

<https://doi.org/10.24201/eea.v58i2.2784>

Teatro de máscaras coreano: su reinterpretación y su transformación en el teatro contemporáneo¹

Korean Mask Theater: Its Reinterpretation and Transformation in Contemporary Theater

EUN KYUNG KANG

Universidad de Málaga, España

F. MANUEL MONTALBÁN PEREGRÍN

Universidad de Málaga, España

ANTONIO J. DOMENECH

Universidad de Málaga, España

Resumen: Este artículo estudia el papel del teatro de máscaras en la transformación de las artes escénicas en Corea a lo largo del siglo XX y sus conexiones con el teatro moderno y el europeo. Se analizan los

Recepción: 27 de julio de 2021. / Aceptación: 16 de noviembre de 2021.

¹ Para la realización de este artículo se contó con la ayuda del Seed Program for Korean Studies (AKS-2016-INC-2230004) "Building the Future: Korean Studies Post-graduate Program and Research Development at the University of Malaga", a través del Ministerio de Educación de la República de Corea y de Korean Studies Promotion Services de la Academy of Korean Studies.

D.R. © 2023. Estudios de Asia y África
Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar (CC BY-NC-ND) 4.0 Internacional

cambios producidos en los periodos que han marcado las distintas etapas del teatro en la península coreana y, en particular, en la República de Corea después de la división del país. Se examina la situación durante la colonización japonesa para luego, tras la guerra de Corea, centrarse en el desarrollo del teatro contemporáneo en la posguerra y la dictadura hasta llegar al periodo democrático. Igualmente, se presentan ejemplos de trabajos realizados por profesionales de las artes escénicas para hacer realidad las nuevas formas del teatro coreano. El teatro se adaptó en cada momento a los cambios históricos, sociales y culturales que ocurrían en la península.

Palabras clave: teatro de máscaras de Corea; transformación; Occidente; tradición; modernidad.

Abstract: This article studies the role played by mask theater in the transformation of Korean performing arts throughout the twentieth century, and its connections to modern and European drama. It analyzes the changes taking place in the periods that have marked the different stages of the performing arts within the Korean peninsula, and in particular in the Republic of Korea after the division of the country. The text examines the situation during Japanese colonization, and then it focuses on the development of contemporary theater in the years after the Korean War, from the dictatorship to the democratic period. There are examples of work by performing arts professionals to bring new forms of Korean theater to life. The theater adapted during this period to the historical, social, and cultural changes taking place in the peninsula.

Keywords: Korean mask theater; transformation; West; tradition; modernity.

Introducción

La tradición dramática de Corea tiene sus orígenes en los rituales ancestrales de las tradiciones chamánicas y budistas, de donde toma sus raíces el teatro de máscaras. Posteriormente, con la introducción de la cultura occidental a finales del siglo XIX, las artes escénicas procedentes de Europa y Estados Unidos se implantaron como forma dominante durante el siglo XX.

El teatro de máscaras o *talnori* es considerado el teatro tradicional más representativo de la península coreana y se basa principalmente en la improvisación. Este tipo de teatro, que combina diferentes recursos escénicos, como acrobacia, música, danza, mimo, elementos cómicos, etc., representa en sus escenas asuntos y problemas de la vida real. Las historias que se cuentan buscan que el público se identifique con ellas y comparta sentimientos de alegría, tristeza, sufrimiento y reposición. Otro elemento que caracteriza al teatro de máscaras desde sus orígenes es la ritualización. Era parte de ceremonias aldeanas y las máscaras eran vistas como algo sagrado. En un inicio se hacían representaciones para evitar y controlar los infortunios, la enfermedad o las desgracias, para expulsar los espíritus malignos; era una suerte de ritual de exorcismo con poderes sobrenaturales. Posteriormente, durante el periodo Joseon (1392-1910), se desarrollaron otras características, más bien satíricas y humorísticas, con la pretensión de burlarse de la falsedad de las ideas y las relaciones propias de la sociedad feudal de esa época, señalada por una estratificación de clases muy marcada. Era un instrumento en manos del pueblo para expresar en forma de sátira sus experiencias vitales. Algunos de los temas más comunes eran el descontento de la gente común, los campesinos y los esclavos con los nobles del pueblo, expresado de un modo cómico; los conflictos matrimoniales y la desigualdad entre hombres y mujeres; monjes corrompidos y su castigo, escenas de la vida cotidiana, denuncia de los sufrimientos que las dificultades les producían y la hipocresía de las clases privilegiadas.

En este artículo investigamos el papel del teatro de máscaras como principal expresión del teatro tradicional en el proceso de transformación de las artes escénicas en Corea a lo largo del siglo XX, y sus conexiones con el teatro moderno. Hacemos un estudio de la evolución del arte dramático en la península coreana siguiendo una línea temporal marcada por los periodos que han conformado sus distintas etapas, y más específicamente en la República de Corea tras la división del país. Este repaso

evolutivo toma en cuenta la situación durante la colonización japonesa, para luego, tras la guerra de Corea, centrarse en el desarrollo del teatro contemporáneo en la posguerra, la época de la dictadura de Park Chung Hee² y, finalmente, la etapa democrática. Una de las claves del análisis es la adaptación del teatro en cada momento a los cambios históricos, sociales y culturales que se iban produciendo en la península y cómo el teatro de máscaras respondía a ellos redefiniendo un rasgo esencial de crítica social a través de las artes escénicas.

Esta exploración tiene sobre todo un carácter descriptivo dinámico, y considera a los principales investigadores y estudios de las artes escénicas coreanas y del teatro de máscaras realizados durante los siglos XX y XXI. El texto pretende salvar un vacío llamativo en la literatura académica especializada en español, pero no se interesa sólo en los aspectos cronológicos, sino también en la lógica de su evolución, ligada a claves sociopolíticas relevantes. También hemos querido relacionarlo con el papel de los profesionales de las artes escénicas en estos procesos de transformación y reinterpretación. Analizamos algunos ejemplos concretos de sus trabajos y sus esfuerzos para hacer realidad las nuevas formas del teatro coreano. Como en muchas otras naciones asiáticas, dramaturgos y artistas teatrales en Corea del Sur se afanan en una labor de búsqueda de identidad en la cultura contemporánea, cada vez más mundializada a lo largo del siglo XX, sin querer perder sus rasgos propios, y buscan un equilibrio dinámico entre las artes tradicionales y las nuevas formas contemporáneas.

La colonización japonesa y el nuevo teatro

El final de la dinastía Joseon ocurrió con la abdicación forzada del rey Gojong y la firma del tercer Tratado Corea-Japón en 1907, que suponía la toma total del poder interno del gobierno

² Park Chung Hee (1917-1979), presidente de la República de Corea de 1963 a 1979, cuando fue asesinado. Su legado político comenzó con un golpe de Estado en 1961 y el pilotaje hacia un gobierno civil dos años después.

coreano por parte de Japón. Esta situación se vería ratificada con el tratado de anexión de agosto de 1910, que implicó la completa adhesión de Corea al Imperio japonés como una de sus colonias. En este proceso de colonización, que muchas fuentes han tildado simplemente de dominación, también hubo algunos intentos de intervención y oposición por parte de China (dinastía Qing), Rusia y Estados Unidos, pero finalmente todos fracasaron y Japón se anexionó la península coreana y la convirtió en su colonia, invasión que se extendió durante 36 años, desde 1910 hasta 1945 (Jeong 2010).

Durante este periodo de caos político y social hubo una apertura a las naciones occidentales, que comenzaron a influir progresivamente en la sociedad en todos los niveles. En el campo cultural, y más específicamente en las artes escénicas, el influjo occidental en la península no se produjo directamente, sino a través de Japón, que creó primero las condiciones para un intercambio con las potencias occidentales, para luego trasladarlo a sus colonias, aunque controlando los canales de transmisión (Baek 2007, 2). En este contexto, el teatro de máscaras se adaptó a las nuevas formas escénicas que empezaron a llegar a la península coreana desde principios del siglo xx.

La cultura agraria dominante hasta el siglo xx permitió que las representaciones escénicas mantuvieran su forma tradicional y popular. Estaban marcadas por los elementos propios de las actuaciones en pueblos y aldeas. Se trataba de actores que iban de un lugar a otro con sus aparejos teatrales e improvisaban escenarios en espacios abiertos, como las plazas o los mercados de los pueblos, que al momento se convertían en sus teatros. Los espectáculos se nutrían de elementos provenientes de los ritos chamánicos, la música rural y los bailes campesinos, con toques humorísticos y de improvisación. Una de las características principales era la interacción con el público. Actores y espectadores intercambiaban diálogos, no había una separación clara entre ellos. Todos formaban parte del escenario y la representación. Los teatros formales, como se conciben en Occidente, aún no surgían. No había barreras físicas y mentales

que separaran la representación teatral de la audiencia y, en la mayoría de los casos, se requería la activa participación de ésta en el desarrollo de la obra.

El teatro moderno coreano pasó por un proceso de aceptación de las formas provenientes del exterior que supuso una ruptura con el teatro tradicional. El primer teatro de tipo occidental de proscenio se construyó en Seúl en 1902 y se llamó Hyeomnyulsa, donde actuaba la compañía del mismo nombre. Este edificio se erigió para celebrar el 40 aniversario del reinado de Gojong, último rey del periodo Joseon pero bajo la tutela del Imperio japonés. La estructura estaba dividida en un escenario y asientos para el público, repartidos en dos pisos con un total de 600 localidades (Kang y Oh 2010, 10).

Se trataba de un teatro al estilo romano con proscenio en forma de media luna que marcó una nueva manera de concebir las representaciones escénicas. Se comenzó a separar al público de los actores, los músicos y los bailarines. Así se rompió con el modo tradicional al aire libre donde la interacción con la concurrencia era parte esencial del espectáculo. Se seguían representando los dramas tradicionales, pero se realizaban de forma diferente, con una división clara entre el escenario y la audiencia. Posteriormente cambió el nombre del teatro, que a partir de 1908 se llamaría Wongaksa. Fue en este mismo lugar donde se inició un nuevo movimiento teatral conocido como el “nuevo teatro”.

Entre los teóricos de la historia moderna del teatro coreano se produjo una discusión sobre el origen del término “nuevo teatro”. En la obra de Kim Jae Cheol *Joseon Yeongeugsa* [Historia del teatro de Joseon], escrita en 1933 y considerada la primera publicación que trataba el tema, el autor presenta el nuevo teatro como algo diferente: “Tras la fundación del teatro Wongaksa por Lee In Jik, se representó su obra *Eunsegye* y su adaptación de la obra *Seoljungmae*, los primeros espectáculos del nuevo teatro” (Kim 1933, 199). Según sus palabras, se diría que el nuevo teatro se inició con las obras de Lee In Jik, pero a esta teoría se añade la información proporcionada por el

historiador Lee Du Hyeon en dos obras de referencia sobre el teatro moderno coreano, *Hanguksingeuksa Yeongu* [Investigaciones sobre la historia del nuevo teatro] (1966) y *Hanguk Yeongeuksa* [Historia del teatro coreano] (1973), donde sostiene que el nuevo teatro se inició con la construcción de los teatros Hyeomnyulsa y Wongaksa. Es decir que lo característico del nuevo teatro fue una sala de espectáculos interior permanente, un edificio donde realizar las representaciones.

La construcción del teatro Wongaksa dio inicio a la proliferación de teatros al estilo europeo y a las representaciones en ellos. Se abrieron otros, como el Gwangmudae (en Dongdaemun), el Danseongsa (en Jongno, 1907), el Yeonheungsa (en Sadong, 1907-1915) y el Jangansa (en Nakwondong, 1908-1914) (Kim 2007, 288-289). La mayoría de estos teatros se construyó en colaboración con capital extranjero, sobre todo japonés. Finalmente, la gestión sería monopolizada por los administradores nipones.

El tipo de construcción también influyó en el modo de representación y en la evolución del teatro tradicional coreano. El concepto de juego comunitario que caracterizaba al teatro de máscaras vivió un proceso de adaptación al nuevo espacio físico donde se desarrollaría. Así, pasó de una representación al aire libre a un espectáculo dentro de un teatro cerrado. El público que asistía a estos recintos se transformó en consumidor de teatro. Dejaron de ser simples personas curiosas que querían ver y divertirse con una representación gratuita, a convertirse, al estilo occidental, en espectadores que pagaban por entrar a un teatro cerrado y experimentar la función como se hacía en los países europeos. Esto obligó a cambiar también el espectáculo en su conjunto. Las representaciones tradicionales debieron adaptarse a los gustos de los espectadores, que ahora pagaban. Había que reconsiderar el orden, la duración y la variedad de los elementos para ajustarlos a las nuevas necesidades (Kwon 2010, 28).

Encerrar el teatro de máscaras en un espacio físico supuso una gran dificultad para la continuidad de su significado origi-

nal, ya que perdió su fuerte carácter comunitario, festivo y de crítica social. Ya no era posible la espontaneidad entre público y actores en diálogos en los que se narraban los acontecimientos de la vida diaria relacionados con las alegrías y los sufrimientos del pueblo. La sátira de las relaciones sociales y las injusticias perdió fuerza y se vio mediada por la distancia creada entre el público y el escenario. También el carácter mercantil que tomaron las representaciones y el control que asumieron los titulares de los teatros, principalmente de origen japonés, forzaron a la docilización de los espectáculos.

La compañía Hyeomnyulsa, con su recinto del mismo nombre, se fundó en agosto de 1902 y se convirtió en la primera compañía nacional y en el primer Teatro Nacional de Corea con financiamiento del gobierno. En diciembre del mismo año presentó su primer espectáculo, con el título *El gran juego de otoño* (Yang 2008, 39). Como indica Chae Seung Hun (2009) en su obra sobre la historia de los primeros cien años del teatro moderno y contemporáneo coreano, esa representación consistía en danzas y cantos realizados por mujeres conocidas como *giseng*,³ que tradicionalmente se habían dedicado a la música y el canto para entretener a los hombres. Los investigadores del teatro popular las ubican en los orígenes de la transformación de los espectáculos en teatro moderno. Además, sus actuaciones tuvieron gran influencia en la estructura de las obras que se crearían a partir de ese momento (Bae 2005, 291). Se seleccionó a quienes sobresalían por su canto y su danza, y recibieron un sueldo y capacitación para las nuevas representaciones. Las *giseng* rompieron con el dominio masculino en las artes escénicas, que por siglos mantuvo al margen a las mujeres artistas.

Los teatros recién creados necesitaban atraer al público. En este aspecto, las *giseng* tuvieron un papel clave gracias a su notoriedad. Sus nombres y sus habilidades escénicas se publicaban en los periódicos como publicidad para los teatros, y las postales fotográficas en las que ellas aparecían se hicieron muy

³ En este artículo se usa el sistema de romanización revisada del coreano, publicado por el gobierno coreano en el año 2000.

populares entre los que acudían a verlas. Puesto que recibían una remuneración por su trabajo —que se vio plasmado en un contrato—, se convirtieron en pioneras de los métodos comerciales y de contratación modernos que comenzaron a implantarse en los teatros coreanos (Oh 2007, 29).

En la preparación de los espectáculos se fueron incorporando otros grupos: bufones, actores de teatro de máscaras, cantantes de pansori, etc.⁴ De este modo, la función se convirtió en una combinación de actuaciones de distintas expresiones artísticas, con más de 170 artistas en escena. Fue el primer intento de trasladar las artes escénicas populares y tradicionales a un teatro cerrado y la primera vez que los espectadores tuvieron que comprar sus entradas.

Desde principios del siglo xx, con la influencia japonesa cada vez más presente en la península y al inicio del periodo colonial oficial en 1910, las autoridades japonesas mostraron un mayor interés por investigar las raíces culturales de las artes escénicas coreanas, específicamente el teatro, basado en sus pretensiones de crear una cultura panasiática que justificara su expansionismo. Esto dio lugar a las primeras investigaciones serias sobre el teatro popular y de máscaras. Se recogieron y publicaron grabaciones de la tradición escénica transmitida hasta entonces oralmente. También los intelectuales coreanos realizaron estudios para mantener su tradición cultural a pesar de los obstáculos puestos por el poder colonial. Sus trabajos alcanzaron su máximo desarrollo en la década de 1930, cuando se tradujeron numerosas obras extranjeras y se introdujo el realismo occidental (Fernández 2011, 67).

Es necesario aclarar que, desde la entrada del teatro procedente de Europa a la península coreana, las formas tradicionales de teatro de máscaras fueron objeto de una dura crítica de parte de los académicos y los especialistas de las artes escénicas, que afirmaban que estas expresiones no tenían las características

⁴ Canto épico relatado por un único narrador-cantante, acompañado de un músico que toca el tambor sentado sobre una alfombra pequeña en el suelo.

necesarias para formar parte del teatro moderno. Uno de los principales detractores fue el escritor Kim Gwang Seop,⁵ que sostenía que el teatro de máscaras carecía de un carácter teatral tal como se entendía entonces, por lo que el único modo de introducirlo en la península era trayéndolo de Occidente (Kim 2002).

Los líderes del movimiento del teatro moderno declaraban que lo mejor para el desarrollo de la disciplina era importar las formas teatrales originales y reproducirlas tal cual en los nuevos recintos coreanos. No valía la pena esforzarse en desarrollar un teatro moderno propio a partir del teatro popular o de la tradición del teatro de máscaras. Lo importante era aprender a representar las obras procedentes de Europa de la forma más fiel posible. Los espectadores también se unieron a esta tendencia y preferían las representaciones exactas de las obras occidentales, con lo que se alejaban cada vez más de las formas tradicionales y populares (Jang y Paek 2009, 118-119). Esta predisposición señalada en el estudio de Jang sobre el movimiento teatral moderno fue la que dominó durante la primera mitad del siglo XX, en particular alentada por el poder colonial en un intento de suprimir lo específicamente coreano de las artes escénicas, su carácter crítico y de denuncia social, para sustituirlo por un teatro totalmente foráneo y ajeno a la visión nativa.

La nueva República de Corea y la recuperación del teatro tradicional

El movimiento teatral coreano vivió un periodo muy difícil debido a la Segunda Guerra Mundial y la división de la península en Corea del Sur y Corea del Norte, época que se prolongó hasta después de la guerra de Corea (1950-1953) y en la que se

⁵ Kim Gwang Seop (1904-1977). Poeta educado en Japón, donde estudió literatura inglesa. Fue fundador de la Asociación para la Investigación de las Artes Escénicas en 1937.

produjo una profunda fractura entre los autores teatrales coreanos: los que seguían las ideas socialistas prosoviéticas y los que favorecían las ideas capitalistas prooccidentales. Justamente, en ese momento hubo un fuerte movimiento gubernamental en Corea del Sur para recuperar el teatro de máscaras tradicional coreano como una forma de legitimar su posición de auténticos continuadores de la tradición y la ortodoxia de la cultura coreana. De hecho, el teatro de máscaras se consideraba la representación más genuina del folclor coreano.

Después del golpe de Estado del 16 de mayo de 1961, subió al poder el dictador Park Chung Hee, y fue durante su dictadura militar cuando más fuerza tuvo el intento de recuperar el teatro de máscaras. Por una parte, el gobierno, a través del Movimiento de los Nuevos Pueblos (Saemaul Undong), pretendió reconstruir la cultura rural del país, pero, al mismo tiempo, promovió la destrucción de aquellos elementos que eran considerados mera superstición, ya que se veían como obstáculos para el desarrollo económico del país. Este movimiento iba contra las creencias tradicionales, como el chamanismo, o el propio teatro de máscaras por sus componentes religiosos y rituales.

El nuevo gobierno tenía como preocupación primordial mejorar la situación económica de la población siguiendo los principios de la modernidad, como los denominaba, y esto implicaba promover la razón y eliminar las creencias tradicionales. Se pretendía recuperar únicamente los valores que devolvieran a la nación la gloria del pasado y que ayudaran a construir una sociedad rica en lo material. Esto dio lugar a una estructura dualista que diferenciaba claramente entre lo moral y lo material (Ha 2000, 63-65).

El general Park Chung Hee utilizó el folclor como elemento político y procuró identificar y promover sus expresiones más notorias y expandirlas. Entre ellas, se revitalizó el Festival Nacional de Folclor, creado por el gobierno anterior en 1958, pero el resurgimiento y la popularización de este nuevo impulso al teatro de máscaras no fue fruto de la voluntad del pueblo, sino algo impuesto desde arriba. Además, sólo se pro-

movió el carácter festivo y lúdico, en detrimento del resto de sus elementos escénicos, artísticos y sociopolíticos. Las principales expresiones folclóricas recuperadas fueron los festivales rurales y las danzas populares que servían de adorno en las ceremonias de Estado. Cualquier tipo de representaciones fuera de las oficiales no recibía casi ningún apoyo económico de las instituciones públicas.

Por otra parte, el gobierno de Park Chung Hee creó en 1964 los denominados “bienes culturales inmateriales”, para recuperar tanto los ritos como las artes escénicas tradicionales y a sus creadores para que no cayeran en el olvido. Fue en esta época cuando se recuperaron muchas de las representaciones del teatro de máscaras y a los artistas que las llevaban a cabo. Se pretendía que transmitieran su conocimiento a las nuevas generaciones para que no se perdiera ese patrimonio cultural, por lo que se convirtió en una de las políticas gubernamentales y las ceremonias de la nación se adornaban frecuentemente con este tipo de actos, que funcionaron como estrategia para legitimar y consolidar al régimen, al mismo tiempo que se buscaba reconstruir la identidad y la unidad del pueblo.

El primer bien cultural inmaterial nombrado oficialmente por el gobierno de la República de Corea fue el Jongmyo Jeryeak (música del rito funerario dedicado a los reyes de Joseon en el palacio de Jongmyo, 1964), y luego se instauraron muchos otros. Entre ellos, destacan, por su importancia para nuestra investigación, la danza de Bongsan⁶ (1967), el juego del león Bukcheong⁷ (1967), la danza de Gangnyeong⁸ (1971), la de Cheo-

⁶ Se inició en el pueblo de Bongsan de Hwanghaedo (Corea del Norte). Bien cultural inmaterial de la nación número 17.

⁷ Teatro tradicional del distrito Bukcheong, en la región de Hamgyeongdo (Corea del Norte), representado anualmente en la primera luna llena del año por los aldeanos. Bien cultural inmaterial de la nación número 15.

⁸ Teatro de máscaras que se representaba en la región de Hwanghaedo, en el pueblo de Gangnyeong, en la luna llena del quinto mes del año lunar. Bien cultural inmaterial de la nación número 34.

yeong⁹ (1971) y la de Eunyul¹⁰(1978), y otras más en las que el elemento principal son las máscaras (Kim 2018, 68). Quienes realizaban estas actividades recibían un nombramiento oficial que los autorizaba a cobrar una compensación del gobierno para sus necesidades diarias. Estas ayudas tenían como finalidad que se continuaran produciendo de modo regular las representaciones y que se transmitieran y enseñaran a otros artistas para mantener la tradición.

Bienes culturales inmateriales de la nación por año

	1964- 1969	1970- 1979	1980- 1989	1990- 1999	2000- 2009	2010- 2019	2020
Bienes culturales inmateriales de la nación	31	62	95	110	121	146	149

Fuente: N. Y. Kim 2020.

En concreto, el teatro popular fue subvencionado por el gobierno, por un lado, para que siguiera desarrollándose y conservando su originalidad y, por otro, para que se modernizara e internacionalizara mediante ayudas a espectáculos tanto en el país como en el extranjero. Las razones eran marcadamente políticas y, por tanto, las producciones tenían muchas limitaciones en su proceso y en sus características artísticas originales.

Las disposiciones de promoción de la cultura popular llevaban implícitas políticas de control y censura. La violación de las reglas gubernamentales sobre las representaciones escénicas podía derivar en arrestos y sanciones legales. La cultura popular era monitoreada y los medios de comunicación estaban controlados por los órganos de gobierno. En este contexto, se

⁹ Danza ejecutada como ritual palaciego para expulsar a los malos espíritus y propiciar la paz en la corte. Patrimonio cultural inmaterial de la UNESCO desde 2009.

¹⁰ Teatro de máscaras que se representaba en la región de Hwanghaedo, en el pueblo de Eunyul. Duraba dos o tres días y se realizaba al anochecer. Al final, se quemaban todas las máscaras. Bien cultural inmaterial de la nación número 61.

creó un comité encargado de los bienes culturales inmateriales de la nación bajo vigilancia del Ministerio de Cultura. El método usado para seleccionar los bienes consistía en aceptar recomendaciones de los especialistas o en observar actuaciones en eventos tradicionales y posteriormente hacer un informe para decidir sobre su valor cultural. Los factores que se consideraban para el voto final eran los siguientes: si servían para entender los cambios y el desarrollo de la vida del pueblo, si tenían origen antiguo y facilitaban la comprensión de las peculiaridades de su época, si conservaban forma y técnica tradicionales, si contaban con un valor artístico excepcional, si eran valiosos para la investigación académica o mostraban elementos locales distintivos, o bien, si estaban en peligro de desaparición (Yang 2009, 15-16).

Resultaron aún más problemáticos los intentos de internacionalizar el teatro popular por parte del gobierno. Se promovieron intercambios culturales y actividades para favorecer la amistad con otros países en los que incluían espectáculos teatrales, pero la intención que subyacía era más propagandística que cultural y tuvo un efecto perjudicial en el propio territorio, pues en lugar de buscar que el arte folclórico representara las vidas y la cultura de los coreanos para que recuperaran sus raíces, el gobierno se preocupó más por adaptarlo a los gustos del público extranjero.

No únicamente el gobierno se mostraba interesado en la recuperación del teatro de máscaras. En este proceso confluyeron tres grupos con motivaciones diferentes. En primer lugar, la clase política, que vio en ese teatro una forma de controlar al pueblo y tenerlo contento; por otro lado, los investigadores del folclor, que encontraron en él un campo de investigación muy importante para la recuperación de la cultura tradicional, y, por último, los especialistas de las artes escénicas, que consideraron su deber consolidar la identidad de ese teatro popular a través de las formas artísticas tradicionales.

Paek Ro Ra, en su estudio sobre el teatro coreano de la década de 1960, indica que, a pesar de todas las dificultades, el es-

fuerzo realizado produjo frutos. Los profesionales del teatro consiguieron una exitosa conexión entre el teatro moderno y el tradicional (Paek 2000, 220-229) que fue el origen de un teatro coreano con una articulación cada vez más armoniosa entre ambas modalidades. Desde esa época hasta nuestros días se mantiene esta preocupación como la más importante entre los artistas dramáticos coreanos: cómo transformar y presentar el teatro tradicional en la actualidad, cómo modernizarlo, cómo hacer del teatro contemporáneo algo propiamente coreano con todas las influencias provenientes tanto del exterior como del interior.

Uno de los grupos teatrales pioneros en adentrarse en la transformación fue la compañía Minye, creada en diciembre de 1973. Su fundador, el director Heo Gyu, hizo la siguiente proclamación de intenciones en la presentación de la primera obra:

1. Intentemos explorar la verdad humana a través de las artes escénicas.
2. Investiguemos y generemos símbolos teatrales originales para crear las artes dramáticas propias de nuestra nación.
3. Acojamos como material de creación todas las técnicas teatrales e históricas que la humanidad haya desarrollado hasta este momento.
4. Perfeccionemos nuestras habilidades escénicas por medio de la inseparable trinidad de la teoría, la acción y la técnica, y hagamos teatro con el convencimiento de que nuestras acciones positivas contribuyen a la eterna victoria de la libertad humana.
5. Hagamos lo posible para inspirar y estimular a los espectadores con nuestro amor verdadero.
6. Creemos las artes escénicas a través del esfuerzo armónico que surge de la confianza en la creatividad y el respeto mutuo por nuestras individualidades (Jung 2010, 231).

Precisamente durante la proclamación fundacional de su compañía, Heo Gyu manifestó su propósito de continuar y desarrollar, con sensibilidad moderna, el legado del teatro co-

reano tradicional. Se propuso reflexionar sobre el nuevo teatro, que daba prioridad a la representación de obras occidentales traducidas, y sobre la fundación de un teatro nacional que, por el contrario, favorecía las obras originales sobre las traducciones que habían dominado hasta el momento. Aspiraba a crear un teatro basado en la modernización de la tradición. Había que despojarse del sentimiento diferenciador de las obras traducidas para crear un teatro moderno con raíces en el lenguaje, el ritmo y los movimientos propios de los coreanos.

Heo Gyu y los actores de la compañía Minye aprendieron a hacer teatro de máscaras de los artistas tradicionales provenientes de las zonas rurales, quienes les enseñaron los diálogos, las danzas, los cantos e incluso a fabricar las máscaras. La metodología de trabajo de la compañía Minye enfatizaba el entrenamiento corporal a través de las formas tradicionales, pues querían acercarse desde otra perspectiva. Experimentaron y ensayaron con gran variedad de formatos escénicos, como danza de máscaras, pansori, teatro de máscaras, juegos con el público, música popular, etc. Una vez aprendida la tradición, produjeron sus propias obras con nuevas formas y recrearon y experimentaron la tradición. Por medio de talleres dirigidos a estudiantes universitarios y al público en general fueron ampliando las fronteras de este tipo de teatro y educando a los espectadores (K. R. Kim 2020, 63-64).

Para el teatro de la época fue muy significativo el esfuerzo de Heo Gyu y sus compañeros al formarse en cada una de las disciplinas escénicas tradicionales y al adquirir una gran competencia en ellas. Todos compartían un ideal y no escatimaron esfuerzos para conseguirlo. En esa época había muchas discusiones entre los profesionales y los teóricos de las artes escénicas sobre la aceptación creativa de la tradición en el mundo del teatro, pero eran pocos los que tenían el valor de poner en práctica las nuevas ideas. Hay que reconocer la importancia del trabajo de la compañía Minye en esos inicios de la transformación del teatro coreano, pero también sus límites. Heo Gyu y su compañía crearon una dramaturgia experimental y sofisticada

da dentro de la estructura teatral occidental. Introdujeron elementos recuperados de la tradición en el nuevo esquema, pero sin conseguir, según los críticos, completar su modernización, a pesar de haber creado experimentos realmente innovadores (Kim 2005, 24-26).

El teatro de máscaras y el movimiento de cultura popular

Al mismo tiempo que ocurrían estos intentos de modernización de las artes escénicas por parte de sus profesionales, surgió en las universidades una corriente que proponía el renacimiento del teatro de máscaras. Los estudiantes vieron en él una de las expresiones más auténticas de las artes dramáticas propiamente coreanas y del arte folclórico, y decidieron recuperarlas para modernizarlas y darles un carácter social. De hecho, los movimientos sociales progresistas de la época encontraron en este tipo de teatro una herramienta para transmitir su mensaje de transformación social a través de sus propias raíces culturales. La corriente estudiantil se inició en 1971, con el primer grupo universitario de teatro de máscaras de la Universidad Nacional de Seúl, pero de inmediato se propagó con rapidez entre las principales universidades de la capital, como las de Seonggyungwan, Ehwa, Sogang, Yeonsei, Koryeo, etc. Los grupos comenzaron por aprender el teatro de máscaras de Bongsan y Yangjupyeolsandae, para continuar con otros tipos (K. R. Kim 2020, 72). No sólo ensayaban y representaban dichos espectáculos, sino que investigaban para rescatar sus raíces y transmitir los conocimientos a sus compañeros y a la sociedad en general.

A finales de la década de 1970 ya había más de 70 universidades a lo largo y ancho del país con grupos de teatro de máscaras. Los estudiantes repetían y aprendían los movimientos característicos y luego los enseñaban a los alumnos de otras universidades. De este modo, la iniciativa se extendió con enorme rapidez y se convirtió en un fenómeno social que caracterizó la vida universitaria de la época. Los encuentros teatrales entre

diferentes institutos sirvieron para propagar la defensa de los valores y derechos de la población rural y se fueron creando nuevas expresiones adaptadas a las necesidades de la sociedad del momento (Lee 2008, 275-276).

El redescubrimiento de los orígenes del teatro de máscaras y de su lenguaje los llevó a profundizar en la importancia de la tradición oral y su transmisión. Se buscaban las formas idiomáticas peculiares, la entonación, etc., pues se consideraba que el teatro de máscaras surgía del propio cuerpo, de sus movimientos y su expresividad y manifestaba un modo característico de la naturaleza coreana. Este carácter distintivo se manifestaría sólo si era fruto de la comunidad y de la expresión ritual del grupo.

A medida que el proyecto de la corriente estudiantil se fue extendiendo en la sociedad, dio lugar a lo que se conoce como *minjungundong* (movimiento de cultura popular), uno de cuyos ejes fue el *madang* (la traducción directa sería “jardín”, pero se refiere a un lugar abierto donde se reúne el pueblo para celebrar), que intentaba recuperar el espacio tradicional de la representación teatral donde el público y los actores interactuaban. Se revivió el teatro de máscaras representado en el *madang* para transmitir sus reivindicaciones políticas en contra del gobierno militar. Se rescató el mensaje social que tenía originalmente, pero en esta ocasión como crítica al poder dictatorial y expresión del anhelo prodemocrático del pueblo. A partir de la tradición, se desarrolló un nuevo movimiento creativo que recibió diferentes nombres, según la situación política del momento: teatro *madang*, teatro popular, teatro universitario y teatro obrero. Finalmente, todas estas formas se agruparon bajo el nombre general de teatro *madang*, sin duda el género más representativo de los años ochenta.

El *madang* reinterpretó el teatro de máscaras tradicional y el escenario como un nuevo espacio al crear una forma artística donde se fusionaron el teatro occidental y el nativo. Intentó explicar y superar, a través del arte, el pasado histórico marcado por una aceptación incondicional de la cultura occidental impuesta por el invasor japonés, la guerra civil coreana y la

división del país. El teatro *madang* original se puede dividir formalmente en tres tipos: *i*) el teatro creativo de máscaras basado en el tradicional, *ii*) el teatro realista participativo centrado en la denuncia y los problemas de cada lugar, y *iii*) el teatro universitario, que transformó obras de teatro, novelas y cuentos populares en representaciones al aire libre. El concepto básico de juego de máscaras, representado de varios modos y en diferentes localizaciones, desde la perspectiva del pueblo y basado en el carácter de la gente, se convirtió en el principal criterio para la creación de las obras (Lee 2012, 8-9). Surgió inspirado en los rituales sociales, la experiencia de las protestas callejeras multitudinarias y el aumento del interés por la tradición, para seguir con la adaptación de las formas tradicionales a las obras de estilo occidental dominantes en el mundo en esa década. El teatro *madang*, como una corriente dentro del teatro popular, se relacionó con los movimientos campesinos y obreros para maximizar la capacidad de acción de sus participantes y responder a los acontecimientos a través de su dramatización.

Park Heui Jeong, en la investigación para su tesis doctoral sobre el teatro *madang*, registró los avances conseguidos por la corriente estudiantil a lo largo de las décadas de 1970 y 1980 y su transformación en un movimiento cultural que pretendía reconstruir la identidad comunitaria. En sus inicios se centró únicamente en rescatar el carácter original del teatro de máscaras, pero posteriormente se fue complementando con otras expresiones populares de las artes escénicas que enriquecieron sus espectáculos con una enorme variedad de elementos. A medida que fue creciendo el teatro *madang*, también se interesó en otras técnicas provenientes de Occidente, como las del expresionismo, el realismo, el teatro épico, etc., y las mezcló con las del teatro popular coreano (Park 2003, 9-10). Además, tuvo gran influencia como una de las principales corrientes dentro del llamado “movimiento para la creación de un teatro coreanizado” en la década de 1970. Se realizaron numerosas representaciones con la voluntad de ejercitar un teatro propio basado en la conciencia de la historia nacional y en una reflexión

sobre el teatro occidental dominante y el purismo del escrito hasta entonces.

Compañías como la Minye, ya mencionada, también utilizaron el modelo del *madang* en sus espectáculos. En su primera presentación, estrenada en 1974, *Seúl Malttugi*, apareció un personaje del teatro de máscaras, Malttugi, adaptado a la situación del momento y que satirizaba a la sociedad contemporánea. La obra *El avaro Nalbudyeon*, escrita por Choe In Hun y dirigida por Heo Gyu, utilizó movimientos corporales y ritmos tradicionales, como la danza de máscaras de Gangnyeong, el juego de Songpasandae y la danza del león de Bukcheong (Yun 2003, 30-31), que no se habían incorporado hasta el momento en el teatro de esa época. Los personajes utilizaban máscaras fabricadas por los mismos actores y que reflejaban la singularidad del carácter de cada uno. De este modo, la presentación continua de obras creativas que utilizaban materiales provenientes del teatro tradicional fue creando las bases para producir espectáculos diferentes.

Según una de las principales investigadoras del teatro *madang*, Jeong Ji Chang, el movimiento fue sobre todo una corriente de democratización del mundo de las artes escénicas, una teatralización de los problemas del pueblo para devolverle lo que era suyo originalmente. Las contrariedades acuciantes de la vida se expresaban en las diferentes escenas para mostrar su dureza y se podían representar en cualquier lugar donde la gente se encontrara para descubrir que aquella vida era susceptible de cambiar (Jeong 1989, 75). Esta crítica hizo que este tipo de teatro fuera muy popular entre los movimientos sociales de los años ochenta. El teatro de máscaras retomó su poderoso mensaje para apelar a la situación concreta y a las injusticias que sufrían las clases populares.

Al inicio de la década de 1980 se produjo un cambio profundo en el teatro *madang*. Se le dio mayor importancia a su tradicional dimensión de “juego” e incluso se le cambió el nombre al de “juego de *madang*” (*mandangnori*). Se reinterpretaron los personajes de las obras clásicas y se incorporaron a los es-

pectáculos, que se hicieron muy populares en la televisión, en especial en MBC (Munhwa Broadcasting Corporation), uno de los canales nacionales. Este uso por parte de las grandes empresas de comunicación lo volvió un producto comercial en el que predominaron la comedia y el *show*. Se quería satisfacer el gusto del público en general con un acento exagerado en el carácter lúdico de este tipo de teatro (Park 2001, 52). Comenzó a perder entonces su esencia de teatro social y de denuncia en favor del consumo y el entretenimiento, lo que lo llevó a la decadencia en los años noventa, como indica Lee Eun Kyung. Con una nueva situación política y de democracia en el país, el interés de la gente por aquel tipo de teatro decayó rápidamente. La denuncia política y social que caracterizaba al *madang* ya no era atractiva para el público. En un intento de recuperar la aceptación, volvió a representarse dentro de los teatros, pero esto le hizo perder su carácter festivo y poco a poco fue desapareciendo de los escenarios (Lee 2011, 199).

Conclusiones

La evolución reciente de las artes escénicas coreanas y su relación con el teatro tradicional y el teatro de máscaras ha estado marcada por los acontecimientos históricos y sociopolíticos que han ido moldeando la península de Corea desde finales del siglo XIX. La introducción del teatro occidental y su estilo de representación en edificios al estilo europeo fueron claves en el desarrollo del teatro coreano del siglo XX. Las representaciones tuvieron que adaptarse a las nuevas formas, pero al mismo tiempo incorporaron elementos del teatro tradicional coreano para atraer al público. Las *gisengs* tuvieron un importante papel durante el periodo de influencia y colonización japonesa, ya que la intención era que no se perdieran por completo las expresiones dramáticas nativas. La corriente del teatro nuevo, sin embargo, que dominó la escena de la época, trató de eliminar los elementos tradicionales para centrarse en las formas occi-

dentales. Este giro también puede considerarse como un intento de adecuarse a la nueva situación histórico-social de colonización, una renovación forzada por la presión política y de control ejercida por el Imperio japonés que promovía la homogeneización cultural.

Tras la división del país en dos estados, los nuevos gobiernos de Corea del Sur pusieron en marcha diferentes estrategias para recuperar elementos del teatro tradicional y utilizarlo con fines políticos. Las más importantes fueron el Movimiento de los Nuevos Pueblos (Seamaul Undong) y los bienes culturales inmateriales, intentos de recuperación y protección de la originalidad de las artes escénicas tradicionales. No obstante, las nuevas compañías que surgieron, como la pionera Minye, también retomaron la tradición para incorporarla al teatro moderno. Se inició así una búsqueda de la identidad teatral coreana que satisficiera las necesidades artísticas y sociales tras la liberación del poder colonial y la división del país en dos. Estos dos hechos marcaron a la sociedad y las artes escénicas a lo largo de todo el siglo xx, pero especialmente en las primeras décadas tras la creación de la República de Corea.

En el marco de esta búsqueda de identidad, el *madang* ha cumplido una función muy importante en el desarrollo de un teatro autóctono moderno coreano, pues aunque toma prestado del tradicional sus fundamentos, su auténtico carácter es actual. Se transforma para adaptarse de manera dinámica a las circunstancias de cada época y a los gustos de un público muy variado. En los años setenta y ochenta, el *madang* se convirtió en el teatro alternativo y tomó el lugar del teatro existente hasta ese momento. Ante las tendencias que se impusieron al inicio del siglo xx de parte del poder colonial y las influencias occidentales, el *madang* supo romper con los conceptos de espacio y tiempo estático que le habían impuesto para crear un nuevo teatro comprometido con los problemas de la época y recuperar esta importante dimensión del teatro de máscaras tradicional. Los actores y el público, dentro de un espacio abierto, se unían en un gran festival donde se generaba una profunda interacción

espontánea y entre ambos construían un espíritu comunitario crítico. Esto le dio su naturaleza peculiarmente coreana y respondió a las necesidades sociohistóricas del periodo. ❖

Referencias

- BAE, Yeon Hyung 배연형 2005. “Geundae geugjang sajinjalyo yeongu (1)-Hyeoblyulsà Wongagsà Gwangmudae” 근대 극장 사진 자료 연구 (1)-협률사-원각사-광무대 [Un estudio sobre materiales fotográficos de teatros modernos (1): Hyupryulsa, Wongaksa y Gwangmudae]. *The Society of Korean Thought and Culture*, núm. 30, 269-320. <https://www.kci.go.kr/kciportal/ci/sereArticleSearch/ciSereArtiView.kci?sereArticleSearchBean.artiId=ART000974326>
- BAEK, Du San 백두산. 2007. “Geundae chogi seouljiyeog geugjangmunhwa hyeongseong-gwajeong yeongu” 근대 초기 서울지역극장문화 형성과정 연구 [Un estudio sobre la formación de la cultura teatral en el Seúl del periodo moderno temprano]. Tesis de doctorado, Universidad Nacional de Seúl. http://www.riss.kr/search/detail/DetailView.do?p_mat_type=be54d9b8bc7cdb09&control_no=9fd67948b2b60ee2ffe0bdc3ef48d419
- CHAE, S. H. 채승훈, ed. 2009. *Hanguk geun-byeondae yeongeuk 100 nyeonsa* 한국 근현대 연극 100년사 [100 años del teatro coreano moderno y contemporáneo]. Seúl: Jipmundang.
- FERNÁNDEZ GÓMEZ, Rosa. 2011. “Mímesis de la presencia: el teatro coreano y la estética transcultural de Eun Kang”. *Revista Iberoamericana de Estudios de Asia Oriental*, núm. 3, 49-86.
- HA, Hyo Suk 하효숙. 2000. “1970nyeondae munhwajeongchaeg-eul tonghae bon geundaeseong-ui uimi: mun-yejungheung 5gae nyeon gyehoeggwa Saema-eul Undong-eul jungsim-eulo” 1970년대 문화정책을 통해 본 근대성의 의미: 문예중흥 5개년 계획과 새마을 운동을 중심으로 [El significado de la modernidad a través de la política cultural en la década de 1970. Enfoque en el Plan Quinquenal para la Resiliencia Cultural y el Saemaul Undong]. Tesis de maestría, Universidad Sogang. http://www.riss.kr/search/detail/DetailView.do?p_mat_type=be54d9b8bc7cdb09&control_no=79e263acc34f5d1e

- JANG, Won Jae 장원재 y Paek Ro Ra 백로라. 2009. “Geundaegiui hangug-yeongeuggwa hangug geundaegug-undong-ui teugjing” 근대기의 한국연극과 한국 근대극운동의 특징 [Características del teatro coreano en el periodo moderno y el movimiento dramático moderno coreano]. *Korean Literature and Art* 4: 81-140. <https://www.dbpia.co.kr/Journal/articleDetail?nodeId=NO-DE01752596>
- JEONG, Hae Yeong 정혜영. 2010. “Yeondaero boneun hanguksa” 연대로 보는 한국사 [Una visión cronológica de la historia de Corea]. Korean Database. <https://www.krpia.co.kr/product/main?plctId=PLCT00004922#none>
- JEONG, Ji Chang 정지창. 1989. *Seosageuk madanggeuk minjokkeuk* 서사극 마당극 민족극 [Teatro épico, teatro madang, teatro popular]. Seúl: Changjakkwabipyongsá.
- JUNG, Hye Won 정혜원. 2010. “Heogyuwa jeontong-geug, geu hyeondaejeog suyong-gwa gwaje” 허규와 전통극, 그 현대적 수용과 과제 [Heo Gyu y las obras tradicionales, su aceptación y sus adaptaciones contemporáneas]. *Journal of Korean Theatre Education* 17: 227-270. <https://www.kci.go.kr/kciportal/ci/sereArticleSearch/ciSereArtiView.kci?sereArticleSearchBean.artiId=ART001512445>
- KANG, In Sook 강인숙 y Oh Jeong Im 오정임. 2010. “Geundae seogusig geugjang seollib-e ttaleun gisaeng-gong-yeon-ui byeonmo yangsang” 근대 서구식 극장 설립에 따른 기생공연의 변모 양상 [Aspectos de la transformación de las representaciones de las gisaeng luego del establecimiento de un teatro moderno de estilo occidental]. *The Korean Research Journal of Dance Documentation* 19: 1-27. <https://www.kci.go.kr/kciportal/ci/sereArticleSearch/ciSereArtiView.kci?sereArticleSearchBean.artiId=ART001468556>
- KIM, Ho Yeon 김호연. 2002. *1970nyeondaee Kim Gwang Seop yeongeuk bipyeong yeongu* 1930년대 김광섭 연극 비평 연구 [Estudio sobre las críticas teatrales de Kim Gwang Seop en los años setenta]. *Essays on The Korean Language and Literature* 18: 465-481. http://m.riss.kr/search/detail/DetailView.do?p_mat_type=1a0202e37d52c72d&control_no=7ec41cfb1dd7987affe0bd3ef48d419
- KIM, Jae Cheol 김재철. 1933. *Joseon Yeongeugsa* 조선연극사 [Historia del teatro Joseon]. Seúl: Dongmunseon.

- KIM, Ki Ran 김기란. 2007. *Hyeoblyulsa jaelon* 협률사 재론 [Un estudio sobre el Hyup-ul-sa, el primer teatro de Corea]. *The Journal of Modern Literary Theory* 32: 257-296. <https://www.kci.go.kr/kciportal/ci/sereArticleSearch/ciSereArtiView.kci?sereArticleSearchBean.artiId=ART001083795>
- KIM, Ki Ran 김기란. 2020. “1970nyeondae jeontong inyeomgwa geugdan min-yegeugjang-ui ‘jeontong’” 1970년대 전통 이념과 극단민예극장의 ‘전통’ [Un estudio sobre la ideología tradicional y la ‘tradición’ de la compañía de teatro Minye en la década de 1970]. *Journal of Popular Narrative* 26 (3): 45-86. https://www.kci.go.kr/kciportal/landing/article.kci?arti_id=ART002623644
- KIM, Mi Do 김미도. 2005. “1970nyeondae hangug-yeongeug-ui jeontongsuyong yangsang - heogyuwa min-yegeugjang-ui gongdongjag-eob” 1970년대 한국연극의 전통수용 양상 - 허규와 민예극장의 공동작업 [Aspectos de la aceptación de la tradición del drama coreano en la década de 1970: en Huh Gyu y la compañía teatral Minye]. *Journal of Korean Theatre Studies Association*, núm. 27, 5-30. <https://www.kci.go.kr/kciportal/ci/sereArticleSearch/ciSereArtiView.kci?sereArticleSearchBean.artiId=ART000985091>
- KIM, Na Yul 김나을. 2020. *2020nyeon Gukkamuhyeongmunhwajae* 2020년 국가무형문화재 현황 [Estadísticas de Bienes Culturales 2020]. Seúl: Cultural Heritage Administration.
- KIM, Sun Ho 김순호. 2018. “Guggamuhyeongmunhwajae gong-yeon-yesul-ui yuhyeong bunlyuwa jangleujeog teugjing” 국가무형문화재 공연예술의 유형 분류와 장르적 특징 [Una clasificación y características de género de las artes escénicas en el patrimonio cultural inmaterial nacional de Corea]. Tesis de doctorado, Universidad de Corea. http://m.riss.kr/search/detail/DetailView.do?p_mat_type=be54d9b8bc7cdb09&control_no=012b7ce30e9b52a9ffe0bdc3ef48d419
- KWON, Do Hee 권도희. 2010. “20segi jeonbangi geugjang-yeonhuiui jongmoggwa geu teukching” 20세기 전반기 극장연회의 종목과 그 특징 [Acontecimientos y características de las representaciones teatrales en la primera mitad del siglo xx]. *Studies in Korean Music* 47: 23-47. <https://doi.org/10.35983/sikm.2010.47.23>
- LEE, Du Hyeon 이두현. 1966. *Hanguksingeuksa Yeongu* 한국신극사 연구 [Investigaciones sobre la historia del nuevo teatro]. Seúl: Universidad de Seúl.

- LEE, Du Hyeon 이두현. 1973. *Hanguk Yeongeuksa* 한국연극사 [Historia del teatro coreano]. Seúl: Minjungseogwan.
- LEE, Eun Kyung 이은경. 2011. *Hangug-ui geoligeug yeongu* 한국의 거리극 연구 [Un estudio sobre el teatro callejero coreano]. *Drama Investigations* 34: 315-349. <https://www.kci.go.kr/kciportal/ci/sereArticleSearch/ciSereArtiView.kci?sereArticleSearchBean.artiId=ART001563109>
- LEE, Mee Won 이미원. 2012. “Madanggeug: jeontongsuyong-ui hyeondaejeog yangsighwa” 마당극: 전통수용의 현대적 양식화 [Madanggeug: la creación de formas teatrales modernas con la herencia teatral tradicional]. *The Korean Journal of Arts Studies* 6: 5-34. <https://www.kci.go.kr/kciportal/ci/sereArticleSearch/ciSereArtiView.kci?sereArticleSearchBean.artiId=ART002324128>
- LEE, Yeong Mi 이영미. 2008. “Jontongyesului Hyeondaejeok Gye-seung-gwa madangeukui Hyeongseong” 전통예술의 현대적 계승과 마당극의 형성 [La herencia moderna del arte tradicional y la formación del teatro *madang*]. En *1945-2008 Hangukhyeondae 100myeon. Gongyeonsa II. 1945-2008 한국현대연극 100년* [100 años de teatro contemporáneo de Corea. Historia Espectáculos II. 1945-2008], editado por Kim Seong Hee 김성희, 273-296. Seúl: Yeongeukkwaingan.
- OH, Jeong Im 오정임. 2007. “20segi cho geugjang seollib-e ttaeun gisaeng gong-yeon yangsang-ui byeonhwa yeongu” 20세기 초 극장 설립에 따른 기생 공연 양상의 변화 연구 [Un estudio sobre las diversas formas de interpretación de las *gisaeng* desde la apertura de los teatros a principios del siglo xx]. Tesis de maestría, Universidad Nacional de Gyeongsang. http://www.riss.kr/search/detail/DetailView.do?p_mat_type=be54d9b8bc7cdb09&control_no=7d56756d6030ea4bffe0bdc3ef48d419&outLink=K
- PAEK, Ro Ra 백로라. 2000. “1960nyeondae yeongeug undonglon” 1960년대 연극 운동론 [Un estudio del movimiento dramático en la década de 1960]. *The Journal of Korean Drama and Theatre* 12: 209-254. <https://www.dbpia.co.kr/journal/articleDetail?nodeId=NODE00657493>
- PARK, Hei Jeong 박희정. 2003. “Madanggeug yeongu: jeontonggeug-ui suyong-gwa byeonhyeong-eul jungsim-eulo” 마당극 연구: 전통극의 수용과 변형을 중심으로 [Un estudio sobre el teatro *madang*. Enfoque en la aceptación y la transformación del teatro tradicional]. Tesis de maestría, Universidad de Dan

- kook. http://www.riss.kr/search/detail/DetailView.do?p_mat_type=be54d9b8bc7cdb09&control_no=cb6b90f33f539a88
- PARK, Jin Tae 박진태. 2001. “Talchumgwa bangsong madangnori” 탈춤과 방송 마당놀이 [Danza de máscaras y el teatro *madang* en la televisión]. *Keimyung Korean Studies Journal* 28: 41-54. <https://www.dbpia.co.kr/journal/articleDetail?nodeId=NODE01411453>
- YANG, Jin Hwan 양진환. 2009. “Jungyo muhyeongmunhwajae jeongchaekui munjejeomgwa gaeseon banghyang” 중요무형 문화재 정책의 문제점과 개선방향 [Problemática y mejoras en las políticas de los bienes culturales inmateriales importantes]. Tesis de maestría, Universidad de Sungkonghoe. http://www.riss.kr/search/detail/DetailView.do?p_mat_type=be54d9b8bc7cdb09&control_no=b10550b25b7601e6ffe0bdc3ef48d419
- YANG, Seung Guk 양승국. 2008. “‘Eunsegye’ Gongyeongwa sinyeongeukui taedong” <은세계> 공연과 신연극의 태동 [Eunsegye y el nacimiento del nuevo teatro]. En *1908-1945 Hangukbyeondae 100nyeon. Gongyeonsa I. 1908-1945 한국현대연극 100년* [100 años de teatro contemporáneo de Corea. Historia Espectáculos I. 1908-1945], editado por Kim Seong Hee 김성희, 29-50. Seúl: Yeongeukkwaingan.
- YUN, Hyeon Sik 윤현식. 2003. “Yeongeug-in Heogyu yeongu” 연극인 허규 연구 [Un estudio sobre el dramaturgo Heogyu]. Tesis de maestría, Universidad Dongguk. http://www.riss.kr/search/detail/DetailView.do?p_mat_type=be54d9b8bc7cdb09&control_no=d275e104f846a22f

Eun Kyung Kang es dramaturga y directora de teatro, así como profesora del área de Estudios de Asia Oriental-Estudios Coreanos en la Universidad de Málaga. Es licenciada en arte literario por el Instituto de Artes de Seúl, en arte dramático y dramaturgia por la Universidad Nacional de Artes de Corea, y en dirección de escena por la Escuela Superior de Arte Dramático de Málaga; asimismo, tiene un máster en estudios de Asia Oriental por la Universidad de Granada, y es doctora en estudios de Asia Oriental por la Universidad de Málaga. Es

investigadora del proyecto Path to Equality: Korean Studies Network on Inclusiveness del Ministerio de Educación de la República de Corea. Dirige la compañía Mu Teatro. Ha escrito y dirigido numerosas obras. Como dramaturga ha escrito *Princesa Bari*, *Sopa de mujer*, *Cuando el verde se tragó un sueño*, entre otras, y recibido diferentes premios: Mejor guion en el Festival Nacional de Gyeonggi-do (2010, Corea del Sur) por su obra *Al otro lado de los recuerdos*, y Mejor puesta en escena, en la III Cita de Innovadores Teatrales Andaluces (2018, Sevilla).

<https://orcid.org/0000-0002-3440-4471>
eunkang@uma.es

F. Manuel Montalbán Peregrín es doctor en filosofía y letras, profesor titular de antropología social con docencia en estudios de Asia Oriental de la Universidad de Málaga, España. Docente del e-School Program para América Latina de la Fundación Corea. Profesor del programa de doctorado en ciencias jurídicas y sociales de la Universidad de Málaga. Investigador responsable de etnografía y mediaciones de comunicación y desarrollo (Etnomedia-CD), Grupo PAIDI de la Junta de Andalucía, España. Investigador del proyecto Building the Future: Korean Studies Postgraduate Program and Research Development at the University of Malaga, de la Academia de Estudios Coreanos (2016-2019). Colabora en seminarios, cursos de doctorado y redes de investigación diversas en distintas universidades e instituciones nacionales y extranjeras.

<https://orcid.org/0000-0003-2854-4491>
montalban@uma.es

Antonio J. Domenech es antropólogo e historiador de las religiones de Asia Oriental, Corea; doctor en antropología social y máster en historia de las religiones (Universidad Sogang, Seúl). Asimismo, es profesor titular del área de Estudios de Asia Oriental-Estudios Coreanos de la Universidad de Málaga

y traductor de obras sobre cultura y arte de Corea. Es investigador principal del proyecto Path to Equality: Korean Studies Network on Inclusiveness del Ministerio de Educación de la República de Corea. Sus áreas de investigación son el estudio de la cultura y las religiones de Asia Oriental, en particular de Corea, la experiencia religiosa y las prácticas de las mujeres coreanas, chamanismo, budismo, y el diálogo intercultural e interreligioso.

<https://orcid.org/0000-0003-3547-8648>
ajdomenech@uma.es