya se había difundido en muchas plazas. Después, se extendió rápidamente por todo el país y,

durante el reinado de Yongjo, llegó hasta la capital y obtuvo popularidad inmediata en la clase media de Seúl. En esta época aparecieron recitadores famosos como U Chundae, Ha Undam y Choi Sondal. Especialmente la clase media, que tenía el título de *Chungin* o que gozaba de buenas condiciones económicas en calidad de comerciantes, muestra especial atracción hacia el pansori. En el periodo del reinado de Sunjo, los ocho recitadores más famosos fueron Kwon Samduk (1771-1841), Song Hungrok (1801-1863), Yom Kaedal, Mo Hunggap, Ko Sukwan, Sin Manyop, Hwan Hechon y Pang Manchun. Este fue el periodo de apogeo de esta forma poética, donde obtuvo mayor expansión y aceptación incluso en la alta sociedad. También aparecieron nuevas formas de pansori como *Simchongga* y *Hungboga*. Al llegar al reinado de Kojong, cuyo poder estaba en manos de Dae Wongun y a quien le gustaba este arte, aparecieron muchos buenos recitadores. En esta época, destacaron también recitadores como Park Mansun, Lee Nalchi, Kim Sejong, Chong Changop, Han Sonhak, Song Uryong, Chong Chunpung y Chang Chabaek. La mayoría se produjo en este periodo. Sin Chaehyo, en su afán por conseguir calidad, ordenó las narraciones de seis pansoris llamados Chunhyangga, Simchongga, Parktaryong, Tobyolga, Chokbyokga y Pyongangsoega. Corrigió las erratas y cambió las partes incomprensibles y consideradas vulgares, haciéndolas más claras y elegantes. Sobre este trabajo de ordenar las narraciones hay críticos a favor y otros en contra. Los investigadores que apoyaron este trabajo afirman que Sin Chaehyo mejoró la calidad literaria, mientras que los críticos adversos dijeron que él había quitado el sentimiento auténtico y jovial al cambiar la lengua popular, llena de vivacidad, por una refinada del gusto de la clase alta.

Pero Sin Chaehyo no alteró solamente según el gusto unilateral de clase alta, posteriormente las narraciones modificadas también fueron acogidas por los recitadores y el público.

Al llegar al periodo del dominio japonés, el pansori se replegó y por lo tanto el número de sus realizaciones disminuyó. También hubo un cambio en la manera de realizarlo, por ejemplo, se presentó dramatizado en algunos teatros de Seúl. Pero el pansori tradicional decayó cada vez más por la difusión de otros medios artísticos tales como el teatro, el cine y el Sinpaguk. Aquellos que poseen sus narraciones y melodías completas son cinco: *Chunhyangga*, *Hungboga*, *Simchongga*, *Sugungga* y *Chokbyokga*.

2.6.4. El mundo reflejado en el pansori

Un ejemplo que muestra muy claramente las características de este mundo es el *Chokbyokga*. Ahí se dramatizó la novela china *Samgukjiyonu*. Al comparar estas dos obras podemos averiguar la temática y las características estéticas que busca el pansori. En el primero se introducen algunas ilustraciones y canciones que no aparecen en la novela. Las principales canciones introducidas son *Chatansasol*, *Pyongsachomgosasol*, *Saetaryong* y *Changsungtaryong*. Entre estas la que muestra expresamente sus características estéticas es el *Chatansasol*. Ahí se narra el lamento de unos soldados borrachos por sus destinos tan trágicos ante una guerra inminente. Uno de ellos rememora a sus padres y el siguiente soldado hace lo mismo con sus hijos; otro cuenta una historia en la que él fue siervo hasta los treinta años y vivió con muchas penurias, luego se casó con una muchacha muy buena y bella, pero el mismo día de la boda, sin pasar

juntos la primera noche, fue llevado a la guerra y perdió toda comunicación con ella.

Esta clase de narración nunca aparece en la novela china, por eso deducimos que el mundo del pansori muestra algunos aspectos propios de la conciencia del pueblo. *Samgukchiyonu* es una novela extensa que describió los altibajos del país y la fundación de China por los héroes. Chojo, el protagonista, fue un príncipe y héroe que fundó el reino Wi; en la guerra de Chokbyok, dirigiendo a un millón de soldados, atacó al reino O de Songwon. En este tipo de literatura épica, que trató de la guerra de la fundación de China y de su héroe, no se podía describir las lamentables historias de unos simples soldados. En la novela los soldados se indican como una generalidad, parte de una gran multitud. Pero en el pansori de *Chokbyokga* la individualidad del soldado emerge con el mismo peso que la del rey Chojo y se cuentan sus historias. Esto muestra que el pansori no es una literatura sobre el príncipe Chojo, sino sobre la vida popular.

El *Chunhyangga*, el más conocido de los pansoris, cuenta el amor y el matrimonio de Chunhyang, la hija de una *kisaeng*, Wolmae, ocurridos en Namwon, en la provincia Cholla. Chunhyang no recibió un acorde con su personalidad y muchas veces la trataron como a una *kisaeng*, pero tuvo un orgullo igual al de los hijos de los altos funcionarios y concibió la idea de escoger ella misma a su esposo. Por esa razón se hizo la promesa de casarse con el joven Lee y rechazó obstinadamente la orden del gobernador de acostarse con él. Puede interpretarse la actitud de Chunhyang como el rasgo de una mujer independiente y madura. El joven Lee, que aparece en *Chunhyangga*, se configuró como un personaje simple y divertido, poseedor de un buen linaje; mientras que el gobernador Pyonhakdo aparece como un

funcionario desalmado, cruel y abusador del poder. De acuerdo con lo anterior, los personajes positivos están apegados al pueblo y los personajes negativos son del tipo aborrecido por el pueblo.

El pansori *Hungboga*, que narra la historia de Hungbu, personaje pobre pero bueno y honesto, que se hizo rico gracias a una golondrina. En la obra, Hungbu aparece como un personaje que pretende pertenecer a la clase alta; pero su posición real se establece como la de un jornalero. La actitud de Hungbu no corresponde a una persona miserable y revela un carácter irónico. Nolbu, la contraparte de su hermano Hungbu, es un personaje muy avaro y cuenta con todos los medios para acumular y conservar sus riquezas. *Hungboga* trata el problema de la existencia del ser humano a través del enfrentamiento entre el rico y el pobre. Muestra cuánto le estorbó a Hongbu su cortesía y vergüenza frente al hambre, e indica cuán importante es la riqueza material como condición vital a través de la comparación entre la vida pobre y la vida de abundancia.

Simchong, protagonista del pansori *Simchongga*, es la hija de un ciego pobre incapaz de sobrellevar su propia vida. La razón de que Simchong aparezca posteriormente integrado a la clase alta es porque ella se hizo reina de China. Es importante este dato para tomar conciencia de las costumbres sociales de la dinastía Lee, que no permitió los cambios de la posición social. *Simchongga* desarrolla el problema del minusválido como un ser impedido de subsistir en esta vida. A través del relato entre el ciego Sim y su hija Simchong, se sugiere el sufrimiento y el deseo del ciego por aliviarse, y el problema de la gratitud y compensación entre los padres e hijos. Simchong se sacrificó ofrendándose para el dios del mar a cambio de una recompensa que le darían unos marinos

para que su padre recupere la vista. Simchong es joven, bella e inteligente y el ciego Sim es viejo e incapaz. Si no se considera la piedad filial de Simchong hacia su padre, su sacrificio no tendría mayor significación que la entrega de un personaje valioso por otro incapaz que cree en el poder sobrenatural de Buda. El sacrificio debe entenderse como el producto étnico del confucianismo de la dinastía Choson, que consideraba la piedad filial de los hijos a los padres como el valor absoluto. Pero Simchong revive y se convierte en una noble. En su entrega y recompensa se refleja el sueño del pueblo que sostiene una vida difícil en medio de sufrimientos. Así, el pansori expresa las tristezas y alegrías y el ideal romántico, a través de la vida cotidiana del pueblo coreano.

2.7. Teatro folclórico

2.7.1 Visión general del teatro folclórico

El teatro folclórico es el transmitido por acciones entre el pueblo. Hay tres clases: el shamánico, el de máscaras y el de títeres. Originalmente en Corea no hubo ningún teatro creativo tradicional. El teatro creativo es aquel que es realizado por los actores con roles asignados de acuerdo con un texto escrito por un dramaturgo. Pero en Corea no hubo dramaturgos que compusieran o dramatizaran un texto, porque componer una obra teatral supone el trabajo de personas cultas que saben escribirlas y la mayoría de estas eran funcionarios de la alta clase que sabían el chino y, puesto que no servía escribir en chino los textos teatrales, debieron escribir en coreano; sin embargo, en la sociedad de los funcionarios de la clase alta no se permitía escribir en idioma nativo este tipo de diversiones. Por lo tanto, los datos que se transmitieron

oralmente en el pueblo —como las costumbres del Año Nuevo lunar— los realizaron los artistas viajeros, y los que se realizaron en el rito shamánico se han transmitido hasta hoy, han sido registrados por los investigadores y ocupan la totalidad del teatro tradicional folklórico. Al entrar al siglo XX se fundaron teatros y se desarrolló un movimiento por un teatro novedoso. Se realizó el *Changguk*, que dramatizó el pansori, y el *Sinpaguk*, que dramatizó la novela. Estos no heredaron el teatro tradicional de Corea, sino se formularon con la influencia de Occidente.

El teatro shamánico se refiere a una representación que se realiza durante el rito. El teatro de títeres habla del *Parkchomjiguk*, que se realiza por un grupo artístico viajero llamado *Namsadang*. El teatro de máscaras representa el juego de máscaras realizado en cada región, es el arte que expresa un cuento muy significativo en una forma independiente a través de un actor que se pone una máscara mezclando la danza y la canción. Se realizaron muchos estudios debido al aprecio sobre el arte plástico y el arte de la danza y al reconocimiento como un teatro completo con diálogos humorísticos y conflictos dramáticos. *Pongsantalchum*, transmitido en Pongsan, *Yangjupyolsantaenori*, realizado en Yangju de la provincia de *Kyongui*, y *Okwangdaenori*, de Tongyong, de la provincia de *Kyongnam*, son los teatros de máscaras más apreciados por su arte.

2.7.2. Origen del teatro de máscaras

La discusión sobre el origen de este tipo de teatro se divide en dos. Primero, cuándo se empieza a representar el teatro de máscaras y segundo, cuándo y dónde se manifestó el contenido de estas obras. Unos dicen que deriva del Nare

realizado en la corte durante el reinado de Koryo. Otros afirman que es originario de Kijak, aprendido por Mimaji de Paekche en el reino Oh, y transmitido al Japón. Pero en la ceremonia de Nare no se encuentra ningún dato que corrobore la realización del teatro de máscaras, por el contrario, existen diferencias en los movimientos de danzas, música y máscaras del Choyongmu. Por otro lado, Kijak es un teatro litúrgico y no tiene diálogos, mientras el teatro de máscaras es satírico y presenta diálogos. Por lo tanto, la teoría de que proviene del Kijak pierde validez. La teoría más convincente sobre el origen del teatro de máscaras se basa en el origen del rito ceremonial de la banda musical. Esta fue corroborada por Cho Dongil. Según él, el teatro de máscaras se originó en el rito ceremonial del pueblo y su festividad colectiva. En este hubo un divertimento de máscaras llamado Chabseknori de la banda musical. En los diálogos del teatro de máscaras coinciden también la intervención de los dioses como protectores del pueblo. Además, aquí la reunión entre el hombre y la mujer y el nacimiento de los hijos son los elementos rituales que simbolizaban la súplica de la riqueza del cultivo agrícola. Desde este punto de vista, el teatro de máscaras se gestó en las festividades del pueblo. El Hahuibyolsingut se difundió por todo el país y es realizado como parte de un rito ceremonial popular. Cuando los artistas pueblerinos trabajaron en la ciudad, al llegar al periodo final de la dinastía Choson, al mismo tiempo del desarrollo del mercado, el teatro de máscaras se separó de la festividad del pueblo y se desarrolló como autónomo y ciudadano. Las zonas en que se desarrolló esta forma urbana son el río Nakdong de Kyongnam, en los alrededores de Seúl, algunas zonas entre Seúl y Pyongyang, y en las costas de la provincia Whanghae. En estos lugares se esta-

blecieron mercados gracias al desarrollo comercial y surgieron comerciantes y funcionarios de baja categoría como una fuerza central. Así, este teatro se desarrolló en las ciudades como arte y como espectáculo para la gente.

Los actos comunes del teatro de máscaras transmitidos en cada región son los llamados Yongno, Miyal, Nojang y Yangban. En el Yongno se muestra a un animal llamado Yongno o Ishimi que se come a un hombre. El hecho de vencer a ese animal expresa al hombre antiguo que lucha contra las catástrofes naturales. En el Miyal se muestra la relación triangular entre un hombre y dos mujeres a través del conflicto entre un viejo, Miyal y Tolmori. Se nos cuenta que una vieja es vencida por una mujer joven. Entonces el viejo se reúne con la joven y tienen un hijo; este acto es originario de la festividad de la diosa de la producción para suplicar por la abundancia y proliferación de hijos, puesto que el viejo y Miyal son el dios y la diosa encargados de la reproducción. El Nojang se formuló en el momento en que el prestigio de los monjes se fijó después de la introducción del budismo. El Teatro Yangban se elaboró después de que se estableciera el Yangban como una clase alta en la sociedad.

2.7.3. Realización del teatro folclórico

El teatro de máscaras se realiza en las fiestas más importantes entre el principio de la primavera y el verano, una vez al año. Es común realizarlo en la luna llena de enero, según el calendario lunar en la zona del sur, y en la fiesta de Tano, que cae en mayo, en la zona del norte de Seúl. Pero el teatro de máscaras relacionado con el rito ceremonial del pueblo varía según cada pueblo. Los actores de teatro son personas

entrenadas que reciben clases de arte del pueblo; en el caso del teatro de máscaras urbano, hay algunos actores profesionales, pero no se mantienen dedicándose a la actuación. El teatro de títeres es realizado por un grupo profesional llamado *Namsadangpae*, donde el que maneja los títeres pertenece a la clase media.

El lugar de realización puede ser cualquier sitio donde se pueda congregarse a las personas y sea conveniente para apreciar el espectáculo. No construyen un escenario. Se actúa en el centro de un patio y solamente se instala, en algún rincón de ese lugar, una tienda temporal llamada *Gaebokchong*, donde se pueden cambiar de máscaras y vestidos. No hay división entre el escenario y el público y ambos están a la misma altura. En el caso del *Pongsantalchum*, el lugar del público puede ser más alto que el escenario para tener la facilidad de vender comida. El escenario del teatro de títeres es una mesa cubierta con una tela blanca para ocultar al titiritero.

Junto al escenario los músicos tocan mientras un artista danza. Además, ambos intercambian diálogos. El parlamento del artista está fijado pero puede variar espontáneamente. Puede hacer que el público participe en los diálogos y, en ese caso, según las circunstancias, el contenido varía.

El horario de la función empieza con la puesta de sol y dura hasta la medianoche. En la noche se alumbran con antorchas, que producen un efecto de reflectores y hacen variar los colores de las máscaras. En el caso del teatro de títeres, el grupo de *Namsadang* se detiene en la entrada del pueblo después de hacer una gira y coloca la bandera de su grupo. Entonces si la gente del pueblo coloca su bandera, significa la aceptación de ese grupo. Ellos entran al pueblo y realizan su espectáculo acompañados de una banda musi-

cal agrícola, trapecistas y acróbatas. Si el pueblo no muestran interés, se ven obligados a irse a otro pueblo.

Las máscaras se hacen con materiales tales como madera, papel y cáscaras de calabaza. Los enmascarados tienen muchos nombres: Yangban, Nochang, Mokchung, Yonggam, Halmi, Somu, Miyal, Choraengi, Imae, Maltugui, Chuibari, Yongno, etc. Con la máscara reemplazan el maquillaje y, según el ángulo de inclinación, expresan un sentimiento determinado. Es este un teatro que consta de varios actos y cada uno es casi independiente y por eso, si termina un acto, el artista puede aparecer asumiendo otro papel con un cambio de máscara.

2.7.4. Los actos principales y la significación del teatro de máscaras

El teatro de máscaras se transmite por varias clases según las regiones. *Pongsantalchum* y *Gangryongtalchum* en la costa oeste; *Yungjubyolsandaenori* y *Songpasandae*, en los alrededores de Seúl; *Okwangdaenori*, en Tonyong; y Yaryu, en Suyoung de Kyongnam. Cada acto tiene generalmente un contenido común a los otros y muestra un conflicto dramático. Como ejemplos podemos mencionar los de Nojang, Yangban, Miyal y Yongno. Vamos a resumir el contenido de los actos en *Pongsantalchum* y, después de revisar otro teatro de máscaras, explicaremos su significación.

En *Pongsantalchum* el acto de Nojang consta de cuatro escenas. En la primera danzan cuatro personas al compás de la música de Yongsanhwesang, Dodri y Taryong. No es dialogada. En el segundo acto danzan ocho monjes. Ellos aparecen uno a uno, intercambian un breve diálogo y después se retiran. No se expresa ningún conflicto dramático a

través de los diálogos. Durante el tercer acto danza la bailarina Sadang. Ella aparece sobre las espaldas de un anacoreta y canta con él tonadas divertidas, sin realizar diálogos significativos. En el cuarto acto aparece un diálogo dramático. Los monjes aparecen arrastrando al anciano monje Nojang. El bastón de este es llevado a las espaldas de los jóvenes, quienes, después de observarlo por un momento, tratan de distraer al público de la atención de Nojang diciendo que el cielo está nublado o que ha aparecido una serpiente. Luego uno de ellos lo presenta formalmente, este cae y entonces los monjes anuncian que deben celebrar un rito porque está muerto. Después salen de la escena. A continuación, una shamán aparece y baila. Nojang, después de ver el baile de la shamán Somu, revive, le cuelga su collar de cuentas y bailan juntos alegremente. En ese momento aparece un vendedor de zapatos y Nojang lo llama para comprarle un par y regalárselos a Somu. De pronto sale un mono del bulto de los zapatos y hace un gesto para indicar que él quiere hacer el amor con el vendedor. Después hace lo mismo detrás de Somu. El mono entrega una carta de Nojang al vendedor en vez de pagar por ellos. En ese momento aparece Chibari y, al ver a Somu, decide poseerla y luchar contra Nojang. Al comienzo recibe golpes de Nojang y se retira, pero finalmente, después de vencerlo, se apodera de la mujer. Somu da a luz a un hijo de Chibari, lo llama Madang y le enseña el texto de mil caracteres chinos.

En *Yangjubyolsandaenori*, en el acto de Nojang, él y Chibari se pelean por Somu. Chibari la posee y ella también alumbró a un hijo. Pero en el teatro de máscaras de la zona del sur, en vez del acto de Nojang, en el acto de Halmi —que corresponde al acto de Miyal— se muestra a un anciano quien abandona a su vieja esposa para convivir con una

joven concubina y luego tiene un hijo con ella. Los conflictos, la unión entre hombres y mujeres y el nacimiento de los hijos constituyen los elementos rituales que representan la abundancia del cultivo agrícola y son iguales al carácter mitológico del dios de la reproducción.

El argumento del teatro en el que Nojang, viejo y débil, es vencido y Chibari, joven y fuerte, se une con Somu podría interpretarse del siguiente modo: el aspecto ritual, que representaba la abundancia a través de la unión entre el dios de la reproducción y su diosa, se teatralizó. El que muestra la unión entre los dioses como tema es originario del acto de Miyal. El de Nojang se formuló después de que el carácter del dios de la reproducción cambiara del dios del cielo a Buda o los monjes, después de la introducción del budismo. Mientras, la unión entre el viejo y la joven concubina y el nacimiento de los hijos que se muestran en el teatro de máscaras de la zona del sur difieren en que el corpus principal de la reproducción es la mujer. La selección de la joven en lugar de una vieja surge de la idea de que la mujer preside la reproducción.

El acto *Yangban* es el sexto del *Ponsantalchum* y viene después del acto de la danza del león. Aquí se muestra a tres hermanos, hijos del señor Lee, que fueron burlados por su escudero llamado Maldugui, quien, dialogando con estos hermanos, dice algunas groserías que ellos piden corregir y, sin embargo, Maldugui continúa burlándose de ellos, cambiando las palabras. En *Yanjubyolsandaenori*, un estudio *Yangban* y Maldugui se encuentran y a este último se le asigna un castigo cuando se burla del otro, pero soborna para que los golpes del castigo sean fingidos y después revela las corrupciones del *Yangban*. En el teatro de máscaras de la zona del sur, los *yangbanes* perdieron el prestigio de

sus escuderos. Este argumento revela la satirización que hace el pueblo de la clase dominante. Esto significa que el teatro de máscaras fue creado por el pueblo, la clase dominada, y que ellos permanentemente disfrutaban de él. Desde su punto de vista, fueron atacadas la vanidad y la hipocresía, la jactancia y la costumbre de usar caracteres difíciles que no servían para la vida cotidiana del Yangban.

El acto de *Miyal* es el último de *Pongsaltalchum*. Empieza con el intercambio de sentimientos entre Miyal y su viejo esposo, después de la separación que tuvieron durante un tiempo a causa del trastorno del esposo. Pero el viejo ya tenía una joven concubina llamada Dolmorichuib. Por eso, esta y Miyal pelearon. Al discutir la distribución de la riqueza del viejo, este estuvo a favor de Dolmorichuib. Miyal murió por esa razón. Luego apareció otro viejo llamado Namgang y llamó a una shamán para hacer un rito de consolución para el alma de Miyal. A diferencia del acto de Nojang, en las relaciones triangulares entre un hombre y dos mujeres, la joven es quien gana. Se cree que el contenido mitológico de renovar la fuerza reproductiva de la diosa madre de la tierra como la diosa de la reproducción se manifestó en el teatro de máscaras. Miyal es la diosa mujer y la diosa de la reproducción, igual que la anciana Golmegui, quien apareció en el rito de Byolsin de la costa Este. Pero, al debilitarse la fuerza de la reproducción, fue derrotada por una joven para después morir. La muerte de Miyal es la muerte de la vieja diosa de la reproducción al recibir a la nueva diosa. Se puede pensar que esto proviene de la ceremonia agrícola en la que se renueva la diosa madre de la tierra de acuerdo con el ciclo anual.

El contenido principal del teatro de máscaras se formuló cuando la festividad sobre la reproducción se transformó en

una obra teatral y alcanzó un contenido satírico sobre la clase alta, los Yangban, desde el punto de vista del pueblo. Cada acto es independiente y los conflictos dramáticos se expresan dinámicamente a través del baile más que por los diálogos. Pero todos los conflictos se resuelven en cada acto y se arreglan con el inicio de la nueva vida. Desde esta perspectiva, se concluye que el teatro de máscaras tiene la función de disolver el estado oprimido del pueblo, que se dedicaba a la producción primaria como clase dominada en la jerarquía tradicional, y darle mayor ánimo.

3. Conclusiones

La herencia de la literatura oral de Corea es abundante. Esto significa que su historia es larga y hay muchas escenas donde la colectividad se dedica a las actividades primarias en el campo o en la pesca. Desde esta perspectiva, la literatura oral tiene un carácter popular.

La literatura oral no es propia de la clase intelectual. Hasta la dinastía Choson utilizaron el carácter chino como letra oficial. Si la literatura escrita en chino es la literatura de la clase intelectual, la oral es la literatura popular de los que no aprendieron el chino. La mayoría del pueblo, marginada de la caligrafía extranjera, satisfizo su deseo literario con el recurso de la oralidad mientras se dedicaba a las actividades productivas primarias, como la agricultura y la pesca. Por eso, en las canciones tradicionales o relatos folclóricos aparecen muchos temas que dan importancia a la vida cotidiana.

Podemos ver en las canciones del trabajo agrícola, cantadas durante las labores, la satisfacción por el trabajo y la diversión, como por ejemplo durante la plantación de arroz o el desyerbe. En las canciones de la carroza funeraria se

canta al resentimiento por no disfrutar de comidas deliciosas y no ponerse ropas finas. En las canciones de Sijipsari, que cantaban mientras hilaban las mujeres, la nuera canta la vida sufrida por los maltratos de sus suegras o cuñadas. Además, muchas canciones tradicionales toman sus comidas, vestimentas y viviendas como motivos para las canciones.

Los protagonistas de los relatos folclóricos son personajes expulsados por sus padres por ser perezosos o comilones. Sin embargo el azar les hará tener fortuna y ganar mucho dinero, casarse con hermosas mujeres y volver a casa. El tema de este tipo de relatos se resume con el enriquecimiento y el matrimonio. El primero es el recurso para elevar el nivel de la vida, y el segundo para prolongar la vida a través de los descendientes. En resumen, el ideal del pueblo que se divertía con la literatura oral era el anhelo de poseer una buena casa, comer, vestirse bien y gozar de la vida.

En la literatura oral transmitida por los artistas profesionales, como el pansori, el teatro de máscaras o los muga, predominan más las críticas y sátiras sobre el abuso del Yangban. Se burlan del comportamiento del Yangban, que pretende ser noble y se esfuerza por mantener su dignidad, se ríen de su sabiduría, que no servía de mucho en la vida práctica. En el *Korigut* de la costa Este, se reproducen los hábitos de los altos funcionarios en una forma humorística, y el examen para ser altos funcionarios, que es la puerta para ascender a la clase alta, se satiriza desde la mirada del pueblo. En el acto de Yangban, en el teatro de máscaras, tres hermanos nobles fueron burlados por su escudero llamado Maldugui; el hecho de que las groserías dichas por Maldugui las entienda el público y no los hermanos confirma que el público y los actores se burlan de la clase alta de los Yangban.

La literatura oral se distingue por dar más importancia al presente. La clase encargada de la literatura oral está familiarizada con el shamanismo. El shamanismo cree que es más importante la vida bendita del presente que la del futuro. Especialmente el shamanismo de hoy tiene la característica de buscar la bendición, de suplicar el bienestar y la prosperidad del hogar. Por eso en la literatura oral aparece el deseo de vivir con riquezas. El pensamiento que da importancia a la vida actual se formula por la vida tan dura y sufrida de esos años. Las personas que sufrían de hambre y recibían maltratos de los funcionarios corruptos aspiran a recibir un trato humanitario y una vida de abundancia.

Por otro lado, como medio de evadir el sufrimiento del presente, se cayó en el misticismo taoísta. Los relatos de geománticos, relatos sobre adivinadores y la mayoría de las obras de Indam Lee se pintaron a través de esta doctrina. Y el que la suerte de un país dependa de la elección de un buen lugar para la capital, o que el bienestar o la decadencia de un hogar dependan de su ubicación, muestra este pensamiento. Podemos encontrar este aspecto también en los relatos de la fundación de Koryo, los mitos de la fundación de la dinastía Choson y los relatos de geománticos como *Doson*, *Park Sanui* y *Nam Sago*.

En las obras del pansori, el misticismo taoísta ocupa un gran peso. En *Simchongga*, la vida de Simchong, hasta el instante de introducirse en las aguas de Indan, se presenta en forma muy real. Pero desde su sumergimiento hasta el reencuentro con su padre ciego, después de hacerse reina de China, cobró un matiz fantástico con el misticismo taoísta. La vida de Simchong en el palacio del Dragón y su entronización se decide por la voluntad de los dioses taoístas —como el emperador del cielo o el rey de los dragones—

excluyendo el esfuerzo humano de Simchong. En Hungbuga, la vida pobre de Hungbu exhibe un carácter real pero acabar con la pobreza y hacerse rico es un producto místico y fantástico. Hungbu se hizo rico gracias a la ayuda del rey de las golondrinas, sin superar la pobreza por su propia capacidad. Aquí podemos encontrar la concepción del pueblo, que imagina la coexistencia con lo sobrenatural.

Generalmente la descripción de los sufrimientos configura un aspecto real de la vida popular, y su proceso de enriquecimiento y prosperidad muestra el carácter fantástico que cuenta con la fuerza del dios. Pero, el dios no ayuda a cualquiera, sino a las personas que no pierden sus buenos pensamientos durante sus padecimientos. Aquí podemos ver la postura de la vida sencilla del pueblo. Podemos encontrar la idea paciente y optimista de que un día llegará una mejor forma de vida. Este pensamiento se centra en respetar y confiar en el ser humano y surge de la vida de un pueblo dedicado al cultivo agrícola, donde el que *siembra siempre recoge*.

Capítulo 3

Literatura escrita en chino

Lee Hyesun

1. Introducción

El presente estudio de la literatura escrita en chino abarcará solo las obras de los literatos coreanos. Aunque la actividad literaria a través de esta escritura se realiza hasta hoy en día, aquí nos limitaremos al periodo entre el establecimiento de los Tres Reinos y la instauración del gobierno interino en China en el año 1919, cuando se oficializó la escritura coreana.

Pese a que no es totalmente claro cómo se introdujo la escritura china a la península coreana, se piensa que ocurrió antes del establecimiento de los Tres Reinos. Siguiendo los cambios políticos en China, hubo movimientos entre los intelectuales que determinaron la inclusión de esta escritura.

Es un problema interesante saber si en Corea existió alguna escritura autóctona antes de la introducción de la china. Pero desde el periodo de los Tres Reinos, cuando se establecieron relaciones internacionales dentro del ámbito cultural chino, se usó en plenitud este modo de escribir. Esto contribuyó con la entrada de Corea a la comunidad internacional.

Sin embargo, el uso de la escritura china no significó la dependencia del ámbito cultural de ese país, sino sirvió para mostrar la capacidad cultural del pueblo coreano. En el periodo de los Tres Reinos fue notable el papel oficial de

esta escritura en el registro de los asuntos nacionales y noticias de las hazañas del país. Después del fin del enfrentamiento político y cuando se vigorizó el intercambio de los emisarios entre Shilla, Palhae, Tang y Japón, la escritura en chino fue un instrumento indispensable no solamente para las necesidades oficiales, sino también para cantar algunos poemas en lugares privados. A través de esta escritura, los literatos de Shilla y Palhae mostraron su nivel intelectual, orgullosos por incluirse en el mundo civilizado.

Lo más importante fue que algunas obras escritas en chino expresaron la vida y la experiencia de nuestro pueblo más ardientemente que las posteriores obras escritas en coreano. Esto ocurrió no solamente en el periodo anterior a la creación del alfabeto nativo, sino también después, al representar y criticar las circunstancias de la época con agudeza y exponer una nueva visión hacia el futuro a través de los varios géneros como la poesía, la novela y los textos didácticos. Además, aunque utilizó la misma escritura en chino, mostró los rasgos culturales del pueblo con persistencia, a diferencia de la literatura china y japonesa y —como indicó el autor So Kjong en el prólogo de la *Antología de la literatura oriental*— manifestó una singularidad equiparable con la primera de estas.

Pero a veces fue criticada por asumir un papel negativo al orientarse hacia la literatura aristocrática, dejando de lado la literatura popular. Pero, si examinamos en detalle, estas dos no se desarrollaron independientemente, sino formaron parte de la literatura coreana a través de sus similitudes y divergencias. Los funcionarios de la clase alta acogieron las canciones populares, expresaron los sentimientos de la clase baja y escribieron los poemas en chino y en coreano. Incluso en un caso trataron de fusionarse con la literatura

coreana, descartando las normas de la literatura escrita en chino. Por esa razón no podemos hablar de la literatura popular sin el reconocimiento justo de la literatura escrita en chino y viceversa. Esta se puede dividir en las siguientes ramificaciones: la escritura de comentarios y reflexiones, los escritos políticos, los escritos ceremoniales, las biografías, los escritos de exposición de ideas y réplicas y las obras poéticas.

So Kjong, al recopilar la *Antología de la literatura oriental*, estableció una clasificación en cuarenta y ocho tipos y determinó un sistema para esta literatura, válido para el periodo medieval.

De este modo, los escritos políticos y ceremoniales ocuparon un gran espacio y, teniendo una función oficial, el arte de la expresión se aproximó a la configuración literaria y a una conciencia estética sobresaliente. Al mismo tiempo, la rama didáctica alcanzó un papel importante, mientras el teatro no apareció.

Esta literatura se estableció debido al sistema propuesto por So Kjong, pero aparecieron otros tipos literarios que expresaron nuevas experiencias, como la novela, los cuentos del sueño y los cuentos históricos no oficiales. Así, mostró la transición del periodo medieval al periodo moderno. Al llegar a este último aparecieron muchos artículos que exigieron una observación personal y detallada de la realidad, como la crónica, o ficciones, como las leyendas. No hubo interés literario sobre los artículos políticos y ceremoniales, a diferencia de los periodos anteriores.

Hay una gran cantidad de datos disponibles, pero aún queda mucho por hallar e investigar. Antes, los estudios les prestaron más atención a la poesía y novela, pero últimamente se están acercando a los ensayos y, por lo tanto, se

está extendiendo el campo de estudio. Asimismo, otros géneros que se trataron como datos complementarios para investigar el pensamiento y la vida de los autores deberían ser estudiados más sistemáticamente.

Aquí intento mostrar una visión general en torno a la poesía y prosa y, en el caso de la poesía, dividirla entre la lírica y la épica. En el caso de la prosa, me limitaré sólo a algunos géneros como historias de objetos animados, relatos en el sueño y la novela. La literatura escrita en chino esencialmente fue la clásica; por ello la que surgió continuamente en el periodo de la apertura, el inicio de la literatura moderna, se tratará en un capítulo independiente.

2. La poesía lírica

2.1. Periodo de los Tres Reinos y el reino Silla unificado

Como las obras más antiguas podemos mencionar el poema de *Ulchimundok*, general del reino Koguryo, que fue entregado al general Ujungmun del reino Su, en China; *La canción de la paz*, escrita por la reina Chindok del reino Silla, y los poemas Budistas y shamánicos, que se registraron en *Samgukyusa*. La poesía de este periodo se inclinó a la función oficial en el campo religioso, político y diplomático.

Se estima que la poesía que expresó un sentimiento individualista apareció a finales del siglo VII cuando el reino Silla unificó los tres reinos. Los datos existentes sobre esta época, escritos en el siglo VIII por los monjes que fueron a estudiar al reino Tang, son los poemas de Hyecho (704-787) y los poemas de Kim Chijang (705-803), escritos cuando él

estuvo en la montaña Kuhwa del reino Tang. Otras obras también fueron escritas en el siglo IX o X por los eruditos que fueron a Tang, lo que estableció un vínculo estrecho con este reino.

El reino Silla fue un país clasista y jerarquizado, por eso algunos eruditos no pudieron ascender en sus cargos y por eso escogieron el reino Tang como una vía de escape de su descontento. Ellos pasaron el examen *Pingong* del gobierno del reino Tang, que se estableció para conciliar a los países vecinos, y mostraron allí su talento. La cantidad de eruditos que aprobaron el examen hasta el derrumbamiento del reino Tang fue de 58 personas, y durante los cinco reyes, 32; lo cual muestra el interés de los eruditos coreanos hacia el examen *Pingong*. Pero los aprobados procedentes de otros reinos tuvieron un trato diferente a los de Tang. Por eso, no se les asignó cargos demasiado importantes y, en algunos casos, se vieron obligados a retornar a sus reinos de origen. La significación del examen *Pingong* solo fue importante en el nivel cultural.

El hecho de que los eruditos que fueron a estudiar en el reino Tang dirigieran la literatura de esta época significó una semejanza con el ambiente literario de Tang. Los aprobados de este examen, como Choi Chiwon, Choi Kwangyu, Choi Sung, Park Inbom, practicaron las corrientes literarias de Tang. Pero realmente en sus poemas se configuraron la soledad en el extranjero, el sufrimiento para aprobar el examen, la pobreza, el reconocimiento sobre la realidad de Tang y la marginación después de retornar a su propio reino. Por eso se alejaron de la poesía de Tang.

Entre los eruditos que fueron a Tang hubo muchos no solamente de Silla, sino también de Palhae. Estos tuvieron un espíritu competitivo hacia los de Silla, y por eso alcan-

zaron un nivel bastante elevado. Pero las obras existentes de los eruditos de Palhae se encontraron en parte en los datos de Japón y China, por lo que es difícil distinguir las diferencias literarias entre Silla y Palhae.

2.2. Primer periodo del reino Koryo

La literatura del reino Koryo se desarrolló sobre la tradición de la literatura escrita en chino con un nivel muy elevado que alcanzó al Silla unificado. Además, la ejecución del examen de estado para elegir a los altos funcionarios desde el cuarto rey Kwangjong contribuyó al desarrollo de la literatura de este reino.

Sangui, chino integrado al reino Koryo, que sugirió la ejecución del examen de estado y fue jurado durante los tres primeros exámenes, desempeñó un papel trascendental para que la corriente poética se refinara. Debido a ese refinamiento recibió posteriormente la crítica de que esa literatura era muy superficial y ampulosa. Es muy probable que Wangyung, quien fue jurado once veces, fuera un chino que adoptó la nacionalidad del reino Koryo.

El sistema de examen de estado desempeñó un papel en el desarrollo y la formación de la poesía, pero, por el predominio de los aristócratas en estos exámenes, la poesía escrita en chino del primer periodo del reino Koryo mantuvo una relación estrecha con la cultura aristocrática.

Estos poemas refinados emplearon un lenguaje poético sensorial lleno de imágenes. Una canción de despedida titulada *Despidiendo al amante* de Chong Jisang fue considerada como un poema valioso. Este poeta fue un erudito que participó en la cultura aristocrática con su arte, aunque no perteneciera la clase de los altos funcionarios.

En la extensa ribera, después de acabar la lluvia,
hay hierbas de variados colores.

Despidiéndome de ti, que te vas a Nampo, yo canto
una triste canción.

Cuándo se acabará el río de Taedong.

Año tras año las lágrimas de la despedida se suman
a las ondas azules.

El tema principal es la despedida y la tristeza de ese alejamiento. Esto se expresó a través del río, las lágrimas y la lluvia. Sin embargo la razón de que este poema no fuera melancólico sino fresco fue la imagen visual de la naturaleza configurada en el primer verso. La frescura de las hierbas sobre la extensa ribera después de llover mostró la vitalidad y expuso con más profundidad la tristeza de la despedida.

En el segundo verso comparó la abundante naturaleza con el estado emocional de los amantes y desde esta hermosa naturaleza se expresa la tragedia de la despedida. Aquí Nampo fue el lugar concreto de la separación de estas personas, pero al mismo tiempo también el lugar de reencontro. Este espacio dual, no solamente de las personas que se despiden, sino también de aquellos que se alegran esperando a quienes vuelven, muestra más tristeza en la persona que esta despidiéndose.

El agua del río y las lágrimas de los últimos dos versos mostraron un aspecto de la despedida que existe donde quiera que viva el hombre, con lo que no se limita a la despedida al nivel individual, sino al sentido social más universalizado y al mismo tiempo expresa una larga despedida y una incesante añoranza.

El nombre de Nampo y el río Taedong indican que este poema se escribió con el fondo de la ciudad de Sokyung y esto

mostró una misma tradición con el poema *Sokyeongbyolgok*. Chong Jisang expresó el sentimiento del pueblo con hermosura y mostró una diferencia con el poeta Kim Pusik, que trató de establecer una norma aristocrática en la cual la poesía debía seguir la tradición de las escrituras sagradas.

Este rasgo reveló una dualidad: primero, existieron obras que buscaron la belleza estética y, segundo, obras que buscaron dar lecciones morales. La segunda tendencia apareció en poemas desde Choi Sungro hasta Choi Chung, Choi Yak y Kim Pusik. Y las lecciones morales aparecidas en Kim Pusik tuvieron relaciones con el confucianismo. Aquí podemos encontrar otro estrato cultural de la literatura Koryo, como una parte de la cultura de la aristocracia. Pero las moralejas no se arraigaron en las estructuras poéticas; por lo que el pensamiento del confucianismo no alcanzó a ser la base de la visión del mundo de las obras.

En el caso del budismo fue igual. La mayoría de los poemas, en cuyo fondo apareció un templo, mostró que estos edificios sagrados fueron su soporte espiritual y que el apoyo principal de la sociedad aristocrática fue la cultura budista. Pero los templos mostraron los casos extremos entre la separación de la realidad y el vínculo secular. Los poetas prestaron más atención al vínculo con la realidad, lo que evidencia un espíritu realista.

2.3. El segundo periodo del reino Koryo: la rebelión militar

La rebelión militar hizo aparecer un nuevo grupo de literatos y motivó la eliminación de las características formales y prestigiosas de la cultura aristocrática. Pero no hubo un cambio ni eliminación total de los funcionarios civiles. Entre

las personas que dirigieron el examen de estado y alcanzaron el primer lugar en dicho examen hubo muchos descendientes de familias aristocráticas.

Mientras los aristócratas fueron eliminados o marginados, los nuevos funcionarios, descendientes de pequeños terratenientes, intervinieron en los asuntos políticos y tuvieron una visión y conciencia distinta de la de los aristócratas anteriores. Lee Kyubo, poeta representativo del gobierno militar, escribió un poema épico y heroico del rey Tongmyong. Mostró una nueva conciencia sobre la historia del pueblo y, a través de la poesía del campesinado, que describió el aspecto miserable de esta vida, mostró también un interés en el sufrimiento de la clase baja por el abuso y criticó a los funcionarios corruptos.

La rebelión a su vez influyó en el sector religioso. Al debilitarse las sectas que no seguían al Zen, este último prosperó. Los monjes del Zen enseñaron a sus discípulos, a través del *Gatha* (canciones para elogiar a Buda), una recopilación de las enseñanzas budistas. Este fue un aporte relevante de la poesía budista en la historia de la literatura; se formó con un estilo coloquial pasando por alto la norma estricta de la poesía escrita en chino, así motivó su fusión con el modo de hablar de la lengua coreana.

Después de terminar el gobierno militar y recibir la influencia del reino Won, apareció una nueva fuerza aristocrática. Con este grupo, los nuevos funcionarios se enfrentaron y prestaron atención al sufrimiento del pueblo. An Chuk, Lee Gok y Yun Yohyung escribieron poemas en este sentido.

Lee Chehyun se distinguió por mostrar una clara conciencia histórica defendiendo la continuidad de las tradiciones del reino Koryo y mostrando su simpatía hacia los que querían mantener su honor luchando contra otras fami-

lias que pretendían ascender al trono. Fueron notables los once poemas de su libro *So Akbu*, por adaptar las canciones populares, escribirlas en chino y tratar de acercarse al sentir del pueblo. Al aproximarse la literatura escrita en chino y la literatura popular coreana, la poesía coreana escrita en chino, a diferencia de la poesía china, se cargó de sentido y aseguró sus características distintivas. La mayoría de estos poetas visitó el reino Won y mantuvo afecto al reino Koryo, que fue devastado por la invasión de tribus mongoles. *Pabellón de Pubyok*, de Lee Saek, enfatizó que el reino Koryo fue fundado por el cielo, basándose en que hace mil años el rey Tongmyong de Koguryo ascendió al cielo montado en un caballo, mostrando de ese modo una conciencia histórica independiente y el gran espíritu de los nuevos funcionarios de la clase aristocrática.

El aporte espiritual de estos aristócratas fue la doctrina Lihak, que impulsaba estudios de la naturaleza humana, pero ese pensamiento no se configuró en la poesía de aquel entonces. Más bien, a través del contacto estrecho con los budistas Zen, se escribieron con una fuerte inclinación hacia esta doctrina.

2.4. Primer periodo del reino Choson

Al llegar a la decadencia del reino Koryo, las familias aristocráticas se dividieron en dos grupos. Uno de ellos guardó fidelidad al reino Koryo, mientras que el otro participó en la revolución para la creación de un nuevo reino. La primera agrupación fue liderada por Kil Chae y su sucesor Kim Chongjik; se hizo llamar secta Sarim (entregarse a una vida retirada). La segunda fue dirigida por los aristócratas Chong Dojon, Kwon Kun y Pyon Kyeryang; se hicieron co-

nocidos como la secta Hungu (nobleza dominante). Los dos encabezaron la literatura del reino Choson.

El primer periodo de Choson adoptó el confucianismo como su pensamiento directriz y trató de imponerlo con rigurosidad. Como consecuencia, hubo discrepancias entre los budistas, considerados herejes, y los confucianos. Muchos marginados por el nuevo sistema aristocrático también desarrollaron una importante actividad literaria independiente. La secta Hungu, al transcurrir el tiempo, enfatizó el arte decorativo de la poesía y, al entrar en el siglo XVI, produjo poemas muy refinados y de tonos elevados, pero alejándose de la realidad.

Por otro lado, en la literatura de la secta Sarim del siglo XVI se reflejó el pensamiento Songrihak (estudio de la naturaleza humana). Sus integrantes, los cuales se habían entregado al estudio y la vida retirada, empezaron a participar en los asuntos políticos. Esta filosofía se sostuvo claramente con el reconocimiento del entorno. Se creyó que con el contacto entre los objetos circundantes y el ser humano se alcanzaba un estado de éxtasis, excluyendo todo sentimiento de avaricia. Descubrimos esta característica en los poemas que cantaron a la naturaleza, como el siguiente:

En los ojos se coloca una cortina y en la oreja se cierra una puerta.

El rumor del riachuelo y del viento que agita el pino se hace estruendoso.

Olvidando todo, me embeleso al ver el agua como agua.

Mi corazón dondequiera que vaya se pone transparente y ardoroso.

So Kyongdok, sin título

La alegría de ver la hermosa naturaleza no viene solo de conocerla; se acentúa cuando se alcanza el estado de armonía entre ella y el yo. En el primer verso, olvidar el yo no es posible por la ruptura con los sentidos (los ojos están cerrados y la oreja, tapada). Los objetos externos, representados en el segundo verso por el sonido del viento del pino y el del riachuelo, no se pueden evitar con los ojos y las orejas. La naturaleza expuesta a los sentidos no es la esencial sino solo una belleza externa. Aquí es muy claro que la naturaleza que miró y pintó la secta Sarim no era la hermosura exterior.

En el tercer verso se muestra que el verdadero rasgo de la naturaleza se adquiere cuando uno se olvida del yo y es libre de todos los sentimientos y deseos obtenidos a través de los sentidos. Ver el agua como tal implica un estado de identificación entre el yo y este elemento; la alegría de cantar a la naturaleza viene cuando esta y el yo se identifican. Tal identificación fue la conciencia estética predominante de la literatura poética del primer periodo de Choson.

El último verso es la configuración concreta de la identificación entre el objeto y el yo. Cuando este último se olvida de sí mismo y ve el agua como tal, puede reconocer la esencia de la naturaleza y entonces el corazón del yo y la naturaleza pueden ser uno. Para el poeta es posible lograr esta unificación por concebir que ambos se componen de una misma energía. Según la visión del poeta, la naturaleza es el principio moral, cuya esencia no se puede cambiar dependiendo del mundo. En ese sentido, muestra una diferencia con el erudito Lee Hwang.

La literatura de estas dos sectas se diferencia en que la secta Hungu da importancia a la función decorativa y la de Sarim a la función utilitaria, sin embargo, no hubo una dife-

rencia crucial en su posición literaria, pues ambas consideraron que los literatos deberían alcanzar el camino del Do a través de la actividad literaria siempre ocupada por la clase aristocrática. En el caso de los literatos marginados de estas dos sectas, ellos mostraron muchas diferencias con estas sectas en su posición social, pensamiento y hasta en su estilo literario. A este grupo pertenecieron las personas de la clase baja como O Mujok, las personas reaccionarias al sistema establecido como Kim Sisup, taoístas como Chong Heeryang, las mujeres como Hwang Chini, así como también tres poetas que introdujeron la corriente del Tang en los medios literarios donde predominaba el reino Song.

Estos marginados, que tomaron una actitud crítica ante la sociedad de aquel tiempo, se caracterizaron por buscar la fórmula de un nuevo estilo. Los ejemplos marcados de esta tendencia aparecieron principalmente en la novela y en los cuentos del sueño, pero también podemos ver esta característica en poemas como *El lamento de los refugiados* de O Mujok y *Canción caótica en la taberna*, de Chong Heeryang. Estos poemas dieron relieve a la marginalidad psicológica y los conflictos, usando una métrica libre y rompiendo el tabú de la repetición de las palabras poéticas.

2.5. Segundo periodo Choson

En este periodo, con cambios económicos, políticos y sociales, hubo muchos cambios también en la literatura escrita en chino. Entre los factores que contribuyeron a convertir la poesía conceptual en una poesía estrechamente ligada a la vida real podemos mencionar la crítica incisiva de la realidad, el interés en la literatura tradicional —incluyendo las obras de la clase marginada como la de los hijos naturales o

las mujeres— y la amplia aceptación de las filosofías —como el taoísmo y el budismo, que mostraron los literatos Ho Kyun, Kwon Pil, Lee Sukwang—.

Con este cambio aparecieron cuatro grandes literatos, herederos de la tradición literaria anterior. Ese ambiente reaccionario se fomentó por el intento político del grupo dominante de permanecer en el poder, pero en el siglo XVIII, manteniendo el nivel auténtico de la literatura escrita en chino, se mostró una voluntad de conciliarse con la nueva corriente literaria. Podemos resumir el cambio aparecido en el segundo periodo de Choson de la siguiente manera: primero, la decadencia del pensamiento aristocrático debida a que los eruditos empezaron a provenir de otras clases sociales; segundo, el desmoronamiento de la visión del mundo y las normas en torno a China por la aparición de una conciencia nacional; tercero, una marcada presencia de la realidad a través de su descripción.

El grupo de los escritores de la poesía escrita en chino que se había limitado a la clase aristocrática se amplió hasta la clase media en el segundo periodo de Choson. En este grupo se incluyeron empleados de baja categoría, los hijos naturales y sus familias, los intérpretes y los artistas. Ellos organizaron asociaciones, publicaron las obras poéticas y también realizaron recitales.

Los altos funcionarios reconocieron la literatura de esta clase y sus literatos, estando en la posición intermedia entre el gobernante y el pueblo, afirmaron el significado de la literatura de la clase media al mostrar el reconocimiento y la conciencia de la realidad mirada en su actual estado. Pero, por otro lado, con el sentimiento marginado por tener una vida miserable a pesar de su capacidad y conocimientos, mostraron una conciencia dirigida hacia la clase alta. Aspec-

tos similares entre su literatura y la literatura de la clase aristocrática derivaron de este contexto.

Entre los escritores de la clase media fueron notables los secretarios de la comitiva que viajó a Japón y China. Ellos tuvieron contacto con los literatos extranjeros y por eso estuvieron en una posición más abierta en su pensamiento y cultura. A través de este aprendizaje y su composición poética llevaron a cabo una reflexión seria.

El segundo periodo fue aquel en el que apareció la conciencia del pueblo en varios aspectos; principalmente, la conciencia sobre la historia de Corea. Las obras poéticas trataron la historia, personajes y leyendas, en las cuales aparecieron el orgullo y el arrepentimiento del pueblo.

La conciencia del pueblo se vio claramente cuando se elaboró la poesía de Choson, que pasó por alto las normas de China y se asentó una fórmula adecuada para Corea. El poema *Un asunto alegre para el anciano* de Chong Yakyong es una aclaración del sentido de la poesía de Choson.

La alegría para el anciano
 es escribir dejándose llevar por su pincel
 sin percatarse de la rima o la métrica
 ni perder tiempo con retoques.
 Si se alegra, inmediatamente compone.
 Si compone, inmediatamente escribe.
 Como yo soy de Choson,
 me deleitaré escribiendo poemas de Choson.
 Ustedes pueden mantener sus normas.
 Quién puede decidir por ustedes.
 La métrica complicada y laboriosa,
 cómo nosotros podemos saberla estando tan lejos.
 Lee Banryong, el muy sinvergüenza,
 nos tomó el pelo considerándonos como salvajes del Oriente.

Won Mae y Uh Dong elaboraron un pabellón de nieve
 y en la tierra china nadie se percató.
 Atrás uno apunta con la escopeta,
 no hay tiempo de mirar el pellejo seco de la cigarra.
 Aunque trato de imitar el poema de la montaña y la roca,
 temo la burla por considerarlo femenino.
 Aunque se adorne con palabras tristes,
 cómo se puede escribir poemas tristes.
 La pera y la mandarina tienen diferente sabor.
 Cada uno escoge según su gusto.

Del primer y segundo verso podemos preguntar cómo es posible que la alegría para el anciano sea escribir dejándose llevar por el pincel. Aquí se insinúa que el poeta antes no había escrito dejándose llevar por el pincel debido al exceso de normas. Lo más importante fue la toma de conciencia de que la restricción en la juventud no fue muy significativa. Pero el poeta se dio cuenta de ello al llegar a la ancianidad.

Del tercero al sexto verso se exponen las normas que limitaron al poeta. Las rimas que usaron para la poesía escrita en chino y las normas restrictivas de China fueron los elementos que causaron más disgusto al poeta. Por eso, cuando se alejó de estos, le fue posible la creación de la verdadera poesía de Choson.

Del séptimo al octavo verso se remarca el fondo de la poesía de Choson con la expresión «yo soy de Choson», lo cual sugiere que el anciano se mantuvo ajeno a Choson aun siendo de este lugar. Se declara al poeta como hombre de Choson.

Del noveno al doceavo verso se establece la distancia entre China y Corea al introducir el concepto de espacio y despreciar las normas que se exigían en China.

Del decimotercero al vigésimo verso el poeta justifica, a través de algunos ejemplos de la preceptiva literaria, que el ataque a las normas inútiles no derivó del nacionalismo o de un pretexto propio para incumplirlas. El poeta indica que las normas no fueron completas y las ciegas imitaciones fueron vanas. Así, la declaración de la poesía de Choson adquiere universalidad.

En los últimos cuatro versos, el poeta considera que imitar otros poemas es igual a cometer una tontería. Él insiste que la poesía debe salir en una forma natural, según su propia circunstancia y gusto. Aparentemente, declara la emancipación de las normas chinas a través de sus poemas de Choson, pero en realidad muestra claramente que sus poemas se emancipan de las restricciones de la realidad, hacia el pensamiento y la conciencia libres.

El poeta trató de escribir un poema de Choson a través del uso de refranes coreanos y la adaptación del chino al estilo coreano. Es decir, a pesar del uso del ideograma chino, lo transformó como un poema que solamente los coreanos pudieran entender.

En la poesía de Choson se describió el sufrimiento de la clase baja, la corrupción de la clase alta y el desorden político. Al mismo tiempo se reflejó el sentimiento típico de Choson. Se distinguió la forma extensa y narrativa y la orientación hacia la flexibilidad en su métrica.

La verosimilitud en la descripción de sus objetos fue otro cambio notable. Esta característica se reflejó en los poemas de Park Chiwon, Lee Dukmu, Park Chega. Ellos describieron la realidad a través de la observación minuciosa, alejándose de la comprensión conceptual de los objetos. Por eso, muchos poemas mostraron un carácter pictórico.

3. Poesía épica

En la literatura china, cuna de la literatura escrita en chino en Asia oriental, la poesía épica fue muy escasa, mientras en Corea sí prosperó. Así se logró una tradición muy larga, la cual se destacó dentro de la poesía coreana escrita en chino. Este hecho lo corrobora la extensa poesía escrita en el segundo periodo de Choson, que se distinguió por la tendencia a narrar.

El poema sobre el rey Tongmyong, el primer poema en Corea, revela la conciencia elevada del pueblo después de la rebelión militar del reinado Koryo. Los rebeldes, levantados contra los nobles del primer periodo de este reino, cometieron grandes masacres y destruyeron muchas herencias culturales, pero, al resistir durante treinta años en una isla pequeña, Kwanghwa, contra la invasión mongólica que devastó la península coreana, estimularon la conciencia del pueblo. El poema sobre el rey Tongmyong de Lee Kyubo fue escrito por esta época y mostró la voluntad de elevar la conciencia del pueblo y reconocer su historia a través del canto al héroe nacional que fundó Corea. Pero la voluntad del autor no derivó solamente de la lucha contra la invasión extranjera, sino también de la vigilancia sobre la casa real corrupta del reino Koryo.

Esta obra fue compuesta en 282 versos. En el prólogo se declara la intención de su escritura. El núcleo del prólogo estriba en que el rey Tongmyong fue dios, santo y descendiente de los cielos y, por lo tanto, Corea fue fundada por el cielo. Lo que quería expresar Lee Kyubo fue el orgullo y la confianza del pueblo.

El contenido principal fue el descenso del hijo del cielo, Hae Mosu, su matrimonio con Yu Hwa, el nacimiento, el su-

frimiento y la fundación del país por Chumong, crecimiento y subida al trono de Yuri. Como se muestra en este contenido, se describió tres generaciones heroicas de Hae Mosu, Chumong y Yuri. Sin embargo, la parte relacionada con Yuri solamente constó de cuatro versos. El interés del poeta se centró en Hae Mosu y en Chumong. Las descripciones de Hae Mosu y Chumong se realizaron en 100 y 122 versos respectivamente. Podemos decir que ambos personajes fueron tratados en igual preponderancia. El autor expresa su convicción de que el rey no fue un fantasma sino un santo, no fue el diablo sino el dios, por lo tanto, Corea fue un país fundado por un santo. Este alegato termina con una muestra de alegría al final del poema, que solo puede darse bajo el fondo sublime y grandioso de Hae Mosu celestial.

Los primeros 24 versos empiezan con la narración sobre los héroes de China. Esto se vio como un pensamiento sometido a China. Los héroes descritos por el poeta fueron los ocho emperadores que tuvieron una singularidad en su aspecto físico, el misterio del nacimiento y otros sucesos extraordinarios. En la primera parte del periodo hubo muchos hechos sagrados, pero en la segunda parte no ocurrió nada sobrenatural. El autor se lamentó de estos sucesos. En ese momento apareció Hae Mosu.

La aparición de Hae Mosu y Chumong después de los héroes chinos sobrenaturales continuó la tradición en Corea y sugiere fuertemente que estos héroes coreanos fueron más sobresalientes que los chinos. Primero, se consigna detalladamente la fecha de la aparición de Hae Mosu. Esta fecha indicó el año 59 a. C., lo cual indica la intención del autor de mirar una serie de sucesos como el descenso del personaje celestial, el matrimonio con Yuhwa, hija del dios del agua, el nacimiento de Chumong y la fun-

dación de Koguryo, no en una dimensión mitológica, sino en una dimensión histórica.

Después se describió su nacimiento y su vida digna. En esta parte del poema se dice sobre Hae Mosu: «nunca he visto a nadie libremente subir al cielo día y noche». Esto muestra que, excepto Hae Mosu, los héroes chinos no pudieron ascender al cielo.

Luego apareció Yuhwa y el vínculo matrimonial entre la familia del dios del cielo y el dios del agua. Luego ocurrió una lucha entre Hae Mosu y Hwa Baek, padre de Yuhwa, por el reconocimiento justo del matrimonio. La victoria de Hae Mosu fue previsible y trascendente para la conciencia coreana al considerarse heredera de una tradición de ganadores. También tuvo sentido que se prefiriera la nutria a la carpa, el lobo al venado y el águila al faisán. Es decir, mejor era escoger animales fuertes y triunfadores a animales pacíficos y perdedores. En la confrontación, el pez, el animal terrestre y el ave dominaron el agua, la tierra y el cielo; de este modo se remarcó la dignidad de Hae Mosu.

Luego se describió el sufrimiento de Yuhwa. Aparece en varias formas, desde el daño físico hasta el destierro y la detención. Después de encontrarse con Hae Mosu, se enfoca el matrimonio y el padecimiento de Yuhwa. De este modo se desarrolla una crónica de Yuhwa. El padecimiento indica que ella era una persona estoica, si Hae Mosu era una persona simbólica de la dignidad, el desafío, la determinación y la fuerza, ella se describió como el símbolo de la paciencia y el afecto.

Desde el verso 125 se describe el nacimiento y el crecimiento de Chumong. Estos se encuentran marcados por el sufrimiento y la singularidad, lo cual revela el nacimiento equilibrado entre el padre y la madre. Pero la parte más

emotiva es el aspecto humano de Chumong y el amor materno de Yuhwa, que va a asumir el sufrimiento por el porvenir de su hijo.

En efecto, Chumong se despidió de su madre y se puso en marcha con tres amigos y fundó un reino. En determinado pasaje, ante el peligro ineludible de tener un río frente a él y detrás a soldados que lo perseguían, padeció mucho, pero finalmente obtuvo la victoria con la ayuda del cielo, su propia capacidad y sus súbditos. El poema épico sobre el rey Tongmyong nos legó el orgullo nacional al contar que el protagonista superó todas estas vicisitudes. La obstinación por la conquista de Chumong fue heredada de la determinación y la voluntad de lucha del padre de Hae Mosu, mientras su preocupación por la agricultura fue heredada de su muy sensata madre.

Sobre Yuri, el hijo de Chumong, se resumió solamente en cuatro versos, lo cual indica que el interés del poeta estriba en la fundación del país. Pero aunque fuera muy breve la sucesión del trono, se realizó sobre la base de la paciencia y la virtud. Aunque la fundación del reino se basó en la segunda, para la continuación se necesita la primera. La conclusión con el verso «eternamente heredando a los hijos se gobernará el reino» tuvo la intención de estimular la voluntad de la resistencia frente a la invasión mongólica a través del reconocimiento de la historia del pueblo y también denunciar la corrupción de la casa real del reinado Koryo.

Este poema, que es el primer poema épico, fue el cimiento de la literatura posterior. La vida de Chumong ofreció la estructura básica de la novela heroica posterior. El sufrimiento de Yuhwa fue el prototipo del sufrimiento de las mujeres en las novelas antiguas; el esquema de tres ge-

neraciones, de Hae Mosu a Yuri, influyó en las novelas de familia de linaje.

Si el periodo medieval fue el periodo de la poesía épica sobre los héroes de la fundación del reino, aquella, al sufrir el país la invasión japonesa, se convirtió en la poesía sobre la gente del pueblo.

Los poemas épicos surgidos en esta época escogieron el pueblo y las mujeres como protagonistas. Se pueden dividir entre los que describieron el aspecto miserable del pueblo por la guerra y los funcionarios corruptos, y los que describieron el amor entre los hombres y mujeres y la vida trágica de la mujer. Entre los poemas épicos que pintaron el dolor del pueblo tenemos *El lamento de una anciana* de Ho Kyun. Este poema, a través del sufrimiento de una mujer durante la invasión japonesa, representó el dolor del pueblo coreano. Cuando la capital fue conquistada por los soldados japoneses, la familia de esa mujer se marchó. Durante esta temporada de refugio, la suegra y el marido fueron asesinados por los soldados japoneses y estos se llevaron también a su hijo. Por consiguiente, ella, abandonada, sufrió trabajando en una posada. Después escuchó la noticia de que su hijo sobrevivió y que logró mantener una vida sin problemas. Pero ella se resignó pensando que su hijo no la reconocería y se lamentó del sufrimiento a causa de la guerra. El poeta describió objetivamente el lamento de una anciana con quien se encontró en una posada, pero, a través de un cuento tan triste de una persona tan débil, trató de criticar a la corte por no prepararse adecuadamente contra esta invasión.

Entre los poemas que describieron el amor entre los hombres y las mujeres tenemos *La unión después del espejo roto* de Lee Kwangsa, que contó el amor entre Kasil y Solsi, registrado en Samguksagui. Este poema consta de 228 versos

y el contenido se reestructuró y amplió épicamente contando con la observación de un tercer personaje. La historia de Solsi, según Samguksagui, fue la siguiente: el novio Kasil se fue a pelear en la frontera con China en lugar del padre de Solsi. Como él no volvió en la fecha prevista para la boda, el padre de Solsi quiso casarla con otro joven. Pero Solsi se resistió y trató de escaparse. Sin embargo, al no lograrlo, solo le quedó lamentarse. En ese momento Kasil regresó.

Este poema se estructuró sobre la base de la retrospectiva que tuvieron Kasil y Solsi en la primera noche del matrimonio. El novio favorito escogido por el padre de Solsi fue el tercer hijo de un vendedor de piedras de un pueblo del sur. Este joven era guapo, hábil en las artes marciales, talentoso en la composición y de buen linaje. Además, la futura suegra tenía un carácter tranquilo. Por esa razón decidió comprometer a su hija con él. Frente a esta situación, Solsi consideró que la decisión de su padre era injusta, y finalmente logró convencerlo de lo contrario. El énfasis en la fidelidad y la victoria de parte de la hija se basó en la tradición clásica, pero el cambio de la mujer de su posición pasiva a la posición activa fue muy significativo en aquella sociedad. En este poema el autor reflejó su mensaje de precaver la situación de aquel momento que se inclinaba más hacia lo material que hacia la fidelidad.

Al configurar la tragedia femenina, los funcionarios de la clase alta mostraron una mentalidad cambiante que empezó a tener interés en el sufrimiento de la mujer de clase baja. En los poemas de esta clase se mostraron algunos aspectos positivos como el incremento de la independencia de la mujer. Pero también se impregnó la intención de retornar al periodo medieval al expandir el espíritu de honra femenina hasta la mujer de clase baja.

Entre los poemas épicos que describieron la vida trágica de las mujeres, hallamos el poema de Chong Yakyong llamado *Dokangbusa*. Este poema describió el cuento trágico de una mujer hermosa de 18 años que se casó, por el engaño de su avaro padre, con un viejo ciego y cruel. La protagonista no soportó el maltrato del esposo y de los hijos de la esposa anterior, y regresó a su casa paterna gritando que no iba a cumplir los deberes de una esposa. Pero después de escuchar las palabras suplicantes de su madre volvió a la casa del esposo. Después de unos días, la mujer abandonó su casa y se hizo monja. El ciego, después de enterarse de este suceso, la denunció falsamente y ella fue arrestada y llevada a la oficina gubernamental.

En muchos poemas las mujeres se hacen monjas hartas de su vida tan sufrida. Pero, en este poema, el comportamiento de la mujer, que se escapó de la casa del esposo y se hizo monja voluntariamente, sin hacer caso a sus deberes de casada, mostró claramente una conciencia reivindicatoria. Además, su negación a las súplicas de la madre muestra una diferencia del comportamiento de las mujeres de la clase aristocrática que se dirigía hacia la honra.

El poeta enfocó el núcleo del poema más en el decaimiento moral, presente hasta en las familias, que en la honra de la mujer. El poeta, que tomó la posición del simple oyente o un observador, entregó su visión indirectamente a través del murmullo de los espectadores, quienes criticaron al padre cegado por la avaricia.

Cómo puede haber un engaño entre el padre y la hija.
Qué es el dinero y los granos de arroz.
La avaricia oscureció la sabiduría de la gente.
Cortó todo el amor filial.

A diferencia de otros poemas épicos que pusieron énfasis a la defensa de la honra, aunque se tratara de una mujer de la clase baja, este poema trató del decaimiento moral como un problema social.

Fuera de los poemas mencionados también se prestó atención al poema de Kim Ryo llamado *Kosiwijangwonkyongchosimsijak*. Pero este no fue un ejemplo tan completo como el anterior. Trata acerca de Pa Chong, perteneciente a la clase aristocrática, que mientras iba por un camino pasó por la casa de un carcelero, quien le dio una buena acogida. Pa Chong quiso tomar a la hija del carcelero, llamada Pang Ju, como su nuera. El padre de Pang Ju no aceptó debido a la diferencia social, pero Pa Chong insistió diciendo que «todo el mundo es paisano, es demasiada modestia no aceptar mi petición». Pero una frase del prólogo del poema que decía «a todo el mundo le suplico que piense en mi posición tan triste, como mujer preferiría morirme de frío a ser esposa de un hombre corrupto», alude a que el matrimonio entre el hijo de Pa Chong y Pang Ju terminaría en una tragedia. Este poema también perteneció a la categoría de la poesía épica de la tragedia de la mujer.

Los poemas de la clase popular, especialmente de las mujeres del segundo periodo de Choson, fueron extensos, revelando una tendencia a ensayar las narraciones, en relación con el apogeo de la novela. La poesía épica escrita en chino se desarrolló paralelamente con la novela de aquel momento. Pero la primera describió muy vivamente el derrumbamiento de la posición social, el decaimiento moral, el sufrimiento de la mujer y la conclusión trágica. Así se aproximó, más que la novela, a la veracidad.

4. El ensayo

4.1. El ensayo tradicional

El *Tongmunsun* dividió las escrituras en 48 tipos, y en estos predominaron la escritura dirigida a un destinatario específico, la escritura con la intención personal del autor sin fijar ningún destinatario y la escritura para alguna ceremonia específica. La primera se dividió en dos: uno fue la escritura del rey hacia sus súbditos y otro fue la escritura de los súbditos hacia el Rey, pero, en el primer caso, la mayoría de las escrituras fue escrita por los secretarios a nombre del Rey; aparte de estas dos, existieron escrituras oficiales y privadas destinadas al pueblo o entre funcionarios. Las escrituras redactadas con intenciones personales las conformaron la escritura de algunos acontecimientos, los comentarios, las opiniones y las biografías. La del último tipo predominante fue escrita en poesía, pero los antecedentes de la creación y la parte introductoria se hicieron en prosa.

Estas ramificaciones fueron sugeridas como normativa de la prosa medieval por So Kjong. Pero ya en aquel momento apareció una novela como *Kumosinhwa*. Por lo tanto, no era suficiente contar con 48 ramificaciones. Y en el segundo periodo de Choson apareció masivamente la literatura de ficción —novelas y relatos basados en hechos históricos y crónicas de viaje— distanciándose de los tipos designados por el *Tongmunsun*. Como prosa auténtica de los Tres Reinos y el reinado de Silla unificado fueron notables los *Epitafios del rey Kwangueto*, las *Biografías de los monjes con poderes sobrenaturales* y *Pungwangso* (escritura de los súbditos hacia el rey) de Sol Chong. Y, en el primer periodo del reino Koryo, fueron importantes los documentos diplomáti-

cos. Después del gobierno militar muchos literatos dejaron prosas pertenecientes a varios tipos y, entre ellas, las cartas de Lim Chun y Lee Kyubo aportan los datos más importantes para conocer la teoría literaria de aquel momento. Fuera de estos, se prestó atención a las biografías y crónicas. Entre estas, *La crónica de Nujong* reflejó la tendencia literaria del primer periodo de Choson.

Como las ramificaciones que no pudieron incluirse en el sistema normativo de Tongmunsun tenemos biografías, relatos del sueño, relatos basados en hechos históricos, novelas, crónicas de viaje y críticas literarias.

4.2. Biografías

Las biografías aparecidas a mediados del reinado Koryo empezaron con una serie de vidas de personajes históricos, del autor Sa Machon. Tradicionalmente existieron algunas que describieron la vida de personajes determinados y las biografías personificadas de objetos. Además, muchas biografías de los reinados Tang y Song de China se leyeron bastante en Corea.

La biografía de Kuksun y la de Kongbang, escritas en el periodo de la rebelión militar, personificaron al licor y a una joya; mientras la biografía de la mujer de bambú personificó las virtudes humanas, la biografía de Choseng comparó a los literatos con las hojas de papel y a través de estas describió sus funciones. Antes las biografías mostraban aspectos humanos morales y normativos, y ahora prestaron más interés en los roles dentro de la sociedad.

Este cambio se distinguió en el reinado de Choson cuando apareció el libro *Del castillo melancólico* de Lim Che, quien personificó el corazón humano, lo cual mostró el para-

lismo entre la biografía y el cambio de la posición del autor o el cambio del espíritu del periodo. Pero, por otro lado, aparecieron biografías humorísticas y paródicas.

En la parte final, a diferencia del cuerpo principal descrito objetivamente, se introdujo la opinión del narrador. Este, en calidad de escribiente de la biografía, evalúa el valor de los personajes. La biografía fue el registro verdadero de un personaje real. Por lo tanto, en el caso de la personificada, la evaluación hecha por el narrador en la parte final se realizó para compensar alguna debilidad de la verdad causada por la mezcla de la ficción con el comentario oficial y objetivo.

Según el *Tongmunsun* existieron otros tipos de biografías como autobiografías apócrifas y biografías de la familia. Como las autobiografías apócrifas del segundo periodo del reinado Koryo tenemos *La biografía del maestro Paek Un* de Lee Kyubo y *La biografía del ermitaño Yesan* de Choi Hae. Estos autores los escribieron para revelar el esfuerzo de los nuevos altos funcionarios, quienes eran pequeños propietarios de las tierras, que participaron en los asuntos políticos para establecer su identidad frente a la nueva.

Al final del reinado de Koryo aparecieron biografías de la familia. Los autores como Lee Saek, Lee Sungin, Chong Dojon, Kwon Kun, aceptaron la filosofía de los estudios de la naturaleza humana y describieron a los personajes de la lealtad, fidelidad y la piedad filial. El énfasis en estas virtudes tuvo intención de estimular el valor normativo de los nuevos altos funcionarios a través de las biografías. Aquellas del primer periodo de Choson reflejaron íntimamente los hechos históricos, el cambio ideológico y criticaron las cualidades negativas de su mundo o, al contrario, aprovecharon para establecer un fundamento de sus actividades.

Pero la biografía, como el modelo del registro épico y el relato sobre el ser humano, tuvo su apogeo en el segundo periodo Choson. Personas como intérpretes, artistas y paladines aparecieron protagonistas de las biografías. Por lo tanto, a diferencia de las biografías de finales del reinado de Koryo o el primer periodo de Choson, que trataron de gobernar con facilidad a través de la introducción del valor normativo desde la clase gobernante hacia la clase baja, la biografía del segundo periodo Choson encontró nuevas virtudes en la clase media, que no se hallaba en la clase aristocrática. Con esto, estas biografías fueron significativas al considerar la esencia humana misma, que puede limitarse por la posición social.

Las biografías del segundo periodo de Choson, en vez de guardar su propio campo, se conectaron con otros géneros. Cambiando poco a poco su carácter, se produjo la novelización de las biografías. La mayor característica de estas fue mostrar la voluntad moral del autor o un aspecto humano normativo a través de los personajes de la biografía. Pero, al entrar al segundo periodo de Choson, se agitó el valor normativo del periodo anterior, por lo tanto, la temática también. La novelización apareció en las biografías de Ho Kyun, Park Chiwon y Lee Ok.

4.3. Relatos de sonámbulos

Los relatos de sonámbulos fueron una clase de literatura épica y de ficción, en la cual los autores de la clase intelectual de la dinastía Choson expusieron sus pensamientos y las críticas a la realidad a través de personajes que hablan dormidos y describen su conciencia de búsqueda, estableciendo un mundo ideal. Los narradores describieron los su-

cesos ocurridos a los sonámbulos como si fueran experiencias reales, pero sus relatos se consideraron como un modo de ficción.

Se prestó atención a las obras que marcaron una inclinación a la crítica de la realidad. Los personajes discutieron en el sueño muchas injusticias que experimentaron, como la usurpación del trono por el rey Sejo y la invasión japonesa. En el relato de sonámbulos de Won Saeng aparecieron Tanjong y sus seis fieles súbditos muertos por querer restituir a su rey. En el de Kang Do aparecieron catorce mujeres que terminaron sus días miserablemente debido a los soldados japoneses, y en el de Tal Chon aparecieron los soldados que murieron en Tal Chon durante la guerra contra los japoneses. A través de estos relatos, los autores criticaron agudamente al rey Sejo, sus seguidores y a los generales derrotados.

Entre estos relatos no fueron pocas las obras que buscaron sus ideales en el sueño. Si los relatos que criticaron la realidad describieron los rencores y la indignación oficial de sus autores, aquellos otros que buscaron los ideales describieron su frustración personal. En el relato de sonámbulos de Tae Kwanje, el protagonista, en sus sueños, entró en un reinado y gozó de toda la riqueza y privilegios, y después regresó a la realidad al despertar. Su sueño aumentó la frustración sobre la realidad que vio después de despertar. A diferencia de este, en el relato de An Bing el protagonista también entra al mundo de los sueños, pero descubre que allí también había problemas, por lo que reconoce la realidad y alcanza una visión trascendental sobre la vida.

Los que criticaron la realidad se escribieron después de la invasión japonesa. Estas obras se produjeron cuando la indignación acumulada por la usurpación del trono por Sejo y los sacrificios de los súbditos se sumaron al reconoci-

miento de la incapacidad de la clase dominante de gobernar. Este fenómeno apareció también en los relatos escritos en coreano en el periodo del fin de la dinastía de Choson o el dominio del imperio japonés. A través de este género se mostró un significado social e histórico según un modelo nativo.

4.4. Relatos no oficiales

En el segundo periodo Choson aparecieron algunos libros recopilados de varios géneros como simples anécdotas de la vida cotidiana, leyendas increíbles y relatos folclóricos transmitidos oralmente, comentarios en verso sobre otros poemas escritos en chino y textos didácticos para explicar la filosofía confuciana. A pesar de las varias características de estos géneros, los llamamos en conjunto con el nombre de *yadam* (relatos no oficiales), término un poco ambiguo, o también cuento breve escrito en chino, para mostrar algunos de sus rasgos novelescos.

Los relatos no oficiales fueron las declaraciones propias de quienes vivieron dichas experiencias, pero también reflejaron no solamente la realidad social y económica del segundo periodo Choson, sino también el juicio de valor, la conciencia de la identidad y hasta el ambiente espiritual de aquel tiempo tan cambiante. En el siglo XIX se publicaron animosamente varios relatos no oficiales como *Chongkuyadam*, *Kyesoyadam* y *Tongyahwijip*. En este periodo, las obras de este género alcanzaron un nivel alto no solo cuantitativamente sino también cualitativamente. Aparecieron también otros géneros.

Desde el punto de vista de la literatura épica, los relatos no oficiales se desarrollaron a partir de la mitología, la primera

modalidad en la literatura épica. Aunque finalmente se ubicaron en el proceso del desarrollo de la novela al expresar el sentimiento de la clase popular y los problemas sociales y personales, no se debe pasar por alto sus características míticas.

Las novelas breves de la línea del yadam pueden dividirse entre las biografías y las novelas de hechos extraños y absurdos. Estas últimas fueron escritas por los funcionarios de la clase alta mientras las biografías fueron elaboradas por algún autor con los materiales novelescos creados y desarrollados por el pueblo. Pero los yadam, en el segundo periodo, perdieron su vigor al centrarse en un solo tipo de relato en cuanto a contenido y punto de vista.

4.5. Novelas

En la historia de la literatura coreana, la novela escrita en chino se inició con la novela *Kumosinhwa* (el nuevo cuento de Kumo). A las de este tipo la llamamos *novela de la primera etapa* o *novela de hechos extraños*. Fueron obras que describieron la separación y la unión entre los hombres y las mujeres o cuentos extraordinarios con oraciones muy ampulosas.

En *Kumosinhwa* se recopilaron cinco novelas: *El juego del Chopo en el templo de Manbok*, *La biografía de Lee Saengkyujang*, *Divirtiéndose en el pabellón de Pubyuk*, *El libro del Yombuji del sur* y *El libro de la festividad en el palacio del dragón*. *La biografía de Lee Saengkyujang* contó la historia del encuentro entre una pareja de amantes, la despedida por la muerte de la mujer, el reencuentro después de la muerte y la despedida final. Los dos protagonistas de esta historia, Lee Saeng y Choi Rang, se conocieron por casualidad al intercambiar poemas a través de una muralla y se

enamoraron. Esa unión realizada por su propia decisión debe enfrentarse con el mundo. Lo primero con lo que la novia debería enfrentarse fueron sus propios padres. Estos la respetaron considerando que el juicio moral no podría ser superior a la vida. Lo cual significa que los padres aceptaron el argumento de su hija: «el amor entre el hombre y la mujer es algo importante», es decir, reconocieron que el sentimiento humano era superior a la ética moralizante.

Aunque los padres de Choi Rang aceptaron la petición de su hija, hubo otro obstáculo con el que esta tuvo que luchar para recibir a Lee Saeng como su esposo. Ambas familias no mostraban diferencia en su linaje, pero la casa de Lee Saeng era muy pobre para recibir a la hija de la familia Choi. Pero el amor de los padres para salvar la vida de la hija no prestó atención a las diferencias sociales. Era notable la visión del autor al considerar cómo esas familias podrían superar la posición social y moral en la realidad.

El giro en la felicidad de estas personas fue a causa de la invasión de la banda china de las cintas rojas, representación del abuso en el mundo. Se trata de una guerra que causó no solamente la infelicidad de un individuo sino también la decadencia del reinado de Koryo. Por lo tanto, detrás de la desesperanza de los amantes, fue sacudida la conciencia del pueblo por el autor.

A partir de la invasión china, Lee Saeng fue el personaje de más cambios. Se hizo un hombre mundano y fue criticado por su novia por haber elaborado un poema que expresaba su temor de revelar las relaciones con ella a sus padres. Inclusive se hizo un hombre ambicioso y ocupó una posición alta al aprobar el examen de gobierno.

Pero, después de encontrarse con su esposa muerta, se olvidó de todo y se encerró sin hacer caso de lo que sucedía

en su casa y con sus familiares, es decir, se convirtió en un personaje indiferente a su posición social. Por eso la vida de estos amantes no reflejó las relaciones humanas y sociales, basadas en la verticalidad entre los padres de ella y el hijo, y las relaciones horizontales de los vecinos y parientes, sino en su propio mundo, distanciado de la sociedad. Lo que no cambió en Lee Saeng fue el cariño hacia sus padres. La importancia de la ética entre los padres y su hijo siguió vigente en toda la obra.

La vida llena de felicidad terminó y vino la despedida eterna. Unos meses después de que la mujer partió, Lee Saeng murió enfermo. El autor resalta que la muerte era inevitable y justa. Kim Sisup, en su teoría de la vida y la muerte, insistió que, cuando la energía se junta, nace la persona y, cuando se dispersa, la gente muere y se vuelve demonio. En este caso, la energía regresa al cielo y a la tierra. En efecto, la muerte es fugaz y el autor no embellece la muerte sino la considera como algo sincero.

Por eso Lee Saeng y Choi Rang lucharon contra el mundo por su propia cuenta estando solos y, después de la partida de ella, Lee Saeng no se escondió en la montaña o no contó con la religión, sino se enfrentó con el mundo que le arrebató la felicidad, para después morir. Aparentemente Lee Saeng fue vencido por el abuso del mundo, pero en realidad logró la victoria al recibir la simpatía de la gente por el honor que mantuvo.

Las cinco novelas de *Kumosinhwa*, *El juego de Chopo en el templo de Manbok* y *Divirtiéndose en el pabellón Pubyuk* también trataron la separación y la unión entre las parejas como la novela arriba analizada. En la primera, el protagonista se encontró con una mujer de otro mundo, y en la segunda, no se realizó el amor entre un hombre y una mujer. En estas

novelas, el amor entre los hombres y las mujeres se expresa en verso. A través de los versos, los escritores demostraron su talento con una escritura refinada.

Las dos novelas restantes expresaron una ideología personal, criticaron la realidad en vez de tratar un conflicto entre el yo y el mundo y establecieron un mundo idealizado. Por eso se aproximaron al género didáctico, sobresaliendo más que la épica. Las novelas sobre hechos sobrenaturales, que simplemente trataron de la separación y la unión entre los hombres y las mujeres, se extendieron al género didáctico y las tragedias.

El contenido didáctico en *Kumosinhwa* no se continuó con al aparición del nuevo género épico de los relatos de sonámbulos. Las novelas de los hechos sobrenaturales después de *Kumosinhwa* se desarrollaron con oraciones sencillas, a diferencia del estilo refinado de las obras anteriores.

Otro punto en común en estas novelas fue su adhesión a la verdad histórica. Con este rasgo tenemos *La biografía de Chuseng* de Kwan Pil, *La biografía de Choi Chok* de Cho Wihan y *La biografía de Wi Kyongchon* de un autor anónimo. Especialmente en el caso de *La biografía de Choi Chok* los sucesos correspondieron a los hechos históricos y expresaron en una forma muy realista las dificultades del pueblo que sufrió a causa de la guerra. En estas novelas, a diferencia de *La biografía de Lee Saengkyujang*, no aparecieron personajes de otro mundo ni hubo transformaciones.

Después, las novelas sobre hechos sobrenaturales excluyeron las singularidades frente al nuevo periodo, que dio más importancia a la realidad, y —a través de la conexión con las biografías escritas en chino— buscaron su propio camino. Al igual que *La biografía de Sim Saeng* de Lee Ok, las obras que desempeñaron el papel principal en este periodo fueron las

biografías noveladas. Las novelas que abrieron el segundo periodo de Choson fueron *La biografía de Chang Saeng*, *La biografía de Songoksanin*, *La biografía de Omchosa*, *La biografía de Chang Sanin* y *La biografía del maestro Namgung*. Los autores desarrollaron a través de una estructura muy eficaz el conflicto entre los protagonistas y el mundo al que no lograban conciliarse.

Las obras de Park Chiwon constaron de nueve títulos. La biografía de *Ho Saeng* y *Hojil* se registraron en *El diario de Yolha* y los siete restantes se registraron en *El libro de Yonam* y *La biografía de Panggyongkak*.

La gente pobre, un intérprete, un charlatán procedente de los ejércitos y un personaje que se evadió del mundo para hacerse un ermitaño fueron los protagonistas que alcanzaron muchos más méritos y virtudes que los altos funcionarios, quienes asociaron el estudio, la política, la vida y la amistad con la falsedad, intriga e hipocresía. Park Chiwon mostró este lado de la realidad y su absurdo revés.

La novela de Lee Ok trató mucho más variados sucesos y personajes. Esto se debió por una parte a la gran cantidad de obras que escribió, pero también al interés activo en las mitologías transmitidas oralmente. Por eso, los variados cuentos, desde *El cuento del tigre* y *El cuento del demonio* o cualquier otro tema de la vida cotidiana, hasta los cuentos sobre un mundo indiferente, se describieron a través de vagabundos, ciegos, mendigos y estafadores.

Entre estas obras, *La biografía de Sim Saeng* describió el amor trágico entre una monja budista y un hombre de la clase aristocrática. *La biografía de Yukwangok* describió la vida de un hombre que se suicidó por las investigaciones de la policía que lo culpaba de vender los exámenes de Estado. En el primer caso, se habló de un problema de clases sociales

que obstaculiza actuar según los propios instintos; mientras en el segundo se indicó el problema de la fuga de los exámenes de Estado, pero también se insinuó la preocupación y crítica del destino del reino a cargo de los aprobados por una vía ilegal.

4.6. Crónicas de viaje

En el segundo periodo Choson se publicaron muchas crónicas de viaje, no solamente relacionadas con los destierros, los exilios a causa de la guerra y a la vida errante, sino también relacionadas con las experiencias culturales en el extranjero, las cuales maravillaron y despertaron una conciencia hacia lo nuevo. Las experiencias y la nueva visión que adquirieron los literatos en sus viajes, quienes participaban como miembros de la comitiva real enviada al reino Chong y Japón, asumieron un papel importante en el espíritu cambiante de este periodo. Entre las crónicas de viaje al reino Chong fueron famosas las obras de Kim Changup, Hong Daeyong, Park Chiwon y Kim Kyongsun. Entre las crónicas de viaje a Japón fueron notables las de Nam Yongik, Sin Yuhan y Cho Um. Estos autores ocuparon diversos cargos en las comitivas.

Entre estas últimas, sin embargo, la más famosa fue *El diario de Yolha* de Park Chiwon. Él fue militar e hijo del jefe de la comitiva que participó en la ceremonia de celebración de los 70 años del rey Kojong del reino Chong, el 25 de mayo de 1780. En esta crónica describió la experiencia de cinco meses entre las ciudades de Beijing y Yolha, hasta su regreso a Seúl el 27 de octubre. El autor mostró su visión y la conciencia de aquel periodo por medio de fábulas y pequeñas notas. Por esta razón no se le puede considerar una crónica de viaje en un sentido estricto.

Esta obra constó de 26 libros y cada libro incluyó varios relatos. Los itinerarios principales se registraron según las fechas y al mismo tiempo algunos hechos importantes se anotaron independientemente y fueron incluidos en la mitad o al final del libro. A pesar de su título, solo 7 libros, entre 26, tomaron la forma de diario. Empieza al cruzar el río Amrok y no hay ningún relato que hable del regreso de Yon Kyong a Seúl.

La estancia en Beijing y Yolha se registró en varias formas. El autor ordenó sus libros de acuerdo con la correspondencia que tuvo con otros funcionarios y visitas a los lugares de interés. A través de esta estructura, el autor desplegó su conocimiento, su religión, su arte, su filosofía, su conciencia de la realidad, su capacidad crítica y su visión histórica.

Primero describió cómo empezaron a cruzar el río Amrok y las dificultades que tuvieron al atravesarlo. Se ve que el río posee algún sentido; caudaloso debido a la temporada de lluvias, fue el símbolo del nuevo reino Chong. Atravesar el río significó una entrada simbólica a este reino.

Ante todo el autor trató de eliminar sus prejuicios sobre Chong. Al mirar la prosperidad que le esperaba al cruzar el río, quiso regresar a Corea pero reflexionó y pensó que sentía solo envidia. Esa actitud reveló las diferencias entre el pensamiento del pueblo y los funcionarios, con una opinión parcial y muy estrecha. En aquel momento muchos miembros de las comitivas despreciaban las costumbres prestigiosas, se sentían humillados de saludar a la corte de Chong. No consideraban importantes los textos del reino y tomaban por traidores a los coreanos que obtuvieron algunos trabajos públicos. Al contrario de estas opiniones, el autor reconoció la importancia del reino Chong.

El autor afirma que la primera maravilla de China se halló en las tejas y en la tierra. Lo que él buscó en este país no era la prosperidad material, sino la fuerza interna. Luego trató de aplicar esta visión a la vida coreana. El interés que demostró en los ladrillos, las tejas, los pisos orientales y las columnas derivó de su sentido práctico para elevar el nivel de vida y la capacidad productiva atrasada de Corea, incluso con objetos sencillos. Otro aspecto que no podemos pasar por alto fue su conciencia cultural. Él consideró a China como el centro cultural de Asia y distinguió entre el lujo y la cultura, la sobriedad y la pobreza.

La utilidad, el bienestar y la moral fueron determinados por los espíritus confucianos tradicionales, pero el autor prefirió resaltar un orden particular. Solamente cuando la vida del pueblo goce de la riqueza, al elevar su capacidad de producción, podemos hablar de moral, pero Choson enfatizó primero a una falsa moral, aunque no existiera la utilidad y el bienestar. En el libro *Hojil*, se identifica a un confuciano de moral elevada con un ladrón, tomando las cosas ajenas sin producir él mismo y mostrando así su ambición y egoísmo.

La crítica del autor sobre el estudio de la falsedad se puede ver en el contexto de su espíritu práctico. A través de las ideas del erudito chino Chu Saeng, desarrolló una crítica muy aguda al estudio confuciano. Aunque los eruditos hablaron de principios básicos de la naturaleza y su nivel académico fue muy alto, no sabían gobernar al pueblo ni tomar decisiones apropiadas, por lo que, en nombre del maestro del taoísmo traicionaron, envidiaron y se dividieron y, ante situaciones desfavorables, se hincaron de rodillas.

Pero Yon Am también percibió la preocupación del reino Chong por ocultar su aparente prosperidad. El viaje del emperador a Yolha se realizó para evitar la invasión

mongólica y la generosidad del reino Chong tuvo el objetivo de que Choson descuidara su defensa. Es decir, el juicio del autor hacia el reino Chong fue severo.

Como hemos visto, el autor reconoció las características del reino Chong e indicó muy claramente sus problemas, mostrando que en el fondo tuvo afecto y orgullo de su propio reino. El amplio conocimiento en los campos de la historia, geografía y cultura de Choson se obtuvo como resultado de su afecto e interés. Es llamativo que los miembros de las comitivas que fueron a Japón al mismo tiempo no respondieran a las preguntas sobre Corea hechas por los eruditos japoneses.

Yon Am, en su viaje a China, quería medir su sabiduría con los eruditos chinos y también quería difundir el alto nivel cultural de Choson. Antes de haber viajado a China, él pensó algunos temas que pudieran importunar a los eruditos chinos. Y con la teoría de que la tierra gira alrededor de sí misma, concebida por el coreano Hong Daeyong, causó confusión en los eruditos chinos.

Cuando las comitivas pasaron por Manchuria, los autores de otras crónicas de viaje recordaron el resentimiento de los coreanos. Habían quedado prisioneros durante la invasión china. El interés de Yon Am fue que aquel lugar fuera tierra del reino Koguryo. Pero este pensamiento no nació del sentimentalismo, sino de una prueba lógica. Su firme convicción surgió de la conciencia del pueblo que quería recuperar la historia perdida.

El autor afirma que Yang Manchun acertó con su flecha en el ojo del rey chino Taejong del reino Tang y que este hecho fue registrado en los poemas coreanos, mas no en los textos chinos, para ocultar su humillación. Como un reflejo de su orgullo, el autor también critica al sabio chino Sō

Chachom, respetado por algunos eruditos coreanos, aunque había mostrado su antipatía al reino Koryo.

El señor Kim Kyongsun consideró el diario de Yolha de Yon Am como una biografía. En realidad, en este texto aparecieron muchos personajes con quienes el autor se encontró durante su viaje, pues este quiso referir todos sus encuentros. A través de ellos, el autor pretendió conocer la esencia del reino Chong y reflexionar sobre los coreanos. Debido a este interés, el diario de Yolha revela el drama de un intelectual lleno de angustia que capta el problema de su tiempo y busca la verdad.

4.7. Crítica

Podemos pensar que la crítica literaria y el resentimiento de los coreanos que habían quedado prisioneros durante la invasión china. Existía desde hace tiempo, pero el establecimiento sistemático de nuevas teorías y la publicación de los textos críticos se realizaron después de la rebelión militar en el reino Koryo. Fue notable en ese periodo el intento de realizar un estudio sobre el valor literario y las funciones de la poesía y sus autores.

Como pionero de estos estudios podemos citar a Lee Inro. A través de la *Antología para quitar el ocio* reconoció el valor propio de la literatura diciendo que «entre las cosas del mundo, lo único que no distingue jerarquías, por la riqueza y posición social, son las escrituras literarias». Mostró un mayor interés en la esencia de la poesía que en el arte de componer. Insinuó que la creación se hacía por deleite y pensó que más difícil que componer el texto poético era asignarle un sentido. También dijo que el sentido se formaba sobre la base de la energía y que esta fue dada por el cielo.

Choi Cha consideró la energía, la estructura, el sentido y el estilo como los elementos fundamentales de la poesía, pero también señaló como norma a la métrica y a la retórica, mostrando así su interés por la lengua.

En estas teorías aparecieron advertencias sobre las influencias negativas de los círculos literarios. En los debates realizados por los autores mencionados se evidenció una reacción y una advertencia contra la cultura aristocrática del periodo anterior, en la cual la literatura se utilizó como instrumento decorativo para ascender de posición social. La diferencia entre Lee Inro, quien promovió el artificio en el arte, y Lee Kyubo, que insistió en la cualidad innata, no fue ajena a sus diferentes orígenes, pues uno era noble antiguo y el otro un integrante de la nueva clase aristocrática en ese periodo.

La crítica del primer periodo de Choson empezó con el argumento de Chong Dojon, quien consideró que la literatura era el receptáculo donde se guarda el camino Do. Esta visión literaria dio importancia a la moral, desligándola de la visión tradicional que daba más importancia a los textos como tal. Según esta visión, las obras literarias no se prestan a la vida práctica del autor, sino a una relación con la sociedad. El pensamiento de Chong Dojon fue la corriente literaria generalizada en el primer periodo de Choson.

Los literatos del primer periodo de Choson le quitaron fuerza a la poesía de Koryo, que consideraba importante la independencia y la belleza, al adherirse excesivamente al camino Do. En los mediados de Choson, Ho Kyun y Lee Sukwang insistieron en la autonomía de la creación de la poesía y de esta manera recuperaron la autonomía de la poesía del reino Koryo.

Además estos autores hicieron una evaluación justa de los poetas de la clase dominada, al mencionar las obras de los maestros monjes, la gente del pueblo, las concubinas y

las *kisaeng*. Esto permitió vincular la literatura de la nueva clase aristocrática marginada del primer periodo de Choson con la literatura popular del segundo periodo. Con respecto al espíritu popular, reconocieron el uso de la palabra vulgar, considerando que serviría para evitar las reiteraciones y el plagio.

La visión literaria del segundo periodo Choson, por un lado, mantuvo la tradición del primer periodo y, por otro, hizo una renovación. Continuó la literatura que dio importancia al camino Do y reveló su interés por la literatura de la clase baja. Es decir, fue una literatura preocupada por los sentimientos del hombre. Pero los literatos que consideraron el camino Do como un principio y la literatura como medio para alcanzar ese camino, poco a poco reconocieron la literatura de la clase media, mostrando un cambio respecto a su visión anterior. En realidad, lo más interesante de los debates literarios fue la teoría de Chongui, que consideraba innato al talento para la creación literaria. Esta teoría sirvió como un principio para defender la literatura de la clase baja y también como base para insistir en la igualdad entre los autores. Se desarrolló como un pensamiento que dio especial énfasis a la exposición de los sentimientos sinceros, innatos y puros.

Con la de Chongui, la teoría que sugirió Kim Chonghee también fue aceptada con interés durante el segundo periodo Choson. Kim Chonghee reconoció que había varias categorías estéticas en la poesía y que el poeta puede crear libremente según lo mande su espíritu sin importar la clase a la que pertenezca. Igualmente los críticos deberían mencionar el espíritu del autor, evitando criticar según su propio criterio. Esa teoría del espíritu, en efecto, libró al creador de las exigencias tradicionales.

El debate sobre el estilo también fue notable durante el segundo periodo Choson. A finales del reino Silla y el primer periodo Koryo predominó un estilo chino llamado *Pyonmun*, aunque después se remarcó el estilo refinado; pero en cuanto al contenido tomó las escrituras sagradas como ejemplo, y en la expresión se prefirió excluir todo artificio.

El debate principal sobre el estilo refinado apareció en la dinastía Choson. En el segundo periodo hubo un enfrentamiento entre el estilo tradicional y el nuevo estilo propuesto por los autores progresistas. Esto trajo como resultado una corrección del estilo, ordenada por el rey Chongjo, que se preocupaba por una posible agitación del pensamiento tradicional. A través de esa medida, quiso corregir el orden social. Este debate sobre el estilo sigue vigente porque tiene relación con el espíritu del periodo.

5. Literatura escrita en chino en el periodo de la apertura

Este periodo fue la última etapa en la historia de la literatura escrita en chino y sus autores evidenciaron una inquietud frente a las fuerzas extranjeras y trataron de quedarse en el orden medieval. Frente a la situación internacional tan cambiante y a las potencias imperialistas, mostraron su preocupación por el destino del país y lo manifestaron en sus escritos. En la literatura escrita en chino, este periodo lo llamamos *el periodo de la literatura preocupada por el rumbo del país*.

Pero esta no fue simple. En el periodo de la apertura otros géneros épicos prefirieron la fusión entre el coreano y el chino o solo el coreano. Por eso predominó la poesía. En estos poemas muchos mostraron interés en la historia y las

costumbres de Corea y heredaron un espíritu crítico de la realidad.

A diferencia de esta tendencia, algunos poetas tomaron una actitud más vinculada con Occidente y el pensamiento moderno. Han Kangwi visitó varias veces al reino Chong y Japón y sufrió una desorientación en su pensamiento filosófico. Pero muchos literatos tomaron una posición defensiva frente a las fuerzas extranjeras y actuaron con precaución extrema por tener un sentimiento crítico hacia las luchas entre las potencias occidentales. Como resultado de esta conciencia crítica, se escribieron varios poemas que hablaron del almirante Lee y el barco tortuga. Los intelectuales de este periodo expresaron su respeto al almirante que venció a los invasores japoneses, y su aborrecimiento hacia los japoneses, expresando su lamento al pasar por los lugares históricos que hicieron recordar la guerra contra Japón. Los poetas Lee Konchang, Hwang Hyun, Lee Namkyu y Kim Yunsik escribieron poemas con el mismo tema. En estos no manifestaron algún afecto retrospectivo sobre los personajes y sucesos del pasado. Hwan Hyun compuso un poema titulado *La canción del barco tortuga del almirante Lee*, escrito ocho años después de la apertura, donde comparó la apertura con la entrada del tigre al reino de la oveja.

Los bárbaros japoneses se tragaron a la luna y por eso se
secó el mar.

Por el viento fuerte de las lejanías se rompió el árbol sagrado.
Hasta las inmensas puertas de la ciudad se derrumbaron
ante la fuerza del enemigo

Y cien mil soldados atacaron como jabalíes.

El viejo Won Kyun era solamente un costal de carne.

Los soldados solitarios en la isla ni siquiera encuentran arañas.

La responsabilidad de defender la patria nos corresponde a todos.

Vámonos en un barco, no podemos permitir que el reino Chin conquiste al reino Wol.

Se abrieron de par en par las puertas del campamento marítimo de la izquierda.

Salieron los barcos tortuga con el dong-dong de los tambores.

Parece tortuga, pero no es tortuga; es barco, pero no se ve como barco.

Se eleva al cielo la proa cubierta de hierro y las olas movidas por las ballenas.

Cuatro patas, como ruedas de las carretas, y a los lados las aletas se separan para que se lancen flechas.

Los veinticuatro remos bailaron debajo de las olas y los remeros se sentaron, se tendieron repetidas veces en esta ola.

En la nariz, humo negro; en los ojos, las llamas ardientes.

Si se extiende se ve como un dragón, si se contrae, como una tortuga.

Los soldados japoneses lloraron y se preocuparon.

En el mar de Noryang y Hansan la sangre se extendió.

El joven de Chokpyok nació en buena hora.

El maestro del río Chaesok se enorgulleció del coraje del joven,

Que hizo cien guerras en el mar

Y pudo mantener el filo de la espada indemne aunque la usara para matar ballenas y cocodrilos.

Doscientos años después se abrió el país.

Vino el barco a vapor al Oriente y las llamas taparon el sol.

Al reino tranquilo de la oveja invadió el tigre.

La ira creció hasta el cielo y el ánimo de matar se despertó.

Si pudiera traer al almirante Lee, que estuvo enterrado,
Podríamos tener alguna estrategia sobrenatural en el corazón.
Si inventa un mecanismo para ganar la guerra como el
barco tortuga,
Los soldados japoneses pedirían salvar sus vidas y los occi-
dentales se retirarían.

A través de este poema podemos percibir el sentimiento bélico del autor contra Japón y los países occidentales y su visión de considerar que la apertura se convirtió en el camino por el cual las fuerzas extranjeras se introdujeron. Aquí el almirante Lee fue no solo el almirante que contrarrestó la invasión del Japón, sino también el símbolo de la victoria contra toda fuerza extranjera.

En la primera estrofa del poema se describe la embestida de los soldados japoneses y la indefensa actuación de los ejércitos coreanos. También se expresa que la defensa nacional era más urgente, y todos dejaban de lado los sentimientos personales, la posición social y las relaciones con el gobierno.

En la segunda estrofa describe el barco tortuga. La tortuga camina muy lenta, pero es un animal de larga vida y divino. El autor, al hablar de esta figura, la describe de una manera diferente. Al contrario del nombre del barco, estos se movían muy rápido en el mar. Por eso muestra un aspecto muy singular. Ese barco tortuga estuvo cubierto de láminas de hierro y debajo del barco hubo ruedas y, por los lados, ventanillas de salida de los cañones.

En la tercera estrofa habla de la victoria del almirante Lee con sus barcos tortuga. Estos expulsaron humaredas negras por su nariz y tuvieron llamas en los ojos y a veces se veían como un dragón, otras como tortuga. Esta descrip-

ción muestra la dignidad y singularidad del barco. El almirante Lee obtuvo la victoria no por la suerte del viento del Oriente sino por su sabiduría y estrategia. El autor enfatizó que el artificio inventado por la sabiduría humana era necesario contra la invasión japonesa y las fuerzas occidentales.

La cuarta estrofa regresa a la actualidad del poema y, desde este punto de partida mira el barco tortuga y al almirante Lee. Las fuerzas occidentales se compararon con el tigre que se lanzó al pueblo de ovejas. Además, el autor aborrece las fuerzas militares equipadas con armas sofisticadas. El poeta no solamente recuerda los sucesos pasados sino también tiene una conciencia crítica frente a la infiltración creciente.

El mensaje más importante es obtener la victoria a través de la sabiduría. 200 años después de la muerte del almirante Lee, los barcos occidentales se acercaron retumbando sus cañones. Esto nos hizo recordar que en Corea un personaje tuvo una gran sabiduría. El único camino que podría estimular el coraje del pueblo coreano, indefenso frente a la fuerza militar japonesa y occidental, era la reafirmación de la fuerza en potencia del pueblo coreano.

En este poema podemos saber que el autor consideró a Japón como invasor. Como símbolos de Corea emplea la tortuga, el dragón y la oveja, que son sinceros y nobles, mientras que los símbolos del Japón emplean el cocodrilo, la ballena y el tigre. Esta manifestación aparece en los poemas de los emisarios que fueron a Japón después de la invasión a Corea y aún sigue con vigencia. El poema *El camino del tigre*, que se registró en el *Boletín de la Asociación Coreana* de 1908, dio un ejemplo sobre lo anterior. Aquí se estableció la imagen del Japón invasor a través de la imagen del tigre que salió a la calle a rugir.

Dos de los sucesos más importantes ocurridos durante el periodo de la apertura fueron la revolución de Tonghak y la guerra entre el reino Chong de China y Japón. Lee Namkyu escribió un poema que indica la injusticia del envío de los soldados del Japón a Corea bajo el pretexto de la revolución de Tonghak y critica la intriga nipona para ocupar la península coreana. También muestra el peligro del comportamiento de los políticos que quisieron contar con las fuerzas extranjeras para resolver los problemas internos al mirar la guerra entre el reino Chong y Japón en Corea.

Pero no hubo pocos poetas que se dieran cuenta de que la causa de la crisis no se debió a las fuerzas extranjeras sino a las internas. En sus poemas culparon del derrumbamiento del país a los comerciantes, que colaboraron con los japoneses para sus propios intereses, y a los funcionarios, que firmaron tratados con Japón.

Por otro lado, durante esta situación tan crítica, algunos intelectuales se dedicaron a completar los vacíos de la historia o recuperar las costumbres típicas de Corea. Entre los poetas de esta línea, podemos mencionar a Hwang Hyun. Él prestó atención a personajes que no tuvieran ninguna participación histórica protagónica, como los soldados voluntarios que lucharon contra la invasión japonesa, los trabajadores, las kisaeng y los monjes.

En la poesía del periodo de la apertura podemos mencionar los poemas registrados en periódicos y revistas o los poemas de los exiliados. Entre estos aparecieron los poemas transformados, que se fusionaron con la literatura escrita en coreano y perdieron su propia forma y así la literatura escrita en chino llegó a su fin para que la literatura escrita en coreano ocupara su lugar.

6. Conclusiones

Como hemos analizado, la literatura escrita en chino fue una literatura aristocrática dirigida por la clase alta a través de este idioma, que era común en el ámbito cultural de la China. Sin embargo, sin importar el género, mostró el pensamiento y el sentimiento del pueblo coreano. El color local, el interés por la clase baja, el reflejo de la realidad social y el espíritu del periodo que se mostró en la poesía y la prosa escritas en chino fueron la causa fundamental para que estas fueran considerada como parte de la literatura coreana. La conciencia de su particularidad apareció en los mismos literatos del pasado.

Una de las características más representativas de la literatura escrita en chino fue el pensamiento nacional y realista. Naturalmente no era fácil de incluir el sentimiento de la clase baja puesto que se concentró en la clase aristocrática, pero expresó su verdadero valor cuando el país tuvo una dificultad ante la inestabilidad política y el desorden social. El orgullo del pueblo, la preocupación por la patria y la voluntad por criticar la realidad, que revela la literatura escrita en chino a través de varias etapas históricas, no podían cubrirse solo con la literatura típica escrita en coreano.

Al respecto se debería replantear que la literatura escrita en chino relegó a la literatura típica coreana a un substrato inferior o impidió su crecimiento. Los mismos grupos de escritores empezaron a escribir ambas literaturas —después de que, en el primer periodo del reino Koryo, la escrita en chino ocupara la posición exclusiva— durante el segundo periodo, cuando se esforzaron por aceptar el Kayo de Koryo, al aparecer al mismo tiempo las vertientes como el sijo y el kasa en la literatura típica en el primer periodo de Choson.

En el segundo periodo Choson, en ambas literaturas, los autores de la clase baja también participaron y, por lo tanto, la asimilación de la literatura escrita en chino hacia la literatura típica de Corea se realizó rápidamente y en gran cantidad. Al considerar esto, la literatura coreana se dividió entre estas dos vertientes y, durante su mutua influencia, literatura escrita en chino ofreció la fuerza para impulsarse a sí misma y para absorber a la literatura coreana.

El problema más grave en el estudio de la literatura escrita en chino es la recolección y ordenamiento de los datos. Puesto que son escasos los textos originales hasta el primer periodo del reino Koryo, hubo muchas limitaciones en su investigación. Por el esfuerzo de llenar este vacío, se estableció últimamente la historia de la literatura del reino Palhae, a través de los datos que se recuperaron de China y Japón. Hubo la intención de averiguar las corrientes literarias de aquel momento a través de la correspondencia intercambiada entre la comitiva del reino Silla y los literatos del reino Tang y el Japón. Desde el segundo periodo del reino Koryo hasta el segundo periodo de la dinastía de Choson, las obras de la literatura escrita en chino contaron con textos no difundidos, excepto algunas antologías como Tongmunson; por eso hay muchas otras obras que falta buscar y analizar.

El estudio de la literatura escrita en chino hasta ahora se enfocó al estudio de los autores y a las obras que criticaron a la sociedad. En la poesía se evaluó el valor literario según la temática y, por consiguiente, se pasó por alto la forma literaria, pero en realidad muchos poemas refinados y de gran nivel fueron conceptuales y evasivos de la realidad. Y, por otro lado, entre los poemas que mostraron una conciencia muy rigurosa, hubo muchos sencillos y sin refinamientos en la métrica. En el caso de la poesía, sus normas estrictas alcanzaron cierta influ-

encia, directa o indirectamente, en la temática de la poesía, pero no se ha realizado un estudio suficiente.

Vale la pena indicar que el estudio del pasado se realizó en la poesía y en la novela, de acuerdo con las observaciones occidentales de la literatura. En la literatura escrita en chino hubo muchos textos políticos de carácter oficial. Pero estos fueron estructurados literariamente por la conciencia del autor y, por lo tanto, diferentes de los documentos de las oficinas gubernamentales de hoy. Últimamente también se han realizado estudios sobre los epitafios y los ruegos en las ceremonias rituales. Es necesario ampliar la investigación no solo en el carácter formal, sino también en el campo del estudio en estos géneros.

La literatura escrita en chino es una de las columnas que conforman la literatura coreana junto con la literatura tradicional y, como hemos mencionado, ambas compitieron, se influyeron mutuamente y se asimilaron. Por lo tanto, en el futuro, en lugar de estudiar la escrita en chino y la tradicional separadamente, se deberían estudiar como una sola.

Capítulo 4

Siga clásico

Kim Daehaeng

1. Introducción

El siga es el poema coreano escrito para ser cantado. En su forma clásica incluye los poemas desde la antigüedad hasta el siglo XIX.

Como la historia de la literatura de otros pueblos, el siga clásico se compuso junto con la música. Al pasar el tiempo se separó de esta y, por poseer una métrica musical adecuada a la lengua, pasó de ser cantado a ser recitado. En la época moderna, se destina solo a la lectura. Durante este proceso de cambio se concretó su forma métrica. Originalmente tenía cuatro umbos en cada verso, cada uno de los cuales tiene flexibilidad en el número de sílabas. Sin embargo, el siga de la antigüedad no se escribió en coreano y, por lo tanto, es difícil de saber su regla métrica. El hyangga tiene una regularidad en el número de versos por tener 4, 8 ó 10 versos, pero el número de umbos que aparecen en cada verso no es fijo. El kayo del reino Koryo no se distingue por la regularidad métrica, aunque en algunos poemas cada verso tiene tres umbos. En el sijo y el kasa, del periodo posterior, aparece una regularidad en la cual cada dos umbos se aparejan y cada verso consta de cuatro umbos.

Al comienzo, al ser cantado, el siga clásico empezó con una forma simple. En los datos de los antepasados del pueblo coreano hay mucha información acerca de que se reunía

mucha gente para rendir culto al cielo cantando y bailando, lo que nos hace entender que el primer *sig*a pertenecía a la literatura oral bajo una forma sencilla. Estos datos sugieren que divertirse cantando y bailando fue siempre el carácter del pueblo coreano y estas tradiciones han sido heredadas y siguen vigentes hasta hoy. Por eso ahora los coreanos tienen un talento sobresaliente en el baile y canto en las fiestas tradicionales o durante algunos juegos. Podría decirse que divertirse de esta manera es una tradición artística de los coreanos.

El hecho de que el *sig*a clásico empezara en forma de poema para ser cantado, muestra las relaciones íntimas entre este y la literatura oral. Las obras *Kujjiga*, *Kongmudohaga* o *Hwangjoga*, canciones desde tiempos antiguos, en el primer periodo de la literatura escrita, se compusieron como tales, y el *sijo*, de la dinastía Choson, que corresponde al último periodo del *sig*a clásico, se compuso principalmente según el ritmo de la música y luego se cantó.

Como ya hemos visto esta característica del *sig*a clásico indica la necesidad de introducir la visión de la literatura oral para entender el carácter de las obras o de su género. El hecho de que las letras del *sig*a clásico varíen según los datos o los diferentes autores se debe a la inexactitud o a la variedad que poseen como un producto transmitido oralmente. Además, el que se conozcan muchas obras solamente por sus títulos o no se sepan sus autores, evidencia su carácter oral. El *sig*a clásico tiene, pues, una relación íntima con las canciones tradicionales orales. Debido a esto, la tendencia de investigar su transformación se relaciona con el aspecto formal de las canciones tradicionales.

En realidad el *sig*a clásico se desarrolló transformándose en un estilo particular según su propio periodo.

Se supone que las canciones de la antigüedad principalmente eran de tipo tradicional. Pero, al entrar al periodo de los Tres Reinos, el *hyangga*, como un estilo particular del *sigga*, representó la literatura del reino de Silla. En el periodo del reino de Koryo aparecieron nuevamente el *sokyo* o *kyonguichega* y, en el periodo de Choson, el *akchang*, *sijo* y *kasa* se convirtieron en los estilos del *sigga*.

El que el *sigga* clásico se transformara con estilo variable tiene una relación estrecha con la división de los periodos literarios coreanos. La significación del *sigga* clásico en la historia de la literatura reside en este hecho.

Es difícil decir que *Kujiga*, *Kongmudohaga* y *Hwangjoga*, canciones de la antigüedad, tenían su propio estilo para motivar la diversión. Se ve que las canciones con fines ceremoniales o expresiones líricas divertían sin que siguieran un modelo particular. Pero, el *hyangga*, el primer *sigga* clásico, tiene un carácter fijo al presentar las formas de 4, 8 ó 10 versos y registrarse en la caligrafía *hyangchal*. Además, al ser creados los poemas líricos, que no eran canciones colectivas, marcaron la etapa de la división entre el *sigga* y las canciones tradicionales en la historia de literatura.

En el periodo del reino Koryo, el estilo *sokyo*, que se cantaba con música refinada, arreglando las canciones tradicionales, divirtió ampliamente y apareció el *kyonguichega* como un nuevo género creado por los letrados. Esta característica revela que la clase alta presidió el cambio y el mantenimiento de la literatura.

En este periodo no hay necesidad de decir que el pueblo estaba a cargo de la creación y difusión de las canciones tradicionales. La formalización y el cambio del *sigga* los presidieron las personas que pertenecían a la clase aristocrática. Esta tendencia no es solamente una característica de esta

forma poética, sino también de toda la literatura del reino Koryo, cuyo *sig*a simboliza las características literarias de este periodo.

Los estilos que representaron al periodo de Choson son los tres siguientes: *akchang*, *sijo* y *kasa*. Entre estos, el *sijo* y el *kasa* aparecieron en el segundo periodo del reino Koryo, pero el periodo de su creación vigorosa y de popularidad correspondieron al periodo Choson, por eso, el rasgo del desarrollo de los tres géneros muestra implícitamente las características de la historia de su literatura. El *sijo* posee una métrica fija, es breve y distribuido en tres estrofas y cuarenta y cinco sílabas, por lo que tiene un estilo breve y condensado. Mientras el *kasa* tiene un estilo largo y sin límite en su extensión, aparejando dos umbos. De esta manera, los dos diferentes géneros forman las principales vertientes del *sig*a, satisfaciendo la demanda literaria de su periodo.

Mientras tanto, el *akchang* tiene varios estilos sin una característica homogénea entre ellos. Pero sí posee la misma cualidad en el aspecto de que se cantaba al ritmo de la música tocada en el palacio, por una súplica o por la satisfacción de la fundación y la prosperidad de los gobernantes de Choson. El *akchang* no se siguió cultivando cuando cambió esta dinastía, presuntamente, debido a su forma estilística no fija.

El hecho de que el *sijo* o el *akchang* se popularizaran con la música aristocrática indica que esta clase presidió el cambio y el estilo de la literatura del *sig*a. Por eso, la mayoría de motivos muestra su propósito de vida y en su argumento predomina la enseñanza moral.

El gran cambio de esta tendencia se registró después del siglo XVII, el segundo periodo de la dinastía Choson. Aquí el *sijo* y el *kasa*, mostrando la tendencia de extenderse en una fór-

ma abrupta, se diversificaron en sus motivos, cantando no solamente a temas de la aristocracia sino también asuntos inmorales y malignos. Rompiendo el estilo breve, de más o menos de cuarenta y cinco sílabas, se compuso activamente el *salsijo*, narración de viajes o historias. Además, aparecieron canciones tradicionales que registraron las narraciones cantadas hasta ahora solo transmitidas oralmente. Este cambio se entendió al relacionarse con el cambio social del segundo periodo de la dinastía Choson. Muestra que la clase encargada del *sigá* se amplió y este y la música empezaron a separarse. Como resultado, el *kasa* desapareció después del siglo XX mientras el *sijo*, como literatura separada de la música, sigue produciéndose hasta hoy.

El hecho de que el desarrollo histórico del *sigá* clásico coincidiera con los altibajos de la dinastía Choson es la razón de que la historia de la literatura coreana se describiera en torno a la historia de esta dinastía. Además, es notable que después de la introducción del carácter chino, los poemas escritos en esta caligrafía se popularizaran al mismo tiempo que los nuevos poemas escritos en coreano se formularan como género y desaparecieran. A través de este cambio podemos entender que el modo de popularización y el cambio de la clase encargada de la literatura y su función guardan íntima relación con el cambio del estilo.

2. El *sigá* antiguo y el *hyangga*

2.1. El *sigá* antiguo

Solamente se sabe el contenido de tres de los *sigas* antes de los Tres Reinos. Y, puesto que fue resumido, traducido y registrado en chino, es difícil de saber en detalle su aspecto

original. Por eso, las canciones de este periodo las llamamos sigas antiguos. Es difícil determinar si se formularon con alguna métrica fija. Pero podemos suponer las características de estas canciones porque sus historias se transmiten juntas, aunque su contenido sea breve y no exista un modelo típico en su forma ni haya otras fuera de estas tres como canciones de este periodo.

Kujiga está registrado en *La crónica del reino Karak de Samgukyusa*, que es una canción breve donde se amenaza a la tortuga con sacarle la cabeza. Según este libro, el fundador del reino Karak nació después de que la gente cantara esta canción mientras pisoteaba el terreno. La estructura de la letra es similar a la de *Haega* (Canción del mar) que aparece en *La señora Suro de Samgukyusa*. Sobre la base de esto es posible hacer varias interpretaciones sobre las características de *Kujiga*. Se podría ver como una canción del rito shamánico para resolver algún problema o lograr alcanzar algún deseo. O se podría considerar una canción que suplica un nacimiento. Esta interpretación surge al considerar que la figura de la cabeza de la tortuga tiene una imagen parecida al órgano sexual masculino. O se podría considerar que *Kujiga*, la canción del trabajo, se introdujo posteriormente en los relatos tradicionales. O se consideraría la canción de algún juego parecido a una canción infantil.

Kongmudohaga se transmite en los textos chinos. Un remero de Choson, al arreglar su lancha en la madrugada, vio a un loco con el pelo canoso meterse en el agua con una botella bajo el brazo. Este loco, sin hacer caso a su esposa, quien lo perseguía, se ahogó. Entonces esta, cantando una triste canción, se introdujo en el río hasta desaparecer. El remero le contó a su propia esposa lo que vio y esta cantó esta historia a los vecinos, hasta hacerla popular. Se le llama

también *Konghuin* porque se canta al ritmo del *Konghu*. Ha atraído mucha atención del pueblo por su singular historia. En esta historia podemos considerar al loco canoso como una persona sin éxito que quiso ser un shamán o que, debido a la caída de su prestigio, decidió darse muerte, o que era el dios del licor.

Si nos enfocamos en la actitud del viejo demente y su esposa, vemos que esta canción refleja la vida del pueblo de aquel tiempo. Este sentimiento sigue apareciendo en la canción *Kasiri* del periodo Koryo. Por otro lado, incidiendo en que estuvieron registrados en los textos chinos, se argumentó que pertenecían a China. Pero el Choson que aparece en el texto indica al reino Kochoson y por lo que se puede afirmar que es canción de Corea. En todo caso, el registro y difusión en chino es una prueba de que se difundió ampliamente.

Hwangjoga es la tercera canción cuya historia y letra se registraron en *Samguksagui*. El rey Yuri, el segundo rey del reino Koguryo, tenía dos esposas y, después de pelearse entre ellas, una, la hija del reino Han de China, regresó a su país. El rey la persiguió, pero como ella no quiso regresar, tuvo que volverse solo. En ese momento, al ver a una pareja de ruiseñores muy cariñosa, entonó una canción en la que los ruiseñores se ven afectuosos, mientras él está solo. Esta se considera un poema lírico que canta a la soledad. Originalmente era una canción que invocaba a la persona amada y como tal se introdujo posteriormente al cuento del rey Yuri. Puede interpretarse también como un proceso de cambio de una sociedad dedicada a la pesca y caza a otra sociedad dedicada a la agricultura.

Estas tres canciones de la antigüedad, que suscitan varias interpretaciones, se transmitieron de varias formas hasta

quedar registradas. Su amplia difusión se basa probablemente en su valor como canciones rituales. Por ello reflejan una vida vinculada al shamanismo o a las ceremonias rituales. Las canciones de *Kujiga*, *Kongmundohaga* y *Hwangjoga* expresaron la tradición y la universalidad de Corea, pues mostraron los sentimientos propios y complejos de los coreanos.

Al estudiar al periodo de los Tres Reinos, se suponía que estos incluían canciones de diferentes estilos. Pero de las canciones de Koguryo y Paekche se registraron solamente los títulos.

Entre las canciones de Koguryo, títulos tales como *Nae-wonsong*, *Yonyang* y *Myongju* se transmitieron con las historias de sus composiciones. Que los nombres de los lugares hayan sido escogidos como títulos hizo suponer que estas canciones se combinaban con la música provinciana.

Entre las canciones de Paekche, *La montaña Sonun*, *La montaña Mudung*, *Pangdungsan*, *Jirisan* y *Chongup*, solo se registraron los títulos y la historia de sus composiciones, mas no las letras de las canciones. Unos consideran que, entre estas, *Chongup* es la misma de *Chongupsa*, de la canción folklórica de Koryo. Y, al considerar que muchas canciones de Paekche tienen los nombres de las montañas y que muchas de ellas son cantadas por mujeres, suponemos que las canciones de Paekche tenían una característica sentimental muy ardorosa.

2.2. Hyangga

El hyangga se produjo en el periodo de Silla y continuó hasta el reino de Koryo. Veinticinco hyanggas se conservan hasta hoy, de los cuales catorce están en el texto *Samgukyu-*

sa y once, en el *Kyunyojon*. Los catorce de *Samgukjusa* son variados en su forma, contenido y autores, mientras los once restantes de *Kyunyojon* se componen en *Pohyonsipwonga*, escrito por el gran monje budista Gyunyo (923-973), con hyanggas de diez versos.

El nombre hyangga proviene del sentido «nuestra canción», aunque también se registró el nombre *sanoega* para indicar estas canciones. Por eso, hay algunas opiniones divergentes respecto al sentido que se debería usar. La palabra *sanoega* indica al reino Silla; por otro lado, notando que este nombre se utiliza en las piezas de hyangga con diez líneas, hay la idea de que solamente los hyangga de diez versos deberían nombrarse como *sanoega*.

Los veinticinco hyanggas que quedan hasta hoy fueron registrados de una manera singular: hyanchal. Esta es la manera de escribir inventada especialmente para representar la lengua coreana durante el periodo que carecía de caligrafía propia. Se escribió mezclando la fonética y significado del chino.

Aunque estos hyanggas conservados se escribieron en hyanchal, no era necesario que estén escrito de esa forma para ser tales. Al considerar que el libro *Samgukyusa* se terminó en el siglo XIII del periodo Koryo y que muchos hyanggas tenían características de canciones folclóricas antes de ser llevados a la escritura, su estilo se creó a partir de las canciones y así se transmitió, aunque posteriormente se utilizó el hyanchal para registrarlos.

Los autores son varios. Entre los autores de las catorce piezas que se registran en *Samgukyusa* hay monjes budistas como Wol Myong y Chung Dam, y también hay algunos no muy bien conocidos como Kyonunoong, otros de la clase alta vinculados a los asuntos políticos como Sinchung, Young-

jae y Yungchon, seguidores del budismo como Huimyong y Kwandok; alguien de la familia real de Paekche como Soding, o anónimos como en el caso de la pieza *Pungyo*.

El contenido del hyangga es también muy variado. Hay muchas piezas relacionadas con el budismo como *Dochonsugwanumgga*, que reza por alguna bendición; *Dosolga*, que tiene relación con *Sanhwagongdok*; o algunas piezas líricas en las cuales se rinde homenaje a la hermana muerta; o *Wonwangsenga*, que canta el deseo de ir a los Campos Elíseos. Aunque son canciones de carácter budista, no podemos reducirlas a una palabra. Hay poemas líricos muy refinados como *Mojuksirangga* o *Changuiparangga*, canciones infantiles como *Sodongyo* y canciones para el trabajo como *Pungyo*.

Por esa razón, para analizar el estilo del hyangga se da más importancia a la forma que al fondo. En esta forma poética hay tres según el número de los versos que componen una pieza, como 4-8-10 versos. Como canciones de 4 versos tenemos *Sodongyo*, *Pungyo*, *Honhwaga* y *Dosolga*. Y de 8 versos, *Choyongga* y *Mojukjirangga*. Y de 10 versos tenemos *Hyesongga*, *Changuiparangga*, *Anminga*, *Wonga*, *Ujokga Jaemangmaega*, *Wonwangcaengga*, *Dochonsugwanumga* y los once hyanggas de *Pohyonsipwonga*.

Los más simples son de cuatro versos y se distinguen tanto por el contenido simple como por su forma. *Sodongyo* se compuso con el fin de que los niños lo cantaran para hacer correr el rumor de que la princesa Sonhwa se casará. Por eso tiene la estructura de una canción infantil. *Pungyo* es una canción breve del trabajo que se cantaba al llevar la tierra y *Dosolga* es la canción ceremonial del tipo simple. Entre los hyanggas de cuatro versos, *Honhwaga* se considera como una canción shamánica, aunque tiene elementos líricos.

Los de ocho versos han añadido cuatro versos más a los de solo cuatro. *Mojukjirangga* es la canción que alaba y rinde homenaje al Hwarang. Los de ocho versos se consideraban como un estilo transitorio, entre hyanggas de cuatro versos y diez versos, puesto que no hay muchas piezas que hayan quedado. Ambos hyanggas mencionados se diferencian en que uno es lírico mientras que el otro es shamánico.

Los de diez versos muestran una pequeña diferencia al añadir dos versos más a los de ocho, pero el carácter poético es más que el de agregarse esos dos versos. Una formalización especial es que se inician los dos versos adicionales con la exclamación «¡Ah!» para mostrar una elevación sentimental y un cambio de ambiente que busca conclusión poética. Lo que muestra, entonces, es una cierta forma establecida; como ejemplo vamos a ver el hyangga *Changuiparangga*.

Miro entre sollozos
 el lugar por donde pasó la luna con la nube blanca,
 dejando iluminada en la gota del rocío.
 En la arenosa orilla del río,
 un arbusto parecido a Kirang.
 En la graba
 persigo el pensamiento
 que él llevaba.
 ¡Ah! La rama tan alta del árbol de pino
 no se cubre por la nieve.

Esta canción es una de las compuestas por el monje Chung Dam y rinde homenaje al Hwarang llamado Kiparang. Su origen sentimental proviene de la añoranza por no tener al Kiparang al lado del autor, configurándolo como la luna del cielo o al arbusto a la orilla del río; el autor, estando en la graba, persigue el gran ideal de la mente que poseía Kiparang. Del pri-

mer al quinto verso, a través de la iluminación y pureza de la luna, la firmeza del arbusto en la orilla del río expresa la nobleza y el espíritu elevado del adorado señor. Y desde el sexto verso hasta el octavo, al configurar al autor mismo en la graba, que implica una disminución y preocupación, lo compara con el aspecto noble de Kiparang, objeto de la poesía. Este artificio para rendir homenaje y dar alabanza al objeto poético muestra una elaboración poética muy refinada.

Por otro lado, en el noveno y décimo verso, con la exclamación «¡Ah!» al conseguir una elevación sentimental y el cambio del ambiente, el autor tiene confianza en que Kiparang es como el pino, tan alto que no puede cubrirse con la nieve. La luna tan pura e iluminada no es terrenal sino celestial. Por eso con la imagen del árbol de pino arraigado en el suelo y como si raspara el cielo, sintetiza la imagen de Kiparang. Si los primeros cinco versos cantan la nobleza celestial y los versos del sexto al octavo muestran la angustia terrenal, los últimos dos versos asocian ambas expresiones y nos revelan la íntima nobleza humana en forma poética. Esta estructura final expresa la conciencia de que la nobleza de Kiparang es el máximo ideal del mundo espiritual al que pueda llegar el ser humano.

Los hyanggas de diez versos se dividen en tres partes de acuerdo con su expresión poética. Del primer al cuarto verso, luego del quinto al octavo y se remata con los dos finales. Pero en *Changuiparanga*, al dividirse en tres partes, como de primero a quinto, de sexto a octavo y del noveno al décimo, se muestra una transformación singular comparada con otros hyanggas de diez versos. Pero, en general, se realiza la estructura general en el desarrollo de la imagen poética. Desde esta perspectiva, esta obra se considera como la más destacada de este género. Lo que el rey Kyongdok pre-

guntó al monje Chung Dam: «Según lo que escuché, se dice que *Changuiparanga*, compuesto por usted, tiene un sentido muy refinado. ¿Es cierto?» indica la excelencia poética de esta canción.

Desde este punto de vista los hyanggas de cuatro versos son de estilo simple, relacionado con las canciones folklóricas o ceremoniales, y sobre estos, se añadieron cuatro versos más, creando los de ocho versos. Y en busca de la conclusión poética se desarrollaron los de diez versos, añadiendo dos versos más. Especialmente el uso de la exclamación, que aparece encabezando el noveno verso, realiza con mayor eficiencia el cambio poético y su conclusión en la tercera parte.

Por otro lado, las once piezas de *Pohyonsiwonga* se distinguen por expresar en una forma diferente la parte correspondiente a la exclamación. Unas se compusieron con la exclamación «¡Ah!», pero las restantes se expresaron con otras palabras.

Al igual que estos, los hyanggas de diez versos son más refinados no solo en las formas sino también en el desarrollo de su contenido poético. Se supone que este género se desarrolló más tarde en tres estilos de hyangga. Pero no podría decir que los de ocho versos aparecieron después de desaparecer los de cuatro versos; sino, aun después de aparecer otros estilos, los tres coexistieron. Podemos saberlo al considerar que *Hyesongga*, hyangga de diez versos, se compuso en el año 594 y *Dosolga*, hyangga de cuatro versos, se compuso en el año de 760. Esta coexistencia tendría una relación estrecha con el hecho de que los tres estilos tenían diferentes roles.

En relación con la diferencia en sus características según las formas, hay algunos documentos notables. Aparecieron los términos como *Sanega*, *Sane*, *Sanue*, *Toksanae*, *Sok-*

namsanae, *Chasasanoegyok*, relacionados con el *hyangga*, aunque no podemos saber el sentido concreto por no tener los datos en detalle, pero no era difícil suponer que estos se usaron como términos de subdivisión. La opinión de que debería llamar al *hyangga* de diez versos como *Sanega* se debe a esto.

En realidad los de diez versos tienen alto nivel en la expresión poética y las imágenes utilizadas son variadas y profundas.

El *Wonga* se considera semejante al *hyangga* de diez versos, aunque se transmita en realidad solamente ocho versos, según el argumento que sostiene que desaparecieron los versos finales. En los primeros cuatro versos, frente al rey que no cumple su promesa, se recuerda el juramento anterior y, en los siguientes cuatro versos, al configurar su angustia, muestra el mismo desarrollo de las imágenes poéticas que el *hyangga* de diez versos. Al registrar que se secó el árbol de pino donde se colgó el papel que contenía esta canción y que el rey, después de entender su error, cumple la promesa, se enfatiza el efecto utilitario de esta composición.

Chemangmaega es la canción que rememora a la hermana fallecida y según el dato al respecto: «al cantar esta canción de repente se levantó el viento e hizo volar los billetes del dinero que estaba en el altar hacia el oeste»; con esto se habla del efecto funcional, pero su orientación básica es la manifestación lírica. En la primera parte se describe el sufrimiento por la hermana fallecida sin intercambiar ninguna palabra en este mundo en el que la vida y la muerte coexisten. Esto último expresa la fugacidad de la vida. En los versos noveno y décimo, elevando la angustia al extremo con la exclamación y llegando a la resolución sentimental por re-

signación a través de la súplica religiosa, se muestra la concreción del cambio poético.

Fuera de estos, *Hyesongga*, que se compuso debido a la aparición del cometa, revela el pensamiento shamánico y el espíritu y la responsabilidad del Hwarang del reino Silla; *Wonwangaengga* expresa la fe del budismo; *Tochonsukwanumga* canta el deseo de recuperar la vista frente al Buda. Ujokka, al enfrentarse contra los sesenta ladrones con esta canción, hizo que tuvieran remordimientos. La variedad de hyanggas de diez versos prueba que este género alcanza el nivel más refinado y, saliendo de la canción con fines utilitarios y ceremoniales, llega a formalizar una expresión lírica e individual.

No podríamos decir cuándo se originó el hyangga de diez versos. Pero sobre la base de *Hyesongga*, la primera obra, se puede suponer que data del siglo VI. Se compuso con vigor en el siglo XI, en el que se escribieron las once piezas de *Pohyonsiwonga* y la recopilación del *Kyunyojon* se hizo en el mismo siglo, por eso el hyangga se cantó ampliamente durante ese tiempo.

Por otro lado, al llegar al siglo XII, el hyangga desapareció dejando vestigios como *Doijangga*, compuesta por el rey Yejong (1079-1122), y *Chongkwajong*, escrita por Chongso del reinado Koryo. Sobre la base de esta observación, el hyangga, especialmente el de diez versos, se desarrolló, se transformó y desapareció durante siete siglos, desde el siglo VI hasta el siglo XII. Pero paulatinamente se debilitó su modelo y ya *Pohyonsiwonga*, del siglo X, se limitó a la canción del budismo, perdiendo el vigor y la variedad que se mostraba en el periodo del reinado de Silla, lo cual proporciona la definición del hyangga como el modelo que mostró las características literarias del reinado de Silla.

No es simple describir las razones por las que el *hyangga*, que mostraba un alto nivel poético y se componía vigorosamente, decayera. Se podría suponer que lo hizo debido a los hechos siguientes: el *Hwarang*, grupo principal de autores de *hyangga*, se debilitó en su posición social; el budismo se pasó del pueblo a la nobleza; su disfrute se limitó a una clase particular como nobles o monjes, cambiando la conciencia de que el *hyangga* era el modelo de poesía popular transmitido oralmente; y la literatura escrita alcanzó mayor peso con el desarrollo de la literatura escrita en chino.

3. El kayo del reino Koryo

3.1. Sokyo

Al entrar al reino Koryo, el *hyangga* mostró su decaimiento marcadamente, pero no apareció algún nuevo estilo de *giga* que pudiera reemplazarlo. Como tal, distinguiéndose por su estructura externa, apenas se podría indicar el *Kyongguichega*, que apareció alrededor del siglo XIII, segundo periodo del reino Koryo. Por eso las canciones del periodo de Koryo, fuera del *Kyongguichega*, se llamaron globalmente *sokyo*.

El *sokyo* significa canción folclórica. Este nombre se colocó porque las canciones del reino Koryo, fuera del *Kyongguichega*, se difundieron como canciones populares; sin embargo era difícil considerar que en realidad todas tenían esa característica. Especialmente los datos que registraron las canciones del reino Koryo son libros de música como *Akhakguebom*, *Siyonghyangakbo* (Notas musicales para las canciones y poemas) y *Akjangkasa*, que trataron acerca de la música del palacio del principio de la dinastía Choson.

Por eso, indicando la incorrección del nombre de sokyó, las llamaron *Changga* o *Pyolgok*, pero estos nombres tampoco reflejaron las cualidades de todas estas canciones. La razón de la confusión del nombre es que estas composiciones no mostraron una estructura formal fija. Y al ver solamente las obras que han quedado hasta hoy, comprobamos que estas poseen varios aspectos, por eso podemos saber que no pertenecieron a un solo estilo. Además, al considerar que los datos que registraron estas canciones solamente trataron las que se realizaron como música palaciega, era posible suponer que en realidad había mucha variedad.

Como la característica común que aparece generalmente en el sokyó del reino de Koryó podemos indicar el estribillo. Se supone que este es un mecanismo para tener homogeneidad formal e incrementar la alegría al compás de la música. Por otro lado, las expresiones que se veían como una exclamación aparecieron, pero se describieron para elevar la emotividad de la canción.

La forma del sokyó se divide en dos. Uno es el estilo de una estrofa como *Chongupsa*, *Chongkwajong*, *Samogok*, *Sangjoga* y *Yugugok*. El otro es el estilo de estrofas enlazadas. La mayoría de los sokyó pertenece a esta segunda forma. Las canciones de las estrofas enlazadas se pueden extender al ser cantadas las estrofas al compás de la música de la primera estrofa y entre las obras que han quedado. *Sogyongpyolgok* es la más larga, con catorce estrofas, le sigue *Dongdong* con trece estrofas, *Chongsokga* con diez estrofas, *Chongsanbyolgok* con ocho, *Manjonchun* con seis y *Sanghwajom* y *Kasiri* con cuatro. La razón de que llamemos sokyó al *changga* (canción extensa) es para poder indicar esta característica.

Entre sus motivos hay muchos sobre el amor entre parejas y, según la expresión sentimental, existen sokyos atrevidos, los cuales se consideran como una característica de la canción del reino de Koryo.

Entre los sokyos existen las canciones shamánicas, como *Choyongga*, y también hay algunas que cantaron sobre el afecto hacia los padres, como *Samogok* o *Sangjoga*, y hay otras que buscaron la alegría, como *Yugugok*. Por eso no podemos expresar el contenido en una palabra. Además, las canciones que han quedado registradas en los textos se limitaron a la música del palacio y, por lo tanto, no pueden representar todas las canciones del reino de Koryo. Por eso no se podría definir el afecto como la característica del sokyos. Aunque hay muchas canciones cuyos motivos promueven el amor entre las parejas, no es correcto decir que buscaban el placer amoroso, aunque una canción como *Sanghwajom* expresó esto, la mayoría cantaron el amor constante y la añoranza perdurable.

Las características del sokyos son diversas aunque la forma y el contenido tengan alguna similitud. Una es mostrar la cualidad de la canción folclórica como *Sangjoga*, *Samogok* y *Kasiri*, las cuales muestran la característica del sokyos en sus letras, aunque se cantaron al compás de la música del palacio. Otras son las canciones como *Sanghwajom*, *Manjonchun* y *Chongsanbyolgok*, que cambiaron sus letras para acompañar a la música de las fiestas del palacio, aunque eran originalmente canciones folclóricas. Y hay canciones shamánicas representada por *Choyongga* e inclusive canciones de creación individual como *Chongkwajong*.

El sokyos se cantó en el palacio hasta el principio de la dinastía Choson, pero sin solidez en su forma, hasta el grado de no poder definirse las características con precisión. Por

eso dejó su lugar al sijo y dejó solamente su melodía, cambiando las letras con el motivo de la discusión entre los compositores sobre el contenido.

3.2. Kyongguichega

El kyongguichega apareció con *Hanrimbyolgok*, del principio del siglo XIII, y mantuvo el estilo del siga hasta la dinastía de Choson. En el siglo XVI, en un artículo de Lee Hwang apareció alguna crítica sobre esta canción y en el comienzo de la dinastía Choson se compusieron con el reciente estilo kyongguichega piezas como *Sangdaebyolgok*, *Oryunga* y *Dokrakpalgok*, pero después no se crearon más aunque subsistieron hasta el punto de que los eruditos las cantaron sin componer otras.

El nombre de kyongguichega proviene de la palabra kyonggui que aparecía repetidamente en una canción. El contenido era la sabiduría y experimentación de los eruditos. Ellos escogieron como sus motivos la lectura, el paisaje y el espíritu elevado. Como obras del reinado de Koryo existen *Kwandongbyolgok* y *Chukkyebyolgok* del compositor An Chuk, a través de las cuales quiso mostrar el espíritu elevado y el orgullo de los nuevos funcionarios, describiendo los objetos o el paisaje.

Dado que el kyongguichega tiene este carácter, al llegar a la dinastía Choson se creó y se sostuvo gracias a los altos funcionarios. Especialmente al comienzo de la dinastía Choson, el espíritu sobre la fundación del país y el papel de los altos funcionarios eran considerables, por lo que se suponía que se compuso en este estilo, pero luego perdió vigor literario por no ser apropiado para expresar el sentimiento, limitándose a una forma inflexible y solo permitiendo agregar algunos es-

tribillos en la ordenación de los elementos expresados en chino.

4. Akchang

Originalmente el akchang indicaba las composiciones de la música oficial que se usaban en la ceremonia nacional en China. Pero, en el principio de la dinastía Choson, indica el siga cantado al compás de la música de la festividad o en alguna ceremonia del palacio. Estos akchang tenían el objeto de suplicar la prosperidad eterna y la bendición de la dinastía exponiendo el espíritu elevado de la fundación del país, puesto que también se utilizaron en el palacio. Por eso el contenido habla de la necesidad de la fundación del reino y revela una ideología apropiada para la aparición y el desarrollo del sentido moral.

La función y orientación de su contenido eran muy claras pero era difícil de ver una característica homogénea en su estilo. La razón es que se cantó al compás de varios ritmos, aunque el contenido era la bendición y la súplica, y su uso, diverso. Por eso se le colocó el nombre con la función de la canción y la orientación del contenido.

Algunas composiciones se escribieron en la poesía escrita en chino o en algunos otros dominios similares, pero agregando algunos términos en caligrafía coreana, como *Napsiga*, *Chongdongbanggok* y *Mundokgok*. Incluso algunos tenían el estilo de kyongguichega como *Sangdaebyolgok* y *Hwasanbyolgok*, y se escribieron en coreano con algunos estribillos repetidos como *Sindoga*.

En *Napsiga* se elogió la hazaña del rey Taejo por rechazar la invasión de Nahachu; en *Chongdongbanggok* se alabó el regreso del ejército del rey Taejo, en *Mundokgok* se sugirió

el principio de la política del Estado que se debió desarrollar, y en *Sindoga* se veneró la nueva capital, cantando el paisaje hermoso de este lugar y la pacificación del pueblo por la prosperidad alcanzada gracias al rey. Estas canciones fueron compuestas por Chongdojon, sujeto principal en la fundación del país, quien refleja en esta obra la esperanza que tuvo a la nueva dinastía y, al mismo tiempo, satisfizo al pueblo, entregando su pensamiento y una moraleja que comparte la misma ideología.

Hwasanbyolgok, de Pyonkyeryang, es la canción en ocho actos que alabó al rey Taejo citando los hechos históricos de China y *Sangdaebyolgok*, de Kwongun (1352-1409), era la canción en cinco actos para celebrar la hazaña de la fundación del rey Taejo y suplicar por la prosperidad del país. Aunque estas canciones tienen el estilo del kyongguichega, debido a la importancia del papel como akchang y a sus funciones y orientaciones muy claras, se registraron en el libro *Akchangkasa*.

Comparada con las obras arriba mencionadas, *Yongbiochonga* tiene una característica algo diferente. Es una obra concluida en el año 1445, a los 27 años del reinado de Sejong, un año antes de declarar el Hunminjongum; fue encargada a Chong Inji (1396-1478), Kwon Che (1387-1445) y Anji (1377-1464). Para componer esta canción el rey Sejong dio orden de investigar las hazañas del fundador, el rey Taejo, y así se diseñó como obra nacional y se terminó con una extensión de 125 actos.

En el primer capítulo de esta canción se escribió: «los seis dragones del Oriente volaron y todas las cosas se llenaron de bendiciones y los sabios antiguos protegieron estas tierras». Este párrafo sugirió que las hazañas que realizaron los seis reyes fueron comparables con el vuelo de los seis

dragones. De esta manera se aclaró la dirección del contenido de la canción que va a desarrollar. Y en el segundo capítulo se dijo que:

Los árboles de raíces profundas no son movidos por los vientos y siempre florecen y dan buenos frutos.

Las aguas profundas nunca se secan y forman riachuelos que van a dar al mar.

A través de este poema se expresó la firmeza de la dinastía Choson. Desde el capítulo 110 hasta el 125 se aconseja a los futuros reyes.

Esta obra tiene valor literario no solamente por la elegancia en su expresión que emplea sin límites la belleza y la complacencia de la lengua coreana del siglo XV, sino también por el arte de expresar con la caligrafía inventada antes de ser declarada oficialmente.

Wolinchongangjigok se compuso casi al mismo tiempo que el *Yongbiochonga* y se dijo que el rey Sejong, al fallecer la reina Sohon, hizo traducir *Sokbosangjol* al coreano a su hijo Suyangdaegun y sobre la base de esta traducción él mismo compuso esta canción. Por eso, como cantó la historia de Buda, se mostró una diferencia con otros akchang que alabaron las hazañas de los reyes y suplicaron por bendiciones.

Sin embargo, esta canción no era una alabanza a los reyes, sino más bien al budismo. Pero tiene las mismas características, es similar a *Yongbiochonga* en la forma y la expresión y se considera del estilo akchang. Este, cuya función o dirección iniciales eran de alabar a la familia real y a la nación y también suplicar por su bendición, posteriormente con el establecimiento de la estructura del país y el decaimiento del entusiasmo por dejar de ser un país nuevo, se debilitó en su utilidad. Por eso, después del primer periodo de la dinastía

Choson, no se crearon nuevos akchang y, al tomar conciencia de que la alabanza y la bendición ya no eran para los reyes o el país, sino por motivaciones individuales, se cambió su contenido por el agradecimiento hacia la actitud del rey, como se desarrolló en la canción de *Kanghosasiga*.

5. Sijo

El sijo es la composición que se creó y se popularizó intensivamente durante los 500 años de la dinastía Choson. Pero no se terminó con el reinado de Choson, pues hasta hoy continúa produciéndose. Por eso llamamos al de la dinastía Choson sijo antiguo para distinguirlo del sijo de la época moderna. Aunque ambos no difieran en el estilo, que tiene características muy claras.

El estilo del sijo consta de tres versos con cuatro umbos cada uno. Cada umbo tiene de tres a cuatro sílabas. Por eso cada verso tiene más o menos quince sílabas y cada sijo tiene alrededor de cuarenta y cinco sílabas. Pero este estilo no tiene la regla fundamental de restringir el número de las sílabas. De ahí que la variedad en el número de sílabas puede ser una característica formal. Pero el primer umbo del verso final debe constar de tres sílabas y el segundo umbo del mismo verso supera las cinco sílabas generalmente. Al describir su estilo empleamos la palabra *ku*, o párrafo, para indicar que dos umbos enlazados poseen sentido. Al explicar su estructura podemos decir que tiene tres versos y seis *ku*.

Esta estructura servirá de base al *pyongsijo* y al *sasolsijo* —el segundo es una variedad del primero—, los cuales muestran algunas diferencias en su composición. El *sasolsijo* tiene tres versos y el primer umbo de su verso final tiene

tres sílabas, como el pyongsijo; pero fuera de esta regla no hay limitación en la extensión de los demás versos y por eso, según los sijos, su extensión es variable.

El nombre del sijo proviene de la palabra sijolgajo, donde sijolga significa la canción de esta temporada y la palabra jo significa la melodía. O también el sijo puede entenderse como el opuesto de la palabra kojo, que significa la melodía antigua o la melodía original. Y también, a veces, llamamos al sijo como tanga, porque la extensión de la canción es corta, pero como el Hoduga, del pansori, se llama así, no se usa este término para identificar al sijo.

El sijo se compuso para ser cantado. El término se usaba originalmente para referirse a la melodía, y posteriormente, en el siglo XX, se extendió para indicar el género literario. Por eso los términos como pyongsijo o pasolsijo procedieron de la música y se consolidaron como términos literarios. Pero el término yonsijo, que indica varios sijos concatenados bajo el mismo título, no existió en la música. Por eso este nombre solo forma parte de la literatura coreana.

Sobre el origen del sijo podemos pensar dos cosas: una es cuándo nació el sijo y la segunda dónde y cómo se originó el sijo.

No podemos decir exactamente su fecha de nacimiento. Como los otros estilos de la cultura, los géneros literarios no se crearon de pronto. Pero, al considerar las obras registradas de los autores a finales del reino de Koryo, advertimos que esas actividades creativas se basaban en los periodos anteriores. Por eso su nacimiento data de mediados del reino Koryo, debido a que el nuevo género podía ser formalizado por los nuevos altos funcionarios de aquella época y, en realidad, el periodo en que los sijos se transmitieron concretamente fue al final de este periodo.

Y la pregunta de dónde y cómo nació el sijo es difícil de contestar con precisión. Para eso se hizo el esfuerzo de buscar el origen formal en los estilos literarios del periodo coetáneo o anterior.

Una suposición es que recibió la influencia de la poesía escrita en chino, que se introdujo a Corea como parte de la cultura china. Y para probarlo se indica que es similar a la poesía escrita en chino en la estructura corta. Hay muchos traducidos de la poesía escrita en chino. Por otro lado, se supone que el sijo se inventó sobre la base del hyangga en algunas estructuras similares. Otra suposición es que la estructura del sijo se creó al agregar un verso a la canción folclórica corta de dos versos.

Estas suposiciones, a pesar de sus aproximaciones justificadas, no explican completamente las preguntas anteriores. La primera no explica la diferencia entre la poesía escrita en chino de cuatro versos y el sijo. En la segunda suposición no se asocian el hyangga de diez versos y la estructura del sijo. Y la tercera no explica el proceso de agregar un verso más al estilo de dos versos y tampoco la diferencia musical entre las clases sociales. Por eso hasta ahora no hay ninguna afirmación categórica sobre el origen de esta forma poética.

Los datos sobre los sijos antiguos principalmente se registraron en los cancioneros que guardaron las canciones tradicionales y también aparecieron registrados en antologías de leyendas históricas y creaciones individuales. El cancionero apareció con mayor vigor en el siglo XVIII y el primero y más representativo fue *Chonguyoungon* de Kim Chontaek (1687-1758) y después aparecieron *Haedonggayo* de Kim Sujang (1690-?), *Kagokwonryu* de An Minyong (1816-?) y Park Hyogwan (1781-1880). Estos registraron las

canciones llamadas kágok y se transmitieron en varias ediciones. Se puede señalar como características, primero, que hay variantes entre unas ediciones y otras, aunque tengan el mismo título, los poemas presentan diferencias, por eso es difícil hallar la versión definitiva; segundo, que es difícil definir el nombre del autor pues de acuerdo con las ediciones este dato varía.

Esto tiene mucha relación con la circunstancia de que el sijo se popularizó como una canción y se transmitió oralmente. Esta característica es una clave para su entendimiento. La variedad de las versiones se debe a que estas fueron difundidas oralmente. El tema predominante era las enseñanzas morales. En aquellos sijos con temática simple o erótica no se consignaron los nombres de los autores.

La mayoría de los autores que aparecieron en los textos perteneció a la clase alta. Los que dejaron colecciones individuales también pertenecían a esta clase. Además, existe una cantidad considerable de composiciones escritas por las mujeres kisaeng. Al llegar al segundo periodo de la dinastía Choson, muchos de los que se dedicaron al canto se iniciaron en la composición de sijos. La distribución de los autores indica que era la literatura de la clase alta. Aunque las kisaeng o los cantantes no pertenecieran a este grupo, se podría entender que lo que ellos cantaron era para servir a la conciencia y la vida de la clase alta o ellos mismos querían asimilarse a esta clase. Esto se confirma al considerar que la música era diferente a la folclórica de la clase baja y el oficio de las kisaeng o de los cantantes no podían desligarse de la vida de la clase alta.

Desde este punto de vista, aunque en algunas obras no se consigne el nombre del autor y en coreano se les llame *mumyongsi* («autor anónimo») esto no significa que ellos

provengan de la clase baja pese a que ese término así lo podría sugerir.

Pero, al entrar a los siglos XVIII y XIX, con los varios cambios en la música, varias clases disfrutaron de la creación del *sijo*. Pero esto solamente expresa un cambio en la extracción social del autor durante esta época. El desarrollo del tema se relaciona íntimamente con la circunstancia política y social del periodo coetáneo. Esto concuerda con la afirmación de que el *sijo* era la expresión literaria de la clase alta.

La primera parte del siglo XV, cuando se fundó el reino Choson, con la desaparición del reino Koryo, pertenece al periodo de grandes cambios políticos. El impacto en la vida de las personas de la clase alta fue también importante. Como género de esta clase, el *sijo* refleja en una forma natural la actitud de esa gente frente al cambio político.

Mostrando este cambio social esta composición apareció con dos temas marcados. Uno es la actitud de buscar nueva vida adaptándose a la nueva sociedad, como el *sijo* Hayoga de Lee Pangwon (1367-1422); o alabando la gratitud del rey, como el *sijo* Kanghosasiga de Maeng Sasong (1360-1483); o juramentando su lealtad a la nueva dinastía como a las obras de Kim Chongso (1390-1453) y Nam I. Otra diversificación apareció en las obras de Kil Chae (1353-1419), Lee Saek, Lee Jono (1341-1371), Won Chonsok y Li Chonyon (1269-1343), cuyos temas son la reflexión sobre la decadencia del reino Koryo.

Estas dos actitudes tienen interés por mostrar el comportamiento de los intelectuales que se enfrentan a la sociedad cambiante y, especialmente Chon Dojon, por una parte alabó activamente a la nueva dinastía creando Namsiga y Sindoga y, por otro lado, escribió *sijos* donde reflexionó sobre

el reinado de Koryo, mostrando así la ambivalencia de su pensamiento.

Después, frente al conflicto entre el principio del confucianismo y el poder político en torno al incidente histórico de Sayuksin (la muerte de los súbditos) con motivo del confinamiento del rey Danjong y su destronamiento a favor del nuevo rey Sejo, en los sijos de Song Sammun (1418-1456) e Lee Kye (1417-1456) se puso énfasis en el tema del honor.

Pasado este incidente político y asentado el confucianismo que respaldó a la dinastía Choson al recuperar la estabilidad política, la conciencia de la clase alta como autores del sijo muestran una inclinación hacia la nueva ideología. Esta es la expresión de la vida confuciana, que trataba de concretar los principios humanos, y de la tradición oriental, donde se armoniza con la naturaleza.

La mayoría de los funcionarios de este periodo participó en la prosperidad de la nueva dinastía y, por lo tanto, sus obras se impregnaron con vastedad de la armonía en la naturaleza. Es notable esta abundancia de la armonía en *Chonwonsasiga* de Hwang Hee (1363-1452), que describió el amplio paisaje del pacífico campo otoñal, y *Kuijonrok* de Lee Hyonbo (1463-1555), que destacó la vida al aire libre en el campo que se puede comparar con la alegría de un pescador. Esta actitud de la amplitud se contrapone con la vida eremita que el sijo muestra como medio de resolver el conflicto, reemplazando la frustración de uno mismo con la intimidad de la naturaleza. Pero, en cualquier caso, el ideal final es buscar más la armonía que la contraposición o el conflicto, como una actitud básica y esto era la tradición constante del sijo que cantaba a la naturaleza. La expresión de la conciencia íntegra como ser humano ético predominante en aquella sociedad, sin importar la posición social,

apareció claramente en *Oryunga*, compuesta de 16 cantos, de Chu Sebung (1495-1554). Este sijo tiene el propósito de recomendar la vida en torno a las virtudes éticas y después de él, se produjeron muchos que asumieron constantemente este contenido como tema, lo que tiene una relación íntima con el hecho de que la alta clase formó una corriente de autores del sijo. Es decir, como un surgimiento de la actitud educativa proveniente de una idea utilitaria, seleccionaron la canción como medio de enseñanza para el pueblo. Los sijos creados con el objeto de persuadir siguen manteniendo esa tendencia pedagógica como en *Hunminga*, compuesta por dieciséis cantos, de Chong Chol (1536-1593); *Taehakgok*, compuesta por veintiocho cantos, de Ko Ungchok (1531-1606); *Oryunga*, de ocho cantos, de Park Sonjang (1555-1617) y otro *Oryunga*, de veinticinco cantos, de Park Inro (1561-1642).

A diferencia de estos sijos, que ponían especial énfasis en la enseñanza y la moraleja, el *Dosansibigok* de Lee Hwang mostró con excelencia una actitud armoniosa y una dirección ideológica. Este sijo, compuesto por doce cantos, en el que los primeros seis se llaman Onji y los últimos seis se llaman Onhak, guardaba la intención de adquirir sabiduría insertada en la naturaleza; cada uno de sus cantos se independizó.

¿Por qué la montaña azul es siempre azul
y el agua del río fluye incesante todo el día y toda la noche?
Nosotros también seremos así eternamente.

Del principio de la naturaleza en el cual la montaña azul es siempre azul y el agua del río corre por siempre, recomienda que nuestra mente debe ser igual a la naturaleza. Y al expresarlo utiliza el tono natural, evitando el imperativo, y esta forma no causa ningún sentimiento de rechazo. Crear

el sijo a través de la canción en calidad de estudioso proviene del pensamiento Yeak, de Oriente, y esta música no es violenta ni intensa sino más bien reposada y transparente. Por eso el sijo de Lee Hwang es la canción para purificar la mente y armonizar el objeto de la enseñanza con la expresión de un sentimiento afectuoso. Gracias a eso, se lo considera como la obra más destacada del sijo.

De la misma manera, en *Kosangugokga*, Lee Yi mostró la actitud de incrementar la sabiduría y la paz espiritual, insertado en la belleza de la naturaleza aparecida por el cambio de las cuatro estaciones, tomando para esto como un ejemplo el *Muikugok* de Chu Hee. *Hankosippalgok* de Kwon Homun (1532-1587) cantó la vida eremita en la naturaleza, sin embargo, a diferencia del sijo de Lee Hwang o del de Lee Yi, expuso la mente conflictiva del autor para resolver el conflicto, marcando el inicio del sijo eremita. A pesar de la diferencia mostrada anteriormente, estos sijos buscaron la armonía con la naturaleza, sosegando la mente. Los llamamos kanghosijo y son una dirección marcada en las tendencias del sijo.

Los sijos de las kisaeng representados por Hwang Chini eran notables por expresar el sentimiento de una forma muy sentida.

La noche más larga del año la corto por la mitad
Y la guardo en el colchón del viento de la primavera
Para sacarla cuando venga mi amante.

La autora refiere su angustia por esperar al amante durante la noche más larga del invierno con la expresión de «cortar la noche por la mitad» y simboliza el colchón que utilizará con su amante con el viento de la primavera. Y así expresa la añoranza y la esperanza tan sentida en una forma sugerente. Como esto, los sijos de las Kisaeng tienen una in-

clinación lírica, deleitándose con la escritura y exponiendo sus sentimientos. Los más notables de este tipo son los de Lee Kyerang (1513-1550), Mae Hwa y Myong Ok. Se supone que esta clase de sijo lírico se creó por el hecho de que el amor de las kisaeng no pudo ser persistente.

Alrededor de finales del siglo XVI se cambió la vida social, se soportó dos guerras y, por consiguiente, el contenido y la expresión del sijo se alteraron. Sin embargo, manteniéndose la actitud de la clase alta, la temática de enseñanza y la vida eremita siguieron vigentes. Los de Yun Sondo (1587-1671), que escribió 75 sijos, incluyendo Sanjungsingok y Ouga, se distinguieron por su armonía entre la vida eremita y la actitud de enseñanza.

Vamos a analizar un sijo que se compuso en el Ouga, que fue cantado por cinco amigos, agua, piedra, pino, bambú y la luna.

Se dice que el color de la nube es limpio, pero a veces se ennegrece.

Se dice que el sonido del viento es diáfano, pero muchas veces deja de fluir.

Únicamente el agua es limpia y nunca de fluir.

En este sijo se canta la pureza y la continuidad del agua usando la lengua coreana sin valerse de los caracteres chinos. Aunque aparece implícitamente el sentido de que los seres humanos deben ser claros y puros como el agua y tener la mente firme, no hay huellas que den énfasis a este aspecto. Por esto llama la atención. Además, la dignidad que surge del ambiente poético procede de la elegancia de este sijo.

La ideología orientada hacia la solemnidad proviene de la tendencia del sijo de la primera época de la dinastía Choson, pero los posteriores al siglo XVII también muestran varios cambios.

Aunque los sijos son de los altos funcionarios, los temas expuestos fueron de la lealtad de la patria al sufrir guerras nunca antes experimentadas o del interés de la vida cotidiana o la actitud de observarla con una nueva mirada. A esta primera categoría pertenecieron los veintiocho cantos de *Ugukga*, escritos por Lee Dokil (1561-1622), después de retirarse de la vida militar y *Kanora Samgaksan* compuesto por Kim Sanghon (1570-1652), al ser llevado como rehén a China durante la invasión. Mientras los diecisiete cantos de *Yuliyugok* de Kim Kwanguk (1580-1656) revelaron los nuevos aspectos del sijo, al describir la miseria de la vida que pierde la dignidad, Ui Baekgyu (1727-1798) describió la vida campesina descarnadamente con una expresión pura de la lengua coreana. Es un buen ejemplo para mostrar la nueva visión, con el interés de la vida cotidiana, desviándose de la tendencia principal del sijo que debía dar énfasis a la elegancia y a la armonía.

Se prestó atención a Lee Sebo (1832-1895), quien compuso 458 sijos en el siglo XIX por renovar completamente la tradición de los altos funcionarios. Primero escribió una gran cantidad de composiciones con una tendencia sin precedentes, como los sijos afectuosos hacia las kisaeng o los amargos, que cantaron a los destierros, o los que cantaron el sufrimiento de los campesinos por los abusos de los funcionarios.

Mire el gesto de aquel pueblo que entra con un bulto de arroz.

Si para pagar el tributo hacen falta dos bultos de arroz,
De qué sirve cultivar si luego no queda nada.

Una expresión como esta que no vacila al denunciar los problemas de la vida no había aparecido en las composicio-

nes de los altos funcionarios. El motivo de la creación de este sijo podría ser la difícil situación del mismo autor, pero indica que la realidad y la experiencia que no se podían combinar con la expresión de la vida ideológica y metafísica ocuparon un lugar importante entre los temas abordados. Además, el cambio en la conciencia fue debido al cambio drástico de la sociedad del segundo periodo de la dinastía.

Otro cambio en el sijo del segundo periodo se puede encontrar en la clase variada de los autores; aunque ya habían compuesto las kisaeng, la característica del sijo escrito por estas mujeres, en este periodo, era no vacilar al expresar el contenido directo e instintivo. Por otro lado, muchos cantantes profesionales se ocuparon de escribir sijos. Kim Chon-Taek, Kim Sujang, An Minyoung y Park Hyokwan redactaron los cancioneros y ordenaron la música, creando muchas obras. Debido a la actividad de estos profesionales se crearon otras formas similares y como resultado se mezclaron los géneros del sijo, el chapga y las canciones folclóricas.

El cambio más destacado en los sijos del segundo periodo fue la creación vigorosa del sasolsijo y la expresión abierta de cuentos inmorales o de contenido grotesco. Pero en este periodo predominaron los sijos de Oryunga y Dodokka, que pusieron al frente los temas con moraleja. Los sasolsijos no solamente cantaron temas humorísticos y banales, sino también morales e ideológicos. El hecho de que no haya pocos sasolsijos antes del siglo XVI propone el problema de su origen y también de su exclusivo contenido grotesco. Su característica formal asegura la facilidad de combinar lo grotesco con el sijo del segundo periodo.

Al llegar al siglo XIX, con el desorden entre las clases sociales y el fenómeno de la especialización y comercialización de la música, hubo un intercambio de géneros y como

resultado los temas mostraron una gran variedad. Aunque el sasolsijo tiene una larga historia, exponer el tema sexual en una forma grotesca y descarada más que el contenido moral es una característica del segundo periodo.

Señoritas, compren el calor.

El calor temprano, el calor tardío, el calor añejo, el calor bendito de mayo y junio cuando se encuentra con el amado sobre la tarima de reposo cargada por la claridad de la luna y se extienden sobre ella para abrazarse y agitarse, brotando de sus cuerpos gotas de sudor que se deslizan por su piel. Compre estos calores y el calor de la noche más larga del año, en la cual los cuerpos de los amantes se hacen uno y debajo de una manta, enlazados con pasión, surge la sed que debe ser saciada con agua de arroz bien fría. Señoritas, si quieren comprar, háganlo según sus deseos.

Vendedor, entre sus calores, a quién no le gustaría el calor de encontrarse con el amado. No se lo venda a otra. Véndamelo a mí.

En esta pieza se incluyen la descripción atrevida de una relación sexual —expresada con un tono paródico—, el juego de las palabras que expone varios elementos en detalle, y el atrevimiento que no vacila en la aceptación instintiva. Este modo de expresar y la actitud revelada en este tono no aparecieron en los sijos de los altos funcionarios del primer periodo o en la mayoría de pyongsijos.

Pero es muy interesante saber que esta pieza se registró en *Pongnaeakbu* de Sin Honjo (1752-1807), funcionario de la monarquía. En esta obra se transmiten veinticinco sijos y el sasolsijo ocupa más de la mitad. La posición de Sin Honjo no concuerda con el patrón establecido en la creación de sijos por esa época, por eso existen opiniones de que este sijo no lo compuso él, sino que fue incluido arbitrariamente en su li-

bro, pero hay también otros que dicen que sí le pertenece. Las opiniones divergentes sobre el autor de esta composición guardan relación con la visión de que los funcionarios de la clase alta participaron ampliamente en la composición de estos textos, por un lado, o de que los autores de sasolsijo que expusieron este tema erótico o grotesco pertenecían a la clase baja, por el otro. Generalmente predomina la opinión entre los estudiosos de que el sasolsijo era el género de la clase baja formulado en el siglo XVII o XVIII. Pero se mantiene la opinión contraria basándose en que ya en el siglo XVI se crearon los sasolsijos y los altos funcionarios no se alejaron de estos temas inmorales. Es decir, aunque cantaron el contenido inmoral no expusieron el nombre de los autores o se divirtieron manteniéndose en el anonimato y difundiéndolo solo entre un círculo pequeño de funcionarios.

Lo más notable como valor de la historia de la literatura coreana es su autonomía. En el periodo en que la cultura china ocupaba el centro de toda la cultura, el hecho de que se creara un estilo de siga original, cantado en lengua coreana, muestra la conciencia firme sobre la singularidad de la cultura popular. El hecho de que el sijo se compusiera en coreano se sustenta en la conciencia de que la música coreana es diferente a la china y por lo tanto las composiciones debieron ser hechas en coreano. Esto tiene valor al develar una conciencia literaria madura, consiguiendo una semejanza entre la lengua culta y la lengua popular.

El valor cultural del pueblo se incrementa por su elegancia de estilo. La forma breve compuesta por alrededor de 45 sílabas no solamente es plurisignificativa, sino también mantiene equilibrio y decantamiento literario, y especialmente en la circunstancia cultural en que predominaba la estructura de cuatro etapas (inicio-desarrollo-clímax-desen-

lace) lograron una estructura concisa de tres etapas (inicio-medio-fin). Aunque es de estilo breve, posee cualidades descriptivas y también puede sintetizar sus partes.

La elegancia formal involucra todos los temas —didáctico, lírico y épico— sin inconvenientes. Además, el sijo tuvo como género de desarrollo paralelo los poemas kasa, y ambos fueron los géneros privilegiados de esa época. El kasa se orientó a ser escuchado por ser un cuento relativamente largo, mientras que el sijo, por su concreción, puso énfasis en divulgar una emoción contenida. Con esa orientación del sijo, hasta el sasolsijo pudo ser conciso. Dentro de esta perspectiva, el estilo de esta composición se consolidó y se hizo más dinámico.

La cantidad total de sijos que se transmiten hasta hoy como antiguos es de alrededor de 4750 y, entre ellos, 3300 fueron firmados por 450 autores y 1450 son anónimos.

6. Kasa

Si tiene la estructura métrica en que dos umbos componen un pareado, cualquier contenido se puede cantar. Entonces la extensión métrica puede ampliarse sin inconveniente y, entonces, lo llamamos changga (canción larga). Debido a la sencillez de los requisitos formales, varias clases gozaron de este estilo, que contribuye al enriquecimiento del contenido.

La mayoría de los kasas fue escrita en coreano y algunos como Yokdaejonliga, de Sin Dukchong (1332-1392), o Sungwonga, de Naong Hwasang (1320-1376), fueron escritos en chino, pero algunos se escribieron en hyangchal. Las piezas que compusieron en coreano resaltaron la belleza de la lengua y el contenido tuvo una inclinación lírica y mientras tan-

to las obras en las que predominó el chino no tuvieron una expresión refinada y tuvieron un contenido moral e ideológico.

Se supone que los kasas del primer periodo se compusieron para ser cantados. Los títulos terminaron con el término pyolgok y así muestran alguna similitud con el sokyo y el kyonguichega del reinado Koryo. Por eso, podemos suponer que provienen de la tradición del canto, según la costumbre del reinado de Koryo. Y muchos contenidos relacionados con aquella, en los textos sobre los kasas de ese periodo, lo corroboran. Pero no es claro qué clase de música los acompañaba y se consideraba que la costumbre del canto no perduró. Por eso el medio de leerlos era recitar con una melodía sencilla.

Mientras Paekgusa o Chunmyongok, que eran llamados los doce kasas, o Hoduga, del pansori, tienen algunas piezas similares al kasa y es seguro que fueron cantados. Por eso los llamamos kasas para cantar y al resto los llamamos kasas para declamar.

El contenido de estos poemas es tan variado que puede ser cantado por cualquiera. Además pudo cumplir con funciones de expresión y de transmisión; del lado de la función expresiva podemos tener el sentimiento, la verdad y la convicción; y del lado de la función de la transmisión también se pueden alcanzar la persuasión y la información. Por ejemplo, Sowangga expresó la ideología religiosa, Sangchungok describió el sentimiento al recibir la primavera, el kasa de viaje es la transmisión para informar y Samiingok tiene como objetivo principal persuadir a través de la expresión del sentimiento.

Hay varias suposiciones sobre su origen. Primero, surgen opiniones diversas sobre cuál es la primera obra, si *Sowangga*

de Naong Hwasang, o *Sangchungok* de Chong Kukin (1401-1481). Se considera que la primera es del siglo XIV mientras que la segunda correspondería al siglo XV. Sin embargo, al no haber certeza de estas fechas, se hace difícil determinar exactamente cuál es el primer texto. Aunque reconocemos *Sowanga* como la primera, son muy escasas las obras que la continúan y el kasa es el estilo que se popularizó al entrar a la dinastía Choson y no hay duda de que este es el siga de este periodo.

Hay diferentes opiniones sobre cómo surgió este estilo. Una de ellas afirma que provino del kyonguichega, al perder la división de las estrofas, si consideramos que tiene una extensión larga y canta al paisaje. Otra dice que es una forma de sijo extendido, al considerar la similitud entre la parte final de los primeros kasa y el verso final del sijo. Otra teoría dice que surgió al desaparecer la división del akchang, si se tiene en cuenta la extensión y la continuidad del contenido. Otra dice que el kasa empezó al leer los poemas largos escritos en chino, agregando algunos sufijos coreanos. Otra teoría dice que nació de la canción budista puesto que el primero desarrolla un tema budista. Y, finalmente, otra dice que la canción folclórica de larga extensión pudo servir como base a esta composición.

Estas teorías por una parte parecen acertadas, pero presentan defectos al no explicar los hechos detalladamente. Por eso sería razonable pensar que el kasa proviene del cambio del sijo de estilo corto, que exigió una canción de largo estilo. Además lo afectarían varias composiciones de inicios del mismo periodo que poseían el estilo de la canción larga.

Desde el punto de vista del contexto literario, existía el sijo como el estilo conciso y bien estructurado, pero con este no se pudo expresar toda la experiencia y el contenido com-

plicado de la vida. Por lo tanto se necesitaría un estilo extenso y flexible. Aunque se podía utilizar el kyonguichega como estilo largo, que ya existía en el reinado de Koryo, pero el estricto sentido formal no podía cantar la vida en detalle. Al entrar a la dinastía Choson, como estilo largo estaba el akchang, pero este se limitó a la alabanza o súplica por la familia real como parte de la música palaciega, por lo que no se pudo utilizar ampliamente. Por esta razón apareció el kasa, que tenía un estilo flexible y debido a eso pudo tener libertad en el contenido. El hecho de que se separara de la música únicamente es una clave para explicar la flexibilidad formal y la variedad de su cambio histórico tiene una relación estrecha con esa libertad formal.

Las etapas históricas del kasa se dividen en tres: el del primer periodo de la dinastía Choson comprendido entre el siglo XV y XVI, el del segundo periodo durante el siglo XVII y el XIX y el del periodo de apertura al mundo de la segunda parte del siglo XIX. El kasa clásico pertenece a los dos primeros periodos.

Como la primera obra del primer periodo de la dinastía encontramos al *Sowanga* y al *Sangchungok*, las cuales muestran simbólicamente el desarrollo histórico de este estilo. *Sowanga* tiene como contenido la persuasión de mantenerse en la vida sobre la base de los principios budistas, mientras que *Sangchungok* expresa la alegre posición del autor que se integró a la naturaleza. La primera tiene la intención de influir en los lectores y la segunda pone énfasis en expresar su pensamiento. El kasa, basando en estas dos intenciones, se desarrolló mostrando un cambio en los medios de su configuración.

Entre los kasa del primer periodo, los que aparecieron con vitalidad en la persuasión y la transmisión son los que

privilegiaron a la vida religiosa e ideológica. Como los que pusieron énfasis en la vida budista, podemos indicar Sungwonga de Naong Hwasang y Hoesimgok de Hujong (1520-1604). Esta última obra se difundió ampliamente pero no podemos confirmar que haya sido compuesta por Hujong.

Los que persuaden a tener una vida taoísta son *Toegwega*, *Kumboga*, *Sangjoga*, *Todokga* y *Hyouga*. Dicen que el autor de estas obras fue Lee Hwang, pero hay opiniones contrarias. Fuera de estos están *Nakbinga* y *Chagyongbyolgok*, atribuidos a Lee Yi, y *Kwonuijirosa*, atribuido a Chosik (1501-1572). Estos persuaden a mantener una vida justa purificando la mente de acuerdo con las normas taoístas.

Las obras que expresan la plenitud de la vida se pueden dividir entre las que expresan el sentimiento y las que expresan la verdad. Esta división se debe a la diferencia en la actitud expresiva. Al expresar la vida personal como es en realidad, a veces hay casos donde se revela el conflicto impregnado en la vida y hay otros casos en los que se convierte la angustia de la vida en alegría, al debilitar el conflicto gracias a la convicción. *Manbunga* (la canción de los mil rencores) de Cho Ui (1454-1503) que cantó el sufrimiento por el destierro debido a persecuciones políticas, es un buen ejemplo del primer caso; también se considera la primera obra sobre el destierro. Por otro lado, *Maechangwolga* de Lee Inhyong (1436-1504) y *Nakjiga* de Lee So (1482-?) resolvieron el conflicto, transponiendo la experiencia de la vida angustiosa en alegría y convicción.

Esta tendencia mantiene una relación estrecha con el hecho de que la mayoría de los kasas del primer periodo fue compuesta por altos funcionarios. Estos, que aspiraban a participar en la vida política, aunque se integraran a la naturaleza, asumieron el sacrificio por el conflicto político y,

en este caso, con la actitud de la vida taoísta, que era su propia convicción, pudieron menguar la frustración sofocando su angustia. Como aspecto concreto de esta actitud, expresó la humildad o la vida solidaria, alejada del mundo ruidoso. Ese estado de doble psicología formuló un tipo de kanghosiga.

La tendencia que expresa la vida de la naturaleza es la principal en los kasa del primer periodo, como *Myonang-jongga* de Song Sun (1493-1582) y *Sohobyolgok* de Ho Gang (1520-1592). Para describir esta vida resaltaron la belleza natural. Y la armonía que sintieron por conformar la unidad con la naturaleza se convirtió en belleza fundamental. Esto guarda relación con la tradición oriental antigua. Un ejemplo de este tipo es *Kwansobyolgok* de Paek Kwanhong (1522-1556). Es el kasa que cantó la belleza después de girar por los puntos más famosos de la provincia Pyongan y tiene algunas frases similares a las de *Kwandongbyolgok* de Chong Chol.

La persona que desarrolló esta tendencia sintéticamente, llegando al nivel más alto en la literatura, fue Chong Chol. En *Samiingok* y *Sokmiingok*, al cantar al aislamiento de la realidad, la encarnó en una mujer solitaria que se separó de su amante, y así maximizó los sentimientos contenidos y las insinuaciones de la realidad. Por otro lado, en *Songsanbyolgok*, al cantar a la vida sublime integrada al bosque, resolvió el conflicto con su integración a la naturaleza y mostró la firme actitud de buscar la vida pura.

Entre las obras de Chong Chol, *Kwandongbyolgok*, que cantó la experiencia del viaje a la montaña Kumgang y a la costa del Este, se considera como la obra más sobresaliente al mostrar sus habilidades en la expresión. Además, esta obra no solamente describe la naturaleza, sino también el estado psicológico del ser humano frente al paisaje.

En los *kasas* del segundo periodo, desde el siglo XVII, ocurrieron algunos cambios característicos como la ampliación del grupo de los autores, el cambio de la temática, la variedad en el estilo y la diversificación en la mirada de los objetos, teniendo una relación estrecha entre sí.

Los *kasas*, antes limitados a los altos funcionarios, empezaron a ser compuestos por mujeres y demás personas de la clase popular. Así los temas se ampliaron hacia los asuntos de interés que se suscitaban en sus propias vidas. Y hubo naturalmente un cambio en la lengua. El cambio lingüístico drástico, al sufrir dos grandes guerras —la invasión japonesa y después la invasión china—, también se refleja en las obras mismas. En los *kasas* de este periodo aparecieron no solamente las expresiones cordiales y elegantes, sino también las palabras cotidianas y francas que jamás se consideraban como lengua literaria. Este fenómeno conllevó a la tendencia de transformación de la actitud devota a una actitud paródica y grotesca.

A pesar de este cambio, la tendencia predominante del primer periodo no desapareció completamente. Los *kasas* que tienen la función de persuadir se vigorizaron en los religiosos. Se crearon varios de este tipo como *Sokhoesimgok*, *Tukbyolhoesimgok* y *Pyolhyesimgok*, cuya raíz es el *Hoesimgok*, que exhortó a la purificación de la mente sin contaminarse de la ambición mundana; y *Kwonsongok* y *Kuisangok*, que recomendaron ordenar la vida de acuerdo con los principios budistas. Al entrar al siglo XVII, aparecieron los *kasas* del catolicismo, como *Chonjugonggyongga* de Lee Byok (1754-1786), y *Sipguemyongga*, de Chong Yakchon (1758-1816). En la segunda parte del siglo XIX aparecieron también los del movimiento Tonghak, como *Yongdamyusa* de Choi Cheu (1824-1864).

Como los kasas de transmisión podemos mencionar algunos que heredaron los primeros del primer periodo. *Kogongga*, de Ho Jon, y su respuesta *Kogongdapjuingga*, de Lee Wonik (1547-1634), son algunos ejemplos de la transmisión al exponer los deberes del rey y los súbditos comparados con los deberes de los patronos y sus siervos. Pero la expresión sugerida manifiesta diferencias con los del primer periodo.

Las obras que mostraron la misma tendencia a los del primer periodo son los siguientes: *Kangchonbyolgok* de Cha Chonro (1556-1615), que expresó la vida ermitaña; *Maehobyolgok*, de Cho Uin (1561-1625); y *Nakunbyolgok*, de Nam Dojin (1674-1735).

Los que expresaron la experiencia vital también provinieron de los anteriores. *Ildongjangyuga*, de Kim Ingyom, que cantó a su experiencia al integrar la comitiva que viajó a Japón; y *Yonhaengga*, de Hong Sunhak, que cantó su viaje a China, fueron los que describieron la realidad y el sentimiento al tener contacto con la nueva civilización.

Estos kasas recibieron la tradición al expresar la realidad, pero al dar importancia a la concreción en la expresión de su experiencia, dieron pautas a nuevos modos de enfocar la función de registrar sobre la simple expresión del sentimiento.

Aquellos que dieron importancia a la expresión detallada sobre la experiencia produjeron la nueva tendencia de expresar los problemas reales de aquella época. *Yongsaum*, escrito por Choi Hyon (1563-1640), que cantó la experiencia miserable de la guerra; *Chaeilbonchangga*, de Paek Suhye; y *Uigunuichintonggokga*, de Kang Bokjung (1563-1639), mostraron nuevos cambios al desarrollar en detalle la dificultad del país y del pueblo afectados por dos guerras, aunque la lealtad se dirigiera hacia el rey.

Un autor que está entre este cambio del kasa del segundo periodo y la tradición del kasa del primer periodo se llama Park Inno. Él expresó la experiencia adquirida al participar en la guerra naval contra la invasión japonesa en las obras *Sonsangtan* y *Taepyongsa*; estas son un pequeño ejemplo para configurar su experiencia en la guerra naval. Posteriormente en *Nuhangsa* se describió en detalle la vida miserable. A continuación, *Sajegok* y *Dokrakdang* mostraron la tradición de transponer el conflicto de la vida en la convicción taoísta. Desde esta perspectiva Park Inno es el autor que muestra el fenómeno transitorio en la historia de la literatura del kasa.

El hecho de que los del segundo periodo dieran importancia a la veracidad y minuciosidad y pusieran al frente los problemas reales reflejó la preferencia de la vida real sobre la ideológica. Este cambio es una característica que distingue la sociedad de la dinastía de Choson entre el primer y segundo periodos. El kasa refleja este cambio con agudeza y esto debido a que su estilo tiene la libertad de cantar cualquier tema sin limitaciones formales.

Y esta tendencia sirvió para producir obras como *Hanyangga*, de Hansangosa, que describió minuciosamente las costumbres de Hanyang, y *Nonggawolryongga*, de Chong Hakyu (1786-1855). *Hanyangga* describió tanto las calles de Seúl cuanto los objetos y la clase de juegos, desde el punto de vista de un ciudadano común, y *Nonggawolryongga* cantó los quehaceres del campo según el orden del calendario lunar, aumentando el efecto al acompañarlos con una melodía apropiada.

También el grupo de autores se expandió entre la clase popular y aparecieron las obras que denunciaron la contradicción de la realidad de aquella sociedad. Se encuentra al-

gunas que denunciaron la corrupción del gobierno opresor de los funcionarios avaros y corruptos y el sufrimiento de la vida desde finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX. Como algunos ejemplos podemos indicar los siguientes: *Kapminga*, que describió la vida errante por la dureza de la vida militar; *Hapgangjongga*, que denunció a un funcionario avaro y corrupto quien gozó de la vida tomando una lancha cargada de lujos y diversiones; *Kochangga*, que cantó con la voz de una mujer el sufrimiento por el gobierno opresivo en el pueblo de Kochang de la provincia de Kyongsang, y *Chongupminlansiyohangchongyo*, que cantó también los abusos del gobierno cuando ocurrió el levantamiento civil en el pueblo de Chongup de la provincia de Cholla.

Estas obras se expresaron con un tono de denuncia exaltado al mostrar lo que ocurría. En este periodo aparecieron también las obras que criticaron las corrupciones de la sociedad con una visión paródica. Como las obras representativas tenemos *Ubuga*, de autor anónimo, que parodió a un hombre que derrochó toda su herencia y realizó todo tipo de embustes. Y *Yongbuga* que parodió el comportamiento de una mujer mediocre y embustera. Estas obras tienen como objetivo la transmisión y la persuasión al poseer un mensaje para realizar buenas acciones; sin embargo, al exponerlo en una forma paródica en vez de utilizar un tono imperativo, mostró una característica del kasa del segundo periodo.

La búsqueda del humor fue una característica común que aparece en casi todos los tipos de kasa del segundo periodo. Hasta los kasa del destierro mostraron esta tendencia. En *Pukchonga* de Kim Chinhyong (1801-1865) apareció en un tono ligero al cantar algunos asuntos divertidos o al amor con las kisaeng. Y en *Manonsa* de An Johwan mostró un cambio al expresar la miseria con la risa.

Y en el tipo de kasas budistas las obras *Songyosungga*, *Sungdapga*, *Chaesongyosungga* y *Yosungchaedapga*, los monjes se convirtieron en el objeto de intercambio de amor entre parejas, desviando la imagen simbólica de la castidad. Y en *Nochonyoga*, que cantó a una solterona que no consiguió casarse por ser fea, llegó al extremo de esta tendencia paródica y hasta *Hoesimgok*, una obra muy devota, tiene fragmentos grotescos y paródicos.

Bajo esta tendencia *Kwabuga* o *Yangsinhwadapga* expresaron la unión carnal en una forma muy abierta. Y en *Sangsabyolgok* y *Kyususangsagok* expresaron el amor entre el hombre y la mujer y los conflictos que provinieron de la separación entre los amantes, dejando de lado los tabúes morales y buscando el instinto humano. En la búsqueda del instinto en una forma poco frecuente, con un tono paródico, se puede suponer que este cambio provino del afán de entretener que tiene la cultura comercial. Esta suposición la refuerza el fenómeno cultural del segundo periodo de la dinastía Choson, donde apareció esa tendencia por el entretenimiento. Esta cultura consumista también se manifestó en las novelas, sigas y teatro de máscaras.

Y en *Singajon*, que describió la primera noche de un novio eunuco, podemos confirmar que buscaron un objeto de entretenimiento sin dar importancia a la personalidad humana.

A diferencia de esta tendencia, *Kyubangkasa*, kasas de las mujeres, formó un grupo singular. Aunque existió el kasa que expresó sentimientos encontrados, como en *Kyuwonga* de Ho Chohee en el primer periodo, en el segundo periodo apareció un nuevo tipo de kasa, como *Hwajonga*. En este se cantó el proceso de diversión de unas muchachas del pueblo durante un día, visitando a una montaña cuando flore-

cen las azaleas y preparando comidas con dichas flores. Por la popularidad se transmitieron varias versiones.

El kasa *Kyenyoga* se popularizó en la provincia de Kyongsang. Este kasa cantó en detalle a una hija los deberes y la cortesía de una recién casada. El hecho de que el contenido y la expresión se formaran con el tono devoto y grave explica que es un tipo proveniente del primer periodo que poseyó una función persuasiva.

A las varias características que encontramos en los kasa del segundo periodo, se manifestaron otros cambios al pasar al periodo de la apertura de los finales del siglo XIX.

7. Conclusiones

El siga clásico se popularizó en la forma de canción acompañada de música. Al llegar al kasa se separó de la música. Por lo tanto el siga clásico tiene las características de la literatura oral. Debido a esto, las letras de la misma obra varían según las versiones. Esta tendencia se destaca en el sijo y en la canción kayo de Koryo y muestra algunas diferencias aunque no haya sido transmitida por muchos textos. En el caso de que haya otras versiones aparece este fenómeno en el kasa. Es natural que apareciera esta diferencia durante el largo proceso de establecimiento de la escritura.

Las características del siga clásico como las de la literatura oral implican la diferencia entre el proceso de la creación del siga y el proceso creativo de los poetas modernos. También insinúan la diferencia en el modo de la recepción de los sigas. Por lo tanto el siga clásico tiene una forma flexible sin exigencias métricas.

El siga clásico cantado constan de varias extensiones. En el hyangga hay canciones breves de cuatro versos y tam-

bién canciones largas de diez versos. Por eso, en el *sig*a clásico hay un estilo breve como el *sijo* y un estilo largo como el *akchang* o el *kasa*. Dentro de esta flexibilidad cada género poseyó su estilo singular, mostrando la posibilidad de cambiar sujeto a las condiciones literarias. El hecho de que se pudiera adaptar a la nueva corriente sin muchas dificultades cuando introdujeron nuevos estilos poéticos libres en la época moderna se explica por la fuerza tradicional del estilo flexible del *sig*a clásico. Y esta flexibilidad formal y la variedad del contenido es una característica del *sig*a clásico y se mantiene hasta hoy. La creación de la poesía sobre la base de la melodía folclórica, una solidaridad emocional después del *sig*a clásico, es una manifestación de esta tradición.

El *sig*a clásico tiene una variación en su contenido según el contexto o la intención de cantar. Hay canciones de la función del trabajo y hay canciones sentimentales. Y también hay canciones con el objetivo de persuadir a los demás.

Las dos funciones de la literatura tienen mucha relación con el rol social de los autores. Cuando la clase aristocrática eran los únicos autores, como en el *sijo* o el *kasa* del primer periodo, y la orientación ideológica era la meta y el ambiente de la sociedad, el objetivo principal era la persuasión para la búsqueda de un elevado mundo espiritual. Pero cuando el ambiente social varió, sus estructuras y el grupo de autores se ampliaron hasta las clases populares, mostraron la tendencia de exponer abiertamente las experiencias de la vida real y parodiaron sus temas. La canción *kayo* de Koryo, en la que no se exigió rígidamente una ideología, tenía preferencia en la expresión de los sentimientos. Al expresar un sentimiento, la tendencia marcada en el *sig*a clásico es el sentimiento por una despedida o añoranza. Y en

este caso con el término Han (resentimiento) sintetiza las características del siga clásico. Pero aquí hay unos problemas, uno es que el concepto Han no se define claramente, y el otro es que ese sentimiento no apareció ampliamente entre todos los sigas. Más bien, la actitud que considera la armonía como su ideal, como mostraron los sijos, estaría relacionado con la posición sobre la vida del pueblo coreano.

En el último estudio el siga clásico muestra más interés en la relación entre las condiciones de la vida y la literatura, en vez de las ambigüedades. Entonces, varios aspectos en el sijo y en el kasa que aparecieron en el segundo periodo de la dinastía de Choson se analizan de acuerdo con el cambio de la sociedad relacionado con la formación del grupo de autores, cultura consumista y las variaciones de las clases sociales. Por lo tanto, al entrar al siglo XIX recibieron atención el papel del cantante profesional y su contribución literaria, y una relación del chapka y el pansori que mostraron una actividad vigorosa con el siga clásico.

Sobre la función literaria del siga de Los Tres Reinos o su carácter todavía quedan muchos puntos por discutir y en el caso del hyangchal todavía falta descifrar y comprender el sentido real de sus textos.

A pesar de esto el siga clásico desde el hyangga hasta el sijo y el kasa fue cantado en coreano y por lo tanto es valioso. Al comparar con la novela clásica escrita en coreano que apenas apareció en el segundo periodo de la dinastía Choson, es importante ver el aspecto antiguo del coreano después de los Tres Reinos a través del siga clásico y es una fortuna apreciar el aspecto del sentimiento al ser escrito en coreano, traspasando las barreras de las distintas escrituras. Además en el periodo en que predominaba la cultura china el hecho de que el siga clásico fuera reconocido y creado como

un estilo literario importante reveló una conciencia justa y el orgullo sobre la cultura del pueblo. Por esa razón, el siglo clásico es una herencia cultural de mucho valor.

Capítulo 5

Prosa Clásica

Park Heebyong

1. Introducción

En este libro, la prosa clásica se refiere a la novela y a la prosa didáctica creada y escrita en coreano antes del *Kabogyongyang* (Renovación política) del año 1894. No son pocas las prosas didácticas que muestran cualidades literarias sobresalientes, sin embargo, la novela escrita en coreano es mucho más compleja, por eso nos centraremos en ella.

La primera novela en coreano fue *La biografía de Hong Kildong* escrita por Ho Kyun. A través de esta obra, creada a principios del siglo XVII, el autor, reformador social, el máximo intelectual de ese periodo y al mismo tiempo un literato de primera categoría, trató de expresar su pensamiento y pasión sobre las reformas sociales. Puesto que fue procesado y condenado a muerte, acusado de conspirar en una rebelión con sus compañeros políticos, *La biografía de Hong Kildong* se consideró un libro prohibido junto con todos sus demás escritos y no pudo circularse públicamente. A pesar de esto, fue leída por muchas personas clandestinamente y es una de las obras inmortales entre las novelas clásicas coreanas. Es notable el hecho de que esta tradición novelística empezara con una obra que tuvo un carácter social marcado. Se cree que el fuerte interés social no solo es una tradición en la novela clásica sino también en la contemporánea.

La creación de la novela clásica iniciada por Ho Kyun fue heredada por Kim Manjung (1637-1692), el máximo intelectual de aquella época y un pensador desenfadado. Este autor escribió dos novelas llamadas *Sasinamjonggui* y *Kuunmong*; aunque ambas tienen un alto valor literario, la última se consideró especialmente como una gran novela compleja. Se conoce que *Kuunmong* la escribió para su madre anciana, durante su destierro debido a causas políticas. Esta obra ya había adquirido la fama en aquella época e influyó mucho en la novela clásica y hasta hoy goza de reconocimiento. Si *La biografía de Hong Kildong* es notable por su carácter social, *Kuunmong* muestra la ambición continua por el ascenso social y habla de la fugacidad de esa ambición.

Ambas novelas fueron escritas en el siglo XVII. Este es el periodo inicial de la novela clásica coreana. Como factores que contribuyeron a darles inicio podemos indicar los siguientes. Primero, la acumulación de la experiencia por la creación de la novela escrita en chino. Segundo, la amplia difusión de la lengua coreana. Tercero, la toma de conciencia del pueblo provocada por la invasión japonesa y la formulación de nuevo ambiente literario. Cuarto, el nacimiento de un grupo de mujeres lectoras. La novela coreana se formuló por la complejidad y aglutinación de estos factores, y por lo tanto, aunque aceptó la experiencia de la novela escrita en chino creada en el periodo anterior, tuvo un desarrollo de mayor calidad y con nuevas características. En la novela escrita en chino, los altos funcionarios eran los principales lectores, mientras que en la escrita en coreano, el grupo femenino fue su lector principal. Por eso la novela clásica coreana tuvo que considerar a las nuevas lectoras y desarrolló características diferentes de la escrita en chino. Aunque es muy natural que se dé énfasis al papel de las

nuevas lectoras en el periodo de la formulación de la literatura escrita en coreano, sería erróneo pensar que no existió nunca un grupo de lectores masculinos. Por ejemplo, *La biografía de Hong Kildong* narró indudablemente considerando a los hombres como sus principales lectores. Se supone que el grupo de lectores masculinos, cuyo eje serían los hombres de pueblo, aumentó desde el siglo XVII y, después del siglo XVIII, se ampliaría cada vez más.

Ho Kyun y Kim Manjung, como narradores principales, eran intelectuales críticos que poseían una conciencia progresista, aunque pertenecieran a la clase aristocrática. En aquel periodo los altos funcionarios consideraron la poesía y la prosa escrita en chino como la literatura legítima. Desde temprano en China se preparó el modelo literario y se circuló reconociendo la universalidad medieval en la esfera cultural del extremo de Asia. Ni la novela escrita en chino ni la escrita en coreano pudieron considerarse como la literatura legítima porque las novelas carecían de prestigio en aquella época. Especialmente se despreció la escrita en coreano. Además las novelas fueron criticadas por la clase dominante porque desvirtuaban sus costumbres y mostraban la decadencia de sus principios. Desde la visión escolástica, la cualidad de la novela que aceptó la naturaleza y el deseo del ser humano, no fue bien aceptada y incluso se la consideró peligrosa. El hecho de que la mayoría de las novelas clásicas coreanas fuera anónima tiene una relación estrecha con esta circunstancia. Desde esta perspectiva, la creación de la novela coreana por Ho Kyun y Kim Manjung es una actitud literaria muy renovadora.

Aunque inicialmente el papel de los altos funcionarios como autores fue marcado, al transcurrir el tiempo hubo una variación en los autores. Podemos verificarlo en las novelas derivadas del pansori y las del linaje familiar.

Las primeras indican las obras noveladas del pansori, la poesía épica y oral cantada por los cantores profesionales. Como las novelas de este grupo encontramos *La biografía de Chun Hyang*, *La biografía de SimChong*, *La biografía de Hungbu* y *La biografía del conejo*. Estas obras muestran el proceso común en su formulación con la secuencia mitos nativos pansori su novela. Aunque en el pansori el periodo de formulación es diferente según la versión, si consideramos que *La canción de Chun Hyang* apareció a finales del siglo XVII, es claro que la transformación del pansori en novela fue posible después del siglo XVIII. Como podemos suponer, no conocemos a los autores de novelas durante este proceso. Pero si consideramos que estas se compusieron sobre la base de las letras del pansori, se puede suponer que los miembros de la clase baja, que ayudaban a los trovadores, serían los autores. Así, la novela coreana iniciada por los altos funcionarios se extendió a los autores de la clase baja al aparecer la novela derivada del pansori.

Esta es heterogénea al compararla con otras novelas coreanas. En la mayoría de las novelas coreanas aparecen como principales algunos héroes o personajes de gran belleza, que muestran una habilidad sobrenatural y vencen a sus adversarios con la ayuda de algún maestro y así recuperan el bien y el orden, y gozan de riqueza y fama. Los protagonistas encarnan al prototipo del hombre moral, con una clara división entre el bien y el mal, por lo que muestra una inclinación hacia la novela ideal. Pero las novelas derivadas del pansori no fueron así. Los protagonistas no fueron héroes sobrenaturales, sino hombres comunes. Ellos no se idealizaron como una figura moral y con frecuencia mostraron sus ambiciones y su aspecto miserable.

Además estas no solo reclamaron la distribución de justicia, sino que expresaron los problemas claves que tenían la sociedad del segundo periodo de la dinastía Choson, como la miseria, los encuentros amorios entre hombres y mujeres de diferentes clases sociales, el funcionario avaro y corrupto, y la reacción inteligente de la clase baja frente al abuso de la clase dominante. En las novelas derivadas del pansori de estilo coloquial se perciben la vivacidad y la alegría del pueblo. Así, esta clase de novela tiene un aspecto realista y es muy próxima a la novela moderna.

Otro tipo que llamó la atención es la novela del linaje familiar. Esta narra la historia de varias generaciones de un mismo linaje familiar, o una historia de enredos a causa del casamiento entre familias de diverso linaje. Existe una docena de estas novelas. Generalmente la mayoría consta de más de cien libros, como por ejemplo *Myongjubowolbing* e *Historia de tres linajes de Yunhajong*, que con 100 y 105 libros respectivamente, y *Compromiso matrimonial en Wanwolhae*, de 180 libros.

Esta novela se encuentra muy relacionada con la conciencia del linaje familiar de la sociedad confuciana medieval. Aunque esta última existió desde hace tiempo, especialmente se intensificó después de la segunda parte del siglo XVII, lo que se relaciona con factores políticos, sociales e ideológicos. Es decir, políticamente desde este periodo se generalizó el fenómeno de que algunos linajes familiares monopolizaron el poder y, socialmente, debido a las dos guerras, el sistema de gobierno se relajó y se disolvió. Por lo tanto, los altos funcionarios fomentaron el orden patriarcal, tratando de mantener el sistema de gobierno. Este esfuerzo se apoyó en el dogma de la doctrina de Chutzú, ideología

de la clase dominante. Esta realidad socio-política e ideológica, después de la segunda parte del siglo XVII, provocó el fomento de la conciencia del linaje familiar de los altos funcionarios y esto produjo un nuevo estilo de narración llamada novela de linaje familiar. Casi todas ellas se enfocan hacia el establecimiento del orden patriarcal y la prosperidad del linaje. Fueron leídas por la clase aristocrática y especialmente por mujeres, que disponían de tiempo. Como otras novelas clásicas coreanas, también fueron anónimas.

La segunda parte de la dinastía Choson, desde el siglo XVII, es el periodo en que la novela se popularizó y desarrolló como un nuevo género. Y también se desarrolló la prosa didáctica escrita en coreano. El desarrollo de esta prosa se debe también al deseo de los lectores. Como tal se encuentran las crónicas de viaje de enviados a China, experiencias de desterrados y algunos episodios secretos del palacio, que fueron los más notables y entre los que podemos citar *Diario de Kyechuk*, *Biografía de la reina Inhyan* y *Memorias desde lo hondo de la tristeza (Hanjungrok)*, las cuales destacaron por describir minuciosamente situaciones extraordinarias.

Hasta aquí hemos hecho una visión general sobre la prosa clásica escrita en coreano. Desde ahora centraremos el debate introduciendo y analizando las novelas más representativas.

2. Formación y desarrollo de la novela clásica

La novela escrita en chino se creó desde épocas muy tempranas. Ya en el siglo XV Kim Sisup había escrito un libro de cuentos llamado *Kumosinhwa*, pero la primera novela escrita en coreano fue *La biografía de Hong Kildong*, de Ho Kyun, en el principio del siglo XVII.

Ho Kyun nació en una familia de noble linaje y, por sus habilidades literarias, cuando era muy joven ocupó el primer lugar en el examen del Estado y asumió un cargo oficial. Sus hermanos también adquirieron mucha fama como literatos y especialmente su hermana Ho Nansolhon (1563-1589). Ella obtuvo fama como poeta y sus libros de poesía fueron publicados incluso en China. Sin embargo, la vida de Ho Kyun bajo un cargo oficial le ocasionó cierta inestabilidad. Dos veces fue depuesto de su cargo por realizar ritos budistas y por comportarse de modo poco cortés para su categoría. Un ejemplo de esto último fue haber bebido y haberse divertido con mujeres a los pocos días de haberse realizado la ceremonia funeral de su madre. Este comportamiento no se le pudo perdonar en la sociedad de la dinastía Choson, que le daba importancia a la cortesía feudal.

Al ser depuesto por ser budista, él expuso sus pensamientos escribiendo un poema, donde incluyó una frase sorprendente: «Yo, sin limitarme a las enseñanzas de la cortesía, seré fiel a mis emociones. Ustedes vivan según sus leyes. Yo viviré según mi modo de ser».

Cuando las personas lo criticaron por divertirse con mujeres sin pasar muchos días de la ceremonia funeral de su madre, él dijo claramente que consideraba más valioso el deseo innato de los seres humanos que el prestigio moral. Y agregó que «el deseo sexual de los hombres y mujeres lo dio el cielo. La moral ética es la enseñanza de los sabios. Y el cielo es más sublime que el sabio; por lo tanto yo no voy a seguir al sabio sino al cielo».

La época en la cual vivió Ho Kyun correspondió al periodo de Lee Hwang, gran maestro de los estudios filosóficos de la naturaleza humana. Esta filosofía hizo hincapié en obedecer los reglamentos éticos. Con el prestigio moral trató

de presionar al instinto y la emoción natural del ser humano. Lo que Ho Kyun rechazó fue el prestigio moral impuesto por esa enseñanza. Sus declaraciones nadie las pudo imaginar en aquella época. Fue un pensamiento muy atrevido, renovador y peligroso. Por eso no fue una sorpresa que sus contemporáneos lo llamaran «el monstruo entre el cielo y la tierra».

En otras palabras, en los principios del siglo XVII, Ho Kyun siguió buscando un pensamiento diferente hacia el camino taoísta que ya había sido establecido en el siglo XVI por los sabios de una generación anterior a él. Su pensamiento lo enfocó hacia la afirmación de la personalidad, la emancipación de las emociones, la recuperación de la naturaleza humana, saliendo de las bridas de la moral feudal. Este pensamiento fue criticado por ser demasiado adelantado y hereje, y no solamente en aquel periodo sino también en varios periodos posteriores. Pero es menester reconocer que su fuerza hizo la obra de Ho Kyun una obra maestra.

Otro punto importante que debe considerarse al estudiar a Ho Kyun como literato es el hecho de que criticó con firmeza la manera de nombrar a los funcionarios oficiales del Estado. La dinastía Choson mantuvo un sistema excluyente de selección de funcionarios de acuerdo con la posición social de los candidatos. Solo los hijos legítimos de los *yangban* podían acceder a estos cargos, mientras que los ilegítimos eran excluidos sin tener en cuenta sus capacidades. Esta discriminación fue un problema social muy serio. Ho Kyun, en un artículo titulado «Debates sobre el abandono de los competentes», criticó con agudeza la contradicción del sistema social relacionado con este método de selección. Allí advirtió que el cielo otorgó capacidades al ser humano sin importar la posición social. Por eso, es incorrecto que el Estado no le

haya dado oportunidad a los hijos ilegítimos pues no respeta así la voluntad del cielo, asimismo es incorrecto obstaculizar el ascenso social de los hijos ilegítimos porque se va en contra de las leyes naturales.

Ho Kyun criticó duramente los aspectos irracionales del sistema social de aquel periodo y exhortó su cambio. Mantuvo una posición progresista política y socialmente.

En realidad, el maestro de Ho Kyun fue Lee Tal (1539-1612), un famoso poeta que fue hijo ilegítimo. Lee Tal no pudo obtener un cargo oficial debido a su condición ilegítima. Por lo tanto, tuvo que consolarse de su frustración con la composición de poemas. Ho Kyun sintió compasión de su maestro y compuso una biografía de Lee Tal. Ho Kyun también mantuvo amistad con otras personas de condición ilegítima. El artículo citado fue resultado de esa experiencia.

El interés social de Ho Kyun sobre los problemas de los hijos ilegítimos no solamente se manifestó en ese artículo sino continuó con la creación de la novela *La biografía de Hong Kildong*, a la que volveremos después.

La postura de Ho Kyun fue similar a Lee Ji (1527-1602), pensador renovador de China del siglo XVI. El hecho de que Ho Kyun considerara la novela como algo positivo, en aquel momento, no era muy común y es comparable con las consideraciones de Lee Ji acerca de novelas como *Samguk-jiyonu* o *La biografía de Su Ho*. Ambas, al defender la personalidad y buscar la liberación de las emociones, hicieron tomar conciencia sobre los valores de la nueva novela. Por otro lado, Ho Kyun fue capturado por incitar la rebelión y condenado a muerte. Lee Ji murió también en la cárcel al ser acusado por ser disidente del confucianismo. Así ambos terminaron sus días de modo similar, como rebeldes de su siglo. El movimiento artístico y de pensamiento que trató de

salir de las riendas de la moral feudal en el extremo asiático empezó a despertar desde finales del siglo XVI hasta inicios del siglo XVII. Ese movimiento se manifestó a través de Ho Kyun en Corea y Lee Ji en China. Ya que revisamos la vida y pensamiento de Ho Kyun, analizaremos *La biografía de Hogn Kildong* sobre la base de estos datos. La trama argumental es la siguiente.

El protagonista Hong Kildong fue el segundo hijo del ministro de gobierno Hong del reinado de Sejong. El ministro Hong tuvo solo dos hijos, el primero fue legítimo y su nombre fue In Hyong, mientras que el segundo hijo Kildong fue ilegítimo, nacido de la criada Chunsom. Kildong fue consentido por su padre debido a su sobresaliente inteligencia, pero Kildong nunca pudo llamar a In Hyong como hermano, ni al ministro Hong como padre. Cada vez que intentaba hacerlo era reprendido por ellos. Debido a esto el niño Kildong sufrió mucho.

En el siguiente párrafo se describe el estado de Kildong frente a su padre al no poder llamarlo «padre».

Por casualidad el ministro Hong, al contemplar el color de la luna, vio a Kildong paseando por ahí y lo llamó para preguntarle: «¿Por qué aún no te has dormido? ¿Tienes alguna alegría?». Kildong le contestó con mucho respeto: «Me encanta el color de la luna y, además, el cielo al crear todas las cosas, hizo en especial al hombre. Pero a mí no me dio importancia. Entonces, cómo puedo yo ser humano». El ministro captó el sentido de las palabras del niño y le preguntó otra vez: «¿Qué significa esto?». Kildong le respondió haciendo otra venia: «La pena que yo recibí se debe a que, aunque yo nací como hombre gracias a su vigor y recibí buena crianza, no puedo llamarlo a usted padre ni a hermano a quien lo es. Cómo podría ser entonces un ser humano». Kildong lloró y mojó sus

ropas. El ministro lo consideró con piedad, pero lo reprendió porque si lo consolaba el niño podría ser atrevido en el futuro. Y le dijo: «¡Tú no eres el único nacido de una criada en la casa de un ministro! ¿Entonces por qué eres tan imprudente? Si lo vuelves a decir, no te perdonaré». Kildong, sin decir ni una palabra, quedó con la cabeza y el cuerpo inclinados. Cuando el ministro le dio orden de retirarse, Kildong regresó a su cama y no dejó de sentirse triste.

Después de este acontecimiento, Kildong, sin calmarse, no pudo conciliar el sueño y un día visitó a su madre y le dijo llorando que prefería salir de la casa a vivir recibiendo maltratos.

Por entonces, el ministro Hong tenía una concubina favorita llamada Choran. Esta mujer era una kisaeng y causó un disturbio en la casa a causa de su arrogancia y atrevimiento. Choran no tuvo hijos. Al darse cuenta de que Kildong recibía cariño del ministro Hong, ella inventó una intriga para matarlo. Por eso, contrató a un asesino y lo envió a la habitación de Kildong durante la noche. Pero el joven Kildong logró matar a ese hombre valiéndose de los poderes de las artes marciales. Después, despidiéndose del ministro Hong y su madre, salió de la casa.

Al recorrer los caminos sin rumbo fijo, encontró el escondite de unos ladrones. Después de luchar con ellos, se hizo su jefe. Practicó las artes marciales con los ladrones y modificó sus normas disciplinarias. Al cabo de unos meses, tramó un robo de los bienes del templo Haen, que es uno de los más famosos de la dinastía Choson. Fue allí montado en un asno y acompañado de algunos siervos. Se presentó como el hijo del ministro Hong y les dijo que venía a estudiar. Les regaló a los monjes veinte bultos de arroz y les sugirió comer juntos. Durante la comida, Kildong, que ha-

bía ocultado arena dentro de su boca, la masticó haciendo mucho ruido. Por el sonido tan fuerte, los monjes, sorprendidos, le pidieron disculpas. Kildong se enojó con ellos y los reprendió por el desprecio que significaba el descuido al preparar las comidas. Ordenó a sus siervos atrapar a todos los monjes. En aquel momento, muchos ladrones acudieron al templo y se llevaron los bienes. Un monje avisó a la oficina de la gobernación cercana y muchos soldados fueron al templo, pero no consiguieron nada porque Kildong se había disfrazado de monje y les indicó a los soldados la dirección opuesta. De este modo los ladrones pudieron huir sin arriesgar la vida.

Después Kildong llamó a su banda de ladrones «Banda para ayudar a los pobres». Y, recorriendo todas las provincias de la dinastía, arrebataron los bienes acumulados injustamente de los gobernadores de cada pueblo. También ayudaron a los pobres y no los invadieron. El siguiente párrafo muestra lo que dijo a los ladrones antes de atacar a la oficina gubernamental de la provincia Hamgyong.

El gobernador de Hamgyong por ser corrupto y avaro se enriqueció empobreciendo al pueblo. Nosotros no podemos permitirselo. Actúen según mis órdenes.

La banda de Kildong incendió la puerta de la oficina del gobernador para distraer la atención del pueblo. Luego atacaron los almacenes y se llevaron los alimentos, armas y dinero. En la puerta del norte colocó un cartel que decía: «El que robó el dinero y los alimentos en este día fue Hong Kildong, jefe de la banda para ayudar para los pobres». El gobernador dio orden de capturarlo, pero todo fue en vano. Kildong regresó velozmente a su escondite utilizando el ar-

te de brincar como saltamontes y el arte de ocultarse a través de diversas metamorfosis.

Por este acontecimiento su nombre se hizo famoso. Kildōng se multiplicó en siete hombres iguales a él para protegerse utilizando los poderes de las artes mágicas. Y los ocho Hong Kildong se distribuyeron en cada provincia, con sus hombres, e invocando con sus poderes sobrenaturales al viento y a la lluvia, asaltaron y se llevaron los tributos de las oficinas gubernamentales. Todos los pueblos de las ocho provincias provocaron disturbios. Los gobernadores de cada provincia no pudieron hacer nada y enviaron un documento oficial a la corte de Seúl para que ellos se encarguen de capturar a Kildong. Los documentos fueron despachados por las ocho provincias y curiosamente la fecha consignada de los asaltos de Kildong fue la misma.

El rey se sorprendió frente a este informe y dio orden de capturarlo inmediatamente. El general Lee Hup dijo que él quería capturar a Kildong, pero, al contrario, él fue hecho prisionero y humillado. Hong Kildong recorrió las calles principales de Seúl sobre un palanquín que solamente los altos funcionarios podían utilizar, cortó el cuello de algunos funcionarios corruptos y sin temor informó de esto a la corte del rey. Mientras el soberano estaba preocupado por las acciones de Kildong, le llegó la información de que este era el hijo ilegítimo de su ex ministro de gobierno y hermano ilegítimo de In Hyong, oficial del ministerio militar. Por eso dio orden de encarcelar al padre y al hermano. In Hyong suplicó al rey para que liberara a su padre que estaba enfermo. A cambio In Hyong ofreció capturar a su hermano. El rey liberó al padre y le dio el título de gobernador de la provincia Kyung Sang a In Hyong para que capturara a Kildong. Tan pronto como asumió el cargo, ordenó colocar carteles en ca-

da pueblo donde instaba a Kildong para que se rindiera. Este, respondiéndole, se rindió y fue enviado a Seúl. Pero allí habían sido enviados ocho Kildong de todo el país. Los ocho se pelearon, cada uno reclamándose ser el verdadero. La gente se desorientó. Estos Kildong le dijeron al rey:

Yo soy hijo de una criada, y no puedo llamar padre a mi padre ni hermano a mi hermano. Por el resentimiento yo huí de casa y me integré a una banda de ladrones, pero no he dañado al pueblo y solamente he quitado los bienes de los gobernadores corruptos.

Al terminar de decir esto, los ocho cayeron convertidos en ramas de figuras humanas.

Después de esto, Kildong colocó carteles en las cuatro puertas principales de Seúl en los cuales dijo que era imposible capturarlo a menos que lo nombrasen ministro militar. Pero el rey no aceptó esa proposición tan humillante y le reiteró a In Hyong que debía capturarlo. Mientras, determinado día el Kildong verdadero se presentó a In Hyong y le dijo que lo enviara a Seúl. Al llegar a Seúl, se liberó de las cadenas y rompió el carruaje que lo transportaba y ascendió al cielo, desapareciendo ante la vista de todos. Así, la preocupación del rey se acentuó. En la corte urdieron una treta donde le ofrecían a Kildong el ministerio de Guerra. Él debía agradecer al rey en el palacio y de pronto debían aparecer unos hombres que estaban ocultos para matarlo. Como se planeó, Kildong, al recibir el ofrecimiento del ministerio de Guerra, se presentó ante el rey para dar sus agradecimientos. Pero no pudieron matarlo porque ascendió por los aires y desapareció inesperadamente. Después Kildong y su banda conquistaron un país ultramarino llamado Yuldo y él se hizo rey de esas tierras.

La biografía de Hong Kildong tiene una estructura parecida a las crónicas de héroes que se encuentra en los mitos y leyendas tradicionales. Ho Kyun escribió esta novela utilizando la estructura de la literatura épica tradicional.

Después de la aparición de esta novela se escribieron muchas novelas coreanas que tuvieron las crónicas de héroes como estructura básica. Esto indica que *La biografía de Hong Kildong* influyó mucho. Las novelas con esta estructura se llamaron *novelas heroicas*. Pero se encuentra una gran diferencia entre *La biografía de Hong Kildong* y las novelas heroicas posteriores. En estas los protagonistas nacieron de seres celestiales y recibieron ayuda de algunos maestros vinculados a los poderes divinos. Mientras Hong Kildong no provino de seres celestiales y él mismo resolvió sus duros problemas sin contar con el apoyo de otros seres. En otras palabras, mientras que las novelas heroicas muestran un desarrollo predestinado, en *La biografía de Hong Kildong* el mismo protagonista elabora su destino. En realidad las novelas heroicas se escribieron para la diversión de los lectores, mientras que *La biografía de Hong Kildong* manifiesta una conciencia compleja y grandes cualidades artísticas. Esto se debe a la severa visión social y a la capacidad creativa del escritor Ho Kyun.

Aunque *La biografía de Hong Kildong* acepta la estructura de las crónicas de héroes, que se encuentran en los mitos tradicionales, es erróneo pensar que esta obra se impregna con un ambiente mitológico. Pese a que aplica la estructura épica de las crónicas de héroes, su temática y complejidad se sustentan en la realidad histórica de aquella época. El protagonista existió realmente en la historia. A finales del siglo XV, se hizo famoso como jefe de una banda de ladrones y fue capturado en el año 1500. A finales del siglo XV, cuan-

do Hong Kildong se inició como jefe de una banda de ladrones, se agudizó el conflicto entre la clase dominante y los campesinos. Estos últimos perdieron sus tierras por los abusos de los gobernadores y se convirtieron en nómadas. Entre ellos, algunos se hicieron ladrones e integraron bandas. Como se registró en la crónica de la dinastía Choson: «si se reúnen, ladrones; si se separan, pueblo». La banda dirigida por Hong Kildong debió presentar este aspecto como antecedente. En *La biografía de Hong Kildong* se refleja la realidad histórica de la resistencia campesina alrededor del siglo XVI y la discriminación a los hijos ilegítimos como una contradicción social.

Como hemos visto en la trama argumental, el protagonista se unió con la banda como una reacción frente a la discriminación. Es decir, en esta obra el rechazo a la discriminación hacia los hijos ilegítimos se sumó a la reacción de los campesinos. Puesto que Hong Kildong se satisfizo con la posición de ministro de Guerra y se hizo rey en otras tierras, no busca resolver rigurosamente esos dos problemas propuestos al comienzo. Esto deriva por las limitaciones del autor sobre el conocimiento de la realidad y la filosofía. La actitud de Hong Kildong no se escribió sobre la base de la realidad fáctica sino con elementos fantásticos porque el autor tuvo un modo particular y distinto de comprender la realidad. Se podría entender que al hacerse rey Kildong, legitimó de alguna manera su condición de hijo natural, sin embargo, solo tuvo ciertas preocupaciones por los problemas de los campesinos. Esta visión pudo deberse a la personalidad del propio autor.

Aunque esta obra tuvo ciertas limitaciones abrió nuevos horizontes en la historia de la novela coreana por su alcance filosófico y artístico y por su severa conciencia temática.

La tradición de las novelas de ladrones buenos, iniciada en *La biografía de Hong Kildong*, fue heredada en las novelas *Imkokjong* de Hong Myonhee (1888-1968), y *Chang Kilsan*, de Hwan Sogyong.

A finales del siglo XVII, unas décadas después de la aparición de *La biografía de Hong Kildong*, Kim Manjung, famoso literato de aquella época, escribió otra novela maestra titulada *Kuunmo*. Se cree que durante el periodo comprendido entre estas dos novelas se escribieron muchas otras. Pero con la aparición de *Kuunmo*, la novela coreana afirmó las bases para su desarrollo.

Kim Manjung fue de una familia noble y su hermano Kim Mangui fue el suegro del rey Sukjong. Cuando Kim Manjung nació su padre ya había muerto. Él fue muy famoso por su amor materno. Para entender su literatura, es importante la existencia de la madre. Se cree que *Kuunmo* fue escrita durante el destierro para consolar a su madre, que era una ávida lectora de las novelas coreanas.

Aunque asumió varios cargos importantes a finales del siglo XVII, Kim Manjung fue desterrado varias veces por fracciones de los grupos políticos. Al fin él acabó sus días en una isla del mar del sur. Como un funcionario sabio, tuvo una visión filosófica y literaria diferentes. Los literatos de la clase dominante cumplieron las enseñanzas de los antiguos sabios del confucianismo y, por lo tanto, sus poesías y prosas mostraron formas rigurosas. Kim Manjung fue básicamente confuciano pero no tomó la actitud excluyente hacia otros pensamientos. En aquel momento, la corriente filosófica Chutzu ideologizó y oprimió duramente a los herejes. Fue sorprendente que Kim Manjung dominara varias tradiciones de pensamiento y especialmente leyera varios textos budistas. Si analizamos sus *Escrituras misceláneas en Sopo*, un libro de

ensayos sobre la literatura y la filosofía, podemos enterarnos cuánto conocimiento tuvo sobre el budismo. A través de la teoría de la existencia y la conciencia budista, complementó la conciencia del mundo del confucianismo. Con esa actitud abierta sobre la filosofía, Kim Manjung mostró cierto adelanto para su época. Pero este libro de ensayos se consideró como un libro de herejías y fue duramente criticado por varios confucianos. Kim Manjung muestra una visión muy renovadora, no solamente en su pensamiento filosófico sino también en sus apreciaciones literarias. En la literatura él reconoció la importancia y la sinceridad del amor entre los hombres y las mujeres, y sobre la base de este reconocimiento escribió poemas exponiendo con naturalidad el sentimiento amoroso del ser humano. Además, apoyó activamente el valor literario de lo escrito en coreano. Por eso dijo que las canciones cantadas en coreano por el pueblo eran más sinceras que los poemas escritos en chino de los funcionarios de la clase alta. Dentro de esta conciencia, alabó a las obras *Kwandonghyolgok* y *Samiingok* escritas en coreano por Chong Chol. Además, los estudiosos confucianos rechazaban las novelas porque dañaban las costumbres y la moral, y predisponían a la decadencia de la mente del hombre, mientras Kim Manjung desarrolló un argumento en apoyo a las novelas. Él se dio cuenta muy hondamente del efecto emocional que estas producen como ficciones para los hombres. Debido a esta razón, escribió varias novelas en coreano como *El sueño de las nueve nubes* y *Sasinamjonggui*.

La trama argumental de *El sueño de las nueve nubes* es la siguiente.

El hada Ui siguió el camino Zen y por orden del emperador celestial cuidaba la montaña Hyong, acompañada de muchos niños. En aquel momento, un viejo monje llamado

Yukkwan, proveniente de Soyok, construyó un templo en la cumbre de la montaña Yonhwa. Allí enseñó la doctrina del budismo. Entre los discípulos se encontraba Songjin, quien aprendió las escrituras de los textos budistas apenas con veinte años de edad. Sobresalió por su fisonomía e inteligencia. El maestro lo consintió y quiso guiarlo por el camino Zen.

El maestro siempre enseñó frente a sus discípulos y en aquel momento el rey del palacio del Dragón de Tongjong, convertido en un anciano vestido de blanco, escuchó su doctrina. Para agradecerle al rey, el maestro envió a su discípulo más destacado, Songjin, al palacio del Dragón.

Mientras, por otro lado, el hada Ui envió a ocho hadas para saludar al maestro. Al regresar después de saludarlo, las ocho hadas se encontraron con Songjin que estaba de vuelta del palacio del Dragón en un puente de piedra. En aquel momento eran días de primavera y las ocho hadas estaban contentas en esta estación. Cuando Songjin les pidió que le cedieran el paso en el camino, ellas le dijeron que escogiera otro camino. Songjin, pensando que ellas querían cobrar un tributo para dejarlo pasar, cortó una rama de la flor de melocotón y la tiró frente a las hadas para que la flor se convirtiera en ocho brillantes bolas. Cada una de ellas escogió una bola y después de reírse de Songjin subieron al cielo tomando una nube.

Songjin, cuando llegó al templo, no pudo estar tranquilo porque la imagen de las hadas seguía frente él. Además, le surgió un arrepentimiento sobre las prácticas budistas y una ambición sobre el enriquecimiento y el honor mundanos. En aquel momento, el maestro Yukkwan llamó a Songjin para regañarlo y lo envió al infierno. Allí se encontró con las ocho hadas. Por el juicio del Demonio, las hadas y Songjin se dispersaron por todo el mundo terrestre.

Así Songjin renació como el hijo de Yangchosa, que vivió en la provincia de Suju, con el nombre de Yangsoyu, y las ocho hadas nacieron de la siguiente manera: una, como hija del funcionario Chin, bajo el nombre de Chaebong; otra como la famosa kisaeng Kyesomwol de Nakyang; otra como la también famosa kisaeng Chok Kyonghong de Habuk; otra vinculada al funcionario Chong, con el nombre de Chong Sojo; otra como sierva de Chong Sojo, con el nombre de Ka Chunun; otra como la hermana del emperador, la princesa de Nanyang; otra como Simyoyon, asesina de Tobon; y la última, llamada Baek Nungpa, como mujer del palacio del Dragón. Cuando nació Yangsoyu, su padre, que era un asceta, regresó al cielo y entonces aquel creció solo con su madre. Después Yangsoyu se encontró con estas ocho mujeres y las tomó como esposas y concubinas. Gozó de todos los privilegios, ocupando cargos desde muy joven. La mayor parte de la novela se ocupa de esta historia. Yangsoyu asumió el máximo título siendo el favorito del rey y, al llegar a anciano, abandonó su cargo y pasó el resto de su vida con sus ocho mujeres en el Palacio del Gusto. Un día de otoño, recordando los sucesos históricos con sus ocho mujeres, en un lugar alto de su palacio, de repente se sintieron tristes cuando los emperadores y héroes morían, y los lugares donde ellos se divertían se convirtieron en un lugar desértico y lleno de matorrales. Así sintieron la fugacidad humana y todos los asuntos humanos los consideraron como si fueran un sueño de la vida. De repente le surgió la idea de practicar el budismo. Entonces, un anciano monje visitó a Yangsoyu. Al entrevistarse con él, de repente se despertó y volvió a ser Songjin. El monje era el maestro Yukkwan.

Yangsoyu, que despertó del sueño, sintió la culpa y pidió la enseñanza del maestro. Las ocho hadas también visitaron

al maestro y se cortaron el pelo, se convirtieron en monjes y pidieron la enseñanza budista. Ante esto, el maestro Yukkwan les brindó la enseñanza budista. Al fin los nueve, dándose cuenta de la naturaleza, pudieron aprender el budismo. El maestro le dejó a Songjin una prenda simbólica y partió al cielo de occidente.

Como hemos visto en la trama argumental, esta novela está escrita con una doble estructura entre la vida ascética y la vida terrenal. Como elemento básico tomó una estructura circular con la secuencia vida ascética-vida terrenal-vida ascética. El protagonista es Songjin en la vida ascética, pero en la vida terrenal es Yangsoyu. Songjin renació como ser humano como castigo. Esta reencarnación se basa en la teoría del ciclo de la vida y de la teoría de las retribuciones del budismo. Songjin reencarnó en la vida terrestre por desviarse de su camino asceta a causa de sus ambiciones mundanas.

Además, esta novela tiene relaciones con la teoría del karma de las tres vidas. Una es la vida antes del nacimiento, otra durante la vida terrenal y la última es la vida después de la muerte. Los esposos tienen relaciones en estas tres vidas. Por el karma de Songjin con las ocho hadas en el mundo celestial, ellos volvieron a reunirse para ser esposos. Y al regresar a la vida ascética, practicaron el budismo bajo la relación maestro-discípulos.

Otro aspecto notable de esta novela es la estructura basada en el sueño. La vida de Yangsoyu, que ocupó la mayor parte de la novela, es apenas un sueño momentáneo de Songjin. La forma del sueño se remonta desde antiguo en la literatura épica coreana. Encontramos este estilo en *Chosinjon*, que se registró en *Samgukyusa*, escrito por Il Yon a mediados del reinado de Koryo; *Namyombuji* o

Yonggungbuyonrok, novelas escritas en chino de Kim Sisup; y Mongyurok, que trató sobre los sueños en una forma ficcional. Especialmente *Chosinjon* tiene similitudes con *El sueño de las nueve nubes* en varios aspectos, como que el monje aparece como protagonista, se enamora de una bella mujer que no pudo olvidar, se casa con ella al encontrarla de nuevo y viven una docena de años, pero un día despertó y se dio cuenta de que había sido un sueño, y debido a la fugacidad de la vida, parecida a la de los sueños, se dedicó al budismo. Pero *Chosinjon* es una novela escrita en chino y no tiene la doble estructura entre la vida ascética y la vida terrenal. Kim Manjung escribió *El sueño de las nueve nubes* aceptando la forma del sueño que heredó de la tradición de la literatura épica. Pero esta novela por su contenido variado y divertido es incomparable frente a las demás novelas afines, debido al talento literario de Kim Manjung, quien mostró una imaginación sin límites, buscando resolver la problemática de la vida basándose en los principios budistas.

Pero, sobre la temática de esta novela hay varios debates, debido a su plurisignificación.

El primer punto discutible fue si lo que propone positivamente la novela fue la vida de Yangsoyu o la vida de Songjin. Si nos damos cuenta de que Songjin, quien se sintió culpable, volvió a practicar el budismo, la novela consideró la vida de Songjin de modo positivo. Aunque la afirmación final se dirige a la vida de Songjin, el interés sobre la vida de Yangsoyu es también grande. El autor dedicó la mayor parte de la obra a ella e hizo gran esfuerzo para que esta parte sea divertida. Por ejemplo, las ocho hadas no tuvieron alguna personalidad singular en el mundo ascético, pero en el mundo terrenal se desempeñaron como mujeres de gran personali-

dad. El amor entre estas mujeres y Yangsoyu fue muy emocionante y divertido. Al tener en cuenta esto, al margen de la afirmación final sobre la vida de Songjin, podemos concluir que la novela considera la vida de Yangsoyu, quien gozó de los privilegios de su clase, como algo positivo.

Si esta novela se escribiera solo con la vida de Yangsoyu o la vida de Songjin, no tendría las cualidades literarias de gran nivel que posee. La vida de Yangsoyu es apenas una historia que cumple la ambición mundana aunque se escribiera en una forma divertida. Por eso, si esta novela se limitara a ella, no sería diferente de las populares novelas heroicas ni encontraría algún contenido profundo o reflexivo sobre la vida. Si esta novela se escribiera con la vida de Songjin, el contenido sería monótono y no causaría ningún interés. Dentro de esta perspectiva, la vida de Yangsoyu desempeña un papel preponderante para que la otra vida se hiciera más intensa y más compleja. A su vez, la vida de Songjin desempeña un papel especial para que su contraparte caiga en un nivel popular al buscar el significado original del ser. Por eso, la maestría de esta novela se encuentra al comprender estas dos vidas. Aunque ambas se muestran conflictivas, dentro de la novela cumplen un papel complementario, afirmándose mutuamente.

Desde la visión crítica ideológica esta novela realizó un ideal aristocrático. Es decir, a través de la vida de Yangsoyu se expresó el deseo de gozar de todos los privilegios que ofrece el mundo y a través de la vida de Songjin se manifestó el deseo de gozar de la vida eterna. La afirmación de ambas, que aparentemente se ven opuestas, se debería al idealismo aristocrático.

Los lectores de la dinastía de Choson mostraron un interés profundo en la vida de Yangsoyu. No hay duda de que el

proceso de lograr el enriquecimiento y el honor y el amor de Yangsoyu con las ocho mujeres dejó gran impresión no solamente a las lectoras de la clase alta, sino también a todos los que aspiraban a tener esos privilegios.

La doble estructura que mostró *El sueño de las nueve nubes* fue una manera importante de componer en la novela coreana y sirvió de base estética y cosmopolita. Aunque se dividió la existencia celestial y terrenal, y la sagrada y secular, en una forma dicotómica, existen interrelaciones. El protagonista, que estaba en el orden celestial, reencarnó en el mundo terrenal por ser culpable de ambición; pero al consumir su vida en el mundo terrenal, vuelve a entrar en el orden celestial originario. Por eso entre el orden celestial y terrenal se establece una relación circular. Esta, como la manifestación de la visión ideal del mundo, se mostró marcadamente y constituyó una característica relevante en la novela coreana.

Esta obra influyó mucho en el desarrollo de la novela coreana. Por ejemplo, *Okrumong* y *Okryonmong* aparecieron bajo su influencia directa. Además, se cree que influyó en la novela heroica y la novela del linaje familiar. Ocupa un lugar importante en el desarrollo de la novela clásica. Se difundió hasta China y e inclusive se tradujo.

Hasta ahora, revisando obras como *La Biografía de Hong Kildong* y *El sueño de las nueve nubes* analizamos la formulación y el proceso de desarrollo del inicio de la novela escrita en coreano. Para esto es necesario considerar importante otra novela de Kim Manjung, *Sasinamjonggui*, y *Changsongamurok*, de Cho Songgui (1638-1689). Estas dos, que trataron de un conflicto entre la esposa y la concubina en el mismo hogar como un problema grave, influyeron en la formulación de la novela del linaje familiar.

3. Novelas derivadas del pansori

El pansori, esencia del arte popular del segundo periodo de la dinastía Choson, convergió en novela. Hay varias obras derivadas del pansori como *La biografía de Chunhyang*, *La biografía de Simchong*, *La biografía de Hungbu*, *La biografía del conejo*, *La biografía del obstinado*, *La biografía de Baebijang*, etc. Puesto que el pansori se desarrolló desde la segunda parte del siglo XVII hasta el siglo XVIII, y llegó a su apogeo en el siglo XIX, se supone que las primeras novelas derivadas del pansori aparecieron en la segunda parte del siglo XVIII, aunque la mayoría se publicó en el siglo XIX.

En estas novelas se transmitieron casi todas las características literarias de las narraciones del pansori. Por eso, las oraciones tienen una forma versificada y se componen a partir de coloquialismos populares. Debido a esto las novelas estuvieron llenas de vivacidad. El lenguaje utilizado en el pansori, basado en un estilo coloquial, mostró un contraste con las palabras escritas en otras novelas coreanas.

Sus motivos y su temática no fueron uniformes. Trataron del amor entre una mujer de la clase baja y un hombre de la nobleza, criticaron el abuso de los funcionarios corruptos, configuraron un amor filial muy sacrificado hacia los padres y describieron irónicamente al pueblo que luchó contra el abuso de la clase dominante. Además, trataron las contradicciones entre los ricos y los pobres, criticaron la ambición y la avaricia de los ricos y denunciaron la hipocresía de la clase dominante. Así, los motivos y la temática fueron variados, pero, en su manera de expresión, tuvieron elementos comunes, como el humorismo y la sátira. Según hemos visto, en estas novelas se confirma la conciencia madura de la clase popular de la segunda parte de la

dinastía Choson. También aparecen con una tendencia muy realista.

Las novelas derivadas del pansori establecieron una renovación en su lenguaje, motivos, temas y estilo, y conformaron un subgénero independiente. Complementando y ampliando las novelas coreanas que solo describían a la nobleza y sus ideales, contribuyeron a que la novela clásica convergiera hacia la novela moderna.

Como no fueron conocidos los creadores de las narraciones del pansori, los autores de las novelas derivadas de estas también fueron anónimas. Además estas tuvieron diferentes ediciones y sus argumentos mostraron una gran diferencia entre sí. Esto se relaciona con el carácter del pansori, en el que, según los trovadores, se alteraron los argumentos y, al transcurrir el tiempo, se agregaron nuevos pasajes. Entre las novelas de este grupo, la más popular es *La biografía de Chunhyang*, que tiene unas docenas de ediciones y ha merecido una gran cantidad de estudios. El fervor que provoca es comparable al interés de los críticos literarios de China por su obra clásica *Sueño en la glorieta roja*.

Se muestran algunas diferencias en detalle entre las ediciones de *La biografía de Chunhyang*. El argumento —que presentamos a continuación— casi no tiene diferencias. Al comienzo del reinado del Rey Sukjong, el funcionario Lee, que poseía el título de Hanlim, en Seúl, fue con su familia al pueblo Namwon, al ser nombrado alcalde. En dicho pueblo él tuvo un hijo natural llamado Lee Mongryong. Un día de marzo en primavera, este subió acompañado de su criado Panja a Kwanghanru, famosa glorieta del pueblo Namwon, y estuvieron apreciando el paisaje de la primavera. En aquel momento, en el bosque de sauces al otro lado del río,

Chunhyang, hija de una kisaeng retirada de nombre Wolme, se divertía balanceándose acompañada de su sirvienta Hyangdan. Lee Mongryong, al ver a Chunhyang, se enamoró a primera vista y, a través de Panja, la llamó. A Chunhyang le agradó la presencia del joven Lee. Mongryong le expresó sus sentimientos, pero ella fue reacia a sus requerimientos debido a la marcada diferencia de la posición social. Chunhyang temía que Lee Mongryong la quisiera fugazmente y la abandonara luego. Así que él le prometió que no la abandonaría. Entonces Chunhyang le indicó dónde vivía.

Al llegar la noche, Lee Monghyong se dirigió a la casa de ella con Panja al frente. Aquella noche el joven Lee se acostó con ella. Después él se encontró con Chunhyang todos los días y se enamoraron.

Pero un día el padre de Mongryong tuvo que ir a Seúl para recibir otro nombramiento. Le dijo a su hijo que fuera a Seúl primero con su madre. Aunque el joven quería ir con Chunhyang, las circunstancias no se lo permitieron. No se habían casado oficialmente y fue imposible llevarla como amante secreta a la casa de un funcionario. Por eso, Lee lloraba desconsolado. Al contarle esta situación a Chunhyang, ella se lamentó de su desgracia y se puso muy triste por la despedida.

Después de que el joven Lee fuera a Seúl, el nuevo alcalde, llamado Pyon Hakdo, llegó a Namwon a ocupar su nuevo cargo. El nuevo alcalde era muy cruel y mujeriego. Antes de haber ido a Namwon, él ya conocía a Chunhyang por la fama de su belleza. Tan pronto como asumió el cargo, abandonó los asuntos oficiales y empezó a consultar los libros con los nombres de las kisaeng registradas. Pero Chun-

hyang no estaba registrada. Chunhyang, al ser una hija de una antigua kisaeng, le correspondía la misma posición. Ella mantenía su integridad a favor del hijo del ex alcalde, el joven Lee. Frente a esto, el alcalde Pyon la mandó a llamar.

El alcalde le exigió a ella que lo atendiera. Pero Chunhyang lo rechazó diciéndole que ella se mantenía íntegra para el joven Lee. Pyon, muy enojado, mandó a sus soldados para que la golpearan. Chunhyang, a cada golpe, lanzaba una imprecación al alcalde. Al final, este la dejó encarcelada.

Mientras, el joven Lee, que estaba en Seúl, estudió mucho y ocupó el primer lugar en los exámenes del estado y fue nombrado por el rey como corregidor secreto para observar la vida en los pueblos y castigar a los funcionarios corruptos. Así llegó a la provincia de Cholla. Disfrazado de mendigo se acercó a las afueras de Namwon y escuchó las palabras de queja de los campesinos que criticaban el cruel gobierno del alcalde y sentían compasión por Chunhyang. El corregidor Lee visitó primero la casa de Chunhyang y se encontró con su madre. En aquel momento ella estaba rezando para que Lee Mongryong ascendiera a una alta posición y salvara del encarcelamiento a su hija. Pero, al ver a Lee Monghyong con aspecto de mendigo, se lamentó por no haber modo de salvar a su hija. En la madrugada, el corregidor fue a la cárcel para ver a Chunhyang.

Al día siguiente, muy temprano, se celebró la fiesta de cumpleaños del alcalde Pyon. Se reunieron todos los alcaldes de los pueblos cercanos y la música se hizo más fuerte. En aquel instante, el corregidor Lee, todavía disfrazado de mendigo, se introdujo en la fiesta y compuso el siguiente poema:

El agradable licor en el vaso de oro es la sangre de la gente miserable.

Los deliciosos bocadillos en los platos lujosos provienen del aceite de miles de campesinos.

Al caer las lágrimas de las velas, caen las lágrimas del pueblo.

En los lugares donde hay canciones festivas, también hay graves lamentos.

Este poema entristeció al alcalde Pyon, quien sintió compasión por la situación del pueblo. Un poco después, los soldados, dirigidos por el corregidor, aparecieron en el lugar de la fiesta y gritaron «¡Aquí está el corregidor!». El lugar de la celebración se llenó de alboroto y por la confusión el alcalde no supo qué hacer. El corregidor lo depuso de su cargo y liberó a Chunhyang. Después Lee se la llevó como esposa.

Como hemos visto en el argumento, podemos decir que la biografía de Chunhyang es un relato de amor entre dos jóvenes. Pero es necesario notar que esta novela, aunque se trata de una historia de amor, también se refiere a algunos problemas sociales serios. Es decir, refleja las contradicciones de la sociedad y las tendencias sociales de aquel tiempo. Por esta razón puede considerarse no solo como una novela de amor sino también como una novela social.

En la sociedad de la dinastía Choson, una kisaeng, considerada de la clase baja, y un hijo de la clase alta, no pueden unirse como esposos. Chunhyang fue considerada una kisaeng. Las oficinas provinciales tuvieron unas docenas de kisaeng y sus nombres aparecían registrados en los libros públicos. Su misión era atender al alcalde y a los funcionarios de la clase alta. Es decir, eran consideradas prostitutas

del Estado. Aunque Chunhyang era kisaeng oficial, rechazaba esta condición y tenía el deseo de casarse con un hombre que le gustara. Por tener ese deseo y llevarlo a cabo, su vida tuvo momentos muy duros.

El amor de Chunhyang a Lee Mongryong puede entenderse como el resultado del deseo de liberación de su posición social y de la férrea fidelidad a sus emociones. Por eso no debería pasarse por alto que en el amor de Chunhyang ya se estaba rechazando la realidad. Cuanto más puro era el amor de ella, cuanto más fiel a sus emociones y deseos, tanto más desafiaba y negaba el orden imperante. Porque el amor de ella se pudo lograr solamente al negar su propia condición. Por eso, la actitud de Chunhyang revela el anhelo de la emancipación humana. El hecho de que su biografía no es un mero relato de amor se confirmó con la presencia del alcalde Pyon. Este hombre es el prototipo del funcionario corrupto de la segunda época de Choson. Al aparecer allí, la novela formuló la relación triangular entre Chunhyang, Lee Mongryong y el alcalde Pyon. El parámetro de reacción del amor de Chunhyang hacia el joven Lee se materializó a través del conflicto con el corrupto funcionario. Al llegar a esta parte, el significado de esta novela se esclarece. A Chunhyang, quien quiso establecer una vida formando un hogar confortable a través del amor de un hombre, la exigencia del alcalde Pyon para que lo atendiera implicaba pisotear sus deseos.

Aquí lo notable es el hecho de que el rechazo de Chunhyang se extiende a la crítica sobre los abusos del alcalde al pueblo y la negación del feudalismo. Por esta razón esta novela recibió gran aceptación del pueblo y, a diferencia de las novelas de amor, llegó a la cumbre gracias a la visión del mundo del pueblo, pues refleja su posición política en aquel

periodo. Era indispensable la rebelión para proteger la voluntad y el amor. Como hemos dicho, tal amor incluyó la negación de la posición social. El amor y la rebelión de Chunhyang se definen recíprocamente. O sea, por el amor de Chunhyang hacia el joven Lee se originó la rebelión contra el alcalde. Y por la rebelión contra el alcalde, el amor de Chunhyang esclareció la complejidad de aquella realidad. Si la enfocamos de esta manera, esta novela promueve la negación de las relaciones de la clase social feudal y la demanda por la igualdad entre los seres humanos.

Otro aspecto interesante es que, al rebelarse Chunhyang contra el alcalde y señalar marcadamente sus parámetros de reacción, el pueblo mostró sus rasgos y su voz en la obra. Por ejemplo, al ver que Chunhyang era castigada, el pueblo de Namwon lloró y apoyó los argumentos de Chunhyang, criticando al alcalde como un explotador del pueblo. Y el anciano de la posada, los campesinos y los leñadores expresaron su aborrecimiento hacia la clase dominante. El hecho de que desde el comienzo el pueblo se escondiera detrás de Chunhyang se confirmó al brindarle apoyo inmediato y criticar los abusos del poder feudal al llegar el momento crítico del conflicto entre ella y su realidad. Por este motivo, la persistencia de Chunhyang, que propuso la igualdad humana, fue portavoz de las demandas del pueblo.

El parámetro que separó esta novela de las comunes novelas de amor se reconocen en el pasaje de la rebelión de Chunhyang. El principio y la conclusión de la novela son conectados por este pasaje y así forman una estética uniforme.

Por otro lado hay que entender que la unión entre Chunhyang y el joven Lee como esposos, salvando todos los obstáculos reales, no se ha realizado por la intervención unilateral de Lee Mongryong, sino por unos esfuerzos

recíprocos; Lee Mongryong se esforzó por guardar su compromiso enfrentándose a diversos obstáculos, pero el esfuerzo de Chunhyang para cumplir también con su compromiso fue más duro y más sacrificado.

Otro aspecto notable es que el carácter de Lee Mongryong cambió a través del encuentro amoroso con Chunhyang. En verdad, al comienzo no puede negarse que el joven se aproximara a Chunhyang con intenciones de divertirse, dada su condición de hijo de un noble. Pero ella mostró una firme resolución y Lee le encontró un aspecto diferente a las demás kisaeng. Después, a través de los encuentros repetidos, liquidando sus iniciales intenciones de divertirse, nació un amor profundo, comprensivo con los deseos humanos, y llegaron a tener confianza en la personalidad de ambos. La transformación de Lee Mongryong, un hijo sin responsabilidades, en una figura más humanitaria, se realizó durante el proceso de enamoramiento con Chunhyang. A través del profundo afecto hacia ella, llegó a ser un hombre que comprendió la vida y la posición del pueblo. Al llegar al clímax del relato, el poema del joven Lee provino de una nueva actitud frente al pueblo.

El sufrimiento de Lee Mongryong tampoco fue fácil de resolver. Él tuvo que enfrentar tanto la opinión parcial de su clase como las dudas y temores de la clase baja. Al superar ambos obstáculos, pudo conseguir finalmente unirse con Chunhyang.

La biografía de Chunhyang refleja la visión del mundo y el ideal político del pueblo de Choson alrededor del siglo XVIII, que demandó la igualdad y emancipación del ser humano luchando contra el feudalismo. Además, esta novela expresó todo esto no por medios explícitos sino implícitamente, con recursos estéticos; por eso, aparentemente solo

tiene la estructura y la estética de una novela de amor. Hay en esta obra una excelencia artística que la diferencia de la novela social y política. Expresa una visión del mundo del pueblo, en una época de transición, no de forma mecánica sino estética. En otras palabras, en las relaciones de las tres figuras de Chunhyang - Lee Mongryong - el alcalde Pyon, se formuló un sistema estético de compromiso matrimonial-despedida-rebelión-reencuentro, y a este sistema se le impregnaron las exigencias políticas populares. *La biografía de Chunhyang*, uniendo la belleza estética y el ideal político armoniosamente, adquirió una condición artística más sobresaliente y una elevación ideológica más sublime, entre las hazañas literarias del pueblo en el periodo de disolución de la sociedad feudal desde el siglo XVII hasta el siglo XIX. Así pudo llegar a la cumbre de la literatura coreana de este periodo.

El amor verdadero de dos personas, traspasando las jerarquías sociales, fue emocionante no solamente para los lectores de aquella época, sino también para los lectores contemporáneos.

La fuente de interés literario de esta novela se encuentra también en la figura de Chunhyang. Su carácter es variado. Ella es una mujer de moral que enfatizó su integridad, una mujer amorosa que mostró un amor osado, también una mujer sumisa y frágil, y también una mujer fuerte que se reveló contra las contradicciones sociales. Debido a esto, los lectores la consideran como un ser humano complejo.

4. Novela del linaje familiar

En la segunda parte de Choson, un grupo de novelas trató sobre las historias agitadas de varias generaciones de un

mismo linaje y las historias de enredos por la fusión de varios linajes, constituyendo y desarrollando sus propios lineamientos. A estas las llamamos las novelas de linaje familiar. No es muy claro cuándo surgieron y se popularizaron. Pero al considerar que *El compromiso en la fiesta de Wanwol*, la novela más extensa entre ellas, se escribió en la primera parte del siglo XVIII, entonces su creación se remontaría por lo menos hasta principios del siglo XVII. La creación y difusión de estas novelas se extendió más desde el segundo periodo del siglo XVIII hasta el primer periodo del XIX, y continuó hasta fines del XIX.

Estas novelas fueron muy extensas. Por ejemplo, *El compromiso en la fiesta de Wanwol* tiene 180 libros; *Imhwa-jongyon*, 139; *Myongjupowolbing*, 100; *Yunhachongsammunchirok*, 105. Su gran extensión fue posible gracias a que comprenden varias generaciones de un mismo linaje y la fusión de varios linajes. Por otra parte, su grupo de lectores estuvo constituido por mujeres de la clase alta y las damas del palacio. Estas novelas se formularon y desarrollaron por la demanda de estas lectoras, quienes gozaban de riqueza abundante y de ocio, por lo que requerían algunas lecturas divertidas para poder pasar el tiempo. Para satisfacer estas demandas las obras tuvieron que ser extensas.

Al principio del siglo XVIII, en el que se supone se originó la novela de linaje familiar, ya existían otros tipos de novelas coreanas. Entonces surge la pregunta de por qué las mujeres de la clase alta no leyeron estas otras y necesitaron las nuevas. Las mujeres de la aristocracia leyeron novelas como *El sueño de las nueve nubes*, *El reportaje de Sasinamjong* y *Changsongamurok*. Estas obras eran refinadas y poseían una gran cultura y elegancia. Pero fuera de estas, la mayoría de las novelas no satisficieron el gusto de las lecto-

ras de la clase aristocrática, por no tratar asuntos de la nobleza o reflejar la manera de ser del pueblo. Además, las lectoras de la clase aristocrática deseaban leer narraciones que trataran de los matrimonios entre varias familias de linaje, la extensión del poder de estas familias y la adquisición del honor y la riqueza, y los conflictos y las intrigas que derivaban de estos sucesos.

Es necesario entender las características generales de las novelas de linaje familiar considerando estos factores citados. Estas, al recibir el gusto y la aceptación de las lectoras de la clase alta, tienen algunas características particulares que a continuación se detallan.

Primero, los protagonistas son hombres y mujeres de la clase dominante que vivían orgullosos de su linaje. En la mayoría de los casos varios personajes aparecieron como protagonistas en lugar de que solo se trate de una pareja en particular.

Segundo, la meta final es la prosperidad eterna de un linaje y la recuperación del orden patriarcal. Por eso trataron comúnmente acerca de la extensión del poder de estas familias a través del vínculo matrimonial —enredado como en una tela de araña—, la superación del conflicto interno y la armonización de las relaciones familiares.

Tercero, estas novelas mostraron varios conflictos entre los cuales los tres más comunes fueron a) la presencia de una tercera persona que obstaculiza la realización del matrimonio, b) el conflicto entre concubinas o entre la esposa y la concubina, que tratan de obtener el amor privilegiado del esposo, c) conflicto entre los hijos de la primera esposa y los de la madrastra. En el caso a) se incluyen varios aspectos. En el caso b) se produce un conflicto provocado por la poligamia. Y en el último caso, el hijo de la primera esposa pue-

de ser varón o mujer. De ser hombre surgen problemas. El conflicto entre la madrastra y el hijo de la primera esposa se deriva del derecho de reclamarse jefe de familia. Esto se desarrolló fragorosamente. La madrastra trata de eliminar al hijo de la primera esposa, y si este es casado, trata también de eliminar a toda su familia, con el objeto de que su propio hijo herede el derecho a ser jefe de familia. En las novelas de linaje familiar, todos los conflictos ocurridos se resuelven al concluir la novela y las familias recuperan la estabilidad y el orden. Especialmente notable es la manera de resolver el conflicto del caso c). La madrastra, que ha mostrado un comportamiento tan duro y cruel, se emociona por el amor filial del hijo de la primera esposa y se convierte en una buena persona, arrepintiéndose. Podemos confirmar estos aspectos en las novelas *El compromiso en la fiesta de Wanwol* y *Myongjubowolbing*. Esta manera de resolver el conflicto es alejada de la realidad y muy idealizada. A través de esto, podemos confirmar que las novelas de linaje familiar apoyaron la ideología dominante medieval, que dio importancia a la lealtad filial, o trataron de recuperar estos valores perdidos. En estas novelas, las características se confirmaron no solamente en la clase de conflictos sino también en las maneras de resolverlos.

Cuarto, en estas novelas están muy ligados el hogar y el palacio, los asuntos hogareños y los asuntos estatales. Por ejemplo, un miembro de la familia de linaje escribe una carta al rey denunciando al protagonista para difamarlo y consigue deponerlo de su cargo y enviarlo al destierro, o los familiares malvados traman una intriga junto con los ambiciosos sujetos que viven dentro del palacio. Por otro lado, el protagonista contrae matrimonio con la princesa contra su voluntad, acatando las órdenes del rey. Debido a esto se origina

un conflicto entre sus esposas. Los bondadosos de la familia, incluido el protagonista, son súbditos del palacio y participan en las guerras como generales en los momentos críticos de la familia real, por la rebelión de los traidores y la invasión extranjera. En su ausencia, se agudiza el conflicto entre las concubinas o la madrastra y su nuera. Pero, el protagonista realiza una gran hazaña y obtiene un cargo elevado, el problema hogareño se resuelve y la familia vuelve a gozar de prosperidad.

Quinto, estas novelas mostraron marcadamente una doble estructura entre el mundo celestial y el mundo terrenal, o por lo menos insinuaron la existencia del mundo celestial. Esto se debió a la herencia tradicional formada en *El sueño de las nueve nubes* y manifestó su idealismo aristocrático.

Estas características reflejaron las circunstancias sociales e históricas de aquel tiempo. O sea, por un lado dibujaron la contradicción y el ideal de las familias de la clase alta basados en el sistema patriarcal y poligámico. Y por otro lado, reflejaron la conciencia y las tendencias de estas familias que trataron de mantener su honor y riqueza a través de la solidaridad y extensión del linaje familiar.

Ahora examinaremos brevemente *El compromiso de la fiesta de Wanwol*. Como hemos dicho, fue la novela más extensa, con 180 libros. Por eso el argumento es difícil de resumir y solamente presentaremos lo más saltante.

Chonghan, después de asumir un alto cargo en el palacio, pasó el resto de su vida al pie de la montaña Taeun. Tuvo dos hijos, uno llamado Chongjam y el otro Chongsam, y una hija. El hijo mayor, Chongjam, solo tuvo dos hijas. Pero Chongsam tuvo tres hijos y una hija. El hijo mayor de Chongsam, llamado Chong Insong, fue adoptado como hijo de Chongjam.

El día del cumpleaños de Chonghan la familia celebró la fiesta en la meseta de Wanwol de la montaña de Taeun. Sus amigos y discípulos participaron en la celebración. Entre ellos estaban sus dos discípulos favoritos, llamados Changhon y Lee Bin. En la fiesta, por casualidad, hablaron del problema matrimonial de los hijos y comprometieron en matrimonio a las nietas de Chonghan y los hijos de Changhon, Lee Bin y del funcionario Cho. Entonces decidieron que la hija mayor de Chongjam se casara con el hijo del funcionario Cho llamado Sechang, y la segunda hija con el hijo mayor de Lee Bin llamado Changrin. El hijo adoptivo, Insong se casaría con la hija de Lee Bin. El segundo hijo de Chongsam, llamado Inkwang, se casaría con la hija de Changhon. La hija de Chongsam con el segundo hijo de Lee Bin, llamado Changhyun. Naturalmente, los comprometidos todavía eran niños y no se conocían entre ellos. La decisión de los matrimonios fue hecha a espaldas de los comprometidos. El título proviene de los compromisos durante esta fiesta. Posteriormente, esta novela describió la historia de la unión de estas cinco parejas, tras superar muchos obstáculos y dificultades.

Después de la fiesta, la esposa de Chongjam murió a causa de una enfermedad. Y este se volvió a casar con una mujer de apellido So, con quien tuvo dos gemelos llamados Injung e Inung. El hermano mayor Injung fue muy cruel, pero su hermano Inung fue muy bueno. Después de dar a luz a los gemelos, la señora So tramó una treta con sus criadas para matar al hijo adoptivo Insong, con el fin de que su hijo mayor asumiera el lugar de hijo principal y heredara la legitimidad filial. Hasta casi terminar la novela la intención asesina de So se mantuvo. Después de enviar a un siervo para raptar y matar a su hijastro, trató de envenenarlo y asesi-

narlo por las manos de un sirviente. Pero Insong se libró de estos intentos por cosas del azar. La señora So, no solamente trató de matar a Insong, sino también a toda su familia. Su segundo hijo Inung trató de cambiar la forma de ser de su madre. Pero no lo consiguió. Al contrario, el hermano mayor Inchung participó activamente en los intentos criminales de su madre.

Insong, aunque sabía las intenciones de la señora So, no le tuvo resentimientos a su madrastra. Su esposa pensó lo mismo. La señora So pateó hasta ver desfallecer a la esposa de Insong, que acababa de dar a luz, y después trató de envenenarla; pero esta no reveló lo que le había hecho la señora So y siempre la obedeció.

El clan familiar de la señora So, que se enteró de esa mala conducta, realizó una reunión de familia y decidió llamarla para matarla y evitar que siguiera dañando el porvenir de la familia Chong. Al saber esto, Insong e Inung les suplicaron que no la mataran. Al final, el padre de la señora So la perdonó por su amor filial.

Mientras tanto, Chungjam y sus hijos Insong e Inung fueron a pelear contra los invasores y, después de controlar los disturbios, recibieron altos cargos. Durante su ausencia, la división de la familia no terminaba. Insong, que adquirió honor y riqueza, recibió como esposas a Han Sojo y Yang Sojo y así tuvo tres esposas, incluyendo a su primera esposa Lee. La señora Han, por ser buena, tuvo relaciones amistosas con la señora Lee, pero la señora Yang, debido a sus celos, habló mal de las otras esposas y se alió con la señora So. De este modo aumentaron los conflictos.

Al llegar al final de la novela, la señora So, que era tan cruel, se arrepintió. Injung también; después de arrepentirse, ocupó el primer lugar en el examen del Estado. El amor

filial y la amistad de Insong e Inung influyeron en ese cambio de comportamiento. Después, no solamente el clan familiar Chong, sino todos los clanes con los que tenían parentesco gozaron de la prosperidad de sus descendientes y del honor y la riqueza.

Así hemos resumido el argumento, pero esto es solo una parte del gran conjunto de la trama argumental. En estas novelas aparecen cientos de personajes y los protagonistas principales superan varias docenas.

En esta novela, Insong e Inung fueron los personajes principales pero también trató la historia de otras cuatro parejas. Además la obra enfocó no solamente en el destino de las parejas comprometidas en la fiesta de Wanwol, sino también en la vida y el destino de otros personajes alrededor de la familia Chung. Podemos confirmarlo en la descripción de Changhon, suegro de Inkwang.

Aquí se muestran las tres clases de conflictos ya citadas. Entre estos, el conflicto más persistente y crítico es el conflicto entre la madrastra y los hijos de la primera esposa. O sea, el conflicto entre la señora So e Insong, que muestra un aspecto violento y grave de las relaciones familiares, porque era una pelea para obtener la legitimidad en la familia.

La temática principal se encuentra también en el amor filial. Para concretar esta temática la obra idealizó a Insong y a su primera esposa. Ellos no tuvieron resentimientos hacia la señora So aunque ella cometiera actos viles. Pensaron que detestar a los padres no es el camino correcto de los hijos. El maestro Confucio había dicho «al atender a los padres no se deberían guardar resentimiento hacia ellos así hayan provocado sufrimientos». Cuando el rey Sun, otro sabio confuciano, no se resintió con su padre, aunque este lo iba a matar, el confucianismo los alabó. El amor filial, como

tema de esta novela, cumple con la doctrina tradicional del confucianismo.

Otro tema es la amistad entre hermanos y la lealtad a la familia real. La amistad entre hermanos se manifestó entre las relaciones de Insong, Injung e Inung. Ellos eran hermanos de distinta madre y no era tan común mantener esa buena amistad entre este tipo de familiares, pero entre Insong e Inung sí ocurrió. Inchung, con viles actos al inicio, emocionado por la relación entre Insong e Inung, cambió y se hizo un buen hermano. La lealtad hacia la familia real se concretó por las participaciones en las varias guerras y la ocupación de altos cargos.

Pero, como base de estos temas se halla la ambición de alcanzar el amor, el honor, la riqueza y la prosperidad de toda la familia.

Los temas desarrollados corresponden a la ideología clave que apoya el orden medieval. En esta novela era necesario resaltar dos hechos. Uno es su orientación conservadora y otro es el reflejo de la realidad que manifiesta. La resolución final de los conflictos no fue muy realista y se trató de una manera conceptual. Estos hechos reflejaron la realidad que expuso una gran contradicción de la familia feudal en la clase alta debida a la poligamia del sistema patriarcal.

La autora de esta novela se supone que fue la señora Lee (1694-1743), madre de An Kyomje (1724-1791). Ella fue hija de Lee Onkyong, un alto funcionario. Según los datos registrados, escribió esta novela para adquirir fama en el palacio. Aquí podemos afirmar dos hechos. Uno es que las novelas de linaje familiar se desarrollaron con el fondo de la clase alta y el palacio real y el otro es la aparición de las autoras. En las novelas de linaje familiar, las mujeres de la clase alta no

solamente fueron las lectoras sino también escribieron muchas siguiendo sus gustos. Además, que una autora escribiera tan voluminosa novela como *El compromiso de la fiesta de Wanwol* fue algo muy singular desde el punto de vista de la literatura femenina y no tiene precedentes en la historia de la literatura mundial del siglo XVIII.

5. Otras formas literarias

Aunque no se popularizó tanto como la novela, también la prosa didáctica escrita en coreano tuvo mucha acogida en la segunda parte de Choson. Entre estas obras las más notables fueron *Diario del año de Kyechuk*, *La biografía de la reina Inhyon* y *Memorias desde lo más hondo de la tristeza*. Estas tres describen detalladamente penosos acontecimientos ocurridos en palacio. *El diario del año Kyechuk* fue una obra en la cual, el año 1613, el príncipe Kwang Hae sospecha que la reina Inmok, esposa del rey Sonjo, y su hijo, el príncipe de Youngchang, querían quitarle el trono al rey, y por eso encierra a la reina en el Palacio de Occidente y asesina al príncipe Youngchang. *La biografía de la reina Inhyon* describió minuciosamente la pérdida de posición social por la denuncia de la concubina real Chang en el año 1689 y la recuperación de esta después de cinco años. Finalmente, *Memorias desde lo más hondo de la tristeza* reveló el incidente durante el cual el rey Youngjo, en el año 1762, encerró a su hijo, el príncipe Sado, en un cajón de arroz y lo dejó morir. Las dos primeras mencionadas no tienen autor conocido, mientras la última fue escrita por la señora Hong, esposa del príncipe Sado. Con esta última obra, vamos a mostrar las características de la prosa didáctica de la segunda parte de Choson.

Las memorias desde lo más hondo de la tristeza es una biografía. Esta obra consta de cuatro libros independientes e interrelacionados, escritos en diferentes periodos. El primer libro fue escrito en el año 1795, cuando ella cumplió 60 años, el segundo cuando ella cumplió 67 años, el tercero a los 68 años, y el último a los 71 años. El cuarto libro describe en detalle el incidente donde el príncipe de Sado fue encerrado y muerto por una discordia de muchos años con su padre, el rey Youngjo. Es el más interesante y es reconocido por su excelencia literaria en la descripción de los caracteres y la tensión entre el rey y su hijo, y por la reproducción minuciosa del incidente y la descripción profunda de sus causas. Como la fama literaria de la obra fue garantizada por el último libro, vamos a centrar el análisis en este.

El cuarto libro fue escrito en el año 1805, cuando ella cumplió los 71 años. El terrible incidente ocurrió en el año 1762, cuando ella tenía 28 años. Aunque transcurrió mucho tiempo para que lo escribiera, ella manifestó su resentimiento por perder a su marido, recordando vivamente la desgracia de aquel momento. En el prólogo, la autora dice que, al tratar de escribir nuevamente, se sorprendió de la emoción y el dolor en su corazón. Y por eso, en cada letra, le caían lágrimas. Las generaciones siguientes llamaron a esta obra *Libro escrito con lágrimas de sangre derramada*. Al dar cuenta de la actitud emocional de su autora, el cuarto libro desarrolló la base de una estética del resentimiento. La autora fue designada la esposa del príncipe Sado en el año 1744, cuando cumplió 10 años, la misma edad del príncipe. El padre, el rey Youngjo, tenía en aquel momento 51 años y duró en el trono 21 años. En el primer libro se describe cómo la señora Hong, hija de una noble familia, fue seleccionada como la esposa del príncipe. El cuarto libro describe el conflic-

to causado entre el rey y el príncipe y revela cómo este causó la muerte del príncipe.

Según el cuarto libro, el conflicto entre el rey y el príncipe se debió a que el primero no le guardaba mucho afecto a su hijo y tenía un carácter caprichoso e impulsivo. El príncipe tenía una personalidad displicente, por eso su padre no le tuvo mayor cariño. En varios pasajes se describe el extraño carácter del rey. Un ejemplo que muestra esto es el siguiente:

El rey nunca quiso emplear las palabras *muerte* y *retorno*. Las ropas que utilizaba al discutir los asuntos políticos con sus asesores o cuando estaba fuera de palacio eran dejadas y cambiadas apenas volvía. Cuando intercambiaba o escuchaba algunas palabras de mal agüero él siempre se cepillaba los dientes y se limpiaba la oreja, y llamaba a otras personas para pasarles esos malos agüeros. También tenía puertas en el palacio que indicaban buenos y malos sucesos. Y en la casa de sus seres queridos se prohibió que estuvieran personas a quienes él no quería ver. El camino que utilizaban sus seres queridos no podía ser seguido por gente para ellos indeseable.

Este fragmento muestra que el rey fue muy supersticioso, exigente e histérico. Además, expresó extremadamente su amor y odio. Personas queridas por el rey fueron, por ejemplo, la princesa de Hwapyong y seres detestados fueron su otra hija, la princesa Hwahyop, y el príncipe de Sado. Aunque fueron sus propios hijos, él discriminó el amor hacia ellos. Una vez, cuando escuchó un mal agüero, se limpió la oreja con agua y la botó en la habitación de la princesa Hwahyop. El día que interrogó a una persona que había sido sentenciada a muerte, llamó al príncipe para intercambiar algunas palabras solo para transferirle el mal agüero.

Lo que él le decía al príncipe siempre era «¿comiste?». A veces el príncipe tuvo que vestirse con apuro para atender al llamado del rey y escuchar esa pregunta. El príncipe sabía muy bien el significado de la actitud de su padre y por lo tanto sentía un profundo dolor.

Cuando el príncipe apenas tuvo 10 años, el rey habló de los defectos de su hijo enfrente de muchas personas, para ridiculizarlo. Entonces el príncipe se volvió más miedoso y difícil de tratar. Por eso no se atrevió a sentarse frente al rey y siempre tuvo el cuerpo inclinado, como si fuera un funcionario. Aunque tuviera una conversación fluida con otras personas, cada vez que hablaba con su padre se ponía tenso y no respondía a sus preguntas. Cada vez que sucedía esto, el rey lo amonestaba. Al repetirse estas situaciones no cayó bien ante sus ojos. Por temor a su padre, el príncipe lo vio menos y así la relación entre ambos se hizo cada vez más tensa. Aunque el príncipe tenía talentos innatos, después de recibir el aborrecimiento de su padre no se dedicó al estudio y fue absorbido por la diversión. Especialmente pasaba el tiempo haciendo juegos de guerra con su arco y espada, y montando su caballo. El rey detestó a su hijo aun más por esa actitud.

El príncipe, que no recibió el amor y afecto de su padre, escuchaba esas burlas y recriminaciones y empezó a sentir síntomas de neurosis desde los 11 años. Esto se empeoró cada vez más, pero su padre ni siquiera se enteró de ello. Cuando el príncipe cumplió 15 años, el rey tomó la decisión de que el príncipe lo reemplazara en los asuntos reales. Esto no significó que obtuviera el trono sino que participara bajo su mando. La enfermedad del príncipe empeoró después de recibir este cargo a causa del maltrato y molestias del soberano. Este le echó la culpa al príncipe de todos los problemas que sucedieron durante la ocupación de su car-

go y le restregó su incompetencia. Las apelaciones de los funcionarios y las catástrofes naturales como las sequías y el crudo invierno recayeron también sobre el príncipe. Cuando este tomaba una decisión, el rey decía lo contrario. Además, nunca lo dejó participar en asuntos importantes y siempre le asignó temas desagradables, como las sentencias de muerte y los interrogatorios. El rey Youngjo tuvo varios hijos pero no los maltrató a todos.

El príncipe trató de suicidarse dos veces al escuchar las repriminaciones de su padre, cuando tuvo veintidós y veintitrés años. Después de cumplir los veintitrés años, su enfermedad mental se agudizó y asesinó a un hombre. El rey después de enterarse de este hecho, lo llamó para reñirlo. Aquí se presenta el diálogo entre ellos durante ese momento:

Príncipe: Cuando tuve el corazón cargado de fuego, yo maté gallinas, otros animales y personas para poder curarme.

Rey: ¿Por qué te comportas así?

Príncipe: Me comportó así por el gran dolor que tengo en el corazón.

Rey: ¿Por qué tienes el corazón herido?

Príncipe: Tengo el corazón herido porque no me quieres y me siento atormentado. Y si me regañas tengo miedo. Todo esto hace arder mi corazón.

Apenas el rey se enteró de la enfermedad de su hijo, empezó a sentir compasión por él, por primera vez. Entonces, pidiéndole que ya no vuelva a asesinar, llamó a la esposa del príncipe (autora de este libro) y le preguntó sobre la enfermedad. Ella le contestó que «por no recibir el afecto de su padre, sufre del corazón. Y si le brindara su afecto, él ya no sería así». Después de diez años, el rey se enteraba de la enfermedad del príncipe. Su personalidad lo había cegado.

En el momento del diálogo, el rey y el príncipe tuvieron tanta desconfianza y odio que llegaron a un punto irreversible. Después de que el rey llamara al príncipe, la esposa de este abrigó la esperanza de que pudiera haber alguna reconciliación pero el príncipe le dijo: «Mi padre me habló contra su voluntad. No tuvo una verdadera intención. Al final yo moriré». Según lo que dijo el príncipe, podemos saber que él sufría la obsesión de que un día sería asesinado por su padre. Este temor se convirtió en un delirio. Debido a eso, él tuvo un extraño comportamiento de defensa y el rey, que no lo entendió, se puso furioso. La compasión que le mostró el rey al príncipe y su promesa de no aborrecerlo fueron un sentimiento pasajero y todo siguió igual que antes. La relación entre ellos, que se empeoraba con el tiempo, se interpretó como un destino trágico que la fuerza humana no podía evitar ni controlar. Este destino causó una trágica situación con la muerte del príncipe de una forma muy cruel.

La trágica muerte dentro de un cajón de arroz se produjo en el año 1762, cuando el príncipe tenía veintiocho años. En aquel momento, el rey contaba con sesenta y nueve años. Este último, que escuchó rumores contra el príncipe y leyó algunas denuncias que hacían de él, se enojó y le ordenó al príncipe que se disculpara. Pero como no lo consiguió, mandó a traer un cajón de arroz al patio del palacio y le ordenó que entrara en él. El hijo del príncipe, llamado Seson, le suplicó que salvara a su padre, pero fue en vano. El príncipe, al no poder rechazar la orden, se metió en el cajón y murió después de ocho días, al no soportar el intenso calor.

Como hemos analizado el cuarto libro describió con pinceladas realistas todo el conflicto entre el rey y el príncipe y su trágico desenlace. La tragedia se originó por los defectos del carácter del rey, pero también por las intrigas políticas

de las guerras internas. En este libro, el rey, conocido por sus muchas hazañas, mostró muchos defectos como hombre. De esta manera se revela el otro lado de los hechos históricos. Esta obra fue interesante no solamente por manifestar los hechos históricos encubiertos, sino también por reproducir vivamente el conflicto entre los seres humanos; al describir las costumbres palaciegas con un estilo fluido y elegante, alcanzó un significativo sentido como literatura de palacio. Y mostró un valor singular de la literatura femenina, en la cual se interiorizaron los resentimientos.

6. Conclusiones

En este capítulo explicamos la prosa clásica con la novela y la prosa didáctica escritas en coreano antes de Kabokyonjang. A su vez analizamos sus características alrededor de algunas obras importantes. De esta manera, hemos alcanzado dos metas. Una fue mostrar el significado de las obras más representativas y otra fue indicar las tendencias generales de la prosa clásica y ramificaciones en una forma integral. Los estudios sobre la prosa clásica y especialmente sobre la novela clásica han sido vigorosos y de metodología variada, y el resultado de estas investigaciones alcanzaron un gran nivel. En este capítulo quise reflejar el nivel de las investigaciones de nuestro círculo de estudios. Muchas partes, inevitablemente, muestran la visión y la preferencia académica del autor.

La aproximación de este capítulo se desarrolló alrededor de algunas obras representativas, lo que fue útil para mostrar la esencia de la prosa clásica, pero tuvo el problema de no poder abarcar su aspecto general. Aunque citamos solo algunas obras, hubo una gran cantidad de novelas clásicas

al punto que un catálogo de ellas superaría las páginas de este libro. Por su gran cantidad, hay muchas que aún no han sido investigadas y otras que requieren mayor profundidad de análisis.

A partir de nuestra investigación sobre la prosa clásica, hemos analizado intensamente obras como *La biografía de Hong Kildong*, *El sueño de las nueve nubes*, *La biografía de Chunhyang*, *El compromiso de fiesta de Wanwol* y *Memorias desde lo más hondo de la tristeza*.

La biografía de Hong Kildong fue la primera novela escrita en coreano. Esta obra a veces se compara con la china *La biografía de Suho* por su similitud con las novelas sobre ladrones bondadosos. Pero *La biografía de Hong Kildong* no fue escrita por la influencia de *La biografía de Suho* sino tuvo su origen en la tradición coreana. El problema del campesinado y de los hijos naturales, parte de las contradicciones sociales de los siglos XVI y XVII, fue el motor de esta novela, que también incorporó aspectos de la novela histórica, por ser el relato de una figura real, como Hong Kildong. La tradición de los ladrones bondadosos y la revisión histórica fueron legadas a la literatura moderna y contemporánea y le dio una de sus características más importantes. Debido a esto aparecieron obras monumentales como *Im Kokjong* y *Chang Kilsan*. *La biografía de Hong Kildong* influyó mucho en las novelas clásicas posteriores y, en especial, en las obras catalogadas como novelas heroicas.

El sueño de las nueve nubes configuró la visión del budismo a través de la doble estructura entre el mundo ascético y la vida terrenal. Esta novela expresó con excelencia el ideal de la clase aristocrática. Con ella, la novela clásica pudo adquirir profundidad y grandeza épicas. Esta obra se difundió y se adaptó en China. *El sueño de Okru* y *Okryon* se

escribieron bajo su influencia directa. Fuera de estas, muchas novelas clásicas, especialmente las heroicas o de las de linaje familiar recibieron su aporte.

El compromiso de la fiesta de Wanwol muestra las características generales de la novela de linaje familiar. Esta obra revela la prosperidad y el conflicto interno de tres generaciones de la familia Chong. Los personajes principales fueron más de un centenar. Es una evidencia del gran talento creativo de la novela clásica. Su tradición, establecida en el siglo XVIII, se relaciona con la novela de la historia familiar en la novela contemporánea. Por ejemplo, *Tres generaciones* de Yom Sangsop (1897-1963), la novela más representativa del realismo de los años 30 en este siglo; y *La tierra*, de Park Kyongri, se vinculan con la novela de linaje familiar. Estas fueron la literatura idealista que expresó el interés y la ideología de la clase alta, mientras *Tres generaciones* y *La tierra* fueron novelas del realismo basadas en la clase popular, y se diferencian de la otra en su base jerárquica e ideológica; pero se encuentran algunas similitudes en el sentido de que revelan una grandeza épica vinculando los problemas internos del linaje y su tendencia social política. Es interesante que *El compromiso de la fiesta de Wanwol* y *La tierra* fueran escritas por mujeres.

Memorias desde lo más hondo de la tristeza fue la obra maestra entre la prosa didáctica. Esta obra inspiró a las biografías contemporáneas.

Los prototipos de las novelas clásicas fueron preparados como nuevos géneros por los intelectuales de aquel periodo. Al transcurrir el tiempo, el grupo de autores se amplió y mostró un nuevo aspecto en el hecho de que la clase popular, la clase alta en decadencia y hasta las mujeres aparecieron como autoras.

Las novelas clásicas se dividieron en dos grupos según los temas. Primero estuvo el grupo aristocrático idealista, con las novelas de linaje familiar. Segundo, el grupo popular y realista, con novelas derivadas del pansori. Pero este criterio no sirve para clasificar a todas con precisión.

Las novelas clásicas circularon como manuscritos en el siglo XVII, pero en el XVIII aparecieron también los impresos con moldes de madera. En aquel momento no había derechos de autor y por eso los comerciantes pudieron publicar cualquier obra entre las de prestigio. Las impresas alcanzaron unas docenas y la mayoría de ellas se conservan. Entre las impresiones fueron famosas las de la capital Seúl y las de Wanju, antiguo nombre de Chonju. Lo interesante es que el contenido de las versiones muestra diferencias según el origen de su impresión. Por ejemplo, *La biografía de Chun Hyang* fue impresa en la capital y en Wanju. Ambas revelan diferencias en su contenido y estilo. Según las ediciones también se mostraron algunas variantes. Pero *El compromiso de la fiesta de Wanwol* no tuvo impresos, solo se conservan los manuscritos. La razón es la gran cantidad de páginas, y el que, en esta clase de novelas, los aristócratas fueran los lectores principales. Las novelas impresas fueron principalmente para lectores populares. Las novelas de linaje familiar, por no ser impresas, circularon a través de las tiendas de alquiler.

Como hemos analizado, la prosa clásica se desarrolló en una forma variada desde el siglo XVII hasta el XIX, y abrió un nuevo horizonte. Es decir, fomentó la capacidad interna para la narración y preparó la transformación hacia una literatura moderna. Naturalmente, este cambio sufrió algunas vicisitudes bajo el dominio del imperialismo japonés. Pero las tradiciones y hazañas de la prosa clásica fueron hereda-

das por los escritores destacados del periodo moderno. Estos, combinando la tradición clásica y el arte de la literatura moderna de Occidente, elevaron el nivel de la literatura coreana y contribuyeron a universalizarla.

Capítulo 6

La poesía moderna

Oh Seyoung

1. Introducción

En la historia de la literatura coreana la modernidad señala generalmente al periodo después de 1894, año en que ocurrió la revolución de Tonghak y la Renovación. Así, la poesía moderna incluye la poesía después de este año.

No es tan fácil de definir este concepto. Pero, en una palabra, podría ser la poesía que expresó la conciencia moderna en una forma literaria. Esta, de corte antifeudal, es la conciencia que se orienta hacia el populismo, la democracia y el nacionalismo en el campo político, hacia la ilustración científica en la visión del mundo, hacia el humanismo en la visión ética y hacia el individualismo y el descubrimiento del yo en el modo de ser. Por eso, la poesía moderna refleja la búsqueda de estos conceptos en la forma, el lenguaje y el contenido. Si se define su carácter como se ha mencionado, aunque se inició entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX, el origen se remonta alrededor del siglo XVIII, porque el cambio en la historia de la literatura coreana apareció en el sasolsijo de este siglo. Naturalmente, la conciencia moderna que se refleja en este sasolsijo no fue tan activa o universal como la del Occidente del mismo periodo. Pero, el pensamiento moderno antifeudal empezó a brotar

en la literatura coreana acompañado por el cambio de la sociedad de Choson. Este fue propio, ajeno a las influencias occidentales del siglo XIX.

La modernidad del sasolsijo se revela en lo siguiente.

En primer lugar, en cuanto a la forma, se orientó hacia la métrica libre de un modo renovador que jamás antes se había encontrado en la literatura coreana. Eludió la métrica fija tradicional, excepto en la división de tres estrofas y el cambio en el hemistiquio del último verso. Esta orientación hacia a la poesía libre es la esencia de la poesía moderna. En segundo lugar, desarrolló la descripción prosaica y utilizó la lengua vulgar y coloquial. De este modo rompió la norma anterior que empleó solamente la lengua noble, intelectual y culta. En tercer lugar, en el campo ideológico, el sasolsijo incluyó la crítica del momento histórico, la denuncia social, la emancipación de la personalidad reprimida del ser humano, el desafío a la moral antigua a través de la emanación del Eros y el despertar sobre la nueva sociedad y la realidad económica. Finalmente, tomando la actitud realista que ilumina la vida humana, mostró un espíritu crítico y satírico y una belleza irónica.

Pero, esta modernidad propia de Corea no se pudo desarrollar normalmente debido a la invasión extranjera en el siglo XIX. Al llegar al llamado *periodo de apertura*, se produjo una invasión de las potencias de Occidente y del Imperio japonés. Después de algunos altibajos políticos, Corea pasó por la vergüenza de caer bajo el dominio nipón. Por eso, la literatura de este periodo tuvo que optar entre dos caminos. Uno fue el de recibir la modernidad occidental parcialmente a través de Japón, para lograr una modernidad subordinada a este país. Otro fue el de afirmar la modernidad de un pueblo independiente luchando contra las fuerzas extranje-

ras. Pero, en el segundo caso, era urgente la recuperación de la soberanía, por eso la literatura propulsó la emancipación del pueblo, basada en el populismo o el marxismo. Los varios tipos de poesía como la ilustrada, la nacionalista, la de la búsqueda de la cultura nacional, la marxista —escritas bajo el dominio colonial— deberían entenderse dentro de este contexto. Debido a esto la poesía moderna de Corea tuvo no solamente una conciencia moderna antifeudal y la métrica libre, sino también un carácter de protesta nacional.

Al llegar al periodo de la apertura se interrumpió el camino hacia una modernidad autóctona. La poesía moderna coreana tuvo que recibir la influencia de la occidental, por ejemplo, en el campo filosófico y en la métrica. Como casos concretos podemos indicar el *changga* —letra de las canciones de la música occidental—, himnos religiosos e institucionales y algunos poemas occidentales traducidos al coreano. Pero, aunque hubo una influencia occidental, Corea no implantó simplemente esa literatura. El eje del movimiento de modernización, que empezó en el siglo XVIII, se relacionó con la influencia de Occidente. Podemos decir que, al llegar al siglo XVIII, el *sijo* y el *kasa* tradicionales de Choson propiciaron el *sasolsijo*, orientado hacia una métrica libre. Después de experimentar bajo el estímulo de la influencia interna y externa del periodo de la apertura, nuestra poesía moderna concluyó a mediados de la década de 1910.

2. El *sig*a del periodo de apertura

Generalmente el periodo de apertura en la historia de Corea indica el periodo desde 1860, cuando la dinastía Choson abrió la puerta por coacción de los países occidentales, hasta 1910, en que perdió la soberanía bajo el imperio japonés.

En el caso de Corea, el periodo de apertura ocurrió después de que los movimientos de Tonghak y el de Renovación, espontáneos y populares, fracasaran. Por consiguiente, Corea sufrió al convertirse en el lugar de batalla entre las potencias extranjeras y finalmente perdió la soberanía por la invasión de Japón. Como accidentes políticos importantes de este periodo tenemos: el intento de invasión francesa de 1866, el intento de invasión americana de 1871, el tratado protocolar de 1876, la rebelión militar de 1882, el tratado comercial de 1882 entre Corea y EE.UU., la rebelión de Tonghak de 1894, el movimiento de renovación de 1894, la guerra entre China y Japón en 1894, la guerra entre Rusia y Japón en 1904, el tratado protocolar entre Japón y Corea de 1905, la anexión de Corea a Japón de 1910.

A través de la apertura entraron muchas corrientes extranjeras. El siga tradicional recibió un estímulo mucho más fuerte en su proceso de cambio. En una palabra, nuestra poesía moderna durante este periodo experimentó varios cambios transitorios debido a factores internos y externos y se complementó en la forma y el contenido. Es decir, el sijo del siglo XVIII se transformó en el sasolsijo y, después de pasar un proceso de experimentación más activo en el periodo de la apertura, se configuró la poesía de métrica libre a mediados de la década de 1910. Como formas transitorias hallamos: el kasa, el changga, el sinchesi, los poemas de cuatro versos y el onmunpungwol. Estos estilos aparecieron temporalmente durante el proceso de transición del sijo y kasa a la poesía de la métrica libre, disolviendo la métrica fija. Desde esta perspectiva, el sijo de Corea se dividió en dos. Uno procuró establecer un género independiente y el otro caminó hacia una poesía de métrica libre. El proceso de cambio del siga tradicional a la poesía libre se puede ver en

cuatro etapas. Primero, la disolución propia del género tradicional; segundo, la disolución por la infiltración mutua de los géneros tradicionales; tercero, la influencia de los factores extranjeros y la experimentación de nuevas métricas; cuarto, la aparición de nuevos tipos de poesía reaccionaria y su superación.

La primera etapa ocurrió en el siglo XVIII. Como mencionamos anteriormente, de este género del sijo tradicional, que exigía una métrica fija, apareció el sasolsijo, más libre y prosaico. El conjunto de sijos, el kasa, una modalidad representativa del siga, tuvo una tendencia prosaica alrededor del siglo XVII y XVIII. Durante este periodo, el hecho de que el kasa se recitara en vez de cantarse es prueba de este cambio.

Las otras etapas fueron movimientos dirigidos hacia la poesía libre durante el periodo de apertura. Durante la segunda etapa, la disolución de la métrica fija limitada a su propio género se profundizó por la interacción con otros géneros. Por ejemplo, la infiltración o la mezcla entre la canción tradicional y el kasa, el kasa y el sijo, el sijo y la canción tradicional, el kasa y el onmunpungwol, hicieron expandir los elementos y el carácter de la poesía libre. Como resultado, los poemas tradicionales lograron la disolución de la forma, la orientación hacia lo prosaico, la adopción de la manera de dividir las estrofas y el rompimiento de la métrica mecánica y así alcanzaron la nueva poesía libre. La tercera etapa es la aceptación de los elementos extranjeros. El ejemplo más representativo es la referencia del kasa al himno escolar y religioso y la traducción de poemas occidentales. Nuestra poesía moderna empezó a tener un sentimiento perceptivo moderno en el modo de expresión y la lengua. Y también empezó a aceptar la visión occidental del mundo.

En la última etapa se revela el movimiento literario reaccionario por el que la fuerza conservadora, que rechazaba la orientación del *sig* tradicional hacia la poesía libre, buscó nuevos tipos de poesía de métrica fija y así pudo mantenerla. Resultado de este esfuerzo fueron el *sinchesi*, poesía de cuatro versos, y el *onmunpungwol*. Pero este movimiento anacrónico no pudo alcanzar sus objetivos y, al superarse esta última etapa, la disolución de la métrica fija del *sig* tradicional, derivado de la creación del *sasolsijo* y el movimiento dirigido hacia la poesía libre, lograron adquirir la simpatía del pueblo. A través de este proceso, se escribió por primera vez poesía libre —gracias a la intervención de jóvenes poetas, de mediados de la década de 1910— como *La despedida* de Sok Chon y *La serrana* de Kim Yoje. Pero pronto se amplió hacia los poetas más reconocidos como Kim Ok, Hwang Soku, Chu Yohan.

Las modalidades de la poesía compuesta durante el periodo de la apertura fueron: la canción tradicional, poemas escritos en chino, *sijo*, *sasolsijo*, *kasa* del periodo de apertura, el *changga*, *sinchesi*, los poemas de cuatro versos y el *onmunpungwol*. Entre estos, los cuatro primeros fueron heredados del género tradicional y las restantes aparecieron en el periodo de la apertura.

El *kasa* refleja especialmente la conciencia de este periodo. Primero, en el campo de la forma, no se adhirió a la métrica fija como el tradicional, más bien se orientó hacia la métrica libre; no hubo restricciones en su composición, utilizaron una métrica variada e incluyeron el estribillo y la división de estrofas. Segundo, en cuanto al contenido, mostró una conciencia moderna; algunos exhortaron la independencia y la civilización cultural, estimularon la conciencia antifeudal y llamaron en contra de las fuerzas extranjeras,

trataron de renovar la sociedad a través de la crítica y sátira de la realidad y cantaron al espíritu patriótico; por esto algunos lo llamaron el *kasa patriótico* o el *kasa de la apertura*, pero este término no es apropiado para nombrarlo. Se consideró que el autor del *kasa* que se publicó en la columna «Lámpara de la sociedad» del *Diario de Corea* era un periodista o miembro de la editorial. Era una crítica a la política y hacía denuncia social. Hubo algunos escritos por los lectores con el tema del patriotismo y la ilustración que aparecieron en el periódico *La independencia*:

1

¿Qué día es hoy?

Al mirar el lejano cielo

Se iluminan las estrellas.

Es una maravilla cuando llega la primavera trayendo la suerte

Y cantamos en voz alta y bebemos licor hasta emborracharnos.

Hoy es esta la primera luna llena del año.

Mira aquella luna tan fresca

Que mira al pueblo entero.

Hoy es de verdad una temporada alegre.

2

La luna está muy fresca y la primavera llegó.

Sin tener envidias

Sin ser orgullosos

Para ser solidarios

Seamos armoniosos.

Oigan, patriotas.

Unámonos

Y ayudémonos

Para prosperar como la primavera.

3

La luna está fresca y la primavera llegó.

Quitemos las holgazanerías

E incitemos la independencia.

Quitemos la dependencia

Oigan, jóvenes.

Estudien con ahínco

Para formar un pueblo ideal y

Para prosperar como la primavera.

Hemos citado una pieza del kasa de la columna «La lámpara de la sociedad». En este se nombra a cada clase, es decir, patriotas, educadores, mujeres, funcionarios mezquinos y corruptos, empleados públicos, para que reaccionen y desempeñen la tarea de construir un país brillante. Se expresa el deseo de ilustración patriótica, la crítica a la realidad y la civilización cultural como la temática general. El rasgo más notable de este tipo de poesía es la división de las estrofas, en cuyo estribillo y cabeza se repiten algunas frases de cancioneros como: «Luna, luna, la luna que ilumina». Este aspecto no se encuentra en el kasa tradicional y presenta un buen ejemplo de que se estaba elaborando una nueva forma gracias a la infiltración mutua del kasa tradicional y la canción tradicional.

El kasa de este periodo se publicó en periódicos, revistas y boletines universitarios y de sociedades académicas. Pero la mayoría no fue escrita por los literatos y poetas famosos y la intención de la creación se quedó en el movimiento social o político, en vez de ser una literatura pura. Pero los factores literarios modernos que se reflejaron allí sirvieron como una base importante para la formulación de la poesía moderna.

Changga es el término para las letras de la música occidental. La parte relacionada con la literatura es que las le-

tras de esta canción se desviaron de la métrica fija de la poesía y buscaron una nueva. El primer changga es la canción compuesta el 25 de julio de 1896 por los feligreses de la iglesia Saemunan para celebrar el nacimiento del emperador. El kasa de este changga generalmente mantuvo una regularidad métrica de tres sílabas por hemistiquio, pero también mostró una amplia variedad. Como importantes autores de tenemos a Choi Namsun y Lee Kwangsu. La obra más representativa del primero es la canción del ferrocarril de Seúl a Pusan.

El changga pretende reelaborar la métrica de los nuevos hemistiquios pero el enlace con la métrica fija no influyó positivamente en el movimiento de la poesía libre y, al contrario, pretendió retornar a la métrica fija. El onmunpungwol y la poesía de cuatro versos fueron creados por los poetas de 1900 a 1920 con el objeto de establecer nuevos tipos de poesía fija, rechazando el movimiento de la poesía libre y moderna. En el onmunpungwol, cada estrofa tiene cuatro versos con cinco o siete sílabas, y el primero o segundo verso de cada estrofa tienen la misma rima. La poesía de cuatro versos se diferencia del onmunpungwol por no restringir la cantidad de versos de cinco a siete sílabas y mantener 4-4 y 6-5 sílabas. Como obras de onmunpungwol tenemos las de Lee Chongrin y Oh Sangjun, como poesía de cuatro versos están los poemas *Que escuche*, *Nuevo muchacho*, *Mi esperanza* de Lee Kwangsu.

El género transitorio original de este periodo es el sinchesi. Este no revela una norma fija y unificada, pero cada pieza presenta alguna regularidad, por ejemplo, la siguiente estructura: primero, cada estrofa tiene la misma cantidad de versos; segundo, cada verso no tiene la misma cantidad de sílabas, pero cada uno coincide con el de las estrofas siguientes. El sinchesi también es un modelo reaccionario de la

poesía libre. Oficialmente el primer y más representativo sinchesi es *Del sol al muchacho* de 1908 de Choi Namson. Pero *La canción del árbol viejo* de Lee Sungman, compuesto cuando él se exilió en los EE.UU., también tuvo el estilo de changga.

3. La poesía de la década del 20

Esta cubre el lapso desde 1919, año en el que ocurrió el grito de la independencia, hasta 1931, cuando ocurrió la guerra entre Japón y China en Manchuria. Durante este periodo, como resultado del grito de la independencia a nivel nacional, la política colonial de Japón cambió del control militar hacia el cultural. La política cultural se basó en intrigas políticas ya que Japón que se dio cuenta, a la luz de la experiencia del grito por la independencia, de que no podía dominar a Corea con la fuerza militar. Por eso trató de engañar a los intelectuales progresistas y líderes del movimiento social dentro del país y así apaciguar la opinión internacional negativa contra el control colonial y la asimilación del pueblo coreano. Sin importar el origen de esta política, en Corea se desarrolló un movimiento más vigoroso cultural, artística y educativamente. En el campo literario se publicaron varias revistas y boletines y se incrementó la oportunidad de publicar en algunos periódicos.

Por otro lado, el grito por la independencia, aunque trajo al pueblo coreano frustración por su fracaso, le dio un motivo para afirmar su identidad. Como resultado, en la década del 20 se maduró el nacionalismo y se vigorizó el ánimo del populismo y la democracia. Por estos años, las oportunidades de estudiar en Japón aumentaron. Eso sirvió para hacer contacto con las nuevas corrientes de Occidente y la influen-

cia de la revolución bolchevique en el país vecino. La introducción del marxismo, por medio de alumnos que estudiaron en Japón, motivó un movimiento de esa naturaleza. Así, la fundación del Partido Comunista de Choson se realizó en 1925, pero el inicio del movimiento había sido en 1920, el año que se organizó la Asociación de Socorro Mutuo de los Trabajadores. Esta situación se reflejó directamente en la literatura. La poesía de la década del 20 estableció varias de sus principales características durante este periodo. Por ejemplo, aparecieron los poemas preocupados por la estética, los poemas folclóricos, nacionales, marxistas y modernistas. Por otra parte, la poesía de la década del 20 se diferenció de los periodos anteriores porque se afianzó la poesía en verso libre.

Los boletines literarios más representativos fueron los siguientes: *La creación* (1919) de Kim Dongin, Chu Yohan, Chon Youngtaek; *La ruina* (1920) de Kim Ok, Nam Kungbyuk, Hwang Soku, Yom Sangsop, Oh Sangsun; *El cisne* (1920) de Hong Sayong, No Jayoung, Lee Sanghwa, Park Younghee, Park Chonghwa; *El pueblo de la rosa* (1921) de Hwang Soku, Pyun Youngro, No Jayoung, Park Younghee; *La colina del alma* (1924) de Kim Sowol, Chu Yohan, Kim Dongin, Kim Ok, Lee Kwangsu. La poesía se orientó hacia el esteticismo, el decadentismo y el nihilismo. La presencia de estas tendencias por una parte se debió a la influencia de la literatura decadentista francesa y, por otro lado, surgió una conciencia nihilista entre los intelectuales bajo el dominio colonial, de la cual no pudieron obtener algún ideal o valor. Pero el motivo directo fue el fracaso del grito de la independencia en el ámbito nacional y el sentimiento frustrado del pueblo. Los poetas del 20, frente a una realidad tan miserable y desesperada, anduvieron en el sueño, evadiendo-

se de la realidad, se hundieron en el nihilismo o se entregaron al mundo instintivo y sensorial. Las temas preferidos fueron *El salón secreto*, *El sueño*, *La sala de un hospital*, *La muerte*, *El amor*, *La tristeza*, *La lágrima*, *La cueva oscura*, etc.

Entre los poemas de esta tendencia la poesía que alcanzó la máxima consumación literaria fue *A mi dormitorio* de Lee Sanghwa. Aunque fue criticado por su excesiva exposición de las emociones y su declaración muy conceptual, en esta pieza se configuró muy bien el pertinaz esfuerzo espiritual del poeta para superar la vida bajo la circunstancia colonial en un espacio estético. El poeta quiso ir con su amante a una cueva revitalizadora donde pudo gozar del reposo eterno abandonando la realidad. Quiso trascender al mundo conceptual debido a que las circunstancias históricas de aquel momento no le permitieron gozar una vida significativa en lo terrenal. Pero el poeta no pudo quedarse en la vida soñada en el espacio estético para siempre. Cuando el sentimiento juvenil se superó y la conciencia sobre la vida se materializó, Lee Sanghwa evadió el mundo conceptual esteticista y empezó a tener interés en los problemas reales. Como resultado de este esfuerzo el poeta escribió *¿También viene la primavera a estos campos arrebatados?*, que se consideró un poema inmortal de protesta, que reclamó la justicia que debe realizarse en este mundo, a través de la convicción de que la primavera que viene a un país perdido no es la verdadera; fue una muy veraz protesta social y también una magnífica hazaña literaria de este periodo. Como este, los poemas dirigidos hacia la realidad aparecieron a mediados de la década del 20 con varias semejanzas con la estética decadentista. Como ejemplo tenemos los poemas proletarios, los nacionalistas y los de protesta. La actitud poética fue variada, pero esencialmente se mantuvo el mismo objetivo pues

observaron la realidad reaccionando ante la tendencia esteticista y decadente, tratando de superarla.

El poema de la tendencia nacionalista se divide en canciones populares, poesía lírica popular, poesía revitalizadora del *sijo*. La poesía de las canciones popular estuvo basada en el sentimiento, la métrica, la forma y la lengua poética del cancionero tradicional, cuyos poetas más representativos fueron Kim Sowol, Kim Anso, Hong Sayong, Chu Yohan y Kim Donghwan. Los poetas nacionalistas consideraron que la recuperación de la soberanía, a través de la independencia del dominio colonial y la conservación del orgullo popular, sería el camino para recobrar el alma del pueblo y el espíritu nacional. Como herencia espiritual que impregnó el alma del pueblo, se acudió a la mitología, la leyenda, el relato folclórico, la canción popular, la lengua, la historia y la religión, y a través de la configuración literaria de estos elementos, los poetas quisieron revitalizar el alma del pueblo ya extenuado. Este pensamiento fue muy similar al romanticismo alemán del siglo XIX y sus poetas nacionalistas como Hegel, Goethe, Herder. Por esa razón consideramos a la literatura nacional de Corea de los años 20 el romanticismo coreano. Dentro de este contexto, los poetas trataron de escribir textos explorando el uso de la métrica, la forma, el contenido, el sentimiento, la idea, la lengua y la sensibilidad. Llamamos a su obra poesía de la canción popular para distinguirla de la canción popular.

Entre los poetas de este grupo Kim Sowol fue el más sobresaliente. Él alcanzó el reconocimiento no solamente en la canción popular sino también en la poesía lírica. Debutó en el campo literario como miembro del grupo *La colina del alma* y mostró un aspecto similar al nihilismo decadente del principio de la década del 20 con los poemas *Evocación* y

Tumba. Pero básicamente combinó el sentimiento del pueblo con la melodía tradicional y logró convertirlos en la emoción popular de aquel periodo. Debido a esta razón, llamamos a su poesía la poesía del pueblo. El contenido principal de su obra es el amor o la pérdida de un amante. A través de la combinación de la tristeza, el resentimiento y la conciencia nihilista por la pérdida del amante con el sentimiento típico coreano, él le dio un efecto catártico al sentimiento triste motivado por el dominio japonés. Él contribuyó de esta manera a afirmar la identidad del pueblo. Desde esta perspectiva, la pérdida del amante y la conciencia nihilista reflejada en su poesía no se limitaron a la vida personal sino alcanzaron el sentido colectivo del pueblo. Como su obra poética más importante hallamos *Las azaleas*, publicada en 1925, y varias obras póstumas. Como otros poemas representativos podemos mencionar *Flores del monte*, *Césped de oro*, *Un día lejano*, *Ignoraba yo antes*, *Cuco*, *Arroyo*. Ahora citaremos *Las azaleas*, el más apreciado de entre todos.

Cuando cansada de verme,
Te alejes,
Sin quejarme, te dejaré ir.

Del monte Yacsan un ramo de azaleas
arrancaré
para arrojarlas en tu camino.
Paso a paso,
las flores esparcidas,
irás pisando suavemente.

Cuando cansado de mí te vayas,
apretando mis labios,
contendré las lágrimas.

Es un poema muy típico de la década del 20 escrito sobre la base de la métrica y el sentimiento popular. El poeta canta por un lado el amor y añoranza a su amante y, por otro lado, la frustración y la tristeza por su pérdida. La frustración y la tristeza son los sentimientos que traen resentimiento y odio. Por eso este poema es la pieza de confesión del conflicto de estos dos sentimientos contrarios. Nosotros podemos nombrar ese sentimiento contradictorio como el resentimiento. Pero lo notable es que el poeta nunca expresa ese conflicto a su amante. El yo poético arranca azaleas y las esparce. Esto simboliza que se libra de sus penas de amor y así muestra la belleza del sentimiento más típico de Corea. Desde este punto de vista, el esteticismo en *Las azaleas* se encuentra en la armonía de dos emociones conflictivas, pero el resentimiento y la tristeza reflejados en este poema no se quedaron solamente en la dimensión personal del poeta. Como se vio en el kasiri, del reino de Koryo, este poema expresa los sentimientos coreanos más típicos y refleja el sentimiento del pueblo que soportaba la vida colonial.

Kim Anso fue el maestro de Kim Sowol e influyó en su poesía. Kim Anso publicó poemas en verso libre desde mediados de 1910, en el diario literario *Taeso* y, presentando la literatura decadentista de Francia, logró una gran hazaña en el desarrollo de la poesía moderna. A principios de la década del 20 escribió algunos poemas con esta tendencia, pero pronto, mostrando interés en la poesía de la canción popular, se dedicó al movimiento de la creación de la poesía sublime, llamada así en esa época. Pero su poesía se adhirió extremadamente a la forma, por lo que no alcanzó mucho éxito literario. Como su obra poética más representativa podemos mencionar *La canción de Medusa* y *La obra poética de Anso*.

Chu Yohan recibió atención del circuito literario al crear *El juego del fuego*, la poesía de estilo libre, concluida a finales de 1910; posteriormente escribió muchos poemas que cantaron la emoción de color local sobre la base de la melodía folclórica. Como obras poéticas tiene *El alba hermosa* y *La flor Basamina*. Por su parte, Kim Donghwan se presentó en el mundo literario publicando *Indicando la estrella roja*, en el número 3 de la revista *Venus*. Al comienzo, buscó una tendencia poética proletaria, pero después de mediados del 20, cantó a la vida local utilizando la métrica folclórica. Siendo de tono folclórico, su poesía mostró un sentimiento sano y transparente y una conciencia optimista de la realidad. Pero lo más notable fue que él escribió poemas en un estilo narrativo como *La noche de la frontera* y *La juventud en ascensión*. El primero describió el amor triste de un joven del campo que vive cerca de la frontera del río Duman. Como fondo se describió las circunstancias de la invasión japonesa.

Como el grupo de la poesía lírica nacional podemos mencionar a los poetas Han Yongun, Yang Judong, Pyon Youngro. Ellos configuraron un sentimiento lírico nacional contando con la forma de estilo libre. Yang Judong apareció en el circuito literario a principios del 20 y dejó las obras poéticas *El pulso de Choson* y *Yo soy descendiente de la gente de este país*, que estimularon enormemente la conciencia nacional. Pyon Youngro apareció con la publicación *Está amaneciendo*, en el año 1922, en la revista *La luz del Este*. Como poemas representativos suyos tenemos *La lluvia de la primavera* y *Nonkye* y como obras poética podemos mencionar *La mente de Choson*, publicada en 1924. *Nonkye* es el poema que cantó a la mujer leal Nonkye, quien se sacrificó por la patria durante la invasión japonesa del siglo XVI. Se consideró una de los

más representativos de la década del 20 por combinar la lengua refinada, la imagen transparente y la métrica apropiada para recitar.

Han Yongun es un poeta singular, quien dentro de la misma línea logró una armonía entre el problema de la existencia de la vida y el problema social en una forma dialéctica, sobre la base de la fuerza imaginativa budista. Podemos decir que él, junto con Kim Sowol, mostró la posibilidad de alcanzar una poesía moderna en Corea. Escribió algunos poemas de protesta contra Japón como *Al lado de la tumba de Nonkye*, *El novio*, *Te he visto*, pero escribió mucho más poemas esquemáticos sobre la vida y la realidad, sobre la base de la visión budista. Puesto que en realidad él era un monje budista e independentista que luchó contra Japón, reflejó en su poesía el dolor y el sufrimiento del pueblo simbólicamente y, a veces, en forma directa. Como los otros poetas líricos bajo el dominio colonial, el tema del poeta Han Yongun fue la pérdida del amante y su consiguiente tristeza. Por eso, si resumimos en una palabra su mundo poético, este sería la despedida del amante y la esperanza del reencuentro. Pero, a diferencia de los otros, no acepta la tristeza derivada de la despedida del amante como la propia tristeza o la conciencia nihilista. Él tenía la convicción del reencuentro y, a pesar de la ausencia de la amante, la creencia de estar siempre con ella. Bajo este convencimiento no se quedó frustrado frente a la realidad trágica y mostró una actitud vitalista que consiste en superarla con una nueva esperanza. Esta conciencia del mundo se derivó de la teoría de la existencia budista.

Se ha ido mi amor.

Se ha ido mi amor, a quien yo quería tanto.

Dejándome se ha marchado,
rompiendo el verde color de la montaña
a través del pequeño sendero que conduce hacia el bosque
colorido.

El viejo juramento que brillaba como la flor del oro
se ha convertido en frío polvo
y voló empujado por la brisa de los suspiros.

La reminiscencia del primer beso
cambió la brújula de mi destino
pero ahora ha desaparecido.

Las fragantes palabras de mi amor
me han dejado sordo
y su rostro tan hermoso como el de la flor
me ha dejado ciego.
Siento sumergirme entre llamas de tristeza.
Mi corazón asustado por la repentina despedida
no desconocía la fugacidad del amor humano.

Mas, como sabía bien que la despedida alumbró la fuente de
las lagrimas inútiles,
que al final rompía el propio amor,
he podido trasladar esta fuerza insuperable de la
tristeza,
a la fuente de la nueva espera.

Como sabemos preocuparnos del reencuentro,
así lo hacemos con la separación al encontrarnos.
Se ha ido mi amor, pero no por mi culpa.
La canción de amor que emociona al entonarse
suena envolviendo al silencio de mi amor.

Hemos citado *El silencio de mi amor*, que mostró un
mundo poético brillante. El poeta declara cómo se preocu-

pa al encontrarse solo, pero cree en el reencuentro y aunque el amante se ha ido «yo no tuve la culpa». Expresa la fe en el regreso del amante y su presencia a pesar de la ausencia. Así permanece devoto al amor. Pero, igual que en los otros textos de la década del 20, aquí el amante no es un simple objeto de amor, sino una combinación dialéctica entre el amor personal y la búsqueda del camino budista y la imaginación social. Por esa razón, el amor en el poema indica además la patria y Buda. Han Yongun escribió poemas al margen del círculo literario. Por eso, aunque antes había publicado dos o tres composiciones, *El silencio de mi amor*, de 1926, fue su único libro.

Además de los grupos mencionados hubo una serie de poetas que trataron de revitalizar el alma del pueblo a través del renacimiento del sijo en la poesía moderna. En esta tendencia tenemos a los poetas Choi Namson, Lee Kwangsu, Chong Inbo, Lee Pyungki, Lee Unsang, Cho Un. Ellos buscaron los elementos nacionales no solamente en la forma poética sino también a través del material, la ideología y el sentimiento, por ejemplo al alabar la tierra, poetizar el símbolo nacional o la cultura del pueblo.

Choi Namson editó en 1908 *El muchacho*, la primera revista cultural, que en su primer número publicó *Del sol al muchacho*, el primer sinchesi. En la década del 10 compuso principalmente sinchesi y changga y después presidió el movimiento revitalizador del sijo, abogando por la literatura popular. Como sus changgas representativos tenemos *La canción del ferrocarril de Seúl a Pusan* y como el sijo más famoso *Ciento ocho pensamientos budistas*. Lee Kwangsu escribió sinchesi y poemas de cuatro versos y poemas de estilo libre en la década del 10 y, al entrar en la segunda parte de la década del 20, compuso sijos como *El viejo amigo* y

El recibimiento del nuevo año. Pero los poetas más sobresalientes que redactaron sijos fueron Chong Inbo, Lee Pyungki y Lee Unsang. Como la obra más representativa de Chong Inbo hallamos *Añoranza a la madre cariñosa* y *La primavera temprana*. Y de Lee Pyungki, *Orquidea*, *La lluvia que cae*, *La primavera*, *La flor de Nangi*; y de Lee Unsang, *El camino de regreso a Kumgang* y *Yo quisiera ir*.

Los poetas que se enfrentaron a la realidad ideológicamente junto con los poetas nacionalistas, en oposición a la corriente decadente de inicios de la década del 20, formaron el *Grupo Comprometido*. Este, que se llamaba también *Grupo Proletario*, actuó oficialmente al crear una asociación de arte comunista llamada *Yomgunsu*. Pero la actividad más organizada se desarrolló cuando Park Younghee y Kim Kijin, quienes al comienzo se dedicaron a la poesía decadente como miembros del círculo literario *El cisne*, participaron en el movimiento literario comunista, organizando el KAPF (Federación Coreana de Artistas Proletarios). Este movimiento proletario se desarrolló activamente enriqueciendo el círculo poético de Corea, pero, después de 1934, cuando el Japón intensificó la censura en la expresión del pensamiento y reprimió el comunismo, pasó a la clandestinidad. Oficialmente el KAPF se disolvió en 1934 y los promotores de esta asociación, Park Younghee, Kim Kijin e Im Hwa, cambiaron de pensamiento. Pero, aunque se disolvió aparentemente —salvo el periodo desde 1941 hasta 1945, el periodo de la oscuridad— se continuó, a veces abiertamente y otras clandestinamente, hasta el establecimiento del gobierno de la república en 1948. Los poetas proletarios, con el establecimiento del nuevo gobierno y durante el estallido de la guerra, se fueron a Corea del Norte o cambiaron de opción política; los que se fueron a Co-

rea del Norte tuvieron que pasar por la purga de las autoridades norcoreanas.

La poesía proletaria denunció y criticó la realidad social de aquel momento desde el punto de vista de la lucha de clases y estimuló la conciencia revolucionaria de la clase proletaria bajo la conciencia de que la independencia de Choson se podía lograr por la fuerza proletaria organizada. Como poetas representativos tenemos a Im Hwa, Park Seyoung, Lee Chan, An Hamkwang, Park Palyang. Especialmente el primero de los nombrados asumió un papel promotor no solamente en la creación poética sino también en el movimiento literario proletario, a través de la crítica marxista y su teoría literaria. Como poemas más importantes hallamos *Mi hermano mayor y el calentador* y *Suni en el cruce*. Im Hwa se abocó al dadaísmo a mediados de la década del 20, pero unos años después, como miembro del KAPF, desarrolló el movimiento proletario más activamente participando en el grupo *La Tercera Frontera*, dirigido por Kim Namchon y An Mak. El poema *Mi hermano mayor y el calentador* es un soliloquio de una hermana menor que reavivó el deseo de la lucha de clases al añorar a su hermano mayor, encarcelado por participar en el movimiento laboral. Y este estilo se llamó poesía épica del relato breve y se afianzó como un prototipo de la poesía proletaria. Pero generalmente los poemas de este estilo no se desviaron de la rigidez de la lucha de clases, la esquematización ideológica, la uniformidad en la forma y el fondo y la superioridad del contenido, por lo que no lograron buen nivel literario. En el caso de Im Hwa, el poema lírico *El muelle de Yokoama con paraguas* alcanzó un mejor nivel que los otros mencionados.

Como poetas excepcionales que se desviaron de la tendencia general de la década del 20 podemos mencionar a

Lee Changhee, Kim Soksong, Oh Sangsun, Kim Dongmyong. El primero apareció en el círculo literario con la publicación de *La escena* y *La primavera es el gato*, en el número 3 de la revista *Venus*, y se distinguió por la descripción de los objetos y el paisaje con gran sensibilidad. Kim Soksong recibió la influencia de Whittman; a través de los poemas *La gente que no pudo ver la luz* y *Exclamación del proletariado*, publicados a principios del 20, y de la teoría poética llamada *Teoría de la literatura democrática*, invocó a la poesía a favor del pueblo y la democracia. Oh Sangsun apareció con la publicación de *Culto a la fuerza* y *El néctar de la flor*, en el primer volumen de la revista *Decadencia*; sus primeros poemas fueron decadentes, siguiendo la tendencia general de la revista, pero después cantó al mundo conceptual en una forma reflexiva y nihilista; como un poema representativo suyo podemos indicar *La mente vagabunda*. Kim Dongmyong también debutó publicando el poema *Si me abres la puerta*, en la revista *Creación del mundo*, a principios del 20; al comienzo mostró una tendencia esteticista pero posteriormente cantó a la vida con lirismo y escribió poemas que cantaron la tristeza del pueblo. Aunque fueron de la década del 30, podemos mencionar *Musasea* y *Mi pensamiento*, como sus poemas representativos.

4. La poesía de la década del 30

En la historia de nuestra poesía, la década del 30 marca el periodo desde 1931, año en que ocurrió la guerra de Manchuria, hasta 1941, año en que Japón provocó la guerra del Pacífico; aquí sin embargo, abarcaremos hasta 1945, por ser el año de la derrota de Japón. La característica más importante de este periodo es la ejecución de la política japonesa

de asimilación e inclusión de Choson al imperio japonés, abandonando la política cultural de control. Por otro lado, la década del 30 es el periodo en que Japón explotó nuestros recursos naturales y humanos en cantidades inimaginables, colocando a Corea como base del abastecimiento militar y retaguardia de la guerra en el Pacífico. Como consecuencia, la vida coreana se empobreció y la libertad de pensamiento y expresión fue extremadamente reprimida. Las asociaciones de literatura organizadas y patrocinadas por el gobierno japonés encabezaron el movimiento de reclutamiento de los coreanos para participar en la guerra del Pacífico y para unificar ambas naciones. Esta situación se deterioró al transcurrir el tiempo y, a finales de la década del 30, se prohibió usar el coreano y se impuso la obligación de cambiar los nombres y apellidos coreanos por otros japoneses. Por esa razón, solamente la poesía auspiciada por el gobierno nipón y algunos poemas líricos y de protesta escritos clandestinamente se pudieron mantener hasta la emancipación.

Enredada en un periodo de violencia fascista, la poesía coreana se vio obligada a reflejar la situación de aquel tiempo. Primero, debido a la censura intensificada era imposible crear poemas críticos a la realidad o poemas ideológicos contra Japón. El movimiento comunista fue prohibido después de la guerra de Manchuria, en el mismo año ocurrió la primera detención del KAPF; en 1934, la segunda detención y, en 1935, se disolvió esta organización. Por eso la poesía de este periodo tendió hacia la literatura.

Al llegar a este periodo, surgió una reflexión crítica sobre la poesía ideológica y especialmente sobre la poesía proletaria y los poetas de la nueva generación, cuando se introdujo la corriente moderna de Occidente, a través de los que estudiaron en Japón, quienes se orientaron hacia la literatura

pura, desviándose de la política. Los modernos representativos de Corea de la década del 30, Chong Jiyong, Kim Kirin, Choi Jaeso, asumieron ese papel. Se orientaron hacia la poesía pura, la poesía modernista, la poesía de la búsqueda humana y la poesía de la búsqueda de la naturaleza. Es bien conocido en nuestra tradición que nombremos la poesía humana como *la corriente de la vida* y la poesía de la naturaleza, como *la corriente del verdor fresco*.

Debido a ese ambiente, al llegar al fin de la década del 20, soplaron nuevos vientos en el círculo poético de Corea. Oponiéndose al uso ideológico, aparecieron poetas para recuperar el arte poético, como Park Yongchol, Kim Youngrang, Lee Hayun y Kim Sangyong. A estos los llamamos *la corriente de la poesía pura*. Publicaron sus poemas a través de las revistas literarias como *Literatura poética* (1930), *La revista mensual de Literatura* (1931), *Literatura* (1934), *El jardín poético* (1935). Esta corriente se dedicó a apoyar la autonomía de la literatura a través de la poesía moderna, la corriente de la vida y la corriente del verdor fresco, pero muestra varios rasgos diferentes de las otras.

Primero, cantaron a la lírica pura. El sentimiento lírico fue transparente y espontáneo, sin una inclinación emocional hacia el resentimiento, la tristeza o el nihilismo. Fueron diferentes del sentimentalismo urbano moderno, de la emoción instintiva de la corriente de la vida y de la emoción nostálgica hacia la naturaleza de la corriente del verdor fresco. Segundo, se excluyeron los elementos intelectuales de ser posible. En el terreno temático, la poesía pura no tuvo una proyección metafísica como la crítica cultural, la angustia básica de la vida de la corriente de la vida y la conciencia objetiva de la naturaleza de la corriente del verdor fresco. Solamente se transmitió una emoción elemental que despertó

el sentimiento lírico. Tercero, la expresión de la poesía pura es femenina. La lengua es suave, refinada y bella; frente al carácter masculino de la poesía moderna y la apelación a lo instintivo de la corriente de la vida. Cuarto, la corriente de la poesía pura asignó mucho valor a la lengua poética y se hizo un esfuerzo singular en búsqueda de sensualidad fresca en la selección del material o el empleo de las palabras, excluyendo el léxico gastado de la cultura y la ciudad, a pesar de lo cual, se orientó hacia lo tradicional.

Park Yongchol presidió revistas literarias como *Literatura poética* y *La revista mensual de Literatura* y dirigió el movimiento poético de la corriente de la poesía pura apoyado por el arte poético. Inició su actividad publicando *El barco que se parte*, *El día de la lluvia*, en el primer número de la *Literatura poética*. Y sus poemas más representativos son *El barco que se parte*, *La frente fría*, *Enviándote en el tren nocturno*. Su poesía cantó el sentimiento experimentado entre el ser humano y la vida. Pero no contuvo su discurso y su expresión excesiva no siguió su propia poética.

El poeta más representativo de la corriente de la poesía pura en torno al grupo de la revista *Literatura poética* fue Kim Youngrang. Él debutó publicando *La mente que brilla en la hoja de la Camelia* y *Tendido en la colina*, publicados en el primer número de esa revista. Escribió muchos poemas líricos como *Hasta que florezcan las begonias*, *La luz del sol en la muralla de piedra*, *Se cruza el riachuelo sin cesar*, *La noche de la luna del año nuevo*. Como su obra poética tenemos *La obra poética de Youngrang*. Mostró un talento especial al expresar la belleza de la lengua. La musicalidad de su poesía guardó relación con la poesía folclórica de la década del 20, pero la transformó en una forma más creativa, al conectarse con la melodía de la provincia del sur; especial-

mente el empleo apropiado del dialecto de la provincia de Cholla abrió nuevas posibilidades en la composición.

Sin Sokchong apareció en el círculo literario con la publicación del poema *El sol está poniéndose*, en el periódico Choson en 1924, y se dedicó a la poesía en 1930. Comparada con la del poeta Yongrang, la poesía de Sokchong fue más romántica. Como obras poéticas tenemos *La vela* (1939), *La canción pastoril triste* (1947). Como poemas representativos podemos mencionar *¿Conoce usted aquel país lejano?*, *Si el amante me llama*, *El dormitorio verde*, *El esquema triste* y *La pequeña bestia*. Debido a la época, oscura y miserable, él quiso alejarse de la realidad, soñar y vivir en el mundo pastoril idealizado y lo expresó como un espacio más hermoso y pacífico. Por eso, lo podemos considerar como un poeta pastoril. En el siguiente fragmento, él añora al país lejano. «¿Madre, / conoce usted aquel país lejano? / en el cielo de mayo vuela la paloma / si llovizna como hoy, se oye al faisán tranquilo.» La poesía de Sin Sokchong se escribió con el *leit motiv* de la pérdida del valor sublime. Podemos decir que el retorno al mundo pastoril idealizado fue una expresión del deseo de recuperar los valores perdidos.

Kim Sangyong empezó su actividad poética publicando un sijo titulado *El resentimiento de la primavera* en el periódico *Donga*, en 1930, y un poema folclórico llamado *El título perdido* en la revista *La flor de pera* en 1932. Al principio buscó la contemplación de la vida y la conciencia nihilista, escribiendo sijos y poemas folclóricos; posteriormente, representó la vida del campo y habló acerca de la añoranza por su pueblo natal; como sus poemas más representativos tenemos *Colocaré la ventana hacia el sur*, *El sueño triste*, *La soledad*.

La poesía moderna en Corea empezó cuando Kim Nikolai escribió *La rotativa y la casa de cuatro pisos*; Im Hwa, *El globo y la bacteria*; y Chong Jiyong, *Reptil*, en 1926, poemas vinculados al dadaísmo. El mismo poeta Chong Jiyong escribió *El café francés*, bajo la tendencia inglesa del imaginismo. Desde este punto de vista, la modernidad en Corea se vincula a la corriente de la década del 20, sin embargo, la consideramos inmersa en la corriente de la década del 30 por su actividad vigorosa durante ese periodo. De todos modos, lo moderno llegó a la cumbre cuando apareció Lee Sang, a mediados de los años treinta.

Hallamos cuatro tendencias relevantes en esta época. Primero, el dadaísmo; algunos poemas de Kim Nikolai, Im Hwa, Kim Hwasan, Chong Jiyong y Lee Sang pertenecieron a este grupo; estos poetas experimentaron esta tendencia por un momento y después abandonaron la creación poética o cambiaron de actitud, por lo que el dadaísmo terminó sin muchos éxitos. Segundo, el surrealismo; pertenecieron a este grupo Lee Sang y los poetas Lee Siwoo, Sin Baeksu, Chong Hyunwung, del círculo literario llamado *La literatura 3.4*, que publicaron en 1934; ellos trataron de expresar el paisaje interior surgido de la subconsciencia del ser humano con el arte de escritura automática o el arte de la desintegración. Tercero, el imaginismo; Chong Jiyong, Kim Kwangkyun y Chang Manyoung representan a este grupo; aunque no fue idéntico al imaginismo inglés y americano, quisieron expresar la poesía hurgando en la imagen y trataron de convertir todos los elementos semánticos en elementos sensibles; la poesía pictórica de Chong Jiyong y Kim Kwangkyun fue la más representativa. Cuarto, la tendencia neoclásica, a la que pertenecieron Kim Kirim y Oh Changhwan; ellos trataron de configurar la conciencia de la histo-

ria cultural en su poesía por medio de una sensibilidad intelectual.

Los que representan la poesía moderna de Corea son Chong Jiyon y Lee Sang. Chong Jiyong apareció en el circuito poético con la publicación de *El café francés*, *Reptil* y *El retrato triste*, en el primer número de *La corriente académica*, en 1926. *Reptil* y *El retrato triste* pertenecieron a la línea del dadaísmo, que se desvió su corriente principal. Estos poemas describieron la vida urbana, marginada desde el punto de vista de la historia cultural, y mostraron su dadaísmo a través de la citación de diálogos, empleo de signos, manejo de los caracteres de imprenta, la distribución pictórica de los versos e imágenes contundentes. *El café francés* fue el poema del imaginismo que el poeta Chong Jiyong buscaba. Pero tenemos que notar los poemas líricos puros o poemas como *En la montaña la mujer, en el campo el hombre* y *Dalia*, estos últimos, de la corriente folclórica, cantaron el sentimiento de la tierra natal. Chong Jiyong desde el comienzo escribió poemas imaginistas y de una tendencia lírica de colorido folclórico. Como poemas representativos del primer caso, tenemos *El café francés*, *El vidrio de la ventana 1, 2*, *El mar 1, 2*, *Superficie de la laguna*, *El camino de retorno* y como los del segundo caso, *La nostalgia*, *El pueblo natal* y *El riachuelo*. Al llegar a mediados de la década del 30, el poeta Chong intentó integrar la sensibilidad de una orientación occidental y el sentimiento de una orientación tradicional. Como ejemplos de esto tenemos *El mar de Galilea*, *El árbol*, *Fénix* y *Otro Sol*. Pero, cuando fracasó este proyecto poético, él regresó al mundo de la contemplación oriental a finales de la década del 30. Como los poemas característicos de este retorno tenemos *La laguna de Paekrok*, *La montaña Changsu*, *La cumbre de Piro*, *El barrio de Okryu* y *Honeysuc-*

kle. Estos mostraron la altura espiritual sublime del poeta, que buscó el mundo sosegado de la naturaleza. Él fue uno de los coreanos que usó una imagen sensible y un discurso intelectual con gran arte. Gracias a su esfuerzo, se consolidaron el material cultural y la sensibilidad occidentales en la estética coreana.

Lee Sang fue poeta y novelista. Su actividad poética empezó al publicar *Reacción reversible* y *El paisaje del trozo* en la revista *Choson y la arquitectura*, en 1931. Recibió mucha atención después de publicar *Ogamdo* en el periódico *Central* de Choson desde el 24 de julio hasta el 8 de agosto en 1934. La complicación de la poesía de Lee Sang causó un debate que dura hasta hoy. No es fácil definir su poesía en una palabra, pero en general, en su mundo poético se mezclaron el surrealismo y el dadaísmo. Entre sus poemas los números cuatro y cinco de *Ogamdo*, *La nota sobre la línea*, *El reglamento de impresión* y *Diagnóstico* pertenecieron al dadaísmo; el diez de *Ogamdo*, el once, *El triángulo gordo histéricamente*, *El ángel del espectáculo* y *Sin título sobre un trozo de hueso* se acercaron a la tendencia del surrealismo. Él mostró el yo fragmentado con la expresión de la subconsciencia o el arte de la imaginación libre. La narración poética sobresalta la lógica diaria por medio de la superación de etapas, la ruptura y superposición. En una palabra, sus poemas revelaron el interior del ser humano en la sociedad moderna e industrial.

Un retazo de la ropa sucia vuela por los cielos.

Es una bandada de palomas.

Es la propagación que nos dice que se fue la guerra y vino la paz en otro lugar del cielo del tamaño de la palma.

Una bandada de palomas se lava la mugre de sus alas.

En este lugar del cielo del tamaño de la palma empezó la

guerra sucia que mató a la bandada de la paloma blanca con un bastón.

Si la bandada de palomas blancas se ensucian con el polvo de carbón vuelan otra vez al otro cielo del tamaño de la palma.

Este poema describió la inquietud del hombre contemporáneo a través de la imaginación libre. Él tiene la conciencia de que el periodo moderno es de guerra sin fin, lleno de falsedad e hipocresía.

Kim Kwangkyun apareció en los medios literarios publicando poemas en la *Revista del círculo de escritores Meridiana*. Como sus obras poéticas tenemos *La lámpara* (1939), *Puerto de escala* (1947) y como los poemas más representativos tenemos *La noche nevada*, *La villa del forastero*, *El bosquejo de la tarde* y *Árboles de la avenida*. Él mostró un talento distinguido al describir el paisaje pictóricamente. Además fue el poeta que expresó con más hermosura la imagen sinestésica. Aunque en su poesía no se moderó la sensibilidad, conjugó el sentimiento lírico urbano con la imagen pictórica y, por lo tanto, lo podemos incluir dentro de lo moderno.

Chang Manyoung apareció al publicar *La canción de la primavera* en la revista *La luz del Este*, en 1932. Escribió muchos poemas que expresaron la imagen sensitiva a mediados de la década del treinta; los más representativos fueron *La luna, la uva, la hoja del árbol, La lluvia, La mujer que se va al mar, La nostalgia*, etc. Como obra poética dejó *La oveja* (1937). Aunque escribió poemas conceptuales y de imágenes visuales, sus materiales poéticos fueron más rurales que urbanos, y el contenido fue próximo al bosquejo de la vida.

Oh Changhwan se dedicó a la poesía con la publicación *El cuarto de baño* aparecido en *La literatura de Choson*, en 1933. Al comienzo escribió poemas sentimentales y deca-

dentes con los materiales de la cultura urbana, expresando el antitradicionalismo, pero después retornó a la poesía lírica tradicional y, posteriormente, incluyó un contenido crítico de la realidad en sus poemas. Los poemas que describieron la conciencia sobre la historia cultural se incluyeron en *La muralla del castillo* (1937); los poemas líricos tradicionales, en *La dedicatoria* (1939); y los poemas con una conciencia crítica de la realidad en *Seúl enfermo* (1946). Como sus libros representativos tenemos *El último tren* y *La leyenda*. *El último tren*, *La prostituta*, *La bestia del mar*, *La carta de navegación* fueron bastante modernos, en tanto se basaron en la conciencia de la historia cultural, y trataron de denunciar la humanidad marginada en la sociedad industrial moderna a través de la cultura urbana.

La primera publicación de Kim Kirim fue *La espera impaciente* y *Si brotan las alas* en la revista *Sindonga* en 1931. Él fue el poeta de la línea neoclásica y teórico de la poesía moderna. Como sus obras poéticas tenemos *El mapa meteorológico* (1936), *La costumbre del sol* (1939), *El mar y la mariposa* (1946), *La canción del pájaro* (1948), etc. Entre estos libros lo más notable fue *El mapa meteorológico*. Este fue un poema extenso, escrito bajo la influencia T.S. Elliot y su *Tierra baldía*. Consideró la cultura moderna como en una situación crítica e insinuó el mapa meteorológico que trajo la tempestad como la metáfora de la situación política y social de la década del 30. Según él, el fenómeno atmosférico que trajo la tempestad fue la cultura moderna enfrentada con la crisis. Como la *Tierra baldía* de Elliot, en la cual sugirió la estructura mitológica entre la muerte y la revitalización, tuvo la esperanza de que la nueva cultura brotara de las ruinas del siglo XX, que arrastró la tempestad. En este poema se insinuó el fin de la cultura moderna occidental.

Esto fue propio de la modernidad, que incluyó la crítica cultural y la búsqueda ideológica para construir una nueva historia cultural. Pero la esencia de la modernidad se alejó de la realidad coreana de la década del 30. La Corea de aquel tiempo no estaba en la etapa de la industrialización del capitalismo, por esa razón no se incluyó en la idea occidental del fin de la historia, ni tuvo nada que ver con la tradición cristiana. Más bien, perteneció al círculo cultural del budismo y confucianismo. Esta supuesta modernidad de Corea de la década del 30, desarrollada bajo los parámetros de Occidente, fracasó, aunque había hallado nuevos modelos artísticos y dejó influencia sobre varios otros.

En la historia poética de la década del 30 se produjo otro movimiento dirigido por el *Grupo de poetas por la vida* que se conglomeró en torno a la revista *La villa de los poetas*, entre cuyos representantes tenemos a So Jongju, Kim Dongri, Yu Chihwan, Sin Sokcho, Kim Daljin, Ham Hyungsu, etc. Ellos quisieron expresar una voz vital en sus poesías con discursos menos artificiosos. En su visión del mundo se reflejó la visión filosófica vital de Nietzsche y Schopenhauer. So Jongju ganó un concurso de poesía con el poema *Mural* en 1936, en el periódico *Donga*. A través de la actividad poética de casi sesenta años mostró un mundo poético muy variado y dejó muchos textos. Si solamente nos limitamos a la época, él configuró la angustia e instinto del ser humano con la sensibilidad refinada de Baudelaire. En su poesía, lo malo y lo ruin se convierten en algo bello. El siguiente poema, *El leproso*, nos muestra este mundo. «Al sol y la luz del cielo el leproso se entristece / si brilla la luna sobre la cebada / se come a un bebé / llora toda la noche con un llanto rojo como la flor». Los poemas de esta época se incluyeron en su primer libro de poesía publicado en 1941 con el nombre de

Antología de la flor y la serpiente. La flor y la serpiente, La primavera, Autorretrato, La gran gallina y Renacimiento fueron piezas sobresalientes en la poesía coreana.

Yu Chihwan empezó su actividad literaria publicando *La soledad* en *La revista mensual de Literatura*, en 1931. Publicó *El caballo azul*, 1940; *La escritura y la vida*, 1947; y *La isla de Ulrung*, 1948. Como poemas representativos suyos tenemos *La bandera, Enero, La escritura de la vida, La roca, La isla de Ulrung*. Él perteneció a la agrupación *Vida*, como So Jongju, para buscar la esencia de la vida. Pero, en lo que tuvo interés no fue el campo del instinto o la emoción, sino el problema de la voluntad y el pensamiento. Configuró la voluntad humana que se enfrenta con el destino y el espíritu de superación. Desde esta perspectiva, su poesía es masculina y enérgica. Esta característica apareció en el poema *La escritura de la vida*.

Sin Sokcho expresó el instinto de la vida, que se encerró en la marginalidad, y el esfuerzo de superación, con una imagen sensitiva; como un poema representativo podemos mencionar *El baile del Gongo*.

Otros poetas importantes de este periodo fueron Kim Hyunsung, Kim Kwangsup, Ro Chonmyung, Lee Yongak, Paek Sok. Kim Hyunsung apareció en los medios literarios al publicar *Cuando viene la noche triste del invierno y ustedes...* en el periódico *Dongah*, en 1934. Como sus obras poéticas tenemos *El principio de Kim Hyunsung* (1957), *La canción del defensor* (1963). Al comienzo escribió poemas líricos, pero después escribió textos que buscaban el fin de la existencia a través de un discurso intelectual. El problema al que prestó atención intensamente fue a la soledad. Su personalidad poética se puede hallar en el dominio de imágenes claras sobre la base de una estructura firme.

Kim Kwansup publicó primero *En el jardín de la poesía* alrededor de 1935. Como sus libros de poemas más destacados tenemos *Deseo ardiente* (1937), *El corazón* (1947), *La paloma del barrio de Songbuk* (1969). Sus poemas más importantes fueron *El sueño*, *El deseo ardiente* y *La reflexión*. Ocuparon una gran parte de su poesía en esta época la reflexión y la confesión de la vida. Después de la emancipación dejó de escribir por un tiempo y al llegar a la vejez escribió poemas que mostraron interés en la vida y la sociedad.

Ro Chonmyung publicó primero *Alabanzas a la noche*, en la revista *Sindonga*, en 1932. Como las colecciones de sus poemas más importantes de este autor, podemos citar *El bosque de Coral* (1938), *Mirando las estrellas* (1953); como sus poemas más representativos tenemos *El venado*, *El pueblo natal*, *El día de feria*, *El camino*. Se dice que la poesía femenina moderna se cimentó literariamente con su aparición. Su poesía combinó el lirismo refinado con un material lleno de color local. En el poema *El venado*, alcanzando otro nivel de interpretación, llegó a reflexionar sobre la vida, su contenido dice que un venado, mientras bebía agua, vio su imagen reflejada en la laguna y recobró su identidad perdida. La tristeza de la existencia, derivada de la distancia entre el yo cotidiano y el yo esencial, formó la belleza estética de este poema.

Lee Yonghak debutó con *El deseo del derrotado*, en *La literatura de los novísimos*, en 1935. Publicó obras poéticas como *La cordillera que divide las aguas* (1937), *La casa vieja* (1938), *La violeta* (1947), y como sus poemas importantes podemos citar *La violeta*, *La mujer de la provincia de Cholla* y *La frontera*. Cantó a la vida del pueblo desarraigado bajo el dominio colonial; a pesar de esa marginación, él simpatizó con la fuerza vital popular.

Paek Sok fue singular entre los poetas del 30. Publicó primero *El castillo de Chongju*, en el periódico de Choson, el 31 de agosto de 1935. Describió la vida y las costumbres de su tierra natal en una forma objetiva y realista. La vida del pueblo, que era errante debido a las circunstancias de la colonia, fue un tema importante. Se esforzó por configurar las particularidades y colorido de su tierra natal, no solamente por su material, sino también por su sentimiento, lengua y sensibilidad. Inició el género de la poesía de la tierra natal.

Desde 1941 —año en que se prohibió el uso oficial de la lengua coreana— hasta la emancipación, corre el periodo oscuro. Durante este lapso de tiempo solamente se publicó conforme a las exigencias japonesas y se prohibió la creación de poemas en coreano. Solamente algunos, escribiendo clandestinamente, lograron continuidad en la literatura. Estos poetas fueron Yun Dongju, Ho Min, Park Mokwol, Park Tujin, Cho Jihun. Yun Dongju publicó *La casa del pueblo natal* y *Pollito*, en el libro *El muchacho católico*, en 1936. Pero su fama la adquirió cuando se publicó en 1948 la obra poética titulada *El cielo, el viento, la estrella y el poema*. Fue arrestado en 1941 por la policía japonesa por el delito de participar en el movimiento independentista durante su estancia en Japón y murió en la cárcel de Fukuoka. En su poesía manifiesta una reflexión de su vida como intelectual en la colonia y una confesión de su conciencia culpable como intelectual frente al pueblo patriota. Como sus poemas representativos tenemos *El prólogo de la poesía*, *La noche que cuenta las estrellas*, *El poema fácil*, *La cruz* y *Otro sol*.

En la Corea de la época colonial hubo algunos poetas de protesta como Lee Sanghwa, Sim Hun, Lee Yuksa, Han Yongun. Como los poemas más representativos de este tipo podemos citar *Si viene la primavera al campo arrebatado*, de

Lee Sanghwa; *Si viene aquel día*, de Sim Hun; y *Te vi*, de Han Yongun. En *Si viene aquel día* el poeta cantó la alegría de caminar orgullosamente por la avenida Chongro, tocando un tambor hecho con la piel de su vientre, por el advenimiento de la emancipación. Y en *Te vi*, reafirmó la resolución de borrar la página de humillación japonesa con la tinta de sus escritos. Fue arrestado por la policía japonesa por participar en el movimiento independentista en China y murió en la cárcel. Publicó *Antes de ser poema*, en *El movimiento de la literatura*, en 1926, pero su actividad literaria principal empezó después de 1930. Los poemas *La flor*, *El clímax*, *El campo abierto* y *La uva verde* fueron valiosos literariamente, pero fueron más notables porque despertaron la conciencia del pueblo al describir la vida colonial.

5. La poesía después de la emancipación

La segunda parte de la década del 40, después de la emancipación, fue el periodo transitorio para establecer un nuevo país que fuera del pueblo. Este también fue el periodo de enfrentamiento entre dos potencias, los EEUU y la Unión Soviética, que quisieron implantar el sistema comunista y democrático, respectivamente, en cada región. Esto motivó también una vorágine en la lucha ideológica entre la derecha y la izquierda. No solamente entre los líderes políticos e intelectuales, sino también en todo el pueblo coreano. Corea cayó en una confusión sin precedentes que duró hasta su división en el paralelo 38, en 1948, y el establecimiento de dos países con diferentes sistemas políticos e ideológicos.

Los poetas no se exceptuaron de este clima, también se vieron obligados a tomar una postura política y por consi-

guiente los círculos poéticos se dividieron. Cuando se logró la emancipación de Japón, los literatos pertenecientes al ex KAPF o los nuevos participantes de esta línea declararon su postura e insistieron en una literatura militante. Ellos crearon una asociación llamada Centro de la Construcción de la Literatura de Choson, en agosto de 1945, y después, por orden del Partido Comunista, se reorganizaron con el nombre de Alianza de los Literatos de Choson. Los que la presidieron fueron Im Hwa, Kim Namchon, Lee Wonjo; la conformaron Park Seyoung, Kwon Han, Kim Kirim, Oh Changhwan, Park Aji, Lee Yongak, Cho Un, Ro Chonmyung, Sol Jongsik, Chon Jiyong. Algunos, que habían participado en la línea proletaria, después, cuando se estableció el gobierno de Corea del Sur y ocurrió la guerra, se fueron al norte por su voluntad y otros abandonaron esa línea.

Los de la línea de la literatura del pueblo tomaron una actitud crítica contra la línea izquierdista y crearon un Consejo Central para la Construcción de la Cultura de Choson, en setiembre de 1945; la Sociedad de Escritores de Choson, en marzo de 1946; y la Sociedad de Jóvenes Escritores de Choson, en abril de 1946. Entre estas organizaciones, la última se enfrentó con más fuerza contra los literatos izquierdistas; sus miembros principales fueron Cho Yonhyon, Kim Dongri, So Jongju, Cho Jihun, Yu Chihwan, Park Mokwol, Park Tujin, Lee Wonsop, Lee Hanjik, Kim Daljin, Kim Chongil y Song Uk.

Cuando se logró la emancipación, muchos poetas cantaron su emoción o su ideología política. La obra poética *Antología en conmemoración de la Independencia* publicada por el Consejo Central para la Construcción de la Cultura de Choson y *La antología poética anual de Choson* publicada por la Alianza de los Literatos de Choson, representaron la

tendencia de este periodo. En el primero se incluyeron generalmente los poemas que reflejaron el patriotismo, la emoción de la emancipación y la esperanza de construir una nueva nación. Mientras el segundo estimuló la lucha del pueblo de Choson para construir un país comunista.

Durante el lapso de cuatro o cinco años, desde la emancipación hasta el estallido de la guerra de Corea, en 1950, se escribieron los poemas con cuatro tendencias. Primero, la creación de los poemas políticos. Especialmente los que se consideraron instigadores y propagandistas para la construcción de un país comunista fueron más aguerridos con esta tendencia, representada en obras como *Seúl enfermo* (1946), de Oh Changhwan; *El fuego del corazón* (1946), de Park Aji; *La campana* (1947), *Uva* (1948) y *Cólera de varios dioses* (1948), de Sol Jongsik. Ellos escribieron poemas cuyos contenidos fueron la crítica al imperialismo norteamericano, la denuncia sobre la injusticia y corrupción de Corea del Sur, la alabanza al comunismo de Corea del Norte, el estímulo de la conciencia clasista del pueblo y el amor al camarada revolucionario. Entre estos poetas fue notable Sol Jongsik, que publicó *La canción en la calle*, criticó el capitalismo del Sur y alabó al líder del Norte.

Segundo, aparecieron algunos poetas que buscaron el sentido de la naturaleza. A este grupo lo llamamos *El verdor fresco*. Los tres que debutaron en los medios literarios por la recomendación de la revista *La oración*, desde finales del 30 hasta principios del 40, publicaron una obra llamada *Antología del verdor fresco*, cuyos poemas fueron escritos durante el periodo oscuro de la colonización japonesa. Estos poemas abrieron un nuevo tipo de poesía lírica de la naturaleza; sus autores buscaron ese mundo poético después de la emancipación y dieron mucha influencia a la poesía contemporánea.

nea. La aparición y la acogida de la poesía de la naturaleza en la segunda parte de la década del 40 fueron debidas a la decadencia de la sociedad real, la inquietud por los conflictos políticos y la antipatía hacia la literatura militante. Por eso, los creadores se alejaron de los problemas reales y retornaron a la naturaleza. Los poemas *Errante*, *El venado verde*, *Como un camino*, de Park Mokwol, y *El cuarto de la montaña*, de Cho Jihun, fueron de esta tendencia; ocuparon un lugar importante *La cumbre de Tobong* y *La estrella*, de Park Tujin.

Tercero, aparecieron nuevos jóvenes poetas, cuando se estableció el nuevo gobierno en Corea del Sur, en 1948, y se calmó el fervor político en la literatura. Como poetas de esta tendencia tenemos a Cho Hyang, Park Inhwan, Kim Su-young, Kim Kyudong.

Cuarto, aparecieron los jóvenes poetas líricos, con varias personalidades. Ellos fueron Kim Chunsu, Cho Pyunghwa, Kim Yunsung, Chong Hanmo, Ku Sang, Kim Jongkil, Hong Yunsuk, Kim Jongmun. Aunque manejaron diferentes materiales, trataron de crear una consciencia vital a través del lirismo y así mostraron diferentes actitudes poéticas

La década del 50 fue el periodo de la guerra, que estalló el 25 de junio de 1950 debido a la invasión de Corea del Norte y terminó con el armisticio en 1953. Pero los problemas derivados de ella influyeron en la historia moderna del país, en especial en la década del 50. Durante este periodo, se fijó la división entre Norte y Sur y la ideología de la guerra fría dominó a la sociedad en general. Junto a este fenómeno, se limitó la libertad de prensa y pensamiento. Por otro lado, la pobreza económica por la ruina de la guerra, la muerte de seres humanos y la dictadura e injusticia del gobierno trajeron la pérdida de la identidad y el capitalismo vil, por lo que se extendió el pesimismo sobre la realidad a nivel nacional.

La guerra coreana causó el aumento de la influencia de EEUU y la Europa occidental hacia Corea del Sur y dio como resultado el derrumbamiento de los valores tradicionales y la introducción rápida de las corrientes occidentales. La poesía de la década del 50 se vio obligada a reflejar este fenómeno directa o indirectamente.

La poesía de la década del 50 en general buscó cinco rumbos. Primero, la creación de la poesía de la guerra. Aquí se incluyen los poemas de propaganda e incitación a la guerra, poemas de denuncia y documentales y poemas líricos e intimistas. Como las obras poéticas representativas tenemos *Con los soldados de la Infantería* (1951), de Yu Chihwan; *Frente a la historia* (1959), de Cho Jihun; *El hueso del sueño* (1950), de Chon Ponggon; *Subiendo la montaña de cadáveres* y *Cruzando el mar de sangre* (1951), de Cho Youngam; *La meseta de Yonhee* (1951), de Lee Youngsun y *La escopeta y la espada* (1954), de Chang Hokang. Ellos experimentaron la guerra de cerca. Yu Chihwan, Cho Jihun y Cho Youngam estuvieron en el frente de batalla como civiles, mientras Chang Hokang y Lee Youngsun fueron oficiales y Chon Ponggon participó como soldado y luego fue herido, teniendo que ser dado de baja. La poesía de propaganda e incitación se compuso para elogiar a los héroes, para reafirmar el ánimo de guerra o para rendir homenaje a los muertos. Como poemas de este tipo tenemos *La fuerza armada tiene palabra aunque muera*, de Mo Yunsuk; *A los compañeros de la guerra*, de Yu Chihwan; y *Regresen con la victoria*, de Cho Jihun. El poema *Frente a la historia* fue de denuncia y un documental de la guerra, mientras *Con los soldados de la Infantería* revela la lírica bélica. A diferencia de estos, *El hueso del sueño*, de Chong Ponggon, trató el problema de cómo la guerra dejó cicatrices en el alma coreana y mostró la con-

ciencia fragmentada que la guerra produce. Por su parte, Ku Sang en *El poema de la tierra devastada* denunció la tragedia que sufrió en la retaguardia. Park Pongu no escribió una poesía experimental, pero cantó el dolor de la división del pueblo por primera vez a través de *El frente de armisticio*.

Segundo, el desarrollo vigoroso de la poesía modernista. En el 50, este movimiento se difundió ampliamente y merece llamarse el segundo periodo del modernismo en la poesía coreana. Esencialmente el modernismo de los 50 no se alejó del anterior. Solamente mostró una diferencia en su difusión amplia de la tendencia surrealista. Se desarrolló cuando los poetas, quienes se reunieron por motivo de la publicación de la antología *La nueva ciudad y el coro de los ciudadanos*, se organizaron en un círculo literario llamado *La segunda parte*, alrededor de 1951. Los que participaron en este círculo fueron Park Inhwan, Kim Kyudong, Cho Hyang y Kim Kyungrin. Kim Suyoung y Chon Pongkon simpatizaron ideológicamente; aparte de estos, muchos poetas jóvenes participaron de esta tendencia.

Park Inhwan miró la irracionalidad de la historia en la ruina de la guerra y la cantó con un sentimiento melancólico y nihilista, lo cual contribuyó a establecer un tipo de lirismo urbano. Como sus poemas representativos tenemos *El caballo de madera y la dama* y *La felicidad*. Kim Suyoung al comienzo fue absorbido por el modernismo y, después de la revolución del 19 de abril, empezó a tener interés en la realidad; escribió muchos artículos a favor de la literatura comprometida, pero su obra se alejó de este alegato literario. Lo notable de su poesía se debe a que introdujo la prosa dentro de la poesía y manejó la lengua cotidiana masculina en una forma atrevida buscando una descripción realista. Como su obra poética tenemos *La raíz gigantesca*, y como sus poe-

mas representativos, *La cascada* y *La hierba*. Kim Jongsam, como un *dandy*, combinó el exotismo del gusto occidental con el gusto artístico. En su poesía se vio un refinamiento modernista en el ambiente, pero en el contenido faltó sinceridad. Como su obra poética representativa tenemos *El muchacho que tocó el tambor*, y como sus poemas representativos, *La escuela de poetas* y *El civil*. Kim Kwangrim configuró el lirismo urbano con lenguaje simple e imágenes claras. Pero al llegar a la vejez escribió muchos poemas que satirizaron intelectualmente la vida material de la sociedad industrial; como su obra poética tenemos *El injerto lamentable*.

Tercero, apareció la tendencia poética que trató de revisar la tradición. Este movimiento ocurrió como una reacción frente a la introducción de corrientes extranjeras y el daño de la identidad del pueblo por la guerra. Los poetas que pertenecieron a esta tendencia fueron So Jongju, Park Jaesam, Lee Tongju, Park Heejin, etc.

So Jongju apareció en los medios literarios en la segunda parte de la década del 30 y, hasta la publicación de su primera antología, buscó una angustia vital bajo la percepción occidental. Pero desde su segunda antología *El llanto del pájaro Cucú* empezó a tener interés en la visión mundial desde la perspectiva coreana y la vida tradicional. En este libro usó el tema de la leyenda del pájaro cucú y compuso la visión de la vida y muerte del coreano a través del relato de la muerte del enamorado. Este cambio poético se profundizó cada vez más al publicar su tercera y cuarta obra poética; encontró el valor y la belleza estética coreana y la visión del mundo en el reino antiguo de Silla, que gozó de una cultura brillante y lo llamó «el espíritu de Silla» y trató de configurarlo en su poesía. Después siguió esforzándose por encon-

trarlo en la mitología, la leyenda, la vida folclórica, hasta en la fuerza imaginativa de la cotidianeidad coreana. El poema siguiente que se registró en su antología muestra el proceso de trasladar la percepción occidental al mundo tradicional:

Junto al crisantemo

Para hacer florecer un capullo de crisantemo
 Ha llorado tanto el cuco
 Desde la primavera.
 Para hacer florecer un capullo de crisantemo
 Ha llorado tanto el trueno
 Entre las negras nubes.

La flor es tan fiel como mi hermana
 Que está frente al espejo
 De vuelta de los difíciles caminos
 De la lejana juventud
 En que ansiosa lloraba y reía.

Parece que ha caído la escarcha.
 Yo no pude reconciliar el sueño anoche,
 Para que florecieran las hojas amarillas de tu flor.

Este poema mantuvo la métrica tradicional. Trata la vida entera de este capullo de crisantemo, que brota en la primavera, crece en el verano y florece al final del otoño. Durante este proceso, experimenta la historia triste del cuco en la primavera y se ve obligado a soportar el sufrimiento del trueno y las negras nubes en el verano. Pero si cambiamos la perspectiva, la vida del crisantemo corresponde a la vida de la hermana mayor, porque es el objeto simbólico de la hermana, por lo tanto, aunque el poeta cantó al crisantemo, interiormente está pensando en la hermana frente al espejo.

En efecto, el poeta está narrando la vida entera de la hermana a través de la metafísica del crisantemo. ¿De qué se daría cuenta el poeta a través de la conciencia de que la vida del crisantemo es igual a la vida de la hermana? La verdad de la madurez de la vida es indicada indirectamente a través del símbolo de la hermana que está frente al espejo. Toda la existencia de este mundo terrenal no puede alcanzar la madurez de la vida sin la experiencia trágica. El poeta encuentra esta madurez en la imagen de la hermana que se refleja a sí misma en el espejo mostrando la tristeza, el dolor de la juventud y un júbilo insignificante. Junto a esto podemos encontrar la orientación tradicional de este poema en la métrica, el material, el sentimiento y la temática de la vida con un halo de divinidad.

Park Jaesam en su segunda etapa cantó la fugacidad de la vida equiparándola con la naturaleza, pero durante el periodo que estudiamos configuró el mundo del resentimiento con la honra de la mujer. *El corazón de Chunhyang*, que describió varios episodios de la biografía de Chunhyang, fue el más representativo de este poeta. Lee Tongju buscó el sentimiento coreano con material típico, como en *La noche del matrimonio*.

Cuarto, la tendencia de la poesía naturalista. Pero si lo expresamos con más rigurosidad la poesía naturalista de la década del 50 sería la poesía simpatizante de la naturaleza, puesto que escribieron la vida compartida con la naturaleza o la vida a través ella. Park Mokwol mostró esta tendencia en su primera obra *La flor de la pera* (1955) y continuó con la creación de la poesía vitalista en *La orquídea*; después escribió una poesía de la existencia, abandonando su anterior preferencia; al final, trató de superar el nihilismo de la existencia a través del mundo religioso vinculado al Dios

cristiano. Ocupó un lugar en la cumbre de la poesía coreana al mostrar su lenguaje refinado y una musicalidad singular.

Park Tujin empezó a dirigir la mirada a la realidad y la vida al entrar a los 50 y, luego de la revolución del 19 de abril, cambió su dirección poética hacia la búsqueda de una ideología nacional. Expresó una idea filantrópica y la crítica sobre la realidad. Cho Jihun empezó configurando la naturaleza del camino del Do y el sentimiento retrospectivo de la tradición y, después de los años 50, escribió con el tema de la realidad social.

Quinto, la poesía lírica de la vida. Aunque no mostraron una tendencia muy particular, trataron de reconocer en una forma lírica varias etapas de la vida y los sentimientos derivados de su concepción. Como poetas representativos tenemos a Ku Sang, Cho Pyunhwa, Chong Hanmo, Kim Chongkil, Kim Namjo, Hong Yunsuk, Lee Hyungki, Mun Ducksu. Ku Sang escribió poemas de denuncia social en su primera etapa, pero luego trató de trascender la vida a través de la reflexión religiosa. Su poesía fue conceptual más que sensorial. Cho Pyunhwa, por publicar más de treinta obras —la primera fue *La herencia que quise botar*— se registró como el poeta más prolijo. Al comienzo representó el lirismo de la vida con un sentimiento modernista, pero poco a poco cambió de dirección y escribió poemas que buscaron la verdad humana. Su poesía no solamente describió la variedad de la vida con amplios materiales, sino también mostró sinceridad en su expresión. Chong Hanmo al comienzo trató de encontrar la cicatriz de la guerra coreana en los restos de la vida y superarla por medio del humanitarismo, pero después empezó a buscar el problema vital fundamental; en su etapa última, trató de recuperar la ingenuidad originaria de la vida y en este punto encontró la imagen de la madre y el hijo.

Como su obra poética representativa tenemos *La habitación del bebé*. Lee Hyungki apareció a los dieciocho años como poeta; la poesía de su primera etapa se configuró en un lirismo transparente y hermoso con un lenguaje sobrio, pero en forma paulatina introdujo el arte modernista y tuvo éxito al refinar el lirismo intelectualmente; luego, sobre la base de una muy aguda percepción de los objetos, escribió poemas que buscaron la verdad existencial. Como su obra poética representativa hallamos *El pronóstico del tiempo en la noche profunda*. Mun Ducksu escribió al comienzo poemas que buscaron el sentido interior de la naturaleza y luego amplió su interés a los objetos en general y mostró su orientación hacia la crítica cultural; todos los objetos que aparecieron en su poesía fueron los que compartieron el mundo espiritual del poeta; como su obra más importante fue *El mar de la madrugada*.

Fuera de estos poetas, Park Namsu al comienzo cantó a la belleza de la vida de la tierra natal, y al entrar a la década del 50, cambió de dirección hacia la búsqueda de la realidad de los objetos. Los poetas Lee Hou, Kim Sangok y Lee Youngdo formaron un grupo del sijo.

La década de los años 60 fue el periodo de dos grandes sucesos políticos. Uno fue la revolución del 19 de abril de 1960 y el otro fue el golpe de estado militar del 16 de mayo de 1961. El primero fue la revolución democrática que derribó la dictadura del Partido Liberal y el segundo fue el retorno hacia la dictadura dirigida por los militares. Pero la conciencia democrática madura del pueblo que ya se había expresado en la revolución del 19 de abril no decayó por la represión militar. La conciencia participativa sobre los asuntos políticos se reflejó directamente en la poesía y, en la década del 60, no tuvo precedentes. Por otro lado, se formó

otra tendencia para abogar por la autonomía de la literatura, librándose de los problemas políticos. El grupo de la literatura participativa calificó a la otra tendencia como pura, pero en el sentido riguroso esta rechazó la uniformidad de la literatura comprometida. Entre las nuevas generaciones que aparecieron en la década de los 60 los poetas del círculo literario *Poesía de la nueva primavera* estuvieron a favor de la nueva tendencia y los poetas de la *Poesía Moderna* estuvieron a favor de la segunda tendencia. Dentro de la literatura pura hay varios grupos. El primero escribe poesía lírica tradicional; el segundo busca el pensamiento oriental; el tercero se orientó hacia el modernismo; el cuarto buscó la verdad vitalista.

Como poetas de la poesía participativa tenemos a Sin Dongyop, Ko Un, Sin Kyungrim, Kim Jiha, Lee Sungbu, Cho Taeil, Choi Harim, etc. La actividad de este grupo —que quiso renovar la política real y la sociedad a través de la literatura— se desarrolló más activamente a nombre de la poesía popular al entrar a la década del 70. Entre este grupo, Sin Dongyop merece más la atención. Él debutó con el poema *La tierra del campesino que charla* y recibió elogios por la publicación de poemas como *Váyase la piel*, *En la montaña y en la columna*, *Quién dijo que vio el cielo*, *La mujer hambrienta*, *El río Kum* (1967). Entre estos, el último se considera como el más famoso.

El río Kum fue un poema largo de estilo narrativo que consta de prólogo, cuerpo de 26 capítulos y un epílogo, con un total de 4800 versos. Habla de la vida de un personaje que participó en la revolución de Tonghak. Aquí, el poeta no solamente trata de buscar una verdad retrospectiva a través de un protagonista que se enfrentó a la historia y mantuvo la vida, sino también pretende indicar el camino que debe

tomar Corea, contra las fuerzas extranjeras, en una posición antifeudal, con autonomía y democracia para el pueblo. Para despertar el sentido de la vida, el narrador del poema pasó del periodo de la evolución de Tonghak a la actualidad y transformó el modo de hablar de la tercera persona a la primera. El valor de este poema estriba en que la verdad histórica resurgió con un sentido real. Después de denunciar el aspecto social corrupto del periodo de Choson, se critica la circunstancia coreana de hoy:

Hoy

¡Cuánto cambió!

Cuál fue cambiado,
 En lugar de las casas tradicionales
 Alineadas por las cuatro puertas del Castillo,
 Ahora, en ese lugar derrumbado,
 Hay un edificio de doce o veinte pisos
 [...]
 Fuera del cambio del sombrero típico
 Por la corbata,
 Qué otro cambio.

Ahora la ciudad se engordó
 Donde sale el aceite de sangre
 Mientras el campo está secándose
 Y poniéndose amarillo.

El río Kum cuenta el presente con el material del pasado y señala la dirección que debe tomar la realidad a través de la verdad histórica. Se describió el dolor de la vida del pueblo, pero también se indicó la idea de la vida que solo el pueblo podría realizar.

En la poesía moderna coreana, la poesía narrativa apareció con frecuencia. Como el primer poema de este tipo podemos indicar *La noche de la frontera* (1925) de Kim Donghwan. Como poemas que pertenecieron a esta línea tenemos *Cuando amanezca* de Kim Uk, *Elogio del mar del sur* de Kim Yongho y *Canción de cuna* de Ko Un.

Dentro de la tendencia de la poesía pura, poetas como Park Yongrae, Park Chongman, Lee Karim, Kang Inhan, Ho Youngja, Yu Anjin escribieron poemas líricos tradicionales. Park Yongrae interpretó la naturaleza con un sentido humano en una dimensión lírica; a través del empleo de imágenes simples y transparentes. Ho Youngja configuró el sentimiento femenino con una estructura equilibrada y un lenguaje refinado, especialmente su sensibilidad rítmica fue sobresaliente. Lee Karim configuró el lirismo intelectual sobre la base del lenguaje del modernismo. Como el poeta que buscó el pensamiento oriental tenemos a Park Jaechon. En este periodo, poetas del modernismo fueron Kim Youngtae, Lee Yukyung, Lee Sunghun, Lee Suik, Park Uisang, Oh Takbon, Lee Konchong, Oh Seyoung. Estos buscaron la conciencia interior del ser humano y trataron de configurar el yo fragmentado moderno.

Lee Sunghun expresó la personalidad retorcida de la sociedad industrial en la forma del monólogo interior. La obra poética representativa de este poeta fue *La fuente de la imaginación*. Aquí mostró el yo moderno que no puede tener un pensamiento integral con una actitud fría. Lee Konchong también tuvo interés en describir la vida urbana, pero, sin usar la forma del monólogo interior, trató de sugerirla a través de algún símbolo específico o una fábula. Lee Suik cantó al comienzo al sentimiento lírico urbano con la sensibilidad occidental, y poco a poco buscó el sentido

adquirido por el reconocimiento de los objetos, pero lo que él encontró no fue el pensamiento filosófico sino la verdad estética. *La alegría sencilla* fue la obra poética más representativa de este poeta. Oh Seyoung al comienzo se absorbió en el modernismo y quiso mostrar el yo fragmentado de la sociedad industrial a través del paisaje interior, pero gradualmente se dirigió hacia la búsqueda de la verdad de la existencia de la vida. Lo que él buscó fue la configuración de la tradición con el arte modernista y la combinación armoniosa entre el sentimiento lírico y la ideología; como su obra modernista más representativa tenemos *La luz rebelde* y como aquella que buscó la verdad existencial, *Aquel lado del amor*.

Los poetas Hwang Tonggyu, Chong Hyunjong, Oh Kyuwon y Ro Hyangrim también pertenecieron a esta tendencia aunque no fueron miembros del círculo literario.

El más notable al discutir el modernismo de la década del 60 fue Kim Chunsu. Él debutó con el poema *Invernadero* (1948) y en el mismo año publicó su primer libro *La nube y la rosa*. Al comienzo escribió poesía lírica tradicional, después poesía existencialista y luego, en los 60, tomó el rumbo del modernismo y así estableció un mundo poético muy singular al describir el paisaje interior de la subconsciencia en una forma pictórica.

Dos grandes condicionantes predominaron la década de los 70. Una fue la dictadura civil. Otra fue la aparición de los problemas propios de la etapa madura del capitalismo. Naturalmente se estimuló la conciencia política del pueblo, que trató de construir una sociedad democrática y civil. Junto a esto surgieron los problemas de la marginación del ser humano en la sociedad industrial, el valor materialista y laboral. Estos fenómenos se reflejaron en la poesía y por eso la

poesía social de la década del 70 fue más agresiva que la poesía participativa de la década anterior.

Lee Songbu fue uno de los que escribieron poemas populares impregnados de valor literario. Este poeta, en lugar de exponer sus alegatos o su ideología directamente, los configuró con su imaginación literaria. Su obra más representativa, *La planta de arroz*, muestra este caso. La planta de arroz aparece como símbolo del pueblo. Kim Jiha debutó a finales de los 60 y cantó la vida y resentimiento del pueblo frente al endurecimiento de la dictadura militar del presidente Park. La protesta se refleja en su poema *Cinco ladrones*, donde criticó la fuerza dominante. Debido a este suceso fue encarcelado por mucho tiempo, pero sin rendirse escribió continuamente muchos poemas de protesta y contribuyó al movimiento democrático.

La poesía de Ko Un al comienzo expresó los materiales cotidianos en la vida de una forma lírica e intelectual, pero pronto empezó a buscar los problemas esenciales de la vida y, después del experimento de la revolución del 19 de abril, comenzó a tener interés en la vida del pueblo. Luego de varios encarcelamientos durante el sistema revitalizador y la quinta república, escribió más activamente poemas que criticaron la política de esos días. Pero cuando se recuperó la democracia cambió de tendencia. Sus últimos poemas cantaron la idea del pueblo. Sin Kyungrim también le tuvo afecto a la vida popular y trató de configurar el sentimiento de tristeza; captó la realidad empobrecida durante el proceso de la industrialización y tuvo una angustia profunda por los problemas derivados de ella; como resultado, apareció el poema *El baile de los campesinos*.

La marginación del ser humano debido a la industrialización y la expansión del valor material se expresaron con la

denuncia del espíritu humano desintegrado y el clamor del yo fragmentado.

La circunstancia política de los 70 continuó hasta que el pueblo coreano derrumbó el poder dictatorial y estableció el gobierno democrático con la protesta de junio de 1986. Por eso la poesía de Corea de los 80 mostró cuatro divisiones. Primero, la poesía de protesta popular; segundo, poesía de la emancipación de los trabajadores; tercero, la poesía lírica tradicional; cuarto, la creación de la poesía vanguardista, similar al posmodernismo. Especialmente notable fue el hecho de que, a través del movimiento de la poesía popular, se escribió la poesía de la emancipación de los trabajadores y, por el rompimiento de la norma tradicional auténtica, la creación poética cayó en un caos. La poesía de la emancipación de los trabajadores fue el resultado literario del conflicto clasista entre ricos y pobres debido a la madurez del capitalismo. La moda de la poesía que rompe la norma fue efecto del rompimiento de los ídolos de la literatura popular en favor de la cultura existente o institucional, junto con el movimiento para desintegrar la fórmula del posmodernismo.

Al entrar a los 90 ya había progresado la democracia y aparecido la esperanza sobre la realización de la justicia económica, por lo que la poesía contemporánea de Corea revisó el resultado poético de las décadas anteriores y entró en un camino de nueva búsqueda, como averiguar de qué modo la poesía coreana puede contribuir a la unificación del pueblo.

6. Conclusiones

La modernidad que define la historia de la literatura coreana oficialmente empieza después de 1894, cuando ocurrió la revolución de Tonghak y las reformas políticas de Kabo, pe-

ro en realidad empezó a brotar en el siglo XVIII. Por eso la poesía moderna también surgió con la aparición del sasolsijo, poesía tradicional que refleja modernidad. Este interactuó con otros géneros de la poesía tradicional y así completó la poesía moderna. Durante este proceso, naturalmente recibió influencia de elementos extranjeros. Pero lo esencial fue la transformación y el desarrollo de la poesía coreana dentro de propio campo.

En la historia literaria términos como *poesía moderna*, *nueva poesía sinsi* y *sinchesi* se utilizaron a veces sin distinción entre sí. Pero cada uno tiene su propio sentido. *Sinsi* indica la nueva poesía frente al siga tradicional; por ejemplo, el sijo y el kasa son el siga tradicional, mientras la poesía libre se llama *sinsi*. En general el punto de separación entre el siga tradicional y la nueva poesía se ubica alrededor de 1910, cuando se escribió changga o *sinchesi*. Lo que significa que en estos últimos los factores tradicionales menguaron. Desde esta perspectiva, la expresión *nueva poesía* indica la poesía escrita después de que la poesía tradicional aceptó la influencia extranjera. Pero este término insinuó alguna ruptura entre la poesía moderna y la poesía tradicional, por eso no es apropiado.

Sinchesi fue el término que reflejó la conciencia de la forma en vez del reflejo de la conciencia de la época. Es decir, significa una nueva forma de poesía que no había existido. Fue derivado del nombramiento como *sinchesi* hecho a la nueva forma de poesía creada por Choi Namsun, *Del sol al muchacho*. Por eso *sinchesi* indicó la poesía que tuvo la forma de ese poema. El *sinchesi* fue la nueva forma de la poesía que no había existido en el siga tradicional, por eso se considera la forma transitoria que causó la aparición del versolibrismo. Pero en realidad, al contrario de este concepto,

para solucionar la confusión expuesta en el proceso transitorio del *sig* tradicional al versolibrismo, sería justo considerar que el *sinchesi* fue la poesía de la métrica fija que escribieron quienes se consideraron pioneros literarios, con un objetivo experimental. Según este sentido, *sinchesi* sería la forma de la orientación de la poesía de métrica fija en vez de la orientación del verso libre.

La historia de la poesía moderna ha mostrado el proceso en el que lo tradicional y lo extranjero u occidental entraron en conflicto y lograron una armonía. Este conflicto empezó desde el periodo de la apertura al Occidente, cuando la tensión entre lo tradicional y lo extranjero fue mayor. La poesía para esta época no tuvo un esquema estable no solamente en el plano formal, sino también en el plano del contenido. Y se esforzó por crear un modelo repitiendo la destrucción y la creación. Pero al transcurrir el tiempo la fuerza latente de la literatura coreana aceptó los elementos extranjeros y, al hacerlos suyos, la poesía moderna coreana entró en una etapa estable y armoniosa. Desde ahora en adelante, sobre la base de este modelo estable, debería profundizarse la literatura del pueblo para contribuir a la literatura universal.

Capítulo 7

La prosa moderna

Cho Namhyun

1. Introducción

La prosa moderna abarca la novela, el teatro, la crítica literaria y los ensayos modernos. Sin importar la división de la literatura en tres, cuatro o cinco géneros, no se incluye al género poético.

En el camino de la prosa moderna se unen la historia de la novela moderna, del teatro, de la crítica literaria y del ensayo moderno. Su rumbo se puede observar desde varias perspectivas como el tema, el pensamiento, el estilo, la forma, etc. Entre los historiadores de la literatura coreana y los teóricos literarios, la historia de la literatura, como historia del alma, se estima como más significativa. La historia de nuestra literatura moderna se puede explicar como la lucha contra el imperialismo, el feudalismo y lo inhumano. Sin embargo, la expresión «historia del alma» motiva varios cuestionamientos. Hay dudas acerca de si realmente es el término conveniente en su denotación y connotación, y sobre si se puede definir el concepto de alma.

Entre los investigadores sobre la prosa contemporánea coreana, el interés sobre la historia de la crítica literaria ha aumentado sin duda alguna; pero el centro de la prosa lo ocupa la novela, sin lugar a discusión. La tarea que se debe

resolver primero en la historia de la novela moderna es determinar su origen y delimitaciones. Esta tarea se resume con la pregunta de atribuir la novela del periodo de apertura a la cultura occidental. Además, otra tarea es cómo se armonizan los criterios de evaluación universales sobre la novela en general y nuestra natural inclinación respecto de la coreana.

Entre las obras del periodo de apertura al mundo occidental, algunas no salieron de la antigua tradición en su modo de narración y su arte expresivo. Mientras que otras alcanzaron las cualidades de las novelas modernas. Si examinamos las tendencias sobre su estudio, hay dos opiniones opuestas. Una considerará las características de sus formas como la extensión de la novela de la dinastía Choson, y otra la incluye como parte de la novela moderna en general.

Al considerar varios aspectos, el inicio de la modernidad en Corea empieza en el periodo de apertura. Dado que este fue el espacio en que se desarrolló el enfrentamiento entre las fuerzas nuevas y antiguas, también en la novela se enfrentaron los elementos nuevos y antiguos. Las novelas fueron el espacio en el que coexistieron las discordancias en la conciencia temática o en el método de la creación. Por dicha razón, analizarlas desde un solo punto de vista distorsionaría los resultados. Si suponemos que una de las características modernas es el realismo, el inicio verdadero de este tipo de novela coreana data del año 1920.

El escritor Yom Sangsop, en el campo de la conciencia temática, Hyon Chingon (1900-1943), en su arte de narrar; y Choi Sohae, en su material, desarrollaron el realismo. Mientras, Kim Palbong (1903-1985) y Park Younghee no lograron la presentación concreta de la realidad, por su apego a la abstracción y al concepto moral. Estos dos autores expresaron el núcleo de la vida de aquel tiempo, pero en su

proceso de novelar sus conceptualizaciones, se adelantaron demasiado y se desviaron de la realidad.

El contenido de la historia del teatro moderno no es muy diferente al de la novela moderna, puesto que ambos son básicamente modalidades similares. Ambos siguieron el mismo rumbo en la aproximación de sus materiales, tomados de la realidad, y el modo de su configuración. La crítica literaria también data de los años veinte, pero, como en todos los procesos del desarrollo en la historia cultural, existe un antecedente en sus inicios.

Desde esta perspectiva, es menester echar un vistazo a la primera década del siglo. Surge una pregunta sobre si este periodo es original frente a los años veinte o solamente proviene de los antecedentes de la primera década. Aunque se levante la voz para superar la teoría de la transculturación y establecer una visión autónoma, hay que leer, interpretar y evaluar con afecto nuestros logros literarios.

2. Aspectos de la prosa del periodo de apertura

La mayoría de las novelas modernas se publicó entre el Tratado Protocolar de Corea y Japón en el año 1905 y la anexión de Corea a Japón en el año 1910. En aquel entonces hubo un enorme desarraigo en la identidad coreana. Las novelas se transmitieron a través de periódicos, boletines, revistas mensuales y ediciones independientes. Según el modo de la narración, se dividen en dos. Una se inclina a la escritura de los hechos como biografías o novelas históricas, y otra se llamaba *la nueva novela*.

Los autores se dividen también en dos grupos. Uno es el de intelectuales que estudiaron en el exterior como Park Unsik (1859-1926), Chang Jiyon (1864-1921), Sin Chaeho

(1880-1936) y Yu Wonpio; y otro es el grupo que buscó la modernidad, entre los que hallamos a Lee Injik (1862-1916), Lee Haejo (1869-1927), An Gukson (1854-1928) y Choi Chansik (1881-1951). El primer grupo consideró la novela como un medio para el movimiento a favor de la soberanía nacional, superando la pérdida de la identidad. El segundo ajustó la utilidad de la novela a los ofrecimientos de la diversión y el entretenimiento, apegados más al hogar y al destino que a la sociedad y a la coyuntura.

Los primeros se esforzaron por la recopilación de la biografía, las escrituras antiguas y las traducciones. Como novelas biográficas que presentaron a héroes políticos extranjeros tenemos *La biografía de tres héroes de la fundación de Italia* (1906), *Crónica épica de la fundación* (1907, Park Unsik), *La biografía de Pisamaek* (1907, Hwan Yun-dok), *Biografía del presidente de los Estados Unidos Kaphille* (1908, Hyon Kongryom) y *La biografía de Burangukrim* (1911, Lee Sihu). Hay novelas que describieron las hazañas de héroes nacionales, como *Uljimundok* (1908, Sin Chaeho), *La biografía de Kang Kamchan* (1908, U Guison), *La biografía de Lee Sunsin*, *La biografía de Yonguesomun* (Park Unsik). Fuera de estas, existen novelas traducidas como *La historia de la independencia de los Estados Unidos* y *La historia de la pérdida de Vietnam*, de Hyon Chae, y *La historia moderna de Egipto* y *La nueva historia de Teso*.

Uljimundok fue escrita por Sin Chaeho y revisada por Pyon Youngman. Para los coreanos, *Uljimundok* fue un general valiente y virtuoso que con su táctica derrotó a la fuerza del reino Su de China. El autor revela en el prólogo de esta novela que trató de resurgir el ánimo independiente y combativo de este héroe. La intención verdadera es convocar a un valiente que pueda superar la crisis del país. En la

parte final del prólogo, Sin dice que con la descripción de un héroe antiguo convoca al héroe del futuro. En este párrafo se muestra claramente la razón de escribir esta novela, que consta de quince capítulos y describe el contexto social antes del nacimiento del general, su personalidad, su aspecto heroico y la gran victoria en Salsu. Esta novela es histórica por describir la vida real de una persona del pasado. Y también es heroica, en el sentido de que describió el aspecto heroico del general. El autor inventó algunos neologismos como *uljimundokismo*, que significa una actitud en la cual, aunque los enemigos sean poderosos, se combaten sin retroceder. Es el espíritu que solamente sabe avanzar sin retroceder. El autor consideró este término semejante al de *imperialismo*.

Las biografías fomentaron la voluntad de salvaguardar la patria por medio de relatos notables de héroes que salvaron al pueblo y la nación de la crisis, sin importar que se refieran a héroes extranjeros. Como características de las biografías históricas podemos indicar el estilo que mezcla el coreano y el chino, el predominio de la traducción basada en los textos chinos y el papel central de los señores Sin Chae-ho, Park Unsik y Chang Jiyon, que tuvieron el espíritu firme contra el imperialismo y el feudalismo, aunque aceptaron la fuerza extranjera. Como aquellas, la novela moderna coreana se inició como un medio eficiente para luchar contra los embates de la realidad y considerar a los autores como patriotas.

En las revistas como *Taegukhakbo* (1906), *Boletín mensual de Changhak* (1908), *Boletín mensual de Taehanjanganghae* (1906), *Boletín de la Asociación de estudiantes en el extranjero* (1907) y *Muchacho* (1908), podemos encontrar varias novelas, como también algunos cuentos. En el *Diario de*

Taehan podemos encontrar *Yonghamok* (23-2-1906 / 3-4-1906), *Yoyoungung* (5-29 de Abril de 1906), *Ilnyomhong* (Del 23 de enero al 18 de febrero de 1906) y en el periódico de *Taehanmaeil* hallamos la novela escrita en coreano titulada *Diálogos entre un ciego y un paralítico*. En el periódico *Hwangsong* se publicó la novela escrita en chino *Sindang-kongan* y la novela coreana *Mongjo*, y en el periódico *Chae-guk*, el cuento *La inmolación*.

Estas novelas son anónimas, excepto *Yonghamok*, *Yoyoungung*, *Ilnyomhong* y *Mongjo*. El fenómeno por el que las anónimas se difundieron más que las otras se explicó por la intención de los editores de los periódicos, que quisieron enfatizar sus propias corrientes y tendencias. Esta situación significa que todavía los periodistas no se desligaron de los autores y ni el espíritu de la prensa se desligó de la conciencia de los autores.

La mayoría de las novelas escritas en chino que se publicó en los periódicos incluyó el comentario de los autores y no salió de la fórmula del final feliz. Y así, no se desligó de la novela antigua en su material, su modo de narrar y su estructura. Pero, como muestran las novelas *Ilnyomhong* y *Sindangongan*, dieron énfasis al estudio en el exterior y a la educación para el desarrollo del país, la igualdad entre el hombre y la mujer y la promoción industrial, mostrando que tuvieron interés en la modernidad.

El diálogo entre un ciego y el paralítico, que amalgamó la parodia y la crítica social, política y económica, tiene la forma de una novela política y paródica. Esta obra trató los problemas de la pobreza, la corrupción de los funcionarios, la excesiva superstición, la política para el desarrollo comercial y la solidaridad del pueblo y también criticó el tratado nuevo entre Corea y Japón. Aunque incrementó la riqueza

humorística y el efecto paródico por medio del uso de refranes populares, algunos la excluyeron de la modalidad de novela por la razón de que no tuvo un argumento y estructura novelística. Por eso, unos la consideran como una novela política y otros como una obra de teatro popular. *El malentendido por un rechazo* se consideró similar a la anterior.

Dos o tres años más tarde que las novelas publicadas en los periódicos, se publicaron unas docenas de novelas encabezadas por la novela *Hyoluinu* («lágrima de sangre») de Lee Injik. El autor ya había publicado en el periódico *Viva* desde el 22 de septiembre hasta el 10 de octubre de 1906 y, un año después, con el mismo título, publicó un libro.

Lee Injik, fuera de *La lágrima de sangre*, publicó *El castillo del diablo*, (primer tomo en 1907, segundo tomo 1908), *La montaña de Chiak* (primer tomo en 1908), *El mundo de plata* (1908). Lee Haejo publicó *Binsangsol* (1908), *Kumagom* (1908), *Campana de libertad* (1910), *Dibujo de la isla roja* (primer tomo de 1908), *Kuisan* (1912), *Sangre de fuego* (1912), *Tangundae* (1912). Choi Chansik escribió *Chuwolsaek* (1912), *Anusong* (1912), *La puerta de Kumgang* (1914). An Kukson dio a la luz *Las actas de las reuniones de los animales* (1908), *Kongjinhye* (1915). Ku Yonhak publicó *Soljungmae* y Kim Kyoje, *El microscopio* (1912) y *Chijangbosal* (1913). Kim Pilsu publicó *Kyongsejong* (1908). Lee Haejo representa a estos autores por la prolijidad de su obra y An Kukson, por su cualidad. El autor que combinó ambas características fue Lee Injik.

Como el periodo de apertura fue el lugar de confrontación entre el grupo renovador y el grupo conservador, las nuevas novelas también son el espacio para enfrentar lo viejo y lo nuevo, la voluntad de conservar y la voluntad de destruir y construir.

La lágrima de sangre dio énfasis a la urgencia de promover la educación sobre la base de un nuevo programa de estudios, a través de un personaje llamado Ku Wanso, y criticó el sistema de matrimonio prematuro e invocó el noviazgo y la igualdad entre el hombre y la mujer. *Kumagom* se esforzó por revelar la falsedad del mundo y la superstición, pero la conciencia temática del autor no se asoció bien con la estructura.

El mundo de plata no tuvo un enfoque claro por no concordar con la realidad. *La montaña de Chiak*, que concluyó con la victoria del grupo de apertura, y *Kuisong*, que trató el problema de la emancipación de los esclavos, no pasaron el límite de la novela hogareña. En muchas novelas de apertura apareció con frecuencia el argumento de que el protagonista realiza estudios en el exterior, pero no se clarifica el motivo por el cual viaja ni la actividad que realiza después de terminar el estudio. Y también, puesto que la mayoría de los personajes que salieron al exterior a estudiar eran hijos de familias de la clase alta, la conciencia sobre las demás clases en las novelas del periodo de apertura no alcanzó el nivel de la modernidad. Pero no trataron de apoyar el orden feudal ni mostraron una actitud pasiva en la crítica de las familias de la clase alta.

Mientras que algunas obras describieron la decadencia de la nobleza feudal o la criticaron indirectamente, las novelas como *El sueño del buen presagio*, *El mundo de plata*, *El dibujo de los patos mandarines*, retrataron el sufrimiento de los inconformes. Por ejemplo, Han Daehong, protagonista de *El sueño del buen presagio*, recibió una sentencia de muerte por el delito de traición al tratar de imponer su espíritu reformista, después de volver al país. El inspector Choi, de *El dibujo de los patos mandarines*, fue encarcelado por

complicidad junto con su hermano y después viajó al exterior. El protagonista Choi Oknam, de *El mundo de plata*, dio un discurso para apoyar la reforma de asuntos interiores bajo el sistema de la monarquía ante los soldados voluntarios y después fue llevado a rastras.

Las novelas que trataron el problema del movimiento de Tonghak fueron *Microscopio* de Kim Kyoje, *La sangre de fuego* de Lee Haejo y *Asociación reformista de vendedores* de An Kukson. Entre las que trataron de los soldados voluntarios se distinguieron *El mundo de plata* de Lee Injik, *La puerta de Kumgang* de Choi Chansik y *La asociación reformista de vendedores* de An Kukson. Entre estas novelas *Microscopio* y *La sangre de fuego* cuentan que un funcionario, que asumió el encargo de buscar y eliminar a los vinculados al movimiento de Tonghak, cometió abusos con el pretexto de vigilar el orden y finalmente quedó en la miseria. Así, nos hace revisar la idea de que las novelas del periodo de apertura estaban en contra del movimiento de Tonghak. Además, en *La asociación reformista de vendedores*, los soldados de Tonghak y los combatientes voluntarios solamente molestaron a la clase alta y a los ricos despreciables.

Al considerar que las novelas reflejan el periodo y la sociedad en los que vivió el autor, es notable ver las obras que mostraron las relaciones conflictivas o de enfrentamiento entre el patrón y los peones. Especialmente sirvieron como datos para el estudio de las clases sociales *La montaña de Chiak* y *El Castillo del diablo*, que trataron acerca de los esclavos que lucharon por obtener su libertad y ascender su nivel social, incluso aunque tuvieran que asesinar para ello.

Las publicadas por entregas fueron más exitosas. Se distinguieron las que trataron los asuntos familiares. Hay algunas que pudieran pertenecer a las novelas picarescas,

pero las superan las novelas conceptuales como *Las actas de las reuniones de los animales*, de fábula, y *La campana de la libertad*, estructurada en diálogos. La primera de ellas personificó a un cuervo, un zorro, una rana, una abeja, un cangrejo, una mosca, un tigre y un pato mandarín; indicó varios fenómenos y problemas de aquella época desde un ángulo crítico. En esta obra se consideran a los aduladores de países extranjeros, a los funcionarios corruptos y demagogos, personas inferiores a los animales.

La campana de la libertad, que se valió de un diálogo entre las damas de las familias pudientes, trató problemas como el sistema educativo, las diferencias sociales y la política acerca del idioma, y criticó al grupo que rechazó la apertura, al conservador y al plan reformista del orden de las clases sociales.

Las novelas del periodo de apertura mostraron algunos aspectos negativos. Primero, la casualidad como uno de los recursos más utilizados y desgastados en la novela antigua, siguió apareciendo. En muchas obras que describieron el sufrimiento de las jóvenes mujeres siempre apareció un ser colaborador y divino, que ofreció la tranquilidad y felicidad a la protagonista.

Segundo, la novela antigua distinguió entre el bien y el mal, pero en las novelas de este periodo se estableció un nuevo concepto moral donde lo nuevo es lo bueno y lo antiguo es lo malo. Las nuevas novelas, como las de Lee Injik y Lee Haejo, se basaron en un espíritu de apertura y asimilaron una nueva visión de la moral alejada de la tradición y el nacionalismo.

Tercero, las novelas por entregas y las novelas extensas publicadas en un solo tomo aprovecharon el tiempo de la narración y mostraron una renovación en el cambio del espa-

cio. Pero no sobresalieron en la omisión de pasajes sin importancia ni resaltaron los más importantes.

Cuarto, la mayoría de las novelas de este periodo no salieron del nivel llano en la descripción de personajes y la conformación de caracteres.

Quinto, en estas novelas se popularizaron las narraciones conceptuales. El exceso de este recurso significa que el pensamiento y la actitud ante la vida cayeron en gran confusión. Estas novelas mostraron aquel periodo en el cual se enredaron más las relaciones conflictivas como el enfrentamiento entre la clase alta y baja, el conflicto entre las generaciones, entre gradualistas y radicales, reformistas y conservadores, y clase dominante y clase dominada.

3. Novelas de las décadas del 20 y 30

3.1. Novelas de la década del 20

Después del movimiento de emancipación del primero de marzo de 1919, el gobierno japonés aplicó una política de control cultural. Esto significó un permiso parcial sobre la libertad de prensa, reunión y asociación. Debido a esto se formaron varias asociaciones sociales y de pensamiento.

La ideología que predominó en las varias agrupaciones, surgidas en la década del veinte, se dividió en dos. Una es la de recuperar la identidad del pueblo, incrementando su poder a través de la educación y la industria, en vez de enfrentarse al imperio japonés. La otra es la posición de luchar contra Japón contando con los medios directos y la fuerza. El primero se llamó *El nacionalismo, Progresistas del pueblo, Gradualistas y Formación*. Las personas de la clase alta y los intelectuales moderados dirigieron estos movimientos a tra-

vés de la actividad de difusión escrita de la cultura. El segundo fue una corriente dirigida por los independentistas, y en esta línea se enfrentaron los de la izquierda y los de la derecha.

El conflicto ideológico de esta década se presentó igualmente en los escritores. Lee Kwangsu, Kim Dongin (1900-1951), Yom Sangsop, Hyon Chingon, Na Dohyang (1902-1926) se arraigaron en el nacionalismo y el movimiento progresista gradual. Mientras que Choi Sohae, Park Yonghee, Kim Palbong, Lee Guiyong, Han Solya, Song Young, Yun Guijong y Lee Pukmyong empezaron con el socialismo, con voluntad de lucha radical.

En la década de los veinte, aparecieron varias agrupaciones y los autores expresaron aquella diversidad. Si las novelas del periodo de apertura encontraron el significado del «periodo», las novelas de la década del veinte se dieron cuenta de la «sociedad». Dentro de esta misma línea las novelas de la década del treinta trataron de descifrar la historia. La aparición de muchas historias corrobora este hecho.

Como una actitud negativa frente al periodo anterior o una justificación de la destrucción que motiva el florecimiento de algo nuevo, la antipatía contra las novelas artísticas dio origen a las novelas comprometidas, como *17.50 wones* de Na Dohyang (1923), *Ocho meses*(1926) y *Historia personal* (1927) de Choi Sohae, *Esposa pobre* (1921) de Hyong Chinnon, *Una noche sin dormir* (1926) de Park Yonghee y *Bajo el suelo* (1925) de Cho Myonghee. Estas representaron muy bien el nivel del realismo de las novelas coreanas de la década del veinte.

Entre ellas, *Historia personal* describió con intensidad el aspecto conflictivo entre la amenaza de la estrechez de vida y la conciencia literaria del protagonista. *Bajo el suelo* mostró la búsqueda de la manera adecuada de vivir frente a la si-

tuación adversa de un intelectual joven, pobre y débil. En esta novela, un aspirante a poeta, que terminó sus estudios en Tokio, sufrió entre la pobreza y la angustia, sin satisfacer las esperanzas de su familia. Aquí se expresa la sociedad coreana como una sociedad cuyas calles estaban llenas de mendigos y hambrientos. *La patria* de Choi Sohae cuenta que el protagonista Na Unsim participó en un grupo militante independentista en el extranjero y, después de entrar a su patria, trabajó como pegador de afiches. En la novela *Historia personal*, el protagonista, liquidando el camino de escritor romántico y por encargo, escoge el oficio de lustrador de zapatos con la intención de vivir manteniendo su conciencia tranquila.

Entre todas la más notable es la novela comprometida. Esta novela se redactó a favor de la agrupación KAPF en 1925. Los autores usaron conceptos como sociedad colectiva, clase, desarrollo histórico y pobreza. Según Park Hyonghee, los protagonistas de esta tendencia fueron campesinos, obreros, desamparados y militantes políticos. Su temática se enfocó en la presentación de la pobreza y el conflicto entre las diferentes clases sociales. Las novelas comprometidas prefirieron el desenlace trágico, donde hay un asesinato, incendio, violencia o gritos agónicos, con la intención de resaltar este tipo de argumentos.

Las novelas que terminaron con un asesinato fueron *Llama roja* (1927), *Hambre y masacre* (1925), *La muerte de Park Tol* (1925) de Choi Sohae, *Asesinato* (1925) de Chu Yosop, *El director del manicomio* (1926) de Hyon Chingon, y las que mostraron el desenlace en que el protagonista se suicida por no soportar la pobreza y la desesperanza fueron *La muerte de un joven idealista* (1925) de Kim Palbong, *Los labradores* (1927) de Cho Myonghee. El protagonista Wonbo

de *Los labradores*, que estaba relativamente mejor formado intelectualmente, peleó con el hijo del cruel terrateniente Kim. Y por dicha pelea, que perdió, le arrebataron a su esposa, lo encarcelaron y finalmente se suicidó. En *La muerte de Young Oh*, de Yu Wanhee, un militante despedido de una imprenta sufrió extremadamente por la estrechez económica y se suicidó dejando un testamento. Entre las novelas que presentaron personajes que murieron por inanición, podemos mencionar *La muerte de hambre* (1927) y *El camino lejano* (1928), de Lee Kiyoung; *La muerte de Parkdol*, de Choi Sohae; y *El carretillero* (1925), de Chu Yosop. Los asesinatos, incendios y las manifestaciones colectivas violentas correspondieron a la violación de la ley o la locura desde la perspectiva japonesa de aquel tiempo. Fuera de *Hambre y masacre*, de Choi Sohae, y *Desmayo*, de Lee Kiyoung, las novelas de Song Young fueron un buen ejemplo de esta tendencia.

Las novelas comprometidas se dividieron. Primero, existieron las novelas en las que los protagonistas tuvieron una vida miserable como literatos, como en *Ocho meses*, *Historia personal*, *El oro blanco*, de Choi So Hae; *Una noche sin dormir*, de Park Younghee; *Los pobres*, *El padre con cinco hijos*, de Lee Kiyoung; *Bajo el suelo*, de Cho Myonghee; *La novela que no se puede escribir*, de Kim Youngpal.

Segundo, podemos indicar las novelas que trataron de despertar la simpatía de los desamparados con protagonistas que representaban a la elite o trataron de describir el proceso de la tendencia de los intelectuales, como en *Médico*, *Conflicto*, *La esposa pobre*, de Choi Sohae; *Un accidente*, de Park Younghee; *Rata roja*, *La muerte de un joven idealista*, de Kim Palbong; *La asociación del progreso*, de Lee Kiyoung; *Al joven R*, *Nido*, *El río Nakdong*, de Cho Myonghee;

El inspirador, de Song Yong; *El mundo de la tierra*, de Lee Iksang; *Ponghee*, de Choi Sungil; *La gente que siguió el otro camino*, de Yun Kijong; y *Tres* de Yu Chinoh. En estas novelas se consideró influyentes a los intelectuales de la élite.

Tercero, *La sal roja*, de Choi Sohae; *El campesino señorito Chong*, *La muerte de hambre*, *El camino lejano*, *La casa del campesino*, de Lee Kiyoung; *Los campesinos* y *Chunsun*, de Cho Myonghee; y *El látigo amenazador*, *Los perseguidos*, de Lee Iksan, describieron la vida miserable de los campesinos coreanos. Estas novelas tomaron la aldea campesina de aquella época como un espacio arruinado por la política de explotación del Japón y el abuso de los terratenientes.

Cuarto, podemos indicar a las novelas que describieron la vida miserable de los obreros o la lucha por la huelga. Como ejemplos podemos mencionar *Patria*, *Trece wones*, *Alma muerta en la lejana tierra*, *La impresión terrible*, de Choi Sohae; *Fragua*, *Representante de la asociación de escultores*, *Los esposos de carbón*, *La carta fragmentada de cinco años*, de Song Young; *La ciudad y el diablo*, de Lee Hyo Sok; *El periodo transitorio*, *Sirum*, de Han Solya; *La reunión de despedida*, de Kim Youngpal; y *El carretillero*, de Chu Yosop.

Quinto, existieron novelas que mostraron un aspecto real de los desarraigados, como *La muerte de Parkdol*, *La noche de la luna creciente*, *Cariño humano*, *La gente que siguió el mismo camino*, *La dueñita*, *Hambre y masacre*, de Choi Sohae; *La víspera del matrimonio*, *Peregrino en el infierno*, *La lucha*, *La pesadumbre de Chongsun*, de Park Younghee; *La nuera*, *El cuento de un ratón*, de Lee Kiyoung; y *Paduk*, *El papel*, de Choi Sungil.

Estas novelas comprometidas que desarrollaron la temática arriba mencionada se dividieron en dos grupos durante el proceso de estilización: uno puso énfasis en la presen-

tación de su experiencia personal y el otro dio más importancia al desarrollo del concepto.

En el proceso de estilización, un factor influyente fue la censura previa emprendida por la gobernación japonesa. La mayoría de las novelas mostró esa huella, como franjas negras de tinta en lugar de las palabras o frases censuradas, eliminación de algún fragmento o prohibición de publicar. Las revistas que presentaron esas novelas comprometidas con mayor interés fueron *Alba* y *La luz de Choson*; especialmente en la segunda la censura produjo una herida en el corazón. *El río de Nakdong*, de Cho Myounghee, considerada como una obra maestra por los críticos de aquel tiempo, perdió una gran parte debido a la censura, hasta no poderse captar el sentido entre párrafo y párrafo. La exigencia de utilizar estas franjas negras o eliminar fragmentos o confiscar los libros significa que la resistencia de los autores coreanos al sistema de control colonial no fue insignificante.

La biografía de la vida longeva, de Yöm Sangsop, se publicó en tres partes desde julio hasta septiembre de 1922 en la revista *La vida nueva*, y la tercera parte fue publicada en el periódico *Época*, en 59 entregas, después de cambiar la novela *La tumba*, ya antes prohibida. Se cuenta la vida de un estudiante coreano en el Japón, Lee Inhwa, que regresó a Corea al enterarse de que su esposa estaba en estado crítico y, después de los funerales de su esposa, anota lo que ve hasta su regreso al Japón. A través del protagonista, melancólico y pensativo, surgen los problemas como la explotación del Japón y la extrema pobreza, la inmigración a la isla norteña, la inconsciencia del pueblo coreano, los aduladores del gobierno nipón y las nuevas generaciones de mujeres. Lo más notable de esta obra es la parte en la que el autor hizo una autoreflexión crítica, indicando que los coreanos no

habían abandonado su actitud de intransigencia, falsedad, humillación, temor y huida ante los problemas.

Yom Sangsop describió la vida miserable de los campesinos coreanos en su novela *La biografía de la vida longeva*.

Ellos son los esclavos de la tierra. Son esclavos de su propia vida. Lo que a ellos les dejaron fue el sudor y la sangre y el hambre. El único hecho confirmado antes de nacer es haber derramado su sangre y sudor en la tierra, hasta que se taparan los poros de la piel o se seicara la sangre. Diez gotas de sudor y cien gotas de sangre siembran un grano de arroz. ¿Para quién entra ese grano de arroz? ¿cuál es el pago a los campesinos? El hambre es el jornal más seguro.

La conciencia tan sentida de Yom Sangsop hacia los campesinos coreanos fue el resultado de observar su vida miserable alrededor de 1920.

Entre las novelas de este periodo existieron muchas que describieron la vida pobre y humillada en la isla de Kando; como por ejemplo *Lágrimas por abandonar el pueblo*, de Kajabongin; *La nevada* y *Chunson*, de Kim Sowol; *La patria*, *El viaje de escape*, *La llama roja*, *Hambre y masacre*, *El alma con remordimientos en la tierra lejana* y *El regreso*, de Choi Sohae.

Las novelas de la década del veinte se dividieron en varios tipos.

Primero, las que analizaron intensamente la vida y la angustia de los propios autores desde el punto de vista de los intelectuales. Segundo, las que describieron fielmente la vida miserable contemporánea o mostraron un interés particular y el sentimiento lamentable de la vida de la clase marginada. Tercero, las que entendieron y exageraron la realidad por aceptar la ideología del socialismo. La mayoría

de los autores pertenecieron inicialmente al primer grupo. Fueron reprimidos por el impulso de moda, debido a la conciencia sobre la realidad del tercer grupo, y abandonaron su modalidad y escogieron la del segundo tipo.

Las novelas pudieron encontrarse con la época, la vida y la realidad durante la década del veinte. Además, mostraron un arte novelesco para transmitir efectivamente la vida o el concepto. Los autores establecieron el espíritu y el medio realista para así pudieron modernizar la novela coreana.

3.2. Novelas de la década del 30

Antes de la persecución de 1931, los integrantes de KAPF (*Korean Artists Proletarian Federation*) llegaban a 100 miembros; sin embargo durante ese año solo se publicaron 20 novelas. Estas mostraron un discurso gastado y repetido de su propia ideología, falta de conocimiento profundo sobre la vida del pueblo y defectos artísticos en la composición. Una de sus características es la existencia de un grupo de autores que trató de evitar el derrumbamiento del realismo debido a las condiciones externas. A ellos con frecuencia los llamaron *los autores simpatizantes*. Algunos fueron Yu Jinh, Lee Hyosok, Lee Muyoung, Chae Mansik, Yu Chijin, Hong Hyomin, Park Hwasong, Choi Jonghee. Entre ellos, los cuatro primeros representaron la altura y la extensión de la novela coreana de la década, mientras Park Hwasong y Choi Jonghee fueron las autoras más distinguidas.

Fueron criticados por los literatos proletarios por la razón de que no tuvieron una ideología firme. Sus novelas se diferenciaron marcadamente de las proletarias. Las del KAPF consideraron la ideología del socialismo como una parte relevante de una real conciencia global, mientras que las otras

le asignaron un valor absoluto. Las primeras dieron importancia a los elementos formales como el modo de narrar, el arte de expresar y el tratamiento del desenlace durante el proceso de la escritura de las novelas. Las segundas se adhirieron a la intención de propaganda e incitación, y por lo tanto no pudieron evitar un modo simétrico y mecánico.

Sin importar la orientación de los autores, estas novelas tomaron como *leitmotiv* el sufrimiento de entrar y salir de la cárcel por el delito de participar en la lucha de protesta. Yu Jinoh, en su novela *Hermano mayor* (1931), mostró el caso de un intelectual, egresado de una universidad japonesa y dueño de una revista, que fue encarcelado por sus ideas políticas, a través del punto de vista del hermano menor. Y en la novela *Otoño* (1939) se presentó una historia en la que, a través del recuerdo del protagonista, se rememora a su compañero de clase que fue arruinado y sufrió en la cárcel por el delito de participar en grupos políticos. Fuera de estas, el mismo autor en *El camino* (1934) presentó a un protagonista arruinado por el sufrimiento que padeció en la cárcel por integrar movimientos sociales de lucha. Y en *El reportaje del sufrimiento* (1938) se cuenta la historia de un personaje que siguió el mismo proceso que las otras novelas: participación en la lucha social-encarcelamiento-frustración.

Chae Mansik, que mostró también este tema del encarcelamiento en la novela *La vida hecha* (1934), contó en otra, *El tío insultado* (1938), donde el personaje, encarcelado por continuar en las luchas sociales, fue insultado por su sobrino, inocente, joven y lleno de esperanza, que trabajaba como empleado en la tienda de un japonés. En *La perspectiva* (1940) de Paek Chol aparece la historia de un joven que regresa luego de concluir sus estudios de ciencias políticas en Japón, es encarcelado por tratar de llevar sus convicciones

a la acción y, después de salir de la cárcel, se suicidó debido a una visión pesimista. En *Las tres generaciones* (1940) de Chong Pisok, el mayor, después de salir de la cárcel, discute ardientemente con su hermano, muy realista, y huye de la casa para no volver más. *La rosa enferma* (1938) de Lee Hyosok narra la vida de Namjuk, que sufre en la cárcel al realizar su pensamiento progresista y después se arruina moralmente. En *La vena de la tierra* (1939) de Choi Jong-hee se muestra el mismo proceso, desde el encarcelamiento hasta la muerte del protagonista.

El tema del encarcelamiento no es el guía para evaluar el valor de las obras, pero este *leitmotiv* revela que los autores tuvieron una conciencia real y honesta. El hecho de que los jóvenes con estudios superiores sufrieran en la cárcel, por el delito de poseer pensamientos radicales y progresistas y participar en los movimientos por la lucha social, y se arruinaran después, es un trozo de la vida real de la década de los 30.

A diferencia de las novelas del veinte, donde predomina el realismo, estas mostraron dos orientaciones: el realismo y el modernismo. Como parte del realismo podemos citar *El pueblo plebeyo* (1926) y *El campesino* (1926) de Chong Dor-yong; *La inundación* (1930), *El pueblo natal* (desde noviembre del 1933 hasta septiembre de 1934), de Lee Kiyoung; *La cáscara artificial* (1928), *El periodo de Transición* (1929), *El trabajo compulsivo* (1937), *Crepúsculo* (1936), de Han Solyia; *El periódico de la fábrica* (1931), *El agua* (1933), *El río grande* (1939), de Kim Namchon; *El tanque de amoniaco* (1932), *El calle de la fábrica* (1935), de Lee Pukmyong; *El pueblo desaparecido* (1930), *Chunsam de la niebla* (1934), de Om Hungsop. Como los autores representantes del modernismo se distinguieron Park Taewon, Choi Myongik y Chon Intaek.

El pueblo natal, de Lee Kiyoung, es una novela larga que se publicó en el periódico de Choson desde el 15 de noviembre de 1933 hasta el 21 de septiembre de 1934. Al salir en un solo tomo en el año de 1936, fue el libro más vendido. También recibió comentarios elogiosos de parte de los críticos de aquella época. De Lim Hwa, Min Pyounghwi, Kim Taejun recibió comentarios, elogios, considerándola como la obra maestra de la literatura proletaria, la obra que describió la vida y la psicología del campesinado de Choson en la forma más real, siendo así la cumbre de la literatura comprometida. Cuenta una historia en la cual el protagonista, al regresar de Japón, desempeñó varias actividades de labor social. Muestra la interacción entre un intelectual y el campesinado, la solidaridad entre los campesinos y los obreros, la resolución y el crecimiento del campesinado de Choson y sus variadas formas de afecto. Se podría considerar como la novela que describió la esencia de la clase campesina de las décadas del 20 y 30. En esta novela hay tres tipos de hombres. Uno es el intelectual progresista, otros son los minifundistas que tuvieron costumbres conservadoras y se resignaban a su destino, y el tercero, las gentes rechazadas por los otros dos. La novela tuvo más simpatía entre los minifundistas.

Una de las características de las novelas de la década del 30 es tener vínculos con la novela histórica, la de las historias de las familias, la del campesinado, la de los intelectuales y las urbanas. La formación de varios tipos de novelas en la década del 30 se debió a la búsqueda de los autores de la década del 20. La intención de escribir novela histórica es por una parte a causa del incremento de la conciencia del pueblo y, por otra, una aproximación indirecta a la realidad.

Lee Kwangsu, publicó *Lee Sunsin*, *La muerte de Lee Chaddon*, *El rey Kongmin*, *El gran monje Wonhyo* después de la

década del 30, y estas se basaron en una visión heroica. Hyun Jington, quien mantuvo silencio por casi cinco años después de escribir *La línea ecuatorial*, publicó *La torre sin sombra* (1938-1939), *Huk Chisangji* (1939), *La princesa Son Hwa* (1941), y así trató de recuperar la identidad del pueblo, mostrando el proceso del derrocamiento coreano bajo el dominio colonial. *La torre sin sombra* mostró la raíz de la energía del pueblo a través del protagonista Ah Sadal, transformó la angustia mundana con el espíritu artístico, con la publicación de una novela histórica escrita con material de las leyendas. El autor, a través de la novela *Huk Chisang*, quiso recuperar la tierra perdida, pero no pudo terminar la novela porque su intención se consideró como agresiva hacia las autoridades japonesas.

Fuera de estas, en los años 30 aparecieron otras novelas históricas como *Lim Kokjong*, de Hong Myunghee; *Los jóvenes*, *La primavera del palacio de Unhyun*, *La sangre de Kum-sam*, *La escritura esperando la primavera*, de Park Chong Hwa; *El turbante negro*, *La revancha*, de Yun Paeknam.

Tres generaciones (1931) de Yom Sangsop, *El paraíso de los ricos* (1938) de Chae Mansik, y *El gran río* de Kim Namchon fueron consideradas novelas de historia familiar. Estas describieron la historia de una familia y el conflicto entre generaciones, mostrando así el aspecto cambiante de la sociedad global. Sin alejarse de la realidad, desarrollaron una visión integral uniendo el pasado y el presente.

El paraíso de los ricos describe la historia de tres generaciones de una familia. La primera pertenecía a la clase baja, pero aprovechando los disturbios de finales de la dinastía Choson se hizo repentinamente rica. La segunda se apresuró en satisfacer su avaricia, solamente suplicando el ascenso social y la prosperidad de su familia. Pero la

tercera se derrumbó porque el nieto se hizo comunista. En esta novela, no se encontró ningún personaje que tuviera una visión del futuro y mostrara la realidad colonial, a diferencia del personaje aparecido en la novela *Tres generaciones*; en realidad, en esta última se describió minuciosamente el proceso de separación del pensamiento feudal a través de la avaricia del abuelo, de la desorientación y la decadencia de su padre, para finalmente formar una nueva manera de vivir. Al contrario de esta novela, la anterior tiene por desenlace la decadencia de la familia Yun debido a la presencia del nieto comunista, Yun Jonghak. Esta novela, como la más representativa de Chae Mansik, quedó como una obra inmortal en la historia de la novela moderna coreana.

Otra vertiente de las novelas de la década del 30 es la novela rural. Aquí podemos indicar las siguientes: *La buena fortuna* (1935), *El pueblo en el valle* (1935), *Los descarados* (1935), *Primavera, primavera* (1935), de Kim Yujong; *El corazón melancólico* (1934), *La canción de la montaña* (1935), *Esclavo de la tierra* (1940) de Lee Muyung; *El dibujo con escritura* (1933) *El pueblo natal* (1933-1934), de Lee Kiyong; *La tierra* (1932-1933), de Lee Kwangsu; *El pino fresco* (1935-1936), de Sim Hun. Estas desarrollaron varios temas. En unas se describió el aspecto real del pueblo lleno de hambre y desesperación, en otras se exhortó al pueblo con el propósito de hacer regresar a los intelectuales y en otras se mostró la ideología proletaria.

La tierra y *El pino fresco* se consideraron como modelos de la novela rural. El objetivo de hacer volver a los intelectuales al campo apareció también en algunas obras de la década del veinte. *El pino fresco* se basó más en la realidad; su protagonista, Park Donghyok —un personaje poco logrado

por la actitud del autor Sim Hun, simpatizante del socialismo— después de retornar al campo, contribuyó al termino de un pabellón; también desarrolló la idea del trabajo colectivo, organizó una asociación femenina, denunció al señor Kang Kichon por ser un usurero, manejó una asociación de promoción del progreso y aclaró la idea de acabar con las diferencias sociales; durante el proceso de enfrentamiento con Kang Kichon, que se hizo rico a costa del campesinado, alzó la voz de protesta para solicitar la reforma de la distribución de la tierra y de la desaparición de las diferencias sociales. En este sentido, reflejó el sentimiento ideal por el campo.

Podemos decir que Kim Yujong fue un autor que describió mejor la miseria y el ánimo yermo del mundo rural. Él, sin estar influido por ciertas ideas ni mostrar alguna intención particular como la incitación, cuenta la historia de una esposa que a causa de la pobreza extrema se vio obligada a prostituirse. Expresó estas situaciones extremas con el humor de las abundantes palabras populares y las onomatopeyas en las novelas *El aguacero*, *El fogón*, *La esposa* y *La fidelidad*.

Hay que prestar atención a las otras novelas que trataron las relaciones conflictivas de los intelectuales, que pudieron ser los protagonistas en la historia del pensamiento social durante el dominio colonial del Japón. Este es el caso de *Anhelo* (1939), de Chae Mansik; *Tres generaciones* (1940) de Chong Pisok; *Un millonario* (1940) de Yu Hangrim; *La historia de una mujer decaída* (1935); *El esbozo de una mujer B que quiso atravesar el mundo sobre una araña* (1934) y *Lubasuka* (1933) de Lee Muyoung; *La mala yerba* (1932) de Kim Dongin; y *El lector Kim y el profesor T* (1935) de Yu Jinoh.

En *Lubasuka*, un narrador cuenta la historia de las fricciones entre R y el joven Choi por no soportar la pobreza y la desesperanza. En *La historia de una mujer decaída*, elabora una comparación entre un hombre —que durante un tiempo hablaba de las clases, la sociedad y el anarquismo, pero ahora muestra un sistema de inercia, no solamente en la teoría sino también en la praxis— y una mujer que participa en las actividades de un grupo izquierdista vinculado al arte hasta verse obligada a prostituirse.

Tres generaciones, de Chong Pisok, es la obra que analiza profundamente las relaciones conflictivas entre un conformista y un rebelde frente al modo de vivir. En esta obra aparecieron tres tipos de personajes. Uno pertenece a la elite política y conservadora, representada por el padre; el otro es el hermano mayor, Kyungse; un intelectual que fue militante izquierdista y ahora está arruinado; y el último es el intelectual conformista y realista simbolizado por el hermano menor, Hyungse. Ambos hermanos discutieron seriamente por cuál era el mejor camino para una persona durante el dominio de la colonia, pero cada uno escoge su propio camino sin llegar a un acuerdo. Como esta, en la década del 30 aparecieron también novelas que describieron la pobreza de un letrado y el sentimiento marginal, y las novelas que mostraron a los intelectuales que estuvieron angustiados y desorientados, sin encontrar oficio estable ni el papel apropiado. Muchas de estas novelas también tuvieron éxito.

Las características de las obras de este periodo son las siguientes. Primero, se ordenaron los problemas y los conceptos esbozados durante el establecimiento del espíritu y el modo de narrar del realismo de la década del 20. Si se habían dejado algunos conceptos incongruentes, las novelas del 30 pusieron en práctica la conexión y la fusión de estas

ideas. A diferencia de los autores anteriores, que utilizaron diálogos directos y también tuvieron una actitud unitaria en la composición de la novela y en el entendimiento de la realidad, la vida y la época, las novelas del 30 fusionaron las pautas de un progreso radical y uno paulatino, e interconectaron la vida y el concepto. O sea, mostraron una flexibilidad en la conciencia de la realidad y supieron manejar de modo indirecto su proceso de configuración.

Segundo, las novelas del 30 no siguieron esa modalidad de progreso y, en la segunda parte de la década, cayeron en decadencia. Los autores aparecieron describiendo vidas sin sentido ni tensión, con aspectos cotidianos. Algunas obras apenas llegaron al nivel de las novelas comprometidas. Y las históricas perdieron el alma y la ideología nacionalista. Mientras, los textos de los intelectuales tuvieron la inclinación a convertirse en ensayos o en novelas conceptuales. Es decir, el abandono o la distorsión del espíritu del realismo, que apareció bien en las novelas comprometidas, llegó hasta el estado del vacío del pensamiento o la evaporación de la angustia y predominó la lógica secular.

Tercero, los autores dejaron huella por usar un modo de fabulación diferenciado. Como ejemplos de estas características tenemos a Lee Sang, que descifró el mundo inconsciente con el modo de narrar vanguardista, y su sucesor, Choi Myungik; Kim Yujong, que reunió la técnica expresiva y minuciosa; Kim Dongri, quien convocó al mundo sobrenatural y al alma del pueblo introduciendo la mitología a la novela; Kang Kyungae, Park Hwasung, Choi Jonghee, quienes borrarón los conceptos prefijados sobre las autoras con una conciencia de la realidad a través de un tono masculino; Chae Mansik, quien mostró su técnica narrativa de una manera paródica con el establecimiento de

un personaje ignorante e incomprensivo; y Lee Hyosok, quien a través del sentimiento compartido con la naturaleza y el ambiente del sentimiento exótico, insinuó la gestión deseada sobre el mundo sobrenatural.

4. Novelas después de la emancipación

El aspecto social después de la emancipación se resumió como el anego de varios partidos políticos, un debate para obtener la hegemonía, un enfrentamiento brutal entre las fuerzas izquierdistas y derechistas, mucha presencia de comerciantes que financiaron a los políticos, el fenómeno de buscar el golpe de suerte, el naufragio de la conciencia étnica, el aumento veloz de desarraigados como los damnificados de la guerra o a los refugiados, y el socavamiento de la economía nacional.

Las novelas publicadas durante este periodo se dividieron en aquellas que mostraron la crueldad del imperio japonés y la vida miserable de los coreanos, las que criticaron sus propias actitudes sobre la base de una conciencia de culpa, las que pusieron énfasis en la vida desarraigada de los coreanos al describir el aspecto de las personas que estaban regresando a la patria y al pueblo natal después de la emancipación, y las que observaron la realidad formada por el paralelo 38 con el sentimiento de inquietud y ruptura.

Las novelas publicadas inmediatamente después de la emancipación prefirieron experimentar con las técnicas de la novela, criticar, buscar nuevas formas y optar por una ideología. Como las novelas que se desarrollaron sobre la base de una conciencia de culpa, mostrando la visión crítica del pasado, podemos citar las siguientes: *Un cuento del arrozal*, *El pecado del pueblo*, *El policía Maeng*, de Chae Mansik;

El pueblo de Park Chonghwa, *Cuarenta años*, de Park Nokap; *El perro del pueblo que está al otro lado de la colina*, de Choi Jonghee; *El traidor, Reportaje de un hombre que perdió la patria*, de Kim Dongin. Como las que describieron a las personas que regresaron a la patria desde Manchuria, China y Japón después de la emancipación, tenemos *La tribu que vive en la cueva*, de Kim Dongri; *Contar las estrellas, El viento sopla así*, de Kye Yongmuk; *El retrono al pueblo*, de Chong Pisok; *La lámpara que se va apagando*, de Ho Jun. Las que observaron la realidad formada por el paralelo 38, que el coreano con una visión crítica no deseó, fueron *El paralelo 38, Cerca y lejos, Aquel príncipe*, de Yom Sangsop; *La persona que cruzó la frontera, La casa*, de Choi Taeung; *La canción de la nueva primavera*, de Chon Youngtaek; *El cuento del pueblo natal*, de Kim Song; *Un viejo jugador del extremo asiático*, de Chae Mansik. Como las que escribieron sobre la confusión de la sociedad coreana después de la emancipación con una visión global, tenemos *Que llore Inkyung, El cuento del pueblo natal*, de Kim Song; *El pecado del pueblo*, de Chae Mansik; *El pueblo elegante*, de Choi Chonghee; *La melancolía del viaje*, de An Sukil; *La persona que cruzó la frontera, La manzana*, de Choi Taeung; y *El profesor Park cruza el agua turbia*.

La novela *Que llore Inkyung* (1946), de Kim Song, tiene el siguiente argumento. Un empleado de una imprenta recibe una clase de coreano y de la historia de Choson para adaptarse a la nueva generación, después de la emancipación, y al mismo tiempo participa activamente en los grupos de huelguistas. El protagonista, Sinhaeng, no pudo quedarse como simple observador, sino se dejó llevar en los enfrentamientos entre los opositores comunistas al gobierno interino y contra los que lo apoyaban. Sinhaeng, que tuvo prefe-

rencias por el gobierno interino, se afanó en persuadir a sus compañeros que apoyaron la línea comunista, dando énfasis a la autenticidad y a la hazaña de los partidarios del gobierno. Kim tuvo una visión fundamentalmente derechista.

La persona que cruzó la frontera, de Choi Taeung, cuenta que el protagonista, quien se apresuraba a protegerse, al venir de Manchuria, pasando por el norte de Corea hacia el sur, empezó a despertarse teniendo un rencor sobre los disturbios sociales y la confusión de los valores espirituales y un sentimiento justo. El autor muestra muy bien el aspecto confuso de la sociedad coreana inmediata de la emancipación configurando una situación irónica en la que quienes lucharon contra Japón sufren, mientras los que trabajaron a favor de Japón caminan tranquilamente.

El pecado del pueblo, una novela biográfica de Chae Mansik, muestra la problemática de acabar con la actitud a favor de Japón y los grupos pro-japoneses. Pero, él opinó que no era bueno tratar este problema con fervor o hacer una amplia interpretación. Después de reflexionar sobre su propia vida durante el dominio japonés, definió que la postura y el medio de vida en el cual se muestra firmeza es más conveniente y más meritorio. La sociedad y la vida inmediatamente después de la emancipación se reflejaron en un vacío del derecho y la ética.

En *El profesor Park cruza el agua turbia*, aparecieron varios personajes: el profesor que presentó su dimisión por presiones de parte de la policía, por el delito de relacionarse con el partido izquierdista; los estudiantes universitarios que hicieron una huelga de apoyo exigiendo varios reclamos, como el renombramiento del profesor Park y las garantías de libertad en la universidad; los alumnos que estaban en contra de los huelguistas y los que conformaron

grupos violentos para disuadir al profesor Park de apoyar otra ideología. Esta novela indica varias ramificaciones de las modalidades de acciones en la conciencia de la realidad de los profesores y estudiantes después de la emancipación.

La relación más conflictiva en las novelas de esta época es el confrontamiento entre la derecha y la izquierda. Como las obras que trataron el confrontamiento ideológico tenemos: *El cuento del pueblo natal*, *Que lllore Inkyung*, *Sangchol*, *La tribu que vive en la cueva*, *Hermanos*, de Kim Dongri; *La manzana*, Choi Taeung; *La procesión*, de Kim Youngsu; *El profesor Park cruza el agua turbia*, de Lee Kunyoung; *Aquel príncipe*, de Yom Sangsop; *La victoria de la tristeza y el sufrimiento*, que dio importancia al proceso de conversión del comunismo a la derecha, *La canción de nueva primavera*, de Chon Youngtaek; *La fidelidad*, de Kim Kwangju.

En *La tribu que vive en la cueva*, que describió a los damnificados por la guerra, quienes vivían en una cueva para protegerse de los bombardeos, se puede ver a la gente que conversa sobre el tema del protectorado, democracia y el comunismo.

Los hermanos (1949), de Kim Dongri, crea la conciencia de que la sangre es más fuerte que las diferencias ideológicas. En esta novela, el hermano mayor perteneció al grupo juvenil de la Solidaridad, y el hermano menor se había aliado a la asociación de campesinos, mientras que el cuñado fue un mediocre. El hermano mayor sufrió una tragedia al perder a sus dos hijos por las acciones de la asociación de campesinos. Pero no culpó a su hermano menor, por el contrario, rescató a su sobrino del pueblo que tenía sed de venganza.

En *Aquel príncipe* se muestra el hecho de que los alumnos que participaron en la lucha contra el comunismo fueron muertos, heridos y encarcelados.

La ilustración de la cumbre, de Lee Muyoung, expone el caso de un joven que fue acusado y perseguido por ser comunista al rechazar la demanda injusta del terrateniente. El novelista Jun, personaje que concibe un plan para contar la historia de un criado desde el tratado del protectorado entre Corea y Japón hasta la emancipación, se encuentra casualmente en la cumbre de una montaña con un joven llamado Kim y escucha la historia contada por este, quien fue acusado de ser comunista por haberse resistido al terrateniente.

En las novelas que mostraron el conflicto ideológico se incluyen las novelas que tomaron el motivo del regreso al sur de Corea. Como tales podemos citar *La victoria de la tristeza y el sufrimiento*, *La persona que cruzó la frontera*, *El cuento del pueblo natal* y *La luna brilla*, de Choi Taeung; *Fidelidad*, de Kim Kwangju; *La canción de la nueva primavera*, de Chon Youngtaek; *Chong Im*, de Kim Song; *La patria*, *El artista K*, de Park Kyeju; *Hermano mayor*, de Im Okin y *La familia de Sungkun*, de Kang Sinjae.

El peso cuantitativo que ocuparon las novelas cuyos protagonistas son miembros de la asociación izquierdista no fue insignificante. Yun Saejung publicó varias novelas con protagonistas socialistas como *Quince días después*, *El joven*, *La tumba* y *La prima*. La primera fue un relato del proceso de un militante desde la traición antes de la emancipación hasta su promesa de ser un ardiente luchador a favor de su grupo.

Antes y después de la emancipación, de Lee Taejun, muestra el proceso del cambio de pensamiento del mismo autor. El protagonista definió la vida antes de la emancipación como época de oportunismo sin convicción y después confirmó el complejo de inferioridad de su actitud y el remordimiento. Después se afilió a la agrupación socialista para participar de los hechos de una forma directa, luego es-

tuvo entre el sentimiento de alienación y la voluntad de la adaptación y finalmente pasó a la etapa de personificación de la ideología.

El itinerario de Chi Hayon estableció la relación conflictiva entre los miembros del partido socialista que tuvieron diferentes motivos al enlistarse. El protagonista fue encarcelado bajo la sospecha de tramar un movimiento político antes de la emancipación. Después vivió al margen de la política durante seis años. Por esta razón, considerándose a sí mismo como un oportunista, no pudo escaparse de un sentimiento irónico contra él mismo. Esta novela trató de contestar la pregunta sobre qué relación debe tener el socialista con el partido. Aunque tuvo éxito al enfatizar al apasionamiento hacia el movimiento, fracasó en configurar un personaje real.

El reportaje sobre la experiencia de la guerra que registró las circunstancias durante la guerra coreana podría ser una modalidad circunscrita a la novela. Por ejemplo, Pang Kihwan dividió las novelas de la guerra coreana en varias ramificaciones, con lo que quiso decir que el motivo de la creación, el material y la composición de las novelas de la guerra fueron muy variados. Estas fueron *La vida* de Choi Inuk, *La mañana de la emancipación* de Yom Sangsop, *Lágrima* de Kang Sinjae, *Los guerrilleros* de Park Youngjun, *La grulla* de Hwang Sunwon, *El ser humano de tipo O* de Lee Muyoung, *El derrotado* de Yu Juhyun.

La vida de Choi Inuk cuenta que un médico que dirigió un hospital no pudo escarpase al empezar la guerra coreana y, bajo el dominio comunista, ensimismado, con un sentimiento de humillación y de temor, se suicidó.

Los guerrilleros trata acerca de un socialista, jefe de una agrupación guerrillera, que se enamoró de una muchacha integrante de su grupo. A causa de este sentimiento se arre-

pintió de la vida guerrillera pero después fue capturado por los soldados coreanos. En esta situación, confesó su trayectoria y su estado emocional actual. En vez de describir el sentimiento de odio y hostilidad a través del protagonista comunista, se analizó profundamente la manera de actuar y el mundo psicológico con un espíritu objetivo. Manteniendo la visión neutral al exponer al protagonista, evitando que perteneciera al caso de los que se convierten intrépidamente, se eludió la posibilidad de que esta obra se considere como una literatura de propaganda. Pero el autor no estuvo en la línea neutral hasta el final. Aunque fue capturado, ya el personaje se había consolidado como un ser humano arrepentido.

La grulla, de Hwang Sunwon, que describió el hecho de que la guerra arrebató vidas cándidas y buenas. También tuvo buena recepción de parte de la crítica, como la novela *Los guerrilleros*. Lo que el autor quiso enfatizar no es el presente del enfrentamiento y la división, sino el pasado de la conciliación y el mismo sentimiento. El presente es una falsedad y el pasado es lo verdadero. En la parte final, con el inicio del juego llamado «La casa de la grulla» mostró la intención de retornar al pasado lleno de paz, sencillez e integridad. Solamente imaginar el sentido simbólico de la grulla nos entera cuán esencial es el deseo del autor para saltar el mundo del enfrentamiento y de la avaricia.

Las obras que demostraron una actividad creativa distinguida después de la guerra son *El ser humano excedente* de Son Changsop, *Rebelión* de Oh Sangwon, *Los árboles en la ladera* de Hwang Sunwon, *La chispa* de Son Wuhwi, *El disparo errado* de Lee Pumsun, y *Capitán Lee* de Chon Kwang-yong. También destacaron los autores Chong Hansuk, Park Kyungri y Chang Yonghak. Las novelas después de la gue-

rra se pueden resumir como las que describieron la situación de los damnificados. Fue notable que elevaran el valor del humanismo que dio confianza al ser humano en vez de tratar la ideología de la guerra en general o desarrollar la experiencia bélica.

El sucesor de Caín, de Hwang Sunwon, que constó de nueve capítulos, se publicó desde noviembre de 1933 hasta marzo de 1934 en *La Revista Literaria*. Frente a la situación histórica de la reforma agraria, describió el proceso de entrar en una relación hostil entre un terrateniente joven llamado Park Hun y un anciano, Dosop, y el proceso en el que Park Hun se enamora de una muchacha, Oh Jaknyo, quien elevó la fuerza de la mujer a la dimensión maternal. Estos dos procesos tuvieron relaciones interconectadas. El anciano Dosop encabezó la fuerza que emprendió la reforma agraria mecánica y presionó cruelmente al joven Park. Frente a esta situación, el amor y el instinto de protección de la hija Oh Jaknyo hacia el joven fueron más intensos. Además, en este texto se muestra la impronta del ambiente temeroso del campo en el momento en que se emprendió la reforma agraria.

La novela *La plaza*, de Choi Inhun, que se incorporó inmediatamente a los clásicos coreanos, se publicó en la revista *Alba* en noviembre de 1960. Unos antecedentes para comprender esta novela fueron publicadas anteriormente por el mismo autor. Estas fueron *La historia completa del club GREY*, *La biografía de Raúl*, *La casa del ídolo* y *Estudios de la máscara*. *La plaza* recibió muchas alabanzas al examinar y analizar el sistema político e ideológico de las Coreas Sur y Norte. El autor trató de describir subjetivamente los conceptos de la existencia, ideología, amor, historia y asuntos políticos, en vez de mostrar objetivamente su vida o algún aspecto del mundo.

5. Teatro

En el periodo de la apertura las nuevas novelas se dramatizaron y propiciaron el surgimiento del teatro moderno. En la primera década del siglo XX se crearon varias compañías teatrales como *Munsusong* y *La compañía única*. Estas representaron más de cien obras teatrales. Algunas novelas como *La lágrima de sangre*, *La voz del diablo*, *El mundo de plata* y *El color de la luna del otoño* se dramatizaron en estos años. En el periodo de la apertura, las novelas y las piezas teatrales japonesas también se representaron en Corea. Como obras teatrales creativas, aunque algo elementales y sin refinamiento, podemos mencionar *Tres enfermos* de Cho Junghwan y *Mártir* de Lee Kwangsu.

Tres enfermos fue una comedia de cuatro actos y se publicó en el *Nuevo Diario*. En esta pieza se describió un accidente en el cual hubo un cambio de roles entre tres mujeres de pensamiento moderno: una maestra, una médica y una directora de colegio, y sus esposos sumisos. Esta comedia trató de una forma paródica y humorística el ambiente del periodo de apertura, como la extensión del derecho femenino y la igualdad entre el hombre y la mujer. Para fastidiar a sus esposas, el esposo de la maestra fingió ser sordo, el de la médica mudo y el de la directora, ciego. *Kyuhan*, de Lee Kwangsu, es la primera comedia y describió en ella la angustia de un intelectual por el problema del matrimonio liberal, no muy común en aquellos años.

Al entrar a la década de los 20, aparecieron las obras teatrales que se distinguieron por su conciencia social y el reconocimiento de la realidad, a diferencia de las obras del periodo de la apertura. Para la producción de las obras teatrales, hicieron una observación directa al aspecto social y a

la realidad de aquel periodo, lo que desempeñó un papel importante en la aceptación de la corriente del naturalismo. Para este periodo, se estrenaron con frecuencia obras teatrales extranjeras como las piezas de Tolstoi, Ibsen, Moliere, Shakespiere, Chejov, etc. En la década del 20, los dramaturgos como Cho Myunghee, Lee Kise, Yun Baeknam, Kim Youngbo, Kim Ujin, Kim Jongjin, Kim Youngpal y Park Sunghee desarrollaron un actividad vigorosa. La pieza de Cho Myunghee, *La muerte de Kim Younggil*, de tres actos y cuatro escenas, es una tragedia que se publicó en 1923. En esta obra, Kim Younggil, estudiante en Tokio, se enfrentó con Chon Sokwon, hijo de un millonario, quien creía en la filosofía metafísica de Nietzsche. El conflicto entre estas dos personas se agravó con el enfrentamiento filosófico y finalmente Kim Younggil fue detenido, sufrió una pulmonía y murió. La autora Cho, fuera de esta pieza teatral, publicó *La ruina*, y a través de las piezas teatrales, trató de estimular la transformación de la realidad basada en el anarquismo y el socialismo.

Kim Ujin, el dramaturgo más representativo del 20, escribió piezas teatrales como *El mediodía*, *Lee Youngnyo*, *El desengaño del ciudadano Dudok*, *El naufrago* y *El jabalí*. *Lee Youngnyo*, su obra más saltante, perteneció al naturalismo, que describió la sociedad marginada y miserable con el tema de la prostitución, el trabajo, la pobreza y el sexo. Aquí, en tres actos, la protagonista representó la vida reprimida de las mujeres contemporáneas, tomando el camino de la prostitución, del trabajo obrero, o casándose con un viudo o divorciado. El autor organizó y encabezó la asociación de Arte Dramático en el año 1920. *El jabalí*, que trató acerca del sentimiento de marginación y el conflicto de los intelectuales de aquel momento de una forma muy aguda, contó

con una descripción psicológica en la cual se funde el presente y el pasado, la realidad y la fantasía, y el medio vanguardista.

Kim Jongjin escribió diez piezas teatrales de un solo acto desde mediados de los 20 durante diez años, y en ellas se expresa el deseo de la emancipación de las costumbres inveteradas feudales y del gobierno colonial del Japón. En *El cambio* criticó las costumbres tradicionales y en *Cuando suena el silbato* y *Durante quince minutos*, se pueden escuchar las voces críticas y satíricas sobre la maldad social durante el gobierno colonial. Estas últimas, que mostraron la muerte miserable del hijo de un jornalero debido a un accidente de trabajo, se definieron como teatro comprometido y de sátira.

Park Sunghee escribió alrededor de cien piezas de las cuales solo quedan algunas, entre las cuales están *Esta nobleza maligna*, *Kilsak*, *El pueblo natal* y *La colina de Arirang*.

Hong Sayong, en *Pursatilla coreana* y *El casamiento*, mostró la desesperanza y el sentimiento de vacío como intelectual de la época colonial. Kim Donghwan, en la comedia *No puedo regresar* y *El pantalón y la chaqueta*, abogó por el socialismo y el anarquismo.

Las obras teatrales de los novelistas mostraron el mismo tema y material de sus novelas. Las de Yu Jinoh, *El banquete de la fiesta* (1927), *El edificio y el alba* (1929) y *El consuelo de tres mil wones* (1932) confirmaron la ubicación del autor como militante. Chae Mansik escribió alrededor de 30 piezas como *Calcetines de cuero coreano* (1927), *El queso coreano* (1931), *El día del ritual* (1937) y *La leyenda de Tangrang* (1940). El autor, reconocido como el escritor satírico más representativo bajo el dominio japonés a través de sus novelas, concretó el reconocimiento de la realidad y el

ánimo crítico a través de sus obras teatrales. Para entenderlo como novelista, examinamos su teatro y viceversa. Sus piezas muestran el derrocamiento de la vieja generación, la incapacidad de los intelectuales, la risa falsa de los socialistas y la huelga. En 1927, la generación que estudió literatura en el exterior creó la sociedad de investigadores del arte dramático. Esta se esforzó por la actividad de investigación y la búsqueda de las obras teatrales creativas.

Yu Chijin, el dramaturgo representativo de la década del 30 y 40, publicó comedias realistas como *El trozo*, *El paisaje de sauces de Tongri*, *La vaca* y *Crónica de una vida*. Se esforzó por describir el aspecto miserable del campo de Choson bajo el dominio japonés. *La vaca* despertó la contradicción estructural del campo de aquel momento a través del destino de una vaca. *El trozo* describió la vida pobre y reprimida del campesinado de Chosun, como anteriores obras de él, a través del proceso del hundimiento de dos familias; el autor se pregunta por qué debe haber un desenlace trágico. El hijo mayor de Myoungso se fue a Japón para hacer el movimiento de emancipación y fue encarcelado y sus restos traídos a su patria. Esto representa la posición del autor, quien era realista y simpatizante en la década del 30. Recibió la influencia de la teoría teatral popular de Roman Rolland, que se aceptó y difundió ampliamente entre los intelectuales. Todas las piezas teatrales se aproximaron al pueblo, la patria y la historia. Estimulando la actitud dramática y la composición refinada, lograron la armonía entre la literatura y el teatro. Cuando, por el mensaje de *La vaca*, Yu Chijin fue llamado por la policía, decidió cambiar de rumbo y alejarse del teatro del realismo al teatro histórico. Antes de la emancipación escribió *La biografía de Chunhwang* (1936) y *El príncipe de Maui* (1937), y después de este suceso publicó *El tambor*

mágico, *Won Surang*, *La estrella*, *Los seis súbditos muertos*. A través de la publicación de *La patria*, cuyo tema es el movimiento de la emancipación, él quiso prevenir a los políticos.

En la primera parte de la década del 30 las compañías teatrales comerciales como *La compañía teatral de Choson* y *La butaca de oro* estrenaron obras populares como *La flor sobre el riachuelo*, *Arirang* y *Canción marcial de Kyungsung*, aunque sin cualidades artísticas, dieron espacio a los que sufrían la pobreza y la represión. Como dramaturgos de aquel momento tenemos a Lim Sobang, Lee Sogu, Park Youngho, Lim Songyu.

El Teatro Oriental, fundado en 1935, fue para estrenos comerciales; tuvo dramaturgos exclusivos como Lee Sogu, Lee Unbang, Sung Young, Lim Songyu y Choi Tokgyun; y estrenó muchas obras populares como *La noche de la frontera* de Lee Unbang; *La canción trágica del templo budista*, de Choi Tokgyun; *Engañado por el amor*, *Llora por el dinero*, de Lim Songyu; y *El amor*, de Kim Youngsu. Frente al popular, el teatro comprometido prefirió la creatividad y sus obras coincidieron con las novelas en el tema, el material y la conciencia del objetivo. Como teatro comprometido tenemos *Autodefensa*, de Song Young; *La muñeca Park Chomji*, de Yu Jinh; y *El sumo sacerdote*, de Lee Kiyong.

Inmediatamente después de la emancipación, cuando se mostró cierta confusión prefiriendo la pobreza ante el enfrentamiento filosófico, los dramaturgos como Yu Chinjin, Song Young, Lee Kwangrae, Kim Young Su, Ham Sedok, desarrollaron actividades con más vigor. El aspecto del desarrollo rural después de la emancipación repitió la misma corriente que rigió durante el dominio japonés. Hubo obras teatrales del realismo popular, representadas por

Yu Chijin; del realismo social, representado por Han Sedok; y el teatro comercial, representado por Kim Chunkwang, Lee Sogu. Han Sedok, que se convirtió en izquierdista después de la emancipación, escribió *El primero de marzo de 1919* y *La cordillera de Taebaek*.

Después de la guerra, Oh Sanwon debutó con *El trozo mohoso* y Kim Kyungok con *El general Lee Sunsin*. Yu Chijin escribió varias obras como *El alarido*, *Yo también quiero ser humano*, *Un santo fresco* y *La canción de Choyong*; y ocupó la posición de un dramaturgo de primera categoría por su calidad y prolijidad. Lee Kwangrae dramatizó la novela *La torre de tres pisos del templo de Pulguksa* y Lee Wonkyung publicó *La primera nevada en la humanidad*. Las obras teatrales se dividieron entre las que describieron la vida miserable de los desarraigados y la confusión del ser humano debido a la guerra coreana, por un lado, y las de propaganda, que trataron de estimular el pensamiento anticomunista, por el otro.

En la década del 50 se publicaron *El yermo*, *Con el dolor de la cáscara que se quiebra*, *Yo tengo que vivir*, de Cha Pumsok; *Ofrenda*, de Kim Kyunguk; *Buscando el amor*, de Park Hyunsuk; *El remolino*, de Kim Jarim; *Deserción sublime*, *El trabajo divino*, de Lee Kunsam. Todas coincidieron en denunciar la guerra y se inclinaron a observar y analizar la herida de los coreanos durante la guerra. Mostraron una conciencia negativa sobre la guerra, la ideología y la historia.

Como obras notables de la década del 60, tenemos *El deseo*, *La república XVIII*, *Hay sopa*, de Lee Kunsam; *La casa de la teja azul*, *El oficio del profesor Wang*, de Cha Bumsok; *La grulla está coja*, de Ha Yusang; y *La pasión ardiente y peligrosa*, de Oh Hakyoung. Sus dramaturgos tuvieron actitudes de denuncia, sátira y humanitarismo.

Al entrar a la segunda parte de la década del 60, las obras teatrales adquirieron mayor valor literario como texto. Entonces *La Revista Literaria Moderna* publicó varias de estas piezas al mismo nivel que los poemas y los textos narrativos. Algunas revistas no literarias en ciertas ocasiones publicaron piezas teatrales. Durante este periodo se publicaron también *La colección de piezas*, de Yu Chijin; *La puerta de la mujer* (1965), de Park Hyunsuk; *El agente*, de Cha Pumsok; *El desencanto*, de Ha Yusang; *El barco inmigrante*, de Kim Jarim; y *La república XVIII*, de Lee Kunsam.

6. Crítica, ensayo y otras prosas

El inicio de la crítica moderna se produjo en la década del 20, pero no se puede dejar de lado los antecedentes del comienzo de siglo y la primera década. Este periodo no satisfizo la idea de que donde hay creación hay crítica, pero no dio las espaldas al nuevo espíritu literario, adecuándose a los nuevos tiempos. En ese periodo, el de apertura, los novelistas como Lee Haejo y Ku Yonhak indicaron en detalle los nuevos requisitos que deberían tener las novelas de aquel momento a través del prólogo o el texto de *La campaña de libertad*, *La sangre de fuego*, *Tankumdae* y *Solchunmae*, dando énfasis a la nueva modalidad narrativa. Lee Kwangsu expuso nuevas tendencias y Kim Dongin alabó el papel positivo y la función del género, rompiendo el concepto negativo sobre la narrativa. Ambos insistieron en que la crítica debe ajustarse a la actualidad y guiar la creación.

Lee Kwangsu, de la década del 10, ocupó una posición importante, no solamente como novelista sino también como crítico. Estudió la esencia y la dirección de la nueva literatura, como el periodo de transición entre el coreano y el

chino, también examinó las corrientes del campo literario. Después de examinar el proceso de la decadencia tuvo un interés marcado por la autenticidad del arte y la literatura. Su actitud crítica se consideraría como la crítica de un gran maestro, pero conservadora y trascendental. Además, la teoría poética, la teoría de las corrientes literarias y la teoría de la esencia de la literatura se trataron en revistas como *La ruina*, *El nuevo diario literario de Taeso*, *Cisne*.

Kim Dongin, en la crítica *El pensamiento del coreano de Choson sobre la novela*, criticó la visión narrativa tradicional como maniquea y aseguró que la novela tiene una función positiva. Al entrar a los 20, la fórmula de la crítica mensual fue practicada por Chu Yohan, Yom Sangsop, Park Chonghwa, Kim Uk.

La crítica de la literatura moderna, en un sentido real, empezó con la aparición de la literatura comprometida. La función de la crítica se extendió a través del proceso de formulación, exposición y decadencia de la literatura comprometida desde mediados de los 20 hasta principios del 30. Se mostró el carácter fuerte de la lucha ideológica entre la izquierda y la derecha, o la ilustración de la corriente radical. Por esa razón, la crítica no fue una teoría del arte, sino se aproximó más a una conciencia política; no quedó en la interpretación o evaluación de las obras literarias, sino desarrolló un papel en el movimiento literario, las asociaciones y la orientación de la creación. Es decir, el proceso del desarrollo de la literatura comprometida podría ser la historia del debate literario.

Después del movimiento de la emancipación del primero de marzo de 1919, aparecieron las asociaciones de obreros socialistas. Dentro de este ambiente se organizaron Yomkunsu, en setiembre de 1922, y Faskula en 1923, y so-

bre la base de estas dos se creó el KAPF, en el año 1925. Teóricos literarios como Kim Palbong y Park Younghee sembraron la semilla de la literatura comprometida durante la primera parte de los 20. El primero había recibido la influencia socialista durante sus estudios en Japón y publicó varias críticas en esta línea; reconoció el movimiento proletario como meta y la forma deseable de literatura la encontró en la de revolución y de propaganda.

Si el crítico Kim representó el argumento y la lógica de la literatura socialista, al empezar el KAPF, Park Younghee formuló la teoría más representativa posterior a este movimiento. Él consideró que, para la expresión de la ideología o su fomento, el arte podría sacrificarse. Al estudiar varias etapas, mostró la tragedia histórica de la literatura coreana.

Un primer cambio de la dirección implicó que la literatura proletaria se desarrolle de un modo espontáneo hacia una toma de conciencia de su objetivo, de la lucha individual hacia la lucha a través de una organización, de la lucha económica y sindical hacia la política y popular. Este empezó con la apertura de la organización en 1927 y concluyó con la cuantiosa ampliación del movimiento. El segundo cambio de dirección se realizó cuando el poder del KAPF se entregó al grupo juvenil de extrema izquierda, a partir de la oposición de este grupo a la popularización de la literatura proletaria apoyada por Kim Kijin. El KAPF rechazó el acuerdo y apoyó la lucha militar. Es decir, tomó el camino bolchevique.

Cuando el anarquismo criticó la posición del KAPF, se originó un debate. Kim Hwasan, como la figura anarquista central, se le enfrentó en sus artículos «Nuevo desarrollo en la discusión del arte clasista», «Superación de la crítica sin fundamento». Al final fue expulsado del KAPF y se terminó el debate con el rendimiento del anarquismo. Kim Kijin,

quien se retiró por la presión de la organización del debate con Park Younghee sobre la forma y el fondo, reinició la polémica sobre la popularización de la literatura. Él desarrolló la idea de que si la literatura no recibe el apoyo del pueblo, aunque tenga una conciencia profunda y meritoria, no sirve de nada. Este argumento fue criticado por el KAPF como oportunista y derechista. El debate sobre la literatura del campesinado, entre Paek Chol y An Hamkwang, también atrajo el interés en aquel momento. La discusión sobre la metodología de la creación se desarrolló plenamente, luego de la disolución del KAPF, en torno al realismo social. En este debate participaron activamente Kwon Hwan, Kim Duyong, Park Sungkuk, An Mak y An Hamkwang, pero su crítica repitió ciegamente la metodología de la creación recibida de Rusia y Japón.

Pero, en los años 20 no solamente existía el movimiento de la literatura proletaria sino la fuerza de la literatura nacional que se enfrentó contra aquella. La literatura nacional o del pueblo se desarrolló del movimiento de renovación del sijo y estuvo dirigido por Choi Namsun, Lee Pyungki y Lee Unsang. Esta se dividió entre el nacionalismo de Lee Kwangsu y el eclecticismo de Yom Sangsop y Yang Judong. Lee Kwangsu y Yang Judong discutieron entre sí, aunque si se les estudia en conjunto, pertenecieron a la misma corriente literaria. Cuando el eclecticismo o el nacionalismo todavía no superaba la influencia de la literatura proletaria se asoció un grupo de literatos interesados en la literatura extranjera, que dio un estímulo fresco a la literatura proletaria —demasiado encuadrada— y a la nacional —no muy vigorosa—; defendió la literatura pura y amplió el campo de la crítica.

Desde los años 20 hasta la primera parte de los 30, se siguió desarrollando el debate sobre el anarquismo, el autor

militante, la aceptación de la literatura extranjera, el realismo y la metodología de la creación, etc., pero también, desde la segunda parte de los 30, surgió una crítica sin relación con la ideología. Esta puede identificarse con el humanismo, el intelectualismo y la moral. El pionero fue Choi Jaeso, quien presentó sistemáticamente la teoría de la literatura intelectual, considerando importantes conceptos como sátira, gusto, sentimentalismo y realismo, que discutió ampliamente; presentó con fuerza la teoría de T. S. Eliot, T.E. Hume, H. Lad, I.A. Richards, a través de los cuales adquirió una actitud científica hacia los valores humanos, una metodología neoclásica o intelectual y un principio crítico psicológico.

Mientras la literatura proletaria puso énfasis en la normatividad, Kim Hwantae consideró más importante la impresión subjetiva y el sentimiento. Por otra parte, Kim Namchon desarrolló el argumento moral frente a una situación en la cual el realismo social ya se encontraba estancado y trató de buscar una vía vigorosa en la creación con una actitud autocrítica. El debate generacional se centra en la discusión entre los ataques de Lim Hwa, Lee Wonjo y Yu Jinoh contra los jóvenes escritores y sus reacciones.

La literatura después de la emancipación se resume en una literatura nacional, pero este término fue empleado igualmente por los grupos enfrentados. Hubo una literatura nacional basada en la ideología —como la alianza de los literatos de Choson en torno a Lim Hwa— y también una basada en la concepción —como la de los escritores de Chosun en torno a Chong Inbo—. El primer grupo partió de una visión mundial clasista y, en general, aparece como progresista; el segundo surge del nacionalismo y se reconoce como conservador.

La crítica de los años 50 empezó a partir de una estructura de enfrentamiento dicotómico entre la pureza y el compromiso, la clase y el pueblo, la ideología y la literatura. La literatura coreana después de la guerra interna se profundizó al recibir una tradición que examina la injusticia, la existencia, la conciencia, el humanismo acompañado de la acción, procedente de Sartre, Camus y Malraux. El nuevo criticismo fue presentado en detalle por Paek Chol, quien se esforzó por presentar una nueva metodología a través de artículos como «Sobre el nuevo criticismo», «Los varios problemas del nuevo criticismo». La teoría de Elliot, Hume, Brooks y Richards ocupó el lugar central de la nueva crítica.

En los 60 hubo un debate entre la literatura pura y la comprometida. Kim Ujong declaró la caída de la primera y Kim Pyungkol afianzó las bases para desarrollar el argumento a favor de la segunda. Mientras, Lee Hyungki refutó la posición de la literatura pura.

La discusión entre la pureza y el compromiso se desarrolló como el esquema de enfrentamiento entre la literatura nacional y la literatura pura al entrar a los años 70. La literatura nacional —del pueblo o realismo— se valió de la literatura comprometida como medio para luchar contra los problemas sociales en una forma activa y directa. La situación política de los años 70 ofreció el soporte para esta postura crítica.

Como la poesía o la novela, el ensayo es un género literario muy arraigado. Al clasificar los géneros literarios en tres, el de ensayo no se incluye, pero al dividirlos en cinco, sí. La partida del ensayo moderno corresponde con el periodo de apertura, tanto como en la poesía como en la novela. El ensayo de este periodo se representó en las crónicas de viajes de Yu Kiljun, Choi Namsun, y en prólogos y editoriales aparecidos en el periódico *Independencia* o

en *El diario de Corea*. *Viajar al Occidente y aprender* es el libro de Yu Kiljun que presentó la industria, el asunto político, las costumbres, la geografía, la institución de varios países occidentales y básicamente trató de estimular la apertura. Las editoriales aparecidas en los diarios se consideran como ensayos. Las del *Independencia* se dirigieron hacia el idealismo basado en la apertura política, el fortalecimiento económico y militar, y una política educativa, mientras las editoriales de *El diario de Corea* se dirigieron hacia el realismo.

Al entrar a los años 20 se publicaron muchos ensayos literarios y otros del tipo editorial en las revistas y periódicos; en aquel momento no existían ensayistas propiamente dichos, sino novelistas, poetas, comentaristas, periodistas, que eventualmente escribieron ensayos. Hubo muchos que se escribieron para evitar la censura sobre las novelas y poemas. Si ampliamos la delimitación del ensayo vemos que muchos trataron de despertar el espíritu nacional enfrentando al imperio japonés. Además, aparecieron muchos que evocaron las figuras sobresalientes y alabaron las costumbres de la patria. Existieron no solamente los ensayos llenos de sabor literario sino también los que encontraron la identidad nacional, es decir, describieron la vida miserable del pueblo tanto como las poesías o novelas.

Al entrar a los años 30 se publicaron muchos ensayos literarios en una columna fija de las revistas, como *La alabanza de la frescura* de Lee Yangha, *Quemando las hojas caídas* y *El pensamiento de la uva verde* de Lee Hyosok, *El verdor fresco* de Lee Taejun, *El tedio* de Lee Sang.

El fenómeno de que el poeta o novelista escribiera ensayos desapareció a partir de 1945, cuando aparecieron ensayistas profesionales. Los novelistas como Kim Jinsop,

que escribió *La filosofía de lo cotidiano*; Lee Yangha, que escribió *Árbol*; y Lee Sungnyong, que escribió *Retrospección de Pyongyang*, mostraron vena de ensayistas. A partir de la emancipación, aparecieron varios que criticaron o satirizaron la realidad, reflejando el aspecto social, la pobreza y la confusión extrema a través del enfrentamiento entre la izquierda y la derecha.

Después de la emancipación hasta los años 60 tenemos ensayos más leídos, como *Almohada de piedra* de Lee Kwangsu; *Luna; nube y pensamiento* de Park Jonghwa; *El sentimiento del mudo* de Lee Heesung; *La lírica sobre la nube* de Park Mokwol; *Sendero intelectual* de Lee Oryong y *El pensamiento de la marginación* de Cho Yonhyun.

Al entrar a la década de los 60 se publicó gran cantidad de ensayos de políticos, educadores y abogados. También aumentaron los libros de ensayos escritos por varios autores.

7. Conclusiones

Hemos analizado el proceso de la prosa moderna desde el periodo de la apertura hasta hoy, en el cual la novela ocupa el lugar central. La prosa no solamente poseyó el concepto general de la modernidad y de la literatura universal, sino también tuvo el carácter de una literatura colonial, según otra perspectiva. El hecho de que la literatura moderna se formulara y desarrollara bajo el control colonial del Japón señaló muy bien sus particularidades. Tuvo como columnas el carácter universal moderno y la orientación particular como literatura nacional.

Puesto que la actitud literaria tiene una relación inevitable con los conceptos de toma de conciencia, libertad, verdad, intelectualidad y renovación, la literatura coreana bajo

el control colonial concentró básicamente un carácter de literatura nacional. En realidad, desde la década del 20 hasta la emancipación, todos los literatos sin distinción clamaron por una literatura nacional. Por eso no es justo interpretar este carácter como opuesto al universalismo o radicalismo. Durante treinta años, la literatura nacional o el nacionalismo se empleó abarcando todas las actitudes y conceptos. La literatura moderna coreana, sin duda, es una literatura nacional de sentido complejo.

Ni la novela ni el teatro se podrían evaluar si solamente se miden con la norma de la literatura universal. Durante el dominio colonial del Japón se restringió extremadamente la libertad de prensa, reunión y asociación y después de la emancipación hasta los 60 hubo una restricción en torno al material de creación y el pensamiento cultural debido al sistema de la guerra fría. En los años 70, por el sistema revitalizador, no hubo libertad de prensa y expresión. Hasta la primera parte de los años 80, algunos temas en particular se consideraron como tabúes y fue difícil tener un acceso objetivo a cierta ideología. Con esto, la prosa contemporánea de Corea se ha venido enfrentando a varias condiciones adversas como el bloqueo, detención y limitación en la libertad de expresión. En comparación con la gran cantidad de obras, no hay muchas que reflejaran el espíritu crítico o satírico. Fueron muy escasos los exámenes de un periodo o una sociedad que no cayeron en falsedades. La crítica pudo evadir la censura mejor que la novela o el teatro, por ser un género que tuvo un número limitado de lectores y no mucha popularidad. Se evaluó que la crítica o los debates desarrollados durante los años veinte o algunos años después de la emancipación no fueron distorsionados ni reprimidos, en comparación con la novela o el teatro. La crítica escrita du-

rante este periodo tuvo un ambiente y contenido intensos, por lo que merece ser incluida en la literatura universal.

La prosa moderna coreana desde el periodo de apertura hasta los años 60 y 70 muestra mejor una particularidad como literatura nacional que un carácter general de literatura universal. Y la historia de la prosa moderna se resumiría como el proceso de un constante esfuerzo por reflejar la realidad en todas sus dimensiones.

Impreso en Talleres Gráficos
QUEBECOR PERÚ S.A.
Av. Los Frutales N° 344 - Ate
Telfs: 437-7323 - 435-8654
Fax: 437-2925
Apd. 4414
Lima Perú

De los traductores:

Yongsun Lee (*Cheonju, Corea del Sur, 1955*). Licenciado en Estudios de Español en la Universidad Hankuk de Estudios Extranjeros, Maestría en PEG en la Universidad de los Andes (Colombia) y Doctor en Literatura Hispánica en la Universidad Hankuk de Estudios Extranjeros. Desde 1986 es profesor de la Universidad Dankook. Ha publicado artículos sobre literatura hispanoamericana.

Ricardo Sumalavia (*Lima, 1968*). Profesor de Humanidades y del Centro de Estudios Orientales de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Fue profesor visitante de la universidad Dankook y lector en las universidades Kyung Hee y Sun Moon de Corea del Sur. Ha publicado el libro de cuentos *Habitaciones (1993)* y diversos artículos sobre literatura peruana e hispanoamericana.

Próximo título de la colección:

La luna en el agua

Selección y notas de Javier Sologuren





Pontificia Universidad Católica del Perú
Colección Orientalia
Fondo Editorial 2000