Kim Hunggyu

Comprensión de la literatura coreana

Traducción: Lee Yongsun y Ricardo Sumalavia

Kim Hunggyu, doctor de Literatura Coreana por la Universidad de Corea, en la que actualmente se desempeña como profesor y director de un boletín literario. Es especialista en poesía coreana y autor de diversos libros y artículos, todos ellos relacionados con la difusión de la literatura de su país. Dentro de su obra crítica destaca especialmente su libro *Comprensión de la literatura coreana*, por el cual ha recibido el reconocimiento dentro y fuera de la península coreana. En este libro, Kim Hunggyu no solo hace un recuento cronológico de lo más importante de la literatura coreana, sino realiza un agudo estudio de conjunto de los diversos géneros literarios, estableciendo vínculos entre la literatura coreana, la literatura oriental y la literatura de occidente, lo que convierte este libro en consulta obligada para los estudios coreanos realizados en otras lenguas.

COMPRENSIÓN DE LA LITERATURA COREANA

COMPRENSIÓN DE LA LITERATURA COREANA

Kim Hunggyu

Traducido por
Lee Yongsun y Ricardo Sumalavia

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FONDO EDITORIAL 2002

Colección Orientalia
Centro de Estudios Orientales

Publicación auspiciada por Korea Literature Translation Institute
149-1 Pyeong-dong, Jongno-gu
Seoul 110-102
South Korea

Primera edición: mayo de 2002

COMPRENSIÓN DE LA LITERATURA COREANA

Responsable de la colección: Ricardo Sumalavia

Impresión: Tarea Gráfica Educativa

Plaza Francia 1164, Lima
apartado 01761, Lima 1, Perú
Telefax: 330-7405. Teléfonos: 330-7410, 330-7411
E-mail: feditor@pucp.edu.pe

Ilustración: Hombres de cielo Taoístas (1776)
Kim Hongdo
Museo Hoam

Diseño de carátula: Fondo Editorial PUCP

Hecho el depósito Legal, Registro N° 1501052002-1184
ISBN: 9972-42-465-9

Impreso en el Perú - *Printed in Peru.*

ÍNDICE

Capítulo 1
Comprensión de la Literatura Coreana

1.1. ¿Por qué hablamos de literatura coreana?

¿POR QUÉ LEEMOS, HABLAMOS y estudiamos la literatura coreana? Esta pregunta puede parecer obvia para los coreanos; y es así, pues la literatura coreana siempre ha sido parte de nuestra vida y nuestra cultura, desde sus inicios hasta hoy, de un modo consciente o no. Por tanto, leer, hablar y comprender minuciosamente la literatura coreana es una tarea que se nos impone como una necesidad primordial.

Pero esa respuesta, tan obvia como la pregunta, no convence a muchos coreanos en la actualidad, a pesar de su pertinencia. En realidad, nos enfrentamos, explícita o implícitamente, a las siguientes preguntas: ¿por qué consideramos obstinadamente la literatura coreana como un asunto de interés?, ¿es lo mismo estudiar la literatura coreana que cualquier otra de las diversas literaturas nacionales o es una tarea que tiene un significado particular?, ¿no debería prestarse atención primero a la comprensión de la historia, la ideología y el pensamiento como realidades objetivas, puesto que la literatura cuenta con una experiencia imaginativa y sensible?, ¿para interpretar nuestro pasado, con una continua contradicción acentuada y conflictiva, e iluminar el presente, leer y discutir asuntos literarios puede ser más valioso que partir de las ciencias sociales y humanas como la historia, la sociología y las ciencias políticas?

En este primer esbozo de los lineamientos de la literatura coreana no es fácil dar una respuesta concreta a tales preguntas. Especialmente la respuesta a la última se obtiene no solo a través de una simple reflexión, sino también a través de nuestro

hábito de leer y de debatir los asuntos literarios. Sin embargo, a pesar de esta restricción, si no tenemos una clara perspectiva para obtener respuestas afirmativas a aquellas preguntas, es difícil fijar una visión adecuada para la comprensión de la literatura coreana, en tanto la comprensión de cualquier asunto exige siempre el reconocimiento consciente de la ubicación y la visión del sujeto que argumenta.

Para los hijos de la cultura e historia de esta tierra coreana, el interés en su literatura nacional se diferencia marcadamente del que posiblemente puedan tener en las literaturas de otros países. La lógica nos dice que la literatura coreana solamente es una de las tantas literaturas nacionales que existen en el mundo, ya sea la literatura china, la japonesa, la inglesa, la francesa, la chilena, etc.; que todas estas literaturas individualmente forman parte de la literatura mundial y que, por lo tanto, a través de cualquiera de ellas, las personas pueden aproximarse a la comprensión general de la literatura. Pero, las *personas* son una noción abstracta en tanto no existan como un *yo* y un *nosotros* dentro de un determinado grupo humano que conforme y comparta una misma cultura, lengua e historia. Esto significa que nosotros nos enfrentamos con este mundo dentro de una circunstancia literaria particular y que estamos condicionados para configurar nuestra experiencia, pensamiento y sentimientos a través de la lengua materna.

Esta inevitable restricción es percibida como una cárcel. El murmullo y las canciones de cuna de una madre, los cuentos antiguos de la abuela, las leyendas y canciones populares del pueblo natal, la mitología y la escritura sagrada, que incluían el prototipo de una visión religiosa, las groserías, el argot, las palabras tabúes, los refranes, todas las experiencias sociales y culturales, muchas obras clásicas, muchas teorías y debates sobre la literatura y el arte; todo esto legó a la gente una literatura de cierta lengua y la encerró dentro de un mismo ámbito. La razón

para estudiar lenguas extranjeras y sus literaturas es abandonar una opinión parcial e ignorante debida al encierro en la propia cultura, y mirar el mundo con una visión más amplia donde uno pueda reconocerse correctamente. Desde este ángulo, aunque se haya enfatizado muchas veces la importancia de entender profundamente las literaturas extranjeras, hacerlo no ha sido suficiente.

Ampliar el propio, limitado mundo por medio del reconocimiento del *otro* se caracteriza porque el *yo* sale de su terruño y emigra hacia otros campos. Para dar apertura y ampliar la mirada hacia el *otro* debe existir el *yo*, con un mundo propio y acompañado de su propia conciencia. Aquí podemos confirmar que la literatura coreana no es una cárcel, sino la base para entender activamente otras literaturas. Es muy claro que para estudiar profundamente los problemas generales de la literatura, la literatura en lengua materna es la base fundamental y el punto de llegada para afirmar finalmente su resultado. Todo esto nos hizo considerar la comprensión de la literatura coreana como una tarea que está más allá del horizonte de una simple selección.

La pregunta sobre si leer literatura y hablar sobre ella tiene la misma importancia que estudiar la historia, la ideología y el pensamiento de una realidad objetiva nos lleva a proponer una respuesta negativa según el argumento platónico que se refiere a la expulsión de los poetas o la visión racionalista y pragmática del sabio chino Mukja. Pero las razones de que esta pregunta sea significativa fueron las vicisitudes de la historia de nuestros antepasados y la angustia de la realidad de nuestro tiempo. Durante varios siglos de nuestra historia experimentamos que el principio de la justicia fue negado con facilidad y frecuencia. Además nos frustramos en varias oportunidades frente a todos los valores que no correspondieron al vertiginoso movimiento de nuestra realidad. La situación actual no es excepcional. En este período lleno de problemas es probable que sea más impor-

tante investigar la historia y el pensamiento humano que la literatura, que no tiene una utilidad práctica.

A pesar de las sinceras intenciones de esta postura, ella es inaceptable porque parte de un malentendido sobre la relación entre la literatura y el hombre. La literatura está alejada de lo real por no ser un reflejo directo de todo lo que ha existido y existe; pero a través de esta distancia engloba toda la verdad y se desarrolla hacia una conciencia plena. El protagonista Lee Inhwa y su familia, que aparecieron en *Sepulcro*, del autor Yom Sangsop, no correspondieron a los miembros de alguna familia determinada que debió existir en alguna sociedad de finales de la década de 1910. Sin embargo, esta novela mostró la miserable y angustiosa realidad con más agudeza que cualquier informe o suma de datos históricos, a través de una estructura narrativa compleja donde varios aspectos de la vida se integraron íntimamente. Fue un medio para mostrar la vida en su total dimensión, que no se pudo captar a través de presuposiciones o del concepto lógico, y llegar a una verdadera conciencia sin abstracciones.

Aunque haya alguna diferencia en el proceso de comprensión, podemos mencionar el mismo sentido en obras como *La canción de Mochukchirang*, de fines del siglo VII; *El mito de Kumo*, del siglo XV; *La biografía de Chunhyang* y *El relato histórico no oficial Chonggu*. La literatura no existe alejándose del campo de la experiencia objetiva o el problema del estudio sobre la relación entre el mundo y la existencia humana, sino que entra en estos a través de la integridad de una experiencia configurada. En este sentido, leer y hablar de literatura es una manera de buscar la conciencia viva sobre el pasado y la vida actual, y desempeña un papel relevante al plantear algunas disyuntivas a este mundo. Es por esta razón que la comprensión de la literatura coreana es una tarea tan importante como los estudios de las ciencias sociales.

Capítulo 2
Delimitación de la Literatura Coreana

PARA ANALIZAR EL PERFIL y las características de la literatura coreana, la tarea primordial es definir los límites del tiempo y el espacio. Por conveniencia, la literatura coreana indica aquella que abarca desde el período de sus orígenes hasta hoy. Pero, durante ese proceso histórico de miles de años, el espacio donde ha vivido el pueblo coreano ha experimentado un cambio dinámico en cuanto a expansión y contracción, división e integración. Por lo tanto, la literatura coreana, mirada desde un punto de vista anacrónico, debería cubrir apropiadamente este fenómeno. También es necesario comprender la manera como sus ramificaciones, es decir, la literatura oral, la literatura escrita en coreano y la literatura escrita en chino, que existían diferenciándose en las lenguas y su manera de transmitir según una estructura clasista, social y cultural antes del siglo XIX, podrían englobarse dentro de la literatura coreana, así como aproximarse a las características y las relaciones entre sí.

Sobre la tarea de definir el tiempo y el espacio no ha habido un debate serio. Aunque existen problemas para definir las fronteras geográficas y culturales antes del período de los Tres Reinos y para incluir o no la literatura escrita por coreanos en el exterior, la literatura coreana se define básicamente como «el conjunto de literaturas realizadas en el espacio histórico de la vida de todos los períodos por el pueblo coreano». A diferencia de los países compuestos por varias culturas, idiomas y razas, la corriente de la historia de la literatura coreana coincide con el

proceso de desarrollo de la historia del pueblo. Su etapa inicial, que se extiende desde sus orígenes hasta la formación de los reinos antiguos, comprende el período de transición desde una literatura multiétnica hacia una literatura del pueblo, cuando varias razas se establecieron en la península coreana y Manchuria al emigrar desde el Asia Central. Después de esta etapa, la literatura coreana pasó por los siguientes períodos: los tres reinos antiguos Koguryo, Paekche y Silla; el período del Norte y el Sur por Silla y Palhae; el período Koryo y Choson; y el período moderno. La literatura de los coreanos en el exterior, que siguió existiendo con variaciones de acuerdo con las épocas, debe incluirse como parte periférica de la literatura coreana puesto que el espacio de la literatura no es un simple concepto geográfico sino cultural.

Frente a este primer criterio analizado, todavía faltaría hacer una revisión cultural no tan superficial que incluyera tres manifestaciones diferentes según el lenguaje de expresión y la manera de transmisión en la literatura coreana. Especialmente la literatura oral y la literatura escrita en chino, entre estas tres divisiones, manifestaciones, siendo objeto de debate.

2.1. Literatura oral

A pesar de que la literatura oral es, sin duda, una parte de la literatura coreana, a veces se propone la opinión contraria por la razón de que ella no cumple con los requisitos literarios debido a su manera de expresión, es decir, por el hecho de ser transmitida oralmente. Los críticos que asumen esta postura enfatizan que la literatura, según su etimología, indica lo que se registra a través de la escritura. Así, considerando la escritura como la condición esencial de la literatura, tratan de excluir a la literatura oral del campo literario. Según esta versión, si bien todas

las manifestaciones orales formuladas y transmitidas en la historia del pueblo coreano tienen relaciones con la literatura, se trata únicamente de manifestaciones periféricas. Si se asume que la definición de la literatura como la obra artística registrada a través de la escritura tiene justificación en cualquier período, la literatura oral no sería literatura propiamente, y los términos *oral* y *literatura* serían dos conceptos opuestos. Pero este punto de vista es parcial y erróneo. Como la lengua hablada y la lengua escrita se consideran modos de expresión, y la literatura se crea por medio de la lengua, entonces la literatura es una manifestación continua para toda la existencia del ser humano. Si se considera solamente la literatura escrita como literatura, habría que aceptar también que no existía literatura para el ser humano antes de ser inventada la escritura. Debería pensarse, asimismo, que los pueblos de la clase baja de la sociedad antigua y medieval, que no pudieron utilizar con habilidad la escritura aun después de su invención, o varias tribus que no poseían escritura, no pudieron integrarse en el mundo literario. Sin abundar en palabras, esta argumentación se enfrenta a la falacia que niega que la literatura es el arte basado en el deseo y la necesidad universal del ser humano. Además, corresponde a una opinión parcial que da importancia al presente reduciendo injustamente la amplia herencia de la literatura desarrollada a través de la transmisión oral desde la primera etapa de la historia humana.

Naturalmente, no podemos pasar por alto que la manera de transmitir en la literatura causa una diferenciación muy importante en su carácter y función. La diferencia entre la literatura oral y la literatura escrita no solamente queda en el factor externo de su expresión, sino que también provoca una gran variedad de matices en toda la actitud frente a la literatura. Es verdad que en la literatura oral no es fácil corroborar la realidad histórica completa por su modo de expresión y que lo que tene-

mos en nuestro poder son datos sueltos y conservados en varios textos antiguos o en los cuentos y las canciones heredados hasta hoy. Sin embargo, no se puede decir que la literatura oral no sea una literatura sincera o que la literatura oral sea considerada como los datos complementarios de la literatura escrita. Aunque más adelante expondré este punto con más detalle, la literatura oral es un campo importante que tiene un sentido esencial para explicar no solamente la literatura coreana, sino también el aspecto global histórico de toda la literatura.

2.2. El problema de la exclusión de la literatura escrita en chino

En el caso de la literatura escrita en chino se discutió seriamente el problema de su pertinencia cultural. Entre varias opiniones, los investigadores que rechazaron la inclusión de la literatura escrita en chino dentro de la literatura coreana, tomaron como argumento que su escritura, en ideogramas chinos, provino de China. Es decir, por el hecho de que la literatura coreana solo debe expresar el pensamiento, la emoción y la experiencia en coreano, la literatura compuesta por la escritura china y su estilo no pueden considerarse parte de la literatura coreana. Esta opinión se formuló alrededor de 1910, se consolidó a finales de 1920 y tuvo gran influencia en la conciencia de nuestra literatura hasta 1950.

Antes de discutir la justificación de esta visión podemos comprender positivamente su contexto y su motivación en aquel período. El estudio de la caligrafía china y la ideología confuciana tuvieron una relación estrecha con el orden imperante de la dinastía Choson. Pero, frente a las vicisitudes de finales del siglo XIX y el principio del XX, se derrumbaron sin fuerzas, sin encontrar el camino para una reacción. Como resultado de este

fenómeno surgió una conciencia crítica. Además, en los altibajos de la colonización, la conciencia sobre la necesidad de afirmar el orgullo cultural y la individualidad por sí mismos exigió la suposición ferviente de que la literatura escrita en coreano tenía el derecho de ser considerada como la verdadera literatura nacional. La idea común y vieja de que la literatura escrita en chino es una literatura noble y sincera se derrumbó frente al cambio histórico y se afirmó naturalmente la suposición de que el verdadero corpus de la literatura coreana únicamente es la literatura escrita en coreano.

Pero si se busca observar la cultura y la literatura globalmente, la exclusión de la literatura escrita en chino del campo de la literatura coreana responde a una mirada sesgada. Aunque el lenguaje tiene una importancia primordial en la literatura, esta importancia es relativa al contexto cultural de cada período y debería entendérsela desde esta perspectiva. Además, la caligrafía china no es solamente parte del lenguaje chino, como dijeron algunos extremistas.

Aquí es necesario examinar por un momento el papel que ocupó el chino como el idioma generalizado hasta el siglo XIX en el Asia Oriental. La escritura china provino obviamente de China, pero no corresponde al chino como lengua viva. La escritura china es la escritura clásica antigua que se formó desde la dinastía Chin hasta la dinastía Han. Por esta razón, la escritura china es un tipo de lengua universal, como lo fueron el latín en la Europa medieval o el árabe clásico del mundo arábigo.

Desde tiempos remotos, la escritura china, separada de la lengua hablada, se difundió en Corea, Japón y Vietnam, y se estableció en la cultura de las clases aristocráticas de cada reino, conviviendo con sus respectivas lenguas. Entre estos países, en Corea, la clase dominante e intelectual mostró su habilidad en la escritura china y la empleó en el registro histórico, administrativo, personal y en la actividad literaria debido a un ambien-

te que dio importancia a la administración civil y al sistema burocrático. Este fenómeno se pudo apreciar también en Vietnam y Japón, aunque con diferentes niveles según su propia estructura social. La literatura escrita en chino absorbió, por un lado, los patrimonios culturales del mundo asiático y, por otro lado, expresó el pensamiento de cada país. Por lo tanto, por la simple razón de provenir de la escritura china no puede excluirse de la literatura de cada país. Merece considerarse que la literatura escrita en chino en las diversas naciones de Asia del Este contribuyó al desarrollo de sus propias literaturas por su marcada tendencia secular e individual.

Sin abundar en palabras, en Europa no se considera que la literatura escrita en latín en diversos países debe pertenecer a la literatura romana o italiana. Aunque se escribió en latín, la literatura refleja la experiencia histórica y cultural de sus propios países. En tanto fue elaborada por el propio pueblo, no se la excluye considerándola de otro país. La diferencia es que el Imperio Romano colapsó e Italia posee una nueva identidad, mientras que China se presenta aún como una potencia en la zona asiática. Por esta razón, en lugar de ver la cultura china antigua como una cultura expandida en esta zona, se tiende a relacionarla con la frontera cultural y política actual. Pero no es justo delinear la cultura formada antes de poseer un país moderno según una frontera geográfica establecida posteriormente.

Otro problema que surge cuando se excluye la literatura escrita en chino de la literatura coreana es que se descarta una gran parte de la herencia hasta el siglo XIX y no se puede explicar completamente el desarrollo de la literatura coreana y su imagen global. Aunque la cantidad de textos literarios que quedó no mantuvo una proporción real con el contenido de la historia de la literatura, una gran parte de los datos de la literatura escrita en chino es fundamental para comprender la verdadera esencia de la literatura de aquel entonces. A lo largo de la histo-

ria coreana mucha gente ha escrito en chino y esta literatura ha sido primordial para indagar por el dinamismo entre los conflictos, contactos e influencias entre los varios niveles de cultura y tipos de literatura. Esta afirmación se corrobora, por ejemplo, en el hecho de que para entender los *sigas* (poesía pastoril) del siglo XVI se necesita revisar el pensamiento y la poesía escrita en chino de los altos funcionarios. O en el hecho de que para explicar el desarrollo de la literatura épica de la segunda parte de la dinastía Choson no se puede pasar por alto las varias funciones de los relatos históricos no oficiales, las biografías y las novelas escritas en chino.

2.3. Criterios de inclusión de la literatura escrita en chino dentro de la literatura coreana

Para ingresar con plenitud en el estudio de la literatura coreana, una posición ecléctica sobre la inclusión de la literatura escrita en chino es inevitable. Esta posición, surgida en los años 40 y 50, trató de moderar los problemas mencionados al considerar la literatura escrita en coreano como la literatura central y una parte de la literatura escrita en chino como una literatura periférica.

Aunque se tomó esta perspectiva ecléctica, se consideró una diferencia de grado al incluir la literatura escrita en chino. Por ejemplo, Cho Yunche, en su libro *Historia de la literatura coreana* (1949), definió la literatura escrita en coreano como una literatura coreana pura y la literatura escrita en chino como una parte de esa literatura. Insistió en que los mitos y las novelas, aunque fueron escritos en chino, debían incluirse en la literatura coreana pura, en tanto constituían parte de sus corrientes. Lee Byongki y Paek Chol sugirieron que la literatura escrita en chino se incluye tomando en cuenta su contenido y tiene valor como referencia complementaria de la historia de la literatura coreana.

En el libro *La historia completa de la literatura coreana* (1957) se abordó a la literatura escrita en chino en un anexo independiente. Chang Doksun tomó una posición más flexible y consideró toda la literatura anterior al invento del alfabeto coreano, sea escrita en *hyangchal* o en ideogramas chinos, como parte de la literatura coreana. Entre la literatura posterior a la aparición del alfabeto coreano, solamente aquella escrita en este idioma se definió como parte de la literatura coreana. Y, entre la literatura escrita en chino, solamente aquella que tuvo un valor literario coreano se pudo incluir dentro de la literatura coreana.

Esta posición tiene varias ventajas frente a una inflexible, para la cual solo la literatura escrita en coreano es parte de la literatura coreana, pero también entraña ciertos problemas, respecto, sobre todo, de criterio y justificación en su eclecticismo. Primero podemos tener dudas acerca de cuál es el criterio para escoger las obras que tienen un valor literario coreano. Frente a esta inquietud, las opiniones de los investigadores son variadas. Por ejemplo, la inclusión de solo los mitos y las novelas escritos en chino en la literatura coreana es una selección no equilibrada puesto que el *siga* escrito en coreano hasta el siglo XIX tuvo una relación estrecha con la poesía escrita en chino de la clase aristocrática. Es plausible el argumento de dividir la literatura escrita en chino sobre la base de la fecha de la invención de la escritura coreana (1446), pero aun después de este hecho no hubo un cambio en las condiciones sociales y culturales que pudiera corregir la preponderancia de la escritura china en la actividad literaria de la clase aristocrática y, por lo tanto, esta división no se debió a una realidad objetiva e histórica, sino a una lógica de división normativa.

Otro problema surge al confrontar el criterio según el cual se excluye a la literatura escrita en chino por no tener un valor literario coreano. En ese caso, se ignora completamente las relaciones múltiples entre las diversas literaturas en nuestra his-

toria. Si se elimina la parte con escaso valor literario se restringirá la posibilidad de comprender con justicia otras literaturas, puesto que las partes eliminadas, en su momento, mantuvieron una relación complementaria o enfrentada con otras literaturas, teniendo su propio sentido y función dentro del mismo contexto de la historia literaria. En un ejemplo muy sencillo podemos indicar el caso de Park Chiwon. Las obras como *La biografía de Hosaeng*, *Hojil* o *La biografía de Yangban* son difíciles de entender claramente si se las aísla de *El diario de Yolha* y las obras críticas que incluyeron las reflexiones del autor. Todas estas obras muestran su aspecto verdadero al enfocarse en el conflicto interno que enfrentaron la literatura escrita en chino y el confucianismo del siglo XVIII.

La conclusión a la que podemos llegar a través de este debate es que la literatura escrita en chino realizada en el espacio histórico de Corea hasta finales del siglo XIX debe incluirse dentro de la literatura coreana sin ninguna discriminación. Esta posición se presentó plenamente después de finales de 1950, cuando los nuevos estudios mostraron los problemas que surgían de una posición contraria, y se acogió más ampliamente después de 1970 y corroboró su sentido a través del resultado fructífero de la investigación.

2.4. Esquema de la literatura coreana

Dentro de esta perspectiva, la literatura coreana se puede definir como aquella en la cual la experiencia, el pensamiento y la imaginación del pueblo coreano se configuran a través de la manifestación del lenguaje que corresponde al modo de ser y las condiciones culturales de cada etapa de la historia. En otras palabras, la literatura coreana es la creación literaria del pueblo coreano. Por lo tanto, incluimos dentro de la literatura

coreana las diferentes maneras de expresión (transmisión oral, *hyangchal*, escritura china y coreana) a pesar de que aparecen variadamente según las diversas etapas históricas. Al asumir esta posición, los problemas discutidos antes se resuelven: podemos entender la literatura del pasado y del presente y también podemos tratar la interacción y el conflicto ocurridos entre las literaturas de varios estratos en el proceso del desarrollo y el cambio histórico de la literatura coreana sin contar con una lógica improvisada. Esto contribuirá a examinar con fidelidad el aspecto global de la literatura coreana.

Sobre la base de esta discusión podemos esquematizar la literatura coreana de la siguiente manera:

- La literatura coreana
  - Literatura oral
  - Literatura escrita
    - Literatura escrita en chino
    - Literatura escrita en coreano

2.5. División del estudio de la literatura coreana

Una vez que llegamos al punto de considerar la literatura coreana como la suma de la literatura oral, la literatura escrita en chino y la literatura escrita en coreano, la tarea siguiente es la comprensión global sobre las características y las relaciones históricas entre estas tres literaturas. Todas ellas poseen una particularidad según el contexto social en el que se desarrollaron, y su manera de expresar y transmitir. También asumen un

papel diferente según las condiciones históricas de cada período y mantienen una interacción continua dentro de la cultura coreana. Para examinarlas podemos dividir la historia de la literatura coreana en las seis etapas siguientes según los aspectos de su desarrollo.

i) El período en el que solamente existe la literatura oral.

ii) El período en el que la literatura oral ocupa la mayor parte de la literatura y, debido a la introducción de la caligrafía china, una parte de la literatura oral se empieza a registrar en caracteres chinos y, por lo tanto, la literatura escrita en chino aparece parcialmente.

iii) El período en el que, al compás de la literatura oral, la literatura expresada con los caracteres derivados del chino, como el *hyangga*, se forma y desarrolla, y la literatura escrita en chino se difunde dentro de una restringida clase aristocrática.

iv) El período en el que, debido al uso generalizado del chino entre los intelectuales, conviven la literatura escrita en chino de la clase aristocrática y la literatura oral de la clase baja.

v) El período en el que, debido a la creación del *hangul*, conviven las dos anteriores literaturas y la naciente literatura escrita en coreano, estrechando sus vínculos con todas las clases sociales.

vi) El período en el que la literatura escrita en coreano ocupa la mayor parte de la literatura coreana, al tiempo que la literatura escrita en chino pierde su soporte social a causa del derrumbamiento del sistema clasista y a que la literatura oral decayó en importancia a causa del desarrollo de la imprenta.

La literatura oral existió con relativa continuidad hasta el período (v) y puede ser considerada el origen y substrato de la literatura coreana. Como todas las literaturas, la coreana partió del período en el que existió solamente la literatura oral para luego entrar a una etapa en la que convivieron la literatura oral y la literatura

escrita. En este proceso, la literatura oral, al compás de su propio cambio y desarrollo, sirvió para ofrecer el material, el estilo y la fuerza imaginativa a la literatura escrita. El *hyangga*, canciones líricas que expresaron el sentimiento del pueblo durante el reino Silla con mucho refinamiento, a través de la profundidad y belleza del habla coreana, se basó en la literatura oral. Las novelas que aparecieron en gran parte del segundo período de la dinastía Choson provinieron del *pansori*, poema épico que siempre tuvo una íntima relación con la primigenia literatura oral.

A pesar de su importancia, el peso de la literatura oral no fue siempre igual durante el proceso histórico de la literatura coreana. En efecto, es un fenómeno muy natural que el papel de la literatura oral se reduzca con el transcurrir del tiempo. Si analizamos más detalladamente podemos dividir la literatura oral entre las de los períodos i), ii) y iii) y las de los períodos iv) y v). En la primera etapa, la literatura oral tuvo un soporte en toda la sociedad, pero al entrar en la segunda etapa, en tanto se desarrolló la literatura escrita en chino entre la clase aristocrática, la literatura oral pasó a ser cultivada solo por las clases media y baja. En términos generales, en la antigüedad, correspondiente a la primera etapa, la literatura oral abarcó a toda la sociedad, pero durante la sociedad medieval, desde el comienzo del reino Koryo, la literatura se dividió en dos vertientes según el orden social y la literatura oral se desplazó hacia la clase baja. Sin duda, la clase intelectual no se alejó de la literatura oral. Ella había crecido escuchando los relatos y canciones antiguos, y en su época de madurez era indispensable contar con la literatura oral para expresar sus sentimientos. Pero, al observar los aspectos generales, la clase aristocrática marcó una tendencia en la literatura escrita en chino, mientras que la clase baja satisfizo su deseo de expresión contando con la literatura oral.

Históricamente, la literatura oral se ha mantenido como sustrato de la literatura nacional y como expresión del pueblo.

Como sustrato de una literatura nacional muestra las cualidades que aparecen continuamente en las literaturas del pueblo: el estilo, el leitmotiv, el tema y el ritmo. Desde el período antiguo, antes del período iii), la literatura oral proporcionó una base primigenia a pesar de la introducción del carácter chino. Esta cualidad sobresalió durante el período inicial de los reinos Koryo y Choson, cuando se desarrolló la literatura escrita en chino entre la clase aristocrática. De esta manera, la clase aristocrática tendió hacia una ideología universal y trascendental, así como hacia una particular conciencia estética, usando el chino, la escritura común del hemisferio cultural de Asia del Este, como la lengua literaria. Mientras, la mayoría del pueblo expresó su experiencia cotidiana, su pensamiento y su conciencia estética a través de la literatura oral, que utilizaba la lengua del pueblo y un estilo simple. Fue así como se mantuvo como sustrato de la literatura nacional. Además, a diferencia de la literatura escrita en chino de la clase aristócrata en el período medieval, que buscó el mundo conceptual y una conciencia estética bastante alejados de la experiencia cotidiana, la literatura oral, por ser la literatura de la gente luchadora, pudo acceder a la vida real y a la expresión popular apegada a la vida cotidiana.

La literatura se profundiza a través del intercambio y búsqueda de un ideal universal compartido con otras culturas. Por lo tanto, debemos apreciar con justicia el valor de la literatura escrita en chino, pero las dos cualidades de la literatura oral son fundamentales para examinar la literatura coreana.

La literatura escrita en chino fue creada por una minoría de la clase aristocrática cuando se introdujo el carácter chino durante el establecimiento de los reinos antiguos, y llegó a un nivel bastante elevado durante el reinado de Silla y Palhae. Pero el soporte social y su difusión no alcanzaron a toda la clase aristocrática. En el caso del reino Silla, los eruditos provenientes de familias nobles y los estudiantes que fueron a estudiar al reino

Tang se dedicaron a la literatura escrita en chino. La literatura escrita en chino se expandió a plenitud cuando se gestó una sociedad que dio importancia a la administración civil y al desarrollo de un sistema burocrático. Asimismo, el reino Koryo implantó un examen estatal para elegir a los altos funcionarios y para reorganizar el sistema gubernamental del poder central. Debido a la relevancia de los estudios chinos, el *hyangga* perdió su vigor, y la literatura escrita en chino se difundió en el mundo de la clase dominante. Esta tendencia se profundizó en la dinastía Choson, que tuvo un sistema burocrático dirigido por los *yangban*, sector de la aristocracia que profesaba los principios confucianos. Por lo tanto, la literatura escrita en chino se arraigó firmemente como parte fundamental de la cultura de la clase alta, y aparecieron muchos autores y obras sobresalientes.

La literatura escrita en chino tuvo un carácter muy restringido debido al uso de los ideogramas chinos y porque se escribió para ser disfrutada por la clase aristocrática. Además, el universalismo medieval que siguió la práctica del camino de la perfección Do de los sabios Yo, Sun, Konja y Maenja, y la orientación hacia el modelo chino en la literatura, dieron mucha influencia a esta tendencia. A pesar de ello, no se negó el desarrollo histórico de la literatura coreana ni su autonomía literaria. A diferencia del pensamiento popular, que tuvo una posición contraria a la herencia cultural del chino, la literatura escrita en chino mostró cambios, diversificaciones y conflictos en su desarrollo. Nuestros antepasados establecieron el sistema fonético coreano a través de la caligrafía china y seleccionaron apropiadamente el estilo, la temática y los motivos para expresar varios problemas de su entorno. Especialmente después del siglo XVII, apareció vigorosamente una conciencia sobre la literatura nacional.

La literatura escrita en chino, que deberíamos apreciar en su total dimensión, contribuyó a ampliar la literatura coreana y a

formar una conciencia estética refinada y un mundo filosófico muy rico. En otras palabras, la literatura escrita en chino, siendo la literatura de la clase aristocrática y de una lengua generalizada, coexistió y se enfrentó con la literatura oral asumiendo una fuerza centrífuga trascendental frente a la fuerza centrípeta individual y concreta de la literatura oral. En el caso de que se hubiera extremado esta tendencia, se habría caído en el gusto superfluo y en el sometimiento a la cultura china. Sin embargo, vale la pena prestar atención al hecho de que la literatura escrita en chino, por un lado, formó una particularidad como parte de la literatura coreana y, por otro lado, enriqueciendo la literatura oral, amplió y dio variedad al contenido de la literatura coreana.

La literatura escrita en coreano se ubica en una posición intermedia entre la literatura oral y la literatura escrita en chino, y se desarrolló teniendo múltiples relaciones con ambas literaturas. El *hyangga*, la primera literatura coreana escrita en *hyangchal*, se fundó sobre la base de la literatura oral y produjo un estilo lírico muy refinado. Pero al entrar en el reino Koryo, el *hyangchal* perdió su vigor, por lo que hubo que esperar hasta la creación del *hunminjongum*, alfabeto coreano, en 1446, durante el reinado de Sejong de la dinastía Choson, para que tuviera la fuerza necesaria para impulsar el desarrollo de una literatura escrita en coreano. A partir de la creación de este alfabeto, la literatura escrita en coreano se recopiló, tradujo y desarrolló bajo la dirección del gobierno, y fue difundida por los altos funcionarios y las mujeres. Esta literatura coreana correspondiente a la primera parte de la dinastía Choson se desarrolló en el género del siga y preparó el terreno estilístico para la narrativa posterior. Con esta experiencia acumulada, la literatura escrita en coreano llegó a su apogeo tanto cuantitativamente como cualitativamente, con la aparición de los cantantes populares, al variado desarrollo en la narrativa, la prosperidad de la imprenta comercial y el desarrollo de una cultura citadina. Espe-

cialmente dentro de la circunstancia cultural del período que correspondió al desmembramiento de la sociedad medieval, la literatura coreana tomó una orientación realista y se dirigió hacia la conciencia de una vida moderna. Al fin, después de las vicisitudes históricas, desde finales del siglo XIX hasta principios del siglo XX, la literatura escrita en chino perdió su espacio y, de igual manera, la literatura oral también se vio debilitada. Así, la literatura escrita en coreano ocupó casi todo el espacio de la literatura coreana.

Durante este proceso, la literatura en coreano fue escrita por un amplio espectro de la sociedad: desde los altos funcionarios hasta la gente del pueblo. Este carácter global de la literatura escrita en coreano saltó la barrera del sistema clasista medieval y la estructura cultural dicotómica para convertirse en una expresión que pudiera conseguir un sentido común más amplio. Dentro de esta perspectiva, la literatura escrita en coreano es una manifestación que se alimenta de la literatura oral y la literatura escrita en chino. También podemos decir que asumió el rol protagónico al proponer un horizonte que unifica la literatura del pueblo con otras literaturas.

Ha sido común dividir la literatura coreana entre la literatura clásica y la literatura moderna fijando como límite los finales del siglo XIX. Pero la división entre la literatura clásica y moderna es resultado de la simple segmentación temporal para la conveniencia de la investigación y no significa que cada una forme su propio espacio. En la comprensión de la literatura coreana de hoy, superar la distorsión de la conciencia producida por esta dicotomía es una tarea indispensable.

Capítulo 3
Géneros de la Literatura Coreana

3.1. Literatura y géneros

PARA ENTENDER MEJOR una literatura es conveniente delimitar y analizar los géneros que la componen. Aunque este método tradicional de análisis literario es anticuado, todavía es utilizado por los investigadores porque es un medio conveniente para entender los varios tipos de literatura. En este capítulo trataremos de estudiar los diversos géneros de la literatura coreana.

Aunque sigamos este tipo de análisis, distinguiendo los géneros, evitaremos tener prejuicios sobre los conceptos previos de cada uno de ellos. Necesitamos cuestionar el análisis que obliga a incluir a toda la literatura en simples categorías, como si se tratara de botellas de laboratorio con elementos químicos o libros en estanterías. Para superar esto, antes de delimitar los géneros de la literatura coreana revisaremos las teorías generales referentes a los géneros.

Algunos argumentan que la literatura está compuesta por muchas obras individuales, pero una investigación rigurosa revela que este argumento no es correcto. Ninguna obra literaria está suspendida en el aire por sí misma. La obra literaria encierra un sistema de significados que viene de las relaciones complejas entre las obras del pasado y del presente, y entre escritores y lectores, quienes están unidos por las tradiciones y convenciones literarias, dentro de un horizonte del lenguaje y la escritura. El entendimiento de una obra literaria no es un simple entendimiento del texto, sino una comprensión de la experiencia humana, a través de referencias a las tradiciones y convenciones que envuelven a una obra en particular. Cuando

leemos las primeras frases de un libro, recordamos, consciente o inconscientemente, otras obras que tienen similar estructura, estilo y forma. También entendemos una obra al imaginar lo que va a suceder en el desarrollo de la historia. Si no tenemos esos puntos de referencia, nuestra comprensión de esa obra es muy lenta e incierta.

Esto se cumple también en la creación misma de la obra literaria. Los escritores siguen los métodos y tradiciones del mundo que los circunda, y colocan esta experiencia e imaginación en sus obras. Las obras resultantes también influyen a la tradición y se vuelven parte de ella.

El término *género* se refiere a varios niveles que son comunes a diversas obras literarias. En efecto, el género es un sistema de convenciones literarias que comparte un grupo de obras literarias. Es un modelo que soporta la existencia de las obras individuales. Si observamos detalladamente, no hay obras literarias idénticas, pero para que se concreten las particularidades de estas obras es necesario que cada una mantenga, de alguna manera, relaciones con las convenciones existentes. Hasta el arte experimental necesita de una convención a la cual rechazar, para crear un impacto novedoso. Y, si la apariencia y el desarrollo del arte experimental se consideran significantes, esa actividad artística experimental forma un nuevo estilo. Dentro de esta perspectiva, todas las obras literarias y artísticas son el producto unificado entre la convención supra-individual, y la experiencia y el deseo individual.

Aunque los géneros son importantes para entender la literatura, no podemos considerarlos como casilleros o habitaciones bien cerradas para una clasificación estricta. Algunas obras no pueden ubicarse en un género determinado y alguna obra literaria que pertenece a un género determinado no se corresponde exactamente con él. Algunos géneros históricos y convencionales, como el *sijo*, el *pansori*, los relatos del sueño, los sonetos y la tragedia

griega no aparecieron como tales, sino que fueron producto de un proceso histórico, es decir, se formaron en un tiempo y un espacio de la actividad literaria, y algunos duraron más y otros menos, y algunos desaparecieron y otros variaron hacia otras formas.

El género es más que un sistema organizado de principios y características únicas que sirven convenientemente para unificar las obras literarias bajo un nombre particular; consiste, además, de amplios aspectos que son extraídos de varias obras que tienen una cierta afinidad entre ellas. Aunque los géneros varían según el tiempo y la cultura, algunas obras individuales mantienen las características de alguno de ellos, mientras que otras se desvían mucho. En este último caso, los géneros establecidos sirven de marco de referencia importante para averiguar el grado y el mecanismo de la desviación. Algunos géneros exigen el cumplimiento estricto de sus convenciones en varios niveles, en tanto que otros son flexibles. Asimismo, hubo algún período en el cual los géneros tuvieron una norma esencial firme puesto que eran producto de fundamentos racionales, y hubo algún otro período durante el cual todos los géneros fueron considerados productos abstractos y artificiales, ajenos a la individualidad creativa. Cuando miramos la historia literaria de varios países, encontramos que, en algunos períodos, la estabilidad de los géneros perduró durante mucho tiempo, mientras que, en otros períodos, los viejos géneros y los nuevos compitieron. En la explicación de los géneros literarios necesitamos mantener un grado de flexibilidad que nos permita incluir la diversa evolución histórica de algún género en particular.

3.2. Mayores y menores géneros

Puesto que existen muchos géneros, antiguos y modernos, los investigadores de Occidente y Oriente se han esforzado por de-

finir algunos géneros más amplios que pudieran incluir apropiadamente todos los géneros convencionales. Así, se puede apreciar diversos sistemas de clasificación de dos, tres, cuatro, cinco y siete categorías. En cuanto a las características de los géneros, también existen varias teorías; pero, aquí, en lugar de analizar detalladamente las varias teorías de los géneros, escogeremos el sistema de cuatro categorías que se utiliza recientemente y discutiremos brevemente algunos aspectos importantes para su aplicación.

Esta clasificación divide las obras literarias en cuatro géneros y explica las características y las relaciones mutuas de otros géneros históricos (géneros menores). La clasificación en cuatro géneros varía según los investigadores, pero aquí adoptaré el sistema desarrollado por el profesor Cho Dongil, que se basa en la adición del género didáctico a los tres géneros tradicionales: la lírica, la épica y el drama. Esta clasificación es importante para el desarrollo de una apropiada teoría del género que pueda satisfacer las diversas historias de la literatura de Asia Oriental. La clasificación de tres géneros aplicada comúnmente a la literatura moderna de Occidente, que enfatizó la imaginación y la ficción de la literatura, no es suficiente para estudiar la literatura coreana, porque en ella, como en las literaturas china, japonesa y vietnamita se enfatizó la expresión sincera del sentimiento del autor antes que la imaginación creativa. Los poemas y prosas, así como varias otras obras documentadas hasta antes del siglo XIX lo corroboran. Todavía no se ha encontrado un término definitivo para el género que incluye moralejas, enseñanzas, los documentos que registran hechos y experiencias, por eso lo nombramos didáctico, asumiendo la postura del profesor Cho Dongil, quien planteó esta clasificación.

Esta clasificación no resuelve todos los problemas al aplicar la teoría del género a la literatura coreana; por el contrario, provoca nuevos cuestionamientos, que se pueden resumir en dos:

1) ¿Los cuatro géneros —lírica, épica, drama y didáctica— se dividen según ciertas condiciones, o su clasificación se basa en un *continuum* que permite la ubicación de algunas obras entre géneros?
2) ¿Los cuatro géneros existen siempre sin importar la diferencia de historia y cultura, o son un instrumento conceptual para explicar varios géneros menores de la literatura?

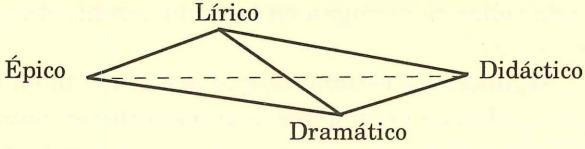
Estamos de acuerdo con la segunda opción de cada pregunta. Es decir, el sistema de los géneros más representativos es un marco conceptual para examinar los varios géneros históricos. Los géneros históricos pueden corresponder fielmente a algún género mayor o desviarse de él o, a veces, pueden ubicarse entre los géneros mayores. Aunque nos enfrentamos a ciertos límites al discutir este punto en detalle, podemos resumir nuestra posición de la siguiente manera:

Primero, contra el argumento de quienes han creído en la universalidad cultural de la literatura, el género mayor no puede ser un sistema universal y completo que abarque cualquier literatura, en cualquier época. Como las otras teorías sobre diferentes fenómenos culturales, en el entendimiento sobre la esencia y el sistema de los géneros mayores se reflejan una visión particular del mundo y una actitud literaria en un primer nivel, y, en un segundo nivel, se estimula el interés por el estudio y el debate sobre las teorías del género. Es natural que todas las teorías con respecto de las clases y características de los géneros, aunque hayan surgido a través de cientos de años de discusión literaria, tengan una misma utilidad y justificación, pues todas ellas se arraigan en la evolución histórica de los géneros mayores.

Segundo, los estudiosos que argumentan en favor de la universalidad de los géneros, a veces incluyen forzadamente a varios estilos literarios y géneros en una categoría más amplia para

satisfacer sus argumentos universalistas. Esta lógica sostiene una estructura estática, pues, al analizar la transformación de los géneros históricos, los clasifica dentro de un género mayor: las obras líricas se ubican dentro del género lírico y las obras épicas dentro del género épico. Pero esta visión no explica bien el dinamismo del fenómeno literario. Por ejemplo, si se asume una visión muy estrecha sobre la distinción entre el género épico y el didáctico, surge una dificultad para explicar cómo los hechos verdaderos se convirtieron en fábulas, en leyendas y, posteriormente, en novelas. Además esta perspectiva ni explica por qué muchas obras épicas, como las canciones épicas tradicionales de la literatura coreana o las baladas de la literatura inglesa, resuelven el conflicto dentro de la estructura de una obra lírica; ni explica los géneros híbridos, en los cuales coexisten las características de varios géneros. Los géneros mayores, considerados como los géneros categóricos, no pueden escapar a este problema fundamental.

Dentro de esta argumentación tratamos de considerar los géneros mayores como géneros conceptuales que sirven para un mejor entendimiento de los géneros históricos. Por esa razón, en lugar de usar los nombres con un carácter sustantivo que presuponga una condición invariable, adoptaremos, para conveniencia de nuestro estudio, el carácter adjetivo de estos términos. En este caso, cada género mayor es un punto que indica alguna ubicación del espacio abierto, en lugar del cuarto cerrado por una línea divisoria o por una pared, y los géneros históricos se ubican en varios lugares de esos puntos.



Los géneros históricos pueden aproximarse a los vértices que indican los géneros mayores, o pueden superar estos límites, o pueden moverse entre los vértices.

En el espacio formado por los cuatro vértices se ubican los géneros históricos, que se mueven conforme al proceso natural de nacimiento-crecimiento-envejecimiento. Los géneros históricos no son puntos simples, sino un espacio que ocupa una parte del interior de la pirámide. Algunos géneros históricos no se desvían de las normas, mientras que algunos géneros pueden ubicarse en más de dos vértices debido a su carácter variante. Las biografías ficticias (*kajon*) pertenecen al primer caso, mientras el *kasa* y las narraciones del chino clásico son ejemplos del segundo caso.

Cuando vemos los géneros mayores no como categorías cerradas sino como los vértices del espacio, no es tan fácil colocar los géneros históricos en alguno de ellos. Sin embargo, para nuestra explicación dividimos los géneros históricos entre los géneros lírico, épico, dramático y didáctico según sus características. En el caso de los géneros mixtos, que ni siquiera permiten esta división hecha por nuestra conveniencia, es necesario respetar sus múltiples relaciones. Además tenemos que prestar atención al hecho de que algunos géneros históricos ubicados dentro de algún género mayor pueden tener algunas características que sean parcialmente próximas a algún otro género mayor.

Tomando en cuenta las discusiones arriba mencionadas, varios géneros históricos de la literatura coreana pueden colocarse en uno de los cinco géneros mayores de la siguiente manera.

1. Género lírico: canciones antiguas (*kodae kayo*), *hyangga*, canciones tradicionales del reino Koryo (*sokyo*), *sijo*, *sijo* narrativo (*sasolsijo*), *chapka*, canciones líricas tradicionales (*sojong minyo*), la mayoría de los poemas escritos en chino, los nuevos poemas del siglo XIX (*sinchesi*) y la mayoría de poemas modernos.

2. Género épico: mitos, poemas épicos, leyendas, fábulas tradicionales (*mindam*), canciones tradicionales épicas, cantos chamánicos (*muga*), *pansori*, novelas antiguas, la nueva novela (*sinsosol*) y la novela moderna.
3. Género dramático: danzas de máscaras (*talchum*), teatro de títeres, nuevo teatro (*changguk*), *sinpaguk* y drama moderno.
4. Género didáctico: *akchang* (música cortesana), *changga*, ensayos, diarios, crónicas de viaje y varios tipos de literatura escrita en chino.
5. Género híbrido: *kyongguichega*, *kasa*, *kajon*, relatos del sueño y *yadam* (relatos históricos no oficiales).

3.3. Género lírico

3.3.1. Canciones antiguas (*kodae kayo*)

Es difícil definir si la literatura coreana se utilizó primero en el género lírico o en el épico, pero se sabe que los pueblos del noreste de Asia, que fueron antepasados del pueblo coreano, produjeron gran variedad de canciones líricas. Muchas de estas canciones tuvieron un carácter religioso o fueron cantadas para invocar signos propicios durante las épocas de caza o de cultivo, a través del elogio, las exclamaciones de júbilo y las confesiones. La función ceremonial en la sociedad antigua de Corea aparece en los siguientes ejemplos sacados de *Historia de Wei* de la sección de *Historia de tres reinos* de Chen Sou (233-297).

> En el reino Puyo la gente rindió homenaje en honor a los cielos en enero, según el calendario lunar, y cantaron, bailaron y bebieron por varios días. A esta celebración se le llamó *Yongo*. La gente de todas las edades llenó las calles durante el día y la noche, cantando sin cesar.

> En el reino Mahan, la gente celebró en honor a los dioses después de sembrar en mayo. La gente cantó, bailó y bebió día y noche. Ellos bailaron en grupos numerosos, yendo y viniendo repetidamente e inclinando el cuerpo hacia el suelo. Ellos movieron sus manos y pies al ritmo de sus cuerpos.

Por otro lado, a través de los siguientes párrafos del mismo texto podemos saber que la gente de los reinos antiguos disfrutó de las canciones aun fuera de las ceremonias. Se sabe, según los datos históricos, que las canciones líricas ocuparon la mayoría de los *kayos* antiguos.

> A la gente del reino Koguryo le gustó cantar y bailar. Hombres y mujeres en los pueblos a través de todo el país se reunieron toda la noche para cantar y bailar.
>
> En el reino Chinhan, a la gente le gustó bailar y cantar mientras bebía y tocaba el *komungo*.

Entre los poemas de este período, *Kujiga* (canción de la tortuga), transmitido en caracteres chinos, es, sin duda, una canción de conjuro, pero el poema *konghuin* es considerado un poema lírico porque contiene muchos lamentos. *La canción del ruiseñor* (*Hwangjoga*) fue cantada por el segundo rey del reino Koguryo llamado Yuri, y se trata de un poema lírico de una expresión muy concisa y directa.

> Los ruiseñores vuelan suavemente
> Machos y hembras tienen un idilio.
> Estando en una soledad profunda,
> ¿Con quién puedo regresar a casa?

La estructura de este poema es muy simple, pero mantiene un balance complejo. Los ruiseñores al lado de un hombre me-

lancólico, la ligereza del vuelo y la pesadumbre del corazón del hombre así como el himno melancólico al final son los símbolos importantes en este poema. Estos elementos contrastados enfatizan la soledad y el deseo de encontrar un amor.

Historia de Koguryo, sección de la *Historia de tres reinos* (*Samguksagui*, 1145) describe el origen de esta canción de la siguiente manera: el rey Yuri cantó ante un ruiseñor cuando descansaba debajo de un árbol en el camino de regreso a palacio, después de perder a la princesa de quien estaba enamorado. Aunque esta canción refiere al rey, probablemente se cantó entre el pueblo de aquel tiempo.

Estas canciones antiguas nos han sido legadas en caracteres chinos, compuestas en cuatro líneas y en cuatro caracteres por línea. Esta forma unificada no solamente refleja la influencia de los traductores de los poemas, quienes tomaron sus referencias de *El libro de canciones* (*Sikyong*), sino también la estructura tradicional de las canciones antiguas, en las cuales cada línea constó de cuatro sílabas. La apariencia de cuatro líneas en *hyangga*, que tuvo características comunes con las canciones tradicionales, corrobora el argumento de que esta forma fue la característica de las canciones antiguas coreanas.

3.3.2. *Hyangga*

El término *hyangga* fue usado para indicar los poemas escritas en *hyangchal* durante la dinastía Silla, a diferencia de la poesía escrita en chino y de la poesía en sánscrito. El *hyangga* se refiere a poemas que usaron el *hyangchal*, basado en caracteres chinos, para representar la pronunciación coreana. Aunque el uso del sistema *hyangchal* es considerado una condición necesaria para que un poema sea clasificado como un *hyangga*, muchos de ellos, como lo muestra *Memorias de los Tres Reinos* (*Samgukyusa*, 1285), no cumplieron con este requerimiento por-

que fueron escritos mucho después de ser compuestos como poemas orales.

El *hyangga* no incluyó solamente las obras de origen oral, sino también los poemas escritos, y presentó, además, diversidad de formas y contenidos, por lo que es difícil verlo como un género unificado, basado en convenciones y principios únicos. Aunque algunos investigadores colocan todas las obras escritas en *hyangchal* en el género *hyangga*, este término se refiere a un género de poesía coreana que se corresponde estrechamente con la poesía del reino Tang y con la poesía en sánscrito. La gente del reino Silla utilizó varios términos, además de *hyangga*, para referirse a ella. Es difícil aclarar esto debido a los escasos datos existentes, pero *hyangga* es un término amplio que se refiere a diversas colecciones de obras individuales.

En efecto, la diversidad de *hyangga* muestra que no es un género unificado por una forma dominante, sino una colección de obras de varias formas poéticas. De los veinticinco *hyangga* existentes, catorce fueron hallados en *Memorias de los Tres Reinos* y once fueron encontrados en *Canciones de los diez votos de Samantabhadra*, sección de *La vida del gran monje Kyunyo* (*Kyunyojon*, 1075). *Canción de Sodong*, *Pungyo*, *Canción de ofrendas florales* (*Honwaga*) y *Canción de ofrendas florales ante Buda* fueron compuestas en cuatro versos; *Oda al Hwarang Chukchi* y *Canción de Choyong*, en ocho versos; y *Canción de la cometa*, *Oda al Hwarang Kipa*, *Réquiem para mi hermana* y los once poemas en *Canciones de los diez votos de Samantabhadra*, en diez versos. Esta diversidad de formas no es limitada al número de versos, sino que se extiende a todas las estructuras de los poemas. Particularmente el *hyangga* de diez versos está dividido en tres secciones, y la expresión de la emoción se concentra en los encabezamientos de las últimas dos secciones, lo cual difiere totalmente de las formas de cuatro y ocho versos.

Muchos investigadores han interpretado esta variación como una evolución de la forma de cuatro versos, basada en las simples canciones tradicionales, hacia la forma de ocho versos y, finalmente, hacia la forma de diez versos, la más completa. Aunque este proceso pueda ser muy natural, hay que prestar atención también al hecho de que las formas de cuatro y ocho versos siguieron existiendo junto a otras formas. De los *hyangga* de cuatro versos, *Tosolga* fue compuesto en el año 760 y la forma de ocho versos continuó hasta principios del siglo XII, que era evidente en *Canto para dos grandes generales* (*Toijangga*). Por eso, aunque estas tres formas de *hyangga* pueden haberse alimentado mutuamente, también existieron manteniendo formas independientes.

El contenido del *hyangga* también es variado. Así, mientras todos los de diez versos tienen un lirismo individual, *Pungyo*, *hyangga* de cuatro versos, es una canción tradicional y *Canción de Choyong*, de ocho versos, es un canto chamánico, en tanto que la *Canción de ofrendas florales* es considerada una composición a medio camino entre la canción tradicional y el canto chamánico.

Dentro de esta perspectiva, el *hyangga* abarca una serie de poemas cuyo contenido no es uniforme. Se desarrolló a partir del *hyangga* de cuatro versos, cuyo contenido semejaba el de las canciones tradicionales; más adelante, al expandirse su estructura y profundizarse el lirismo individual, apareció el *hyangga* de diez versos. Por eso, el desarrollo del *hyangga* muestra un importante cambio de las formas orales, como las canciones tradicionales y los cantos chamánicos, hacia los poemas escritos por individuos que consolidaron el estilo lírico.

Debido a su diversidad, es difícil clasificar los *hyangga* según el origen social de los autores, pues podría, en ese caso, forzarse la inclusión de obras diferentes en la misma categoría. Por lo tanto, es más apropiado concluir que los de cuatro versosse originaron en las canciones tradicionales, mientras que los de diez

versos se originaron en el lirismo refinado de los autores. Solo podemos especular que los *hyangga* de cuatro versos fueron compuestos por diversas clases sociales, incluyendo la clase baja; mientras que los *hyangga* de diez versos fueron compuestos por la clase aristocrática, como los *hwarang* y los monjes budistas. El conjunto de *hyangga* no pertenece exclusivamente a la clase aristocrática, pero los de diez versos reflejan el mundo espiritual de esta clase.

Todos los *hyangga* de diez versos se dividieron en tres secciones. La primera sección, de cuatro versos, introduce el tema del poema; la segunda sección, también de cuatro versos, intensifica o altera el tema planteado; y la tercera sección, de dos versos, empieza con una exclamación y termina con una conclusión contundente.

Para ilustrar este punto tomaremos el *hyangga* titulado *Réquiem para mi hermana* de Wolmyong, un famoso monje budista del reino Silla.

En el camino de la vida y la muerte,
¿tú estuviste tan temerosa
que ni siquiera dijiste adiós
y te marchaste?
Por el viento de un amanecer de otoño
las hojas se esparcen.
Aunque las hojas nacen de la misma rama
no sabemos adónde van.
Para verte luego en el mundo de Amitabha Buda
esperaré perfeccionando mi camino.

El autor compuso este *hyangga* para rendir homenaje a su hermana muerta. En las cuatro primeras líneas se manifiestan el sentimiento de agonía frente a la muerte de la hermana. Este sufrimiento, que se revela al preguntarle a la hermana por qué se va sin despedirse, se traslada al tema de la fugacidad de la vida en la siguiente sección. Al esbozar un contraste entre el

viento, que simboliza la fuerza que controla toda la vida limitada, y las hojas, que simbolizan la insignificancia del ser, y al cuestionar por el destino incierto, el autor revela un sentimiento profundo de impotencia. La exclamación en el inicio de los últimos dos versos no es solamente la expresión del sufrimiento extremo, sino también una reflexión para adquirir un camino de perfección divina. El poema termina abrazando la visión budista que trasciende la fugacidad de la vida terrena para llegar al mundo de la iluminación.

La efusión emocional y la estructura de la resolución son apropiadas para el elogio de los seres sublimes o la expresión de los deseos fervorosos. En esta línea se produjeron varios *hyangga*, como la *Oda al Hwarang Kipa*, *Rezos a Amitabha* (*Wonwang saengga*) y los poemas en *Canciones de los diez votos de Samantabhadra*, los cuales están llenos de un deseo y un lirismo claro y profundo. Aquí, la visión budista del mundo ejerció una influencia importante. Las expresiones sobre el *hyangga* como «el sentido extremadamente sublime» o «palabras puras y bonitas» de aquel período indican el refinamiento lírico y la elegancia de los *hyangga* de diez versos.

3.3.3. *Sokyo* del reino Koryo

Después de la fundación del reino Koryo, la literatura escrita en chino se desarrolló al mismo tiempo que el *hyangga* decaía y el *siga* (poema cantado en Corea) se retomaba como medio de expresión oral. Por esa razón, los *siga* de este período, excepto aquellos escritos en chino, no se conservaron completamente. Solo en algunos textos compilados después de la creación del alfabeto coreano se pudo ver sus rasgos. Excepto *kyonggichega* (estilo poético de la aristocracia), todos los *siga* transmitidos desde aquel período son llamados *koryosokyo* o *sokyo* del reino Koryo. Algunos investigadores los llamaron

kosokga, *changga* y *pyolgok*. Aunque *koryosokyo* es un término conveniente para todos los *siga* coreanos, excepto los del estilo *kyonggichega*, se debe evitar pensar que poseen principios y características comunes. Si observamos detalladamente, no todos los *siga* son canciones tradicionales. Por eso, el término *sokyo*, cuya raíz *sok-* indica *tradicional*, no es el ideal para este tipo de poesía. Sin embargo, puesto que la mayoría de las canciones tienen características folclóricas y el *koryosokyo* se usó ampliamente para abarcar los *siga* coreanos de aquel período, empleamos este término y analizaremos los perfiles generales.

Todos los *sokyo*, excepto los poemas traducidos en el estilo *akpu*, aparecen en tres libros: *Canon musical* (*Akhakkwebom*, 1493), *Partituras de canciones y poemas* (*Shiyonghyangakpo*, 1504) y *Colección de canciones cortesanas* (*Akchangkasa*, mediados del siglo XVI). Estos libros comprenden partituras para la música cortesana desde principios de la dinastía Choson, junto con unas cuantas secciones que contienen el *koryosokyo*. Es decir, el *koryosokyo* que se nos ha heredado no refleja la totalidad del *siga* del reino Koryo, sino algunas obras selectas que persisten desde principios del reino Choson y están registradas en los libros mencionados. Debemos prestar atención de no generalizar el *siga* del reino Koryo solamente, con el *sokyo* existente.

En cuanto a la forma, el *koryosokyo* se divide en dos tipos: en una sola estrofa y sin división clara de los versos, y otra separada en versos y estrofas marcadas. Las obras *Canción de Chongup* (*Chongupsa*), *Canción de Chong Kwajong* (*Chong Kwajongkok*, 1160) y *Canción al amor maternal* (*Samogok*) son ejemplos del primer tipo de *koryosokyo*. Las obras *Canción de Chongup* y *Canción de Chong Kwajong* son similares, en cuanto a la forma, con el *hyangga* de diez líneas, que puede ser considerado como la última etapa del *hyangga* o como la primera etapa en la evolución del *koryosokyo*. La mayoría de *sokyos* pertenecen al segun-

do tipo. Como los *siga* más representativos tenemos *Canción de las montañas verdes* (*Chongsan pyolgok*), *Tondong*, *Canción de Sokyong* (*Sokyong pyolgok*), *Canción a la tienda de Mandú* (*Sanghwajom*) y *El pabellón lleno de primavera* (*Manjonchun pyolsa*). Estos *siga* son interesantes porque incluyen una exclamación entre los versos de cada estrofa o un estribillo al final de cada una. En cuanto a la métrica, predominan la de tres *umbos* (división interna del verso), pero algunos *siga* fueron transcritos siguiendo otra métrica. El siguiente es un ejemplo de una canción de estrofas encadenadas de tres *umbos*, extraído de *Canción de Sokyong*.

Sokyong, *ajulga*.
Sokyong es la capital pero,
Oh, tuoryongsyong, tuoryongsyong, taringdiri.

La construimos, *ajulga*.
Nosotros amamos nuestra pequeña ciudad.
Oh, tuoryongsyong, tuoryongsyong, taringdiri.

En vez de perderte, *ajulga*.
En vez de perderte, yo dejaré de hacer vestidos.
Oh, tuoryongsyong, tuoryongsyong, taringdiri.

Si tú me amas, *ajulga*.
Si tú me amas, te perseguiré con lágrimas en mis ojos.
Oh, tuoryongsyong, tuoryongsyong, taringdiri.

Los *sokyo* pueden dividirse en cinco grupos según el origen y las características de las obras: 1) Canciones tradicionales; 2) Canciones para la danza cortesana, adaptadas de las canciones tradicionales; 3) Canciones budistas, como *Muae* y *Canción de Alabanza a Guanyin*; 4) Cantos chamánicos, como *Canción de Choyong* y *El Gran Rey Kunma* (*Kunma taewang*); y 5) Canciones compuestas por individuos y no colectividades. La razón de ver los cantos chamánicos y las canciones budistas como catego-

rías independientes es evidente, pero los tres restantes son más difíciles de clasificar.

Aunque *Canción de la trilla de arroz* (*Sangjoga*), *Canción al amor maternal* y *¿Te vas ahora?* (*Kasiri*) nos han dejado la música cortesana, contienen muchas figuras de las canciones tradicionales, lo cual justifica el uso del término *sokyo* para referirse a ellas. Las canciones tradicionales como *Yesonggang*, *Kosayon*, *Woljonghwa* y *Tamna yo* aparecieron registradas en chino en los libros *Historia de Koryo* (*Koryosa*, 1451), *Colección de libros de Ikchae* (*Ikchae chip*, 1363), *Nueva recopilación de los documentos de Corea* (*Chungbo munhon pigo*) y *Estudios sobre la geografía de Coorea* (*Tongguk yoji sungnam*, 1481), muchos de los cuales incluyeron temas como el amor entre parejas o el amor filial, criticaron con sarcasmo las condiciones sociales y describieron la vida cotidiana de los campesinos. Algunas de esas canciones tradicionales fueron introducidas al palacio real por los cantantes y las *kisaeng* (cortesanas) oficiales, quienes las adaptaron para la música cortesana o las cantaron en su forma original. Por eso, muchos *sokyo* tienen afinidad con las canciones tradicionales a pesar de sus características cortesanas. El siguiente ejemplo, *Sangjoga*, con su lenguaje simple y su tono alegre, es una canción que se entonaba durante el trabajo en los molinos.

> *Tolkodong*, estoy moliendo, *hiae*.
> Cocinaré el arroz, *hiae*,
> Serviré a mis padres primero, *hiyahae*,
> Y si sobra, comeré, *hiyahae*.

Muchas canciones que derivaron de las tradicionales fueron adaptadas para las partituras de música cortesana y, en ese proceso, perdieron sus características originales. Se puede mencionar como ejemplos de esto a *Vida secreta en la corte* (*Hujon chinjak*), compuesta en un ambiente de búsqueda del placer, del segundo período de Koryo; *Canción en la tienda de Mandú* y *El*

pabellón lleno de primavera. En el proceso de adaptación, algunas líneas y palabras fueron condensadas, omitidas y agregadas para entonar la música cortesana, y, por consiguiente, hubo algunos cambios en el contenido. Por ello, las canciones de este tipo no pueden considerarse como canciones tradicionales puras, a pesar de su origen folclórico. Como las canciones creadas por autores independientes tenemos *Canto a dos grandes generales*, que apareció cuando el *hyangga* ya decaía, y *Canción de Chong Kwajong*, vestigio de la forma *hyangga*. La mayoría de estas canciones están registradas en el *Akchi* y *Yoljon*, secciones de la *Historia del reino Koryo*, como títulos, autor y tema de composición. Aunque *Canción de la montaña verde* fue considerada una canción de origen folclórico, algunos investigadores creen que fue compuesta por algún integrante de la aristocracia. Las canciones compuestas por autores independientes están divididas en dos categorías: las que alaban al rey y las que cantaron la vida elegante de la aristocracia.

El término *koryosokyo* se adoptó por conveniencia para abarcar canciones que difieren en forma, origen y autores, y que no conforman un género unificado. Excepto algunas canciones chamánicas, como *Canción Choyong*, *Canción de ofrenda de arroz* (*Songhwangban*), *Canción al gran rey Samsong* (*Samsongtaewang*) y *Gran país* (*Taeguk*), en su mayoría, los *koryosokyo* son poemas líricos, aunque difieren en la manera de expresar el lirismo y en sus características, al punto que podría plantearse una división en varios grupos. Además, las canciones existentes no reflejan con precisión las canciones del período Koryo, porque muchas de ellas fueron revisadas y adaptadas para la música cortesana. Por eso, no es razonable poner énfasis en el interés sobre el amor entre parejas o la tendencia a la diversión o al pesimismo, juzgando sobre la base de estas obras heredadas.

3.3.4. *Sijo*

De todos los géneros de la literatura tradicional, el *sijo* es el que fue cantado durante más tiempo y practicado por más poetas. La composición de tres versos y doce *umbos*, el lenguaje sobrio, la estructura lírica que permite la variación controlando el pensamiento, y la conciencia estética elegante y clara, tuvieron fuerza para persistir esta forma como la más vital de la poesía coreana. Como género que tiene una estructura unificada, el *sijo* es el estilo lírico más refinado y de mayor soporte después del *hyangga* de diez versos.

En su estructura básica, el *sijo* se compone de cuatro *umbos* por verso. Los *umbos* de cuatro sílabas aparecen con frecuencia y se les llama *pyonumbo* (*umbo* estándar); a los *umbos* de menos de cuatro sílabas se les llama *soumbo* (*umbo* corto); y a los *umbos* de más de cuatro sílabas, *kwaumbo* (*umbo* largo). Podemos resumir la forma métrica general del *sijo* de la manera que sigue.

3(4)	4	3(4)	4
3(4)	4	3(4)	4
3	5	4	3(4)

Los primeros declamadores debieron padecer mortificaciones.
¿Habrán hallado mejor en la canción que en las palabras?
Si el cántico aleja las preocupaciones, entonces cantaré.

Norae / samgin saram / shirumdo / hado halshaya //
Nillo / ta mot nillo / pullona / pudot tanga //
Chinshilro / pullil koshimyonun / nado pullo / porira //

Sin Hum

La estructura de los primeros dos versos mantiene una relativa regularidad que sugiere el verso siguiente y, por lo tanto, le confiere una forma abierta. La combinación de *soumbo* y *kwaumbo* al principio del último verso detiene la fluidez de los dos versos previos para crear una sensación de tensión; especialmente la estructura desequilibrada de la primera parte del último verso causa el efecto de tensión, y la segunda parte del mismo verso conforma la fluidez de la relajación. El último verso siempre empieza con frases exclamativas y termina con una frase que revela la actitud del autor hacia los temas en una forma imperativa o también exclamativa. El *sijo* es estable en su estructura debido a la simplicidad de la forma de tres versos. Como resultado de este principio formal, el *sijo* pudo alcanzar la expresión más alta de la poesía coreana.

Los investigadores no están de acuerdo sobre cuándo se fijó la estructura del *sijo*. Una teoría sostiene que el *sijo* evolucionó de las tres secciones del *hyangga* de diez versos; otra afirma que el origen del *sijo* se encuentra en los tres versos de cuatro *umbos* provenientes del *koryosokyo*, como en *El pabellón lleno de primavera*; y una última sostiene que el *sijo* derivó de las canciones tradicionales en la segundo parte del reino Koryo.

Aunque el origen del *sijo* podría estar en la segunda parte del reino Koryo, su florecimiento como género se dio plenamente en la dinastía Choson. La concisión de su lenguaje y su estructura corresponde a la sensibilidad estética de la clase *yangban* en el período Choson, porque el *sijo* permitió al *yangban* expresar las emociones que no podía mostrar a través de la escritura china. Como Lee Hwang dijo en su *Postdata a las doce canciones de Tosan* (*Tosan sibi kokpal*, 1565), los poemas escritos en chino podían ser recitados, pero no eran apropiados para ser cantados, lo que llevó a que, a pesar de la preferencia por la escritura china, algunos *yangban* optaran por el *siga* coreano.

Muchos poetas sobresalientes de la clase *yangban* aparecieron en la primera parte del período Choson. Algunos de ellos

fueron Lee Hyonbo (1467-1555), Lee Hwang (1501-1570), Kwon Homun (1532-1587), Chong Chol (1536-1593) y Sin Hum (1566-1628). Los temas que predominaron en las obras de estos poetas fueron la ética confuciana y la vida sostenida en armonía con la naturaleza para escapar de los problemas mundanos. *El calendario del pescador* (*Obusasisa*, 1651) y *Nuevas canciones de las montañas* (*Sanjung singok*) representan verdaderas cumbres lingüísticas y estéticas del género *sijo*. Los siguientes son ejemplos de la vida idealizada en armonía con la naturaleza.

Al caer la noche sobre el río de otoño,
las aguas son ganadas por el frío.
Tiro mi anzuelo en estas gélidas aguas,
pero no consigo ningún pez.
Con la luz solitaria de la luna sobre mi bote,
vuelvo a casa con las manos vacías.

Príncipe Wolsan

¿Por qué se ve tan majestuoso este pino solitario a las orillas?
Amarra tu bote, amarra tu bote.
No tienes por qué aborrecer el ruido de las olas;
ellas solo detienen el nido del mundo.

Oh, con el ocaso sabemos que hay que volver a casa.
Lleva tu bote al muelle, lleva tu bote.
Voy lento por el camino cubierto de nieve.
Chigukchong chigukchong osawa
Y también la luna atravesará la colina, pero yo me sentaré
contemplando desde mi ventana el pino solitario.

Yun Sondo, «Invierno» en *El calendario del pescador*

El pescador en los poemas arriba citados simboliza al *yangban* que sigue una vida retirada y que trata de gozar de la naturaleza para trascender los problemas mundanos. El pino solitario y la luz de la luna sobre el bote vacío expresan el deseo de una vida libre de preocupaciones. Las imágenes del río en otoño, del camino cubierto de nieve, de la luna fría, de la ventana hacia el pino, son utilizadas para crear una atmósfera solitaria.

En la segunda mitad del siglo XVII, el *sijo*, que era exclusivamente escrito por la clase *yangban*, empezó a ser compuesto por personas de otras clases. En este período, el *sijo*, que había sido cantado según una técnica claramente definida, se hizo más sencillo para atraer al pueblo. Recopilaciones de *sijo*, como *Canciones de la colina verde* (*Chonggu yongon*, 1728), de Kim Chontaek, y *Canciones del mar del este* (*Haedong kayo*, 1755), de Kim Sujang, pertenecientes a la clase *chungin*, son los signos de la popularidad del *sijo* entre el pueblo. A diferencia de los *yangban*, la gente del pueblo adoptó esta forma como un medio de expresión y no como una poesía refinada, en tanto que le permitió expresarse con más libertad que a través de los poemas escritos en chino. Paralelamente, el tema del *sijo* se hizo más diverso. Así, pese al debilitamiento del *sijo* de la clase *yangban*, el influjo de los nuevos poetas, incluyendo a los anónimos, enriqueció el género con un nuevo conjunto de sentimientos y experiencias. Este cambio es claro en los siguientes ejemplos.

Dejo a un lado mi larga espada y me siento a meditar.
Todo lo que yo creí se fue un sueño de una tarde.
¡Olvídalo! Las palabras no pueden cambiar mi destino.

Kim Chontaek

Oye, grulla, te mueves de aquí para allá alimentándote
entre las yerbas rojas de la playa.

¿Por qué sigues buscando si tienes llena la boca?
El hambre es mi vergüenza, y yo también debo moverme
de aquí para allá.

«Canción de una escena pacífica del sur»

El primer *sijo* muestra los conflictos de la clase social del autor, que era un funcionario público de clase inferior. En el primer verso, expresa su angustia frente al orden social imperante que imposibilitó la individualidad. En el segundo verso aparece la confirmación de su frustración, mientras que, en el tercero, surge la resignación. En el segundo *sijo*, a diferencia de la visión del *yangban* que buscó la armonía con la naturaleza, su valor ético y estético, se manifiesta el conflicto de la existencia en este mundo. Los símbolos de la naturaleza, como las playas blancas, las yerbas rojas y las grullas, que aparecieron en los *sijo* del primer período de Choson, se convirtieron en símbolos más reales, lo que refleja el interés por enfocarse en los problemas de la vida en lugar de dedicarse a la contemplación de la belleza. Los temas y la manera de expresión del primer período de Choson persistieron en la segunda parte de Choson, pero la apariencia y ampliación de nuevos aspectos representaron un desarrollo importante que merece ser más estudiado.

3.3.5. El *sasolsijo* (*sijo* narrativo)

El término *sasolsijo* surgió para referirse a un tipo de *sijo* compuesto en una manera más narrativa. Sin embargo, después, el *sasolsijo* se clasificó como un género independiente. En cuanto a su estructura, el último verso es similar al del *sijo* tradicional, pero el primer y segundo versos son más largos, en tanto que manifiestan una desviación marcada de la estructura común de los cuatro umbos. Algunos investigadores trataron de dividir el *sasolsijo* en categorías como *chunghyungsijo* (*sijo* de

relativa extensión) y *changhyongsijo* (*sijo* largo). Aunque el *sasolsijo* puede ser dividido, la diferencia entre forma y contenido entre el *sijo* tradicional y el *sasolsijo* es más importante que la diferencia entre *chunghyongsijo* y el *changhyongsijo*. Por eso, con el único nombre de *sasolsijo* se abarcan las dos formas.

Algunos estudiosos, contradiciendo la teoría ampliamente aceptada según la cual el *sasolsijo* es una forma derivada del *sijo* tradicional, opinaron que esta forma poética provino de las canciones tradicionales que existieron junto con el *sijo* tradicional a principios y mediados del período Choson. Estos estudiosos sugirieron usar el término *manhwangchong* en vez de *sasolsijo* para definir este género. A diferencia de los *sijo* clásicos, los de esta categoría vinieron de las canciones tradicionales de la gente del pueblo y refirieron sus experiencias. Probablemente aparecieron mucho antes de principios del siglo XVIII. Los estudiosos que sostuvieron esta teoría basaron su definición del *sasolsijo* en las figuras musicales de ese género, como la melodía y el ritmo.

Este debate debería ser aclarado en el futuro. De todas maneras, el *sasolsijo* expresó el humor, el sarcasmo y la experiencia libertina del pueblo a través de formas diferentes de la del *sijo* tradicional, y desempeñó un papel importante en la historia del segundo período de Choson. A diferencia del *sijo* de la clase *yangban*, que tuvo una forma refinada y una belleza contemplativa, el *sasolsijo* está lleno de la energía propia de la vida cotidiana expresada en un lenguaje rústico y vigoroso. El principio dominante en el *sasolsijo* es la estética del humor, cuyo contenido principal es la ironía sobre las contradicciones de la sociedad, el sarcasmo que rompe con los estrictos conceptos de la época medieval y la interpretación humorística sobre la vida miserable. El amor y el placer sexual son también temas comunes y son tratados con un lenguaje directo.

El primer *sijo,* entre los dos citados, muestra la visión de una mujer ante un hombre; el segundo es el lamento de un soldado harto de la guerra a la vez que una invectiva contra el rey que inventó las armas. Las sinceras expresiones y la emotividad de la gente del pueblo dieron un valor singular al *sasolsijo*, que no se pudieron encontrar fácilmente en los *sijo* tradicionales.

Mira aquel hombre guapo con ropas blancas.
Cruzo el puente de piedra pequeña y de piedra grande.
¡Oh, cuánto deseo que él sea mi esposo!
Si él no puede ser mío, espero que una amiga lo consiga.

Anónimo

Llevó el arco, el garrote y la espada al cinto. Oh, cuánto aborrezco al emperador chino Xuan Yuansi por inventar las armas.
Antes de aprender a pelear, hemos vivido en paz y armonía más de dieciocho mil años.
Mira cuánto hemos aprendido a hacer armas y matar desde aquel tiempo.

Anónimo

Se debe tener cuidado de simplificar la discusión sobre el contenido y la forma del *sasolsijo*, en particular tratar de verlo desde una perspectiva contemporánea. Aunque se hable directamente de las relaciones sexuales y el sarcasmo funcione como una reacción contra la opresión de las normas conservadoras del período Choson, no se trata del nacimiento de un sistema alternativo de valores. Los autores del *sasolsijo* a veces interpretaron el sentido de la vida de un modo pesimista, mirando su propia entrega a los placeres como la única manera de escapar. En el proceso de interpretar y evaluar el *sasolsijo* es necesario darse cuenta de que esta forma poética expresó el conflicto del

ser humano frente a un mundo que dio importancia a la conciencia estética y normativa, y su deseo de salir de él, y que, de ese modo, abrió nuevos horizontes al tratar incluso los aspectos terribles de la vida.

3.3.6. Canciones líricas tradicionales

Todos los *sigas* orales arraigados en la vida cotidiana del pueblo son las llamadas canciones tradicionales (*sojong minyo*). A diferencia del *pansori*, los cantos chamánicos y el *chapka*, que requieren especial ejercicio para su entonación, estas composiciones son fáciles de cantar. Puesto que las canciones tradicionales fueron arraigadas en las diversas experiencias del pueblo, su contenido, forma y función son extremadamente diversos. Han existido, además, desde el inicio de la literatura coreana hasta hoy. Algunos tipos de canciones tradicionales evolucionaron como una nueva modalidad literaria y musical, o como base de algunos *siga*. Considerando estos aspectos, es difícil definir este género utilizando únicamente el término de canciones tradicionales. Las canciones tradicionales pueden dividirse según su carácter y función en canciones líricas, épicas y didácticas. Estas últimas cantan algunos hechos, memorias y conocimientos. A pesar de esta diversidad predominan las de carácter lírico, a las cuales llamamos *canciones líricas tradicionales*. Analizaremos su función y sus características.

Las canciones tradicionales pueden ser divididas en dos tipos: las funcionales y las no funcionales. Las canciones funcionales se dividen en canciones del trabajo, de las ceremonias religiosas y de diversión. La mayoría de las canciones líricas pertenecen a la clase de las canciones no funcionales. Estas son cantadas para simple entretenimiento por cualquiera y en cualquier lugar, por eso, si bien no tienen restricciones en cuanto a forma y contenido, son más elaboradas musical y literariamente.

Generalmente relatan la esperanza de superar varios problemas de la vida y retratan emociones como la preocupación, la tristeza y la felicidad. *Arirang* y *Toraji*, heredadas en varias versiones, son ejemplos de canciones no funcionales.

Arirang arariyo
Por favor, ayúdame a cruzar la colina Arirang.
Yo no sé si es primavera u otoño.
El sol detrás de la montaña me indica el camino.
Oye, barquero, ayúdame a llegar al otro lado.
Las yerbas y los cardos florecieron plenamente.

Chongson Arirang del pueblo Myongju en la provincia Kangwon

Entre las canciones líricas funcionales, la mayoría se ocupa del tema del trabajo, pero algunas son también de carácter ceremonial. El tipo más común de las canciones ceremoniales está relacionado con la muerte, que es cantada en tono triste y en un ritmo lento. No existe una norma estricta según la cual se divida las canciones funcionales entre líricas y épicas, sino que se las considera de acuerdo a su función y su carácter. Aquellas que se cantan durante la siembra de arroz siguen la estructura de cuatro *umbos* y dos versos, y su contenido puede basarse en la vida campesina con un ambiente lírico o puede ser un cuento épico. Las canciones cantadas por los niños siguen una estructura regular y no tienen una carga lírica.

Las canciones tradicionales están divididas en tres categorías según la manera de cantarse: alternancia entre cantante y coro, alternancia entre cantantes e improvisaciones individuales. Las canciones cortas y cantadas por una sola persona generalmente pertenecen a la categoría lírica. En cambio, en el caso de las canciones de alternancia entre cantante y coro, y las de alternancia entre cantantes, se mezclaron las canciones líricas, épicas y didácticas, pero la alternancia entre cantante y coro

permite más la improvisación y la creatividad individual porque, en este caso, una persona entona un verso significativo mientras el grupo, un estribillo. Las conocidas *Kanggang suwollae* y *Kwaejina chingchingnane* son ejemplos de este tipo de canciones tradicionales.

Enseguida tenemos dos ejemplos que muestran la alternancia entre cantantes y coros y la alternancia entre cantantes. El primero proviene de la canción que acompaña a la siembra de arroz. Esta canción se compone en pareados y, en tanto un grupo canta un verso, el otro entona el segundo verso.

Ooru sangsadiya
Las flores púrpuras en la montaña detrás la casa,
Ooru sangsadiya
Sin importar cuán jóvenes o viejas, todas las flores están inclinadas.
Ooru sangsadiya
El árbol viejo en la montaña detrás de la casa,
Ooru sangsadiya
Como mi corazón, está marchito.
Ooru sangsadiya

«Canción de la siembra de arroz del pueblo Kochang»

Se pone el sol sin mirar la cara sonriente de mi amante.
No te preocupes, no te sientas mal; puedes verlo al amanecer.

De todos los peces del mar, la carpa es mi favorita.
De todas las frutas de los árboles, la pera es mi favorita.

Oh, pañuelo, pañuelo; pañuelo de lealtad que mi amor hizo para mí,
Si te pierdo, pierdo mi amor.

No puedo dormir. No puedo dormir. No puedo conciliar el sueño.
Cúbranme, cúbranme con la ropa de ramina de Hansan.

«Canción de la siembra de arroz del pueblo Youngyang»

Las canciones líricas tradicionales estriban en la expresión de las experiencias y sentimientos que ocurren en la vida del pueblo con un lenguaje sincero. Las canciones que tratan directamente las vidas de la gente del pueblo, a veces con tristeza y con sabor amargo y otras con humor y vitalidad, se encuentran en muchas culturas, pero la distinción entre la felicidad y la tristeza es particularmente profunda en las canciones tradicionales coreanas porque la gente popular sufrió duramente bajo un sistema que favoreció a la aristocracia del período Choson.

3.3.7. Poesía escrita en chino

Como en el caso de las canciones tradicionales, la expresión *poesía escrita en chino* no designa un género literario con características específicas. La poesía escrita en chino es muy diversa: algunos poemas describen los eventos históricos a través del uso de la narración y la versificación de documentos. Aun excluyendo la composición poética *Sa*, la prosa poética *Bu* y la poesía lírica *Sa*, la poesía escrita en chino tiene varios estilos, como el *kosi* (forma antigua de cinco o siete sílabas), el *cholgu* (de versos encabalgados), el *yulsi* (de versos regulados), el *paeyul* (de coplas reguladas) y el *akpu* (canciones). Aunque estilos como el *paeyul* y el *akpu*, que son relativamente largos, no solamente pertenecen a la poesía lírica, la mayoría de los poemas escritos en chino representa la expresión lírica de las clases intelectuales. Solo los poemas líricos serán analizados en esta sección.

La poesía escrita en chino se remonta al período en que las canciones tradicionales antiguas fueron transcritas a ese idioma, pero su auge no ocurrió hasta que aristócratas del reino Silla, como los *yuktupum*, quienes tenían buen conocimiento del chino, la cultivaron. Después, la poesía escrita en chino no solo pasó a ser una parte integral de la educación de la clase aristocrática desde el período Koryo hasta finales del período

Choson, sino también el medio principal para la expresión lírica. Para los escritores de la clase *yangban*, la creación poética en chino fue un instrumento esencial para afirmar su estatus social y expresar sus sentimientos referidos al cosmos, la naturaleza y la vida humana. El dominio de la escritura en chino, con su complejo sistema rítmico y con sus eruditas metáforas históricas, requirió mucho tiempo y necesitó no solo de disciplina, sino también de talento para la poesía. El siguiente poema de Im Che (1567-1608) es un buen ejemplo de poesía escrita en chino.

> Me despierto en la madrugada y enciendo el incienso.
> Me siento y leo el libro *La doctrina del equilibrio*.
> Cuando me doy cuenta de la sabiduría de esta doctrina,
> Por primera vez, yo llego a saber la esencia de la naturaleza humana.
> La luz de la luna ilumina suavemente la laguna cubierta de loto.
> A través de la nieve que cubre la ciruela fresca, yo sé que la primavera llegó aquí.
> Cuando leo esta doctrina, me conmueve cada vez más.
> ¡Ah, Todo depende de mi corazón!

El *kunchesi* (estilo poético moderno del período Tang), como el *yulsi* y el *cholgu*, fue más común que el *kosi*, pero la proporción de la poesía escrita en estilo antiguo fue mayor en Corea que en China. El estilo *paeyul*, que no fue popular en China, fue menos popular en Corea. La poesía escrita en chino fue recitada según la pronunciación coreana de cada carácter chino, una práctica que contribuyó al desarrollo de la manera singular de recitar.

Los temas y las poéticas de la poesía coreana escrita en chino correspondieron estrechamente a los de la poesía china, y los poemas de To Yonmyong, Lee Paek, Tu Po, Paek Nalchon, So Tongpa, Hwan Chonggyon y Mae Yosin sirvieron como modelos ejemplares. Sin embargo, el interés y la aceptación de esos poe-

mas variaron según las diversas etapas de la poesía coreana. Como resultado, las obras del mismo poeta fueron interpretadas de diferente manera, según los diferentes momentos. La tarea más importante en la investigación de la poesía escrita en chino es definir cómo los poetas fueron afectados en diversos períodos, no solamente por la recepción de las formas chinas, sino también por la integración de esas formas en la poesía coreana escrita en chino. Además, se debe tener en cuenta que los poetas que escribieron en chino fueron influidos consciente e inconscientemente por la cultura prevaleciente en Corea. La independencia cultural de las formas de composición chinas en la segunda parte del período de Choson contribuyó al desarrollo de una forma más arraigada en la cultura y la historia de Corea. Esta tendencia llegó a su cumbre con *Poemas coreanos*, de Chong Yagyong; *Poemas en estilo coreano*, de Park Chiwon; y *Canciones de la vida cotidiana*, de Lee Ok. A mediados del siglo XVII, los que no pertenecían a la aristocracia empezaron a escribir poemas en chino cuando la actividad literaria se desarrolló entre la clase popular de comerciantes conocidos como *chungin*.

Los siguientes dos poemas servirán para mostrar los varios aspectos de la poesía escrita en chino en la segunda parte del período Choson. El primero es un fragmento de *Crónicas del campo*, el extenso poema que Chong Yagyong escribiera en 1809, durante su destierro, y que describe el sufrimiento de los campesinos, su hambre y las opresiones brutales de la política de entonces. Este poema critica la injusticia social con un lenguaje claro en el estilo antiguo de *El libro de canciones*. El segundo, de Lee Ok, se desvió de la norma del período medieval en varios aspectos y ofrece frescura en su inspiración poética.

Estoy reuniendo el ajenjo, reuniendo el ajenjo.
Pero no es un buen ajenjo, sino uno magro.
Todas las yerbas están marchitas.

Los tallos también están secos.
El prado y los árboles se secaron por el sol.
Hasta los pozos están secos.
El caracol ha desaparecido de las orillas de los arrozales.
Hasta la almeja ha desaparecido en el mar.
Los poderosos no saben nada.
Ellos solo dicen «mala cosecha».
Es difícil de soportar hasta el otoño.
Ellos dicen que no pueden ayudarnos hasta la primavera siguiente.
Mi esposo salió de casa a pedir limosna.
Si él muere, quién lo puede enterrar.
Oh, oh, dios del cielo,
¿cómo puedes ser tan cruel?

«Recogiendo ajenjo», de *Crónicas del campo* de Chong Yagyong

Mi esposo debería terminar su turno esta noche.
Él usualmente regresa cuando se pone la luna.
Si me acuesto primero, él se enojará.
Pero si lo espero, él dudará de mí.
[...]
Cuando fui joven, me lamenté de no tener un hijo.
Ahora que lo tengo, pienso que sería mejor no haberlo tenido,
Porque él se parece mucho a su padre.
El resto de mi vida estará lleno de lágrimas.

Canciones de la vida cotidiana de Lee Ok

Todavía hay que investigar el desarrollo histórico de los poemas escritos en chino, así como a los poetas mismos y las corrientes principales. Al investigar estos temas se puede encontrar que la poesía escrita en chino no es simplemente poesía escrita en un estilo foráneo, sino, más bien, un género importante de la poesía coreana que contribuyó a ampliar el mundo poético nativo dentro de ciertas limitaciones.

3.3.8. *Hoduga*

Antes de empezar la primera línea del *pansori*, como en la *Canción de Chunhyang* o en la *Canción de Sim Chong*, los cantantes entonan una melodía llamada *hoduga* para relajar las cuerdas vocales y atraer la atención de la audiencia. El *hoduga* también se llama *tanga*, pero, para distinguirlo del *sijo tanga*, preferimos llamarlo *pansori tanga*. Puesto que el *pansori* permite muchos cambios en el ritmo, la vocalización variada y diversos niveles de sonido, entrar directamente en las partituras es poco conveniente para los cantantes y difícil para ellos captar la atención de la audiencia. Desde esta perspectiva, el *hoduga* comunica los sentimientos de soledad, y desde el punto de vista musical, estos tienen melodías suaves llamadas *pyongikcho*.

Los investigadores estiman que cuarenta o cincuenta *hoduga* fueron compuestos, pero solo veinte de ellos han subsistido. Unos son líricos, otros contienen un conjunto de proverbios chinos y algunos más cantan hechos maravillosos y singulares con un lenguaje muy ampuloso. Por eso no es tan fácil definir las características de este género. Pero la mayoría de *hoduga* expresa la fugacidad de la vida o describe la alegría de comulgar con la naturaleza. El lirismo del *hoduga* contrastó notoriamente con el *pansori*, que era narrativo, de modo que el *hoduga* pudo levantar el entusiasmo del público antes de entonarse el *pansori*.

En cuanto a lenguaje y estilo, los *hoduga* utilizaron muchos proverbios chinos y motivaron un sentimiento de tedio. No hubo, pues, muchos *hoduga* que se consideraran de alto valor poético. Aquí mostraremos completo el *hoduga* llamado *Ríos y montañas antiguos* (*Mango kangsan*), que era relativamente corto y que contuvo menos proverbios chinos que la mayoría.

> Al recorrer todas las montañas y ríos coreanos, ¿cuáles serán las tres montañas maravillosas? Una será la mon-

taña Pongnae, la segunda será Pangjang y la tercera Yongju. Yo caminé por la montaña Pongnae con un cayado de bambú, deleitándome con el viento fresco. Yo vi la salida de la luna brillante sobre la colina del Este de Kyongpodae. Visité el Pabellón Chonggan y el Templo Naksan. Subí hasta la cumbre de la montaña Pongnae y observé el paisaje. Vi muchas cumbres y valles abiertos al cielo. Las aguas de las cascadas se ven como manantiales de plata caídos del cielo. Yo estuve allí al comienzo de la primavera. Las flores rojas, las hojas verdes, las mariposas danzantes y los pájaros cantores estaban gozando juntos de la primavera. No había vuelto a ver la belleza de la montaña Pongnae durante mucho tiempo. Después de muchos viajes, finalmente llegué aquí. La montaña Pongnae fue más hermosa de lo que yo recordaba. ¡Escuchen todos! ¡No griten los cambios del mundo! ¡Cómo pueden evitar que las hojas cambien de color y las flores se marchiten! Pero yo sé cómo. Yo amaré al sol del oeste con el hilo del sauce y colocaré la luna del este en el árbol de canela. ¡Vamos a divertirnos por siempre!

Ríos y montañas antiguos, anónimo

3.3.9. *Chapka*

Chapka es un género de canciones para el entretenimiento que fue entonado por cantantes profesionales y aficionados en las calles aledañas a los mercados en la segunda parte de la dinastía Choson. Desde el punto de vista musical, el *chapka* fue más popular que el *sibikasa*. Al mismo tiempo, el *chapka* fue más elegante y entretenido musicalmente, cuanto a composición, que las canciones tradicionales. Aunque hay algunos *sijo* y canciones tradicionales similares, esas composiciones serán excluidas del género literario del *chapka* porque calzan más estrechamente con las características definidas de aquellos géneros.

Puesto que el *chapka* surgió de varias canciones, su métrica y su estructura general son flexibles. En el *chapka*, a veces apare-

ce la métrica de cuatro *umbos*, pero es muy complicado mantener esta métrica en toda la canción. A diferencia del *kasa*, que tiene fluidez en sus versos, el *chapka* ofrece versos independientes uno del otro o presenta algunos estribillos entre sus versos. Este género extrae frases de algunos *sijo* y poemas escritos en chino, como también de las canciones tradicionales, *sibikasa* y *pansori*. Su diversidad y su flexibilidad son claras en piezas como *Canción de las flores de ciruela* (*Maehwa sa*) y *Canción de la gaviota* (*Paekku sa*), en las que la conexión entre varias frases no es clara, así como en las obras donde el estribillo musical aparece sin ninguna razón.

Unas de las causas principales de que el *chapka* fuera tan diverso y abierto a otras influencias literarias es que los cantantes de la clase baja lo entonaron en las calles circundantes a los mercados para la gente del pueblo. Con el objeto de entretener a esta gente y atraer su interés, necesitaban usar varios elementos musicales y literarios.

El *chapka* no existió como una forma independiente de las canciones tradicionales, sino que se desarrolló desde inicios del siglo XVIII como una forma de canción para la gente del pueblo. Aunque el origen de las canciones para la distensión basadas en adaptaciones de canciones tradicionales puede remontarse al período Koryo, o incluso antes, no fue hasta la segunda parte del período Choson que los cantantes empezaron a trabajar como profesionales y el espacio de entretenimiento se desarrolló.

Los temas del *chapka* son diversos: el amor, la fugacidad de la vida, la vida disipada, la hermosura de la naturaleza, la tristeza, el humor, etc. Muchos *chapka*, como *Canción de melancolía* (*Susimga*), *Canción de la gallina* (*Hwanggyesa*), *Yukchabaegui*, *Balada de las alas* (*Nalgae taryong*), *Balada de la montaña detrás de la casa*, etc., cantaron los deseos de la vida y las emociones y tristezas bajo una perspectiva más mundana, y consideraron, al mismo tiempo, la alegría de este mundo como

el valor más importante. Las aguas, las montañas, los árboles, las flores y los pájaros aparecen en el *chapka* como objetos de entretenimiento en lugar de metáforas relacionadas con el orden del universo. Esta característica provino de las canciones de entretenimiento popular, por lo tanto, el *chapka* difirió de las formas poéticas practicadas por la clase *yangban* y también de las canciones tradicionales que se basaron en la experiencia viva de la escena popular.

A través de *Canción amena en el bote* (*Sonyuga*), que aparece a continuación, podemos apreciar la diversidad de forma y tema propia del *chapka*.

Vamos, vamos, vamos a divertirnos.
Vamos a divertirnos en el bote. *Chidudonggiyora*.
Vamos a *tunggedungji*.
La mujer aquí, la mujer allá, todas las mujeres del pueblo hechizan a los hombres.
Regrese señorita Kye, gran *kisaeng*, regrese a Huiyangdo.
Enamnae ilsonni ton patso.
Mi antigua amante tal vez me ha olvidado; porque no aparece en mis sueños.
No me he olvidado de ti; ¿tú me recuerdas?

Vamos, vamos, vamos a divertirnos.
Vamos a divertirnos en el bote. *Chidudonggiyora*.
Vamos a *tunggedungji*.
Oh, la pena de separarnos; oh, la pena. Mi antigua amante es una enemiga de la vida.
Regrese señorita Kye, gran *kisaeng*, regrese a Huiyangdo.
Enamnae ilsonni ton patso.
La separación es como echar fuego sobre la hierba y los árboles.
¿Quién puede apagar ese fuego?

Vamos, vamos, vamos a divertirnos.
Vamos a divertirnos en el bote. *Chidudonggiyora*.
Vamos a *tunggedungji*.
Me muero, me muero. Me muero por ti.

Si sabes que me muero, búscame aunque estés lejos.
Regrese señorita Kye, gran *kisaeng*, regrese a Huiyangdo.
Enamnae ilsonni ton patso.
Ellos mataron al gran general chino Hangu con un mazo de hierro.
Rompa, rompa, con ese mazo rompa la palabra *separación*.

Vamos, vamos, vamos a divertirnos.
Vamos a divertirnos en el bote. *Chidudonggiyora*.
Vamos a *tunggedungji*.

3.3.10. *Sinchesi* y la poesía moderna

En medio del cambio turbulento de finales del siglo XIX y principios del XX, el *sinchesi* (Nueva Poesía), así lo muestran *Del sol al muchacho* (*Hae egeso soyon ege*, 1908) y *Sobre flores* (*Kot tugo*), de Choi Namson, surgió como una forma experimental que se alejó de los estilos anteriores. Como indica su nombre, la Nueva Poesía es producto de un esfuerzo consciente por desviarse de la métrica fija tradicional y establecer una forma libre y nueva. En este intento, en lugar de mantener las rimas de cada verso, solo se mantuvo la métrica entre cada verso con su correspondiente de la siguiente estrofa. Así, aunque no puede considerarse que el *sinchesi* tenga una métrica libre, debe sopesarse el importante papel que desempeñó como un género transitorio entre las formas tradicionales y la poesía moderna. En cuanto al contenido, muchos *sinchesi* cantaron a la esperanza de una nueva era y tuvieron una visión optimista. Como ejemplo, citaremos *Sobre flores*, de Choi Namson, poema que está dividido en dos estrofas y donde los versos del mismo orden muestran una similitud estructural muy interesante.

Yo recibo las flores con alegría,
Yo las recibo con placer,
Pero no por su hermosura que llena mi mirada,

Ni por la fragancia que me embarga.
Yo recibo las flores con alegría,
Porque ellas traen la brisa de la primavera
Que reemplaza al viento frío del norte con un viento tibio,
Y que reemplaza el odio enardecido con el amor profundo
para salvar millones de personas, que estaban
sometidas bajo el hielo desgarrador y enterradas en
hoyos de nieve que congelan la sangre.

Yo miro las flores con alegría,
Pero yo no las miro con una alegría pasajera,
Encantado por sus caras sonrientes llenas de paz,
Poseído por la riqueza de sus lozanas figuras.
Yo los miro con alegría porque
—aunque su belleza sea superficial
y su rápida iluminación decaiga pronto—
las flores y solo las flores
no buscan la gloria efímera,
ni se rinden por cualquier obstáculo.
En lugar de esto las flores conservan sus semillas para millones de vidas.
Yo las recibo con alegría.

Después del período de transición que resultó ser el *sinchesi*, la poesía moderna, que primero apareció en revistas como *La Luz del Estudio* (*Hakjikwang*, 1914) y *La Literatura y Arte de Taeso* (*Taesomunye Sinbo*, 1918-1919), mostró parte de sus primeras características durante el *Movimiento para la Nueva Literatura*, que surgió en 1919, inmediatamente después del *Movimiento de Emancipación del 1 de Marzo*. Desde ese período formativo hasta hoy, la poesía moderna ha incluido no solamente la poesía lírica, sino también muchos poemas épicos y dramáticos. Pero mientras que los últimos fueron escritos para propósitos especiales, la poesía lírica se ha mantenido como la forma más común.

Aunque la mayor parte de la poesía moderna es lírica, no tiene una coherencia que la identifique como un género, a diferencia de los *hyangga* de diez versos o el *sijo*. La poesía moderna, cuyo inicio se dio con el verso libre en una búsqueda por salir de las restricciones de las formas tradicionales, no tiene un prototipo en su forma. Aquí, los poetas buscan sus propios ritmos individuales y, por lo tanto, varios libros de poemas reflejan el amplio mundo experimental y la conciencia vasta sobre los materiales, lenguaje y valor de la poesía. Se da, pues, importancia a la individualidad creativa y no se hace caso a la división de géneros ni a las normas, que, originalmente, estimularon la profundización de esa tendencia tan dispersa. Como resultado, algunos movimientos poéticos o los debates sobre las corrientes y los autores reemplazaron a los basados en los géneros.

Entonces, es imposible resumir brevemente las características generales de la poesía coreana moderna. Por eso delinearemos brevemente la historia de la poesía coreana antes de la liberación de la colonia japonesa para un mayor entendimiento.

Después del período de transición de la década de 1910, la poesía moderna prosperó por medio de varias revistas literarias como *Creación* (*Changjo*, 1919), *Ruinas* (*Pyeho*, 1920), *La Villa de la Rosa* (*Changmichon*, 1921), *El Cisne Blanco* (*Paekcho*, 1922), *Génesis* (*Kaebyok*, 1920) y *El Mundo Literario de Choson* (*Chosonmundan*, 1924). El tema común de poetas como Kim Ok, Hwang Soku, Hong Sayong, Lee Sanghwa, Park Younghee y Park Chonghwa fue el sufrimiento y la agonía de los hombres solitarios en un mundo corrupto. La realidad que aparece en sus poemas es la de la oscuridad y el mal, y parte de la premisa de que la vida significativa se puede alcanzar solamente a través de un espacio imaginario o en el mundo de la muerte. Este oscuro romanticismo es resultado de la rápida destrucción de la sociedad y la cultura, y de la experiencia de la opresión colonial. En este sentido, la agonía de los intelectuales que se sintieron impotentes frente

a esta realidad se convirtió en la típica emoción poética de ese período. En uno de los poemas más sobresalientes de esta etapa, llamado *Ven a mi cama*, el poeta Lee Sanghwa utilizó la cama como una metáfora para el mundo de la muerte.

Después de 1924, la literatura moderna se dividió en dos grandes sectores cuando apareció KAPF, un grupo de autores proletarios. Así, un sector enfatizó la experiencia interna y la belleza estética, mientras que el otro, representado por KAPF, enfatizó el activismo social contra las contradicciones sociales. Esta división no fue solamente entre la derecha y la izquierda en el campo político. Algunos poetas que estuvieron asociados con la poesía romántica de comienzos de la década del 20, como Park Younghee, se convirtieron a la doctrina izquierdista, mientras que Lee Sanghwa, por ejemplo, se negó a participar en agrupaciones políticas. Kim Ok, por su parte, cambió el lenguaje de las canciones tradicionales para crear su propio estilo.

Kim Sowol (1902-1934) y Han Yongun (1879-1944) fueron los dos poetas más sobresalientes de mediados de la década del 20; ninguno de ellos participó en algún movimiento. La obra de estos dos poetas muestra cómo la identidad de la década del 20 se separó de los verdaderos valores humanos. Estos temas fueron especialmente mordaces en la oscuridad del dominio japonés. La poesía de Kim Sowol trata sobre un amante perdido y el sentimiento de tristeza que proviene de su visión trágica del mundo que separa al yo de los verdaderos valores humanos. Han Yongun, de otro lado, basó su poesía en una visión realista de la vida y en el pensamiento budista para alcanzar una conciencia poética que pudiera superar las divisiones existentes en este mundo. El siguiente ejemplo es un poema que Han Yongun dedicó al poeta hindú Tagor y que muestra claramente la singularidad del ritmo prosaico y su orientación poética.

Mi amigo, mi querido amigo, que llora por el amor quebrado,
Las lágrimas no pueden hacer que las flores caídas vuelvan a florecer en sus ramas.
No derrames tus lágrimas sobre las flores caídas, sino en las raíces del árbol.

Mi amigo, mi querido amigo,
Por más atractiva que sea la fragancia de la muerte, no puedes posar tus labios sobre el esqueleto.
No eches la red encima de la tumba con las melodías de oro, sino coloca un asta de bandera manchada de sangre sobre la tumba.
Pero, después de escuchar tu canción, la tierra muerta se mueve otra vez con el viento de la primavera.

Al llegar a la década del 30, la poesía moderna se diversificó como consecuencia de la expansión del decenio anterior. Debido a la opresión del imperio japonés a la expresión y al movimiento social e ideológico, desde comienzos de la década del 30, la poesía que criticó las condiciones sociales se debilitó o debió recurrir a medios indirectos. Por esa razón, la poesía de este período abordó temas como la experiencia individual, la reflexión del mundo interno, la descripción de la vida urbana y el interés sobre la vida y la naturaleza, y prestó más atención al refinamiento lingüístico y estético.

El primer movimiento poético que surgió en la década del 30 fue el de Poesía Pura, cuyos representantes principales fueron Park Yongchol, Kim Youngnag, quizás el más importante, y Sin Sokjong, quienes estuvieron envueltos en la publicación de la revista *Literatura Poética* (*Simunhak*, 1931). Estos poetas definieron una poética que trató de obtener el lirismo con un lenguaje y sentimiento refinados, lejos de toda ideología.

Desde mediados de la misma década apareció un conjunto de tendencias experimentales que pudo abarcarse en la categoría de vanguardia. Estas tendencias fueron el imaginismo, el su-

rrealismo, el dadaísmo, el intelectualismo, etc., que tuvieron muchas relaciones con los ismos de la poesía occidental. El imaginismo en la obra de Kim Kwanggyun, y el surrealismo y dadaísmo en Lee Sang son los mejores ejemplos de la poesía moderna coreana; pero las corrientes literarias no fueron simplemente una apariencia, sino expresiones propias sobre la vida y la historia contemporánea de los autores. No hay ninguna razón para pensar que las obras poéticas de los vanguardistas coreanos siguieron las tendencias occidentales desde su origen. Quizás la mayor contribución de los poetas modernistas fue la síntesis de su fuerte emoción y sus intensas descripciones de la oscura vida urbana bajo el colonialismo japonés.

Cuando los vanguardistas llegaron a su apogeo, en la segunda parte de la década del 30, surgió otro grupo de poetas con actitudes diferentes. Este grupo rechazó el urbanismo y el intelectualismo improductivo de los vanguardistas para pronunciarse en favor de los temas humanos, en especial, la vida cotidiana y la relación entre el ser humano y la naturaleza. Los poetas So Jongju, Ham Hyungsu y Yu Chihwan, quienes dieron importancia al primer tema, fueron miembros de la Escuela Vitalista, y los poetas Park Mokwol, Park Tujin y Cho Chihun, quienes resaltaron la relación entre el ser humano y la naturaleza, lo fueron de la Escuela de la Naturaleza o Escuela Chongrok. Estos últimos establecieron un espacio imaginario de armonía más allá de este mundo, que ofreció la esperanza y la salvación. Por su parte, los poetas de la Escuela Vitalista trataron la urgencia de la vida y el problema de la frustración con un lenguaje bastante fuerte. El siguiente poema de So Jongju es un buen ejemplo de la poesía perteneciente a esta última escuela.

> Mi padre era un esclavo que nunca regresó a casa.
> Mi vieja abuela, como la raíz de una cebolla y un dátil, fueron todo lo que me rodeó.

Mi madre dijo que ella quería probar un albaricoque iluminado por la luna...
Debajo de una lámpara protegida por un muro de barro para detener al viento
El niño se acuesta con las uñas sucias.
Dicen que mi cabello abundante y mis ojos grandes se parecen a los de mi abuelo,
Quien no regresó después de ir al mar en el año Kabo.

El viento cuidó el ochenta por ciento de mi vida durante veintitrés años.
Cuando pasa el tiempo, me siento más avergonzado que nunca.
Algunos ven en mis ojos a un criminal,
Algunos ven en mi boca a un bobo, pero
Yo no tengo de qué arrepentirme.

Un mañana de sol brillante,
En el rocío de la poesía que está en mi frente,
Unas gotas de sangre siempre se mezclan.
Sol o sombra, como perro enfermo que saca la lengua,
Agitado, estoy aquí.

«Autorretrato» de So Jongju

En tanto, Lee Yuksa y Yun Tongju exploraron el deseo de crear una identidad independiente enfrentándose al período oscuro y corrupto de finales del imperio japonés.

3.4. Género Épico

3.4.1. Mitos

Los mitos son los relatos que se transmiten por varias generaciones con la intención de reforzar las creencias de determinada comunidad. Son considerados sagrados en ciertas culturas y tratan sobre los dioses y sus hazañas o explican el origen de la

naturaleza y los fenómenos sociales. Los mitos son sobrenaturales, porque superan los hechos de la experiencia cotidiana; universales, porque comunican un mensaje moral imperecedero; y colectivos, porque expresan las memorias e ideas de algún grupo étnico en particular. Los grupos étnicos que tienen diferentes orígenes y modos de vivir tienen, a su vez, diferentes mitos; pero, en el proceso en que se unen para formar un reino más grande a través de negociaciones, conquistas y alianzas, los mitos cumplen la función de extinguir, integrar y extender.

El período formativo del mito coreano coincidió con la formación hasta el primer siglo de los Tres Reinos de Koguryo, Paekche y Silla. Los mitos sufrieron modificaciones al ser transmitidos por las generaciones siguientes, pero siempre se basaron en los mitos que ya habían surgido durante los Tres Reinos. Los mitos fundadores de los reinos antiguos que se registraron en textos son *El mito de Tangun*, *El mito de Chumong*, *El mito de Hyokgose*, *El mito de Talhae*, *El mito de Alji* y *El Mito de Suro*, que siguen siendo los más representativos hasta hoy. El mito sobre el fundador Wangon se formó en el período del surgimiento del reino Koryo. Fuera de los mitos relacionados con la fundación de los reinos, hay mitos de clanes, como *El mito del origen de tres apellidos de Tamna*; mitos sobre los dioses de los pueblos y mitos chamánicos que explican el origen y la fuerza de varias creencias. Curiosamente, aquellos relacionados con el origen del universo no han subsistido, excepto algunos que se han convertido en leyendas tradicionales. Una explicación posible es que estos desaparecieron cuando los grupos étnicos que posteriormente se convirtieron en los pueblos coreanos se desplazaron desde Asia Central hacia el nordeste hasta llegar a la península coreana.

Las características de los mitos coreanos examinadas en torno de los mitos sobre los fundadores de los reinos se resumen como el descenso del cielo a la tierra y el desplazamiento del

oeste al este y del norte al sur. Por ejemplo, Hwanung, hijo del mundo celestial, descendió a la tierra y se casó con Ungnyo, con quien tuvo como hijo a Tangun; y Chumong, también hijo celestial, partió de Puyo, tierra conflictiva y desolada, hacia el sur, donde fundó un nuevo reino. Hyokgose y Suro también nacieron con fuerzas celestiales y subieron al trono.

Entre estos mitos, citamos el del rey Tongmyong, quien se distinguió por sus hazañas heroicas. Este mito fue registrado en *Samgukyusa*.

> El fundador del reino Koguryo fue el rey Tongmyong, cuyo apellido fue Ko y su nombre Chumong. El nacimiento de Ko Chumong y la fundación del reino Koguryo ocurrieron de la siguiente manera.
> En un sueño, un dios ordenó al rey Haeburu del reino del norte de Puyo desplazar su reino al este de Puyo. El rey Haeburu murió y el príncipe Kumwa ascendió al trono.
> Un día, el rey Kumwa pasaba por Ubalsu, que estaba al sur de la montaña Taebaek, y se encontró con una joven mujer muy hermosa. El rey le preguntó por su nombre. Ella respondió «Yo soy hija de Habaek, dios del agua. Mi nombre es Yuhwa. Un día, cuando yo gozaba del buen clima con mis hermanas menores, me encontré con un hombre muy apuesto. Él dijo que era Haemosu, hijo del dios celestial. Él me sedujo y me llevó a una casa que está cerca del río Amnok, al pie de la montaña Unsin. Hizo el amor conmigo y después se marchó. Mis padres me reprendieron con severidad por haber estado con un desconocido, sin haberles presentado a su familia. Por eso ellos me enviaron a este lugar como castigo».
> Al escuchar la confesión de esa mujer llamada Yuhwa, el rey Kumwa se sintió afectado. Por eso la llevó a un cuarto oscuro para encerrarla. Curiosamente, la luz del sol entró a ese cuarto e iluminó el cuerpo de Yuhwa. Cuando Yuhwa trató de escapar de esa luz, esta la persiguió y la siguió iluminando; y Yuhwa al fin se embarazó y alumbró un huevo del tamaño del de una gallina.

Sorprendido por el hecho de que una mujer pusiera un huevo, el rey Kumwa decidió botarlo. Al comienzo echó el huevo a un perro y a un cerdo, pero ellos no quisieron comerlo. Entonces lo tiró en el camino de las vacas y los caballos, pero estos pasaron sin pisarlo. Después lo tiró al campo. Esta vez los pájaros y los demás animales lo cubrieron con sus alas y cuerpos.

El rey Kumwa lo volvió a traer y trató de romperlo, pero no lo consiguió. Finalmente lo devolvió a Yuhwa y ella lo protegió en un lugar cálido y seguro.

Al romperse el cascarón, un niño salió del huevo. Ese niño era fuerte e inteligente. A la edad de siete años se veía muy maduro comparado con otros niños. Hizo arcos y flechas por su propia cuenta. Cuando tiraba siempre daba en el blanco. En aquel momento, en el reino del este de Puyo llamaban por el nombre de Chumong a los buenos arqueros. Por eso, ese niño fue llamado por el nombre de Chumong.

El rey Kumwa tuvo siete hijos. Ellos practicaron la ballesta, montaron a caballo y practicaron la caza acompañados de Chumong, pero ninguno pudo competir con la habilidad de Chumong. El infante Taeso, quien envidió a Chumong desde niños, tuvo celos y le dijo al rey: «Chumong no nació de un ser humano. Si no lo eliminamos ahora, nos arrepentiremos en el futuro».

Pero el rey Kumwa no aceptó las sugerencias de su hijo. El rey obligó a Chumong a trabajar en la caballeriza. Chumong tuvo un presentimiento de que algo ocurriría y por eso clasificó a los caballos y a los de pura sangre les quitó la comida y los obligó a adelgazar, mientras que a los caballos que no eran de pura sangre los engordó. Como Chumong lo había presentido, el rey fue a la caballeriza y escogió a un caballo gordo para él, y le dio a Chumong un caballo flaco.

Los infantes, incluido Taeso, y los ministros del rey conspiraron para matar a Chumong. La madre de Chumong, Yuhwa, presintió esta conspiración y previno secretamente a Chumong. «La gente de este palacio real está conspirando contra ti. Con tu fuerza puedes alcanzar lo que tú

quieras dondequiera que vayas. Sal de aquí y evita los infortunios». En aquel momento, Chumong tenía tres amigos muy fieles, soldados del palacio. Partió del este de Puyo con ellos, tomando el caballo de pura sangre que le había regalado el rey. Taeso, sus hermanos y los ministros se dieron cuenta del escape de Chumong e inmediatamente lo persiguieron. Chumong y sus amigos llegaron al río Omsu, donde se detuvieron ante la profundidad de las aguas. No hubo manera de cruzarlo. Los perseguidores se acercaron cada vez más. Chumong suplicó al río: «Yo soy hijo de un dios y el nieto de Habaek, dios del agua. Hoy estoy escapando para evitar la mala fortuna y mis enemigos están detrás de mí. ¿Qué debo hacer?».

Tan pronto como terminó de suplicar, una gran cantidad de peces y tortugas se sumergieron en el río y juntaron sus cuerpos para formar un puente. Chumong y sus amigos pudieron cruzar el río corriendo sobre este puente. Cuando llegaron a la otra orilla, los peces y las tortugas se dispersaron en el agua y el puente desapareció. Los perseguidores no pudieron cruzar.

Chumong y sus amigos llegaron a Cholbonju y fundaron un reino. Por falta de tiempo para construir un palacio montaron unas tiendas al lado del río Pulyu e instalaron el nuevo reino Koguryo; y tomaron el apellido Ko. En aquel momento, Chumong tenía doce años (en el libro *Samguksagui* se registra con la edad de veintidós años). Subió al trono en el año 37 a. de C.

Los mitos de los fundadores de los reinos de Chumong, Talhae, Kungye y Chakchaegon, así como los mitos de los fundadores chamanes, tienen la estructura narrativa conocida como «la vida entera de un héroe». Según el estudio de los profesores Cho Dongil y Kim Yolgyu, estos mitos se resumen de la manera siguiente: 1) engendrados por seres de noble linaje, 2) nacidos de una forma anormal, 3) con una fuerza sobrenatural, 4) sometidos al hambre e injusticias, 5) ayudados por algunos salvadores, 6) que superan las dificultades y 7) que obtienen el triunfo y la

gloria. Esta estructura pone de relieve la posibilidad de superación antes que la gravedad del sufrimiento, y muestra, además, una visión del mundo optimista que da importancia al logro en el presente. Este tipo de estructura narrativa ejerció una influencia muy importante sobre las novelas heroicas que surgieron en la segunda parte de la dinastía Choson.

3.4.2. Leyendas

A diferencia de los mitos, las leyendas son los relatos que se consideran veraces o que exigen tener una verdad histórica, y que discurren sobre figuras comunes que carecen de fuerzas sobrenaturales. Por eso, las leyendas, con frecuencia, incluyen referencias verificables sobre las rocas, lagunas cubiertas de loto, árboles viejos y terrenos donde se construían las casas. Estas referencias difieren según la región de transmisión. Para establecer un sentido de realidad, las leyendas se ubican en un tiempo y un espacio determinados, y los conflictos que presentan no se resuelven fácilmente. Debido a esto, las leyendas poseen, a menudo, un ambiente oscuro y trágico.

En la narrativa coreana abundan las leyendas, algunas de las cuales han sido recogidas en los últimos años. Puesto que provienen de la literatura oral, las leyendas registradas en los textos tienen ciertos límites. Sin embargo, las que se encuentran en *Samguksagui* (1145), *Samgukyusa* (1285), *Estudios de la geografía de Corea* y *Crónicas del rey Sejong* (1454) son valiosas para entender el desarrollo no solamente de las leyendas mismas, sino también el de la narrativa coreana en general.

Las leyendas pueden ser clasificadas según el lugar de transmisión, el motivo y el tema de la leyenda. Aquí analizaremos algunas características de las leyendas coreanas clasificándolas, según el motivo, en leyendas sobre el origen de los fenómenos naturales, leyendas históricas y leyendas religiosas.

Las leyendas sobre el origen de los fenómenos naturales provienen de la exigencia del pueblo por explicar su cosmovisión del mundo y los fenómenos naturales. Generalmente tratan sobre el origen y el carácter de realidades tales como las características topográficas, los fenómenos atmosféricos, las costumbres, la fauna y la flora. Aunque algunas de estas leyendas tienen parecido con los relatos tradicionales, se diferencian de estos últimos porque están estrechamente relacionadas con las particularidades de la naturaleza de una determinada región. Las que tratan de explicar los nombres y la topografía de ciertos pueblos agrícolas y pesqueros son ejemplos de este tipo de leyendas.

Las leyendas históricas son más abundantes y tienen su origen en algunos acontecimientos históricos y personajes cuyas características se modificaron en el proceso de transmisión oral. Así, estas leyendas inevitablemente se desvían de la realidad histórica no solo por exuberancia imaginativa, sino también por la valoración del pueblo sobre determinadas figuras y acontecimientos. En este sentido, las leyendas históricas surgieron de la conciencia del pueblo y fueron transmitidas oralmente. Muchas leyendas históricas surgieron después de los períodos de crisis nacional o regional, e incluyeron no solamente a los héroes que vivieron realmente, sino también a mucha gente del pueblo. Novelas clásicas como *Historias de la guerra Imjin contra Japón* (*Imjinnok*, 1600) aparecieron posteriormente como fruto de las leyendas históricas. Es posible encontrar muchas leyendas relacionadas con eventos históricos como la guerra contra Japón y la rebelión Tonghak de 1896.

Las leyendas religiosas son los relatos sobre creencias religiosas populares. Son variadas y las hay desde las que tratan los puros asuntos religiosos hasta las que introducen figuras como el *mirok* (*Maitreya*), que promete crear un nuevo mundo para superar el orden establecido de aquella época. Especialmente

las del segundo caso aparecieron mucho en los períodos de inestabilidad social que pusieron fin a los reinos Silla, Koryo y Choson, y sirvieron de base para el levantamiento popular durante esos momentos de cambio e inseguridad.

Hemos indicado que las leyendas provinieron de algunas regiones específicas, pero algunas de ellas se encuentran en varios lugares, trascendiendo la particularidad de determinadas regiones. Por ejemplo, *La leyenda del niño general*, en que el protagonista, de origen humilde, muere trágicamente a pesar de su inteligencia y fuerza, se encuentra en varias provincias coreanas, con pequeñas variantes. Este fenómeno refleja el conflicto entre la clase popular y la aristocracia en la sociedad coreana medieval. Aquí presentamos una versión de *La leyenda del niño general* que proviene del pueblo de Tokpatche de Chunsong, en la provincia Kangwon.

> Un día, en el barrio Kumong, una mujer estaba embarazada. Desdichadamente, los padres de esa mujer murieron y ella no pudo encontrar un lugar apropiado para enterrarlos y debió hacerlo en un lugar ordinario. Un día, un monje la visitó y le pidió el favor de alojarlo en su casa. Cuando ella aceptó, el monje se dio cuenta de que ella acababa de perder a sus padres y le preguntó:
> «¿Usted ahora es huérfana?»
> «Sí, soy huérfana».
> «¿Cómo pudo encontrar un lugar apropiado para la tumba de sus padres?»
> «No pude encontrar un buen lugar porque soy pobre; lo mejor que pude hacer fue enterrarlos en un lugar ordinario».
> «Yo conozco un buen lugar. Mañana podemos ir a verlo».
> Al día siguiente prepararon un almuerzo y salieron temprano rumbo al lugar que el monje indicaba y que estaba ubicado en el pueblo de Pongaet, en Tongmyon. Aquel pueblo es conocido como Tokpatche. Ahora pertenece a la ciudad de Hongchon.

«Este es un buen lugar para la tumba de sus padres», dijo el monje al llegar a Tokpatche. Él miró alrededor y encontró tres grandes imágenes de piedra de un soldado.
«Entiendo», dijo la mujer.
Después de que el monje partiera, ella regresó a su casa, desenterró a sus padres y los llevó a una nueva tumba. Después de este hecho sintió los síntomas para alumbrar. Y luego tuvo a un niño. Una noche se dio cuenta de que el niño transpiraba mucho y pensó que era muy extraño. El niño permaneció igual durante cuatro días, mientras su madre lo observaba. ¿Qué lo hizo transpirar tanto? De pronto, el niño se levantó, abrió la puerta y salió de la casa. Una vez afuera tomó un arado y empezó a jugar con él. Después regresó a su casa y abrazó a su madre. Ella se dio cuenta de que el niño estaba empapado de sudor. Entonces le dijo a su suegro:
«Es increíble».
«¿Qué pasó?», preguntó el hombre.
«¿Cómo un niño de dos meses sale de casa y juega con el arado toda la noche? ¿Qué tengo que hacer con él?».
«Debes matarlo», le respondió el hombre. «Él podría ser un niño leal o un traidor. En cualquier caso, no debes dejarlo vivir». Ambos lo colocaron en una bolsa de frijoles y después lo sacudieron fuertemente por unos minutos, hasta que el niño murió. Cuatro días después del asesinato, el monje volvió a la casa.
«Escuché que un niño nació en esta casa, y me gustaría que me lo den», dijo el monje.
«Aquí no hay ningún niño», replicó la mujer.
«Deja de mentir y dame al niño inmediatamente. Quiero llevármelo. Tráiganmelo», exigió el monje.
La mujer rehusó haber alumbrado a un niño y el monje continuó preguntando por él. Finalmente, ella confesó la verdad.
«Me preocupé porque el niño podría ser un traidor y la familia Park se acabaría. Por eso lo matamos».
El monje se empezó a golpear el pecho. Luego dijo:
«Tengo que llevármelo. ¿Ahora qué voy a hacer?». Luego

agregó: «Entonces usted tendrá dos hijos más y me los entregará».
Después de decir esto se marchó.
Al día siguiente, la mujer escuchó un ruido en el patio de la casa. Salió y se encontró con un dragón arrodillado con mucha conmoción. De pronto, el dragón dio un salto y murió en el patio. En ese lugar apareció un árbol de pera. Por eso, ahora lo nombramos como la pera del dragón. Si ustedes van al barrio Kumong pueden encontrar el árbol de pera del dragón en el mismo lugar donde murió el dragón. Se dice que la familia Park, al tener miedo de que la mujer tuviera dos hijos sobrenaturales, desenterró las tumbas de jóvenes solteros y los enterraron en el mismo lugar donde murió el dragón.

So Taesok, recopilador

Algunas leyendas sobre los hombres, como las de Lim Kyongop, Park Munsu, Kim Sondal, fueron compuestas por varios relatos en torno de personajes. Las leyendas han existido a través de toda la historia coreana, pero muchas de ellas se transmitieron en la segunda parte de Choson, cuando la economía de mercado se desarrolló. Muchas de estas leyendas fueron registradas por la clase *yadam* o incorporadas en las novelas, contribuyendo al desarrollo de la narrativa coreana.

3.4.3. Relatos tradicionales

Los *mindam* (relatos tradicionales) son narraciones divertidas que empiezan generalmente con la frase «Hace mucho tiempo, en que un tigre fumaba...». Estos relatos no se pueden considerar sagrados o históricos. Los protagonistas de los *mindam* son personas comunes y corrientes que atraviesan un período de sufrimientos, pero superan sus dificultades a través de la fortuna y alcanzan un desenlace feliz. En el mundo de los

mindam no hay imposibles, lo que refleja la imaginación optimista de la gente común que necesitaba creer que es posible sobreponerse a cualquier infortunio.

A diferencia de las leyendas, los *mindam* no poseen datos verificables ni límites regionales. Algunos trascienden la barrera étnica y cultural y se expanden por todo el mundo. La mayoría de *mindam* sigue una estructura mecánica en la expresión del conflicto entre los eventos y los personajes principales. Esta estructura está relacionada muy estrechamente con la fuerza de difusión de los *mindam*. En efecto, la simplicidad y la claridad en la organización de los *mindam* sirven no solamente para la transmisión, sino también para sintetizar los múltiples enredos de la experiencia humana.

Los *mindam* pueden clasificarse de varias maneras, dependiendo del criterio que se requiera. Aquí señalaremos tres categorías: animal, esencial y humorístico.

Los *mindam* de los animales son aquellos relatos donde los protagonistas son animales. Esta categoría debe ser subdividida en historias sobre el origen de los animales, historias sobre animales que personifican a los hombres e historias humorísticas de los animales. Algunos de los *mindam* que usan figuras animales para expresar los conflictos de la sociedad humana fueron incorporados en las novelas en la segunda parte del período Choson. *El relato de la tortuga y la liebre* (*Tokkijon*), *El relato de So Taeju* (*So Taejujon*) y *El relato del faisán* pertenecen a este grupo.

Los relatos esenciales se dividen en relatos tradicionales de la vida real y relatos tradicionales fantásticos, dependiendo de los caracteres de los personajes. El siguiente ejemplo es un relato profético, dentro de la categoría de relato fantástico. Su belleza reside en las simples lecciones que ilustra.

Hace mucho tiempo vivieron un hombre y una mujer. Mientras la mujer hilaba, el esposo se iba al mercado para comprar arroz. Cuando él vio un adivinador de fortunas muy famoso entreteniendo a un grupo de espectadores, también quiso que le dijeran su fortuna. Supo que le costaría demasiado y no podría regresar a casa por no haber comprado el arroz. Pero consultó al adivinador.

El adivinador le dijo: «No sigas avanzando si tienes temor. Baila cuando tengas miedo. Gatea sigilosamente cuando otros se alegren».

En vez de regresar a casa, el esposo se marchó a otros lugares. Llegó a un gran río y tomó un bote para alcanzar la otra orilla. El bote estaba lleno y el viento soplaba muy fuerte, tanto, que casi se voltea el bote. El esposo recordó las palabras del adivinador y gritó:

«Tengo miedo. No quiero. ¡Regresemos!».

«¿Está seguro?», preguntó el remero.

Entonces el bote devolvió al hombre a la orilla de donde había zarpado y partió otra vez, pero un viento fuerte lo volteó en la mitad del río. El hombre creyó que las palabras del adivinador fueron exactas. Pronto ingresó a una zona montañosa deshabitada y solamente halló esqueletos. Cuando se adentró más, descubrió más esqueletos. De pronto sintió que algo lo observaba. Al volverse vio un gran esqueleto bailando con los ojos brillantes. Recordando nuevamente las palabras del adivinador, «Baile cuando tenga miedo», él empezó a bailar. El esqueleto empezó a empequeñecer hasta tener el tamaño de un hombre normal. El esqueleto le dijo: «Mis deseos han sido cumplidos. Debido a usted se apagó mi rencor. Yo soy el diablo macho y fui culpable en el cielo. El dios me dijo que si alguien bailaba frente a mí, todos mis actos diabólicos serían perdonados. Durante mucho tiempo nadie bailaba frente a mí, pero usted me ha liberado. Yo voy a hacer cualquier cosa por usted».

«Quiero ser rico», respondió el hombre.

«Bueno, le voy a indicar un campo secreto de *ginseng*», dijo el esqueleto. Luego agregó: «Cruce dos colinas y encontrará el campo en cuanto llegue a la zona de las rocas pequeñas iluminadas por el sol».

El hombre siguió las instrucciones del esqueleto y encontró el campo. Cuando sacó lo que parecían nabos, encontró una gran cantidad de *ginseng*. Extrajo mucho *ginseng* y llevó todo lo que pudo a su casa. Su esposa estaba muy contenta. Él recordó las últimas palabras del adivinador, «Gatee cuando vea a alguien feliz», y empezó a gatear y encontró a una persona sospechosa que tenía una espada muy afilada debajo del piso de madera. Durante su ausencia, la esposa vivía con aquel hombre escondido.
«¡Ah, usted quiere matarme! Yo le voy a dar la casa, mi esposa, mi hijo. ¡Salga de ahí dejando la espada!».
El esposo abandonó todo y vendió su *ginseng*, que le dio suficiente dinero para vivir en Seúl con felicidad.

Adaptado por Cho Huiung

Los relatos tradicionales humorísticos, que son más numerosos y diversos en la literatura coreana que en otras literaturas, pueden subdividirse en las siguientes categorías: relatos de fanfarrones, relatos de torpes, relatos de estafadores, relatos de burladores y relatos de competidores. Los tres primeros son útiles para entender los relatos tradicionales humorísticos. Obras como *La nuera flatulenta, El padre avaro, El yerno bobo* y *Los parientes imprudentes* muestran el capricho, la equivocación y la torpeza de los seres humanos. En vez de burlarse de la gente a través del sarcasmo, estos relatos tradicionales crean un ambiente de compasión humorística. A través de ellos es posible apreciar un aspecto del sentido tradicional de la vida y la cosmovisión del mundo.

3.4.4. Los cantos chamánicos

Algunos investigadores han argumentado que los poemas narrativos existieron en la literatura coreana antigua aunque los originales no se hayan encontrado. Los mitos sobre los fundadores de los reinos antiguos, como Tangun y Chumong, nos

han sido heredados en prosa y escritos en chino, lo cual indica que fueron originalmente más narrativos que líricos. Especialmente *La canción del rey Tongmyong,* en la que Chumong supera todas las dificultades para fundar el reino Koguryo, es un buen ejemplo de un mito de fundación en una forma poética narrativa. Esta historia fue probablemente transmitida oralmente en las ceremonias, que promovieron la solidaridad del grupo por afirmar el origen divino de su comunidad.

Los cantos chamánicos son los mitos chamánicos en forma de poema narrativo. Fueron transmitidos por chamanes en rituales cuyo origen se halla en las ceremonias oficiales celebradas durante el período de Tres Reinos. Se sabe que estos cantos han cambiado considerablemente desde entonces, pero no es posible determinar con exactitud el grado de los cambios. Los mitos de los fundadores como Tangun, Chumong y Hyokgose incorporaron varios elementos de los cantos chamánicos de los grupos étnicos más fuertes que formaron cada uno de los tres reinos. Los cantos chamánicos sobre el origen de varios dioses han sido heredados, probablemente, a través de los *kut* —ceremonias chamánicas—, y expresan las variadas experiencias de las creencias politeístas. En este sentido, los cantos chamánicos narrativos son importantes no solamente en tanto reflexiones de las visiones antiguas sobre el ser humano y el cosmos, sino también como fuentes valiosas de información sobre el desarrollo histórico de la narrativa coreana.

Además de los cantos chamánicos narrativos, hay cantos chamánicos que expresan las ideas religiosas y la visión chamánica del mundo sin seguir un esquema fijo ni valerse de protagonistas. También hay cantos chamánicos líricos, que expresan generalmente esperanzas, lamentaciones y súplicas. Sin embargo, desde el punto de vista literario, los cantos chamánicos narrativos son considerados los más importantes.

Los cantos chamánicos son poemas que relatan la vida de un protagonista y describen el origen de un dios particular. Al realizar el *kut*, el chamán invocaba a varios espíritus. Esto es lo que se conoce como el canto chamánico de las invocaciones, porque el chamán trataba de mostrar sus poderes divinos, su fuerza, al llamar a un espíritu en particular. Posteriormente, sin embargo, este tipo de canto se hizo popular entre la gente del pueblo como una forma de entretenimiento, lo que ocurrió más en los *kut* de la zona de la costa este y del sur, especialmente para celebrar la buena cosecha o una buena pesca.

En el *kut*, el chamán cantaba y recitaba los cantos narrativos acompañado por instrumentos musicales como el *changgo*, el *kwenagagari*, el *ching* y el *nallari*. El ambiente y el contenido de estos cantos no eran completamente estrictos y formales, sino que dependían del propósito del *kut* y del carácter del espíritu que se invocaba. En la cosmovisión chamánica —taoísta y budista—, el mundo después de la muerte existe en el mismo nivel que este; los espíritus, fantasmas y demonios tienen idénticos sentimientos y deseos que los seres humanos. Por eso, los protagonistas superan sus dificultades de una manera realista, aunque la narrativa incluye elementos que van más allá de lo tangible. A veces, el chamán creaba un ambiente cómico al agregar humor para reflejar la vida cotidiana.

El siguiente es un buen ejemplo del canto chamánico narrativo. En efecto, en *La princesa Pari*, la protagonista tuvo la fuerza suficiente para abrir un camino entre lo terrenal y el mundo de los muertos. El fragmento que presentamos describe cómo la princesa Pari se convirtió en la diosa más importante.

> Un rey en el reino (los nombres cambian de acuerdo a la versión) tuvo siete hijas.
> Enojado por no tener un hijo varón, el rey dio orden de botar a la séptima hija.

Cada vez que él echaba a la princesa, los animales y las aves la protegían y devolvían. Al fin, el rey decidió enviarla muy lejos.
Pero la princesa Pari, abandonada, fue rescatada y criada por Buda o alguna fuerza sobrenatural.
El rey y la reina cayeron enfermos mortalmente por haber echado a su hija.
El adivinador dijo al rey que la única manera de recuperarse era traer una medicina del mundo de los muertos.
Ninguna de las seis princesas fue al mundo de los muertos para traer esa medicina para salvar a sus padres.
Trajeron a la séptima princesa como última esperanza.
La princesa Pari se puso en marcha para encontrar la medicina en el mundo de los muertos.
Después de superar muchas dificultades, ella llegó al mundo de los muertos y cumplió varias tareas para conseguir la preciada medicina. Por ejemplo, según la versión del canto transmitido en el área de Seúl, la princesa Pari se encontró con un general y durante tres años le llevó agua, durante otros tres años le llevó fuego y en unos tres últimos años le llevó leña. Se casó con él y tuvo siete hijos.
La princesa Pari, finalmente, obtiene la medicina y regresa al mundo de los vivos.
Cuando regresa, sus padres ya habían muerto y los llevaban a enterrar.
La princesa Pari usó la medicina y otros ingredientes maravillosos y les devolvió la vida.
Finalmente, la princesa volvió para ser diosa del camino entre el mundo de los vivos y los muertos.

A través de varios tipos de *kut*, los cantos chamánicos narrativos satisficieron no solamente la religiosidad de la gente, sino que también influyeron considerablemente en el desarrollo del *pansori* y de las novelas clásicas. La presencia del héroe en los cantos chamánicos, que provino de los mitos antiguos, probablemente contribuyó al desarrollo de las novelas heroicas. La estrecha relación entre los cantos chamánicos y la música y la ac-

tuación del *pansori* es una tema interesante para la crítica literaria.

3.4.5. *Pansori*

A diferencia de los cantos chamánicos, que son fundamentalmente espirituales, el *pansori* es la poesía narrativa oral que trata de la vida real. Puesto que es un arte que cuenta no solamente con cualidades literarias narrativas y humorísticas, sino también con música y actuación, algunos investigadores lo consideran un género dramático. Sin embargo, el *pansori* es narrativo. Los elementos dramáticos únicamente acompañan al narrador. Algunas de sus características, como la gesticulación del cantante, su participación como protagonista, así como la escenografía, son expresiones dramáticas. De hecho, la realización activa del *pansori* bajo el patrocinio de Wongaksa, la Compañía Nacional de Teatro, fue posible debido a esos elementos dramáticos. Pero no se puede ignorar que, en el *pansori*, la fluidez de la obra sigue básicamente una estructura narrativa.

Los investigadores han propuesto varias teorías para explicar el origen del *pansori*, pero la más probable es la que sostiene que surgió de los cantos chamánicos narrativos o del *kut* de la provincia Cholla. Los cantos chamánicos narrativos de Cholla tienen afinidad con el *pansori* en cuanto a su extensión, su modo de ser cantados y recitados, y su estructura musical. Además, la mayoría de los cantantes famosos de *pansori* es originaria de esta provincia.

El *pansori* probablemente empezó a desarrollarse como una forma artística independiente a finales del siglo XVII y principios del XVIII. Naturalmente, en la primera etapa fue simple en cuanto a forma y contenido, pero los cantantes debían ensayar un repertorio bastante amplio para tener éxito en su oficio, y, como resultado de su esfuerzo, a mediados del siglo XVIII, el *pansori* se desarrolló como una poesía musical narrativa de alto nivel.

En lugar de crear nuevas historias, los cantantes de *pansori* prefirieron adaptar viejas historias y renovarlas. Sus obras se transmitieron generación tras generación y, a través de la renovación, extensión y refinamiento, se acumularon variados contenidos y expresiones musicales diversas. Esta evolución nos ha dado doce obras de *pansori*, registradas todas ellas en el texto *Kwanuhee*, recopilado a principios del siglo XIX por Son Manjae.

Cinco de los doce *pansori* —*Canción de Chunhyang* (*Chunhyangga*), *Canción de Hungbu* (*Hungbuga*), *Canción de Sim Chong* (*Sim Chongga*), *Canción del palacio de agua* (*Sugungga*) y *Canción del acantilado rojo* (*Chokpyokga*)— han preservado sus partituras. De otros cuatro —*Balada del general Pae* (*Pae pijang taryong*), *Balada de la venganza del fantasma* (*Karujigi taryong*), *Historia del faisán* (*Changki chon*), *Historia del obstinado señor Ong* (*Ong kojip chon*)—, subsisten sus historias. De *pansori* como *Historia de la ciruela de Kangnung* (*Kangnung maehwa chon*), *Balada de Musuk* (*Musuk taryong*), *Historia de un falso taoísta inmortal* (*Katcha sinson chon*), se conoce solo su existencia y los perfiles de sus contenidos por medio de fragmentos en algunos textos. En *Historia de la composición coreana* (*Choson changguksa*) se incluyó *Historia de la doncella Sukyong* (*Sukyong nangja chon*) en lugar de *Historia del falso taoísta inmortal*; sin embargo, no hemos encontrado ninguna prueba que lo corrobore.

Estas obras nos han llegado casualmente, porque el *pansori* que surgió de la gente del pueblo empezó a reflejar el gusto de la clase *yangban* cuando fue adaptado por aquella clase a finales del siglo XVIII. Los siete *pansori* sin partituras se basaron en el humor y el sarcasmo, mientras que los cinco *pansori* con partituras mezclaron el humor y el sarcasmo con los valores medievales de la clase *yangban*.

El *pansori* enfatizó la emoción de los sentimientos únicamente en algunos pasajes y no en toda su estructura, pues los can-

tantes elaboraron y expandieron únicamente las secciones narrativas y musicales que eran de su agrado. Esta tendencia causó algunas contradicciones en la fluidez de la narración, tanto en los *pansori* como en las novelas basadas en ellos. Como fuera, la estructura del *pansori* ayudó a liberar a la audiencia de la realidad cotidiana al combinar la canción con la narración, el humor con la tristeza. Que el *pansori* hiciera reír y llorar a la audiencia era consecuencia de la repetición de ciertos patrones de tensión y relajación emocional.

Puesto que el *pansori* fue diseñado para apelar a una amplia audiencia, no solo combina la prosa y la poesía, sino que también incluye diversos tipos de lenguaje. Por eso, las frases literarias escritas en chino contrastan con los coloquialismos y los proverbios populares, y las frases cultas con las del *kut* chamánico. Además, muchos elementos de las canciones tradicionales y de otros géneros se congregan en él.

Una de las características más interesantes del *pansori* es el uso de varios niveles del lenguaje. En efecto, los recitadores ajustaban sus discursos según el nivel social de los personajes y el contexto de la historia. En el *pansori*, la música se compone de notas largas y cortas; un patrón similar es seguido en el estilo de la narración. En las partes concernientes a los personajes de la clase alta, no solamente la música es refinada, sino que también la narración se presenta en un tono serio y solemne. Por otra parte, cuando se trata de personajes de la clase baja, la música y la narración reflejan un lenguaje simple y vivo.

El primer ejemplo es una escena de la *Canción de Sim Chong*, en la que la protagonista sale de su casa. El segundo ejemplo es la escena de la *Canción de Hungbu* en la cual Nolbu golpea y expulsa a su hermano Hungbu que vino a pedir comida.

(Parte hablada)
Todo el pueblo salió y tomó la mano del ciego Sim. El ciego Sim no se pudo mover cuando su hija Sim Chong se estaba marchando.

Chungmori (parte cantada lentamente)
«No te vayas. No te vayas. No me abandones. Oh, mírame. Mi esposa está muerta y ahora estoy perdiendo a mi hija», dijo el ciego Sim y luego se desmayó.
El pueblo retuvo al ciego Sim mientras su hija Sim Chong se fue siguiendo a los marineros. Sim Chong recogió su vestido para que no se arrastrara por el suelo y dejó caer su cabello hasta las orejas. Las lágrimas, como gotas de lluvia, mojaron el cuello de la chaquetilla de Sim Chong. Varias veces se tambaleó por el camino que seguían los marineros. Mirando al pueblo en la otra orilla del río, ella dijo: «Oiga, niña de la familia Chin, ¿no recuerdas la alegría que tuvimos en el día de Tano del mayo pasado? Cuida de tus padres. Ahora yo me despido de mi padre y voy hacia la muerte».
Todo el pueblo lloraba hasta que sus ojos se irritaran. El cielo se dio cuenta de lo que pasaba y se llenó de oscuridad. Las verdes montañas se enfurecieron, el sonido de los ríos fue como un llanto de tristeza, las bellas flores se marchitaron y perdieron su color, y hasta los sauces verdes estaban sin fuerzas.
Los pájaros de la primavera lloraban y Sim Chong les preguntó: «Ruiseñor, ¿de quién se han separado? ¿Por qué lloran como si vomitaran sangre?»; y dirigiéndose a los cucús les dijo: «¿Por qué lloran en las montañas a la medianoche? ¿Piensan que una muchacha como yo, que se vende para sanar a su padre, puede regresar a casa?».
Una flor llevada por el viento chocó contra la cara de Sim Chong y ella la tomó en la mano y le preguntó: «El viento de primavera es imparcial; ¿por qué envía una flor en mi camino? La princesa Shouyang del Emperador Wu, en el reino Han, tuvo una corona de flores, pero cómo se puede coronar a una mujer que está en el camino de la muerte».

Entre sollozos y suspiros, ella finalmente llegó a la orilla del río.

Adaptado de Han Aesun

Chajinmori (cantado rápidamente)
Miren cómo Nolbu se comportó. Él levantó un bastón de madera de la montaña Chiri sobre mi cabeza y dijo: «¡Escucha, Hungbu! Tú quieres una parte de mi arroz almacenado, pero ¿ piensas realmente que voy sacar esta caja llena de arroz que estuvo guardada en la baranda del sur para dártela? Tú quieres mi arroz cosechado, pero ¿piensas que voy a compartir mi arroz recién cosechado contigo? Tú quieres algo de dinero prestado, pero ¿piensas que voy a correr el riesgo de sacar mis joyas de mi caja fuerte? Tú quieres algunos granos de los pollos, pero ¿cómo puedo alimentar a mis cientos de pollos si te doy los granos? Tú quieres algo de comida de cerdos, pero mis cerdos están esperando por su comida; tú quieres algo de arroz cocinado de días pasados, pero tengo a mis perros hambrientos que necesitan comer. Hacerme rico es mi fortuna, y vivir en pobreza es tu destino. ¡A mí no me importa si tienes qué comer o si tienes ropas!».
Como un relámpago de un día de verano, Nolbu golpeó a Hungbu como si pegara a una mujer celosa o a una culebra que sube por el muro de la casa.
«Oh, hermano, entiendo, entiendo», dijo Hungbu cuando Nolbu le pegó.
«Oh, tú estás rompiendo mis piernas, hermano. No te visitaré más. No te pediré nada nunca más. Por favor, detente», lloró Hungbu.
Hungbu saltó y corrió para evitar los golpes, pero no pudo salir porque la puerta estaba cerrada. No tuvo escapatoria.

Aniri (parte hablada)
Hungbu trató de escapar entrando en la casa. La esposa de Nolbu estaba preparando la cena en la cocina y escuchó el quejido de alguien que se lamentaba en el patio y salió de la

cocina para ver qué estaba ocurriendo. Miró alrededor y vio que Nolbu estaba golpeando a su hermano Hungbu y, pensando que Hungbu trataría de entrar a la casa para escapar, esperó con el cucharón de arroz en la mano, como una cazadora aguardando al alce en el bosque.
«Oh, cuñada, mi querida cuñada, sálvame, por favor; sálvame», imploró Hungbu.

Adaptado por Park Pongsul

El punto de vista social reflejado en el *pansori* cambió a lo largo del desarrollo de este género. En un principio, los cantantes pertenecieron a la clase baja de la sociedad de Choson y, hasta finales del siglo XVIII, la influencia de la audiencia de la clase popular fue abrumadora. Así, en su etapa formativa, el *pansori* reflejó la visión de la gente del pueblo. Esta tendencia decayó a comienzos del siglo XIX, cuando el *pansori* adquirió popularidad entre la clase *yangban*, de modo que este género tomó un doble rumbo. Sin embargo, es dudoso que el punto de vista social del *pansori* tomara una dirección realista. Cuando el *pansori* fue divulgado en libros, las novelas basadas en él conformaron un género importante y constituyeron un estímulo fundamental para el desarrollo del realismo hacia finales del período de Choson.

3.4.6. Canciones tradicionales

Las canciones tradicionales narrativas se centraron en un personaje o en un evento en particular. A diferencia de las canciones tradicionales líricas, que son concisas, estas son largas y expresan el intento de resolver un determinado conflicto.

Las canciones tradicionales narrativas no han sido debidamente estudiadas, pero según *Estudios de las canciones tradicionales narrativas* de Cho Dongil, muchas de ellas fueron can-

tadas por las mujeres al acompañar sus labores de hilado. Puesto que el hilado toma mucho tiempo y sigue un ritmo regular, los versos fueron largos y divertidos, y puesto que fueron cantadas exclusivamente por mujeres, se refirieron a los sufrimientos de la vida cotidiana y, a veces, a los problemas en las relaciones amorosas. Además, existieron algunas canciones tradicionales narrativas de carácter dramático que fueron cantadas principalmente por los hombres y algunas canciones tradicionales narrativas que provinieron del *pansori* y el *muga*.

Las canciones tradicionales narrativas fueron entonadas por la gente del pueblo y, en términos de contenido y expresión, son comparables a las narraciones profesionales del *pansori*, a los cantos chamánicos narrativos y a las novelas clásicas. Sin embargo, estas canciones son más vívidas porque surgieron de la expresión de la vida cotidiana. Las canciones del hilado en particular son interesantes porque muestran las preocupaciones y el sufrimiento de las mujeres en un sistema familiar muy restrictivo. La siguiente canción ha sido extraída de *La canción de la recién casada* (*Sijipsari norae*).

> Al cuarto día del matrimonio, me mandaron al campo llevando el azadón.
> «Sirvientes, sirvientes, vamos a labrar los campos».
> Los campos son duros, como los patios de la casa, y extensos, como la montaña Nam. Yo labro uno, dos, tres, cuatro parcelas; ya es la hora de almorzar.
> «Sirvientes, sirvientes, regresemos a almorzar».
> Cuando regresé a la casa, mi suegro dijo:
> «Usted regresó como el relámpago sin hacer nada, ¿y viene a buscar comida?».
> Mi pequeña suegra se asomó para mirarme.
> «¿Usted piensa que ha trabajado lo suficiente para almorzar?».
> La cuñada también sale lentamente:

«¿Piensas que has terminado el trabajo y vienes a pedir comida?».
Muy perturbada, me quedé sin entender...
Me dejaron en la puerta arroz de hace tres años.
Pedí un poco de salsa y me dieron salsa de hace tres años Que dejaron en la puerta. También me tiraron una cuchara rota.
El recipiente de arroz lo dejé encima del armario
Y abrí el armario y encontré la tela que mis padres me dieron.
Lo saqué y corté una pieza para hacerme un gorro de monje.
Corté una segunda pieza para hacerme unos pantalones;
Corte la tercera pieza para hacerme un bolso y lo eché encima de mi espalda y dije:
«Suegra, me voy. Yo no puedo aguantar la vida matrimonial.
Me marcho, me marcho. Nadie puede detenerme».
Acudí al cuarto de mi esposo y le dije: «Mi querido esposo, no puedo aguantar la vida matrimonial. Por eso me marcho, me marcho».
Él me dijo: «No te vayas, no te vayas. Escucha lo que te digo. Haz cualquier cosa pero no me dejes. Mis padres no pueden vivir para siempre. La cuñada no vivirá para siempre. Escúchame; no me dejes».
Sus uñas de las manos y pies estuvieron muy limpias porque todo lo que él hizo fue estudiar.
Yo tuve uñas muy sucias y mis pies estaban en el campo todo el día. Ya no podía detener mis lágrimas.
«Voy a salir de aquí».
Entonces corrí al templo Tonghae y los monjes me dejaron entrar. Un monje viejo, uno joven y otro niño estaban sentados dentro del templo. Le pedí al monje mayor que me escuchara y me cortara el pelo, pero él contestó: «¿Usted piensa que yo perdonaré a una persona que escapó de su familia?».
«No se preocupe. Solo córteme el pelo, señor monje. Monje joven, usted córteme el pelo y después vamos a mi casa para que ellos den ofrendas. Por favor, córteme el pelo».

Cuando me cortaron unas mechas de mi cabello, empecé a llorar.
Cuando me cortaron más, mi cabeza parecía una sandía de agosto.
Cargué mi bolso y les dije: «Vamos, mis amigos. Vamos a mi casa para recoger las ofrendas».
Llegamos a mi pueblo natal. «Hola, nosotros venimos para pedir ofrendas».
Mi madre abrió la puerta y me vio. Ella dijo: «Aquel monje se parece a mi hija». Entonces yo le dije: «No me diga eso. Mucha gente se parece en este mundo».
Mi padre abrió la puerta y dijo: «Aquel monje se parece a mi hija»
Yo le dije: «No me diga eso. Mucha gente se parece en este mundo».
Mi cuñada dijo: «Aquel monje se parece a mi cuñada».
Yo le dije: «No me diga eso. Mucha gente se parece en este mundo».
El perro que estaba debajo del piso de la casa salió corriendo.
Moviendo su cola, el perro me jaló la ropa.
Al ver al perro tan alegre, yo lo abracé y empecé a llorar.
Todo el mundo me reconoció
Y mi madre se me acercó.
Ella me quitó la gorra, los pantalones y el bolso.
Me dijo: «Mi hija. Mi hija. ¿Qué le pasó?».
Entramos a la casa y me preguntaron otra vez:
«Mi hija. Mi hija. ¿Qué le pasó?
¿Por qué te hiciste monje, dejando a tu familia?»

Pueblo de Yonungchon de la provincia Kyongbuk.
Cho Dongil, recopilador

Hay que agregar que, aunque las canciones tradicionales narrativas son clasificadas dentro del género narrativo porque se desarrollan alrededor de un evento o personaje específico, a veces van más allá de las fronteras tradicionales de dicho género. Este fenómeno, que se encuentra también en algunas formas de

la literatura occidental, como la balada, aparece para dar un tono emocional. Así, como las canciones del hilado tienen argumentos extensos, son netamente narrativas, mientras que las canciones cortas, como aquellas sobre el matrimonio, cuentan con expresiones líricas para tratar las vidas sufridas de las mujeres, aunque su estructura básica sigue siendo narrativa.

3.4.7. Las novelas clásicas

Las novelas clásicas son las que fueron escritas hasta finales del siglo XIX. Aquí, la palabra *clásicas* no denota «las obras que tienen valor universal», sino que aparecieron en un tiempo determinado de la historia coreana. Las novelas clásicas han sido también llamadas novelas antiguas. Algunos estudiosos se refieren a ellas llamándolas «novelas extrañas»; sin embargo, esta expresión no es apropiada porque no todas las novelas clásicas contienen historias con sucesos extraños.

No se han obtenido conclusiones satisfactorias sobre el origen de las novelas clásicas, pero, sin duda, *Historia de Kumo* (*Kumo sinhwa*), de Kim Sisup (1435-1493), es el primer fruto de este género. La estructura cultural y social del período Choson estuvo todavía intacta a finales del siglo XV, cuando esta novela fue escrita. Pero Kim Sisup, quien sufrió un serio conflicto frente a la contradicción entre la ideología y la realidad, expresó el deseo de la vida de entonces y su frustración con un arte narrativo diferente y abrió nuevos horizontes para las novelas. A finales del siglo XVI apareció la novela escrita en coreano llamada *Historia de Hong Kildong* (*Hong Kildong chon*), de Ho Kyun (1569-1618), que trató las contradicciones de la sociedad con más fidelidad. Desde el siglo XVII en adelante, la novela floreció y apareció una gran cantidad de lectores; y en los siglos XVIII y XIX se logró la diversificación y la expansión de la novela. Al mismo tiempo aparecieron muchas

novelas impresas en tipos de madera y también surgió un sistema de alquiler de libros.

Muchas novelas se han perdido, por lo que es imposible determinar el número exacto de ellas. De cualquier modo, han sido recogidas alrededor de seiscientas novelas clásicas y, sin duda, muchas más serán descubiertas en el futuro. Existen varias versiones de varias novelas clásicas, algunas de las cuales son tan diferentes entre sí que es común considerarlas como obras autónomas. Si se clasifica a las novelas según su estructura, los personajes, tema y estilo, se puede señalar las categorías siguientes: novelas heroicas, novelas de sueños fantásticos, novelas de las guerras históricas, novelas derivadas del *pansori*, novelas del linaje familiar y novelas escritas en chino.

Las novelas heroicas tomaron su forma de la *Historia de Hong Kildong* y se desarrollaron desde el siglo XVII. Esta forma se hizo una de las más populares en los siglos XVIII y XIX. Tienen las siguientes características comunes: 1) el protagonista es de origen humilde y se convierte en aristócrata; 2) el protagonista se enfrenta a un problema inesperado; 3) el protagonista encuentra a un salvador y supera sus dificultades; 4) después de desarrollar su fuerza e inteligencia, el protagonista vuelve a la sociedad; 5) el protagonista derrota a las fuerzas enemigas y se convierte en héroe. En esta estructura, el protagonista es generalmente talentoso y guapo. El ambiente general y el estilo de las novelas heroicas son solemnes.

Dado que en muchas novelas de este tipo, el protagonista muestra sus hazañas militares, estas novelas se llaman también novelas de la guerra. Sin embargo, este término no es apropiado porque no todas las novelas heroicas tienen protagonistas militares. Además, muchas novelas heroicas establecen una dualidad entre el mundo real y el sobrenatural. Puesto que el protagonista es traído del mundo sobrenatural al mundo real por algún error, las novelas heroicas se llaman también novelas

de encarnación humana. Pero este término tampoco es apropiado, porque los héroes no siempre son encarnaciones de seres sobrenaturales. Sin embargo, las obras que tratan sobre hazañas militares y la encarnación constituyen la mayoría de las novelas heroicas. Como el ejemplo más representativo podemos indicar la novela llamada *Historia de Yu Chungnyol* (*Yu Chungnyol cho*). A pesar de sus diferencias, obras como *Historia de Chong Ung*, *Historia de Kim Pangul*, *Historia de So Taesong*, *Historia de Chang Pung*, *Historia de Hyon Sumun* e *Historia de Sukhyang* son las novelas heroicas más representativas.

El pasaje siguiente proviene de *Historia de Yu Chungyol*. Allí, Yu Chungyol y su madre escapan a duras penas de morir a manos de Chong Handam. Este fragmento ejemplifica el tono solemne de los personajes frente al peligro a través del estilo típico de las novelas heroicas.

> La madre de Chungyol lo tomó de la mano cuando ellos estaban escondidos detrás del muro. Una luz brillante iluminó los objetos, pero luego se apartó, dejando la casa en silencio. Una noche, todo el mundo salió de la casa, salvo dos soldados que se quedaron haciendo guardia en la puerta principal. Así, no podían escapar a través de la puerta principal, por eso esperaron quietos detrás del muro. La luna salió e iluminó el patio. Ellos reconocieron que el muro era muy alto para subir y que su única vía de escape era a través de las canaletas de agua. Tomando de sus ropas a Chungyol, la madre lo guió a través de una canaleta. Después de llegar al otro lado, Chungyol y su madre tenían heridas en el cuerpo por las piedras de la canaleta y el rostro sucio. Por su aspecto miserable, el río y la montaña se sintieron muy tristes. Abrazando a Chungyol, la madre siguió un sendero estrecho. Mirando al cielo, en dirección al sur, llegaron al pie de una alta montaña. La montaña era tan alta que la cumbre era oscura por estar cubierta de nubes. Ella se dio cuenta de que esta montaña era el altar del cielo. La madre se

emocionó y, tomando a su hijo, empezó a llorar. La madre le dijo a su hijo: «Yo conozco bien este lugar. Hace siete años vine aquí para rendir culto a esta montaña y te di a luz. ¿Dónde estará tu padre? Cuando yo miro esta montaña, siento como si mirara a tu padre. Mis lágrimas no son suficientes para expresar mi tristeza».
Al escuchar las palabras de su madre, Chungyol le tomó la mano y lloró. «¿Yo nací aquí durante la ceremonia? Dime, Dios de la montaña, si es verdad, ¿por qué no me contestas?».
Cuando la madre escuchó esto, no pudo hablar por la emoción. Después de que Chungyol consoló a su madre, ella recobró la fuerza y siguió el camino. Los dos cruzaron el río Ponyang y llegaron al pueblo de Hoesu cuando el sol se estaba poniendo y era hora de cenar, por lo que el humo estaba saliendo de las casas. Los pájaros del río estaban volando hacia los sauces para pasar la noche y un cuervo estaba llorando al volar al cielo. Al mirar el mar, ellos pudieron ver el mástil de un bote pesquero entre la niebla de la noche. El humo que salía de las casas del pueblo fue disipándose en todas direcciones por los últimos rayos de sol. Esta escena tranquilizó a la madre y tomó la mano de Chungyol cuando caminaba a la orilla del río. Buscó un barco pero no encontró ninguno. Mirando al cielo, se lamentó.

Publicada en tipos de madera en Chonju

Las novelas heroicas, que toman como tema principal el derrumbamiento y el ascenso de los héroes aristocráticos de origen humilde, se desarrollaron desde la unión de dos diferentes perspectivas: una es la vida real, una búsqueda del deseo personal, la confusión del orden social medieval y el aumento del interés secular, y la otra es la nostalgia, una recuperación del orden antiguo y la gloria personal de la familia. El grado de conflicto entre estas dos perspectivas obviamente varía según cada obra, pero, en general, las novelas heroicas contienen más nostalgia

hacia el orden y el sistema de valores medievales, que las novelas derivadas del *pansori* o las novelas del linaje familiar. Aunque los protagonistas en las novelas heroicas sostengan una ética confuciana de la piedad filial y la lealtad, en ellas resalta la ambición, la fama y el amor, lo cual muestra que estas novelas reflejan la experiencia y el sueño de la sociedad medieval que estaba en decaimiento.

Las novelas de sueños fantásticos y las novelas de las guerras históricas son subcategorías que tienen una estrecha relación con las novelas heroicas. Las novelas de sueños fantásticos no son numerosas y, la mayoría de ellas fue escrita desde el siglo XVII —período en el que *El sueño de nueve nubes* (*Kuunmong*, 1689), de Kim Manjung (1637-1692), apareció— hasta finales del siglo XIX. La mayoría de este tipo de novelas tiene la estructura siguiente: 1) el protagonista del mundo sobrenatural añora la vida del mundo real; 2) en un sueño, el protagonista renace como un héroe; 3) el protagonista despierta del sueño y vuelve a su propio mundo. Esta estructura proviene de los mitos y cuentos del sueño como *El sueño de Chosin* y *El viaje a Namga*.

Las novelas de sueños fantásticos varían considerablemente entre sí. A diferencia de la combinación de los valores trascendentales budistas con los valores confucianos en la trama presente en *El sueño de nueve nubes*, la obra maestra del siglo XIX, *El sueño del pabellón de jade* (*Okru mong*) se desarrolló hacia el realismo y así mostró un mayor interés por el mundo real. Las historias de la vida real que ocurren en ciertos pasajes de las novelas de sueños fantásticos tienen muchas similitudes con las novelas heroicas, pero en tanto los pasajes del sueño desempeñan un papel importante en la trama, estas novelas se consideran como un género aparte.

Al enfocar los logros militares de los héroes, las novelas de las guerras históricas, como *Historia de Lim Kyongop* (*Lim Kyongop chon*), *Historia de la señora Park* (*Parksi chon*) y *Crónicas de la*

guerra de Imjin (*Imjin nok*), son similares a las novelas heroicas que tratan de guerras, pero difieren de ellas porque retratan eventos y personajes actuales, como la guerra de Imjin, de 1592, y la guerra de Pyongja, de 1598. Aunque aquellas obras abordan los eventos y personajes actuales de la historia coreana, tienen elementos ficticios basados en los cuentos mitológicos que son transmitidos oralmente entre la gente del pueblo de una generación a otra. A diferencia de los protagonistas de las novelas heroicas, quienes buscaron la gloria de la familia y el prestigio personal, los protagonistas de las novelas de las guerras históricas son usualmente héroes del pueblo que lucharon valientemente contra la invasión foránea y contra la clase dominante.

Las novelas derivadas del *pansori* no desarrollaron una trama propia, pero mostraron el estilo, las características narrativas, los personajes y la cosmovisión del pueblo que aparecieron en el *pansori*. Obras como *Historia de Chunhyang*, *Historia de Sim Chong*, *Historia de Hungbu*, *Historia del conejo*, *Historia del faisán* e *Historia del obstinado señor Ong* trataron los problemas de la gente común y se caracterizaron por dar importancia a la realidad. En las novelas derivadas del *pansori* no existen personajes de poder sobrenatural y se da importancia a la relación entre la causa y el efecto basada en la experiencia. En cuanto al estilo literario, estas novelas no solamente combinan la prosa y la poesía, sino también el humor, el sarcasmo y la jerga con un lenguaje elegante y refinado. Además, en ella coexisten el sufrimiento propio de la vida miserable y el humor y el sarcasmo, que enriqueció el segundo período de Choson; lo que también se derivó del *pansori*.

En el siguiente fragmento, la hermosa Chunhyang, aunque había sido idealizada como una mujer perfecta, apareció como un ser humano común y corriente al tratar de seducir a unos soldados para escapar de su captura.

> Chunhyang corrió con felicidad, sonriendo y aplaudiendo. «Miren quiénes están aquí. ¡Qué sorpresa! Me alegro de verlos»... Chunhyang tomó la mano de Lee Paedo y lo llevó adentro, diciendo: «Venga. Bebamos y divirtámonos. ¿Qué lo trajo por aquí? ¿Vino para verme y quitarse el aburrimiento? ¿A lo mejor el viento lo trajo aquí? Estoy muy feliz. Es como si estuviera soñando. He esperado mucho tiempo para verlo, pero ahora usted está aquí». De esta manera, Chunhyang sedujo a Lee Paedo. ¡Miren la actitud de Lee Paedo!
> Chunhyang no se comporta usualmente de esta manera, pero los sucesos de hoy fueron una gran sorpresa. Ella usualmente actúa como una dama del palacio, pero ahora sabemos realmente quién es ella. Oh, ella tomó la mano tosca del hombre con su mano suave. Cuando ella tocó la nuca del hombre, la tosca nuca parecía hielo derritiéndose.

Entre las novelas derivadas del *pansori*, las tres más populares, es decir, *Historia de Chunhyang*, *Historia de Sim Chong* e *Historia de Hungbu*, tienen diferentes versiones. Además de cambios que pudieran haber ocurrido en el proceso de reimpresión para el mercado comercial, el cual creció considerablemente entre los siglos XVIII y XIX, estas novelas fueron modificándose al ser transmitidas oralmente a través de los años. Las novelas derivadas del *pansori* tuvieron más popularidad desde el siglo XVIII, particularmente entre el pueblo, al mismo tiempo que aparecían las novelas basadas en el drama y escritas en un estilo que apelaba al pueblo. Son ejemplos de este tipo de novelas *Historia de Lee Chupung*, *Diario de tres taoístas inmortales* y *La historia de O Yuram*. Las novelas que retrataron la sociedad sarcásticamente a través del uso de animales, como *Historia de So Tongji* y *Crónicas de Sook*, también aparecieron en este tiempo. Todas estas obras pertenecen a la categoría de novelas de la clase popular, pues, en efecto, gozaron de fama entre el pueblo.

Algunas obras de Park Chiwon y Lee Ok son clasificadas como novelas escritas en chino, en tanto que algunos *yadam* que tuvieron estructura novelística son considerados como novelas cortas escritas en chino. Estos textos apelaron a los grupos prominentes durante el auge del chino; sin embargo, en cuanto a su contenido, se desviaron de la literatura tradicional de la clase *yangban*. La vida cotidiana y los problemas sociales de aquel tiempo fueron configurados muy agudamente a través de varios personajes: comerciantes, campesinos, terratenientes, funcionarios, ladrones, *kisaeng* y chamanes.

La mayoría de las novelas arriba mencionadas se desarrolla en torno a un protagonista o a un suceso, mientras que las novelas largas que se encontraron en Naksonje, las habitaciones privadas de la familia real, tienen una estructura donde varios personajes de diferentes linajes aparecen, y el conflicto, la gloria y la decadencia de varias generaciones se confunden. Estas son las novelas del linaje familiar. Excepto obras como *Chongsusok*, *La caída de la fuente y las nubes aparecidas* (*Nakson tungun*), *Crónica de la compensación de la gratitud* y *La historia de dos linajes de la familia Hyon*, la mayoría de estos textos no ha sido estudiada. Estas novelas surgieron entre finales del siglo XVIII y principios del XIX, y se hicieron populares entre las mujeres del palacio a través de las actividades del alquiler de libros en Seúl. Se trata de obras sumamente extensas, de treinta o cuarenta volúmenes la mayoría de ellas, aunque hubo casos como el de *El tesoro de perlas brillantes a la luz de la luna* (*Myongju powolbing*), novela que aborda el transcurso de tres generaciones de una familia y que consta de 235 volúmenes. Los personajes en estas novelas son miembros de la clase *yangban* que buscan poder, riqueza y amor en el mundo real. En este sentido, difieren de los personajes de otras novelas clásicas, cuyos héroes fueron, más bien, sobrenaturales o se dedicaron a una ideología extraordinaria.

Excepto una minoría, las novelas clásicas fueron anónimas. Esto refleja el hecho de que no hubo mucha estima sobre la escritura de novelas, ni se valoró la actividad individual. Al revisar las evidencias históricas, podemos encontrar que los *yangban* decaídos y los literatos de la clase popular escribieron novelas primero para su propio deleite y que solo después lo hicieron para satisfacer el creciente mercado. Muchas novelas ya escritas se transformaron durante el proceso de difusión y aparecieron muchas versiones de la misma obra. En cuanto a los lectores, los de la clase *yangban* fueron en su mayoría mujeres, mientras que los de la clase *chungin* y el pueblo fueron mayoritariamente hombres. Como suministradores de estas novelas sobresalieron los *chongisu*, los que alquilaban libros y los imprimían en tipos de madera. Este último punto se discutirá con detalle en el Capítulo 6.

3.4.8. La nueva novela

Las novelas clásicas subsistieron hasta principios del siglo XX, cuando se empezaron a leer ampliamente las novelas de seis *chon* (bajo costo), gracias al desarrollo de la impresión en tipos de plomo. Pero estas últimas no tuvieron mucha importancia en el desarrollo de la literatura coreana y, en lugar de ellas, las llamadas nuevas novelas, que reflejaron los problemas y la conciencia de aquel período, hicieron aparición como una corriente renovadora. La expresión *nueva novela* provino del anuncio que se hizo para presentar estas obras, cuyos argumentos se consideraban novedosos e interesantes. Sin embargo, junto con la novedad en el tema, material y arte expresivo, se siguió manteniendo las cualidades legadas de las novelas clásicas. Así, la nueva novela representa la transición entre la novela clásica y la moderna.

Como un factor influyente en la formación de las nuevas novelas se puede mencionar la introducción de las culturas occi-

dentales después de la apertura de Corea y el interés en una nueva manera de vivir y en no mantener los valores tradicionales. Además, se dieron las condiciones para acoger las nuevas novelas cuando aumentaron los lectores coreanos y se desarrolló el comercio editorial. Los periódicos que aparecieron desde 1900 empezaron a publicar las novelas que trataron los problemas de aquel período para atraer más lectores.

Desde el punto de vista literario, el desarrollo de la nueva novela recibió influencia de las novelas japonesas que absorbieron el estímulo de las novelas occidentales desde el período de la Restauración Meiji, y también de las novelas chinas de aquel período. Sin embargo, la nueva novela no solamente derivó de estas influencias externas, sino que también recibió el legado de las novelas clásicas coreanas, lo que queda corroborado con la afinidad estructural que mantiene con las novelas heroicas.

La nueva novela de la primera etapa se publicó primero por entregas en los periódicos y después en volúmenes independientes por las editoriales. Así, apareció no solamente la conciencia ilustrada como la civilización, la modernización, la reforma educativa, sino también el ánimo lucrativo que aprovechó el interés del público. La novela llamada *Las lágrimas de sangre* (*Hyoluinu*), de Lee Injik (1862-1919), también se publicó por entregas en el periódico «Viva» (*Mansebo*) en 1906. Aunque esta novela fue importante por ser la primera novela de este tipo, hay otras anteriores e importantes que muestran ese aspecto transitorio de la novelística, como *El malentendido con el conductor* (*Chabuohae*, 1905) y *Diálogo entre un ciego y un paralítico* (*Sogyongkwa anjunbangi mundap*, 1905), que aparecieron en «El Diario de Corea» (*Taehan Maeil Shinbo*), y *El pensamiento embarazoso* (*Ilyomhong*, 1906) y *El dragón y el rey* (*Yongham wang*, 1906), que aparecieron en «El Diario de Taehan».

Puesto que algunas obras de esta primera época despertaron el interés del público con el argumento vinculado a la vida coti-

diana y con un nuevo estilo, apareció una gran cantidad de seguidoras. Podemos mencionar algunas de ellas: *La voz del diablo* (*Kwi song*, 1908), *La montaña Chiak* (*Chiaksan*, 1908) y *El mundo de plata* (*Unsegye*, 1908), de Lee Injik; *Los cabellos cubiertos de nieve* (*Pinsangsol*, 1908), *La espada mágica* (*Kumagom*, 1907) y *La campana de Libertad* (*Chayujong*, 1910), de Lee Haejo; *El color de la luna de otoño* (*Chuwolsaek*, 1912), de Choi Chansik; *El microscopio* (*Hyunmikyung*, 1912), de Kim Kyoje; y *El llanto de un ganso* (*Anui song*, 1912) y *Las actas de las reuniones de los animales* (*Kumsu hoeuirok*, 1907), de An Kukson. Entre estas novelas, *El mundo de plata* se basó en una obra dramática llamada *La balada de Choi Pyongdo* (*Pyongdo taryong*, 1908), a la que agregó un pasaje adicional en la segunda parte de la historia. Esta novela se preparó para una actuación del nuevo teatro, aunque no se sabe si llegó a realizarse. *Las actas de las reuniones de los animales* trató los problemas sociales de aquel tiempo a través del debate sarcástico. Además de estas novelas, se publicaron otras tantas y algunos autores de este tipo de obras adquirieron mucha fama y estabilidad económica y social, a la vez que desarrollaron un mundo literario propio e individual.

A diferencia de las novelas clásicas, que fueron compuestas en torno a la vida de un protagonista, la nueva novela se centró en el desarrollo y la resolución de un problema particular y cotidiano, dando importancia a la actualidad social. La fluidez del tiempo en la novela clásica fue estrictamente cronológica, mientras que en la nueva novela, el orden temporal se planteó de un modo distinto. La nueva novela también usó el estilo coloquial y trató de evitar la descripción exagerada, a la vez que relató eventos más realistas, lo cual le permitió reflejar las experiencias de la vida real con más intensidad.

A pesar de estas innovaciones, la nueva novela estuvo muy arraigada con las tradiciones de las novelas clásicas. La dicotomía tradicional entre el bien y el mal sigue apareciendo en la

nueva novela: la modernización se corresponde con lo bueno y el conservadurismo se corresponde con lo malo. En la nueva novela tampoco desaparece la estructura típica de las novelas heroicas, como crisis – salvación – victoria, que siguió vigente. En efecto, aunque la nueva novela surgió sustentada en la demanda de una nueva era y en la absorción de la influencia de la novela extranjera, no pudo desligarse totalmente de la novela clásica.

En cuanto a la temática, con algunas excepciones, la nueva novela fue dominada por el optimismo simple sobre la civilización. Las nuevas costumbres, sabidurías y cultura fueron una promesa para un futuro mejor, y el mundo occidental fue el objeto de admiración y envidia. A menudo, para enfrentar una situación crítica, los protagonistas contaron con la ayuda de los japoneses y Occidente, o salieron al exterior para estudiar, abrigando grandes esperanzas. Aunque la nueva novela tuvo mucho interés sobre la posibilidad de una nueva vida en términos generales, muchos textos terminaron siendo una propaganda para la modernización basándose en un optimismo superfluo. En algunas obras famosas, como las de Lee Injik, se proyectó una imagen del Japón como el modelo a seguir. Esta interpretación contrasta con los libros históricos y biográficos del mismo período, que mostraron una conciencia más independiente frente al dominio japonés.

3.4.9. La novela moderna

La nueva novela siguió publicándose hasta la segunda década del siglo XX, pero su valor literario devino en escaso debido, sobre todo, a que, en 1910, Corea fue sometida al Imperio Japonés. Así, su carácter fue básicamente de entretenimiento. Fue en ese momento cuando surgió la novela moderna, que combinó una descripción más realista de la vida contemporánea, acogiendo la influencia de las literaturas extranjeras, con el aporte novelístico

de la nueva novela. Las obras de Hyon Sangyun y Lee Kwangsu, que fueron publicadas en *La Luz del Estudio* (*Hak Chikwang*), la revista literaria de la Asociación de Estudiantes Coreanos en Tokio, son los ejemplos típicos de las primeras novelas modernas. Aunque tuvieron un tono subjetivo muy marcado y no estaban bien organizadas en cuanto al estilo, la estructura y la configuración de los personajes, superaron la admiración ciega hacia lo occidental y la trama simplista de la nueva novela, al mismo tiempo que indagaron con más profundidad en los problemas de la sociedad coreana bajo el dominio colonial.

Insensible (*Mujong*, 1917), famosa novela de Lee Kwangsu, se considera la primera gran novela moderna que apareció en Corea. Aunque algunos críticos argumentan que *Insensible* fue escrita en un lenguaje similar al de la novela clásica y la nueva novela, y que su trama está basada en la coincidencia, no es posible negarle el importante papel que cumplió en la historia de la literatura coreana.

Insensible es un mapa sociocultural de los problemas con los que la sociedad coreana se enfrentó en la mitad de la primera década del siglo XX. En esta novela se retrató muy vivamente la coexistencia incómoda entre la tradición y la modernidad, y el conflicto entre la realidad social y la ética tradicional, entre la ideología y el deseo. El protagonista, Lee Hyongsik, así como los personajes secundarios Yongchae, Sonhyong y el presbítero Kim no están exentos de este conflicto. A través de ellos, el autor mostró cómo los individuos se comportaron en aquel tiempo, en el que avanzaba el derrumbamiento de la estructura social tradicional y se afianzaba la colonización, y configuró concisamente esa realidad conflictiva. Sin embargo, no logró indagar con minuciosidad en los problemas, sino que terminó con una admiración ciega hacia la occidentalización.

En el siguiente párrafo de la novela *Insensible* se describe cómicamente un compromiso matrimonial al estilo moderno

entre Lee Hyongsik y Kim Sonhyong, con el presbítero Kim y el pastor de la iglesia como intermediarios del compromiso.

El presbítero Kim miró a Hyongsik y a Sonhyong, y después se dirigió al pastor y le dijo: «¿Qué tenemos que hacer?». El presbítero no estaba familiarizado con las ceremonias matrimoniales occidentales. No tuvo idea de qué hacer. Tampoco el pastor sabía lo que se debía hacer, pero tuvo que aparentar...

Sin saber qué decir, el presbítero golpeó la mesa con la mano derecha porque se le había ocurrido una idea. Pensó que primero debería decirle algo a Sonhyong. Entonces le empezó a hablar con voz cortés: «Sonhyong, yo le pregunté a Hyongsik si él quería casarse con usted y él aceptó. Ahora, ¿qué piensa usted?». El presbítero estuvo contento con sus palabras sensibles y amables. Entonces miró a Sonhyong.

Ella consideró que era ridículo preguntar nuevamente lo que ya se había acordado, pero pensó que así era el nuevo estilo. Inclinó la cabeza como si tuviera vergüenza y dijo: «Muchas gracias».

«¿Significa que usted lo acepta?», preguntó el presbítero.

«Sí». Y Sonhyong levantó la cabeza y miró un cuadro colgado en la pared.

«Entonces pienso que usted está ya comprometida», dijo el presbítero y miró al pastor.

El pastor, con los ojos puestos en el cielo, como rezando, dijo: «Bien, pero ahora tenemos que escuchar la opinión del interesado». El pastor estaba contento por mostrar que sabía más que el presbítero de los matrimonios al estilo occidental.

«Por supuesto, la parte interesada ya estuvo de acuerdo. Pero yo creo que tenemos que escuchar sus propias palabras», dijo el pastor mirando a Hyongsik.

Hyongsik miró al pastor y luego inclinó la cabeza. El presbítero dijo: «Bueno, entonces les preguntamos sobre lo que ellos han decidido hacer». Pensó que era bueno tomar la actitud de un juez y preguntar primero a Hyongsik qué había decidido y después hacer la misma pregunta a

> Sonhyong. «Señor Hyongsik, ¿está de acuerdo en casarse con Sonhyong?».
> El pastor pensó que la pregunta del presbítero era demasiado simple. Él se dirigió a Hyongsik y dijo: «Necesitamos saber si usted quiere casarse con Sonhyong. Por favor, denos la respuesta directa. ¿Quiere casarse con Sonhyong?» Hyongsik casi no pudo aguantar la risa, pero también tuvo vergüenza de responder. Sin embargo, después de un momento, levantó la cabeza y dijo con solemnidad: «Sí». Pero la contestación se vio algo ridícula.

Desde el movimiento de independencia del 1° de marzo de 1919 hasta mediados de la década del 20 se incrementaron las publicaciones de novelas debido a la aparición de nuevos autores, como Kim Togin, Chon Yontaek, Yom Sangsop, Hyon Chingon, Na Tohyang, quienes abordaron la angustia personal y el ambiente oscuro de aquella sociedad. Las novelas más representativas son *La tristeza del débil* (*Yakhanjaui sulpum*, 1919), de Kim Tongin; *Una rana verde en el laboratorio* (*Pyobonsilui chonggaeguri*, 1921) y *La tumba* (*Myoji*, 1923, cambiado a *Mansejon* en 1924), de Yom Sangsop; y *Esposa pobre* (*Pincho*, 1921) y *Un día afortunado* (*Unsu chounnal*, 1924), de Hyon Chingon. Pese a que estas obras mostraron una posición crítica hacia la sociedad colonial, presentaron personajes que no pudieron llevar a la acción su disconformidad y que fueron agobiados por la tristeza y la impotencia.

Alrededor de 1924 y 1925 apareció una nueva corriente literaria, la literatura proletaria, que puso énfasis en el conflicto frente a las contradicciones de la sociedad y frente a la pobreza. Las novelas de este grupo, representadas por *La muerte de Park Tol* (*Park Tol chugum*, 1925), *Después del aguacero* (*Kunmulchin twi*, 1925) y *La llama roja* (*Hongyom*, 1927), de Choi Haksong, trataron acerca de cómo los pobres sometidos a circunstancias miserables durante la colonia japonesa se vieron obligados a incendiar y matar. Aunque la literatura proletaria estuvo limi-

tada por su excesivo apego a la ideología política, es importante en la historia de la literatura coreana porque contribuyó a ampliar el interés hacia los problemas sociales, trascendiendo los conflictos internos del hombre.

La novela moderna, arraigada en los problemas surgidos desde finales de la década del 10 hasta la década del 20, se desarrolló en varias direcciones según las circunstancias históricas y las perspectivas novelísticas de los autores. Aparecieron novelas campesinas como *La tierra* (*Hyk*, 1932), de Lee Kwangsu, y *El árbol siempre verde* (*Sangnoksu*, 1935), de Sim Hun, así como *La primera parte del capítulo uno* (*Che 1-chang che 1-kwa*, 1939), de Lee Muyong. También se publicaron novelas que retrataron la corrupción de la colonia japonesa en torno de las relaciones familiares como *Tres generaciones* (*Samdae*, 1931), de Yom Sangsop; y *Aguas turbias* (*Tangnyu*, 1937) y *La paz bajo el cielo* (*Taepyong chonha*, 1938), de Chae Mansik. Obras como *Las alas* (*Nalgae*, 1936) y *Diario a finales de mi vida* (*Chongsaenggi*, 1936), de Lee Sang, trataron sobre el pensamiento confuso, mientras *La torre sin sombra* (*Muyongtap*, 1938), de Hyon Chingon, trató de indagar en nuevos temas. Algunas novelas mostraron un uso delicado del lenguaje y un desarrollo sensitivo de los personajes, mientras que otras, como *Un pueblo delante del templo* (*Sahachon*, 1936) y *Diario de la resistencia* (*Hangjingi*, 1937), de Kim Younghan, criticaron la sociedad retratando la vida de la gente oprimida.

A pesar de esta diversidad, las novelas modernas coreanas tuvieron una conciencia común acerca de un mundo donde los seres humanos fueron cruelmente dañados y divididos. Esta visión fue el resultado natural de una realidad que hasta entonces estuvo llena de conflictos y contradicciones. Debido a esto, en la novela moderna coreana era más urgente la pasión frente a los problemas sociales y morales que el interés hacia temas metafísicos y estéticos.

Esta tendencia ha seguido vigente después de la emancipación. En las novelas de la década del 50 se trató las secuelas de la guerra coreana, en tanto que en las novelas posteriores, las de la década del 60, se diversificaron los temas y se realizó avances no solo cuantitativamente, sino también cualitativamente, debido a la aparición de muchos autores y al desarrollo de la impresión; pero el tema principal, que era conocer cuál es el verdadero sentido de la vida en este mundo caótico y cómo se puede alcanzar la verdadera solidaridad humana, se profundizó aun más, puesto que a la problemática heredada desde la década del 20 se agregó un nuevo conflicto histórico. En la novela de hoy no se puede pasar por alto los problemas de actualidad, como las marcadas contradicciones sociales originadas durante el proceso de industrialización, el deseo hacia una vida significativa y solidaria, la división del pueblo, la tensión política, etc.

3.5. Género dramático

3.5.1. La danza de máscaras

Según los documentos históricos, el drama y su representación en los períodos antiguos se desarrollaron muy activamente bajo la influencia de la China y de la zona este de la península coreana. Como muestra de la actividad del drama coreano podemos mencionar cinco danzas que aparecieron en *Poemas sobre la música folclórica* (*Hyangak chabyoung*), de Choi Chiwon (857-915), la danza del reino Koryo referida por los chinos y la música de Koryo, que influyó mucho en la formación cultural del Japón. Pero cuando los estrictos valores confucianos del período Choson empezaron a gobernar en toda la sociedad, el drama y su representación se vieron sometidos a circunstancias muy restrictivas y las transmisiones se debilitaron. El desarrollo tardío del comercio y de la cultura que se desplegaba alrededor de los mercados también contribuyó al estancamiento del drama y su representación durante el período de Choson. En efecto, debido a los prejuicios de dicho período, muchas obras dramáticas no fueron registradas, y se perdieron pasando por períodos agitados social y culturalmente después de finales del siglo XIX.

Entre todas las formas del drama tradicional que nos han sido heredadas hasta hoy, la más importante es la danza de las máscaras (*talchum*), que toma diversos nombres según la región: *sandaenori*, *talnori*, *pyolsin kutnori*, *totboegi* y *tulnorum*. El término *talchum* originalmente se refirió a la danza de las máscaras de la provincia Hwanghae. Puesto que la danza de máscaras fue transmitida oralmente por el pueblo, no hubo escritos a seguir, pero se la considera una forma dramática porque, así como las representaciones, existen los textos recogidos de las transmisiones orales.

Las danzas de máscaras pueden dividirse en tres tipos. El primero comprende las danzas relativamente simples como *la danza del león Pukchong* (*Pukchong sajanorum*), *La danza de máscaras de Kangnung* (*Kangnung kwanno talnori*) y *La danza de máscaras Hahoe* (*Hahoe pyolsin kutnori*), las cuales fueron representadas como una parte de la festividad local en algunas regiones de Corea. El segundo tipo es la forma más desarrollada entre las danzas de máscaras que evolucionaron en la ribera del río Nakdong y en la costa de la provincia Kyongsang. Estas danzas tienen diferentes nombres según las regiones: *tulnorum*, para referirse a las danzas del este del río Nakdong y *okwangdae* para referirse a las danzas del oeste del río Nakdong. El tercer tipo es la forma más compleja en las danzas de máscaras: *La danza de máscaras de Yangju* (*Yangju pyolsandaenori*), *La danza de máscaras de Songpa* (*Songpa sandaenori*), *La danza de máscaras de Pongsan* (*Pongsan talchum*) y *La danza de máscaras de Kangnyong* (*Kangnyong talchum*), que se desarrollaron alrededor de Seúl y en la costa de la provincia de Hwanghae.

Las danzas de máscaras del primer tipo tienen una relación estrecha con las festividades populares; las danzas de máscaras del segundo tipo reflejan las características urbanas, administrativas y comerciales en un espectro regional; mientras que las danzas del tercer tipo se desarrollaron en las regiones más activas de comercio y mostraron mayor variedad de contenido y brillantez. Además de estos tres tipos de danzas de máscaras, hubo muchos grupos que representaron sus propias danzas. Entre estos, solamente *totboegi*, representado por el grupo Namsadang, ha subsistido.

En los pueblos, las danzas de las máscaras fueron representadas durante festividades como el Año Nuevo Lunar y La Fiesta de Tano (*Tanoje*), celebrada en mayo; cerca de Seúl y a lo largo de la costa oeste, las danzas se representaron en algunas ocasiones especiales. Los actores se escogían entre la gente del

pueblo que estaba más familiarizada con la representación y la historia. En algunas regiones, eran los funcionarios de baja categoría los encargados de las representaciones y solo hacia finales del período Choson, los actores profesionales empezaron a aparecer en las ciudades.

Las danzas de máscaras fueron escenificadas en espacios amplios donde los espectadores podían sentarse formando un círculo alrededor del área de representación. En algunos lugares, las danzas empezaban al anochecer y continuaban hasta muy entrada la noche, iluminadas por antorchas. Según las regiones, las máscaras estaban hechas de madera, de calabazas, de papel o de otros materiales. Las caras eran muy cómicas y exageradas de acuerdo con la caracterización. Pero, además de las máscaras, los efectos expresivos de estas danzas descansaban en el baile, los movimientos y la iluminación.

La estructura general de las danzas de máscaras constó de varios actos no muy relacionados entre sí. En cada acto, aparecieron los personajes con distintos estilos de baile y comportamientos. A diferencia de los actores del drama realista, los actores en las danzas de máscaras se concentraron en mostrar los conflictos muy clara y rápidamente. Durante el espectáculo, los actores a veces hablaban al público o a los músicos, y estos últimos intervenían en la representación para integrar a los actores con el público. El manuscrito consistió de una mezcla de diálogo y canción. En algunos pasajes, la gesticulación y el baile fueron un medio importante para transmitir el mensaje, como en una pantomima. Así, por ejemplo, *La danza de máscaras de Kangnung* carece de parlamento, y algunos personajes de otras danzas, como un monje y un leproso, expresan sus sentimientos solamente a través de la gesticulación y el baile. El estilo del baile difirió según el tipo de personaje y la región.

El lenguaje de la danza de máscaras estuvo muy relacionado con la lengua coloquial; sin embargo, en ocasiones empleó las

expresiones eruditas del chino y el argot humorístico. La metáfora, la omisión, la repetición y la exageración resaltaron los conflictos dramáticos y mostraron la vivacidad de la cultura popular junto con una gesticulación dinámica. Vamos a presentar un segmento del acto *yangban*, que se encontró en la mayoría de las danzas de máscaras.

Sirviente: (Se pone un sombrero y entra al ritmo de la música *kut*. Guía a los tres hermanos *yangban* al escenario).
Los tres hermanos *yangban*: (Aparecen bailando torpemente al ritmo de la música detrás del sirviente. El hermano mayor es Saennim, el segundo es Sobangnim y el tercero es Toryongnim. Saennim y Sobangnim visten ropas blancas y el sombrero formal de los *yangban*. Toryongnim está con ropa de color azul y un sombrero *pokgon*. Saennim tiene doble labio leporino y Sobangnim tiene un labio leporino. Ellos llevan abanicos y bastones de bambú. La nariz y boca de Toryongnim no estaban en el centro y él lleva solamente un abanico. Él no tiene parlamento, imita lo que sus hermanos mayores hacen: ocasionalmente les pega a sus hermanos con su abanico por error).
Sirviente: (Moviéndose al centro del escenario). ¡Shiii! (La música y la danza se detienen). Miren, los *yangban* están entrando. Pero *yangban* no significa que sean *yangban* retirados del grupo de Soron o Noron, o funcionarios del Consejo de Estado o de los Seis Ministros. Lo que se entiende por *yangban* es *yang*, perro, y *ban*, mesa pequeña con patas como las de los perros.
Los tres hermanos *yangban*: Oye, tú, ¿qué estás diciendo?
Sirviente: Bueno, yo creo que ellos no han escuchado lo que dije. Yo dije que tres hermanos de Lee Saengwon, que han sido miembros de Noron y Soron y funcionarios del Consejo de Estado y de los Seis Ministros, nos han honrado con su presencia.
Los tres hermanos *yangban*: (Juntos) Él nos llamó Lee Saengwon. (Ellos bailan juntos al ritmo de la música *kut*. Toryongnim golpea las caras de sus hermanos con su abanico).
Sirviente: ¡Shiii! (La música y la danza se detienen cuando se dirige a la audiencia). ¡Atención! ¡Escuchen lo que voy decir! No fumen con pipa corta. Vayan a la tienda de tabaco y compren algunas pipas de bambú, una y media veces más grande que un

brazo. Después decórenlas con grabados y colóquenlas como cañas de pescar y fumen.
Los tres hermanos *yangban*: ¿Qué dijiste?
Sirviente: Pensé que no escucharon lo que dije. Yo le pedí a la audiencia que no fumara ni discutiera en la presencia tan honorable de ustedes.
Los tres hermanos *yangban*: Él dijo a la audiencia que no discutiera. (Ellos bailan al ritmo de la música *kut*).
Sirviente: ¡Shiii! (Otra vez se detienen la música y la danza). ¡Atención, músicos! ¡Escúchenme! Dejen de tocar las cinco notas y los ritmos de la música china. Cojan un sauce y hagan una flauta y golpeen una calabaza seca con unos palillos y cucharas.
Los tres hermanos *yangban*: Oye, tú, ¿qué dijiste?
Sirviente: ¿Otra vez? Ellos no han escuchado lo que dije. Yo les dije a los músicos que tocaran el laúd, los tambores, la flauta y los pífanos en armonía, en lugar de saltar de un tono a otro.
Los tres hermanos *yangban*: (Juntos). ¡Tocar en armonía! (Bailan al ritmo de la música *kut*).

Danza de máscaras de Pongsan, adaptada por Lee Tuhyon

Las danzas de máscaras varían según las regiones, pero todas ellas tienen actos comunes como los siguientes: el acto de *yangban*, que trata sobre el conflicto entre unos *yangban* y su sirviente (*maltugui*); el acto de la abuela, que retrata una discusión entre la protagonista y su esposo a causa de una joven concubina; y el acto del monje viejo, que trata sobre una discusión entre el protagonista, quien pugna por conciliar sus deseos mundanos con los mandamientos budistas, y el vagabundo Chibari, quien andaba alrededor del mercado. Los conflictos de todas las danzas de máscaras se desarrollan repitiendo los enfrentamientos y sus contramarchas a través del humor y el sarcasmo, siempre dentro de un esquema dramático. El baile y la música intervienen entre actos y dentro de los mismos para aumentar la alegría o para cambiar el carácter de la escena. En una palabra, las danzas de máscaras se burlan de la falsedad de las ideas

y las relaciones sociales del feudalismo, y son una forma dramática que se sirve del humor y el sarcasmo de varios tipos de baile y de la música folclórica para expresar con dinamismo la vitalidad popular.

Hacia finales del período Choson, cuando se desarrolló el comercio y se amplió la difusión de la cultura por el crecimiento de los mercados, las danzas de máscaras entraron en un período de gran actividad. Estas danzas, además, han sido también una fuente de la que se ha alimentado el drama coreano contemporáneo, como el del Movimiento Madangguk.

3.5.2. Teatro de títeres

El teatro de títeres tradicional de Corea se llama también *kokdukaksi norum* y fue representado por una compañía llamada Namsadang. Existieron también otros tipos de teatro de títeres, pero se han perdido con los años.

La compañía Namsadang estuvo conformada por un grupo de actores que iba de pueblo en pueblo desde la primavera hasta el otoño. Representó seis formas de música y drama: el tambor y el baile (*pungmulnori*), los platos giratorios (*pona*), actos acrobáticos (*salpan*), la cuerda floja (*orum*), la danza de máscaras (*totpegui*) y el teatro de títeres (*tolmi*). Entre estas formas, la danza de máscaras y el teatro de títeres se consideran parte del teatro folclórico.

Como la danza de máscaras, el teatro de títeres era representado en cualquier espacio abierto alrededor de los mercados, pero, en este caso, la audiencia se sentaba frente al escenario móvil (*tolmi pojang*). Dicho escenario medía tres metros de alto por tres de ancho y estaba sostenido por cuatro columnas, tenía una ventana abierta que daba frente al público, por donde aparecían los títeres. Los titiriteros movían a los muñecos con las manos y narraban desde dentro del escenario cubierto.

Los músicos y los *sanbachi* (actores que hablaban con los títeres y el público) ayudaron a la representación, ubicándose en un lugar apropiado fuera del escenario. El teatro de títeres fue tradicionalmente representado por la noche, iluminado por antorchas que se colocaban a los lados del escenario.

La historia era contada a través de diálogos entre los títeres y el *sanbachi*. En efecto, el *sanbachi* se ubicaba entre el público y conversaba con los títeres para estrechar la relación entre espectáculo y espectadores. De los cuarenta personajes, entre humanos y animales, Park Chomji desempeñó el papel más importante, al punto que el teatro de títeres es también llamado teatro de títeres de Park Chomji. A través de la conversación con el *sanbachi*, Park Chomji explicaba el contexto e insinuaba el desarrollo de la historia. La participación de los personajes fuera del escenario también se realizó en la danza de máscaras, pero en el teatro de títeres, a través del *sanbachi*, se utilizó como un medio dramático muy importante.

El siguiente párrafo es un fragmento de *El gobernador de Pyongyang* en el que el diálogo entre Park Chomji y el *sanbachi* tiene una función sustancial para el desarrollo de la historia.

> Park Chomji: ¡Ajá! ¡Atención, todos! ¡Algo ha sucedido!
> *Sanbachi*: ¿Qué sucedió esta vez?
> Park Chomji: El gobernador de Pyongyang viene para una visita.
> *Sanbachi*: ¡Oh! ¡Esto es un gran acontecimiento!
> (Park Chomji sale de escena. El gobernador de Pyongyang aparece).
> Gobernador: ¿Dónde está el hombre llamado Park o Mang?
> Park Chomji: Bueno, ¿quién está buscándome?
> *Sanbachi*: El gobernador lo está buscando.
> Park Chomji: (Acercándose al gobernador). Me presento ante usted.
> Gobernador: ¿Entonces tú eres Park?
> Park Chomji: Usted puede llamarme como le guste: Park o Mang.

Gobernador: Escucha, Park. ¿Quién limpió el camino? Tráiganlo.
Park Chomji: Oiga, algo terrible ha ocurrido.
Sanbachi: ¿Qué pasó?
Park Chomji: El gobernador me ordenó traer al que limpió el camino.
Sanbachi: Entonces hay que traerlo. Déjemelo a mí.
Park Chomji: Bueno.
Sanbachi: ¡Oye, Chindung!
Hon Tongji: (No se le ve). Estoy comiendo.
Sanbachi: No es hora de comer. Algo terrible ha ocurrido. ¡Salga!
Hon Tongji: (Aparece solo su cabeza, de espaldas). ¿Qué pasa?
Sanbachi: ¡Estás saliendo de espaldas!
Hon Tongji: (Girando). Por eso todo se veía oscuro. ¿Para qué me llamaste?
Sanbachi: El gobernador dijo que tú hiciste un buen trabajo al limpiar el camino. Él te va a dar un premio. ¡Anda rápido!
Hon Tongji: Bueno, me voy. (Acercándose al Gobernador). Me presento ante usted.
Gobernador: ¿Eres tú quien limpió el camino?
Hon Tongji: Sí, señor.
Gobernador: ¡Soldado!
Soldado: Sí, señor.
Gobernador: ¡Golpee a este hombre! (A Hon Tongji). Dime cómo limpiaste el camino, porque mi caballo se rompió las patas.
(El soldado está preparándose para golpear a Hon Tongji).
Hon Tongji: ¡Disculpe! Yo seguiré todas sus órdenes.
Gobernador: Te perdonaré esta vez. ¡Vete de aquí!
(Hon Tongji se va soltando flatos. El gobernador estaba retirándose pero regresa).

Esta pieza consta de dos actos y siete escenas. En el acto de Park Chomji, que consta de cuatro escenas, aparecen sus parientes mostrando varios conflictos cómicos. En el acto del gobernador de Pyongyang, que consta de tres escenas, se satiriza al gobernador por ser cruel y corrupto. En ambos actos, el personaje que desempeña un papel importante es Hon Tongji, sobrino de Park Chomji. Hon Tongji, desnudo, con su largo órgano sexual visible, toma del pelo al gobernador. Hon Tongji combina

la función del *maldugui* y del *chibari* de la danza de máscaras, reflejando el humor del pueblo. El tercer acto es similar al de la abuela en la danza de máscaras. Además de este contenido, se agregó alguna escena acrobática para aumentar el interés.

El origen del teatro de títeres no se ha aclarado, pero el término *kokduk* se encontró en Mongolia, China y Japón, lo que sugiere que esta forma dramática entró a Corea desde Asia Central antes de ser transmitida a Japón. Puesto que el teatro de títeres tiene varios elementos budistas y la compañía Namsadang tuvo una relación estrecha con los templos, se puede pensar que algunos grupos de monjes que habían sido expulsados de sus templos al comienzo del período Choson empezaron a entretener al pueblo con estas piezas para mantenerse durante el período confuciano. En Corea, el teatro de títeres no se desarrolló como un arte sofisticado, a diferencia de lo que ocurrió en China y Japón, y se distinguió, en cambio, por su simplicidad y vivacidad popular.

3.5.3. *Changguk*

En el *pansori*, la narración se utilizó como principio esencial, pero durante el proceso de desarrollo de ese género se agregaron algunos elementos dramáticos, lo que contribuyó a la aparición del *changguk* como un nuevo arte escénico a inicios del siglo XX. Así, desde cierto punto de vista, el *changguk* es el *pansori* adaptado para su representación al estilo occidental, a través de la música y un grupo de actores.

Las compañías de teatro Hyopnyulsa (1902-1906) y Wongaksa (1908-1909), que representaron con gran éxito una variedad de *pansori* y canciones tradicionales en los nuevos escenarios de estilo occidental, contribuyeron decisivamente a la formación del *changguk*. Las primeras representaciones fueron *La historia de Chunhyang*, en 1903, y *La historia de Sim Chong*, en 1904. Pocos registros han quedado de ellas, pero es claro que

cada actor desempeñó un papel diferente, en contraste con el narrador único que había en el *pansori*. Este cambio abrió un nuevo horizonte artístico, lo que no significó un reemplazo absoluto del *pansori*. Cuando creció la acogida para las representaciones de algunas obras del *pansori* con el estilo *changguk*, se pusieron en escena *La balada de Choi Pyongdo*, basada en *La historia de Choi Pyongdo*, cuyo argumento trata sobre el abuso del inspector de la provincia de Kwangwon al encerrar a Choi Pyongdo y arrebatarle sus bienes. Esta obra fue bien recibida por el público coreano en un período de mucha agitación social e inspiró la primera parte de la novela llamada *El mundo de plata*, de Lee Injik. El éxito del *changguk* se debió al tratamiento de los asuntos que le interesaban al público y a la fuerza que tuvo el *changguk* como un arte novedoso. Después del éxito de *La balada de Choi Pyongdo*, la compañía de Wongkasa trató de estrenar otras obras, pero no hay huellas de ello. En efecto, antes de que este intento fructificara, se disolvieron las compañías de *changguk* en medio de la colonización japonesa de 1910 y su lugar pasó a ser ocupado por el *sinpaguk*, un nuevo estilo de drama que estaba de moda en Japón.

Después de la caída del *changguk*, en 1933, los cantantes de varias regiones de Corea se juntaron para formar el Grupo de Estudios de la Música Coreana y se dedicaron a componer nuevos *changguk*, adaptando viejos *pansori*. Aparte del éxito en sus representaciones, sus contribuciones al desarrollo del *changguk* no fueron determinantes. Estos cantantes adaptaron novelas clásicas como *La historia de Yu Chungnyol* (*Yu Chungnyol chon*) e *Historia de la rosas y las rojas flores de loto* (*Changhwa hongyon chon*), y escribieron nuevos *changguk* como *La vida del príncipe Maui* (*Maui taeja*), *La vida de Hwan Chini* (*Hwang Chini*), *La reunión con la primavera* (*Chebong chon*) y *El rico y el pobre* (*Pinbu*). Pero ninguna de estas obras tuvo gran nivel artístico y todas ellas cayeron en el sentimentalismo. Después de la libera-

ción, se organizó la Compañía de Teatro de Mujeres, que continuó representando dramas sentimentales hasta la década del 60, cuando desapareció ante la fuerza de la cinematografía. Pocas investigaciones se han realizado sobre el *changguk* después de la disolución de la compañía Wongaksa en 1909, de modo que un estudio en profundidad acerca de sus alcances queda como una tarea importante para el futuro.

3.5.4. *Sinpaguk*

El *sinpaguk* se refiere a la forma del teatro comercial que empezó en la década del 10 y se hizo popular en las décadas del 20 y 30. La palabra *sinpa* originalmente se usó en Japón para denotar el teatro de estilo occidental, opuesto al *kupa* o al *kabuki*. El *sinpaguk* de Japón surgió a finales de 1880. Los primeros *sinpaguk* trataron los temas relacionados con el proyecto de modernización de Meiji, pero, cuando esta forma evolucionó, tomó características del melodrama para tratar los temas de los conflictos familiares y las relaciones entre el hombre y la mujer.

El *sinpaguk* entró a Corea en la primera década del siglo XX en el contexto de una fuerte influencia del teatro popular japonés. En aquel tiempo, Corea había perdido su soberanía nacional y, con ello, el interés en la modernización y la occidentalización. Bajo estas condiciones, el *sinpaguk* fue exitoso como una forma sentimental y melodramática.

Hyoksindan, una compañía teatral formada por Lim Songgu (1887-1921) representó los primeros *sinpaguk*, como *El cielo castiga a los hijos ingratos* (*Pulhyo chonbol*, 1911) y *El asaltante armado* (*Yukhyolpo Kangdo*, 1912), que imitaron al *sinpaguk* japonés. Más adelante, la misma compañía estrenó obras como *Un vagabundo en la lluvia* (*Ujung haengin*, 1913), *Sueños de largo resentimiento* (*Changhan mong*, 1913) y *Rencor de una dama fiel* (*Chongbuwon*, 1916), basadas en las novelas coreanas

o en las novelas occidentales más populares. Cuando el *sinpaguk* se popularizó, nuevas compañías teatrales como Munsusong y Tanildan desarrollaron formas especiales de composición, dramatización y producción.

Aunque estas obras y estas compañías de teatro difirieron unas de otras, tuvieron mucho en común, porque necesitaron atraer y entretener al público apelando al sentimentalismo y la pasión. Los temas más populares —los conflictos familiares, el amor, la separación de amantes, el rencor, el remordimiento— fueron presentados melodramáticamente para mover al público al llanto. El sentimentalismo impidió que este teatro llegara a un alto nivel artístico, y también distrajo a la audiencia de los problemas de la sociedad coreana de entonces. Varias versiones más sofisticadas surgieron en las décadas del 20 y el 30, pero, aunque estas obras incluyeron más referencias a los problemas sociales de aquel tiempo y fueron representadas de una manera más realista, no pudieron superar las limitaciones impuestas por el comercialismo propio de esta forma.

3.5.5. El teatro moderno

Una nueva forma de teatro empezó a surgir en el tiempo en que el *sinpaguk* fue popular, es decir, en la década del 10. Las principales obras de este género fueron *Los días tristes de una mujer* (*Kyuhan*, 1917), de Lee Kwangsu; *El destino* (*Unmyong*, 1915), de Yun Paengnam; y *Crepúsculo* (*Hwang hon*, 1919), de Choi Sungnam. Aunque estos escritores no lograron superar el tema de la modernización ni el carácter melodramático del *sinpaguk*, son importantes en la historia del teatro coreano porque se esforzaron por escapar del comercialismo y dramatizaron el conflicto ético y social de su tiempo.

El teatro moderno empezó a desarrollarse en Corea a principios de la década del 20 con la creación de la Asociación de Estudios

Dramáticos (Kukyaesul Yonguhye) y la aparición de Kaldophye, compañía teatral organizada por los estudiantes coreanos en Tokio. La Asociación de Estudios Dramáticos recorrió Corea representando obras como *La muerte de Kim Youngil* (*Kim Youngilui sa*), de Cho Myonghee; *El último apretón de manos* (*Choehuui aksu*), dramatización de la novela de Hong Nanpa; y *La puerta glorificada* (*Chalnanhan mun*), de Kim Ujin. La compañía Kaldophye recorrió Corea en el verano de 1921 representando obras como *El destino*, de Yun Paengnam, y *La banda de los pobres* (*Pingonjaui muri*) y *El testamento* (*Yuon*), de autores anónimos. Este grupo extendió su viaje a los rincones de Corea en 1922, con un repertorio diferente. En 1922, algunos miembros de la Asociación de Estudios Dramáticos fundaron la compañía Towolhoe en Tokio. Esta nueva compañía visitó Corea durante el verano de 1923 y representó obras de Chejov y Bernrad Shaw y *Kilsik*, de Par Sunghee. El surgimiento de otras compañías teatrales contribuyó al desarrollo del teatro moderno en Corea a través de las traducciones de las obras occidentales más famosas y, en menor medida, de la composición de nuevas obras por escritores coreanos.

El hecho de que la actividad teatral de aquel momento diera mayor importancia a la dramaturgia occidental limitó sus horizontes y provocó escasa atención entre el público, que era la base material y espiritual indispensable para un mayor desarrollo. En su contra también confluyeron la opresión japonesa y las deficientes condiciones sociales y culturales, pero, sin duda, el factor más grave fue el que ya mencionamos, es decir, la aceptación ciega del teatro occidental, enormemente alejado de la realidad coreana. Cuando compañías como Towolhoe dieron importancia a las traducciones directas de las obras occidentales, el interés por crear nuevas piezas coreanas que trataran la realidad de la vida nacional bajo el colonialismo japonés se debilitó. Estos problemas continuaron durante la década del 30 y aun hasta la del 50.

El realismo dominó el teatro moderno coreano desde comienzos de la década del 20, como es evidente en las obras de Kim Ujin (1897-1926) y Yu Chijin (1905-1974). Aunque Kim Ujin configuró un arte realista y hasta expresionista, su interés básico fue mostrar cómo la gente quería escapar de la opresión de la vida cotidiana bajo el control colonial japonés a principios de la década del 20. Por su parte, Yu Chijin, en obras como *La pared de lodo* (*Tomak*, 1932), *Paisaje del pueblo alrededor del sauce* (*Podunamuson tongni punggyong*) y *La vaca* (*So*, 1934) trató diversos conflictos entre los personajes débiles y empobrecidos bajo la colonia japonesa. Chae Mansik y Kim Chinsu también se valieron del realismo en sus obras.

La tendencia realista en el teatro moderno de Corea resultó del deseo de indagar en los problemas de la sociedad bajo el colonialismo japonés, sin embargo, no fue un espíritu artístico que se centrara únicamente en el modo de contar. Por eso sigue siendo una tarea pendiente contestar a la pregunta sobre cómo dramatizaron nuestra dura experiencia, aceptando varias maneras de expresión y evitando un realismo de mirada estrecha.

3.6. Géneros didácticos

3.6.1. *Akchang*

A través de nuestra historia, los reyes han usado la música en ceremonias destinadas a afianzar su legitimidad como soberanos. Los *akchang* son las canciones que acompañaron a esta música palaciega. El *akchang*, que existió en los reinos antiguos de Corea, se ha perdido, pero algunos estudiosos han planteado la posibilidad de que *La canción del cielo Tusita* (*Tosolga*) fuera el primer *akchang*, fundamentándose en el hecho de que expresa el deseo del rey Yuri de promover el bienestar de su pueblo.

En el período de Koryo, el *hyangak*, música palaciega tradicional, fue usado junto con la música palaciega china llamada *tangak*. Los *akchang* originales fueron compuestos para la corte, y algunas canciones tradicionales fueron adaptadas al estilo *akchang* para ser usadas en la corte, pero, muy pocas de estas obras subsisten en su forma original, porque fueron alteradas considerablemente o se perdieron cuando la música palaciega fue catalogada a comienzos del período Choson. Así, los *akchang* a los que nos referimos en la actualidad son aquellos que se compusieron en el siglo XV para celebrar el establecimiento y la prosperidad de la Dinastía Choson.

Los *akchang* de Choson mostraron la ideología confuciana. Puesto que se caracterizaban por alabar la dignidad de la dinastía y desarrollar las nuevas ideas políticas, ignoraron, en general, los sentimientos humanos. Es por esto que se considera al *akchang* como un género didáctico.

Es necesario considerar que los *akchang* fueron diversos en cuanto a la extensión, forma y lenguaje y que, por esa razón, algunos estudiosos han puesto en duda el hecho de que se trate de un género. En efecto, el *akchang* tiene varios estilos, desde las obras escritas en chino hasta las obras escritas en coreano siguiendo modelos chinos, como *Suborok*, *Napsiga* y *Canción para traer la paz al este* (*Chongdongbanggok*), de 1393; *Canción para cultivar la virtud a través de la literatura* (*Mundokgok*, 1395); y obras como *Canción de la nueva capital* (*Sindoga*, 1394) y *Canción del dragón volador* (*Yongbiochonga*, 1445-1447), que siguen el modelo coreano. Algunos *akchang* como *Canción de Sangdae* y *Canción de Hwasan*, estuvieron basados en la forma de *kyongguichega*, mientras que otros, como *Canción de la nueva capital tuvi*eron el estribillo del tipo *koryo kayo* entre sus versos. Por su parte, *Canción del dragón volador* y su derivado budista, y *Canciones de la luna reflejada en miles de ríos* fueron compuestas en versos largos.

Por lo general, estas obras tan variadas entre sí no pudieron ser clasificadas como un género literario, sin embargo, tienen una función social en común que trasciende su diversidad, y es eso, en última instancia, lo que justifica que sean considerados en conjunto como un único género, el *akchang*.

En cuanto al contenido, los *akchang* del período de Choson pusieron énfasis en la necesidad del establecimiento de dicha dinastía con la ideología confuciana y los mandamientos divinos, y alabaron a los fundadores de Choson como héroes. El fundador Lee Songgye estableció la base de la dinastía con la fuerza de las armas, por lo que muchos *akchang* tuvieron carácter militar, como *Napsiga* y *Canción para traer la paz al este*. Pero también existieron obras que refirieron la virtud y sabiduría del soberano con ideales políticos confucianos, como *Canción para cultivar la virtud a través de la literatura* y *Canción del dragón volador*. Esta última alabó no solamente el reinado de Lee Songgye, sino también a muchos reyes de los primeros tiempos de la dinastía Choson. Estos *akchang* fueron declaraciones compuestas por estudiosos confucianos como Chong Tojon, Kwon Kun (1352-1409) y Chong Inji (1396-1478).

Pero con el establecimiento de la Dinastía Choson, en el siglo XV, la composición del *akchang* decayó, pues el número de las ceremonias oficiales fue limitado, lo que hizo que no fueran necesarias nuevas composiciones, y la presión de la nueva ideología fue sumamente fuerte.

Puesto que *Canciones de la luna reflejada en miles de ríos* es un extenso poema narrativo sobre la vida de Buda, no puede considerarse un *akchang* que alabe la gloria de la dinastía Choson; sin embargo, sí está incluido en este género porque es un canto, y porque el lenguaje y la forma de composición son similares a los de la *Canción del dragón volador*.

3.6.2. *Changga*

Los *changga* son las canciones del período de la apertura y modernización que fueron entonadas al ritmo de la música occidental. Así, aparecieron a mediados de 1890, cuando se emprendió la educación moderna en la escuelas.

El himno nacional de Corea (*Aegukga*, 1896), escrito por Yun Chiho y cantado por primera cuando se colocó la primera piedra de la Puerta de la Independencia en 1896, es un ejemplo de *changga*. Algunas de estas letras, que también habían aparecido en el diario «La Independencia» como odas a la Independencia, fueron típicas canciones patrióticas de Corea.

Desde finales de 1890 hasta principios del siglo XX, el número de escuelas de estilo occidental se expandió rápidamente en Corea. Así, en muchas escuelas se adoptó la música occidental en sus planes de estudios, lo que contribuyó a la expansión del *changga*. Los líderes de la occidentalización del arte, como Choi Namson, publicaron varios *changgas* que buscaron estimular su ideología en las revistas *Juventud* (*Chongchun*) y *El Muchacho* (*Sonyon*). Además del *changga* corto, que alabó la esperanza y los ideales del nuevo período, Choi escribió *changgas* largos, como *Canción del tren Kyongbu* y *Canción del viaje al mundo*, como un medio de difundir la modernización.

Aunque algunos *changgas* tienen características del género lírico, la mayoría de ellos fue compuesta para exaltar la necesidad de la modernización y alabar la nueva educación. Asimismo, trataron de estimular un nuevo espíritu en la juventud. Entonces, la característica principal del *changga* hasta la década del 10 fue didáctica, pero esta ideología optimista sobre la civilización se debilitó por la política colonial de Japón y desapareció definitivamente en la década del 20.

Aquí presentamos la primera parte del *changga* llamado *Canción de Hanyang*, escrita por Choi Namson.

Como si se enorgulleciera de su dignidad,
La Puerta de la Independencia emitía una luz brillante.
Por un momento perdió su gloria, pero
Pronto resplandecerá como el sol otra vez.

En el altar de Changchung, al pie de la montaña Namsan,
Reposan los espíritus de los que murieron por la patria.
Por la lealtad eterna a la patria,
Sacrificaron sus vidas considerandolas como plumas.

3.6.3. Prosa literaria

Los ensayos, reflexiones, biografías, diarios y crónicas de viaje son diferentes entre sí; pero todos ellos pertenecen a la literatura escrita en prosa que registró hechos y experiencias. También se considera parte de este género a los textos similares escritos en chino.

Como en el caso de otros países, en Corea, durante el período antiguo se registró en los libros oficiales las hazañas y las experiencias históricas de las tribus y los reinos florecientes. *Yugui*, registro histórico de Koguryo y *Sinjip,* registro histórico de Pekchae, fueron los primeros de estos documentos, pero ambos se han perdido. Obras como *Historia antigua de tres reinos*, *Crónicas de Hwarang* e *Historia de los monjes eminentes*, que sirvieron para compilar los libros *Samguksagui* y *Samgukyusa*, también se han perdido. Muchos estudiosos creen que tales obras comprendieron no solo la historia oficial de los reinos, sino, también, biografías y experiencias individuales. En particular, *Historia de los monjes eminentes* influyó en Hyecho (704-787), uno de los monjes más famosos del reino Silla, al elaborar su *Crónicas de viaje a los cinco reinos de la India* (*Wangochonchukkukchon*, 727) y a Solchong, al elaborar su libro *Hawangkye*. Todas estas obras fueron escritas en chino.

La literatura en prosa escrita en chino, que alcanzó gran variedad, se difundió ampliamente en el período Koryo. Si bien la tradición de la literatura escrita en chino indica que la poesía tuvo más aceptación, se sabe también que los funcionarios necesitaron de la prosa para desempeñar sus oficios y presentar sus opiniones a otros hombres del gobierno. Muchos de estos textos se encontraron en fuentes históricas como *Antología literaria del este* (*Tongmunson*, 1478).

Otra presencia importante en este período fueron las colecciones de reflexiones sobre la vida, como *Notas para superar el ocio* (*Pahanchip*, 1254), de Lee Inro (1152-1220); *Notas desde el ocio* (*Pohanchip*, 1214), de Choi Cha (1188-1260); e *Historia de Yogong* (*Yogong paeso*, 1342), de Lee Chehyon (1287-1367). Estas obras consistieron en historias y notas breves sobre diversos eventos de la vida del autor. También destacan los textos que abordaban hechos públicos con un lenguaje poético. El libro *Ensayos poéticos de orientales* (*Tonginsihwa*, 1474), de So Kojong (1420-1489), es un ejemplo de estos últimos, que dio testimonio sobre algunos hechos del período Choson. Asimismo, *Cuentos pacíficos y humorísticos para el ocio* (*Taepyong hanhwa kolgye chon*, 1477), escrito en un estilo poético, fue popular en la primera parte de la dinastía Choson.

A diferencia de los escritores aristocráticos del período de Koryo, los *yangban* del período Choson pusieron mayor énfasis en las experiencias reales y en la ideología confuciana que en los temas subjetivos. Así, es natural que se concentraran en describir experiencias, narrar hechos verídicos y redactar biografías. Durante el proceso de cambio posterior a la primera parte de la dinastía Choson, la prosa fue más apropiada para tratar los problemas de la vida cotidiana detalladamente que el lenguaje poético, tanto más conciso. Así surgió la literatura en prosa. *Historia popular del gran oriente* (*Taedong yasung*), con 72 volúmenes, y *Bosque de cuentos* (*Paerim*), con 266, ambas sumamente ex-

tensas, son típicas del período Choson. Las obras escritas por eminentes estudiosos de este período, como Chong Yagyong y Park Chiwon, también pertenecieron a esta categoría.

En el siglo XVII, la prosa escrita en *hangul* se desarrolló ampliamente, en la medida en que era un medio más apropiado para expresar el pensamiento coreano. En tanto que los hombres de la clase *yangban* prefirieron seguir utilizando el chino, el *hangul* fue muy popular entre las mujeres de esa misma clase, como lo corroboran las cartas que intercambiaban entre sí y que aún se conservan, así como diversos ensayos y autobiografías. Son ejemplos de la diversidad de la escritura en *hangul* libros como *Crónica de la visita oficial a China* (*Tyotyon nok*, 1620), *Canción de un levantamiento* (*Nalliga*, 1730) y *Crónica de las impresiones del mar del sur* (*Namhae mungyon nok*, 1771), de Uiyang; *Diario de Hwasong* (*Hwasong ilgi*, 1795), de Lee Huipyong; y *Diario del año Tkyechuk* (*Kyechuk ilgi*, 1613), *Memorias desde lo hondo de la tristeza* (*Hanjung nok*, 1805) y *Los días tristes de una mujer* (*Kyuhan nok*, mediados del siglo XIX), de autores anónimos.

3.7. Género híbridos

3.7.1. *Kyonguichega*

Este género apareció a principios del siglo XIII y se escribió esporádicamente hasta la primera parte del período Choson. Luego, aunque ya se había debilitado, se siguió escribiendo hasta el siglo XIX. Algunos estudiosos se refirieron a este género como *pyolgokche*. Pese a que el *kyonguichega* se escribió a lo largo de seis siglos —el primero fue *Canción de los confucianos* (*Hanlim pyolgok*, 1215-1216), escrito por varios estudiosos

confucianos a mediados del período Koryo, y el último, *Canción de la piedad filial* (*Chunghyoga*), escrito por Min Kyu en 1860—solamente quedan alrededor de veinte.

La razón de que se cultivara poco el *kyonguchega* fue la gran exigencia de su composición. Al analizar las obras de este género hasta principios de Choson, cuando mantenía cierta estabilidad en su forma, se percibe que la conexión de los versos dependió de nombres y frases escritas en chino. Además, a mitad y final de cada estrofa se incluyó una oración enfática que expresó el sentimiento del compositor. Las siguientes dos estrofas fueron extraídas de *Canción de los confucianos*, con un total de ocho estrofas.

La prosa de Yun Wonsum, la poesía de Lee Inro, la prosa rítmica de Lee Kongno,
la lúcida poesía de Lee Kyubo y Chin Hwa,
los comentarios de Yu Chunggi, las interpretaciones de Min Kwangjo y el lirismo de Kim Yanggyong.
¡Oh, verlos juntos para el examen será una escena verdaderamente magnífica!
Los discípulos sobresalientes del sabio Kum Ui.
Los discípulos sobresalientes del sabio Kum Ui.
¡Oh, incluyéndome, cuántos habrá!

Historia de Han e *Historia de Tang*, las obras de Zhuang Zi y Lao Zi, las obras de Han Yu y Lui Zongyuan,
la poesía de Li Bai y Du Fu, *Poemas de la terraza de orquídeas*, la poesía de Bai Juyi,
El libro de las canciones, *El libro de documentos*, *El libro de las mutaciones*, *Crónicas de primaveras y otoños*, *El libro de los ritos*.
¡Oh, memorizar estos libros es verdaderamente magnífico!
Amplias crónicas de la era pacífica en 400 volúmenes.
Amplias crónicas de la era pacífica en 400 volúmenes.
¡Oh, leer estos libros es verdaderamente magnífico!

La primera sección de cada estrofa se distingue de la segunda en el metro: tres *umbos*, la primera; la segunda, cuatro. Esta distinción, sin embargo, desapareció en el siglo XVI, cuando se debilitó la estructura métrica que usaba nombres y frases en chino.

Antes de los cambios del siglo XVI, la estructura poética del *kyonguichega* fue diferente de las otras formas de la poesía coreana porque usó cosas concretas como metáforas y una forma fija de frase emotiva en la última sección de cada estrofa. En vez de enfatizar las emociones que surgieran en un momento particular, el *kyonguichega* trató los eventos y cosas de la realidad a través de la metáfora. Según algunos estudiosos, se trata de un tipo de género didáctico, puesto que transfirió los hechos y las personas más reconocidos de la realidad hacia la obra misma.

Aunque esta opinión tiene su justificación, el *kyoguichega* no solamente se apropia del mundo objetivo, sino que también incluye elementos emotivos y líricos en el último verso de la primera sección de cada estrofa. El énfasis sobre los eventos actuales en el *kyonguichega* representó un intento por lograr un mejor balance entre el mundo real y el mundo hermético del pensamiento interno del autor. Era esa su motivación, antes que la voluntad de presentar información real sobre los eventos. Esto refleja la necesidad de los escritores aristocráticos en el período de Koryo y Choson de agregar riqueza emocional a sus vidas. Así, puesto que el *kyonguichega* combina los elementos de los géneros poético y narrativo, en un balance que varía según los autores y las obras, se clasifica como un género mixto. Se trata, así, de un género cuya forma tiene un alto grado de flexibilidad.

El *kyonguichega* fue compuesto por un nuevo grupo de confucianos a finales del período Koryo. Los autores de la *Canción de los confucianos* y An Chuk, autor de *Canción de un sendero en el bosque de bambú* (*Chukkye pyolgok*) y *Canción de Kwandong* (*Kwandong pyolgok*), fueron miembros de ese grupo.

Aunque ellos escribieron también en chino, utilizaron el *kyonguichega* como una forma de sobrepasar la expresividad que les imponía ese idioma.

El deseo de la clase *yangban* de expresarse en coreano contribuyó al desarrollo del *kyonguichega* en el estilo *akchang*, con obras como *Sangdae pyolgok*, *Canción de un banquete para mis hermanos* (*Yon hyongje kok*) y *Canción de cinco morales* (*Oryunga*), de principios del período Choson. En el siglo XVI aparecieron las obras dedicadas a los temas neo-confuncianos, como *Canción de Todong* (*Todong kok*, 1541), *Canción majestuosa* (*Omyon kok*, 1541) y *Canción de los seis sabios* (*Yukhyonga*, 1541), de Chu Sebong, y las obras que expresaron el pensamiento de los literatos *yangban* en coreano, como *Canciones del placer solitario* (*Tongnak palgok*, 1580), de Kwon Homun (1532-1587). Los monjes budistas también compusieron *kyonguichega* a principios del período Choson. El monje Kihwa (1376-1433) escribió *Canción de alabanza a Amitabha* (*Mitachan*), *Canción de alabanza a Anyang* (*Anyangchan*) y *Canción de alabanza a las enseñanzas de Amitabha* (*Mitakyong chan*); y el monje Uisang escribió *Canción al paraíso occidental* (*Sobangga*). Puesto que estas obras trataron temas budistas, fueron más complejos y herméticos que los *kyonguichega* compuestos por la clase *yangban*.

Como ya dijimos, el *kyonguichega* se debilitó a mediados del período de Choson y se lo compuso solo esporádicamente hasta el siglo XIX. Este debilitamiento resultó de la rigidez de su forma. En efecto, el *kyonguichega* presentaba restricciones no solamente en su estructura, sino también en sus temas. Estas restricciones reflejaron la austeridad estética de los literatos confucianos de Corea, un grupo que buscó la pureza ideológica como el medio de legitimación de su papel en la sociedad. Como Lee Hwang (1501-1570) criticó al *kyonguichega* por buscar su propio goce en sus *Doce canciones de Tosan* (*Tosansibi kok*, 1565), esta forma perdió prontamente su vigor.

3.7.2. *Kasa*

Aunque el *kasa* forma parte de la poesía coreana, difiere drásticamente de la poesía lírica, puesto que trata de varios asuntos. En el *kasa* hay obras de carácter lírico, narrativo, didáctico, etc.

El aspecto formal del *kasa* es muy simple: se compone de cuatro *umbos* en versos largos. Ciertas canciones tradicionales tienen la misma forma del *kasa*, y ciertos *chapka*, *sibikasa* y *hoduga* son difíciles de distinguir del él. Así, algunos estudiosos clasifican a estos tres últimos y al *kasa* dentro de un género más amplio.

Excepto el uso de cuatro *umbos* y la ausencia de divisiones entre las estrofas, el *kasa* no se restringió en temas, composición, extensión ni modos de expresión. Esta diversidad motivó un debate entre los estudiosos de la literatura coreana. Sobre el análisis del carácter del *kasa*, Cho Yunje sostiene que se trata de una mezcla de poesía y prosa y Lee Nungu, que es un ensayo en verso; por su parte, Chang Toksun ha dividido los *kasa* entre los que tienen una afinidad con la poesía y los que tienen una afinidad con la prosa; y, finalmente, Cho Dongil argumentó que el *kasa* es una forma de la literatura didáctica escrita en verso. Aquí, en vez de discutir ampliamente sobre el problema de su clasificación, trataremos de ubicarlo en los géneros híbridos. En el *kasa* hay obras líricas como *Canción de bienvenida a la primavera* (*Sangchun kok*), *Canción a mi amada* (*Samiin kok*) y *Segunda canción a mi amada* (*Sokmiin kok*); crónicas de viaje como *Canción del viaje a Yanjing* (*Yon haengga*) y *Canción del viaje al este* (*Ildong changyuga*); prosas poéticas como *Canción de una solterona* (*Nochonyoga*) y *Canción del ermitaño* (*Kosaga*); didácticas como *Canción del camino de la virtud* (*Kunson chiroga*), *Canción en alabanza a Dios* (*Chonju konggyongga*) y *Canción al cultivo de la virtud* (*Tosuga*).

Además de esta gran diversidad, el *kasa* no fue restringido en su extensión, lo que contribuyó al incremento de su popularidad, pues los autores pudieron tratar extensamente sus ideas y sentimientos, lo que no ocurría con el *sijo*, de tres versos, ni con el *sasolsijo*. Aunque el *kasa* tuvo una forma relajada frente al *sijo* —breve y conciso—, su forma fue más apropiada para expresar el sentimiento y la emoción, describir las experiencias complejas e imponer su ideología.

Algunos estudiosos argumentaron que el *kasa* surgió como un género literario a finales del período Koryo; otros, que apareció a principios del período Choson. Prueba del primer argumento es el *kasa* titulado *Canción del viaje al oeste* (*Sowangga*), de Naong Hwasang, monje de finales del período Koryo. Sin embargo, dicho *kasa* fue publicado solo en 1741, lo que da pábulo a la segunda posibilidad. Pero otro *kasa*, *Canción de bienvenida a la primavera*, de Chong Kugin, soporta nuevamente el argumento de que el *kasa* surgió a finales del período Koryo. Así, se puede decir que el *kasa* apareció en el siglo XIV, pero es considerado un género poético del período Choson porque durante él se hizo popular.

La historia del *kasa* es similar a la del *sijo*, en tanto se puede dividir en tres períodos: en la primera parte de Choson (del siglo XV a mediados del XVII), en la segunda parte de Choson (de mediados del siglo XVII a mediados del XIX) y en el período de reforma (finales del siglo XIX). El *kasa* del primer período de Choson fue compuesto principalmente por autores de la clase *yangban*, como Song Sun (1493-1584), Chong Chol (1536-1593), Park Inro (1561-1642) y Cho Uin (1561-1622). Estos escritores, por un lado, expresaron el lirismo de un modo conciso a través de la poesía escrita en chino y el *sijo*, y, por otro lado, cantaron la vida cotidiana, la alegría y sus convicciones ideológicas a través del estilo flexible del *kasa*. En particular, algunos *yangban* retirados compusieron *kasa* dedicados a la contemplación de la

naturaleza, en una propuesta que buscó la armonía del hombre con su medio y que exhibió un tono lírico sublime. Dentro de esta perspectiva, el *kasa* de la primera parte de Choson fue más lírico que el de la segunda parte. El siguiente ejemplo ha sido extraído del *kasa* llamado *Canción de Songsan*, de Chong Chol.

> La mente de la gente es similar a sus caras, cambiando con cada mirada.
> El mundo es como las nubes, desplazándose cada vez más lejos.
> El licor que yo preparé hace dos días ya ha fermentado,
> Lo sirvo y me es servido para emborracharnos;
> Van desapareciendo las preocupaciones pendientes en mi corazón.
> Canto al ritmo del *komungo*
> Y me olvido quién es el dueño y quién es el invitado.

El *kasa* de la segunda parte del período Choson se diversificó en varias tendencias. Se amplió el interés por los problemas de la vida cotidiana, más mujeres y hombres de la clase popular lo escribieron, y se dio una diversificación de temas y modos de expresión. El *kasa* compuesto por los *yangban* también sufrió un cambio significativo en este período. Las descripciones de la idílica vida solitaria en contacto con la naturaleza disminuyeron en favor de las experiencias de la vida cotidiana, como en *Canción del viaje al este*, de Kim Ingyom, *Canción del viaje a Yanjing*, de Hong Sunhak, *Canción del arrepentimiento* (*Manonsa*), de An Chohwan, *Canción del exilio* (*Pukchonga*) y *Canción de Hanyang* (*Hanyangga*). Este cambio de temas reflejó el colapso gradual de la visión idealista que sirvió como base al *kasa* del primer período.

El *kasa* que fue compuesto principalmente por mujeres de la clase *yangban* se llamó *kyubangkasa* y, aunque fue popular sobre todo en el sudoeste de Corea, también se dio en otras regiones. El *kyubangkasa* fue diverso y no solo abordó consejos morales y enseñanzas de cortesía femenina, sino también ex-

periencias y reflexiones personales y familiares. La mayoría de *kyubangkasa* se leyó y se copió entre parientes, y, en los matrimonios, con frecuencia, las novias llevaron consigo los *kasa* de sus familias.

El *kasa* de la clase popular fue más diverso y se puede dividir en tres tipos. El primero describe el sufrimiento del pueblo debido a las contradicciones sociales y a la política opresiva; son ejemplos *Canción de los soldados campesinos* (*Kamminga*), *Canción de la sublevación campesina en Chongup* (*Chongupkun millansi yohang chongyo*) y *Canción de Kochang* (*Kochangga*). Estos *kasa* contribuyeron a la solidaridad de la clase popular, pues sus temas emanaron de las frustraciones de su vida cotidiana. El *kasa* llamado *Canción del lamento al rey* (*Hapkangjongga*) sigue este modelo, pero, teniendo en cuenta su estilo, se creyó que fue compuesto por un *yangban* descontento o por una persona del pueblo que entregó su composición a un *yangban* para su posterior edición.

El segundo tipo de *kasa* de la clase popular está representado por obras como *Canción de un tonto* (*Ubuga*) y *Canción de una esposa tonta* (*Yongbuga*), que describieron paródicamente la inseguridad y el cambio de la sociedad de Choson a través de personajes indecentes y avaros. Exhiben, así, una similitud con algunas secciones del *pansori*. El siguiente ejemplo de la *Canción de un tonto* muestra cómo un hombre muy egoísta y avaro perdió todo. Además, este párrafo critica la injusticia de la segunda parte del período Choson de una manera paródica.

Aquel hombre que estuvo ahí, Kom Saengwon, tuvo mucho dinero gracias a su padre.
Pero nunca invitó a sus amigos a beber o comer.
Él se comportó como un sabio, sin haber alcanzado este nivel.
Él siempre buscó más dinero, un buen terreno para su tumba y un buen lugar para vivir.
Él dejó a su esposa e hijos por largas temporadas.

Él gastó dinero como agua, pero ninguno de sus parientes fue rico.
Él hizo cosas inútiles y recorrió varios lugares.
Él trabajó como ayudante de un ministro, pero se equivocó y se retiró.

Anónimo

El tercer tipo de *kasa* de la clase popular trata varios aspectos de las relaciones amorosas; son ejemplos *Canción de una solterona*, *Canción de una viuda joven* (*Chongchun kwabu chon*) y *Canción de un ermitaño*. Puesto que estas obras fueron difundidas ampliamente, se han encontrado varias versiones de ellas, incluso la *Canción de una solterona* se halla en la novela impresa en tipos de madera *Samsolgui* y fue publicada posteriormente como novela bajo el título de *Historia de un títere*. Estos *kasa* son interesantes porque tiene una gran proporción de narración ficcional. Si bien estos *kasa* no pueden compararse con las novelas clásicas en su trama y el realismo, sí es notable que superen su rango literario, basado fundamentalmente en la simple descripción, para dar una resolución narrativa al conflicto del que tratan. Si el *kasa* del *yangban* es reflexivo y contemplativo, este tipo de *kasa* de la clase popular es activo y apasionado.

El tercer tipo de *kasa*, con *Canción de la contemplación* (*Sangsa pyolgok*), *Canción del corazón roto* (*Tanjangga*) y *Canción para un día de fortuna* (*Yangshin hwadapga*), es también de tema amoroso. Este *kasa* fue escrito tanto por el pueblo, como por las mujeres de la clase *yangban*, no así por los hombres de esa misma clase, quienes, cuando más, hicieron algunas referencias al amor hacia el rey.

Por otro lado, el *kasa* religioso, que se utilizó para la difusión de la doctrina budista en la primera parte del período Choson, se incrementó y diversificó en la segunda parte de ese reino. Aparecieron no solamente los *kasa* budistas, sino también los *kasa* de-

dicados a temas católicos, como *Canción de alabanza a Dios*, de Lee Pyok, y *Canción a los diez mandamientos* (*Sipkyemyongga*), de Chong Yakchon, a finales del siglo XVIII. El *kasa* de tema religioso desempeñó un papel importante al presentar la doctrina en un lenguaje simple y claro con el doble objeto de inspirar a los viejos creyentes y de convertir a nuevos creyentes.

El *kasa* se difundió entre varios grupos sociales y se diversificó a finales del período Choson, hasta ser un género abierto y flexible. Sin embargo, en el período de la Reforma perdió su diversidad debido a la situación, agitada ideológica y socialmente, y entonces el *kasa* de tipo didáctico ocupó el lugar más importante. Los *kasa* tradicionales existieron solo parcialmente después de este período, con obras como *Canción al consuelo del oficial Sin* (*Sin uigwan changuiga*), de la década de 1920, pues, en efecto, los *kasa* compuestos durante esta tercera etapa, los mismos que fueron publicados en «La Independencia» y «El Diario de Corea», trataron, en su mayoría, temas nacionalistas.

Los *kasa* pasaron a ser breves para poder ser recitados sin dificultad e intercalaron un estribillo entre verso y verso. Estas características colocaron a estos *kasa* entre el *kasa* tradicional y el *changga*. En cuanto a la forma, todos los *kasa* siguieron una métrica basada en el *umbo*, pero los *kasa* patrióticos que aparecieron en el periódico «La Independencia» fueron más parecidos al *changga* que aquellos impresos en «El Diario de Corea».

El primer *kasa* patriótico se publicó en «La independencia» en 1896. Después se continuó con la publicación de *kasa* remitidos por los lectores en una columna titulada «Canciones patrióticas». Estos *kasa* fueron simples en forma y contenido: cuatro *umbos*, en su mayoría, y alrededor de diez versos, además de un estribillo adicional y opcional. Citaremos un ejemplo de este tipo.

> Después de la creación de todas las cosas del mundo,
> El cielo dio fronteras a todos los países.

En el oriente de Asia,
Como es natural, Choson es independiente.
La independencia provino
De la cooperación entre el rey y el pueblo.

El día glorioso, oh, el día glorioso.
El día que Choson se independizó,
El día glorioso, oh, el día glorioso.
El día que Choson se independizó.

Algunos de estos *kasa* fueron semejantes a las canciones religiosas del estilo occidental de principios de la década de 1890. Como se mostró en el ejemplo anterior, se centraron en la alabanza de la independencia y la modernización con una visión optimista sobre el futuro. Esta actitud fue posible antes de que Japón dominara Corea, pero en un nivel más básico, esto reflejó las ideas de la asociación de los independentistas, quienes argumentaron que la creación de una monarquía constitucional de estilo occidental era el camino para lograr una nueva sociedad.

A diferencia del sentimiento enérgico vertido en «La Independencia», el *kasa* patriótico en «El Diario de Corea», que apareció en 1907, describió y trató con ironía a una sociedad oscura y corrupta, mundo hostil que, sin embargo, ponía en primer plano la supervivencia. La parodia, lógicamente, fue una de sus estrategias. El siguiente *kasa* es un ejemplo de este tipo y se titula *Abriendo una nueva lavandería* (*Setaksinsol*).

Viendo alrededor de Seúl, así como hay muchos coreanos y extranjeros,
Hay muchas lavanderías, pero nadie está verdaderamente limpio.
Buscando los secretos del negocio, yo abrí una lavandería
Con una tina de lavar de lealtad y una palmeta de civilización.
Uno por uno, yo quiero lavar gratis el corazón sucio de la gente.

Todos los inspectores locales y oficiales militares

Y corruptos empleados de la minería que masacraron a inocentes civiles,
Prestando tierra a los extranjeros, ellos les quitaron el dinero, los arrozales y los campos,
Matando a sus compatriotas y negando la educación y el aprendizaje.
Uno por uno, yo quiero amarrar todos los corazones sucios de los cabecillas.

Si visita a una familia rica, usted encontrará a un hombre muy avaro
Y a sus parientes que viven bien mientras otros mueren de hambre.
Las escuelas y los servicios públicos no tienen dinero,
Pero ellos no quieren dar ni un centavo por caridad, tratándonos como enemigos.
Uno por uno, yo quiero amarrar todos los corazones sucios de los cabecillas.

Yo quiero meter a todos los cabecillas dentro de la tina de lealtad, y enjabonarlos
Para limpiar sus ojos. Y después voy a hervir agua para desinfectar.
Yo quiero exprimirlos en el rodillo de la Libertad,
Golpearlos con la paleta de la Civilización,
Colgarlos en el tendedero detrás del edificio de la Independencia y
Secarlos con el aire de la Reforma.
Y dejemos toda la ropa sucia para otro día.

Como en el ejemplo, los *kasa* de este tipo se adhieren al patrón de cuatro umbos. A diferencia de las formas tradicionales del *kasa*, que enfatizaron la fluidez del verso, esta forma permitió un enfoque centrado en los problemas sociales. Los investigadores creen que la mayoría de *kasa* de «El Diario de Corea» fue compuesta por los confucianos progresistas. Alrededor de setecientos *kasa* patrióticos fueron compuestos entre finales del

siglo XIX hasta 1910, cuando las autoridades japonesas prohibieron su publicación.

3.7.3. *Kajon*

Los *kajon* o biografías ficticias conforman un género que fue seguido por los aristócratas en la segunda mitad del período Koryo. Los *kajon* tratan sobre determinados objetos personificándolos y adjudicándoles, incluso, una genealogía. Por eso también se los conoce como *kajonche* o *unjonguiche*, que significan cuentos biográficos personificados. Este género se originó en las obras de Han Yu (768-824), durante la dinastía Tang, y en obras, como *Advertencia de las flores al rey*, de Sol Chong. El uso de la personificación es similar al utilizado en las fábulas orales sobre animales; sin embargo, la mayoría de fábulas trata de sucesos entre los animales, mientras que el *kajon* refiere la historia, características y valor de un objeto.

Este género se desarrolló a finales del período Koryo porque apeló al gusto filosófico de los aristócratas. A diferencia de los nobles anteriores, los nuevos aristócratas tuvieron interés en los objetos y trataron de entenderlos racionalmente, y es en ese sentido que el *kajon* satisfizo a esta elite, pues relacionó una realidad concreta con un concepto abstracto. Aunque el énfasis sobre el análisis detallado de sucesos y experiencias de acuerdo con la ideología confuciana hizo que el *kajon* fuera considerado un género didáctico, fue también visto como un género narrativo en tanto describió la vida de un personaje sin tratar únicamente de transmitir alguna enseñanza. Dentro de esta perspectiva es que se puede entender al *kajon* como un género híbrido. Como ejemplo, observaremos el resumen de un *kajon* titulado *Historia del señor Licor* (*Kuksunchon*), de Im Chun.

El Licor puro fue conocido también con el título de respeto de Zihou, y sus ancestros fueron de Longxi. Su ancestro de noventa generaciones se llamó Cebada, y fue un gran héroe porque ayudó a salvar a miles de personas del hambre. La Cebada se hizo leal vasallo de un rey y fue nombrado señor del pueblo Zhongshanhou. Después adquirió el apellido Licor.

El Licor fue muy juicioso y tuvo una excelente personalidad. Fue puro, pero no tan transparente, aunque no se hizo turbio cuando lo movían. A veces visitó a un monje llamado Ye, y ellos, usualmente, bebían toda la noche. Otras personas que estaban en esta reunión se emborracharon debido al señor Licor. Cuando este señor se hizo conocido en todo sitio, la gente empezó a llamarlo «señor Licor». Gente de todas partes —nobles de la corte, oficiales militares, toístas, sabios, bárbaros y extranjeros— añoraba la oportunidad de gozar del magnífico aroma del señor Licor. Él fue tan querido que la gente se sentía muy triste y reprimida cuando él no aparecía.

Uno de los nobles, Shandao, se preocupó porque la popularidad del señor licor pudo causar un caos social y entonces lo desterró. El señor Licor después se hizo un mensajero oficial en Pyongwon, pero se lamentó de su mala suerte y se fue donde un adivino, quien le dijo:

«Su cara es roja, por eso puede ganar popularidad otra vez. No se preocupe y espere con paciencia el tiempo que viene». El señor Licor fue muy popular durante el reino del emperador Hou en Chen, pero fue culpado por traer desastres a la nación y fue destituido de su cargo. Murió después a causa de la depresión.

El señor Licor no tuvo hijos, pero los descendientes de su hermano Claro prosperaron.

Como es claro, *Kuksun chon* es la historia de una bebida alcohólica. El autor describió las características, la historia, la ventaja y desventaja de dicha bebida, y también las percepciones sociales de este licor en una forma biográfica. El *kajon* es, pues, una fábula alegórica que tiñe los objetos cotidianos de un significado ético y moral para instruir a los lectores y, en tanto

la trama está sostenida sobre un juicio valorativo del autor, es una forma cercana a los géneros didácticos. Sin embargo, el *kajon* usó la fuerza narrativa propia de la forma biográfica para desarrollar un estilo que fuera más allá de la simple descripción de eventos y personajes. En *Historia del señor Licor*, el protagonista posee virtudes y defectos, y su vida pasa por altibajos según el logro o frustración de sus deseos personales. Entonces, los lectores no miran la evaluación ética o narración simple sobre el licor, sino la historia de una vida, aunque fuera ficticia.

Este patrón reaparece en otros *kajon*. El dinero es personificado en *Historia del señor Moneda* (*Kongbangchon*), de Im Chun; una tortuga en *Historia de la Tortuga en el agua clara* (*Chonggang saja hyonbuchon*), de Lee Kyubo; el bambú en la *Historia de la dama Bambú* (*Chuk puin chon*), de Lee Kok; el papel en la *Historia del maestro Papel* (*Chosaengchon*), de Lee Chom; y un bastón en la *Historia del señor Bastón* (*Chongsijachon*), de Sik Youngam. Lee Kyubo también personificó al alcohol, pero el personaje y eventos retratados difirieron significativamente de los de la *Historia del señor Licor* de Im Chun. Esto muestra que la forma fue lo suficientemente flexible para incorporar varias ideas y opiniones sobre la moralidad, lo que sostiene el argumento de que el *kajon* combina elementos narrativos y elementos didácticos.

El *kajon* empezó a decaer en el período de Choson, en tanto que la personificación se extendió a otros géneros. Obras como *Crónica de la Victoria sobre la Preocupación* (*Susongji*) e *Historia de las Flores* (*Hwasa*), de Im Che (1549-1587); *Historia del Rey del Cielo* (*Chongun chon*), de Kim Uong (1540-1603); *Un Banquete con el Rey del Cielo* (*Chongun yonui*), de Chong Taeje (1612-1669); e *Historia del Rey del Cielo* (*Chongun pongi*), de Chong Kihwa (1786-1840), reflejaron las características del *kajon*. Excepto *Historia de las Flores*, donde la personificación se enfocó en los objetos, en el resto de obras, fueron personificadas entidades abstractas, por lo que se las llamó «*kajon* de la mente».

Aunque el *kajon* fue escrito durante largo tiempo, este género fue popular entre una minoría aristocrática. Esto se debió no solo a la gran cantidad y complejidad de las frases en chino o a su carácter extravagante y humorístico, sino también a que el *kajon* encarnó una búsqueda estética y ficcional que estuvo muy alejada de la experiencia real y cotidiana de las mayorías.

3.7.4. Relatos del sueño

Los relatos del sueño (*mongyurok*) surgieron a mediados del siglo XV y fueron escritos por la clase *yangban* durante todo el período Choson. Tuvieron una estructura similar a la de las novelas de sueños, pero en cuanto al contenido y estilo fueron muy diferentes de ellas. En las novelas de sueños, el protagonista renace en un sueño como un héroe y, después de pasar un ciclo de vida muy agitado, retorna a sí mismo cuando muere. Allí, además, la historia se narra desde el punto de vista de un narrador omnisciente en tercera persona. En cambio, en los relatos del sueño, el narrador es el protagonista y entra al mundo del sueño manteniendo su identidad; después de tener varias aventuras, retorna a la realidad y cuenta esa experiencia a los demás. Asimismo, mientras que el pasaje del sueño en las novelas de sueños es la historia de un personaje donde todos los eventos están relacionados con él, en el relato del sueño, en el pasaje del sueño, el protagonista se encuentra con varios personajes que no tienen relación con su vida real.

Los relatos del sueño difieren de las leyendas y novelas clásicas coreanas, que se desarrollaron alrededor de una acción central, porque expresan ideas a través de la interacción de varios personajes en un ambiente artificioso del pasaje del sueño. En el relato del sueño *Visita a Taegwanjae* (*Taegwanjae mongyurok*), Sim Ui presenta al poeta Choe Chiwon como el emperador de un reino ideal. Otras figuras históricas, como Ulji Mundok, Lee

Kyubo, Chong Tojon y Kim Chongjik, son presentadas por el propio Sim en varios puestos oficiales de acuerdo con sus talentos. En el *Relato del sueño del Yangban Won* (*Won saeng mongyurok*), de Lim Che, Won Chaho, un *yangban*, se encontró con figuras como el legítimo heredero del trono Tanjong y sus seis súbditos muertos, y, bebiendo con ellos, les expresó su indignación por la usurpación del trono por el rey Sejo. Durante este pasaje, despertó repentinamente. Muestran una estructura similar *Relato del sueño de una visita al Templo Kumhwa*, *Relato del sueño de una visita a Sasu*, *Relato del sueño de una visita a Talchon*, *Relato del sueño del yangban Pi* y *Relato del sueño de una visita a Kangdo*.

Los investigadores no están de acuerdo sobre si los relatos del sueño corresponden al género didáctico o al género narrativo. Quienes argumentan que pertenecen al género didáctico se basan en la evaluación moral sobre los eventos históricos presente en ellos. Quienes argumentan que deben incluirse en el género narrativo se basan en la descripción de los sucesos ficticios creados por el conflicto entre la subjetividad del autor y la realidad histórica. Es preciso descartar una definición rígida de género, para aceptar que los relatos del sueño son un género híbrido.

Los primeros relatos del sueño fueron *Libro sobre Yombuju del sur* (*Namyombuju chi*) y *Relato de un banquete en el palacio del dragón* (*Yonggung puyon nok*), incluidos en la novela *Historias de Kumo* (*Kumo sinhwa*). El desarrollo de este género mantuvo estrecha relación con el contexto social de mediados del período de Choson, cuando se agudizaron las contradicciones entre los ideales confucianos y la realidad. En efecto, los literatos de la clase *yangban*, retrataron el mundo del sueño para expresar su indignación sobre la realidad y su anhelo de construir el orden deseado. Los relatos del sueño pueden dividirse en dos tipos: los que tuvieron una visión pesimista del mundo, como *Relato del sueño de Yangban Won*, *Relato del sueño de la*

visita a Talchon y *Relato del sueño del yangban Pi*; y los que expresaron una visión optimista, como *Relato del sueño de la visita a Taeghwanjae*, *Relato del sueño de la visita a Sasu* y *Relato del sueño de la visita del Templo Kumhwa*. El primer tipo de relatos del sueño mantiene una rígida perspectiva ética, mientras que el segundo tipo valora la felicidad pasajera a través de la fantasía.

Como género surgido de la tensión entre los ideales confucianos y la realidad social, los relatos del sueño perdieron su razón de ser en la segunda parte del período Choson, porque el orden básico de la sociedad había colapsado. Apareció luego gran variedad de novelas influenciadas por este género, como *Relatos del sueño de la visita al palacio celestial* y *Relato de la guerra entre Chu y Han*, pero las características de los relatos del sueño fueron adaptadas solamente para agregar interés al argumento. En el período de la modernización, novelas como *Sueños en los cielos*, de Sin Chaeho, y *Sueño del encuentro con Che Kallyang*, de Yu Wonpyo, adoptaron algunos elementos de los relatos del sueño para expresar su ideología. Entre los autores contemporáneos, Che Inhun usó algunos elementos del sueño en sus novelas.

3.7.5. *Yadam*

Es extremadamente difícil definir con precisión el género del *yadam*, más allá del hecho de que se trata de cuentos breves escritos en chino, pues comprende obras de diverso contenido y características formales. Algunos *yadam* presentan la biografía de algún personaje, otros comentan diversos eventos históricos, otros se centran en hechos comunes y otros más describen los problemas sociales con ironía. Así, en tanto incluye narraciones históricas, narraciones ficticias y narraciones que mezclan ambas condiciones, se trata de un género híbrido.

El libro *Antología de cuentos cortos escritos en chino del período Choson* (*Yijo hanmun tanpyonjip*), editado por Lee Usong y Lim Hyongtaek, estimuló el interés por el *yadam*. Refiriéndose a ellos como *cuentos cortos*, Lee y Lim relacionaron a los *yadam* con el género narrativo. Algunos *yadam* se originaron como relatos orales, mientras que otros fueron compuestos directamente por escrito y en chino. Como se escribió en el prólogo del libro *Antología de Kyeso Yadam* (*Kyeso yadam*), el *yadam*, ficticio y no ficticio, combinó las características de los géneros narrativo y didáctico para constituirse en un nuevo género distinguido por su flexibilidad y apertura.

Así, es difícil aclarar el origen del *yadam*, pero muchos investigadores están de acuerdo en que su forma básica se desarrolló de las antologías de los cuentos misceláneos y anecdóticos como *Historia de Yogong* (*Yogong paesol*), de Lee Chehyon (1287-1367), *Historias pacíficas y humorísticas para el ocio*, de So Kojong, y *Antología de Ou Yadam* (*Ou yadam*, 1622), de Yu Mongin. En este último libro hay una variedad de cuentos sobre la vida cotidiana, que acogen anécdotas y relatos transmitidos oralmente.

El *yadam* se desarrolló ampliamente en la segunda parte del período de Choson y, por consiguiente, apareció una variedad de antologías del género. Entre estas obras, *Antología de Kyeso Yadam*, *Antología de Yadam de la colina verde* (*Chonggu yadam*) y *Antología de yadam del campo del este* (*Tingya hwijip*) son las más importantes. Otras antologías destacables son *Notas de Haksan* (*Haksan hanon*), *Antología de cuentos extraños* (*Kimun chonghwa*), *Escritos de esta montaña* (*Chasan pildam*), *Historias humorísticas de Hapgyo* (*Hapgyo manrok*) e *Historias extrañas del gran oriente* (*Taedong kimun*), reunión de *yadam* biográficos. Colecciones como *Historia popular del gran oriente* (*Taedong yasung*) y *El Bosque de cuentos* (*Paerim*) también incluyeron varios *yadam*.

La mayoría de autores y compiladores de *yadam* provinieron de la clase *yangban*, aunque el *yadam* también fue utilizado por miembros de la clase *chungin* (artesanos y comerciantes). A diferencia de otras formas literarias escritas en chino, el *yadam* trató los problemas sociales e incluyó las descripciones detalladas de la vida cotidiana de varias clases de personas. Esto es reflejo del hecho de que muchos de los *yadam* tienen su origen en relatos transmitidos oralmente entre las personas del pueblo y que los autores tuvieron una visión crítica sobre el orden medieval y capacidad para observar los cambios turbulentos de aquel tiempo.

Los temas comunes en el *yadam* fueron la acumulación de riquezas, los instintos del ser humano, las relaciones mundanas, el colapso del antiguo orden jerárquico, el conflicto entre el patrón y los siervos, los ladrones y los estafadores, la vida de los comerciantes, la de los actores cómicos, etc. Estos temas muestran que el *yadam* abordó varias experiencias de la realidad en el período de la disolución de la sociedad medieval coreana. Las novelas escritas en chino, como *Historia del yangban Ho* (*Ho saeng chon*) y *La increpación del tigre* (*Hojil*), de Park Chiwon (1737-1805), y las obras Lee Ok y Kim Yo probablemente fueron influidas por el *yadam*.

Aunque este género proliferó cuando el orden social del período Choson colapsó, también es verdad que el *yadam* no escapó de la visión propia de la clase *yangban*. Así, no fue una literatura rebelde; por ejemplo, muchos *yadam* basados en historias orales, incluyen referencias a la moralidad confuciana. Así, es necesaria una mayor investigación para aclarar el sentido histórico del *yadam*.

Para mostrar las variadas características del *yadam*, citaremos dos fragmentos. El primero pertenece a una historia corta de carácter real que aparece en el libro *Antología de Ou Yadam*. El segundo pertenece a la *Antología de los cuentos humorísticos*

(*Osu sinhwa*) y describe el sufrimiento de un *yangban* decadente y su familia, después de perder su riqueza y prestigio.

El príncipe de Iksong, Hong Songmin, discutió con el señor Hong Yon sobre el modo de defenderse de la invasión japonesa. Hong Yo dijo:
«Si ellos no han llegado todavía a esta tierra, nosotros podemos detenerlos en el mar, pero si ellos ya han pisado nuestra tierra, no podemos defender nuestra patria».
«Yo no estoy de acuerdo», replicó el príncipe Iksong. «Si ellos ya han llegado a la costa, serán como peces fuera del agua, lo cual nos da facilidad para defendernos. ¿Por qué usted tiene una opinión adversa?».
En general, la gente aprende de la experiencia. En el caso de la guerra Imjin contra Japón, Corea obtuvo una victoria impresionante en el mar, pero perdió la guerra en la tierra. El punto de vista de Hong Yo sobre la invasión japonesa fue correcto. Aunque él es confuciano, podría ser recomendado como un gran líder militar.

Traducido por Lee Minsu

El *yangban* Hong Saengwon era un viudo que vivía con sus dos hijas en una casa fuera de la puerta Sosumun. Era muy pobre y no tenía nada que comer. Por esa razón iba a una fábrica estatal de alimentos para recoger algo para llevar a sus hijas.
Los obreros le dieron un poco de sus comidas y él lo envolvió en una hoja de mostaza para llevarlo a casa.
Un día, cuando fue a pedir comida, un oficial que estaba borracho en aquel momento, reprendió a Hong.
«¿Usted piensa que esta fábrica es un altar? ¿Usted piensa que nosotros somos sus siervos? ¿Por qué viene todos los días a pedir comida?».
Hong Saengwon regresó a casa, lleno de lágrimas. Después no salió de ella por seis días.
Cuando uno de los obreros de la fábrica fue a casa de Hong y echó una mirada dentro, Hong y sus dos hijas

estaban acostados, llorando, casi sin tener conciencia. El obrero, sintiendo una gran compasión, salió rápidamente y volvió con sopa de arroz para ellos.
Hong, mirando a su hija mayor, de trece años, le dijo:
«¿Quieres tomar esta sopa? Nosotros aprendimos cómo aguantar el hambre por seis días. Ya la muerte está acercándose. ¿Quieres echar a perder todo nuestro esfuerzo? Después de tomar esta sopa, si él nos trajera seguido más alimento, sería provechoso. ¿Desde mañana quieres volver a sufrir?»
Mientras Hong Seangwon hablaba, la hija menor, de cinco años, olió la sopa y movió la cabeza para levantarse. La hija mayor dijo a su hermana, palmeándole la espalda:
«¡Duerme, duerme!», y la calmó para que durmiera.
Al día siguiente, el obrero volvió a visitarlos, pero encontró que ya todos estaban muertos.
Nadie puede soportar la tristeza después de escuchar esta historia. ¿Qué habrán sentido los oficiales que los descubrieron muertos?
Cuán terrible es la pobreza. Yo también estoy muy deprimido con mi pobreza, pero, comparándome con Hong, no tengo de qué lamentarme.

Traducido por Lee Usong y Lim Hyonftaek

Capítulo 4
Lenguaje, Estilo y Métrica

LA LITERATURA ES EL ARTE basada en el lenguaje. Para alcanzar un buen entendimiento de cualquier literatura nacional es importante investigar algunos aspectos de la lengua con la que se expresa. Los aspectos lingüísticos de la literatura coreana han sido largamente ignorados, especialmente en lo que se refiere a la prosa. Una de las principales razones de esto ha sido la falta de un reconocimiento por parte de la comunidad académica de la importancia de este tema. Además, ha habido dificultades en el desarrollo de una efectiva metodología para la investigación del estilo literario. En los años 60, los estudios se centraron en un método que se fundó en el análisis del lenguaje y de la estructura interna de las obras, sin embargo, al ser sus resultados insuficientes, poco a poco decayó el interés en dicho método.

El estilo y lenguaje de un grupo social existen dentro del estilo y lenguaje de un período determinado, y estos se relacionan, a su vez, con un transcurso histórico y cultural. Por lo tanto, los estudios lingüísticos —sobre la creación de la tercera persona singular (*ku*) o el uso del tiempo pasado en las novelas de la nueva literatura—, y los estudios de las particularidades estilísticas de algunos autores deberían conducirse dentro de esta perspectiva.

Los problemas planteados se resolverán cuando la investigación en el campo estilístico progrese. Aquí resumiremos los resultados alcanzados en nuestra investigación y discutiremos los

aspectos que deben corroborarse y profundizarse. En comparación con los estudios realizados en el campo de la métrica, que han ofrecido resultados favorables; en el campo del estilo, todavía hay mucho que decir. Pero cualquier debate puede contribuir a futuros estudios, de modo que no será una pérdida de tiempo y esfuerzo.

4.1. Características e historia del estilo literario de la lengua coreana

4.1.1. Desarrollo de la lengua coreana y sus principales características

Muchos lingüistas han sostenido la teoría de que la lengua coreana pertenece a la familia de las lenguas altaicas, pero hay pocas evidencias de ello, motivo por el cual muchos investigadores permanecen escépticos frente a la probabilidad de obtener tales evidencias. La lengua coreana originaria no fue documentada, pero se ha dicho que en la formación de los antiguos reinos coreanos existía un grupo de lenguas emparentadas en la península y Manchuria. En el proceso de conquista y absorción de varios grupos étnicos, estas lenguas fueron reducidas a la lengua de Koguryo, de la familia Puyo, y a las lenguas de Silla, Paekche y Karak, de la familia Han. La lengua de Karak fue asimilada después por la lengua de Silla. Las lenguas de Silla y Paekche fueron similares hasta el punto de considerarse dialectos de la misma lengua.

Los reinos Koguryo y Paekche fueron derrotados en 668 y 660, respectivamente, por el reino Silla, que pasó a ocupar parte del territorio de Koguryo y la totalidad del reino Paekche. Así, fue conformándose una antigua lengua coreana común con la absorción de las lenguas de Koguryo y de Paekche por la lengua

de Silla. La lengua de Koguryo probablemente fue la base de la lengua del reino Palhae (698-926). Pero, después de la decadencia del reino Palhae por la invasión china, la mayoría del territorio de este reino no fue recuperado más tarde por el reino Koryo y su lengua se perdió. La fundación del reino Koryo en 936 influyó enormemente en el desarrollo de la lengua coreana, pues ese reino no solo heredó muchas prácticas políticas y culturales de Silla, sino que su lengua puede considerarse descendiente de la lengua de Silla. La lengua de Silla estaba enraizada en la lengua de Kyongju, mientras que la lengua de Koryo lo estaba en la lengua de la zona central, alrededor de Kyesong. Con la fundación de la dinastía Choson en 1392, el centro político y cultural se trasladó de Kyesong a Seúl, pero este cambio no fue significativo en lo que se refiere a la lengua. El coreano moderno es, así, el producto de diez siglos de cambios constantes que empezaron a principios de la dinastía Koryo.

Los cambios históricos y las características generales de la lengua coreana se reflejaron, directa e indirectamente, en la literatura. Desafortunadamente, son pocas las investigaciones realizadas sobre este tema, por lo que aquí trataremos de revisarlo.

Una de las características más importantes del coreano desde el punto de vista morfológico es que se trata de una lengua aglutinante. En las lenguas aglutinantes, las funciones gramaticales se indican por la combinación de la raíz etimológica de una palabra con un infijo o una partícula gramatical. Los infijos y las partículas gramaticales son diversos. La selección léxica y sintáctica es importante en la lengua coreana como en cualquier otra lengua, sin embargo, en el coreano, los infijos y las partículas gramaticales llevan el mayor peso del significado de la oración. Las expresiones honoríficas, que reflejan la rígida estructura social y las diferencias entre los dialectos regionales, están relacionadas con su uso. La relación estrecha en el coreano entre el sentido y el uso de infijos y partículas gramaticales es muy

significativa en el desarrollo del estilo literario y en el estudio de las características individuales y colectivas.

Sintácticamente, la lengua coreana presenta la estructura Sujeto-Objeto-Verbo (SOV). El verbo está ubicado detrás del objeto o el complemento que lo rige, y los modificadores se colocan delante del núcleo. Prescindiendo de cuán larga y compleja sea la oración, el predicado principal siempre aparece después de los conectores y las estructuras modificadoras. Por eso, el significado de la oración no es claro hasta que ella termina. Por ejemplo, es difícil determinar el sentido de una oración como *nanun tangshinu kidari* (yo te espero) si la cláusula final es omitida. La cláusula final puede terminar en varias formas y cambiar de sentido: *ryogo haetchiman, amuri saenggakhae poado* (traté de esperar, pero, por mucho que pensé...); *ki ttaemune onul ichorom* (porque yo esperé un día como hoy...); o *chi ansumnida* (yo no espero). Además, la estructura de la frase nominal, con sus complementos, es tal que la parte más importante viene al final de la frase modificadora, y así desplaza la mayor carga significativa hasta el final de la construcción. El significado es llevado a través del contexto de la conversación y de la estructura de la oración, lo que debe ser tomado en cuenta cuando se analice el sentido. Al igual que varios idiomas de similar estructura gramatical, es necesario estudiar el estilo desde una perspectiva literaria y sociolingüística para entender su desarrollo histórico.

Una de las características de la lengua coreana es su divergencia entre el lenguaje de las ideas y la lengua coloquial. Los términos filosóficos, técnicos y burocráticos fueron tomados de los caracteres chinos. Esta bifurcación no es el resultado de las cualidades propias de la lengua coreana, sino de las cambiantes condiciones sociales y culturales del período medieval. Este fenómeno empezó cuando los reinos de Koguryo, de Paekche y de Silla establecieron un sistema centralizado, adoptaron la doctrina confuciana, dieron énfasis a los estudios del chino clásico y

difundieron el budismo. En ese entonces, las historias oficiales y los documentos fueron escritos en chino, en tanto que la doctrina budista, los principios del cosmos, las nociones sobre la naturaleza humana o sobre la liberación espiritual se difundieron a través de escritos en chino. Por eso, el lenguaje de las ideas absorbió las expresiones de esa lengua. Pero este fenómeno no apareció muy marcadamente hasta principios del reino Koryo y, hasta ese momento, la lengua coloquial predominó. Por ejemplo, los *hyangga*, incluyendo *Las canciones de los diez votos de Samantabhadra*, del monje Kyunyo (923-973), expresaron el mundo filosófico en una forma refinada y profunda, sin emplear muchas palabras de origen chino.

El desarrollo de este doble sistema empezó después del establecimiento del reino Koryo y se dio hasta finales de la dinastía Choson. Durante diez siglos, con una estructura clasista, el campo literario repitió la relación paralela de estos sistemas de expresión. La clase aristocrática contó con el chino en el registro de los documentos oficiales e históricos y en la escritura de textos académicos y literarios. Los textos confucianos y budistas, que desempeñaron un papel importante en la religión y filosofía tradicionales, contribuyeron a la difusión del léxico derivado del chino. Las palabras de origen coreano, que son generalmente expresivas y descriptivas, continuaron su proliferación en la lengua coloquial.

4.1.2. El estilo literario en la primera parte del período Choson

Después de la aparición del *hangul* en 1446, el estilo de la lengua coreana amplió su horizonte al reivindicar sus aspectos coloquiales. No hay duda de que la historia de la estilística de la lengua coreana empezó con el sistema de escritura *hyangchal* en el período Silla, pero solo unos cuantos documentos y poemas

sobrevivieron, por lo que solo es posible referir con seguridad su historia a partir del siglo XV.

La estilística literaria del siglo XV fue un producto de las traducciones de los textos confucianos clásicos, los textos sagrados budistas y la poesía china clásica, patrocinadas por el gobierno. Estas traducciones aparecieron en colecciones oficiales como *Canciones de los dragones voladores* (*Yongbiochonga*), *La vida de Buda* (*Sokbosangjol*) y *Canciones de la luna reflejada en miles de ríos* (*Worin chongang chi kok*). Además, en el siglo XVI se realizaron las traducciones de textos confucianos como *Pequeñas enseñanzas* (*Sohak*), *Grandes enseñanzas* (*Taehak*), *La doctrina del equilibrio* (*Chungyong*), *Mencius* (*Maengja*), *El libro de la piedad filial* (*Hyo kyong*). Los principales textos budistas, como *Suraamgamasutra* (*Nungom kyong*), *Lotus sutra* (*Pophwa kyong*), *Sutra del diamante* (*Kumgang kyong*), *Mahavaipulyapurnabudasutra-prasannartha-sutra* (*Wongak kyong*) fueron traducidos en Kangyong Togam, un centro oficial para la traducción de textos budistas y confucianos que fue establecido en 1461. *Poemas comentados de Du Fu* (*Tusi onhae*) comprende toda la obra poética del autor de la dinastía Tang, y fue publicado en 1481.

La historia y el estilo de las varias formas literarias —poesía y prosa, obras originales y traducciones, textos religiosos y biográficos— deben ser analizados en detalle para un completo entendimiento de la literatura coreana. No hay duda de que todas estas obras desempeñaron un papel importante en el desarrollo del estilo de la lengua coreana porque su fuerza expresiva y su temática fueron modelos para los escritores posteriores. Puesto que el estilo depende de la profundidad de la lengua oral antes del desarrollo de la lengua escrita, los tipos de escritura mencionados ayudaron a expandir el nivel expresivo del coreano antes de la creación del *hangul*. Cuando la lengua empezó a ser escrita, el estilo se hizo más específico e incrementó la fuerza expre-

siva de la lengua. Dentro de esta perspectiva, obras originales como *Canciones de los dragones voladores* y *Canciones de la luna reflejada en miles de ríos*, que se caracterizaron por una sensibilidad equilibrada en un estilo conciso durante el primer período de la dinastía Choson, son tan importantes como las traducciones de los textos clásicos confucianos y budistas. La traducción no es simplemente un proceso mecánico de trasladar un texto de una lengua a otra. Más bien, es el proceso creativo de captar la experiencia y la lógica de una lengua y verterlas en otra. Por eso, la primera tarea de los autores del siglo XV fue verificar si la experiencia y la lógica expresadas en el chino clásico podían ser expresadas en una manera estética y refinada en coreano. El esfuerzo fue exitoso y contribuyó a verificar la excelencia de la lengua coreana y a expandir la flexibilidad en la aceptación de otra lengua.

El estilo de la lengua coreana medieval entró en un nuevo terreno con la aparición del estilo *naegan* (estilo femenino), un estilo sencillo y concreto de escritura en *hangul* que tuvo raíces en la lengua coloquial. Mientras las obras oficiales reflejaron la posición social de los autores con un estilo severo, el estilo *naegan* cultivó nuevas posibilidades. No hay un estudio detallado sobre el establecimiento y desarrollo del estilo *naegan*, pero se estima que sus bases se elaboraron desde finales del siglo XV hasta principios del XVI. Aunque el *hangul* se hizo conocido después de la publicación de varios textos patrocinados por el gobierno, los hombres de la aristocracia continuaron usando la caligrafía china en sus actividades oficiales y literarias. Mientras, la gente común, debido a su posición social y económica, no sintió la necesidad de recurrir a la escritura. El *hangul* fue usado por la clase media en transacciones comerciales y como medio para la educación de sus hijos, como también para la escritura de los diarios y la correspondencia privada de las mujeres del palacio. No se esperaba que las mujeres aprendieran la escritura en chi-

no más allá de un nivel básico. Con algunas excepciones, la mayoría de las mujeres de la clase aristocrática usó el *hangul* para registrar los eventos diarios y mantener correspondencia privada con sus parientes. En 1475, un libro clásico sobre las lecciones morales, *Naejum*, traducido por la madre del rey Songjong, la reina Sohye, mostró que el conocimiento del *hangul* fue un requisito fundamental para que las mujeres de la aristocracia tuvieran acceso a la educación.

El término *naegan* fue creado por los investigadores contemporáneos para describir esta clase de escritura en *hangul*. Sin embargo, este estilo no fue utilizado únicamente en la correspondencia entre mujeres, sino también entre hombres y mujeres de la misma familia. Además, la prosa escrita por mujeres en *hangul* (cartas, diarios, crónicas de viajes, libros de notas, memorias y biografías) también fue de estilo *naegan*. A través de los escritos hechos por mujeres en la cultura medieval, dirigida por hombres, el estilo *naegan* aumentó la fuerza expresiva del *hangul*. El estilo *naegan* también fue utilizado por los hombres y debe considerarse que es un estilo típico de Corea que registró las ideas, sentimientos y experiencias de la vida cotidiana. Un pasaje escrito en el estilo *naegan* en 1596 por An Minhak, cuando murió su esposa, revela la simplicidad y honestidad de su rico y transparente lenguaje.

> Yo no puedo hacer ropas por mí mismo, pero estoy tratando de hacer ropa con harapos. Y trato de hacerlo mejor cada día pero no puedo más. Cuando tú estabas viva, usaste una blusa raída para ahorrar telas para mí. Tú debes haber sentido frío en el piso frío sin ropa adecuada. Yo quiero que sepas cuán triste me siento cuando pienso en lo que sufriste en aquel momento. Yo me negué muchas veces cuando me pediste que durmiera contigo, pero ahora estoy solo y triste cada noche. Te prometo que te veneraré durante el resto de mi vida. Y rezaré para que tu alma encuentre la paz eterna.

4.1.3. Estilo literario en la segunda parte del período Choson

El estilo *naegan*, habiendo consolidado la base del lenguaje literario coreano en el siglo XVI, llegó a expresar diversas experiencias y pensamientos, e influyó en otros estilos con importantes elementos. El crecimiento socioeconómico de la clase popular, la expansión del interés por registrar los hechos cotidianos, así como la difusión del coreano, fueron los factores más importantes durante este proceso de enriquecimiento. No solo la correspondencia escrita en coreano entre los aristócratas, sino también los diarios, biografías, crónicas de viaje, etc., como *Diario de Sansomg*, *Diario de Hwasong*, *Diario del año Kyechuk* (1613), *Historias de la reina Inhyon*, *Memorias desde lo más hondo de la tristeza* (*Hanjung rok*), *Los viajes a Beijing en el año Muo* (1798), *Diario de Uiyudang*, *Diario de viaje a la provincia Hamhung*, *Réquiem a mi aguja muerta*, *Debate entre las siete mejores amigas*, fueron todos escritos en el estilo *naegan* o en otros estilos derivados de él. Aunque el estilo *yogo*, usado en las traducciones de los textos clásicos chinos, siguió siendo importante incluso después del siglo XV, la influencia del estilo *naegan* lo ayudó a ser más natural y refinado. Para entender más claramente esta tendencia se necesita una investigación rigurosa basada en los textos originales.

La creciente actividad en la escritura y la comercialización de las novelas desempeñó un papel importante en la difusión del *hangul* y en el desarrollo del estilo literario coreano durante la segunda parte del período Choson. Las novelas tradicionales, mayoritariamente, se hicieron más populares en el siglo XVII, lo cual estimuló la publicación venal. Hubo dos tipos de comercialización de libros: aquellos vendidos y prestados en la calle por vendedores ambulantes y otros comercializados en lugares específicos de la ciudad como en las grandes librerías. Ambos

tipos de comercio ayudaron a incrementar el número de lectores de novelas, lo cual, por consecuencia, contribuyó al desarrollo del estilo literario. Además, la publicación de las novelas populares llamadas *panggakbon*, con interesantes narraciones y descripciones, contribuyó a la expansión de los lectores durante el siglo XVIII y en adelante.

El estilo *naegan* fue la base del estilo literario usado en la novela coreana escrita en *hangul*, que incorporaron elementos de las traducciones de los textos clásicos chinos y de la lengua coloquial de la clase popular. Anteriormente, los investigadores arguyeron que una gran cantidad de proverbios y modismos del chino clásico fue suficiente para probar que la novela fue escrita en el estilo *yogo*. Pero solamente hay algunos casos en los que el estilo *yogo* predomina en las novelas escritas en *hangul*. Los escritores necesitaron, para atraer el interés de los lectores, de un estilo coloquial que proporcionara expresiones naturales y fáciles de comprender.

Así, las novelas heroicas, las novelas fantásticas y las novelas sobre el linaje familiar fueron escritas recurriendo principalmente al estilo *naegan*, pero también influidas parcialmente por el estilo *yogo*, para atraer a los lectores de la aristocracia. Estas novelas utilizaron un lenguaje grandilocuente y diversas expresiones del chino clásico para ganar sofisticación y un tono más formal. Mientras tanto, las novelas que atrajeron a la clase popular fueron aquellas que utilizaron un lenguaje coloquial en lugar de emplear el estilo *naegan*. Especialmente las novelas que estuvieron basadas en el *pansori* utilizaron la lengua vernácula con más vivacidad, incluyendo el humor y la sátira grosera. Puesto que las narraciones y novelas derivadas del *pansori* combinaron lo formal y lo coloquial según las circunstancias, no es tan fácil clasificar su estilo.

El *kasa* budista o el *kasa* católico y el *kasa* Tonghak (canciones sobre la rebelión Tonghak de 1894), que aparecieron con

propósitos litúrgicos y religiosos durante el siglo XVIII y a finales del XIX, respectivamente, expandieron los modos de expresión en la literatura coreana. La traducción de la Biblia y varios otros textos sagrados a finales del siglo XIX contribuyó también al desarrollo del estilo literario en *hangul*.

4.1.4. El estilo literario desde finales del siglo XIX

El estilo literario desde finales del siglo XIX hasta la primera década del siglo XX contó con el soporte de una gran cantidad de lectores que comprendió la escritura en *hangul* y el progreso en el estilo literario que tuvo lugar durante la segunda parte del período Choson. Frente a los problemas en la estructura social de Choson y la amenaza permanente de potencias extranjeras, la escritura en chino perdió su legitimidad ideológica ante el pueblo coreano. Por eso, el lenguaje literario de este período no solamente absorbió los estilos ya existentes, sino que también desarrolló un lenguaje persuasivo y polémico que asumió la ideología contemporánea, y fue más allá de las expresiones de sentimientos y experiencias personales.

El estilo literario en este período puede dividirse en dos tipos: el estilo mixto entre el *hangul* y el chino clásico, representado por el libro de Yu Kiljun, *Las cosas vistas y oídas durante un viaje a occidente* (1895), y el estilo coloquial del *hangul*, aparecido en el periódico «La Independencia». El primero, basado principalmente en las traducciones de los textos clásicos chinos del siglo XV y XVI, se utilizó para los lectores con gran conocimiento de la escritura china. El estilo mixto apareció en los libros pedagógicos y en algunos boletines publicados por los confucianos e intelectuales como *Revista Mensual de la Sociedad Coreana para el Autofortalecimiento*, *Revista de la Asociación del Noroeste* y *Revista Taeguk*. Aquí citaremos un pasaje que ejemplifica este estilo.

> ¿No es asombroso cuánta competencia ha habido entre nosotros, los seres humanos, a pesar de que hemos derrotado a todos los otros animales de este mundo? El mundo se hace cada vez más pequeño, obligando a la gente a competir en todos los rincones de la Tierra. Esto significa que la gente que recibió buena educación y poder es superior a aquella sin educación y sometida. La gente fuerte considera a la gente débil como bárbara, y cree que puede hacer cualquier cosa que le plazca, inclusive las masacres, para mantenerla sometida. Por esto, la gente débil se enfrenta a la destrucción gradual de su cultura y a su eventual exterminación. Los esclavos traídos de África y los indios de América del Norte han sufrido este destino. Es una tragedia terrible. La opresión de los débiles por los poderosos es similar a la batalla por la supremacía de este mundo entre los animales y los seres humanos hace miles de años. La competencia entre personas es, por lo tanto, natural, y la victoria de los poderosos sobre los débiles debe ser aceptada como natural.
>
> Tomado de *La educación es esencial para la vida* (1906), de Park Unsik

Usando el estilo de la lengua coloquial, que se desarrolló desde el estilo *naegan* en la segunda parte del período Choson, los escritores de este grupo se interesaron por incrementar el número de lectores sin importar la educación ni la clase social. La nueva novela, escrita en un coreano coloquial, incorporó muchas tradiciones que desarrollaron las novelas escritas en *hangul* y colecciones de poesías y canciones en la segunda parte del período Choson. El periódico «La Independencia», publicado por primera vez en 1896, prefirió el estilo coloquial, lo que representó un evento importante en el desarrollo del estilo literario coreano. El significado histórico de «La Independencia» y la ideología de los redactores de ese periódico no será tema de discusión aquí; lo que es importante es la intención de utilizar el *hangul* en un lenguaje coloquial para discutir los temas de importancia social e ideológi-

ca de aquel tiempo, lo cual reflejó, además, el crecimiento en el uso del *hangul* desde su aparición en el siglo XV.

A finales del siglo XIX y principios del XX se produjo un decaimiento en el uso del estilo mixto entre el chino clásico y el *hangul*, a la vez que se daba un desplazamiento hacia un lenguaje coloquial. Esta tendencia es muy clara si comparamos el libro *Cosas vistas y oídas durante un viaje a occidente* con los artículos y editoriales del «Diario de Corea», que entró en circulación diez años después. Esto es más evidente aun en la obra de Shin Chaeho. El desplazamiento hacia la lengua coloquial ganó ímpetu en la primera década del siglo XX, pues, en efecto, a fines de esa década, las obras escritas exclusivamente en *hangul* pasaron a considerarse la norma de la escritura coreana, excepto algunos casos específicos, como la declaración de la Independencia de 1919, donde, debido al carácter del texto, se mantuvo el estilo mixto.

El papel que desempeñaron Choi Namsom y Lee Kwangsu en la creación del lenguaje coloquial moderno de Corea desde finales del siglo XIX hasta la primera década del XX no debe ser ignorado. A través de revistas como *Juventud* (1908), *El Chogori Rojo* (1912), *Nuevas Estrellas* (1913), *Lecturas para Niños* (1913), *Adolescencia* (1914), que se dirigieron a los lectores jóvenes, Choi Namson consolidó la adopción del estilo coloquial. Choi dirigió el Movimiento para una Nueva Escritura en la revista *Nuevas Estrellas*, para lo cual contribuyó con una columna regular titulada «Lectura», dando ejemplos de «una nueva escritura». Después se unió a él, Lee Kwangsu, quien en la revista *Adolescencia* hizo una convocatoria a todos los lectores para que participaran con sus escritos con la única condición de que tuvieran un estilo coloquial.

> Todas las personas requieren de educación, pero nosotros los coreanos requerimos de la educación más que otros.

> Ahora, lo más importante para nosotros es recibir una educación, y si fracasamos al hacerlo, no podremos hacer nada.
> Aunque hemos progresado en la educación, necesitamos más esfuerzo para el futuro. Aunque lo que hemos aprendido puede ser útil, necesitamos aprender de otras personas porque ellas han logrado algo más que nosotros. Si nosotros no lo hacemos voluntariamente ahora, nos veremos obligados a hacerlo en el futuro.
> Es la hora de despertar. Aprender es lo que hace falta. Es importante para el futuro y tenemos que tomarlo en cuenta ahora. Tratemos de hacer lo máximo por aprender tanto como sea posible.
>
> Prefacio inaugural de la revista *Adolescencia* (1914)

Estos dos hombres promovieron muchos de los cambios ocurridos en la segunda parte del período Choson y principios del siglo XX. Sus logros deben verse dentro de este contexto antes que aislados.

El estilo literario de la segunda década del siglo XX fue también el inicio de lo que se conocería como el estilo literario moderno de Corea. Disminuyó la influencia de las traducciones de los clásicos chinos y el estilo coloquial que utilizó exclusivamente el *hangul* predominó no solo en la literatura, sino también en el periodismo, la filosofía, y otros textos no-ficcionales. Esto debe ser visto como la culminación del desarrollo de la historia literaria más que un simple rompimiento con el pasado. Para expresar la experiencia, sentimientos, emociones y pensamientos de la sociedad moderna, es necesario el desarrollo de un estilo apropiado y efectivo, y, al mismo tiempo, generar un sistema social y cultural que promueva un ambiente donde se admita que un lenguaje puede ser un medio de comunicación. El lenguaje y el estilo no son simplemente vínculos gramaticales de un vocabulario y una métrica, sino, más bien, formas particulares para una situación comunicativa específica. El estilo literario coreano,

desde la década del veinte, ha enfrentado la discusión acerca de cómo se pueden expresar con más precisión y profundidad las nuevas experiencias, ideas y sentimientos a través de la creación de un lenguaje moderno que pueda ser usado por todos los miembros de una sociedad.

4.2. Métrica lírica coreana

4.2.1. Introducción a la métrica lírica coreana

La poesía utiliza más el sonido de una lengua que la prosa. Entender el ritmo es importante para comprender los principios y las tradiciones poéticas de un grupo etnolingüístico. Muchos investigadores han tenido interés en el ritmo de la poesía coreana, especialmente en sus principios métricos, que son el núcleo de la estructura del ritmo. Varias teorías han surgido para explicar la métrica de la poesía coreana: la teoría silábica, la teoría de los acentos, la teoría tonal, la teoría de la duración y la teoría de las unidades poéticas. Las cuatro primeras han presentado serias limitaciones, mientras que la última ha adquirido un mayor reconocimiento y se ha convertido en la base de la investigación desde 1970. Aquí analizaremos primero las limitaciones de la teoría silábica, que fue la más influyente de todas para después centrarnos en la teoría de las unidades poéticas.

La idea de contar el número de sílabas para explicar la estructura rítmica de la métrica coreana fue muy influyente después de su aparición en la década del veinte, pero, en un estudio minucioso, las limitaciones de esta teoría aparecen claramente. El problema del ritmo fijo en el *sijo*, en el que se aplicó la teoría silábica, es un buen ejemplo para mostrar tales limitaciones. Según los seguidores de esta teoría, la estructura fija del *sijo* es la siguiente:

3	4	4(3)	4
3	4	4(3)	4
3	5	4	3

Pocos *sijo* concuerdan con esta estructura. Suponiendo que cada unidad poética, llamada *umbo*, tenga el 80% de probabilidades de aparecer con esta estructura fija, solo un 7% de los *sijo* concordaría con ella. Y en el caso del *pyong sijo*, solamente el 4 o 5%. Por lo tanto, hay dudas de que los *sijo* sigan un principio silábico determinante. Una rígida división silábica no es pertinente ya que no coincide con la fluidez en la métrica poética coreana. Los siguientes poemas lo muestran claramente:

El sonido de la lluvia sobre los ríos es algo divertido.
Todas las montañas son una mixtura de rojo y verde, y yo estoy sonriendo.
Déjenlos que sean, y rían hasta que se llenen sus corazones de felicidad; porque el viento de la primavera no dura mucho tiempo.

Chonggang e/ pi tunnun sori / kui muoshi / uup kwandui
Mansan / hongnok i / hwidurumyo / unnungoya
Tuora / chupung i myot nariri / u ul taero / uora

.

Yo nací justo después de que naciera el rey que adoro.
Nosotros estamos atados por el mismo sino, que ni el cielo entiende.
Yo soy un año menor que mi querido rey.
Nada puede compararse con mis sentimientos y cariño hacia el rey.

I mon / samgishil che / nim ul chocha / samgishini
Hansauing / nokpun imyo / hanul moral / il ironga
Na hana / chyomo itko / nim hana / nal koeshini
I maum / i sarang / kyonjol tai / noyo opta

El primer *sijo* fue escrito por el príncipe Pongnim, quien reinó bajo el nombre de Hyojong desde 1649 a 1659, y el segundo pertenece a las *Canciones a mi amado*, de Chong Chol. En el primer ejemplo hay cuatro unidades poéticas, llamadas *umbos*, estructura que no coincide con la planteada por la teoría silábica. En el segundo ejemplo hay tres *umbos* que no cumplen con el patrón silábico 3-4 o 4-4. A pesar de esto, ambos *sijo* suenan natural y melódicamente para los coreanos. La razón es que la unidad métrica indicada por las marcas (/) fluye naturalmente porque cada *umbo* se acepta como una unidad independiente y equilibrada respecto de toda la estructura del *sijo*. Las estructuras de 3-5 y 2-4 sílabas son diferentes según la teoría silábica, pero los coreanos reconocen como la estructura métrica aquella que pueda sonar naturalmente a través de la armonía entre una suave fluidez del pasaje y la duración de las palabras. Las teorías que no puedan explicar las intuiciones lingüísticas de los hablantes coreanos sobre la métrica poética no son útiles. Es a partir de aquí que se afirma la necesidad de explicar la métrica de la poesía coreana a través de la teoría de las unidades poéticas, según la cual la regularidad de cada unidad se considera elemento básico de la formulación de la métrica.

4.2.2. Tipología de la métrica lírica coreana

Con el objeto de entender la teoría de las unidades poéticas, que desde ahora llamaremos teoría de los *umbos*, es necesario hacer primero un análisis de los tipos de la métrica lírica de todo el mundo.

- Tipo Métrico
  - Numérico
    - Silábico: francés y japonés
    - Segmental: coreano
  - Fonemático Suprasegmental
    - Acentual: inglés
    - Tonal: chino
    - Duración: árabe

Como hemos visto en el esquema, las lenguas se dividen en dos grupos, uno numérico y otro suprasegmental fonemático. La métrica numérica consiste en la distribución regular de sonidos sin acento, mientras que la métrica fonemática suprasegmental depende de la distribución regular de los fonemas suprasegmentales. En este último caso, se divide en tres clases: métrica acentual, tonal y de duración.

La importancia del ritmo aparece en el ejemplo siguiente:

She walks / in beau / ty, like / the night
Of cloud / less climes / and star / ry skies;
oó oó oó oó
oó oó oó oó

Lord Byron, «She Walks in Beauty»

Este poema es un ejemplo del tetrámetro yámbico, ritmo que prevalece en la métrica inglesa. Para una explicación conveniente, la marca (o) se coloca sobre las sílabas inacentuadas y la marca (ó) sobre las acentuadas, con lo cual se genera el ritmo. Esta regularidad de la métrica inglesa está basada en la idea del pie, unidad de una o dos sílabas inacentuadas alrededor de una síla-

ba acentuada. El factor más importante es la sílaba acentuada, de la cual el pie depende. Debido a esto, Jespersen y los fonologistas generativos argumentaron contra la existencia del pie poético en la poesía inglesa. La métrica inglesa pertenece fundamentalmente al tipo acentual a causa de la división regular entre sílabas acentuadas e inacentuadas.

La poesía china, de otro lado, se establece sobre la base de las relaciones entre cuatro tonos: grave, agudo, caída y entrada. El tono *pyong* consiste en un tono grave, mientras que el tono *chuk* consiste de los tres tonos restantes. El ejemplo siguiente es la primera parte del poema *Esperanza de primavera*, escrita por Du Fu, de cinco caracteres por cada línea. Allí, los tonos *pyong* están indicados con X y los tonos *chuk* con Y:

YYXXY	El país se quebró, solo las montañas y ríos quedan.
XXYYX	Llegó la primavera al castillo con renovados árboles.
YXXYY	Golpeado por la emoción, flores sueltan lágrimas;
YYYXX	No deseo despedirme, los pájaros asombran mi corazón.

La métrica depende de los aspectos lingüísticos de cada idioma. Muchos esfuerzos se han realizado para comprender la métrica coreana con las teorías acentual, tonal y de duración, sin embargo, a ella le corresponde un análisis desde la teoría de la métrica numérica. A diferencia de la métrica francesa o la japonesa, la coreana pertenece a la subclase de la métrica segmental. El *waka* de la poesía japonesa consta de 31 sílabas repartidas en 5-7-5-7-7 que conforman cinco versos; el *haiku* consiste de diecisiete sílabas repetidas en 5-7-5 en tres versos. Cualquier alejamiento de su regularidad métrica destruye la integridad de la forma. En comparación, para los poemas coreanos existe la necesidad de establecer otras categorías y en eso consiste la llamada la teoría de los *umbos*.

4.2.3. El *umbo* en la métrica coreana

La palabra coreana *umbo* puede ser usada para referir el pie de la métrica lírica occidental. Sin embargo, se usa para referirse preferentemente a la métrica coreana. En los versos de Lord Byron que hemos citado, el *umbo* no refleja la estructura gramatical del inglés, pues la división puede aparecer en la mitad de una palabra. En la poesía coreana, en cambio, la división entre un segmento y otro cae entre las divisiones sintácticas y las sílabas métricas. Como los dos *sijo* citados anteriormente, los que figuran continuación ilustran este punto:

Voy a mi cabaña y me acuesto sin sueño.
Mirando desde la ventana que está al norte, espero el alba.
El indiferente cucú me entristece más el corazón.
Para pasar la noche yo miró angustiado el lejano campo.
Hasta las alegres canciones de los campesinos me son aburridas.
Sin saber nada del mundo, yo suspiro eternamente.

Washil e / turogandul / cham i waso / nuoshira
Pukang ul / pigyo anja / saibai rul / kidarini
Mujonghan / taesung un / i nai han ul / tounada
Chongjo / chuchang hamyo / mon tulhul / paraboni
Sejong moran / hansum un / kuch iljul ul / moranada

De *Loa a la pobreza*, de Park Inro

Los animales han perdido sus tierras y sus casas.
¿Adónde podrían ir?

Cargando un bulto
Paso por la colina Arirang.

Vengan, padre y madre,
Ellos dicen que la tierra en Pukkando es buena.

Guardando mi corazón quebrado,
Yo paso por la colina Paektusan.

Pal iko / chip irun / tongmudul a
Odi ro / kayaman / choulga ponya

Koenari / putchim ul / chilmao kigo
Arirang / kogae ro / nomo kanda

Aboji / omoni / oso oso
Pukkando / polp an i / chot adora

Ssurarin / kasum ul / umkyojwigo
Paektusan / kogae ro / nomo kanda

«Nuevo Arirang»

Para los coreanos, las pausas se presentan aquí naturalmente. Las secciones que se dividen con una pausa son llamadas *umbos* y son las unidades básicas de la métrica coreana. Cada *umbo* consta de dos a cinco sílabas, pero los *umbos* de tres y cuatro sílabas son los más comunes. El *umbo* de cuatro sílabas se llama *pyong umbo*; el de menos de tres sílabas se llama *so umbo*; y el de más de cinco sílabas se llama *kwa umbo*. Como unidad básica de la métrica fija, el *umbo* no puede exceder ciertos límites silábicos, sin embargo, no existe una regla absoluta que controle su tamaño y distribución. En el primer ejemplo, el primer *umbo* de los versos segundo, tercero y cuarto consta de dos sílabas, pero en términos de carga métrica, están equilibrados con los *umbos* de tres o cuatro sílabas. Aunque el *umbo* de cuatro sílabas le continúe al de dos sílabas, lo que puede dar la impresión de que hay un desbalance, la pausa no puede moverse arbitrariamente, porque se da por unidades sintácticas o morfológicas. Esto es claro en el segundo ejemplo, donde todas las pausas entre los *umbos* corresponden estrictamente con divisiones sintácticas.

La ausencia de simetría en los *umbos* en la poesía coreana se compensa ya sea porque el sonido de cada *umbo* se alargue o porque la pausa sea más prolongada. Asimismo, en el caso del *umbo* de cinco sílabas, se reduce la duración de cada sílaba. El verso *odi ro / kayaman / choulga ponya* del segundo ejemplo ilustra esto claramente.

Para aclarar las características de la métrica coreana es necesario un análisis más profundo, pero a partir del esbozo que hemos hecho es posible obtener algunas conclusiones, como que la métrica coreana requiere de la teoría de los *umbos* para su mejor comprensión.

4.2.4. Las formas principales de la métrica coreana

La poesía coreana se clasifica en tres formas métricas donde cada verso puede constar de dos, tres o cuatro *umbos*.

Los versos de dos *umbos* se utilizan muy poco, porque su brevedad limita lo que se pueda decir en un solo verso. Se usa principalmente en las canciones de ritmo rápido, como aquellas destinadas al trabajo agrario. La siguiente es un ejemplo:

Unghae ya,
unghae ya.
Buen trabajo,
unghae ya.
Esta cebada,
unghae ya,
Nosotros la desgranamos,
unghae ya.
A los viejos del campo,
unghae ya,
Los cuidamos,
unghae ya.
Buen trabajo,
unghae ya.

¡Hurra!
Unghae ya.

«Canción de la trilla de la cebada», pueblo de Chongdo de la provincia Kyongbuk

En este ejemplo, el verso de dos *umbos* es adecuado para expresar la repetición del mismo movimiento y permite una respiración fluida. Si el elemento al final de cada línea es débil, puede conectarse con el siguiente *umbo*, convirtiendo al verso en uno de cuatro *umbos*. Algunos investigadores argumentan que el verso de cuatro *umbos* es la extensión del verso de dos *umbos* e, inversamente, el verso de dos *umbos* puede considerarse como la forma quebrada del verso de cuatro *umbos*.

En los versos de cuatro *umbos*, la extensión de cada *umbo* es diferente. Por conveniencia no lo hemos indicado en los poemas anteriores, pero el verso de cuatro *umbos* se divide en dos por la aparición de una pausa al final del segundo *umbo* que es más larga que la primera o tercera pausa. La duración de las pausas se indica por las marcas /, //, ///.

Las noches de invierno son tan frías que la abundante nieve
[hace que nos quedemos en casa.
Los días de verano son largos y yo no sé por qué llueve tanto.
Cuando las flores y los sauces florecen en primavera, yo estoy
[ocupado en el campo.
Cuando la luna de otoño alumbra mi cuarto y los grillos cantan
[bajo la casa,
Suspiro profundamente y empiezo a llorar sin razón alguna.
La vida tan miserable es difícil de acabarla.
Trato de superar mis sentimientos angustiados, pero sin
[ninguna esperanza.

Kyoul pam / chago chan che // chachoenum / sotko chigo ///
Yorum nal / kilgo kil che / kujun pi num / musu ilgo ///
Samchun hwayu / hoshichole // kyongmul i / shirum opta ///
Kaul tal / pang e tulgo // shilsol i / sange ul che///

Kin hansum / chinun nunmul // sokchol opshi / hemman manta ///
Amado / mojin moksum // chukkido / oryoulsa ///
Torohyo / pulchyo heni // irihaya / oihari ///

«Canción del resentimiento», atribuida a Muok

Por el equilibrio natural que tienen, los versos de cuatro *umbos* son apropiados para la recitación, pues crean un ambiente evocador. De hecho, los *kasa* fueron escritos, en su mayoría, con versos de cuatro *umbos* porque la narración podría desarrollarse sin las limitaciones de la forma lírica. Los versos de cuatro *umbos* se usaron ampliamente en el *sijo* y en muchas canciones folclóricas; también fueron la forma básica en el *shibi kasa* y las canciones breves del *pansori*.

Los versos de tres *umbos* se usaron menos que los de cuatro, pero más que los de dos. Las canciones líricas tradicionales, que requieren melodías enérgicas, usaron los versos de tres *umbos* porque se caracterizan por una relación desigual entre sí. En efecto, el tercer *umbo* recibe más énfasis que el primero o el segundo. Además, la pausa después del segundo *umbo* es, generalmente aunque no siempre, más larga que la que la que aparece después del primer *umbo*. Al considerar este fenómeno, los versos de tres *umbos* son más cercanos a los de cuatro. Podemos verlo en el siguiente ejemplo:

¿Qué le pasó a la tierra tan fértil delante de mi casa?
¿Qué será de mí, tan miserable?

El sembradío ha sido reemplazado por un camino.
La casa se ha convertido en una estación de tren.

Los que reclamaron fueron encarcelados.
Los que trabajaron en el campo fueron llevados a la mina.

Munjon ui / okto nun // otchi toego /f
Tchokpakui / shinsega // wenmaringa /f

Patun / hollyoso // shinjangno toego /f
Chipun / hollyoso // chonggojang toene /f
Malkkaena / hanun nom // chaepanso kago /f
Ikkaena / hanun nom // kongdongsan kanda /f

Arirang

La marca f en el ejemplo representa la pausa al final de cada verso. Los versos de tres *umbos* tienen dos pausas más emotivas y largas que las de los versos de cuatro *umbos*. Esta es la razón por la que prevalecen en las canciones líricas tradicionales y por la que poetas modernos como Kim Sowol y Kim Youngrang recurrieron a esta forma con frecuencia. En otras palabras, los versos de cuatro *umbos* son el camino estable, mientras que los de tres son el baile que mueve las emociones enérgicamente y con pausas abruptas.

Los versos de siete y cinco *umbos* pueden considerarse derivados de los versos de tres *umbos*. En el *changga* (canciones largas), de finales del siglo XIX y principios del XX, se usaron ampliamente los versos de siete y cinco *umbos*. Algunos investigadores sostienen que estos versos se formaron por la influencia de la métrica japonesa, puesto que el *changga* era una canción de estilo occidental que llegó a Corea a través de Japón. Pero este argumento no se corrobora si analizamos la métrica coreana con rigurosidad. A diferencia de la métrica japonesa, en la cual el número de sílabas fue fijado en 5-7-5 para el *haiku* y 5-7-5-7-7 para el *waka*, los versos de siete y cinco *umbos* en la poesía coreana se forman alrededor de los versos tradicionales de tres *umbos* en combinación de tres, cuatro y cinco sílabas, o cuatro, tres y cinco sílabas. Muchas canciones tradicionales también se compusieron en los versos de tres *umbos* que cumplieron este

patrón. El apogeo del *changga* después de finales del siglo XIX se debió a la exigencia de aquel período. Sin embargo, es imposible cambiar repentinamente una métrica arraigada en la lengua de una cultura y su tradición poética, por otra métrica foránea. Las formas 7-5 y afines, 8-5 y 6-5, son variaciones de los versos de tres *umbos*.

4.2.5. La métrica coreana antes del siglo XIV

Hemos estudiado la métrica coreana con poemas posteriores al período Choson, pero es necesario buscar entender con claridad algunos aspectos de la poesía coreana anterior a dicho período, aunque no se han conservado los poemas escritos en *hangul* anteriores al período Koryo. En el caso de los *hyangga* hay diversas teorías sobre la métrica que los rigió. Unos dicen que los versos de tres *umbos* los que prevalecieron en ellos, mientras que otros afirman fque ueron los de cuatro *umbos*. Todavía existen dudas sobre si hay suficiente evidencia que describa con exactitud la métrica del *hyangga*. Para comprender la métrica de aquel período se necesitaría una aproximación cuidadosa y paciente, pues si bien se sabe que el sistema tonal existió en el siglo XV, las pruebas indican que tal sistema empezó a decaer en el siglo XVI. De ser así, se debe analizar el supuesto de que los poemas anteriores al siglo XV tenían una métrica atonal.

Los investigadores coincidieron en afirmar que en el período Koryo predominaron los versos de tres *umbos*. Esto es evidente en las colecciones del *kayo* de Koryo como *Canon de música*, *Colección de las canciones cortesanas* y *Notas musicales para canciones y poemas*. Los versos de cuatro *umbos* aparecieron en *El pabellón primaveral* y en la última parte del *Kyonggichega*, y soportan la hipótesis de que esta forma apareció hacia finales del período Koryo. Hay pocos *kayo* del reino Koryo conservados hasta la actualidad. Además, todos estos *kayo* forman parte de la

colección de música cortesana. Por lo tanto, surge la duda de que si los versos de cuatro *umbos* predominaron en esta época. La predominancia de los versos de tres *umbos* en las tres colecciones de música cortesana fue resultado de que las canciones líricas tradicionales utilizaran tales versos. Si los versos de cuatro *umbos* aparecieron al final del período Koryo, surge la duda de que los versos de tres *umbos* fueran la forma predominante en el período Koryo y aún antes. Es necesario investigar más, pero los últimos avances en el estudio de la métrica coreana sugieren que los versos de dos, tres y cuatro *umbos* ya existieron en el período Koryo.

4.2.6. La métrica tradicional y la poesía moderna

Hemos tratado el problema de la métrica en torno de los poemas tradicionales coreanos, pero los poemas modernos no son ajenos a este estudio. Los poemas de verso libre, que aparecieron con fuerza desde mediados de la década del 10, se alejaron de la métrica tradicional y buscaron nuevas formas y ritmos distintos. Pero el orden de los sonidos que concuerda con la profundidad de la expresión poética se logró con mayor éxito al recibir, cambiar y recrear las formas tradicionales. Esto es evidente en las obras de varios poetas, especialmente en Kim Sowol, Kim Youngrang, Cho Chihun, Park Mogwol, Park Tujin y So Chongju. Recientemente, después de la publicación del poemario *Danzas del campesino*, de Sin Kyongnim, muchos poetas jóvenes han mostrado interés en recurrir a la métrica tradicional. Los poemas siguientes usaron los versos de tres *umbos*, pero los versos y las pausas se organizaron para mejorar el sentido y permitir mayor fluidez.

En las montañas, flores recientes,
oh, cómo florecen.
Otoño, primavera, verano, siempre
oh, cómo florecen.

En las montañas,
En las montañas,
Las flores
Brotan solitarias.

San enun / kotpine /
Kotipine //
Kal pom // yorum opshi /
Kotipine //

Sane /
Sane /
Pinun kotun //
Chomanchi / honjaso / pio inne //

De *Flores de la montaña*, de Kim Sowol

En algún lugar de mi corazón,
Un río fluye eternamente.
El sol en el amanecer,
En la ola de plata me deleito.

Nae maumui / odindut / hanpyone // kut omnun /
Kangmuli / hurune //
Totchyo orunun / achim / nalbiti // panjilhan /
Ungyolul / todone //

De *El río eterno*, de Kim Youngrang

Limpio las dulces cejas de mi amante
en los sueños, durante miles de noches,

Nae maum sok / uri nimui / koun nunsopul //
Chumun pamui / kum uro / malke sisoso //
Hanul eda / omgio / shimo noattoni //

De *El cielo de invierno*, de So Chongju

Los versos de tres *umbos* se usaron comúnmente en la poesía contemporánea debido a su expresividad, sin embargo, también se recurrió a los de cuatro *umbos*.

Las flores caen,
Y no es culpa del viento.

Las estrellas esparcidas detrás de una cortina de cuentas
Desaparecen una a una.

Después del llanto del cucú
Las montañas se acercan.

Koti / chigirosoni /
Paramul / tatharya //

Churyom pakke / songgin pyoli /
Hana tul / surojigo //

Kwichiokto / urum twie /
Moon sani / tagasoda //

De *Las hojas caídas*, de Cho Chihun

Oye, sol, levántate, levántate. Levántate, sol de cara limpia.
Cuando asciendas por las montañas, devora la oscuridad.
Devora la oscuridad de todas las noches cuando asciendas por las montañas.
Levántate, sol de cara caliente.

Hae ya / sosara / hae ya / sosara // malgake / sisun olgul / koun
Hae ya / sosara // san nomo / san nomoso / odumul / salla Mokko, // san nomoso //

Pam saedorok / odumul / salla mokko, // igul igul / aettin olgul /
Koun hae ya / sosara //

De *Sol*, de Park Tujin

Algunos poetas contemporáneos evitaron usar alguna métrica en particular en favor de varias formas que concordaran con las pausas naturales del poema. Al llegar a este punto es difícil distinguir entre el verso libre y la métrica tradicional.

No puedo regresar a casa,
Trato de levantarme.
La sangre roja en la pared como los gritos antiguos.
Sorprendido, sorprendido, trato de levantarme una vez más.
Si me acuesto, todo termina.
Ah, el duro camino,
Como un vagabundo, nunca más.

Mot toragari /
Irosottado //
Pyok wiui / pulgunpi // yet pimyongdul chorom //
Sosurachyo / sosurachyo / irosottado // han pon /
Cham tulgo namyo / kut kunnae //
A / kochin kil /
Nagune ro / tu pon tashi nun //

De *No regreso*, de Kim Chiha

Como hemos mostrado, la métrica tradicional no desapareció completamente, sino que influyó en los poemas modernos de varias maneras. Por conveniencia hemos escogido los poemas que muestran con más claridad la métrica empleada; pero hay muchos otros que aunque aparentemente no presentaron una métrica fija, en el fondo asimilaron la métrica tradicional. Es muy natural que los poemas contemporáneos que querían con-

seguir una métrica particular alejándose de la presión de la métrica tradicional usaran una métrica fija dentro de ciertos límites. Pero esta métrica remozada a través del largo proceso histórico no es un marco de presión, sino un modelo conciso de las posibilidades rítmicas en la poesía coreana. Los poetas en el futuro, sin duda, dirigirán la poesía coreana hacia nuevas direcciones, mientras sigan contando con los recursos poéticos del pasado como orientación e inspiración.

Capítulo 5
La Crítica Literaria

5.1. Preliminares

SI LA CRÍTICA LITERARIA es definida como la discusión de las tendencias literarias y las características de algunas obras específicas, se supone que esta se da con posterioridad a la publicación de las obras literarias. La literatura se desarrolló desde la expresión de las emociones humanas y las experiencias de un grupo particular hasta el tratamiento del mundo interior del pensamiento humano y de una sociedad; por lo tanto, para entender la literatura de un pueblo, es necesario analizar no solamente el desarrollo histórico de la creación literaria en sí, sino, también, las opiniones críticas que han reflejado su desarrollo.

A pesar de la importancia de la crítica literaria, esta ha sido largamente menospreciada, especialmente hasta el siglo XIX. Varios factores externos propiciaron esto. Hubo muy pocas fuentes originales de crítica anteriores al siglo XI, por lo que fue difícil estudiar la literatura del aquel entonces. La mayoría de las fuentes existentes posteriores al siglo XI trató la literatura escrita en chino, en tanto que la literatura escrita en *hangul* fue excluida de las discusiones. Todo esto, sin embargo, no explica el atraso en la investigación literaria. Otro factor importante estribó en la negación del pensamiento y la cultura tradicional de Corea que predominaron hasta el siglo XIX, lo que impidió opinar críticamente y confrontar lo precedente con los cambios drásticos experimentados a principios del siglo XX. El dominio colonial del Japón empeoró esta situación porque los coreanos se vieron obligados a negar el valor de su cultura tradicional.

Esta opinión negativa de la cultura y la literatura tradicionales causó una distorsión significativa en el entendimiento de la historia de la crítica literaria coreana, y obstaculizó el desarrollo de una opinión independiente y objetiva sobre la literatura moderna. Tal distorsión es la fuente de la distinción entre la crítica literaria tradicional y la moderna. Otro serio problema parte de la suposición de que la literatura tradicional coreana recibió mucha influencia de la literatura china, y que la literatura moderna coreana la recibió de la literatura occidental.

No hay duda de que la crítica literaria coreana se enfrentó a una crisis en los inicios del siglo XX. Reconociendo la relación estrecha que tuvo la literatura tradicional coreana con la literatura china y la que tuvo la literatura moderna coreana con la literatura occidental, se debe investigar la importancia de dichas relaciones. Es natural que frente a una literatura que haya recibido un gran impacto histórico y una experiencia transformadora, la crítica literaria también sufra cambios y la opinión crítica evolucione y se expanda a través del contacto e intercambio con la literatura foránea. La crítica literaria que ignora las condiciones internas en favor de las influencias externas impone el argumento de que la literatura se puede separar de su contexto histórico y cultural. En otras palabras, la crítica literaria, que es el corpus del pensamiento y discusión de la literatura, es una parte esencial de la actividad literaria. Visto desde esta perspectiva, la crítica en la literatura coreana debe volver a ser iluminadora.

Hace falta investigar y revisar aun más la literatura coreana si queremos alcanzar una comprensión equilibrada en la teoría y en la crítica. Frente a esta situación, hay ciertos límites para esbozar la crítica literaria coreana, sin embargo, examinar su desarrollo será útil.

5.2. Visión crítica de la lengua y la literatura en sus orígenes

Por la falta de datos sobre la primera etapa de la literatura coreana es difícil conocer la visión crítica de entonces. Sin embargo, se la puede deducir de un modo indirecto a través de las canciones antiguas, denominadas *kayo*, y de los mitos. Las más antiguas canciones recogidas, *Canciones por mi esposo ahogado* (*Kongmudohaga*) y *Canciones del ruiseñor* (*Hwangjoga*), mostraron sus características líricas. Además, la información que las acompañó demuestra que la gente de aquel período tuvo una comprensión sobre la función de la expresión lírica, y explica el motivo de su composición, así como el contexto en el cual se escribieron. En sus respectivas historias de una mujer que cantó a su esposo muerto a través de la voz de otra mujer, y la de un rey —Yuri— que cantó con melancolía después de perder a su amante, se puede ver que las canciones antiguas mostraron las emociones internas aunque sin desarrollarlas claramente.

Por otra parte, *Canción de la tortuga* (*Kujiga*) y el mito que relata esta historia revelan que los coreanos antiguos tuvieron fe en el chamanismo y que estas composiciones tuvieron utilidad en sus ritos. Todas las canciones antiguas contienen un elemento legendario y a través de su análisis es posible saber que se gestó una visión crítica durante la formación de los reinos antiguos.

Junto con el *hyangga* del período Silla, la literatura coreana desarrolló diversos géneros. Naturalmente, corrió paralelamente a dicho desarrollo una visión crítica en diversos aspectos. Esto se registró en *Memorias de los tres reinos* (*Samgukyusa*). Lo más destacado de las visiones críticas fueron los datos relaciones con la creencia de que los *kayo* tuvieron la fuerza de mover el cielo, la tierra y los espíritus. Es ejemplo de esto *Canción al mar* (*Haega*), donde Haeyong, el dragón del mar, robó la esposa del príncipe Sunjong. El príncipe reunió a la gente para cantar la

Canción al mar y así consiguió rescatar a su esposa. Esta historia es similar a la de la *Canción de la tortuga*. Otro ejemplo fue *Canción del cometa* (*Hyesongga*), del monje Yungchon, con la cual se expulsó a los soldados japoneses y a un cometa. Otro fue *Canción del remordimiento* (*Wonga*), de Sinchung, donde la fuerza del remordimiento marchitó a los árboles de pino e hizo arrepentir al rey Hyosong de su comportamiento deshonesto. Un ejemplo más fue *Canción de Choyong* (*Choyongga*), donde el chamán Choyong amonestó al dios de la enfermedad. Todas estas canciones y sus leyendas se refieren a la fuerza mística del *kayo*, bajo la creencia de que el deseo, el resentimiento y el afecto expresados a través de las canciones tenían una capacidad sobrenatural.

Al leer *Memorias de los tres reinos* se encuentra muchas fuentes originales de la literatura antigua donde se desarrolla la conciencia de la función lírica y la utilidad política y social de la poesía. *Canción de Tosol* (*Tosolga*), donde se describe cómo la sociedad mejoró después de que el tercer rey de Silla, Yuri, gobernara adecuadamente; y *Canción de las normas virtuosas*, que contiene los ideales políticos del rey Kyondonk, son *kayo* que muestran que existió una visión crítica que dio importancia a la expresión de la ideología política y social y su utilidad. El reconocimiento sobre la función lírica de canciones como *Canción del ruiseñor* y *Canción para mi esposo ahogado* su unió a la angustia interna y la fe religiosa para invocar una respuesta sobrenatural, como se expresó en *Réquiem por mi hermana* (*Chemangmaega*). Asimismo, el reconocimiento de la necesidad de expresar verbalmente los sentimientos y deseos produjo mitos como *El productor de cintas para la cabeza* (*Poktujang*), que apareció como parte de la historia del rey Kyongmun en *Memorias de los tres reinos*.

Por otro lado, la literatura escrita en chino prosperó particularmente en la segunda parte del reino de Silla entre los eruditos de *yuktupum* (una de las altas categorías de la nobleza

coreana) y, con ello, la visión crítica alcanzó un nivel superior. Por ejemplo, en *Las flores consejeras del rey* (*Hwawanggye*), de Sol Chong, es perceptible una relación entre la actividad literaria y la ideología moral y política, pues allí se trata de aclarar los caminos del rey por medio de la parodia. Fue entonces cuando Choi Chiwon encontró que el valor de la literatura consistía en que a través de ella se podía alimentar la mente y el cuerpo. Su caso es un ejemplo de que la crítica literaria del período de los Tres Reinos se desarrolló sobre la literatura escrita en chino y absorbió la conciencia literaria confuciana para entrar en una etapa más sistematizada.

5.3. La crítica literaria del período Koryo

Con la fundación del reino Koryo, la literatura coreana experimentó un cambio, pues la literatura escrita en chino cobró particular resonancia. El reino Koryo abolió el sistema hereditario del reino Silla y adoptó el examen de Estado para elegir a los nuevos funcionarios con el objeto de establecer un sistema político centralizado. El examen de aquel entonces se dividió en dos secciones: la de composición, llamada *chesulop*, que fue también la de mayor importancia, y la de comprensión de lectura, llamada *myonggyongop*, ambas en chino. Así, la literatura escrita en chino que se había desarrollado alrededor de una minoría de intelectuales del *yukttupum* hasta finales del reino Silla se consolidó completamente en la aristocracia gobernante durante este período.

Pero, la literatura del reino Koryo no se ocupó únicamente de la literatura escrita en chino. Choi Haenggui, que tradujo al chino el libro *Canciones de diez votos de Samantabhadra* (*Pohyon sipwonga*), que fue compuesto en *hyangga* por Kyunyo, escribió en el prólogo que aunque la poesía escrita en chino y en *hyangga* fueran diferentes en la lengua y en la forma, la fuerza de la

expresión y la profundidad del sentimiento eran idénticos. Demostró así su orgullo por los poemas de lengua vernácula. Ilyon (1206-1289) también alabó a los *hyangga* por su belleza y expresividad al compararlos con los poemas chinos. A pesar de las opiniones favorables sobre la literatura vernácula, debemos reconocer que la crítica literaria en el período Koryo llegó a reflejar la influencia de la literatura escrita en chino y que, por lo tanto, se centró, sobre todo, en una visión general de la cultura asiática antes que nacional.

Por la escasez de antologías y de textos críticos de la primera parte del reino Koryo es difícil trazar el desarrollo de la crítica literaria a través de ese período. La obra de Kim Pusik (1075-1151) refleja la creencia de que la literatura que expresa la enseñanza confuciana a través de los textos clásicos tuvo mayor valor y fue más sofisticada que cualquier otra. Como se ha mencionado líneas arriba, la crítica literaria desde los tiempos de Choi Chiwon estuvo profundamente influenciada por las ideas confucianas que surgieron desde el movimiento de la literatura antigua del período Tang, pero tal influencia creció en el período de Kim Pusik. En efecto, los antiguos textos confucianos fueron respetados y la literatura que buscó el esteticismo fue rechazada con la intención de afianzar una firme base filosófica. Sin embargo, al mismo tiempo, para Kim Pusik, los textos antiguos sirvieron como modelos de una buena escritura, más que como sustento de una doctrina. Chong Jisang (?-1135), principal oponente político y literario de Kim Pusik, probablemente tuvo una visión diferente sobre la literatura, pero desafortunadamente no hay textos que lo demuestren.

Esta sensibilidad literaria —respecto de las obras antiguas con un estilo sofisticado— empezó a cambiar después de la rebelión militar de 1170. El primer hecho importante por considerar es la diversificación de la actividad literaria que fue resultado de la expansión de la elite gobernante después de la expulsión

de la aristocracia privilegiada, quienes habían considerado la prosa y la poesía sofisticadas como un componente necesario para construir una sensibilidad cultural propia de su clase. En efecto, en la sociedad medieval, en la que el conocimiento literario y la habilidad en la composición fueron importantes para ascender a un puesto en la burocracia, un reducido grupo aristocrático concentró el poder y limitó la diversificación de la crítica en torno al gusto literario. En la sociedad burocrática, la fuerza literaria y política estuvieron relacionadas y cualquier desafío o desviación de este sistema amenazó la condición social del autor. La rebelión militar de 1170 transformó radicalmente esta situación al romper el antiguo monopolio del poder aristocrático, permitiendo que nuevos grupos se dedicaran a la actividad literaria. Esto debilitó la visión literaria dominante y dio paso libre a nuevas perspectivas. La crítica literaria fue más abundante en el segundo período del reino Koryo que en el primero, y no solamente debido a la obtención de fuentes, sino también a la diversidad de opiniones críticas en la literatura de aquel entonces.

El crecimiento de la crítica literaria es evidente por la cantidad de textos publicados. *Notas para acabar con el ocio* (*Pahanjip*), *Notas del ocio* (*Pohanjip*) y *Relatos de Yogong* (*Yogong paesol*), que incluyeron discusiones sobre la composición, retórica, estilo y valor de la poesía, son referencias valiosas para conocer las tendencias y gustos en la crítica literaria de ese período.

Dos perspectivas críticas son las más importantes del segundo período del reino Koryo. La primera es la discusión sobre la retórica de la creación poética; la segunda es la discusión acerca de la relación entre la tradición establecida y la creatividad individual. La primera perspectiva se preocupó por la creación de una lengua más refinada por medio de una organización gramatical y tonal en los caracteres chinos. Su propósito fundamental

fue incrementar la atracción estética del poema. La segunda postura crítica surgió en contraposición de la primera, que ponía extremo énfasis en la exquisitez retórica, y se preocupó, más bien, del sentido fundamental de la poesía. El debate sobre la importancia de la forma (*yongsa*) y la creatividad (*sinui*) es el conflicto que representan estas dos posturas.

Lee Inro (1152-1220) y Lee Kyubo (1168-1241) fueron los dos más importantes críticos sobre la teoría de la forma y la teoría de la creatividad, con visiones divergentes. Esto no significa que Lee Inro rechazara la importancia de la creatividad individual, ni que Lee Kyubo se preocupara únicamente por el uso de un lenguaje elegante y sofisticado. Tuvieron algunas opiniones comunes, pero la diferencia en la dirección de sus pensamientos fue muy significativa. Lee Inro fue un conservador que dio importancia al lenguaje y a la métrica elegante. Lee Kyubo fue más innovador y apeló a la necesidad de desplegar una creatividad que sirviera posteriormente a los intelectuales de la aristocracia. Su visión se manifestó en la siguiente declaración: «Es imposible captar la energía (*ki*), que es la base del universo, a través del estudio, pero sí en la creación».

In Chun (?-1170), contemporáneo de Lee Kyubo, también puso énfasis en la base subjetiva que sostuvo el refinamiento retórico. Choi Ja (1188-1260) tomó la idea de Lee Kyubo y desarrolló una teoría ecléctica, pero en la discusión sobre la mayor importancia de la energía (*ki*), como forma, o del sentido (*ui*), como fondo, formuló las bases para un nuevo confucianismo.

Al llegar al final del reino Koryo, el nuevo confucianismo influyó en la crítica literaria, así como el taoísmo. Lee Chehyon (1287-1367) creyó, como antes lo hicieron otros, que la literatura cobraba legitimidad al ayudar a la gente para que siguiera el camino (*tao*). Así, declaró que «la virtud es la esencia de la vida». Estas visiones literarias fueron predominantes cuando el nuevo confucianismo se difundió en la sociedad y fue la base de la teo-

ría literaria del período final del reino Koryo y el principio del reino Choson, bajo la influencia de Lee Saek (1328-1396) y sus seguidores.

5.4. La crítica literaria del primer período del reino Choson

La visión literaria del neoconfucianismo, formada a finales del reino Koryo, se profundizó durante el reino Choson, el cual asumió el confucianismo como su ideología. Como el personaje más representativo se debe mencionar al erudito Chong Tojon (?-1398). Heredero de la visión de Lee Chehyon y Lee Saek, consideró que la literatura era una herramienta para perfeccionar las virtudes del hombre y que la poesía y la prosa didácticas tenían un gran valor. Creyó, asimismo, que la gente debe perfeccionar las virtudes en todas sus acciones, que se nace con esta conciencia moral para reconocer y alcanzar estas virtudes, y que, por tanto, la literatura debe contribuir a que el universo y la sociedad recuperen el orden, pues, en otras palabras, la literatura es una parte del sistema que integró el principio metafísico del universo y el orden de la humanidad.

Aunque esta perspectiva prevaleció durante la dinastía Choson, también hubo lugar para aquella que consideró importante la forma poética. Fue Kwon Kun (1352-1409) uno de los primeros en establecer una conexión entre la perfección de las virtudes y el formalismo poético. Después del establecimiento de la dinastía Choson, hubo una división entre los eruditos que eran funcionarios del gobierno central y los que se hallaban al margen del gobierno. Aunque algunos de los del primer grupo fueron atraídos hacia la teoría de la forma poética, no llegaron a rechazar la doctrina básica del confucianismo. De tal modo, este grupo, que dio importancia a la forma literaria y al valor estético, conformó

nuevas ideas en la crítica literaria de aquel período. So Kojong (1420-1488), quien dirigió esta corriente, compiló la *Antología literaria del este* (*Tongmunson*) y escribió *Ensayos sobre la poesía oriental* (*Tongin sihwa*). Aunque aceptó el supuesto de que las virtudes eran prioritarias, consideró también que la literatura juega un importante papel para un gobierno exitoso con obras importantes, más aun, que las virtudes no se podían manifestar sin la ayuda de una literatura que usara un lenguaje sofisticado.

Por su parte, los eruditos que se hallaban al margen del poder central desarrollaron una teoría literaria basada en la doctrina taoísta. Lee Hwang (1501-1570) y Lee Yi (1536-1584) fueron las figuras más representativas de esta tendencia. Ellos, como algunos eruditos del primer período de Choson, por ejemplo Chong Tojon, consideraron que la literatura era una herramienta para perfeccionar las virtudes, pero buscaron su sentido en la expresión de las emociones individuales. Por ejemplo, Lee Hwang preguntó: «¿Es posible ignorar la literatura? No puesto que aprender a escribir es necesario para enderezar el pensamiento». Y Lee Yi dijo: «Nosotros hacemos poesía no solo por placer. A través de la paz y armonía que nos trae la poesía, podemos librarnos de los pensamientos impuros».

En *Versión revisada de los tratados de Choi Ip* (*Chung Choi Ip chiso*), Lee Yi sintetizó este punto de vista y trató de aclarar el carácter de la literatura relacionando la teoría neoconfuciana del origen del universo con los valores humanos y existenciales. Según esta visión, la literatura ideal se realiza cuando La Eternidad sin Límites (*Taeguk*), base del universo, se concreta a través de la mente humana.

En resumen, esta perspectiva sostuvo una abierta confrontación con la corriente que dio importancia a la forma poética y encauzó el desarrollo de una nueva crítica, que reivindicó una literatura que buscara la purificación de la mente y la armonía entre el ser humano y el cielo. Se trató, además, de una mani-

festación de la belleza estética y estoica de los eruditos al margen del poder, establecidos en diversos pueblos.

Ho Kyun (1569-1618) llevó la crítica hacia una nueva dirección, desviándose de la tradición literaria del siglo XVI. Para él, la poesía es la expresión sincera de los sentimientos y no tanto un medio para cultivar la ética. También criticó la idea dominante de que la forma y el lenguaje son más importantes que la profundidad de la experiencia. Su oposición frente al excesivo uso de las formas de la poética china abrió nuevos horizontes en la crítica literaria del segundo período de la dinastía Choson. En sus ensayos *Composición* (*Munsol*) y *Diferentes tipos de poesía* (*Sibyon*), anotó que cada período tiene sus propias tendencia y características, y que los poetas y escritores no deberían copiar los estilos de los períodos anteriores, sino basarse en sus propias experiencias y creatividad. Se trata, pues, de una perspectiva crítica que forma parte de la tradición que tiene sus raíces en Lee Kyubo, de mediados del reino Koryo, y Park Chiwon y Lee Ok, del siglo XVIII.

5.5. La crítica literaria en el segundo período del reino Choson

Después del siglo XVII, periodo en el cual el orden medieval de la dinastía Choson enfrentó serias contradicciones, en el campo de la crítica literaria surgieron corrientes contrarias a las teorías predominantes. Se requiere más investigación en este campo, pero se sabe que la tendencia que se desvió del estricto neoconfucianismo empezó a desarrollarse. Chang Yu (1587-1638) y Hong Manjong (1646-1725), quienes mostraron interés en la filosofía de Wang Yangming, son los personajes representativos de esta corriente.

Chang Yu no solo puso énfasis en el valor estético de la literatura, sino también dijo que la belleza en la literatura reside en

el contenido de la obra, más que en la forma del lenguaje. Por su parte, Hong Manjong resaltó la necesidad de ir más allá en la discusión de las normas éticas y las formas externas. A través de su *Colección de ensayos de poesía* (*Sinhwa chongnim*) contribuyó al ordenamiento de la crítica literaria de aquel momento.

Kim Manjung (1635-1720) amplió la crítica literaria a las discusiones sobre las formas coreanas nativas de *hyangchal* y *hangul*, con lo que consiguió estimular el interés por ellas entre la clase *yangban*. Opinó que expresar nuestras experiencias y sentimientos en chino equivalía a que un loro repitiera palabras, por eso exhortó a los eruditos *yangban* para que prestaran más atención a las formas poéticas tradicionales de Corea.

Otro hecho importante en la crítica desde la segunda parte del siglo XVII fue la vigorosa actividad literaria de la clase popular, que acompañó a la conmoción del sistema jerárquico. Se publicaron las colecciones de *sijo* y otros poemas escritos en chino de la clase popular y se desarrolló una nueva conciencia sobre la literatura escrita en *hangul*. A inicios del siglo XVIII, autores como Kim Chontaek, compilador de *Canciones de la colina verde* (*Chonggu yongon*, 1728); Chong Yungyong, quien escribió la introducción a *Canciones de la colina verde*; Kim Sujang, compilador de *Maok nochu* y *Canciones de Haedong* (*Haedong kayo*); y Hong Taeyong (1731-1783), autor de *Poemas del este* (*Taedong pungyosol*), compararon al *sijo* con la antigua antología china llamada *Libro de las canciones* (*Sikyong*), argumentando que era una forma honesta que les permitía a los coreanos expresarse en un lenguaje simple. Esta conciencia, a través de la cual se declaró el valor de la literatura coreana frente a la literatura china y el significado de la existencia de la literatura de la clase popular frente a la literatura de la aristocracia, fue un avance muy importante. En sendos artículos, Hong Setae (1653-1725) y Ko Sion (1671-1734) sostuvieron que la literatura popular era más valiosa que la aristocrática, debido a que conte-

nía una manifestación del sentimiento y de la experiencia carente de artificios. La visión literaria que dio más importancia a la expresión espontánea del sentimiento que a la subordinación a las normas morales o al refinamiento retórico, se interpretó como un signo claro de ruptura con el pensamiento medieval.

La reivindicación de la literatura como manifestación fiel de la experiencia, contra el énfasis filosófico de las virtudes, apareció también en algunos funcionarios del gobierno central que tuvieron una conciencia progresista. Park Chiwon y Lee Ok fueron las dos figuras más importantes de este movimiento. Rechazando las formas antiguas de la literatura china que se limitaron estrictamente a la forma y el contenido, Park Chiwon introdujo la idea del cambio, el realismo y la individualidad en la literatura. Según Park, la literatura sincera no proviene del lenguaje fosilizado ni de la experiencia de épocas anteriores, sino de la estrecha relación de la experiencia cotidiana del presente con el respeto a la sabiduría del pasado. Criticó la ciega imitación de las formas chinas y alabó la poesía que se basó en la historia cultural coreana. También valoró la novela que trató de iluminar los aspectos complicados de la realidad en una forma irónica o indirecta, más que la escrita en un lenguaje retórico, en un revolucionario tratado literario, *Ensayos introductorios a las canciones de la vida cotidiana* (*Yion in*).

Lee Ok amplió los argumentos de Park rechazando el universalismo confuciano que predominaba en el pensamiento coreano de aquel momento. Sostuvo que nada en la naturaleza puede ser igual y que, por lo tanto, la literatura también debe reflejar el carácter diverso de los lugares, las gentes y los períodos de la historia. En sus obras fue crítico frente a la visión tradicional de los *yangban* y centró su atención en la vida cotidiana de la clase popular. Colocó a la gente en el centro de su escritura, pues la consideró la clave para entender a la sociedad, así como el amor entre el hombre y la mujer es la clave para entender a la gente.

Rechazando la forma y la tradición de la literatura escrita en chino en favor de una nueva literatura, expresó algunas críticas muy agudas a las visiones literarias del segundo período de la dinastía Choson.

El gran erudito del *silhak* (estudios prácticos confucianos) Chong Yakyong (1762-1836) buscó superar las características intrínsecas en la conciencia poética del primer período del reino Choson por otros medios. Aunque sostuvo la supremacía de la virtud, consideró que era más importante promover la justicia política y social antes que el cultivo de las virtudes individuales, que los confucianos del siglo XVI defendieran. Escribió muchos poemas de carácter social y analizó el *Libro de las canciones* desde esa misma perspectiva. Argumentó que la literatura es una consecuencia social que muestra la sinceridad del autor a través de las relaciones con el mundo externo.

Frente a la diversidad de corrientes en la crítica literaria durante el segundo período de la dinastía Choson, todavía falta aclarar muchos puntos discutibles y se espera una mayor investigación en el futuro.

5.6. La crítica literaria a finales del siglo XIX

La crítica literaria del segundo período de Choson mostró una nueva dirección que se alejó de los principios medievales. Sin embargo, esta tendencia no fue tan fuerte como para responder positivamente a las nuevas formas de lenguaje y literatura que surgieron a finales del siglo XIX y principios del XX. La crítica literaria que surgió en la primera década del siglo XX como respuesta al colapso del orden antiguo y la creciente influencia de la cultura occidental, es lo que se conoce como crítica literaria moderna. Muchos aspectos del colonialismo japonés, como la negación de la importancia de la cultura tradicional coreana, la admi-

ración hacia la cultura occidental, los conflictos entre los defensores de la belleza universal en el arte y los defensores del realismo e historicismo, obstaculizaron seriamente la comprensión objetiva de las relaciones entre literatura, sociedad y, en última instancia, el ser humano. La tarea más importante para entender la crítica literaria moderna es aclarar cómo los diversos problemas surgidos se enfrentan y combinan en ella para crear una nueva visión, que incluyera una mixtura entre el pensamiento coreano y el foráneo, pues la descripción que da simplemente énfasis a la recepción de la crítica literaria occidental debe ser superada.

La primera etapa en la crítica literaria moderna es la etapa ilustrada o de apertura. Los autores de las novelas, historias y biografías que aparecieron en este período exhortaron a buscar en la literatura una utilidad que correspondiera con las exigencias de aquel tiempo. Los textos críticos representativos de aquel período, como «Teoría de la Literatura para el desarrollo Nacional», prólogo del libro *Crónicas de la independencia de Suiza*, de Park Unsik; *Ensayo de Chonheedang*, de Sin Chaeho; el prólogo del libro *La sangre de las flores*, de Lee Haejo; la postdata de *La Sociedad del Bienestar Nacional*, de An Kukson; y la editorial del «Diario de Corea»; coincidieron en enfatizar la utilidad moral, social y política de la literatura. Según sus autores, la literatura, en especial la novela, mueve la emoción de los lectores porque toma historias de la vida cotidiana. Así, ayuda a realizar el cambio y la modernización social, y promueve la transformación de los hábitos personales. Este argumento fue el resultado de la combinación entre la visión confuciana que dio importancia a la utilidad de la literatura y la ardiente exigencia del período histórico de la transición. En torno al *changga* y el *sinchesi* no se aprecian estas características, pero se estima que la conciencia inherente de estos géneros debió ser la misma.

Después de perder la soberanía en 1910, la ideología literaria fue suprimida por Japón, de modo que se dio un paso hacia una

teoría que dio importancia al sentimiento. Lee Kwangsu dijo, en su texto «¿Qué es la Literatura?», que el espíritu humano consta de inteligencia, emoción e intención, y que la literatura satisface la necesidad de expresar la emoción. A partir de una visión negativa sobre la cultura tradicional confuciana, sostuvo que la literatura y la crítica tradicionales habían estado desorientadas porque solamente se fijaron en el intelecto, despreciando la emoción. Así, en ese momento se rechazó la utilidad moral y social de la teoría literaria del período de apertura y se dio importancia a la libertad, la personalidad y el valor espiritual. Cabe decir que el cambio de opinión de Lee Kwangsu, después de principios de 1920, debe ser considerado aparte.

Por otro lado, Sin Chaeho (1880-1936), dio importancia al valor social de la literatura y criticó la tendencia evasiva en la literatura. Sin, quien ya había insistido en la unión entre la conciencia política y patriótica y un espíritu poético firme, con el lema «Una revolución en el mundo poético coreano» del libro *Ensayos de Chonheedang*, sostuvo que la literatura no tenía sentido si se alejaba de los graves problemas de la realidad. La posición de este autor se relacionó con la tradición confuciana y, al mismo tiempo, estuvo comprometida con los problemas sociales.

5.7. La crítica literaria de 1920 a 1930

La oposición entre la visión sentimental y social de la literatura derivó en el conflicto entre la visión romántica y la crítica socialista que apareció a comienzos de la década del veinte. Por un lado, la visión sentimental de la literatura, que surgió desde las primeras obras de Lee Kwangsu, se profundizó con la visión romántica bajo el liderazgo de autores como Park Younghee, Hwang Soku, Kim Ok y Park Chonghwa. Por otro, a mediados de la déca-

da del veinte, los críticos pertenecientes al grupo KAPF pusieron énfasis en la importancia social y política de la literatura.

La crítica literaria proletaria, dirigida primero por Kim Kijin (1930-1985) y Park Younghee, y luego, a finales de la década del 20, por Im Hwa, consideró a todas las literaturas anteriores productos de una falsa conciencia y de la vanidad de la burguesía. Argumentando que todas las manifestaciones artísticas deben expresar la lucha de clases, estos críticos vieron en la literatura un medio para liberar a los grupos oprimidos. Por otro lado, Lee Kwangsu, Yom Sangsop (1897-1963) y Kim Ok buscaron otras formas basadas en la autonomía artística de la literatura y la integridad del pueblo, que consideraron más importante que la clase social. Yang Chudong (1903-1977) propuso una teoría que unificó estos dos argumentos opuestos, pero no obtuvo resonancia. A través de este proceso de debates con respecto de la esencia, la función y los criterios de evaluación de la literatura, se aproximó a la problemática de la crítica literaria moderna, pero las críticas vigentes en aquel momento prevalecieron. Muchas obras críticas de ambos lados exhibieron un idealismo superficial, a costa de sacrificar un análisis detallado de la obra.

El debate entre el contenido y la forma en *Crítica del arte y la poesía*, de Kim Kijin, de 1926, refleja el conflicto de la crítica literaria de aquel período. Kim Kijin argumentó que la literatura no podía formalizarse como una conciencia de lucha y que, más bien, debía tener un corpus artístico que se correspondiera con su contenido. Mientras, Park Younghee argumentó que el contenido y la conciencia en la literatura necesitan independizarse de la consideración formal en el período transitorio. La circunstancia histórica resolvió esta polémica puesto que las ideas de Park se convirtieron en la ideología predominante del KAPF. Así, el debate literario en 1930 derivó hacia el realismo socialista.

A lo largo de la década del 30 se debilitó la crítica proletaria y se vigorizaron las actividades de los críticos como Park Yongchol,

Kim Hwantae y Kim Munjip, quienes dieron importancia a la autonomía, la belleza estética y el refinamiento. Era la suya una perspectiva heredera de la teoría romántica de principios de la década del veinte y una reacción frente al dogmatismo ideológico de la crítica proletaria. Consideraron, así, que la literatura es el producto de una actividad espiritual autónoma y que, por lo tanto, no era justo imponer una intención y evaluarla bajo otros criterios. Resaltaron, pues, la individualidad de los poetas y escritores, la maravilla de la creación literaria, el lenguaje refinado y la belleza de la experiencia sentimental. De algún modo, todos ellos conformaron un grupo esteticista, pero también pusieron de relieve la experiencia y la emoción personal frente a lo artístico de la literatura, especialmente Kim Hwantae. Se dio, de esta manera, una inclinación hacia la crítica impresionista. Con respecto de la evaluación de las obras, Kim mostró una tendencia al subjetivismo que se opone al objetivismo doctrinario del grupo KAPF.

Choi Chaeso y Kim Kirim, críticos que aparecieron un poco después que los anteriores, a mediados de la década del 30, introdujeron la crítica inglesa y americana en Corea, y trataron de superar las posturas subjetivas y las comprometidas. Choi Chaeso, quien creyó que la literatura es una búsqueda de la realidad social, resaltó la importancia de la función de la crítica y desarrolló una teoría donde el valor estético y el valor ético se unieron. Por su parte, Kim Kirim estuvo más interesado en la crítica poética y en desarrollar el movimiento modernista en la poesía coreana, que en la construcción de una teoría literaria global.

Después de que el movimiento del grupo KAPF fuera disuelto por las autoridades japonesas, a principios de 1930, Im Hwa y Kim Namchon buscaron dirigir sus actividades hacia una crítica ideológica dogmática. Este crecimiento incluyó el romanticismo y el realismo, y nuevas aproximaciones a la historia de la

literatura coreana, en el caso de Im Hwa; la teoría de la novela, en el caso de Kim Namchon; además de varios debates sobre el valor de la literatura comercial. Son necesarios más estudios para aclarar la crítica de estos años, pues, más allá de sus controversias, la del treinte fue una década marcada por los debates más diversos.

5.8. La crítica literaria después de la emancipación del Japón

Después de pasar la primera parte de la década del cuarenta, en la cual toda lógica se suprimió por la fuerza del imperio japonés, la crítica literaria, después de la emancipación, se enfrentó a un conflicto ideológico ardiente, el mismo que se desarrollaba también en otros campos sociales y culturales. El punto más significativo de este período fue cómo establecer una literatura nacional después de la independencia del Japón. La mayoría de los investigadores se dividió en dos grupos: uno con una visión nacionalista derechista y otro con una visión marxista socialista. En realidad, esta división no es tan simple, porque estos grupos no fueron unificados. Dentro del grupo nacionalista, algunos críticos argumentaron que la literatura pura, que abarca un valor universal, era el camino para una literatura nacional, mientras que otros sostuvieron que la literatura debía tener una conciencia real para superar los problemas sociales. La crítica marxista estuvo dividida entre la lucha de clases y la liberación nacional. Algunos críticos sostuvieron que la literatura nacional debe estar basada en la lucha de clases, mientras que otros argumentaron que la liberación nacional debía tener prioridad. Pero estos debates se debilitaron por las condiciones políticas y sociales impuestas por la consolidación de la división entre Corea del Norte y Corea del Sur. Como resultado de esto, la facción de

los críticos nacionalistas remarcó la pureza y la universalidad de la literatura. En el Norte, quienes favorecieron la liberación nacional como la base de la literatura fueron objeto de purgas de carácter político.

Los círculos literarios perdieron su vitalidad después de la división del país en 1948 y, con unas pocas excepciones, la crítica literaria no progresó después de la guerra coreana. Al comparar con estos períodos, la década del 60, con el sustento de la experiencia histórica de la revolución del 19 de abril de 1960, recuperó el vigor en el campo de la crítica al reflexionar sobre las circunstancias culturales de entonces. La crítica anglosajona y el formalismo ruso se introdujeron para dar interés al sentido social y la función de la literatura, lo cual causó un debate intenso entre los defensores de la literatura pura y la literatura comprometida. A finales de la década del 60 surgieron dudas sobre la aplicabilidad de la crítica occidental en la literatura coreana y continuó el debate sobre la historia de la literatura en torno al problema del reconocimiento, sucesión y superación de la tradición.

La crítica en la década del 70 muestra un enfrentamiento más agudo entre los presupuestos y la teoría. A esto se sumaron el incremento de la tensión social y política, y la controversia entre una visión de la literatura como un sistema cerrado de un cosmos estético y una visión de ella como un sistema abierto que sigue vigente. Las dos revistas trimestrales *Creación y Crítica* y *Literatura e Inteligencia* desempeñaron un papel importante en los debates literarios de la década del 70. Muchas aproximaciones a la crítica literaria que perduran hasta hoy surgieron durante este período: la literatura popular, el debate sobre el realismo literario, la noción de literatura nacional, etc. Una detallada descripción de estas tendencias no es objeto de este capítulo. Lo que es importante recordar acerca de la crítica literaria en la década del 70 es que sus logros no fueron el producto de un período pacífico, sino el resultado de una serie de tensiones y constantes cambios.

Capítulo 6
Medios de Difusión de las Obras Literarias

EN LA TRANSMISIÓN DE LAS OBRAS LITERARIAS, por un lado está el escritor y por otro el lector. Por más compleja que sea la obra, la actividad literaria se realiza siempre y cuando haya una relación entre creador y receptor. Generalmente se ha prestado poca atención a la difusión de las obras literarias, sin embargo, es innegable que se trata de un fenómeno sumamente influyente. Partiendo de este hecho, tratamos de delinear los aspectos principales de los medios de difusión de la literatura, y resaltamos la literatura escrita en coreano de la segunda parte de la dinastía Choson, porque ese fue un período importante en ese sentido. Así, aunque lo que diremos será breve, podremos llegar a un mejor entendimiento de las relaciones entre los factores internos y externos en el desarrollo de las obras literarias.

Los medios de difusión de las obras literarias son diversos. Para nuestra conveniencia, los podemos resumir en el siguiente cuadro:

- Medios de difusión
  - Literatura oral
    - narradores no profesionales
    - narradores profesionales
  - Literatura escrita
    - Manuscritos
    - Impresos
      - Oficiales
      - Escuelas confucianas
      - Escuelas privadas
      - en tipos de madera

6.1. Ejecución y transmisión de la literatura oral

A pesar de la aparición de la literatura escrita, la literatura oral sigue existiendo como una forma popular. Los siguientes géneros de la literatura coreana tienen sus orígenes en la literatura oral: los antiguos poemas épicos, las canciones líricas, los *sokyo* del reino Koryo, las canciones y mitos tradicionales, los *chapka*, los cantos rituales (*mugas*), el *pansori*, y varias formas de teatro folclórico. Además, los *hyangga* de cuatro líneas también se difundieron oralmente. El *sijo* y el *kasa* fueron transmitidos oralmente y por escrito. Aunque los *yadam* (relatos no oficiales) conforman un género de diversas formas de expresión, muchos de ellos son versiones de relatos orales transmitidos por las calles.

Aunque no es fácil explicar las varias formas de la ejecución de la literatura oral sería útil mencionar algunas características básicas comunes. Las podemos resumir en dos: su ejecución y su fluidez. La literatura oral se presenta en palabras o canciones por un narrador o un grupo de narradores ante una audiencia. Así, una obra literaria es compuesta a medida que se va narrando y desaparece inmediatamente después de su ejecución. El narrador y la audiencia tienen la oportunidad de oír nuevamente la historia, pero ya no será, necesariamente, contada de la misma forma. El argumento de la obra es flexible y depende de los deseos del narrador. El tiempo, lugar, ocasión, atmósfera y tipo de audiencia afectan a la ejecución, así como también el tono, las expresiones faciales y las gesticulaciones del narrador. En tanto es grande la influencia de estas variables, es imposible que las ejecuciones de una obra en particular sean exactamente iguales entre sí. El entorno de la ejecución es, por consiguiente, importante para el entendimiento de la literatura oral.

La literatura oral es fluida porque cambia consciente o inconscientemente en cada ejecución. Por eso no es aplicable el concepto de texto original para una obra transmitida por este medio. Los textos originales para algunas obras como *El calendario del pescador* (*Obu sasisa*, 1651), de Yun Sondo (1587-1671), y *Paz bajo el cielo* (*Taepyong chonha*, 1938), de Chae Mansik (1902-1950), existen con una única versión; mientras que hay varias versiones de leyendas como *Esfuerzo, hermanos* y de canciones tradicionales como *Mi querido esposo de Chinju*. Los narradores pueden cambiar el argumento de una obra dependiendo de sus gustos y del tipo de audiencia. A la vez, pueden reducir y cortar fragmentos de la historia. La canción *Monorae*, que es tradicionalmente cantada mientras se planta el arroz en primavera, fue largamente transmitida de manera oral, de lo cual se puede intuir que nuevos versos fueron compuestos y agregados

improvisadamente dependiendo del talento del cantante y del ambiente que rodeaba la ejecución.

La cantidad de cambios y adaptaciones que tuvieron lugar durante la transmisión de la literatura oral depende del género de la obra y del contexto social de quienes la ejecutaron. Para explicar estas diferencias con exactitud, necesitamos dividir a los narradores de la literatura oral en profesionales aficionados.

Los narradores no profesionales son gente común que se gana la vida por otros medios y que canta o narra historias todos los días de su vida. Los narradores no profesionales estuvieron unidos por el hecho de que no tuvieron beneficios sociales o económicos por sus cantos y narraciones, sin importar cuán bien lo hicieran.

Los narradores profesionales fueron personas que se ganaban la vida cantando y contando historias, y cuyo corpus de trabajo incluyó muchas obras literarias. Los chamanes, quienes entonaban cantos rituales en las ceremonias; los cantantes del *pansori*; y los cantantes del *chapka*; son ejemplos de narradores profesionales. Los narradores errantes y las *kisaeng*, quienes incluyeron canciones y poesía en su repertorio, también fueron considerados declamadores profesionales. Algunos de estos narradores también declaman novelas clásicas al público en las calles, colocándose de esta manera entre la literatura oral y la escrita. El *sokyo* de Koryo fue ejecutado como música cortesana. Aunque no hay evidencia registrada, es probable que aquellos que declamaron mitos épicos sobre la fundación durante las ceremonias de los antiguos reinos coreanos y en el período de los Tres Reinos recibieran especial trato y reconocimiento.

Aunque los narradores profesionales enfrentaron muchas restricciones, estas variaron enormemente de acuerdo con el tipo de ejecución. Los narradores no profesionales estuvieron afectados indirectamente por restricciones, como la escasa memoria y la falta de conocimiento de las expresiones eruditas de la litera-

tura, que resultaban ser tan importantes como el tipo de ejecución. Los profesionales, sin embargo, rara vez se toparon con estos inconvenientes porque ensayaron constantemente su repertorio, lo que les permitió concentrarse más en los aspectos teatrales de la ejecución, así como en el desarrollo de un estilo y la adaptación de su repertorio para conseguir mejores efectos frente a un auditorio especial.

Dos divergentes tendencias, sin embargo, pueden tenerse en cuenta. Algunas formas de literatura oral estuvieron, dependiendo de su carácter y función, aguardando para ser transmitidas fielmente, mientras que otras permitieron una gran flexibilidad y adaptaciones individuales en la ejecución. Las canciones litúrgicas y las cantadas en las ceremonias reales y fiestas son ejemplos del primer tipo de literatura oral, así como los poemas épicos sobre la fundación de los antiguos reinos de Corea. En lugar de entretener, aquellas canciones fueron expresiones solemnes de oraciones y creencias sagradas. No había, pues, posibilidad alguna de alterar las formas originales de la canción, de modo que los declamadores fueron entrenados específicamente para ello. Este tipo de literatura oral no se alteró significativamente, a no ser que se diera un mayor cambio en la estructura de la sociedad.

Los cantantes de *pansori* y los narradores, por otro lado, tuvieron libertad para hacer innovaciones creativas en las historias, proponiendo aproximaciones interesantes y creativas valiosas para la audiencia. No tuvieron, así, necesidad de adherirse a las formas originales. Más, a diferencia de los narradores oficiales de la corte, los cantantes de *pansori* y los narradores dependieron de las exigencias de la audiencia para ganarse la vida. Los cantantes y narradores del *pansori* hicieron muchos esfuerzos para desarrollar un repertorio rico y realizar ejecuciones de calidad, de modo que ambos estimularon el desarrollo del texto y la técnica de ejecución.

La ejecución de los rituales chamánicos es complicada. Muchos de estos rituales de la parte sureña de la península coreana siguieron sus patrones originales que mantuvieron puntos en común con la literatura oral oficial más que con las formas del *pansori*. Con el incremento de los elementos folclóricos y teatrales en las ceremonias chamánicas durante la segunda parte del período de Choson, los chamanes empezaron a ser más creativos, semejantes a los narradores y cantantes del *pansori*.

Como hemos analizado brevemente, la difusión de la literatura oral fue muy diversa y cambiante. La comprensión de las diferencias entre la transmisión de la literatura oral y la de la escrita es esencial para entender la literatura oral misma.

6.2. Difusión de la literatura escrita en chino y en *Hyangchal*

La literatura escrita también comprende varios aspectos en su proceso de creación, edición, producción y distribución. De las dos variedades de libros, manuscritos e impresos, los primeros se iniciaron en Corea con los textos escritos en chino. Pero, en la sociedad antigua, la clase intelectual que pudo dominar los caracteres chinos fue muy reducida, por lo que se debe considerar que la creación y difusión vigorosa de la literatura escrita en chino se realizó alrededor del siglo VII, cuando los intelectuales de *yukdupum* empezaron a difundir su actividad literaria y se estableció el Kukhak, una academia confuciana, durante el reinado del rey Sinmun de Silla (681-692). Las obras escritas por eruditos como Kangsu, Sol Chong y Kim Inmun se han perdido. *Escritos del jardín de canelas* (*Kyewon pligyong chip*), de Choi Chiwon, escrito en honor del rey Hongang, junto con otras obras de este autor reflejaron la sofisticación de la literatura escrita en chino en la segunda parte del reino Silla. La actividad litera-

ria, sin embargo, todavía estaba restringida a pocas personas. En el caso del reino Palhae, los poemas escritos en chino, que se compusieron durante el contacto diplomático con Japón, y los escritos de quienes aprobaron el examen de Estado para ser altos funcionarios dirigidos por China, mostraron una amplia variedad.

Lamentablemente *Antología de los tres reinos* (*Samdaemok*), colección de *hyangga* compilado por Wihong y Taegu Hwasang por orden de la reina Chinsong en el año 888, se ha perdido. Sabemos, sin embargo, que el *hyangga* se desarrolló desde la forma de las cuatro líneas, basada en las canciones folclóricas, a la forma de diez líneas, que reflejó el refinamiento creativo y el paso de la literatura oral a la literatura escrita. Pese a esto, es difícil sostener que todos los *hyangga* de diez líneas fueran compuestos y transmitidos originalmente como literatura escrita. Como se puede ver en el *sijo* y el *kasa*, durante el período en el que no se desarrolló la imprenta, la difusión por medio oral era predominante y se realizó primero que el registro manuscrito de los textos. Aun así, esto planteó una diferencia con la transmisión oral pura, pues la existencia de un texto original realizado por un escritor individual restringió la distorsión en el proceso de sucesivas ejecuciones. La obra original no podía tener muchos lectores, pero sirvió como un punto de referencia para los exponentes de la literatura oral.

Cuando el *hyangga* se debilitó durante el reino Koryo y la literatura escrita en chino se difundió entre la aristocracia, la literatura fue escrita en chino clásico o traducida de esa lengua. En el reino Koryo, el conocimiento literario fue una cualidad importante para gozar de privilegios sociales y también un signo que mostró la superioridad de la clase aristócrata. Por lo tanto, la transmisión literaria entre los integrantes de esa clase fue más amplia y vigorosa que en el período del reino Silla. Aunque 30 antologías del período Koryo aún subsisten, existieron por lo menos existieron 350 según los registros históricos.

Mucha literatura fue manuscrita en el primer período del reino Koryo, pero las obras empezaron a publicarse en imprentas oficiales y privadas desde el siglo XIII. La *Antología de Lee Samguk* (1251), de Lee Kyubo (1168-1241), y la *Antología de textos humildes* (1354), de Choi Hae (1287-1340), fueron publicadas bajo el patrocino oficial, mientras que la *Antología del pabellón de plata* (publicada entre 1220 y 1260), de Lee Inro (1152-1220), fue publicada en una imprenta privada. La impresión de las antologías necesitaba financiamiento y tiempo, por eso, la mayoría de las transmisiones literarias se hicieron a través de tertulias y de la distribución de manuscritos.

La publicación y edición, públicas o privadas, de antologías literarias, algunas breves y otras extensas, se expandieron considerablemente en el período de Choson. La *Antología literaria de Corea* (*Tongmunson*, 1478), de So Kojong, una colección de varias obras escritas desde el período Silla hasta principios del período Choson, es una de las más importantes. Este libro consta de ciento cincuenta y cuatro piezas en cuarentaicinco volúmenes. Cerca de seis mil antologías manuscritas e impresas y ensayos del período Choson existen hasta ahora, lo que refleja el alto interés por parte de las clases intelectuales de aquel período en la conservación de las obras literarias.

En la sociedad confuciana, la literatura fue un aspecto fundamental en el desarrollo de cada escritor, además de un medio importante para acceder a mejores puestos y pasar a la posteridad. Los escritores empezaron a ensayar la poesía después de aprender a leer los textos clásicos confucianos, como *Lecturas escogidas para niños* (*Tongmong sonsup*) y *Pequeños aprendizajes* (*Sohak*). El propósito de esto fue que ellos escribieran prosa y poesía en caracteres chinos por el resto de sus vidas. Durante este proceso, los escritores enviaron sus textos a sus maestros y amigos, y también los comentarios y correcciones ocuparon una gran parte de su actividad literaria.

6.3. Difusión de los manuscritos en *Hangul* y su comercialización

La literatura en coreano después de la creación del *hangul*, en 1446, excepto algunas obras patrocinadas por el Estado, fue manuscrita. La difusión de los manuscritos dependió de muchas copias a partir de un original hechas por amigos y parientes. La cantidad de personas que pudo leer en *hangul* y el número de obras escritas se incrementaron, y la difusión y la comercialización entraron en una nueva fase, con la aparición de los lectores profesionales y los libreros. Esta actividad se cree que empezó en el siglo XVII.

Como los lectores profesionales, los libreros, que alquilaban libros, también se iniciaron en estas labores no como un trabajo exclusivo. Los vendedores de baratijas que suministraban sus productos principalmente a las mujeres de la clase aristocrática y la clase media comenzaron a ir de puerta en puerta ofreciendo también libros a petición de sus clientes. Según el libro *Escritos de veinte días* (*Isun rok*), de Ku Suhun, se dice que un hombre de la clase baja disfrazado de una vendedora de baratijas sedujo a una de sus clientas mientras le leía una novela. Las mujeres que sabían leer en *hangul* no necesitaron que les leyeran los libros, y los alquilaron o compraron a estos vendedores. Se cree que Kim Manjung (1637-1692) escribió *El sueño de nueve nubes* (*Kuun mong*, 1689) para su madre después de ser desterrado. De ser cierto, es probable que su madre hubiera tenido interés en las novelas difundidas con las formas de aquella época.

La comercialización de libros estuvo basada en los vendedores ambulantes por mucho tiempo, pero con el crecimiento de la urbanización y el incremento de los lectores a finales del siglo XVIII y a principios del siglo XIX, algunos comerciantes montaron librerías. Esto es importante porque refleja dos cambios en la sociedad: primero, la adecuada recolección, conservación y difusión

de muchas obras literarias por los nuevos libreros y, segundo, la influencia para la publicación de las obras que satisficieran al interés de los nuevos lectores. Además, el comportamiento de los nuevos libreros para mantener cierto número de visitantes en sus librerías influyó en la difusión de las novelas. El siguiente párrafo, que aparece en la introducción del libro *Bibliographie coréene*, de Maurice Courant, un diplomático francés que vivió en Corea de 1890 a 1892, muestra claramente la situación de los nuevos libreros.

> Los libros son vendidos en muchos lugares, y no solamente en las librerías del centro de Seúl. Hubo muchos libreros que generalmente vendían novelas y *changgas* impresos y copias manuscritas. La mayoría de estos libros fue escrita en *hangul*. Muchos fueron impresos en buen papel y con una impresión más clara que los libros vendidos en las librerías. El pago de alquiler de estos libros fue muy bajo, normalmente diez o veinte por ciento del coste del libro nuevo. Algunas veces se alquilan libros a cambio de algunas cosas del hogar. Los coreanos me dicen que este tipo de negocio prosperó mucho antes en Seúl, pero es muy escaso en estos días. Ahora, en Songdo, Taegu y Pyongyang no se ven libreros. Este negocio no garantiza buenas ganancias, pero al considerar este oficio como un trabajo respetable, muchos *yangban* en decadencia se dedicaron a él.

Como indica este párrafo, otros libros, fuera de las novelas escritas en *hangul*, como las colecciones de las canciones, *kasa* y *yadam*, también se vendían en las librerías, aunque no tenemos prueba de ello.

En el caso de los lectores profesionales de novelas, al comienzo eran vendedores de baratijas que vendían y alquilaban libros visitando a sus clientes. Entre ellos, los que sobresalieron por su habilidad pasaron a dedicarse exclusivamente a la lectura profesional. Estos lectores profesionales, llamados *chonguisu*, tu-

vieron talentos singulares que los ayudaron a atraer y mantener la atención de la audiencia. Según informa una fuente de mediados del siglo XVIII, un hombre se excitó por la lectura y acuchilló al lector profesional. De esta anécdota podemos saber que el contenido de las novelas y la habilidad del lector tuvieron una influencia muy fuerte en algunos oyentes. El siguiente párrafo del libro *Cuentos extraños de Chuje* (*Chuje kii*), de Cho Susam (1762-1849), describe bien la vida del lector profesional. La audiencia de este cuento era gente que frecuentaba la plaza del pueblo.

> Los lectores profesionales de las novelas viven fuera de Tongdaemu, la puerta del este de Seúl. Ellos leen las novelas populares como *Biografía de Sukhyang*, *Biografía de So Taesong*, *Biografía de Sim Chong* y *Biografía de So Ingwi*. Ellos rotan regularmente por la ciudad. El primer día, debajo del primer puente; el segundo día, debajo del segundo puente; el tercer día, en Paeogae; el cuarto día, en Kyodong; el quinto día, en Taesadong; y el sexto día, frente a Chonggak. Por su talento en la lectura, la gente acude a ellos y en el clímax de la novela, hacen una pausa y dejan de leer, esperando algunas monedas para continuar con la lectura. Así es como ellos se ganan la vida.

6.4. Desarrollo de la imprenta con tipos de madera

Como resultado del comercio de libros y de la lectura profesional, los receptores de novelas se incrementaron y obras de mejor calidad fueron escritas. Esta creciente demanda causó el desarrollo de las imprentas de tipos de madera, un eficiente medio de producción frente a las copias manuscritas. Los libros impresos con tipos de madera cincelados son llamados *panggakbon*. Estos libros, que fueron publicados y vendidos para beneficio de los editores, derivaron en las siguientes tres categorías: (1) textos bási-

cos de filosofía confuciana, como *Los mil caracteres clásicos* (*Chonjamun*), diccionarios (*okpyon*), *Lecturas escogidas para niños* (*Tongmong sonsup*), historias (*saryak*), crónicas (*tonggam*) y clásicos confucianos (*sasosamkyong*); (2) libros con aplicaciones prácticas; y (3) novelas escritas en *hangul* y en chino. Antes de discutir sobre las novelas impresas en tipos de madera, analizaremos el desarrollo de los libros impresos en tipos de madera en general.

Aunque algunos estudiosos argumentan que los impresos en tipos de madera fueron producidos primero durante el período Koryo, en el reinado del rey Sukchong (1095-1105), o a principios del período Choson durante el reinado del rey Chungjong (1506-1544), lo cierto es que no tuvieron gran circulación hasta comienzos del siglo XVII, después de la guerra Imjin y las invasiones de Manchuria. La circulación de los libros impresos en tipos de madera aumentó en ese tiempo por las siguientes razones: (1) la demanda de libros se extendió en un nivel suficiente para sostener una industria editorial; (2) los comerciantes tuvieron suficiente capital para invertir en muchos proyectos; y (3) los artesanos tuvieron libertad de trabajar en otras industrias que no fueran dirigidas por el Estado.

De estos tres acontecimientos, el primero refleja el debilitamiento de la rígida estructura social de la dinastía Choson y el crecimiento social y económico de la clase popular. La pérdida de una gran cantidad de libros durante la guerra Imjin y las invasiones de Manchuria también contribuyó a la demanda de libros en el período de reconstrucción que siguió. Proyectos de publicaciones oficiales fueron llevados a cabo como parte de las medidas de reconstrucción, pero no fueron suficientes para recuperar lo perdido. Muchos *yangban* influyentes en el campo distribuyeron privadamente versiones de importantes textos confucianos para cubrir la demanda, y muchos de estos libros acabaron en manos de comerciantes, quienes los imprimieron

en tipos de madera en grandes cantidades para su comercialización. Varios ejemplos de libros impresos en tipos de madera de este tiempo son la versión de Chonju Sogyekae de la *Colección de importantes escritos históricos* (*Sayo chwison*, 1648); la versión de Chonju de *Lecturas escogidas para niños,* 1654; la versión de Taein de *El pequeño libro para el cultivo de la mente* (*Myongsim pogam*, 1664), publicado por So Kijo; la versión del Musong de *Versión exacta de los textos antiguos* (*Komun chinbo*, 1676), publicada por Chon Ichae; y *Manuales para agricultores* (*Nongga chipsong*, 1686), publicado por Chon Ichae y Park Chiyu. Chon Ichae y Park Chiyu son considerados los primeros editores con carácter comercial de libros impresos con tipos de madera. Ellos alcanzaron el éxito porque tuvieron la suficiente capacidad económica para imprimir y vender libros debido a su experiencia en el comercio y servicios gubernamentales.

El segundo acontecimiento no ha sido investigado en detalle, pero un esbozo general será iluminador. De acuerdo con los resultados de la investigación sobre la historia económica de Corea, el número de comerciantes independientes de ventas al por menor y mayor creció rápidamente en el siglo XVII con la promulgación de La Ley Tributaria (*Taedongbop*), de mediados de ese siglo.

Después del colapso de la industria del Estado, los artesanos tuvieron libertad de utilizar su talento en otras actividades económicas, lo cual estimuló el crecimiento de la industria editorial en tipos de madera. Estos artesanos comenzaron a trabajar por su propia cuenta ya como empleados de comerciantes con mayor capital, porque la producción de estos libros fue complicada, pues no solo requería de enorme habilidad, sino también de tiempo para la recuperación de la inversión inicial.

Empezando por la combinación de la demanda, el capital y la experiencia técnica, la industria de los libros impresos en tipos de madera se extendió en todo el país y pronto Seúl, Chonju,

Ansong, Taein y Naju se convirtieron en los centros de publicaciones. Esta actividad continuó ininterrumpidamente hasta finales de del siglo XIX en Seúl, Chonju y Ansong, que dependieron de un seguro abastecimiento de madera y papel, una positiva inversión comercial y un suficiente número de lectores que estuvieran dispuestos a comprar libros. Todas estas condiciones se dieron.

La calidad de estas publicaciones no fue tan alta como la de las publicaciones oficiales, las publicaciones de las academias confucianas y los libros financiados por familias adineradas. El gobierno central y los *yangban* acomodados fueron capaces de suministrar grandes cantidades de dinero para conseguir una mejor técnica de impresión, pero los editores comerciales tuvieron que abaratar los costos para obtener ganancias. De esta manera, el tamaño (basado en la cantidad de papel necesitado), la claridad de la impresión y la calidad del papel no fueron necesariamente los mejores. Dejando de lado estas limitaciones, la impresión de libros en tipos de madera fue clave en la historia de la literatura coreana desde el siglo XVII hasta el XIX, pues ayudó a difundir la literatura escrita, que hasta entonces había sido controlada exclusivamente por una reducida elite. El crecimiento del público lector eventualmente estimuló la demanda para cambiar la rígida estructura social del período Choson. En particular, las novelas publicadas con tipos de madera tuvieron un importante papel en el desarrollo de una aproximación crítica a los problemas sociales de finales de dicho período.

6.5. Desarrollo de las novelas impresas en tipos de madera

Muchos estudiosos creen que las novelas impresas en tipos de madera fueron editadas a principios del siglo XVIII. La más

antigua referencia a una novela impresa en tipos de madera es *Un sueño de nueve nubes* (escrita en chino), en la que se indica que fue impresa por un editor comercial cerca de Nammun en Naju, al sur de la provincia Cholla, en 1725. Como estas novelas aparecieron después de los escritos en chino o los libros prácticos, si *Un sueño de nueve nubes* no fue la primera, la más antigua novela impresa en tipo de madera fue probablemente editada entre finales del siglo XVII y 1725.

Las novelas impresas en tipos de madera en *hangul* aparecieron después, pero es difícil saber exactamente cuándo. Muchas novelas en tipos de madera, particularmente las escritas en *hangul*, contienen una pequeña información acerca de la fecha y lugar de su publicación. A pesar del registro de esta información es difícil ser tajante respecto de esto, porque los datos siguieron el sistema *yukkap*, en el que cada año es designado por una combinación de dos caracteres chinos que se repiten cada sesenta años. Muchos estudiosos dudan que las novelas más antiguas en tipos de madera en *hangul*, como la versión Pyol de *Biografía de Chunhyang* (*Pyol Chunhyang chon*), y *Samsolgi*, hayan sido publicadas en 1846 y 1848, respectivamente. Si consideramos que las novelas escritas en chino impresas en tipos de madera se publicaron a principios del siglo XVIII, algunas novelas escritas en *hangul* que tuvieron popularidad pudieron haber sido publicadas por lo menos cincuenta años después. Por lo tanto, se puede decir con mayor certeza que las novelas escritas en *hangul* e impresas en tipos de madera aparecieron desde principios del siglo XVIII hasta mediados del mismo. Lee Tokmu (1741-1793) mencionó que algunos maestros en las escuelas confucianas de las provincias escribieron novelas e imprimieron en tipos de madera para vender en las librerías, lo cual verifica que estos libros ya habían aparecido en el siglo XVIII.

Las novelas impresas en tipos de madera que se desarrollaron en el siglo XVIII se hicieron muy populares en el siglo XIX. Aun-

que no es posible definir la cantidad exacta de las novelas impresas en tipos de madera por la pérdida de los originales durante cincuenta años después de principios del siglo XX, se sabe que ciento setenta y nueve fueron reimpresas en la *Colección completa de las novelas clásicas impresas en tipos de madera*, editada por Kim Tonguk. Pero el número total fue probablemente mayor. Estas novelas, en su mayoría, fueron escritas en *hangul* y publicadas en Seúl, Chonju y Ansong. Los libros publicados en Seúl, que fueron conocidos como *kyongpan*, fueron impresos en letra cursiva. Muchos de ellos fueron versiones abreviadas de los originales y el contenido fue remozado. Los libros publicados en Chonju, conocidos como *wanpan*, fueron impresos en letras fáciles de leer y el contenido fue complejo. Los *ansongpan*, libros publicados en Ansong, fueron similares a los *kyongpan* en cuanto al tipo de letra y al contenido, pero fueron considerados de inferior calidad.

A pesar de la diferencia según las regiones, los lectores de los libros impresos en tipos de madera fueron probablemente mujeres de la clase *yangban* y *chungin*, y hombres de la clase popular. Ellos no solamente compraron los libros con este tipo de impresión, sino también intercambiaron sus libros y copiaron a mano otros. También leían ante pequeños grupos de amigos durante algunas tertulias. Durante este proceso se hicieron algunos cambios conscientes e inconscientes en cuanto a palabras y contenidos, y así surgieron versiones diferentes de cada obra hasta, en algunos casos, producir alteraciones considerables. No solamente los libros impresos en tipos de madera se basaron en la versión particular de una obra que pudiera ser o no el original, sino también las varias versiones de obras siguieron desarrollándose aun después de que la versión en tipos de madera fuera publicada. Esto explica por qué en obras tan populares como *Biografía de Chunhyang*, *Biografía de Hong Kildong*, *Biografía de Sim Chong* y *Biografía de Cho Ung*, de cada diez li-

bros, siete u ocho fueron publicadas en tipos de madera, y existió, en cambio, mayor cantidad de manuscritos.

En el siglo XVIII y XIX aparecieron escritores que se dedicaron exclusivamente a la creación y renovación de las novelas y, especialmente en el siglo XIX, en el que se desarrolló la publicación en tipos de madera y el alquiler de libros, mostraron una actividad vigorosa. Excepto algunos funcionarios que tuvieron vocación por la escritura, ellos provinieron de la clase *yangban* en decadencia y de la clase *chungin*.

Los novelistas de aquel tiempo fueron diferentes de los de hoy, pues, en aquel momento, la creación y la renovación de las novelas escritas en *hangul* no fue una actividad con fines artísticos. Esta tendencia fue marcada en el caso de las novelas impresas en tipos de madera porque los editores tuvieron un ánimo lucrativo. Los novelistas no escaparon a la necesidad de ganar dinero y cuando reimprimían sus libros abreviaron, ampliaron y embellecieron los originales para satisfacer la demanda comercial y obtener ganancias. Además, en el caso de los escritores de la clase *yangban*, el juicio confuciano que decía que la creación de las novelas no era motivo de honor, causó algunas restricciones. A pesar de que no hubo una clara conciencia de autor, la creación y la renovación de las novelas reflejó su visión del mundo en la estructura de personajes y acciones, y el deseo de los lectores. Pero estos son aspectos en los que será necesario profundizar.

Mientras, contribuyendo enormemente al desarrollo de la novela en la segunda parte de la dinastía Choson, algunos escritores pasaron con éxito por la transición de la novela antigua a la novela moderna. El ejemplo más prominente es Lee Haejo, quien utilizó su experiencia como escritor de novelas clásicas para convertirse en uno de los más brillantes autores de novelas modernas.

Aunque los editores de los libros en tipos de madera y los que alquilaban estos libros trataron de obtener sus beneficios a través de la difusión de las novelas, la diferencia en su modo de comerciar afectó al desarrollo y diversificación de las novelas. En el caso de la publicación en tipos de madera fue más lucrativo vender muchos ejemplares de algunos libros. Es decir, vender quinientos ejemplares con un libro es más beneficioso que vender quinientos ejemplares con tres libros. Por lo tanto, los editores de este tipo tuvieron interés en publicar algunos títulos que se pudieran vender más rápido en el mercado, en lugar de aumentar la cantidad de obras publicadas. Además, en el caso de obras voluminosas, fue difícil satisfacer la demanda por el alto costo del libro y se prefirió publicar libros menos extensos.

Los que alquilaban libros, al contrario, pudieron ganar más dinero teniendo una amplia lista de libros para alquilar y también prefirieron las novelas extensas. Además, las novelas de varios volúmenes dieron mayores beneficios porque se alquilaba cada tomo por separado. Por consiguiente, quienes alquilaban los libros se esforzaron por tener muchas obras, sin importar si eran impresas en tipos de madera o manuscritas. Durante este proceso se realizaron nuevas creaciones o renovaciones de las obras existentes. Los cuatro volúmenes de *Canción antigua de Nanwon* (*Nanwonkosa*), la versión más larga de *Historia de Chunghyang*, fueron los manuscritos guardados por algún comerciante que alquilaba libros. Las novelas de linaje familiar que generalmente constaron de decenas de volúmenes también fueron distribuidas a los lectores del palacio a través de quienes alquilaban libros en Seúl.

6.6. La tecnología moderna de impresión y la difusión de la literatura coreana

La tecnología moderna que se introdujo a finales del siglo XIX causó un gran cambio a la difusión de las obras literarias. La impresión en tipos de plomo fue más rápida y más económica, por lo que reemplazó rápidamente a la impresión en tipos de madera. Además, el comercio de libros se expandió velozmente con el transporte moderno, el desarrollo de los canales de comercio y el aumento de lectores. Las novelas tipo *seis chon* (libros de bajo costo), que aparecieron en gran cantidad desde el siglo XX, fueron el producto de aquella época de cambio. Aquí se publicaron nuevas novelas, manuscritos antiguos, reimpresiones de los libros en tipos de madera y recreaciones de las obras clásicas. La facilidad de estas publicaciones, gracias al desarrollo de la tecnología y la aparición de varios periódicos, boletines académicos y revistas, abrió un camino para una mayor transmisión de la cultura tradicional y estimuló el desarrollo de un nuevo tipo de literatura que pudiera satisfacer las exigencias de aquel período. La prosa, que reflejó el período de apertura y la conciencia de la realidad; el *kasa* y el *sijo*, que hicieron una crítica de la sociedad; el *changga*, el *sinchesi*, la nueva novela, la historia y la biografía, tuvieron mucha fuerza desde el desarrollo de esta nueva tecnología. Aunque el factor social y cultural que mostró el debilitamiento del uso de la escritura en chino debido al derrumbamiento del orden social antiguo y el amplio uso del *hangul* fue importante, no se puede pasar por alto el acceso de los lectores a los libros gracias al avance tecnológico de la impresión.

El papel que ocupan los libros impresos en la difusión de la literatura es fundamental desde aquel período hasta hoy. Naturalmente, aún después de la amplia difusión de cultura impresa, todavía sigue existiendo la literatura oral. Y dentro de la historia convulsionada de inicios del siglo XX, la experiencia

dolorosa del pueblo se manifiesta en forma de canciones folclóricas. Sin embargo, en el período en que se derrumbó la estructura tradicional de la sociedad y la vida colectiva del pueblo, y se generalizó la transmisión cultural a través de los libros, fue inevitable y muy natural que la literatura se transmitiera a través de los libros sin importar su tipo de impresión. Con el desarrollo de los medios audiovisuales y el intento de transformar la literatura en un proceso interactivo entre los lectores, en lugar de la lectura individual, la relación entre la literatura y los libros cambiará sin duda en el futuro. Pero, en cualquier caso, la literatura, el arte del lenguaje, continuará estando basada en la lectura.

Desde comienzos del siglo XX, sin importar la calidad del contenido, la literatura siempre se ha vendido bajo el formato de libros e impresos. Las obras literarias son productos para el consumo, excepto algunas publicaciones oficiales o no lucrativas. Las editoriales publican libros para vender y obtener ganancias. Obviamente, los libros que venden bien reembolsan mayores beneficios a las editoriales y a los autores. Este hecho es un fenómeno que no debe tomarse negativamente. El problema fundamental es qué resultado puede brindar este beneficio a los lectores. El beneficio puede derivar de la actividad creativa y la continua búsqueda de los autores que tratan de configurar los graves problemas de muchas personas, o de la habilidad de los autores que lograron el éxito con ánimos lucrativos. Aquí debemos pensar que la difusión de la literatura oral no es ajena a la literatura, sino un elemento vinculado con la literatura misma.

Se terminó de imprimir en los talleres gráficos de
Tarea Asociación Gráfica Educativa
Pasaje María Auxiliadora 156 - Breña
Correo e.: tareagrafica@terra.com.pe
Teléf. 424-8104 / 332-3229 Fax: 424-1582
Mayo 2002 Lima - Perú

Ricardo Sumalavia (Lima, 1968) Profesor en el Departamento de Humanidades y en el Centro de Estudios Orientales de la Universidad Católica del Perú. Actualmente es responsable de la Colección Orientalia del Centro de Estudios Orientales. Fue profesor invitado y lector en diversas universidades de Corea del Sur. Ha publicado los libros de cuentos *Habitaciones* (1993) y *Retratos familiares* (2001).

Lee Yongsun (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 en la universidad Dankook. Ha publicado diversos artículos sobre literatura hispanoamericana y asimismo ha traducido a varios autores importantes de la literatura coreana.

Pontificia Universidad Católica del Perú
Colección Orientalia
Fondo Editorial 2002