

# Retratar las creencias feministas y trascender las normas culturales: artistas coreanas reinterpretan canciones tradicionalmente interpretadas por hombres

● Dra. Heeyoung Choi  
Universidad Northern Illinois

## RESUMEN

Este estudio analiza la reciente representación escénica de las convicciones feministas por parte de artistas contemporáneas del ámbito de la música tradicional coreana. En el concierto titulado *Las canciones de antaño para hombres* (*Namchang gagok*) dos artistas surcoreanas transformaron por completo la música de la corte coreana, llamada *Jongmyo jeryeak* (Música del Rito Real Ancestral del Santuario de Jongmyo), que rara vez ha sido adaptada por intérpretes contemporáneos debido al deseo de preservar la forma original del patrimonio cultural. Las artistas cantaron canciones, tocaron instrumentos musicales y bailaron. Originalmente todas estas prácticas eran realizadas por intérpretes masculinos, de acuerdo con las tradiciones confucianas. Las artistas utilizaron un aspecto andrógino, voces graves, sonidos de música electrónica y de instrumentos musicales de nueva fabricación para reflejar la resistencia a los roles de género tradicionales que hay en la escena musical coreana y, de manera más general, en la sociedad coreana contemporánea. Los formatos y estilos poco convencionales de las actuaciones son un ejemplo de las artistas actuales del *gugak* de fusión, una forma contemporánea de la música tradicional coreana que retrata ideas sobre cuestiones de género a través de representaciones escénicas. Los resultados amplían nuestra comprensión de la crítica musical feminista, que sostiene que la música no refleja únicamente opiniones pasivas de la sociedad, sino que sirve de foro público en el que se afirman, adoptan, cuestionan y negocian diversos modos de organización del género.

## Palabras clave

*Jongmyo jerye*, *Jongmyo jeryeak*, *gagok*, artes escénicas contemporáneas, crítica musical feminista, *gugak* de fusión, sonidos electrónicos, mujeres artistas.

## Introducción

El 27 de abril de 2020 a las 17:00 h dos mujeres músicas ofrecieron un concierto titulado *Las canciones de antaño para hombres (Namchang gagok)* en el Namsan Gukakdang de Seúl, en el pueblo de Namsangol Hanok, situado en la ladera norte de la montaña Namsan, en Seúl, Corea del Sur (en adelante, Corea).<sup>1</sup> Debido a la crisis de la COVID-19 el concierto fue retransmitido en directo por Naver TV (2021), un servicio de vídeo gratuito de Corea, gracias a lo cual personas de todo el mundo tuvieron la oportunidad de ver cómo el trabajo interpretativo de artistas contemporáneas abría nuevos caminos en el campo de la música tradicional coreana. Durante la actuación una mujer situada de pie en el lado izquierdo del escenario cantaba una serie de canciones. Mientras tanto, la otra mujer, situada a la derecha, se encargaba principalmente de la percusión eléctrica. De vez en cuando ambas tocaban instrumentos musicales de nueva fabricación. Las intérpretes llevaban el pelo corto, chaquetas de traje holgadas, pantalones a juego, falda vaquera y zapatillas deportivas. Movían el cuerpo libremente al ritmo de la música y cambiaban de posición para tocar distintos instrumentos musicales.

El concierto subvirtió las normas culturales existentes en la música tradicional coreana. Las artistas rompieron con la práctica original de las canciones, que incluye cantar sentadas, llevar trajes tradicionales y acompañar el canto con instrumentos musicales tradicionales coreanos tocados por instrumentistas. Sobre todo, tal y como indica el título del concierto, tradicionalmente, es decir, desde hace cientos de años, la actuación ha sido interpretada por hombres.

Este artículo se centra en la primera parte del concierto, en la que las artistas transformaron la música de la corte coreana, llamada *Jongmyo jeryeak* (Música del Rito Real Ancestral del Santuario de Jongmyo), para analizar qué fue lo que motivó a las mujeres a crear una actuación tan innovadora y qué mensajes pretendían transmitir al público. Esta investigación se centra en las cuestiones de género que subyacen a estos nuevos enfoques de la promoción de la música tradicional coreana.

Este estudio amplía nuestro conocimiento y comprensión del *gugak* de fusión, un género contemporáneo de música tradicional coreana diseñado para atraer a todos los públicos.<sup>2</sup> En el *gugak* de fusión han predominado las intérpretes femeninas. Muchas estudiantes se dedican al *gugak* de fusión como miembros a tiempo completo o parcial de equipos de *gugak* de fusión. Casi el 90 % de la población de los departamentos de música coreana (*gugakgwa*) de las facultades y universidades de Corea son mujeres. Muchas de ellas inician su carrera en grupos de *gugak* de fusión debido a lo limitado del mercado laboral. Cada año se crean en Corea 180 grupos de *gugak* de fusión activos con los aproximadamente mil graduados universitarios que se especializan en *gugak* (Kim Jungwon 2012, 35; So 2015, 31). Sólo un modesto número de graduados ingresa en organizaciones artísticas patrocinadas por el Gobierno tras su graduación. Del resto, la mayoría, predominantemente mujeres, optan por organizar equipos para presentar una nueva actuación utilizando instrumentos musicales tradicionales coreanos o modismos musicales como parte del proyecto dirigido a popularizar el *gugak*. El *gugak* de fusión puede entenderse como un término genérico para diversas formas artísticas creadas por estos grupos. Los discursos sobre el *gugak* de fusión se han centrado en su estilo musical, en nuevas piezas de música que combinan instrumentos tradicionales coreanos con instrumentos extranjeros, música tradicional coreana interpretada con instrumentos musicales clásicos occidentales, o actuaciones conjuntas que incorporan hábilmente la música tradicional coreana en otras artes escénicas como la danza, el teatro y

las artes visuales. Sólo recientemente los estudiantes de Etnomusicología han debatido las perspectivas de género.

Se han realizado varios estudios que investigan el papel y las actividades de las mujeres en el ámbito musical coreano. Kim Jungwon (2012) realizó un estudio de caso de tres grupos de interpretación compuestos por mujeres jóvenes. Demostró que los equipos de *gugak* de fusión han participado en la formación de la identidad nacional coreana, han promovido nuevos estilos musicales y han expresado su identidad sexual en sus actuaciones. Mueller (2013) amplió el estudio de Kim centrándose en diferentes géneros de la música tradicional coreana divididos por género. Como argumentó Mueller (2013, 18), los hombres interpretan géneros tradicionales muy respetados, como el *aak*, porque deben dedicarse a un trabajo que les permita mantener a una familia, mientras que la proporción de mujeres dedicadas a la música de fusión tiende a ser mayor. Choi Yoonjah (2014) analizó la participación de las mujeres en la percusión coreana, un campo que solía estar dominado por los hombres. Según sus conclusiones, la presentación de la "feminidad" por parte de las mujeres como forma de diferenciarse de los hombres ejemplifica un fenómeno cultural de las sociedades capitalistas que hace hincapié en la feminidad y la sexualidad para sobrevivir a la cultura de consumo.

Este artículo se basa en estos estudios recientes y especifica el nuevo intento de las artistas musicales coreanas contemporáneas de desafiar el poder de género existente en el ámbito de la música tradicional coreana. Un análisis de *Las canciones de antaño para hombres* revela que el concierto se caracterizó por usos musicales de reiteración, reciclaje, fragmentación e hibridación, que considero estrategias para subvertir las convenciones de los roles de género. Sostengo que la transformación radical de la música de la corte coreana, algo para lo que ha sido de gran importancia preservar su forma original, ejemplifica el acceso y uso de las interpretaciones musicales por parte de las mujeres para representar creencias feministas.

El marco teórico que empleo en este estudio deriva del linaje de la teoría de Susan McClary sobre la crítica musical feminista. Como subrayó McClary (1991, 8), la música no se limita a reflejar la sociedad pasivamente, sino que sirve de foro público en el que se afirman, adoptan, cuestionan y negocian diversos modelos de organización de género. También señaló que la música suele utilizarse como herramienta para manifestar el deseo de los participantes en la creación musical a través del canal del sonido que se asemeja a los sonidos de la sexualidad. Basándose en la investigación de Stephen Heath (1982) sobre la construcción de la sexualidad a través de un conjunto de representaciones, McClary se centró especialmente en mujeres productoras que hacían música a través de la cual las mujeres pueden adoptar una posición y una estrategia política importantes. Un estudio de Negus (1997) sobre Sinéad O'Connor, una cantante irlandesa que alcanzó el éxito mundial en los primeros años de la década de los 90 del siglo pasado, es un estudio ejemplar que demuestra el argumento de McClary. Negus subrayó que las palabras (la letra de las canciones), los sonidos e imágenes que O'Connor formulaba en su música articulaban su ideología sobre los roles de género. Este estudio analiza la manifestación de las creencias feministas de las dos artistas coreanas utilizando en el escenario las letras de las canciones, los sonidos y las imágenes para ilustrar la teoría de McClary.

## **Dos mujeres artistas de *Las canciones de antaño para hombres***

Las dos artistas que interpretaron el concierto *Las canciones de antaño para hombres* se han formado en importantes instituciones educativas y culturales creadas para preservar la música tradicional coreana. Trabajan como dúo con el nombre de HAEPAARY desde finales de 2020.<sup>3</sup> Son destacadas artistas del *gugak* de fusión, aunque insistieron en que la actuación se llamara "*ambient gagok*" y no simplemente *gugak* de fusión (*All That Art* 2020).<sup>4</sup>

Choi Hyewon, licenciada por la Escuela Superior de Artes Escénicas Tradicionales Coreanas (*Kungnip gugak godeung hakgyo*) y la Universidad Nacional de Seúl (*Seoul daehakgyo*), es percusionista y artista sonora. Choi ha sido miembro de varios equipos de música coreana, como el grupo de música clásica cinética coreana *YIEN*, *Kwon Song Hee Pansori Epic Chant Lab* y *Taru*. Ha perfeccionado sus habilidades en la interpretación de la música tradicional coreana y ha ampliado continuamente su música mediante trabajos de colaboración con artistas de otros ámbitos. Tal y como muestra en *Las canciones de antaño para hombres*, sus intereses se extienden al aprendizaje de la producción de música electrónica y a la creación del paisaje sonoro para diversas necesidades. Su reciente actividad como directora de sonido o artista sonora da fe de su ilimitado entusiasmo por la música (*Elektronmusikstudion* 2019).

Actualmente la música electroacústica es muy popular en Corea, hasta el punto de que este país no es un mero "receptor o consumidor, sino un fabricante no solo de música, sino también de instrumentos" (Kye y Yim 2018). La aparición de esta música en Corea comenzó a finales de la pasada década de los sesenta tras *The Feast of ID (Wonsaek ui hyangyeon)*, producido por Kang Sukhi en el estudio de radio *Korea Broadcasting System*. La popularidad de la música electroacústica se debió al contexto socioeconómico de finales de la década de los ochenta del siglo pasado, cuando "surgió una sociedad consumista relativamente próspera que seguía los medios de comunicación" y la sociedad coreana incorporaba "imaginarios y formas culturales mundiales" (Lee Keehyeung 2000, 477). La rápida apropiación de las tendencias musicales internacionales cristalizó a finales de la pasada década de los noventa (Lee Jung-yup 2009, 491). La música electroacústica, que produce sonidos eléctricos bailables con las últimas tecnologías y técnicas de producción, es uno de los factores relacionados con el desarrollo de la industria del *k-pop* o pop coreano (Yang 2017, 104). En la historia de la música electroacústica de Corea las mujeres son casi invisibles.

La invisibilidad de la mujer en la música electroacústica se aplica también al *gugak* de fusión. La escena de la música electroacústica en Corea ha influido mucho en las actividades musicales de los jóvenes dedicados al *gugak*. Muchos de ellos se han interesado por las artes sonoras y han colaborado con artistas que producen sonidos electrónicos. Ha habido muchos intentos de reinventar determinados géneros de la música coreana milenaria mezclándolos con música electrónica y electroacústica. El Proyecto de Música Coreana del Siglo XXI (*Isibil-segi hanguk eumak peurojekteu*) de 2020 es un buen ejemplo de ello.<sup>5</sup> Se trata de un concurso musical anual patrocinado por el Gobierno para descubrir jóvenes talentos del *gugak* y de la música tradicional creativa con influencias contemporáneas. Tres de los diez equipos clasificados para la final emplearon el bajo, la guitarra electrónica, el teclado sintetizador o el controlador de interfaz digital para instrumentos musicales. Es decir, sonidos electrónicos (para más información sobre estos instrumentos, ver Holmes 2002). Esos sonidos electrónicos eran producidos

predominantemente por hombres. En este sentido, la visibilidad de Choi en el campo de las artes sonoras es, en sí misma, significativa.

Park Minhee, vocalista formada en el *gagok*, patrimonio cultural inmaterial de Corea, se graduó en las principales instituciones educativas de música tradicional coreana, al igual que Choi. Se cree que el *gagok* se originó en el siglo XV en la Corea de la dinastía Joseon y se popularizó en los salones en el XVIII. Como cantante de *gagok* contemporáneo, Park ha producido innovadoras actuaciones en directo en las que ha adaptado la música vocal tradicional. Por ejemplo, la actuación titulada *Ya no es gagok (Gagok silgyeok)* fue el producto de sus incesantes esfuerzos por ayudar al público a apreciar el sonido *gagok* en un nuevo escenario. El público debía desplazarse por pequeñas salas donde un cantante de *gagok* presentaba una pieza de música vocal sobre un tema concreto. La actuación debía formular un nuevo tipo de expresión en un espacio limitado utilizando la canción tradicional. El nuevo formato, tal y como señaló Park, pretendía establecer una "relación de igual a igual" entre el intérprete y cada miembro del público de forma rotatoria (THE aPRO 2018). Park también fundó un grupo llamado Parkpark para crear e interpretar este nuevo tipo de actuación. Sus recientes trabajos interpretativos en el grupo son indicativos de su deseo de acabar con los estereotipos existentes sobre la música tradicional: aburrida, profunda o alejada de la realidad de la vida moderna.

Tanto Choi como Park han participado en diversos tipos de actos y conciertos para presentar esta larga tradición musical y han recibido numerosas ayudas públicas. Por otro lado, ambas promovieron un nuevo tipo de música que varía significativamente de lo que habían representado en las instituciones afiliadas al gobierno. En cuanto a sus actividades musicales bidireccionales, una cosa parece segura: sus continuos intentos de revivir la cultura tradicional en la sociedad contemporánea. El concierto de 2020, en el que transformaron por completo el formato de las piezas de *gugak*, fue un experimento más radical. El concierto se diferencia notablemente de sus actuaciones anteriores y, seguramente, de las actuaciones de otros músicos etiquetadas como *gugak* de fusión.

### **Música tradicional coreana emblemática del confucianismo: *Jongmyo jeryeak***

Para la primera parte de *Las canciones de antaño para hombres*, Choi y Park transformaron un género de la música de la corte coreana llamado *aak*, un término colectivo que se refiere a muchas formas de música interpretadas en el palacio real hasta la caída de la dinastía Joseon. Las referencias históricas del género musical, y del *Jongmyo jeryeak* en particular, ayudarían a comprender las implicaciones de la actuación.

La música de la corte coreana se interpretaba en ocasiones diversas y era parte de rituales oficiales y actos políticos como ritos de sacrificio del Estado, rituales ancestrales, banquetes formales y ceremonias reales (Kim Hee-sun 2012). Por ello, originalmente su público se limitaba a la realeza y a la élite aristocrática. El *Jongmyo jeryeak* es una pieza de música de la corte coreana que representa las tradiciones confucianas de la Corea de la dinastía de Joseon. El rey Sejong (r. 1418-1450) compuso nuevas piezas musicales para el ritual basadas en gran medida en la música autóctona de Corea (*hyangak*). La música consiste en cantar, tocar instrumentos y bailar en honor de los reyes de la dinastía Joseon. Actualmente el ritual *Jongmyo jerye* se celebra en el santuario de Jongmyo todos los años el primer domingo de mayo. Los miembros del Centro Nacional de Gugak (*Kungnip gugagweon*) tocan su música y



los alumnos de la Escuela Nacional Superior de Artes Escénicas Tradicionales Coreanas bailan al son de la música. El *Jongmyo jeryeak* se convirtió en un Importante Bien Cultural Inmaterial (*Jungyo muhyeong munhwajae*) en Corea en 1975. En 2001, la UNESCO proclamó el rito ancestral y la música ritual Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad, las primeras de Corea.

El núcleo central de la música y la danza del ritual son el *Botaepyeong* y el *Jeongdaeop*, que significan "Mantener la Gran Paz" y "Fundar una Gran Dinastía" respectivamente (Yi 1967, 211- 212). Las dos suites musicales y las danzas de acompañamiento se crearon durante el reinado de Sejong para los banquetes de la corte. El rey Sejo (r. 1455-1468), autoproclamado heredero de la tradición musical del rey Sejong, modificó las piezas *Botaepyeong* y *Jeongdaeop* para el ritual ancestral real (Chang 1985, 373). Según la práctica ritual original, cuando el conjunto musical y los cantantes de la corte presentan el *Botaepyeong*, que alaba los logros civiles de los reyes antepasados, se interpreta una danza llamada *munmu* que simboliza las hazañas. Asimismo, el *Jeongdaeop*, la música sobre los logros militares del rey, va acompañada de una danza llamada *mumu*. En la primera, los bailarines sostienen en la mano izquierda el *yak* (un accesorio en forma de flauta con tres agujeros) y en la derecha el *jeok* (un palo con tres partes de plumas de faisán colgando de la parte superior, decorado con adornos de seda roja y verde en un extremo). Los bailarines de la segunda sostienen el *gan* (una espada de madera) y el *cheok* (una lanza de madera).

La inclusión de la música y la danza en el ritual se debe a la creencia de que las actuaciones musicales traerían la armonía entre los seres humanos y las almas no físicas (Geum 2000, 225). La forma artística total es interpretada por un grupo de instrumentistas musicales, cantantes y bailarines, por lo que necesita un espacio mucho mayor que otros conjuntos instrumentales y músicas orquestales (Shim 2014). El Centro Nacional Gugak se ha centrado en el talento artístico de la música ritual a la hora de recrear el *Jongmyo jeryeak* como arte escénico para la escena teatral del siglo XXI (ver figura 1).<sup>6</sup>

La importancia del *Jongmyo jeryeak* radica en su significado simbólico no sólo para los coreanos, sino también para los asiáticos orientales (Shim 2014). La música de la corte refleja los modos únicos del pensamiento tradicional del noreste asiático, destacando la armonía entre el cielo y la tierra, el equilibrio entre el yin y el yang y la unidad entre dioses y humanos. Se supone que los intérpretes del ritual se atienen a normas detalladas, que van desde su vestuario hasta la disposición de los instrumentos musicales. Sus estilos de interpretación se han "distorsionado" y cambiado algo a lo largo del tiempo, sobre todo en los valores de las notas, los ciclos rítmicos y las indicaciones del *bak* (un badajo de madera utilizado en la música de la corte coreana) (Nam 2007). La música ritual, como otros géneros musicales tradicionales coreanos, se recontextualizó al abrirse al público durante el periodo colonial japonés a través de conciertos, emisiones, grabaciones y representaciones escénicas (Han *et al.* 2001; Kim Eun-young 2008; Robinson 1988). A pesar de estos cambios contextuales y musicales, el *Jongmyo jeryeak* nunca ha perdido su marco original.



**Figura 1**  
Representación escénica del *Jongmyo jerye*.  
Foto: Centro Nacional Gugak, 20 marzo 2014.

La música estaba relacionada con la política en la mayoría de las sociedades antiguas. En Corea, al igual que en todos los países de Asia Oriental, "esa mayor sensibilidad por las propiedades y energías sociales y espirituales de la música" ha existido durante mucho más tiempo que en Occidente (Hesselink 2007, 8). Como ya se ha mencionado, la presencia continuada de la música es el resultado de un proyecto gubernamental para preservar un patrimonio cultural de valor incalculable, es decir, la designación del *Jongmyo jeryeak* como Patrimonio Cultural Inmaterial en virtud de la Ley de Protección de Bienes Culturales de 1962 (*Munhwajae bohobeop*). El objetivo de la ley, inspirada en las leyes japonesas de protección de bienes culturales, era descubrir los tesoros más preciados de Corea y preservarlos para la posteridad (Pai 2001). El *jongmyo jeryeak*, bajo la protección y auspicios del Gobierno, es posiblemente uno de los repertorios menos adaptados de la música coreana.

El proyecto de preservar la forma original del *Jongmyo jeryeak* fue llevado a cabo por hombres, de acuerdo con su tradición confuciana. La asociación entre el ritual confuciano y los hombres, en contraste con la que existe entre el budismo o el chamanismo y las mujeres, está directamente relacionada con la mayor aceptación de las mujeres en los géneros musicales derivados de estas últimas prácticas. La singular cultura confuciana ha seguido estando en gran medida dominada por los hombres a pesar de la feminización general del rol de los músicos en la sociedad coreana. A diferencia de las mujeres de la sociedad confuciana, a las artistas que interpretaban música budista y chamánica se les permitía mostrar la expresión de la emocionalidad a través de actuaciones. Expresar una serie de estados emocionales sería permisible para las *gisaeng* porque ya existían "fuera de las normas sociales de la respetable femineidad confuciana" (Mueller 2013, 13- 15). En la misma línea, la participación de las mujeres en el *Jongmyo jeryeak*, emblema de la cultura confuciana, siguió siendo tabú durante mucho tiempo. Desde su nacimiento hasta 1945 sólo los miembros del instituto real de música, dominado por hombres, podían participar en el ritual.

Es cierto, no obstante, que el *Jongmyo jeryeak* actual lo interpretan tanto hombres como mujeres. Músicos y músicas del Centro Nacional de Gugak tocan música junto a los estudiantes de la Escuela

Nacional Superior de Artes Escénicas Tradicionales Coreanas que bailan al ritmo de la música. La inclusión de mujeres músicas y bailarinas fue una consecuencia inevitable del hecho de que la escena musical coreana estuviera estadísticamente dominada por mujeres. No fue en absoluto un cambio intencionado. En el Centro Nacional Gugak y en la Escuela Nacional Superior de Artes Escénicas Tradicionales Coreanas, creadas en el periodo poscolonial bajo los auspicios de la iniciativa del gobierno coreano para la preservación y el renacimiento de la cultura coreana, las mujeres han superado con creces a los hombres desde mediados de la pasada década de los setenta, por lo que era inevitable incluirlas en el ritual. Además, el cambio no supuso una gran diferencia en un primer momento, ya que, debido al traje rojo y al tocado que cubren todo el cuerpo y el pelo de los intérpretes, resulta difícil determinar si son hombres o mujeres. Aquí radica la razón por la que *Las canciones de antaño para hombres* merece atención. Al transformar este patrimonio musical coreano basado en el confucianismo, las artistas no ocultaron su identidad de género. Al contrario, resaltaron su presentación de la música como “mujeres” artistas.

## Representación de creencias feministas en el escenario

Como ya se ha descrito, la composición del *Jongmyo jeryeak* incluye orquestación, canto y danza, todo ello estrictamente establecido de acuerdo con sus significados simbólicos. Choi y Park transformaron todos estos elementos de la música ritual para retratar las creencias feministas. A continuación se presentan los resultados de los análisis del concierto, divididos en tres partes: letra, sonidos e imágenes.

### Letra

La característica más importante es que la parte vocal del ritual nunca ha sido sustituida por cantantes femeninas. El canto de los vocalistas masculinos con voz grave y profunda para acompañar el sonido grandioso y sublime del conjunto instrumental de la corte es una característica destacada de la música milenaria de la corte en Corea. En este sentido, la presentación femenina del *Jongmyo jeryeak*, incluidas las partes vocales en el concierto *Las canciones de antaño para hombres*, puede considerarse un acontecimiento que marca una época.

La letra de la canción de Park empezaba con "O hwang seong ik, ji bok gwol byeok", que consta de ocho caracteres chinos, 於皇聖翼 祗服厥辟. Esta parte, que significa "¡Oh, el Gran Rey Ikjo, honró y obedeció a su antepasado!", es una línea del *Botaepyeong*. Así, Park extrajo varios versos cortos del *Botaepyeong* y el *Jeongdaeop*, ambos sobre las virtudes de los reyes de Joseon, tal y como he comentado antes. Park, al igual que habían hecho los vocalistas masculinos de la música ritual, cantó en un tono relajado y con confianza. Preguntadas por las implicaciones del concierto y el significado del título, Choi y Park hicieron hincapié en el contenido de las letras de la música tradicional coreana:

“Hemos observado que las letras de la música vocal femenina giran en torno a temas de amor tristes, a la espera, la despedida o las decepciones. En cambio, las de los hombres son completamente distintas. Las actitudes relajadas e independientes, el máximo disfrute de la vida mientras se recita un poema tomando una copa, suelen describirse sólo en las letras de las canciones de vocalistas masculinos. [...] Nos da la impresión de que ellos [los vocalistas masculinos]



se expresan libremente. Siempre hemos querido hacer música que nos haga sentir renovadas y cómodas, en lugar de presentar melodías [e imágenes] que resulten bellas a los ojos de los demás (Chosun Ilbo 2020, traducción del autor)".

Estos comentarios ponen de manifiesto el deseo de las artistas de romper los estereotipos de género percibidos en el ámbito de la música tradicional coreana y trascender, ante todo, las normas culturales sobre el uso de letras específicas de género. Querían expresar el yo y la individualidad. Tal y como resaltaron, las canciones para vocalistas femeninas tienden a expresar actitudes "pasivas" en marcado contraste con las canciones de los hombres. De acuerdo con el título de la actuación, querían rechazar el esquema que vincula a las mujeres con la pasividad.

## Sonidos

Choi y Park cambiaron por completo el formato de la representación original sin renunciar a elementos clave de la música cortesana coreana. Uno de los elementos era el estilo original del canto. Los cantantes masculinos del ritual suelen crear una voz resonante y grave que suena mucho más grave que su registro de voz natural. Como mujer cantante de *gagok*, Park se ha acostumbrado a cantar en falsete agudo. En el concierto, sin embargo, siguió la forma de cantar de los vocalistas masculinos. No pretendía hacer sonidos "bonitos". Su voz grave en el concierto no sólo preservó la esencia interna de la música, sino que también expresó ideas feministas.

Choi y Park produjeron un paisaje sonoro totalmente distinto incorporando a las melodías vocales originales del *Jongmyo jeryeak* instrumentos musicales de nueva fabricación, instrumentos de la música folclórica coreana y sonidos electrónicos de percusión. En primer lugar, el uso que hicieron de instrumentos musicales de nueva fabricación deja claro su compromiso con la reinención de la música tradicional coreana. Comenzaron y terminaron la actuación tocando instrumentos musicales de la música de la corte coreana como *el bak*, el *chuk* (caja de madera que se toca golpeando un palo en el interior) y *el eo* (rascador de madera con forma de tigre). Estos instrumentos de percusión desempeñan un papel importante a la hora de anunciar el comienzo del ritual, el final y los puntos de transición. Choi y Park reprodujeron las partes inicial y final del *Jongmyo jeryeak* con estos instrumentos de percusión. Sin embargo, fabricaron nuevos *chuk* y *eo* que se adaptan bien al tema de la actuación y al escenario.

Además, Park tocó un instrumento de percusión parecido a un xilófono formado por barras de latón, siguiendo los ritmos electrónicos de Choi. El instrumento de percusión melódico representaba algunos instrumentos musicales como el *pyeonjong* (un conjunto de 16 campanas de bronce) y *el pyeongyeong* (un conjunto de 16 carillones de piedra) usados en el *Jongmyo jeryeak* original. El uso de sus propios instrumentos musicales no se debía a su incapacidad para tomar prestados los tradicionales, puesto que usaban el *bak* tal cual, sin adaptaciones, sino que la idea de fabricar instrumentos musicales más sencillos, de color blanco, era una estrategia para mostrar el espíritu desafiante y experimental de las mujeres artistas o la búsqueda de un placer "desinhibido". Tocar las partes musicales importantes del ritual original con instrumentos musicales fabricados por ellas mismas respondía a los objetivos de la actuación de las mujeres: recrear la música tradicional coreana sin perder sus elementos esenciales y mostrar la imagen de mujeres empoderadas.

La inclusión de un instrumento musical folclórico es otra característica interesante que alude a su transformación intencionada del ritual. Choi tocó el *jabara* (un par de grandes platillos de latón) en mitad de la actuación. Se trata de un instrumento musical coreano que se utiliza sobre todo en la música budista, en la música chamánica y en la música tradicional de bandas militares. Ningún otro instrumento musical de música cortesana es comparable al *jabara* en sonido, forma o técnica de interpretación. Por ello, el uso de este instrumento musical en el concierto indica una desviación de las normas previamente aceptadas en la música coreana.

## Imágenes

Los elementos visuales son un aspecto esencial de cualquier actuación musical en directo (Bergeron y Lopes 2009; Cook 2008). ¿Qué elementos visuales utilizaron Choi y Park para retratar las convicciones feministas? Los diferentes roles de las artistas las llevaron de manera natural a cambiar continuamente de lugar de actuación. Utilizaron libremente el espacio del escenario. Además, el acto de mover libremente sus cuerpos al ritmo de la música electrónica irradiaba un ambiente relajado. La enorme transformación de la música tradicional para hombres ilustraba las opiniones críticas de las artistas respecto a la postura sedentaria de las cantantes y a las imágenes pasivas tan relevantes en la versión original de sus interpretaciones musicales. Estos cambios radicales en sus posturas y movimientos corporales demuestran que las artistas también prestaron gran atención a los elementos relacionados con la presentación visual.



**Figura 2**

Actuación de *Las canciones de antaño para hombres*.

Foto: Naver TV, 26 abril 2020.

Park subrayó que "se supone que las mujeres tienen que cantar con las manos sobre las rodillas, mientras que los hombres suelen hacerlo en una postura más cómoda" (Chosun Ilbo 2020). Añadió que los gestos menos restringidos de los cantantes de *gagok* masculinos dan la impresión de que "pueden

cantar lo que quieran" (Chosun *Ilbo* 2020). El movimiento rítmico corporal de Choi y Park en *Las canciones de antaño para hombres*, que se acompasa con actitudes relajadas e independientes, fue un acto de rebeldía contra las normas culturales y de defensa de la igualdad de la mujer.

Su vestuario y peinados poco convencionales son otro medio visual que Choi y Park utilizaron para transmitir mensajes feministas. Como ya se ha dicho, llevaban blazers holgadas, pantalones a juego, faldas vaqueras y zapatillas deportivas y todo ello les proporcionaba libertad de movimientos y comodidad. Las artistas mostraron una especie de atractivo andrógino no sólo por razones prácticas, sino que utilizaron ese aspecto intencionadamente como expresión simbólica de mujeres empoderadas. El estratégico vestuario escénico, símbolo de su actitud independiente, se utilizó también en el material promocional de los conciertos. Como se ve en las imágenes de la fig. 3, las artistas aparecen en el material promocional con trajes de pantalón y zapatillas deportivas. En los carteles no hay imágenes visuales que reflejen los estilos o géneros propios de una representación tradicional. Queda claro que estas imágenes, sencillas y dirigidas a los personajes, difieren de esas imágenes de un palacio real o de artistas con trajes tradicionales que ilustra el Centro Nacional Gugak en su material promocional del concierto del *Jongmyo jeryeak*.

Los elementos visuales de *Las canciones de antaño para hombres*, tanto en el escenario como en el material publicitario, muestran un llamativo contraste con los de otras mujeres músicas en el campo del *gugak* de fusión. La mayoría, aunque no todas, han resaltado la feminidad. Las intérpretes suelen llevar "vestidos de cóctel de estilo occidental" o "ropa que deja a la vista la piel desnuda de hombros, brazos y piernas de las mujeres" como estrategia de *marketing* (Kim Jungwon 2012, 2-3). A algunas se les anima a mostrar un aspecto "elegante" y "sexy" que recuerda al de un grupo de chicas de *k-pop* al que están acostumbrados la mayoría de los espectadores (So 2015, 27). Esa presentación femenina de las artistas de las actuaciones de *gugak* de fusión, ya sea presionadas por un productor o por decisión propia, no se encuentra en *Las canciones de antaño para hombres*. Así pues, los elementos visuales de la actuación de 2020 desafiaron enormemente esa imagen femenina tan arraigada de las artistas de Corea.



**Figura 3**  
Carteles promocionales de *Las canciones de antaño para hombres*.  
Foto: Namsan Gukakdang de Seúl, 7 abril 2020

## Conclusión

Este estudio investigó la reciente representación escénica de las convicciones feministas por parte de las artistas contemporáneas del ámbito de la música tradicional coreana, prestando especial atención al concierto titulado *Las canciones de antaño para hombres*, interpretado por Choi Hyewon y Park Minhee. En la primera parte del concierto, Choi y Park transformaron por completo la música de la corte coreana llamada *Jongmyo jeryeak*, que rara vez ha sido adaptada por intérpretes contemporáneos debido al deseo de preservar la forma original del patrimonio cultural. Su aspecto andrógino y su voz grave, el uso de sonidos producidos por música electrónica e instrumentos musicales de nueva fabricación, sus movimientos corporales sin restricciones y, lo que es más importante, la transformación de la música tradicional coreana, que antaño se cantaba por y para hombres, reflejan su resistencia contra el *statu quo* en el mundo de la música tradicional coreana.

Choi y Park rompen las barreras de la música de la época de Joseon para la clase alta coreana, interpretada principalmente por hombres, a través de estímulos visuales y auditivos con la intención de desafiar las percepciones de las mujeres dedicadas al *gugak* de fusión y, por extensión, la actitud de las mujeres ante la vida. *Las canciones de antaño para hombres* no debe verse sólo como un nuevo giro de la música tradicional coreana con el objetivo de popularizar patrimonios culturales menos conocidos. La representación escénica fue una herramienta para que las mujeres artistas expusieran sus puntos de vista sobre cuestiones sociales y, más concretamente, sobre la igualdad de género y el empoderamiento de la mujer.

Choi y Park no eran sólo las intérpretes, sino también las productoras de *Las canciones de antaño para hombres*. Se vieron capaces de controlar el contenido de sus actuaciones. Las artistas dejaron de ser unas intérpretes pasivas que seguían complacientemente las reglas de la interpretación musical establecidas en la dinastía Joseon. Por el contrario, transformaron completamente la antigua tradición. Al transformar de forma poco convencional las letras, los sonidos y las imágenes de la música de la corte, afirmaron, adoptaron, cuestionaron y negociaron los modelos de organización de género en el ámbito musical coreano. En pocas palabras, el concierto ejemplifica las nuevas propuestas de las artistas de hoy en día, quienes presentan sus propias perspectivas críticas sobre cuestiones feministas a través de las artes escénicas experimentales, es decir, crítica musical feminista.

Es prematuro argumentar que la igualdad de género se ha conseguido, o podría conseguirse, sólo con dos artistas femeninas que se limitan a cantar e interpretar música cortesana pensada para el hombre. Sin embargo, *Las canciones de antaño para hombres* permitió a Choi y Park expresar su propia interpretación de la música tradicional libres de las trabas de la tarea que se les había encomendado: heredar el patrimonio tradicional y preservar las tradiciones culturales. Además, el público que dejó comentarios y críticas en el sitio de radiodifusión de Naver TV señaló que había disfrutado de una actuación relajada y alegre. Muchos también se interesaron por la forma de actuar de Choi y Park y por la forma de vestir de una manera más cómoda, en relación con el hecho de que antaño las artistas femeninas cantaban canciones para cantantes masculinos. Estas respuestas demuestran que algunos espectadores se sintieron intrigados por estas señales feministas, aunque quizá no comprendieron del todo los matices de los mensajes feministas de la actuación.

Tal vez sea necesario seguir investigando para identificar los factores sociales que contribuyeron a que las dos artistas crearan unas actuaciones tan poco convencionales y si sus mensajes feministas

llegaron adecuadamente al público, sobre todo teniendo en cuenta la edad, el género, la educación y la ocupación. Estos estudios pueden seguir enriqueciendo nuestra comprensión de la música a través de la lente del género. En conclusión, este estudio aporta pruebas que demuestran el cambio de perspectivas culturales provocado por actuaciones como *Las canciones de antaño para hombres*, que cuestionan las tradiciones musicales más allá de las normas de actuación aceptadas en materia de género y estructuras sociales.

## NOTAS

1. En coreano, *nam* significa hombres y *chang*, canciones. Así, *namchang* significa canciones para/por hombres. *Gagok* se refiere a un género de música vocal coreana que cantaban vocalistas profesionales acompañados por un conjunto de cámara. El *Namsan Gukakdang* de Seúl se creó en 2007 para divulgar la excelencia de la música tradicional coreana y promover las artes escénicas tradicionales.
2. *Gugak*, que en coreano significa literalmente "música nacional", incluye la música tradicional de las clases altas y bajas, tanto en un contexto histórico como en la interpretación de hoy en día a través del sistema de preservación.
3. Para conocer sus actividades, consulte la página web oficial: <http://haepaary.com/>. La autora escribió este artículo antes de que Park Minhee y Choi Hyewon formaran oficialmente el grupo HAEPAAARY. Por esta razón, en este artículo se utilizan los nombres de las artistas en lugar del nombre del grupo.
4. Las artistas definieron el "*ambient gagok*" como una nueva forma de interpretación musical que combina el *gagok* con sonidos de la música electrónica.
5. El Proyecto de Música Coreana del Siglo XXI, patrocinado por el Ministerio de Cultura y Turismo y el Sistema de Radiodifusión Gugak FM, lleva desde 2007 lanzando grupos al mundo de la actuación con el fin de introducir una nueva dirección de la música coreana del siglo XXI. El concurso se suele celebrar en el escenario del Yeakdang, la sala principal del Centro Nacional Gugak, y tiene una duración de dos horas y media. Para información más detallada sobre el Proyecto de Música Coreana del Siglo XXI, ver Stephanie Choi (2012) y Kwon (2014).
6. La fig. 1 muestra la representación escenificada del *Jongmyo jerye* de 2014 en el Centro Nacional Gugak. *El Jongmyo jerye* consiste en procedimientos para dar la bienvenida a los espíritus de la realeza, ofrecer obsequios, comida y vino (tres veces) y despedir a los espíritus. El ritual se ha transmitido como una forma de arte y ceremonia que respeta meticulosamente los principios *del yeaksasang*, el ideal confuciano y la ideología gobernante de la dinastía Joseon, ya que en cada paso del rito se interpretan conjuntamente la música instrumental, el canto y la danza. Ver <https://artsandculture.google.com/exhibit/jongmyo-jereak-national-gugak-center-gugakwon/KQJirFAyrTjIKg?hl=en>.



## REFERENCIAS

- All That Art. 2020. “Seuseuro jeulgeoul su issneun eumak hal geot” jeontong gagok gwa saundeu ateu ui mannam, hyewon-minhui’ [“Doing music that makes themselves enjoyable”: Meeting between traditional gagok and sound arts, Hyewon-Minhee’]. <https://m.post.naver.com/viewer/postView.nhn?volumeNo=28080907&memberNo=37451778>. Published on 24 April.
- Bergeron, Vincent, and Dominic McIver Lopes. ‘Hearing and seeing musical expression’. *Philosophy and phenomenological research* 78: 1–15.
- Chang, Sahun. 1985. *Choesin gugak chongron* [The Introduction of Korean Music]. Seoul: Segwang umak chulpansa.
- Choi, Stephanie. 2012. ‘The 21c Korean music project: popularization and modernization of Kugak [Gugak]’. Master’s thesis, Wesleyan University.
- Choi, Yoonjah. 2014. ‘Gendered practices and conceptions in Korean drumming: on the negotiation of “femininity” and “masculinity” by Korean female drummers’. PhD diss., City University of New York.
- Chosun Ilbo. 2020. ‘Oneul ui onlain gongyeon] bom ajilang-i gateun moksori ... hyewon/minhui namchang gagok’ [(Today’s online performance) vocal sounds like spring haze...Hyewon/Minhee The Songs Once Used for Men’]. [https://www.chosun.com/site/data/html\\_dir/2020/04/26/2020042600157.html](https://www.chosun.com/site/data/html_dir/2020/04/26/2020042600157.html). Published on 26 April.
- Cook, Nicholas. 2008. ‘Beyond the notes’. *Nature* 453, no. 7199: 1186–1187.
- Elektronmusikstudion. 2019. ‘Projects at Elektronmusikstudion 2019’. <http://elektronmusikstudion.se/projects/2019/1016-arko-hoon-min-park-ems-22-july-16-august-2019>.
- Geum, Jang-tae. 2000. *Yugyo ui sasang gwa uirye* [The Confucian thoughts and rites]. Seoul: Yemun seowon.
- Han, Myeonghui, Song Hye-jin and Yun Junggang. 2001. *Uri gugak 100 nyeosa* [100 Years of Korean Music]. Seoul: Hyeonamsa.
- Heath, Stephen. 1990. *The Sexual Fix*. London: Macmillan.
- Hesselink, Nathan. 2007. ‘Music and politics on the Korean peninsula’. *The world of music* 49, no. 3: 7–12.
- Holmes, Thomas B. 2002. *Electronic and experimental music: pioneers in technology and composition*. New York: Routledge.
- Kim, Eun-young. 2008. ‘Hanguk jeontong ui hyeongseong gwa geundaeseong yeongu’ [The research on the formation of Korean traditional music and the modernity]. PhD diss., Donga University.
- Kim, Hee-sun. 2012. ‘Performing history and imagining the past: re-contextualization of court ensembles in contemporary uth Korea’. *The world of music* 1: 81–102.
- Kim, Jungwon. 2012. ‘Gender in fusion Kugak: an examination of women’s fusion Kugak groups and their music practices’. Master’s thesis, University of Pittsburgh.
- Kwon, Hyun Seok. 2014. ‘Cultural globalization and the Korean promotion policy for music based on tradition: a study of the activation plan and its background’. PhD diss., University of London.
- Kye, Hee Seng, and Yim Jongwoo. 2018. ‘Excavating the history of electroacoustic music in Korea, 1966–2016’. *Contemporary music review* 37, no. 1–2: 174–187.
- Lee, Keehyeung. 2000. ‘Detraditionalization of society and the rise of cultural studies in South Korea’. *Inter-Asia Cultural Studies* 1, no. 3: 477–490.
- Lee, Jung-yup. 2009. ‘Contesting the digital economy and culture: digital technologies and the transformation of popular music in Korea’. *Inter-Asia cultural studies* 10, no. 4: 489–506.
- Lee, Hye-gu. 1967. *Hanguk eumak seoseol* [Essays on Korean traditional music]. Seoul: Seoul National University Press.

- McClary, Susan. 1991. *Feminine endings: music, gender, and sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Mueller, Ruth H. 2013. 'Female participation on South Korean traditional music: late Chosŏn to the present day'. PhD diss., University of Sheffield.
- Nam, Sang-sook. 2007. 'The debate over the distortion of Chongmyo Cheryeak [Jongmyo jeryeak]'. *The world of music* 49, no. 3: 31–52.
- Negus, Keith. 1997. 'Sinéad O'Connor – musical mother'. In *Sexing the groove: popular music and gender*, edited by Sheila Whiteley, 178–190. London and New York: Routledge.
- Pai, Hyung Il. 2001. 'The creation of national treasures and monuments: the 1916 Japanese laws on the preservation of Korean remains and relics and their colonial legacies'. *Korean studies* 25, no. 1: 62–95.
- Robinson, Michael Edson. 1988. *Cultural nationalism in colonial Korea, 1920–1925*. Seattle: University of Washington Press.
- Shim, Sook-kyung. 2014. 'Confucian ritual dance'. In *Dance of Korea*, edited by Hae-sook Kim, 170–207. Seoul: National Gugak Center.
- So, Inhwa. 2015. 'The popularization of Gugak: a case study of the MIJI project, a Gugak girl group'. *IASPM Journal* 5, no. 2: 22-40.
- THE aPRO. 2018. 'Park Min-hee'. [https://www.theapro.kr/eng/choice/program\\_view.asp?idx=6133&page=1&s1=title&s2=&flag\\_initial=&od=0&r\\_category=&r\\_tag=Park%20Min-hee](https://www.theapro.kr/eng/choice/program_view.asp?idx=6133&page=1&s1=title&s2=&flag_initial=&od=0&r_category=&r_tag=Park%20Min-hee).
- Yang, Jaeyoung. 2017. 'Korean Black music and its culture: soul, funk, and hip-hop'. In *Made in Korea: Studies in Popular Music*, edited by Hyunjoon Shin and Seung-Ah Lee, 95–106. New York: Routledge.