

Trabajo Fin de Grado de Estudios de Asia Oriental



“Una aproximación a la actualización de la tradición estética coreana en el rap de Kim Namjoon. Relaciones entre identidad y estética.”

Autora: Macarena Jiménez López de Rueda. Sevilla. Julio 2023

Tutor del Trabajo: Dra. Carla Carmona Escalera

Índice

| | |
|---|-----------|
| Resumen..... | 3 |
| Abstract..... | 4 |
| Metodología..... | 5 |
| Introducción..... | 6 |
| Capítulo 1: Estética de lo Pulido..... | 9 |
| Capítulo 2: Estética tradicional e identidad coreana..... | 15 |
| Formación de la Identidad Coreana..... | 17 |
| Sistemas de Pensamiento en Corea..... | 21 |
| Taoísmo Coreano..... | 22 |
| Confucianismo coreano..... | 25 |
| Budismo en Corea..... | 27 |
| Conceptos Estéticos del Budismo Zen..... | 31 |
| Capítulo 3: Kim Namjoon, Análisis Lírico de mono..... | 39 |
| La Industria Musical Coreana en las Últimas Décadas, Kim Namjoon y BTS..... | 39 |
| Kim Namjoon y mono..... | 45 |
| Análisis de la Obra mono..... | 45 |
| tokyo..... | 48 |
| seoul..... | 50 |
| moonchild..... | 53 |
| badbye..... | 56 |
| uhgood..... | 57 |
| everythingoes..... | 59 |
| forever rain..... | 61 |
| Valoración Final..... | 63 |
| Conclusión..... | 64 |
| Referencias..... | 66 |

Resumen

Este Trabajo de Fin de Grado tiene como objetivo el estudio de la actualización de los conceptos estéticos coreanos en el arte contemporáneo. Para ello nos valdremos de la obra del autor surcoreano Kim Namjoon, en la que hallamos elementos propiamente coreanos además de un contraejemplo a la crítica de la belleza de lo pulido de Byung-Chul Han.

Estudiaremos la profunda relación entre los conceptos estéticos coreanos y el imaginario cultural de Corea, así como la posibilidad de la convergencia de modernización e identidad cultural en el contexto artístico coreano. Para ello profundizaremos en los sistemas de pensamiento coreano y expondremos casos que sirvan de ejemplo de previas situaciones donde se han asimilado elementos externos a la cultura coreana para mantener viva la tradición.

Finalmente, con el análisis de la obra *mono.*, identificaremos algunos casos de actualización de la estética coreana, apreciando la coexistencia de la belleza de lo pulido con el concepto de belleza coreano tradicional.

Palabras clave: estética coreana, belleza, identidad, actualización, sistemas de pensamiento

Abstract

The aim of this end of degree project lies in the study of the actualization of Korean aesthetic concepts within contemporary art. With this intention, we will approach the work of the south-korean artist Kim Namjoon, which includes the presence of korean elements and will also serve as a counterexample to Han's criticism of polished beauty.

This project will delve into the strong relationship between aesthetic concepts and Korea's cultural imaginary along with the possible encounter of modernity and identity in the Korean art context. With this aim, we will research the different thought systems in Korea and will present cases that exemplify previous situations where external elements have been assimilated to the Korean culture in an attempt to preserve tradition.

Finally, by analyzing *mono.*, we will identify some actualizations of notions from traditional Korean aesthetics and appreciate the coexistence of different types of beauty.

Key words: korean aesthetics, beauty, identity, actualization, thought systems

Metodología

Para la realización de este Trabajo Fin de Grado me he servido principalmente de fuentes bibliográficas, como libros o artículos académicos. A raíz de estas lecturas, presentaré los conocimientos obtenidos sobre la crítica a la belleza de lo pulido de Byung-Chul Han, así como las bases de la estética coreana y los principales sistemas de pensamiento asiático.

Una vez completado el marco teórico nos adentraremos en el análisis lírico de la obra de Kim Namjoon, para lo que utilizaremos las traducciones extraídas del recurso online *Doolset Lyrics*, seguido de una traducción propia del inglés al español. Debido a la falta de traducciones al español de calidad, he preferido utilizar una fuente en inglés con traducciones próximas a la obra original.

Mi reflexión personal sobre el análisis lírico de las obras se nutre de los conceptos extraídos de las lecturas arriba mencionadas.

Introducción

El lenguaje estético en Corea es uno que podría considerarse en perpetua actualización, la evolución de los conceptos tradicionales estéticos, de mano de la construcción de una identidad nacional en constante renovación, ha supuesto un ciclo de actualizaciones e integraciones de prácticas de otros países que ha permitido ampliar el horizonte estético en Corea. En el contexto de la pintura, pioneros como los artistas Kim Whanki y Yun Hyong-keun reconciliaron los valores tradicionales con la construcción de una nueva identidad nacional en contacto con la modernidad. Desde principios de los años 90, los cambios en la coyuntura económica del país, unidos a la aparición y el rápido desarrollo de internet y las facilidades para la comunicación internacional que ello implica, han llevado a una nueva posición de Corea frente al *otro* donde ha sido necesario recurrir a una nueva integración de los valores tradicionales en un escenario nacional e internacional en constante cambio. A este respecto, el arte ha jugado de nuevo un papel fundamental como forma de reflexión y de experimentación en la adaptación de elementos de otras culturas sin perder la esencia coreana.

La elección de la obra *mono.*, del autor sur-coreano Kim Namjoon, se basa en una apreciación de la presencia de esta estética tradicional coreana adaptada casi de forma inconsciente al contexto histórico actual, pero subyacente en la lírica del rap de este artista y que evoca situaciones similares en la historia del arte y la estética coreanas como las previamente mencionadas.

Así, pretendo utilizar el álbum *mono.* no solo como ejemplo de la actualización de los conceptos estéticos tradicionales en Corea, sino como un contraejemplo a la crítica de la belleza de lo pulido del autor Byung-Chul Han (2015), quien en su libro *La salvación de lo bello* explora la estética que denomina como “de lo pulido” y que entiende como una característica del arte contemporáneo, una estética basada en la belleza de lo positivo, lo pulcro, aquello que carece de resistencia.

La idea de fondo es que esta estética, al desligar la belleza de la negatividad de lo sublime, imposibilita la capacidad de *experimentar* lo bello, por lo que Han llega a la conclusión de que es necesario tratar de devolver a lo bello una sublimidad que no quepa interiorizar, revocando así la separación entre lo bello y lo sublime. Esta postura, sin embargo, implica de manera categórica que la belleza contemporánea sigue un modelo único, según Han, el de lo pulido, y que no se dan otras formas de belleza al mismo tiempo, o que no podemos encontrar ejemplos de un arte que desencadene una *belleza distinta*. Enfrentarse a obras de arte que

incorporen la belleza de lo sublime resulta una tarea más complicada para quien lo experimenta, por el gran nivel de conmoción y sobrecogimiento que esta implica. Por el contrario, el arte de lo pulido se presenta como incompatible con la reflexión.

La tradición estética clásica en los países de Asia Oriental es una que va pareja de la reflexión, puesto que se podría decir que las prácticas artísticas tienen una dimensión importante de práctica meditativa. Por ello, al abordar mi respuesta a la crítica de Han, creo que resulta especialmente acertado hacerlo también desde las obras de un autor coreano contemporáneo. Durante la recopilación de información para la realización de este trabajo me resultó especialmente interesante observar cómo, incluso en autores jóvenes, como es el caso de Kim Namjoon, se puede ver reflejada la influencia de una historia tan convulsa como es la de Corea, así como las corrientes de pensamiento que han moldeado la cultura del país.

Así, para estructurar este trabajo, comenzaré por explicar en qué consiste la estética de lo pulido según lo defendido por Han en *La salvación de lo bello* y continuaré explorando el álbum *mono*. de Kim Namjoon. Además, analizaré las letras de las canciones a nivel lírico y estudiaré su relación con los conceptos estéticos coreanos.

Con este trabajo mis objetivos son varios. Por una parte, quiero demostrar que pueden coexistir distintos tipos de belleza, una belleza de lo pulido, inofensiva, y una belleza que invite a la reflexión y que contenga negatividad. Ambas son necesarias, y no solamente son capaces de coexistir, sino que ya lo hacen, como pondré de manifiesto al sumergirme en las obras de Kim Namjoon, las cuales quiero presentar como ejemplo de esta *belleza distinta* que anhela Han.

Por otra parte, mi elección de Kim Namjoon en concreto tiene una finalidad innovadora. Que distintos tipos de belleza coexisten en el arte es algo que me parece obvio, por lo que considero que existen numerosos artistas que podrían ser escogidos como ejemplo para esta investigación. La razón de escoger a este autor reside no solo en mi admiración personal hacia su trabajo, sino en el hecho de que, como artista, se encuentra fuera de los parámetros de lo que consideraríamos el arte convencional. Se trata de un rapero joven, por lo que me enfrento a este trabajo quizás con cierto nerviosismo, pero con entusiasmo por demostrar que el arte y la belleza pertenecen también al mundo de los jóvenes y todo aquello que no consideramos convencional.

Capítulo 1: Estética de lo Pulido

En este primer capítulo plantearé las ideas de Han (2015) sobre la estética de lo pulido, según lo expuesto en su libro *La salvación de lo bello*. Han es un profesor y filósofo nacido en Seúl en 1959, si bien completó su formación en Alemania, graduándose en literatura alemana y teología para después doctorarse en filosofía en 1994. Una de las principales preocupaciones de Han como filósofo es la reflexión sobre los cambios que experimenta el sujeto en la transición de una sociedad post-industrial a una sociedad digital, como se puede ver en obras como *The burnout society* (2010) o *In the swarm* (2017). Entre los factores que se ven afectados por la sociedad de la transparencia pornográfica que critica Han, serán de especial interés para este trabajo las ideas presentadas en *La salvación de lo bello* sobre la belleza y el arte.

En dicha obra, Han sostiene que el concepto de la belleza en la actualidad se ha visto seriamente alterado, y que “lo pulido, pulcro, liso e impecable es la seña de identidad de la época actual” (Han, 2015, p. 6). En contraposición a este concepto superficial que Han considera decadente, encontramos la belleza definida según los conceptos japoneses budistas del *mono no aware* (物の哀れ), el *wabi-sabi* (侘寂), el vacío y el *yūgen* (幽玄) (conceptos que veremos en profundidad más adelante). Esta belleza surge a partir de la conmoción y el conocimiento del interior de las cosas, se trata de una belleza de la fragilidad, la temporalidad y las imperfecciones, una belleza de lo oculto, que es capaz de captar nuestro interés a través de cierta negatividad, sin nunca llegar a mostrarse enteramente. *La salvación de lo bello* (2015), denuncia la desaparición de este tipo de belleza, y su sustitución por lo pulido, lo pulcro y lo liso. Como ejemplos de este tipo de belleza, Han (2015, pp 11-12.) señala el gusto general en la sociedad por la depilación, que relacionamos con la higiene; los iPhone, cuanto más lisos y pulcros en diseño más atractivos; o las esculturas del autor Jeff Koons (como la que podemos observar en la Figura 1), desprovistas de toda negatividad en favor de la búsqueda del arte del asombro y el “me gusta”.

Figura 1*Balloon dog*

Nota. Balloon Dog (Blue), 1994-2000, Jeff Koons, The Broad, Los Ángeles, California, adaptado de Wikipedia (https://en.wikipedia.org/wiki/Balloon_Dog)

Desde el punto de vista de Han (2015, p.17), la negatividad crea distancia, la distancia invita a la reflexión, y de esta brota el juicio, como consecuencia de una conversación con la obra o con nosotros mismos, el pensamiento y la experiencia estética. Sin embargo, en el arte de lo pulido, la eliminación de la negatividad, argumenta Han (2015, p.13), termina también con la distancia, de tal modo que las obras casi invitan a ser tocadas. De esta forma, y entendiendo como paradigma del arte de lo pulido las esculturas de Koons, Han (2015, p.18) llega a la conclusión de que en la actualidad hay un rechazo hacia la negatividad y todo aquello que nos resulta lejano y nos empuja a la reflexión, una especie de esfuerzo generalizado por domesticar la belleza y anhelar lo pulcro, lo liso y lo pulido. Las obras de Koons no tendrían una intencionalidad profunda que invitase al espectador a la reflexión. La superficie pulida y lisa, sin juntas ni marcas en la unión de los materiales, implicaría una eliminación absoluta de la negatividad, de modo que una obra así solo invitaría a una admiración superficial, donde es el reflejo de nosotros mismos, sin oscurecer, el que nos miraría de vuelta. Mientras que lo que se distancia de lo que conocemos nos hace sentir incómodos, por el contrario, lo pulido nos abandona a lo placentero. Según Han, la intención del arte que valora positivamente es distinta a la del arte de lo pulido:

De la obra de arte viene una sacudida que derrumba al espectador. Lo pulido y terso tiene una intención completamente distinta: se amolda al observador, le sonsaca un “me gusta”. Lo único que quiere es agradar y no derrumbar. (Han, 2015, p. 18)

Este tipo de arte y estetización de la vida es entendido por Han (2015, pp. 12-13) como una forma de anestesia, un arte que al carecer de negatividad y misterio ni siquiera nos permite acceder a la experiencia estética. La positividad de lo pulido, además de evitar la reflexión, según Han, evita el daño: se evita cualquier intervención con el sujeto que le pueda hacer sentir vulnerable, puesto que esto le haría sentir incómodo. Sin embargo, la *experiencia* de la estética requiere espacio suficiente para la vulnerabilidad, puesto que esta es intrínseca al propio concepto de sensibilidad.

La estética de lo pulido, según Han (2015, p. 29), es un fenómeno que surge en la modernidad, fruto de la separación de lo bello y lo sublime. Lo bello pierde la negatividad y queda reducido a un objeto de agrado, aislado en la positividad pura. Por otra parte se encuentra lo sublime, que se contrapone a lo bello de lo pulido en cuanto a que presenta una negatividad que evita que resulte agradable de forma inmediata. Esta negatividad vuelve a resultar positiva en el momento en el que se la reduce a la razón humana, ya que se trata de una forma de expresión *interior* del sujeto.

En lo sublime podríamos encontrar cierta similitud con la belleza tradicional que describe los conceptos de la estética budista. Lo sublime presenta la negatividad que le falta a lo bello, recuperando el concepto de ocultamiento propio de una belleza más profunda, que invite a la reflexión. Sin embargo, ni lo bello contemporáneo ni lo sublime representan lo *distinto* al sujeto. Lo bello carece de la negatividad necesaria como para enfrentar al individuo al *otro* que se puede encontrar al enfrentar una obra de arte, como pone de ejemplo Han. Lo sublime presenta otro tipo de negatividad, esta no hace que el sujeto se confronte con lo *distinto de sí mismo* o que se ponga *fuera de sí*; ante lo sublime la idea de infinitud es la que provoca la negatividad. Estas ideas no son sentimientos de objeto, por lo que se podría decir que son absorbidas por la intimidad del sujeto y una *belleza de lo distinto* que necesita un espacio fuera de esta intimidad. Han (2015, pp. 37-38) entiende que esta belleza puede conseguirse revocando la separación entre lo bello y lo sublime.

Podemos contraponer el arte de lo pulido al *yûgen* (幽玄), lo intrínseco y misterioso que se sugiere más que se muestra, quedando siempre oculto en la belleza. De hecho, una de las formulaciones de la belleza que Han persigue tiene que ver con la ocultación: “A la belleza le

resulta esencial el ocultamiento” (Han, 2015, p. 45). Este ocultamiento, en el que no existe una transparencia en la que se muestre todo de manera explícita, es parte de la negatividad que nos lleva a la reflexión.

Hasta ahora, hemos mencionado que uno de los aspectos fundamentales de la belleza tradicional que anhela Han es la conmoción que supone en el sujeto. Este encuentro con uno mismo es lo que lleva a la creación de un discurso entre la obra y el espectador e invita a la reflexión. De esta forma, la apreciación de la obra de arte no se limita al asombro y al agrado, sino que tiene consecuencias en el mundo interior del sujeto que la observa. Esta relación con la obra, sin embargo, no se reduce al mundo del arte y la estética oriental, sino que también podemos apreciar que la reflexión juega un papel importante en la teoría estética occidental.

Han (2015, p. 69) se detiene en la idea de la belleza, según era concebida por Immanuel Kant, concretamente en su obra *La crítica del juicio*. Así, para el sujeto kantiano la complacencia en lo bello no es una estética del consumo, sino contemplativa, ya que existe una distancia estética que permite demorarse en lo bello. Sin embargo, desde la perspectiva de Han, en el régimen estético actual, la cantidad de estímulos y excitaciones que eliminan la distancia contemplativa hacia al objeto y lo entregan al consumo es lo que hace que lo bello desaparezca como tal (Han, 2015, p. 69). En una sociedad capitalista en la que el arte se somete al consumo, Han entiende que este deja de cumplir su función como elemento de contemplación, ya que el ideal de lo bello se vuelve liso y pulido, buscando eliminar cualquier tipo de negatividad.

Otro de los autores occidentales en el que Han se respalda en su formulación de lo bello es Hegel (1989). En la teoría estética de Hegel (1989, p. 25) es central el “concepto” que utiliza para definir la belleza en *Lecciones sobre la estética*. La belleza sería el concepto que se manifiesta en lo sensible, “la idea como realidad configurada en concordancia a su concepto” (Hegel, 1989 p. 97). El concepto según Hegel (1989, p. 98) es una totalidad que configura la realidad, un conjunto de partes que se organizan de forma orgánica y armónica para dar lugar a esa totalidad. El objeto bello implica una sintonización de las partes sin coerción, de forma que se mantiene la *libertad* de los aspectos particulares dentro de esa unidad (Hegel, 1989, p. 99).

La idea del objeto bello y la aproximación estética a este recuerda en cierta forma al concepto japonés de *mono no aware* (物の哀れ). Hegel (1989, p. 103) presenta al objeto bello como algo que el sujeto enfrenta y con lo que entabla una relación *libre*. Esta relación

libre es solo posible por medio de la estética, ya que en lo teórico el sujeto se encuentra con la propia autonomía de las cosas y en lo práctico el sujeto está intentando someter a las cosas a sus impulsos y pasiones. Esta resistencia solo puede eliminarse por medio de la estética, que permite una relación con el objeto sin coerción, sin ninguna imposición externa. Así, en presencia de lo bello, “el sujeto mismo renuncia por completo a su interés por él. [...] *Dejar ser*, es más, el *desasimiento sereno*, sería su postura hacia lo bello” (Han, 2015, p. 45). Conocer *mono no aware* implicaría un conocimiento profundo de la esencia del objeto, entrando en contacto con esta sin imponer nuestros intereses o nuestra voluntad sobre la del objeto. Cuando Hegel (1989, pp. 103-104) defiende que en presencia de lo bello también desaparece la separación entre sujeto y objeto, entre yo y objeto, podemos relacionarlo con la experiencia del *mono no aware*, y cómo, al conocer de esta forma, el objeto y el yo pasan a ser lo mismo, dándose una simbiosis entre el sujeto, lo que conoce, y el hecho de conocer.

En este estado de contemplación, en el que el yo se retrae para sumirse en el placer estético que produce la belleza, quedamos relevados de todo deseo y voluntad; es decir, de nosotros mismos (Schopenhauer, 2003). Sumirse contemplativamente en lo bello conlleva un estado de quietud que, según Han, es lo que distingue la visión estética de la percepción meramente sensible. Es en este aspecto donde Han basa otros de sus puntos a la crítica de lo bello contemporáneo, manteniendo que este se reduce a su estar presente y a su valor de uso o consumo. Lo *bello artístico* según lo entiende Han es una resistencia contra el consumo, cuya tarea consiste en la *salvación de lo otro, lo distinto*. Para Han, esto no es posible mediante el arte actual porque las obras de arte han perdido el valor tanto de culto como expositivo en favor del valor especulativo, lo que las somete al capital y el consumo.

Capítulo 2: Estética tradicional e identidad coreana

Para poder ubicar a Kim Namjoon en el marco de la estética coreana es necesario explorar primero qué define y distingue a ésta y en qué forma se manifiesta en el mundo del arte contemporáneo en el que encontramos la crítica de lo bello de Han. Este capítulo está dedicado a la explicación de la formación de la identidad coreana y a los sistemas de pensamiento que son clave en la configuración de la misma, de donde se extraerán los conceptos estéticos a identificar en la obra de Kim Namjoon.

El estudio de la estética coreana lleva implícito un fuerte sentido identitario, que al situarse en un ámbito contemporáneo resulta contradictorio. Burglind Jungmann, en *Identity and Aesthetics: Some Thoughts about the 'Koreanness of Korean Art'*, expresa la complejidad de reconciliar el arte contemporáneo con la estética coreana:

[En] el arte contemporáneo el término 'identidad' no se debe aplicar a una identidad 'nacional' ni 'regional' porque el arte contemporáneo se entiende como un fenómeno global. Las dos palabras 'contemporáneo' y 'coreano' juntas parecen paradójicas, ya que lo 'contemporáneo' implica un sentido de temporalidad compartido globalmente, mientras que lo 'coreano' hace referencia a un conocimiento específico y una experiencia de lo local. (Jungmann, 2018, p. 311)

Sin embargo, a pesar de lo expresado por Jungman en este fragmento, resulta una tarea especialmente complicada determinar si es posible estudiar la estética coreana como una estética contemporánea, mimetizada con la experiencia global. Pero, al intentar encontrar características propias de la estética coreana, como la melancolía, la armonía o la relevancia de la naturaleza, estas son descartadas por autores que las consideran como generalidades y liricismos que sirven para abarcarlo todo y por lo cual acaban quedando vacías (Jungmann, 2018, p. 315). La estética coreana no sería un bloque monolítico e inalterable a lo largo de la historia, sino que sus características varían según los gustos de los diferentes períodos históricos y el objeto artístico en el que fijemos nuestro enfoque.

Por lo tanto, afrontar la cuestión de “¿Qué es la estética coreana?” supone un dilema de por sí que lleva a la reflexión sobre la cultura del pasado y la tradición, si bien es imposible decir tanto que no existe una estética propiamente coreana como escoger cuáles serían los aspectos estéticos que hacen de esta una estética única y diferente del resto, como defiende Hunyee Jung (2011, p. 75) en *Asian Aesthetics*. Tanto Jung como Jungmann coinciden en

señalar la presencia de una “identidad nacional” en el arte coreano, sosteniendo que esta identidad nacional cobró fuerza durante el siglo XX y que articula la identidad coreana de forma dual: por una parte como una identidad colectiva formada a partir de experiencias compartidas y, por otra parte, la que estudiaremos a continuación, la formación de una identidad frente al *otro*, aquellos que se encuentran fuera de las fronteras nacionales y que se entienden como una amenaza (Jungmann, 2018, p. 322).

Formación de la Identidad Coreana

Al pensar en la formación de la identidad de la nación coreana resultan especialmente llamativos los eventos del siglo XX; un siglo marcadamente violento y turbulento en la historia del país.

La península coreana ha supuesto a lo largo de los siglos un caso particularmente interesante precisamente por la singularidad que ha conseguido mantener entre dos grandes potencias como China y Japón. A pesar de las influencias y la aceptación de elementos provenientes de la cultura china (desde el sistema de escritura hasta los sistemas de pensamiento), un sentido de identidad había permanecido fuertemente enraizado a lo largo de los siglos (Jungmann, 2018, p. 318). Pero la llegada del siglo XX, con los años de colonización japonesa y la división del país, llevaron a la búsqueda de una actualización de la identidad nacional, y al igual que la creación de la identidad es dual en cuanto a uno mismo y al *otro*, la problemática a la que se enfrentaba Corea llevaron a que este *otro* no fuera un solo ente, sino a que fuera “dual”, en el sentido de que el país se enfrentaba al rechazo de lo japonés y de lo norcoreano. Por lo tanto, la creación de esta nueva identidad estaba marcada por el enfrentamiento, pero también por la limitación de estos agentes externos (Shin, 2007).

La llegada de misioneros budistas japoneses a Corea (1876-1910) fue inicialmente visto por los monjes coreanos como una oportunidad de mejorar su situación social y restaurar la influencia económica, social, ideológica y cultural del budismo frente al auge del neo-confucianismo. Sin embargo, con la anexión de Corea a Japón y los años de colonización, el budismo coreano tuvo que hacer frente a dos grandes retos: ganar territorio frente al neo-confucianismo y transformarse en una religión compatible con la nueva sociedad existente bajo mandato colonial japonés (Park, 2012, p. 41).

Los países de Asia Oriental destacan por una gran capacidad de adaptación cultural, de forma que, a lo largo de la historia, y con el objetivo de mantener la esencia de su identidad cultural frente a las constantes influencias de países vecinos, invasores o colonizadores, han practicado en numerosas ocasiones la adaptación de elementos de otras culturas a sus propias

costumbres. Esta fue la respuesta del budismo cuando en el siglo XX el cristianismo y el budismo japonés penetraron en la península:

La llegada de estas religiones [budismo japonés y cristianismo] trajo para los budistas coreanos tanto retos como un marco de referencia para su idea de modernidad. [...] los budistas imitaron superficialmente las acciones de bienestar social del cristianismo, sin nunca llegar a incorporarlas totalmente en el budismo. (Park, 2012, pp. 41-42)

Estas prácticas, que en un principio se imitaron sin una verdadera profundidad, fueron cuidadosamente estudiadas y relacionadas con el budismo, de forma que con la intención de adaptarse a una sociedad cambiante, se incorporaron costumbres cristianas, siempre buscando una base budista que pudiera justificar su adaptación (Park, 2012, p. 42).

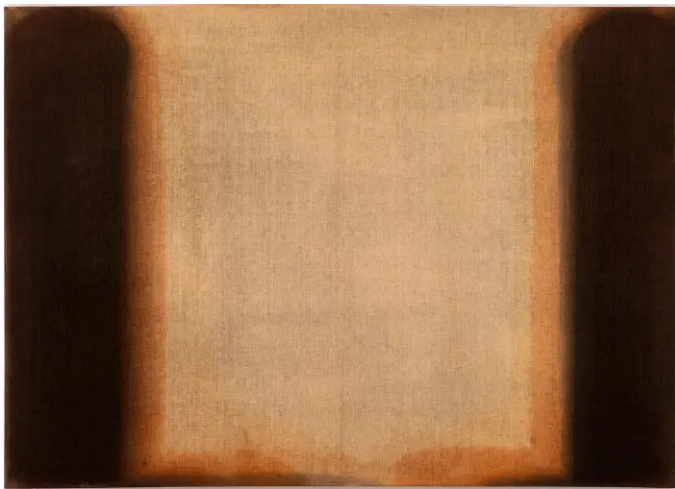
Este es solo uno de los ejemplos de la capacidad de asimilación y actualización de las propias costumbres del pueblo coreano. Otro de los ejemplos que me gustaría destacar es el del movimiento artístico *Dansaekhwa*, la pintura monocromática coreana o el expresionismo abstracto coreano. Simon Morley (2015, p.10) en *The Paintings of Yun Hyong-Keun as 'Emergent Blended Structures'* expone cómo la llegada de técnicas occidentales al arte coreano supuso una gran evolución en la práctica artística; en un contexto donde el medio y las técnicas conllevaban una fuerte connotación geo-cultural, tomar la decisión de adaptar formas occidentales suponía un reto en cuanto al mantenimiento de la propia identidad.

Entre los autores del *Dansaekhwa*, Yun Hyong-keun (1928-2007) es especialmente relevante para el desarrollo de este trabajo. Este pintor coreano nació durante el período colonial japonés en Corea y maduró como artista durante el periodo posbélico coreano, caracterizado por el rápido crecimiento económico en la República de Corea. Yun fue uno de los pioneros en la incorporación de los medios occidentales a la pintura coreana, pero, como explica Morley (2015, pp. 10-11), “mientras que Yun evitó conscientemente los medios de su propia tradición y adoptó los medios occidentales, no se limitó simplemente a copiar las técnicas de los artistas occidentales”.

Se puede apreciar un paralelismo con el ejemplo anterior, donde el budismo asimiló costumbres propias del cristianismo, los artistas coreanos incorporan técnicas occidentales y, para mantener una identidad cultural propia, se buscó una explicación que consiguiera integrar estas prácticas en el imaginario conceptual coreano. Por ejemplo, se concibe el arte abstracto como una forma de acceder al vacío y de representar la realidad que no se había

concebido hasta el momento, de tal modo que “la pintura monocromática coreana no conllevaba la negación del realismo occidental y de la persistencia del legado del clasicismo. [...] El estilo abstracto occidental permitió a los artistas coreanos forjar una conexión viva con sus propias tradiciones” (Morley, 2015, p. 11). Mientras que en Occidente el arte abstracto se concibió como una respuesta a estilos artísticos anteriores, en el mundo asiático supuso la aparición de un medio que permitía representar conceptos estéticos asiáticos como el vacío o el *yūgen*. Esto se aprecia, por ejemplo, en las obras de Yun Hyeong-Keun.

Figura 2



Nota. *Umber-Blue*, 1975, Yun Hyeong Keun, en Yun Seong-ryeol y PKM Gallery adaptado de <http://dx.doi.org/10.1080/09528822.2016.1192419>

Morley (2015, pp. 5-6) presenta las obras de Yun como pertenecientes al ámbito de lo Sublime. Estas pueden asimilarse formalmente a las obras de Rothko, Morris Louis o Newman; sin embargo, contienen un extremo estado de subjetividad que necesita del concepto de lo sublime para explicarlo. Esta idea de lo sublime, que hasta el siglo XIX se había usado para describir el impacto emocional que provocan en el sujeto ciertos aspectos de la naturaleza, se reconstruyen en el siglo XX con la aparición del arte abstracto. Según Morley (2015, p. 6), lo sublime pasa a definir la sensación de presenciar el punto donde el vacío se vuelve interminable. Las obras de Yun (Morley, 2015, p.7) consiguen transmitir esta sensación de sobrecogimiento ante el vacío mediante el despeje del área central de la composición, que nos hace experimentar una sensación de ausencia.

En este contexto de constante adaptación y asimilación de influencias externas, se inicia una búsqueda de los elementos que definieran la identidad nacional y para ello se recurre a la apreciación de la cultura de la dinastía Joseon, entendiendo la esencia de la nación dentro del

patriarcado tradicional y la idealización de la forma de vida de las clases nobles de la época, así como de las artes cultas que practicaban. El arte moderno coreano, según Ji-Young Shin en *The Construction of National Identity in South Korea and the Tradition of Masculinity in Korean Abstract Painting*, parece estar obsesionado por eliminar cualquier influencia japonesa con el objetivo de crear una forma “independiente” coreana (Shin, 2007). Pero, de nuevo, al elogiar el arte moderno coreano por su singular y aspecto único “coreano”, se nos plantea la misma problemática que encontrábamos al intentar definir la estética coreana: “¿Qué es lo coreano?”

Es en el *Dansaekhwa* donde Shin (2007) encuentra la respuesta a este dilema; es decir, en elementos tales como la espontaneidad, el gesto y la expresividad, que son los que suelen ser recibidos como algo “coreano”. De esta forma, lo “coreano” se entendería como una relación entre lo abstracto, el estilo expresivo y, por último, el color monocromático (una de las características principales del arte moderno coreano). Para poder comprender la base de la estética coreana en el arte es necesario atender a los sistemas de pensamiento orientales predominantes en Corea. A continuación, veremos qué sistemas de pensamiento como el confucianismo, el budismo o el taoísmo se ven reflejados en las obras de arte coreanas.

Sistemas de Pensamiento en Corea

Según Shin (2007), el pensamiento oriental que domina la estética coreana en el arte moderno es, en esencia, diferente del occidental. Mientras que el arte abstracto en occidente se encuentra sujeto a la visión dualista del objeto y el sujeto, el pensamiento oriental es aparentemente monolítico y no separa a las personas de la naturaleza, percibiéndolas como una unidad (Shin, 2007). Este pensamiento deriva de las diferentes escuelas que, a lo largo de los siglos, han permeado en la sociedad coreana y han influido en su cultura, y, por tanto, en el arte.

Entre estas escuelas destacamos principalmente el confucianismo, el budismo y el taoísmo, las cuales fueron integradas lentamente en las prácticas y la cultura chamánica nativa, dando lugar a una nueva forma de sincretismo espiritual.

Taoísmo Coreano

El taoísmo fue inicialmente transmitido a Corea desde la China Tang en torno al siglo VII d.C, pero con anterioridad a su llegada ya existía una creencia indígena muy similar al taoísmo chino, arraigada en el chamanismo, que a veces se denomina “taoísmo coreano”.¹

¹ Existen diferencias entre las opiniones de expertos; algunos piensan que el emperador Tang Gaozu envió monjes taoístas a corea y eso fue el inicio del taoísmo coreano, mientras que otros mantienen que ya existía una

Jung Jae-Seo dedica un capítulo del libro *Daoism Handbook* al taoísmo en Corea, donde explica cómo el taoísmo coreano más primitivo estaba conectado con la cultura indígena, siendo este uno de los aspectos más significativos a la hora de formar el carácter único de la cultura coreana y de subrayar la identidad cultural coreana (Jung, 2000, p. 792).

Este tipo de taoísmo estuvo fuertemente ligado al taoísmo chino, pero no se limitó a la importación de las teorías chinas, sino que los taoístas coreanos también se dedicaron a la composición de textos y al desarrollo de sus propias doctrinas. De esta forma, “estos dos tipos de taoísmo se juntaron para dar lugar al que sería definitivamente el taoísmo coreano, con similitudes y diferencias respecto al chino” (Jung, 2000, p. 793).

Para entender la influencia del taoísmo en la estética coreana, es preciso estudiar primero la estética taoísta china de la que se nutre su contraparte en Corea. Para ello usaremos las ideas expuestas en la obra *Textos de estética taoísta* de Luis Racionero (1992). En este libro, Racionero propone la existencia de cuatro claves en la estética taoísta: la empatía, el ritmo vital, la reticencia y el vacío.

La empatía consiste en “conseguir resonancia entre perceptor y percepción, entre la obra de arte y quien la recibe” (Racionero, 1992, p. 47). Lo que en Occidente se entiende como empatía, se funda en un concepto básico de la filosofía china: la resonancia, por la cual “las partes se corresponden unas a otras y se armonizan en el todo del cosmos” (Racionero, 1992, p. 48). Según Racionero (1992), el objetivo del arte es el de trabajar el interior de la persona, haciendo que alcance niveles de armonía y resonancia superiores que le proporcionen el éxtasis. De esta forma, las pinturas taoístas reflejarían un estado interior del cuerpo-espíritu, insinuado mediante formas y símbolos. Los artistas taoístas chinos encontraron una fuente de resonancia en la naturaleza, que describen como el espejo de su estado de ánimo; sin embargo, para que los cambios de ritmo de la naturaleza resuenen con aquellos del alma humana, debe haber antes un elemento de comprensión y recepción, como dice Racionero, aprendiendo del silencio.

El ritmo vital está relacionado con el *qi* (氣), “una energía fundamental constituyente de todo lo que existe en el mundo físico” (Racionero, 1992, p. 58). Todos los seres vivos o inanimados están formados de esta energía y, por tanto, también emanan *qi*. Según Racionero (1992), al pintar, los artistas taoístas chinos reciben el *qi* emanado por el objeto en cuestión y reflejan el movimiento vital del espíritu. Cuando el artista refleja el espíritu vital de los

cultura taoísta indígena en Corea y que la llegada de los monjes chinos marcó el inicio de un taoísmo organizado (Jung, 2000, p. 794).

objetos, lo que está haciendo es captar las tensiones y resistencias que al interactuar entre sí componen el equilibrio de la realidad. Percibir el *qi* es una tarea que requiere de la desaparición del espacio entre el objeto que se percibe y el yo, solo cuando desaparece el yo, la dualidad sujeto-objeto, podrá la persona percibir al objeto y a sí misma, y podrá acontecer el *qi* (Racionero, 1992, p. 61).

La reticencia hace referencia a aquello que se sugiere, el mensaje que no se dice y que no se limita a las definiciones. Se encuentra belleza en dejar lugar a la imaginación intuitiva, de forma que haya espacio para adivinar los significados ocultos tras las cosas. Esta idea recuerda al concepto budista de *yūgen* que explicaremos más adelante (Racionero, 1992).

Por último, el vacío se trata en el taoísmo como un factor positivo. De acuerdo con la visión de Lao-Tse en el *Tao Te Ching* (2020), el vacío es el manantial de donde nacen todas las formas, esto lo podemos apreciar por ejemplo en los siguientes versos:

Treinta radios convergen en el centro de una rueda/pero es el agujero central/ el que permite que la rueda funcione./Amoldamos la arcilla para crear una vasija,/pero es el vacío en su interior, lo que hace que la vasija sea útil./Usamos madera para una casa,/pero es el vacío en su interior/lo que la hace habitable./Trabajamos a partir de lo que existe,/pero es el vacío lo que usamos. (Lao, 2020, p. 50)

En lugar de percibir el vacío como un elemento negativo, en el taoísmo el vacío es la fuente de todas las cosas, en la estética taoísta china se presta especial atención a los lugares donde el ser se disuelve en el no-ser, aquellos lugares misteriosos donde las cosas vuelven a la nada, como explica Racionero:

Esta sensibilidad hacia el no-ser, esta captación del vacío como algo tan real como las formas, esta culminante percepción del punto quieto donde el vacío genera la forma, donde el ser y el no-ser se llaman, es el centro de la cámara del gozo buscado y hallado por los catadores de silencios y por los grandes artistas. (Racionero, 1992, p. 68)

Teniendo todo esto en cuenta, podemos considerar que cuando el artista intenta captar el aliento vital de las cosas, el *qi*, lo hace por medio del elemento esencial de la pintura china: la pincelada. En *Vacío y plenitud*, François Cheng (2004) se adentra en el lenguaje pictórico

chino y la importancia del vacío en la estética china. Este aliento vital del que se habla en la cosmología china supone una idea fundamental:

Según ella [la cosmología china], el aliento primordial separa del caos originario, anterior al cielo-tierra, la unidad inicial designada por el uno, el cual genera el dos que representa los dos alientos vitales, *yin* y *yang*. (Cheng, 2004, p. 215)

Una de las ideas fundamentales del pensamiento taoísta es que, de la interacción entre estos dos alientos vitales, el *yin* y el *yang*, nacen el resto de seres del universo. Encontramos ejemplos muy ilustrativos en el terreno de la pintura en lo que respecta a la plasmación de estos conceptos. Por ejemplo, para ilustrar estas nociones cosmológicas, Shitao recurre a la analogía del *trazo único*, en la cual la pincelada única, que corresponde al uno, separa el caos inicial dando lugar a la primera regla. De esta forma, la ausencia de reglas, la Suprema Simplicidad como la denomina Shitao en su *Discurso acerca de la pintura*, engendra la regla, y esta a su vez da lugar a la multiplicidad de reglas (Shitao, 2012, p. 27).

La cosmología china fue importada a Corea por medio de monjes taoístas, pero los monjes coreanos no se limitaron a asimilar estas creencias, sino que en respuesta elaboraron sus propios textos y doctrinas o realizaron críticas y comentarios a los estudios chinos. Una de las principales diferencias que podemos encontrar entre el taoísmo chino y el coreano es la visión coreana del origen del taoísmo en Corea y de las principales deidades, asumiendo que los linajes taoístas coreanos no descienden del Emperador Amarillo o Laozi, como establece el taoísmo chino, sino de inmortales coreanos claves en la mitología del país. Además, debido al vínculo entre el taoísmo coreano y el chamanismo indígena, se mantuvo una fuerte apreciación de la naturaleza, especialmente de las montañas, consideradas como una unión del cielo y la tierra (Jung, 2000, p. 810).

Durante el reino de Silla (57 a.C. - 935 d.C.), la idea indígena de pensamiento “tres en uno” tomó fuerza, dando lugar a la armonización de las tres enseñanzas: confucianismo, budismo y taoísmo (Jung, 2000, p. 811). De esta forma, a pesar de los altibajos que ha experimentado el taoísmo coreano a lo largo de la historia, la visión básica de un taoísmo armónico e integrado con las otras escuelas ha prevalecido.

Confucianismo coreano

Al igual que el taoísmo, el confucianismo llegó a Corea como parte de la cultura china, iniciando un primer contacto en torno al siglo IV d.C. No fue hasta el año 682 que el

confucianismo se extendió hasta la mitad sur de la península coreana, pero debido al predominio espiritual del budismo, el confucianismo fue limitado a funciones estatales como a la educación de los oficiales (Deuchler, 1992, p. 14).

El confucianismo no se centra tanto en cuestiones metafísicas, sino en el perfeccionamiento de la naturaleza humana mediante el estudio; de ahí que una de las metas de esta escuela sea que la persona se pueda convertir en un “sabio” (聖人, *shèngrén*) a través del cultivo personal y el esfuerzo. El confucianismo coreano se basa en los textos clásicos del confucianismo chino: los *Cinco clásicos* (editados y reorganizados por Confucio) y los *Cuatro libros* (agrupados por Zhu Xi), pero a diferencia de los confucianos chinos, los coreanos debatieron las ideas que recibían de forma diferente, de forma que las aportaciones coreanas al confucianismo cobraron mayor importancia (Cawley, 2021).

De la lectura de Baker (2018, pp. 1-4) aprendemos que uno de los principales objetos de atención en el confucianismo coreano, que lo diferencia de su contraparte china, es la profundización en la moral psicológica con el objetivo de superar la fragilidad moral del ser humano. En China, esta fragilidad moral no se concebía como un gran problema, pero para los pensadores confucianos coreanos suponía una fuerte barrera para pensar y actuar de manera apropiada.

Esta preocupación deriva de la especial atención que prestaron los pensadores coreanos al impacto individualizador del *ki* (氣) o *qi* (气), ya mencionado anteriormente. El confucianismo y el neo-confucianismo se basan en la premisa establecida por Confucio de que la Virtud es inherente a todos los seres humanos, donde ser virtuoso es entendido como pensar y actuar como miembro de una comunidad dejando de lado la individualidad. Para conseguir aclarar esta tensión, y apartar la individualidad de la acción del yo en la comunidad, surge la idea en el neo-confucianismo de que el corazón y la mente están identificados con el *li* (理), los ritos, y que por tanto el individuo es uno con el universo. Es aquí donde los pensadores coreanos cuestionan las ideas que llegan de China, sosteniendo que cada individuo solo puede actuar como una específica configuración del *qi*, y que, por tanto, esta se trataría de una fuerza individualizadora (Baker, 2018).

Este cuestionamiento de las ideas de China fue lo que hizo crecer en Corea un enfoque diferente hacia la filosofía neo-confuciana, basada en el debate Cuatro-Siete, un debate centrado en la mejor forma de ser virtuoso, eliminando los pensamientos egoístas y erradicando las acciones inmorales, de forma que se propiciara la tendencia inherente de las

personas hacia la virtud. Los diferentes enfoques y acercamientos a este debate (cuyo nombre tiene su origen en las cuatro fuentes de virtud y las siete emociones) durante el siglo XVI, dieron forma a las diferentes corrientes del neo-confucianismo en Corea.

Baker (2018, p. 6) propone que el neo-confucianismo y la carga altamente filosófica que recayó en los conceptos de *li* y *qi* durante este período fue un intento de comprender el cosmos y buscar el lugar del ser humano dentro de este. De esta forma, el neo-confucianismo que surge en Corea y el cuestionamiento de las teorías chinas, se podrían entender como una respuesta a los valores tradicionales budistas que se habían importado de China durante siglos. Esta idea es defendida también por Cawley (2021), quien mantiene que el neo-confucianismo fue una forma de dotar al confucianismo de una base cosmológica para sus códigos éticos que pudiera competir con la de los budistas.

Budismo en Corea

El último de los sistemas de pensamiento que estudiaremos será el budismo, cuya llegada a los reinos de Koguryo (37 a.C-668), Paekche (18 a.C-663) y Silla (57 a.C-935) supuso una transformación fundamental de la sociedad local y el florecimiento de la civilización coreana. El budismo, al igual que el taoísmo y el confucianismo, llega a Corea a través de China, más concretamente en el siglo IV d.C al reino de Koguryo y aunque anteriormente ya había habido contactos con monjes budistas chinos, no fue hasta este momento que el budismo fue reconocido oficialmente.

El impacto de la llegada del budismo fue inmediato, según Se-Woong Koo en *Introduction of Buddhism to Korea: an Overview* (2011), el budismo fue adoptado como religión de estado a pesar de la oposición de considerables grupos locales. El motivo de las casas reales para apoyar el budismo era principalmente la necesidad de una ideología que ayudara a centralizar el poder político en la figura del soberano, y el budismo proporcionaba la teoría que permitía a los emperadores igualarse a Buda o a un elegido por él para gobernar (Koo, 2011).

Un aspecto especialmente llamativo del budismo en Corea es que en ningún momento llegó a erradicar la religión local (en este caso, el chamanismo), sino que incorporó los dioses locales como protectores y devotos de Buda. De la misma forma, el chamanismo incorporó el budismo en sus rituales, dando lugar a la coexistencia entre el budismo y la religión local (Koo, 2011).

Actualmente, el budismo predominante en Corea descende de la escuela del budismo Seon, estrechamente ligado al budismo Chán en China, y cuya posterior traslación a Japón estaría relacionada con el nacimiento del budismo Zen. Para explicar las bases del budismo

Seon, utilizaré las ideas compartidas por Sosan Taesa en *A Handbook of Korean Zen Practice: a Mirror on the Son School of Buddhism (Son'ga kwigam)*; la obra original data del siglo XVI, pero el texto que vamos utilizar, traducido por John Jorgensen, fue publicado en 2015.

Tras la unificación de los tres reinos en la dinastía Goryeo, el budismo Seon prosperó en forma de una religión estatal; sin embargo, de acuerdo con el debilitamiento del estado, la corrupción y el monopolio de las funciones religiosas se volvieron objeto de críticas. Así, con la fundación de la dinastía Joseon en 1392, el neo-confucianismo se convirtió en la nueva ideología predominante, llevando al declive y a las restricciones en el budismo. En 1423, de las siete escuelas budistas restantes estas fueron reducidas a dos: la escuela Seon y la doctrina Kyo, y se siguió disminuyendo el número de monjes y monasterios en cada una de ellas (Jorgensen y Taesa, 2015). Se trataba de una época de persecución e inestabilidad para el budismo, que no comenzó a superarse hasta la victoria contra los japoneses en 1598, principalmente gracias a la participación militar de los monjes budistas.

El objetivo tras el pensamiento de la escuela Seon es principalmente el de ofrecer una base intelectual a la práctica de la meditación, alcanzando un equilibrio entre la sabiduría y el *samādhi* o la concentración meditativa, razonando que existe una primera iluminación que debe ser cultivada después por medio de una meditación gradual. Esta iluminación principal es considerada como necesaria para dar sentido a la práctica, que de otra forma sería considerada como inauténtica y al mismo tiempo la práctica de la meditación tiene el objetivo de desprender al sujeto de un *yo* interior independiente y llegar al vaciamiento absoluto. Solo cuando se hayan eliminado estas nociones, se considerará como auténtica la iluminación del alumno (Jorgensen y Taesa, 2015, p. 23).

A lo largo de la historia, China, Japón y Corea han mantenido un contacto particularmente estrecho en el ámbito de la difusión de los sistemas de pensamiento; en las etapas tempranas del budismo Chán (en China) y Sôn (en Corea), las divisiones regionales carecen de sentido, ya que no se trataba de una transmisión unilateral por parte de China a Corea, sino que más bien se daba un intercambio constante entre ambas regiones (Anderl, 2011, p. 1). A pesar de las significativas aportaciones de los pensadores coreanos, las contribuciones de la península suelen ser dejadas de lado por el estudio de los textos chinos y japoneses. Sin embargo, es importante considerar la constante retroalimentación que se mantiene entre estos países, y los vínculos e influencias que se crean entre ellos.

Durante los primeros años de la edad moderna en Corea (1876-1910), se sucedieron contactos entre los misioneros budistas japoneses y los monjes budistas coreanos. Estas relaciones fueron cómplices de la penetración japonesa en Corea, facilitando el acceso a la base ideológica de un país en crisis que anhelaba convertirse en la gran potencia que presentaba el modelo japonés. Para profundizar en esta etapa y en el resultado de estas conexiones, nos remitiremos a la obra *Makers of Modern Korean Buddhism* (Park, 2012), que aborda el encuentro de Corea con la modernidad desde la perspectiva del budismo.

En un contexto en el que el neo-confucianismo y el cristianismo se alzaban como los modelos de pensamiento con mayor influencia, el budismo había quedado relegado, oprimido y sometido a persecuciones. Esto explica, según Vladimir Tikhonov, por qué la pérdida parcial o total de credenciales nacionalistas era un resultado lógico para la comunidad budista, que veía más ventajas en la alianza con los invasores/colonizadores (Tikhonov, 2012, p. 245). A pesar de que la intención de los misioneros japoneses era la de utilizar a los progresistas coreanos para facilitar la integración de las reformas Meiji en Corea, esto también resultó en la restauración del budismo como un importante agente, no solo económico, sino también ideológico.

A medida que la presencia japonesa se extendía y asentaba en el territorio coreano, el control sobre el budismo comenzó a tornarse cada vez más limitante. Con la anexión de Corea a Japón, se propuso el establecimiento de un protectorado para el budismo coreano bajo la guianza de la escuela Sôtô Zen. Sin embargo los monjes coreanos que se oponían a este protectorado mantenían que esto se trataba de una forma de reducir a los budistas coreanos a “ayudantes locales” para la secta Sôtô, privando al budismo en Corea de los últimos vestigios de cualquier legitimidad nacional o tradicional. A pesar del fracaso de la iniciativa de la secta Sôtô, esta se mantuvo como un importante modelo para los budistas coreanos, siendo entendida como una fuente de educación moderna, doctrinal, de materiales rituales y de inspiración (Tikhonov, 2012, pp. 269-270).

En lo que respecta a la influencia del budismo japonés en Corea, me centraré en el estudio de algunos de los conceptos estéticos más notorios en el budismo Zen japonés, que penetraron en gran medida en el imaginario estético coreano durante el período de colonización japonés y gracias a la influencia de los misioneros budistas japoneses. La asimilación de estos conceptos al imaginario cultural y artístico coreano ha definido considerablemente la forma en la que se ha configurado la sensibilidad coreana con respecto al arte.

Conceptos Estéticos del Budismo Zen.

La estética es una disciplina filosófica que fue gestada durante siglos pero que nació propiamente en el siglo XVIII fundada por Baumgarten y surge por la necesidad de distinguir entre el conocimiento intelectual de las ideas (lo bello, lo suprasensible) y el conocimiento del mundo sensible (las cosas bellas).

Sin embargo, a diferencia de Occidente, donde la estética se encarga del estudio de lo sensible y de la subjetividad, en los escritos de estética de Asia Oriental encontramos que las obras no nos invitan a la subjetividad sino a la percepción de aquello que no nos llega a través de los sentidos. De hecho, en la estética de Asia Oriental la dicotomía objetivo-subjetivo no está presente, sino que prevalece la idea de que la realidad es una, donde no existe diferencia entre sujeto y objeto, ni una discontinuidad entre los objetos y la realidad.

Cuando Nishi Amane introduce conceptos de la filosofía occidental en Japón por primera vez, lo hace remitiendo a conceptos del budismo que facilitan el acercamiento a esta disciplina. El problema que supone el concepto de estética en Occidente, que se opone al conocimiento intelectual, no se llega a originar en Japón: mientras que en Occidente existe un enfrentamiento entre *cogito* (pensamiento) y *pathos* (sensibilidad), en Japón se reúne en el *kokoro* la intelectualidad y la inteligibilidad a partir del corazón.

El concepto de *kokoro* (心) como estado de la mente es una influencia del budismo Tendai. Remitiéndonos a Motoori Norinaga en *La filosofía japonesa en sus textos* (Heisig, Kasulis y Maraldo, 2016), el *kokoro* hace referencia al corazón que piensa o que conoce *mono no aware* (concepto que explicaremos a continuación). El *kokoro* es común a todas las criaturas, se trata de un corazón que es capaz de percibir la realidad detrás de los fenómenos transitorios, un corazón capaz de entrar en contacto con las cosas (Motoori, 2016, p. 1189). Según Motoori (2016, p. 1190), existen diferentes niveles de profundidad entre las criaturas con un corazón pensante; el *kokoro* es un estado de la mente en el que el sujeto se vacía de sí mismo accediendo al estado de la no-mente y este nivel de profundidad es solo accesible a aquellos pensadores que conocen *mono no aware*.

Del estado de mente *kokoro* deriva una forma de conocimiento que se encuentra en el corazón; esta es el *mono no aware* (物の哀れ), mencionado previamente en el capítulo 1 al explicar la estética de lo pulido. El *mono no aware* se describe como una experiencia no mediada entre lo que se ve y escucha, donde es el propio corazón el que piensa y se conmueve por las cosas. Según Motoori (2016, p. 1190), el corazón se conmueve al entrar en contacto con las acciones; conocer la esencia de las cosas que provocan estas emociones es lo

que permite que el corazón se conmueva. El acto de conmoverse, implica no mantenerse indiferente ante el entorno, y trascender el yo al dejar que sean otras cosas las que alteren las emociones del individuo, permitiendo de esta forma que los sentimientos del objeto que se observa pasen a ser los del sujeto. Conocer *mono no aware* supone entrar en contacto con la esencia del objeto y al mismo tiempo con nuestra comprensión de la esencia del objeto, mientras que, a la vez, se trata de discernir la naturaleza de nuestra emoción al tiempo que experimentamos el mundo. Al conocer *mono no aware*, la distinción entre objeto y sujeto desaparece, por lo que los sentimientos de los objetos y la emoción del sujeto serían lo mismo; el dualismo externo-interno desaparece y el objeto y el sujeto se funden el uno con el otro y son uno con la realidad.

En *Japanese Aesthetics* (Loughnane y Parkes, 2018), encontramos la definición de *mono no aware* como el *pathos* de las cosas. Esta emoción contenida en las cosas, es ensalzada por su temporalidad, que provoca la conmoción en el espectador.

El segundo concepto del budismo Zen que considero importante en el ámbito de la estética budista es el *vacío*; que al mismo tiempo es una de las cuatro claves de la estética taoísta anteriormente presentada. El budismo presenta la necesidad de vaciar al sujeto de cualquier idea, visión o juicio, hasta conseguir desprenderse del *yo*. La idea budista de que el vacío está más allá de las cosas y es, al mismo tiempo, lo que articula las cosas, es explicada por Morita Shiryû en el capítulo sobre caligrafía en *La filosofía japonesa en sus textos* (Heisig et al., 2016).

Según Morita (2016, p. 1214), es necesaria la presencia del vacío para, a partir de ahí, configurar la multiplicidad de las cosas. En el acto de la caligrafía, el calígrafo no lo es sin el pincel, y el pincel no sirve para hacer caligrafía sin el calígrafo; es solo en la unión de estos dos que se da el arte de la caligrafía. Al mismo tiempo, es necesaria la existencia de un lugar que contenga tanto al calígrafo como al pincel, y esta nada donde surgen y se encuentran las cosas, dando lugar a otro objeto en su encuentro, es el vacío que permite originar esta multiplicidad (Morita, 2016, p. 1190). Esta es la misma idea que presenta el taoísmo; a partir del *no haber*, del vacío, se originan todas las cosas. Cuando el sujeto se vacía de sí mismo, accede a este plano donde se articula la realidad, es decir, contemplar la multiplicidad nos conduce a la unidad: “Como calígrafo trasciendo mi yo y así me libero de mí mismo. [...] Ya no estoy limitado por mí mismo.” (Morita, 2016, p. 1190). Esto implica que para poder alcanzar la unidad con las cosas y con la realidad, el sujeto debe liberarse de sí mismo, trascendiendo los deseos y las limitaciones del *yo*.

El budismo Zen se compromete con la realidad; conocer la realidad significa también poder aceptar la temporalidad de la vida. Esta idea se refleja en el *wabi-sabi* (侘寂), un concepto relacionado con el compromiso con la realidad y la aceptación con la temporalidad y la sencillez.

Esta noción se puede a su vez dividir en dos componentes; el *wabi* sugiere el despertar ante una vida liberada del mundo material, donde la temporalidad de la vida no provoca desdicha, sino que se consigue encontrar belleza en ella. A partir de la lectura de Ôhashi Ryôsuke y Nishitani Keiji en sus respectivos capítulos en *La filosofía japonesa en sus textos* (Heisig et al., 2016), encontramos referencias a la temporalidad de la vida y a la belleza asociada con esta.

Ôhashi (2016, pp. 1205-1207) habla del corte, y como este resalta la temporalidad de la vida en su plenitud: “Las cosas en la naturaleza “se secan”, su vida se disipa y pierden su forma [...] en el “seco” jardín japonés este cambio se transforma en belleza” (Ôhashi, 2016, p. 1205). Esta belleza que se encuentra en la transitoriedad de la vida y sus diferentes estados, es una que solo se puede apreciar tras aceptar la temporalidad: “Algo esencial se revela a la luz de la estructura de este “corte”: el elemento del tiempo” (Ôhashi, 2016, p. 1205). El corte implica la introducción de la muerte en la vida, ya que hasta este momento, la belleza de la naturaleza es una belleza que desde dentro del tiempo, se opone al paso de este.

Nishitani (2016, pp. 1210-1213), en su capítulo sobre el *ikebana* (arte del arreglo floral japonés), defiende que la voluntad de persistir en el tiempo, buscando la eternidad en contra de la temporalidad, es parte del deseo o de la voluntad natural de la vida. La belleza que se encuentra en el *ikebana* es de carácter temporal: “[el *ikebana*] revela su belleza solamente unos días [...] Su belleza esencial se halla precisamente en esa transitoriedad y temporalidad” (Nishitani, 2016, p. 1210).

Mientras que el *wabi* se presenta como la aceptación de la temporalidad, el *sabi* es la emoción inherente a todas las criaturas de desolación ante la incapacidad de alterar la realidad.

Nishitani (2016, p. 1211) escribe lo siguiente: “No obstante, edificios, esculturas, pinturas, etc. se crean para resistir eso que llamamos tiempo. [...] expresan la voluntad de subsistir. Tal vez, este deseo o voluntad de persistir se esconde en el impulso del artista.” En esas palabras tiene el concepto de *sabi* en el punto de mira. En las artes a las que se refiere, el artista busca resistir el paso del tiempo y enfrentarse a la eternidad para poder pervivir en ella a través de su creación. El *ikebana* representa, por el contrario, la superación del *sabi*: “El *ikebana* y el

corazón del artista reflejado en este arte son de un carácter completamente diferente. En lugar de negar el paso del tiempo desde dentro del tiempo, el *ikebana* se mueve con el tiempo sin dejar ningún hueco.” (Nishitani, 2016, p. 1211).

Solo tras la aceptación del *sabi* se puede alcanzar una belleza de un orden superior; a partir del acto de cortar se refleja la vacuidad en el interior de las plantas y en esa vacuidad se encuentra una manifestación de la eternidad en el tiempo. Solo aceptando la finitud que nos conecta con la vacuidad del fondo de la existencia podemos alcanzar el momento infinito (Nishitani, 2016, p. 1213).

Son estos dos conceptos lo que componen el *wabi-sabi*; la desdicha y la superación al mismo tiempo. La práctica del *wabi-sabi* se entiende como una especie de meditación o serenidad contemplativa que hace conectar con lo temporal y trascender el miedo a la temporalidad.

La siguiente noción a explicar es la de *yûgen* (幽玄), cualidad a la que se ha hecho alusión anteriormente en el texto y acerca de la cual se ha sugerido que es similar a una de las claves de la estética taoísta: la reticencia. El *yûgen* según Ônishi Yoshinori consta de distintos significados que componen este concepto. Para empezar, el *yûgen* se trata de aquello que se encuentra *oculto* o *encubierto* (Yoshinori, 2016, p. 1229). El *yûgen* está oculto pero a la misma vez es aquello que oculta; “[...] es una especie de oscuridad, neblina o desvanecimiento” (Yoshinori, 2016, p. 1229). De estos dos significados extraemos que el *yûgen* no debe y no puede estar a simple vista en la obra de arte, porque de anunciar su presencia ya no sería *yûgen*. Se puede decir de algo que tiene *yûgen* precisamente por el asombro que provoca en el espectador, por lo inesperado de este.

El *yûgen*, según Yoshinori (2016, pp. 1230-1231), se puede relacionar con la belleza que se conoce desde la profundidad del corazón; es decir, es una belleza que implica la necesidad del conocimiento *mono no aware*, para una vez se conoce desde el *kokoro*, poder acceder a una belleza de la totalidad, una belleza que se relaciona con aquello que es excelso y sublime. El *yûgen* abarca la belleza de lo sublime desde la sutileza, como hemos explicado antes, el *yûgen* debe ser aquello que se mantiene oculto, pero además se refiere a un ambiente estético misterioso. El *yûgen* es aquello que no se dice pero que se sugiere, que se transmite de forma distante y ambigua (Yoshinori, 2016, p. 1232).

Como ejemplo del *yûgen* en obras de un autor moderno, cabe destacar las pinturas de Yun Hyeong-Keun, previamente presentadas en este trabajo. Sus obras evocan el concepto de lo

sublime al mismo tiempo que mantienen la distancia con el espectador mediante la evocación del vacío. La sutileza y la evocación que destilan sus obras da lugar a un mensaje que se transmite desde la ambigüedad, manteniendo el misterio que las rodea.

A través de esta explicación del *yûgen*, podemos entender que, al igual que el concepto taoísta de la reticencia, es un elemento que está oculto, que se puede percibir, pero no definir y se relaciona con la experiencia de lo místico.

Por último, estudiaremos el concepto de *han* (한 恨), un concepto estético, metafísico, pero también con una gran carga sociocultural, propiamente coreano, que impacta significativamente en la producción estética y artística. Sandra So Hee Chi Kim, se embarca en una investigación sobre el significado postcolonial del *han*, que presenta de la siguiente forma:

El *han* es popularmente entendido como un sentimiento colectivo y específicamente coreano de resentimiento, dolor, duelo y rabia sin resolver. [...] A pesar de que se pueden encontrar a personas, especialmente jóvenes o académicos, que no se sienten identificadas con el *han* y lo descartan como un constructo anticuado, [...] el *han* todavía [es percibido] como una característica propia de los coreanos y la raíz de la cultura coreana. (Kim, 2017, p. 254)

El *han* se atribuye a las experiencias de injusticia que Corea ha experimentado como nación; desde el sufrimiento durante los períodos de invasiones colonizadoras, a la pobreza durante el período feudal y durante el rápido proceso de industrialización a los abusos de poder bajo regímenes autoritarios (Kim, 2017, p. 257). Este sentimiento de rencor, rabia y pérdida se acumula debido a la devastación de la colonización y la división política (James, 2001, p. 19).

La expresión de este concepto en el arte coreano se realiza por lo general mediante la alusión a la naturaleza y a la figura femenina; asimilando el sufrimiento de la mujer a la devastación a la que está sujeta Corea (James, 2001, p.19). De esta forma, la representación de mujeres en sufrimiento y de paisajes urbanos se refieren a la Corea post-colonial, mientras que una versión idealizada de la mujer y de los paisajes naturales pretenden sugerir un estado previo al sufrimiento de la Corea pre-colonial (James, 2001, p. 19).

La forma de describir el *han* en Corea, como algo propio e inherente a los coreanos, es adoptada después por académicos extranjeros, que, desde una perspectiva occidental,

reproducen el discurso del *han* en Corea. Este sentimiento de sufrimiento se apropiado y ensalzado por la población coreana hasta darle un aspecto biológico: en cuanto que se llega a definir como un sufrimiento que se transmite de generación en generación y que es único a los coreanos, al ser coreano se nacería con *han* y no se podría escapar de él (Kim, 2017, p. 255).

A pesar de que el *han* se presenta como un sentimiento colectivo compartido por la población coreana, el sentimiento de dolor y sufrimiento que comprende no se limita a la experiencia histórica coreana, sino que se extiende y comprende las circunstancias y experiencias personales e incluye no solo el estado de conocimiento del trauma, sino la capacidad de poder resolverlo. Existe una belleza compleja que deriva del *han* y que se asocia con aquello que hace a las producciones culturales coreanas, únicamente coreanas (Kim, 2017, pp. 255-256).

Uno de los ejemplos más claros de la presencia del *han* en el cine es el autor Im Kwon-Taek, comprometido a mostrarse honesto en sus obras. Im trata temas sobre la identidad nacional, y utiliza la figura de la mujer como reflejo del sufrimiento del país pero también como una sugerencia a la lucha de clases cuando estos temas se encontraban bajo una estricta censura (James, 2001, pp. 18-20). En sus películas, Im trata el *han* como “una soledad y un anhelo indescriptibles [...] que ha sido delicadamente entrelazado con el rencor, la tristeza y el anhelo inconmensurable del pueblo coreano” (James, 2001, p. 18).

Capítulo 3: Kim Namjoon, Análisis Lírico de *mono*.

En este capítulo presentaré al autor Kim Namjoon y a su álbum *mono*, los cuales han inspirado la realización de este trabajo. Para ello es necesario contextualizar a Kim en el marco de la industria musical coreana, por lo que explicaremos la transformación de esta industria en las últimas décadas, deteniéndonos en los géneros del rap y el hip-hop, de los cuales participa Kim. También estudiaremos las influencias y la relevancia a nivel nacional y musical del grupo BTS, del cual Kim es integrante y líder. Por último, presentaremos su álbum *mono*, exponiendo las traducciones de las letras para poder realizar un análisis lírico que permita establecer relaciones con los conceptos estéticos previamente estudiados.

La Industria Musical Coreana en las Últimas Décadas, Kim Namjoon y BTS

Kim Namjoon (1994 - presente) es un rapero, autor y productor musical surcoreano, líder de la banda de K-Pop BTS (*bangtan sonyeondan*, 방탄소년단). Kim comenzó su carrera musical gracias a su interés por la poesía, que le llevaría a participar de foros online donde después empezaría a interesarse por el rap y el hip-hop. Con el objetivo de entender mejor la figura de este autor, presentaremos la evolución del contexto musical coreano y las influencias que han estado en juego durante su desarrollo como artista; para ello me remitiré al texto *The Poetics of Resistance and the Politics of Crossing Borders: Korean Hip-hop and 'Cultural Reterritorialisation'* (Um, 2013, pp. 51-64).

Tras el período colonial japonés, en 1910, Corea comenzó un rápido proceso de recuperación económica, que en la década de 1990 se unió a una serie de grandes cambios políticos. Tres décadas de gobierno autoritario, se estableció el primer gobierno civil y se relajó el estado de censura sobre la música popular que llevaba en rigor desde 1980. Todo esto favoreció un clima de exportación artística y musical donde el hip-hop ganó popularidad entre los jóvenes hasta establecerse como una seña de la cultura de una nueva generación: *sinsedae munhwa* (Um, 2013).

El hip-hop y el rap son actualmente géneros globales, pero que emergieron como una forma de expresión cultural de la diáspora afroamericana; especialmente en contextos de resistencia frente a una hegemonía dominante. Las características del proceso creativo del hip-hop, basado en “cortar y mezclar”, permiten un constante proceso de sincretismo y mezcla con otras culturas (Um, 2013). Cabe destacar las fuertes relaciones entre Corea del Sur y Estados Unidos tras la Guerra de Corea, ya que a partir de este momento Corea incorporará numerosas influencias estadounidenses; por lo que interesa a este trabajo, el rap y el hip-hop, que encajan con los procesos de asimilación cultural que Corea había llevado a

cabo previamente (véase ejemplos del budismo y *Dansaekhwa* en el subapartado correspondiente a la formación de la identidad coreana de este trabajo). La versatilidad del hip-hop y la apropiación del rap, añadiendo elementos propiamente coreanos, es una vez más una muestra de la utilización de medios occidentales para innovar en las tradiciones coreanas.

Entre los primeros actos del rap coreano, destaca Seo Taiji (1972 -presente), previamente miembro de la banda de *heavy metal* Sinawe y fundador de la banda Seo Taiji and Boys en 1991. Seo Taiji fue acreditado como el primer rapero coreano gracias a la canción *I know (nan arayo)* con la que representó el inicio de una generación de raperos nativos coreanos basados en Corea que crearon un hip-hop local, con asociaciones poético-musicales entre la letra y la música que resonaban específicamente con el público coreano (Um, 2013).

Por otra parte, a partir de 1990, raperos con conexiones transnacionales, como coreanos-americanos o coreanos viviendo en Estados Unidos, comenzaron a unirse a la escena del rap y el hip-hop coreano. Este es el caso de Drunken Tiger (grupo activo desde 1999 hasta 2018), un dúo de raperos coreanos que reivindicó la necesidad de recuperar la autenticidad del hip-hop. Para los artistas más conectados con Estados Unidos, esta autenticidad pasaba por mantener el inglés como idioma predominante al rapear y utilizar muestras en sus canciones que no fuesen de origen coreano. Esta visión chocaba con el hip-hop local de Seo Taiji donde lo que se consideraba como autenticidad era mantenerse fiel al idioma coreano y donde la capacidad de utilizar una complicada articulación rítmica del coreano era altamente valorada (Um, 2013).

A estas dos corrientes cabe añadir una tercera forma de expresión de este hip-hop, el hip-hop *dance*, que fue la forma de las grandes discográficas de incorporar la fórmula del hip-hop local a un formato comercial. Entre este género cabe destacar el grupo H.O.T de la discográfica SM Entertainment, que supusieron el primer grupo de K-Pop, con miembros seleccionados y entrenados para cantar y bailar (Um, 2013). Este tipo de grupos eran generalmente despreciados por los fans del hip-hop “auténtico”, al considerarlo como un producto sin un trasfondo real.

Kim Namjoon creció escuchando a estos artistas y siendo partícipe de la división del mundo del hip-hop. Con la llegada de internet, la comunidad encontró un espacio de discusión y organización, que acompañaba a los eventos en persona que ya se sucedían. Kim participó de estos foros desde una edad muy temprana y a partir de 2007 comenzó su carrera como rapero amateur en los círculos locales de hip-hop. En 2010 Kim se unió a la discográfica Big Hit Entertainment donde entrenó durante 3 años junto con el resto de

miembros de BTS, los cuales fueron seleccionados progresivamente hasta que se consideró el grupo como completo y listo para debutar.

Junto con Kim Seokjin, Min Yoongi, Jung Hoseok, Park Jimin, Kim Taehyung y Jeon Jungkook, Kim Namjoon debutó como líder del grupo BTS el 13 de junio de 2013. Los inicios del grupo BTS están marcados por una fuerte influencia del hip-hop, pero a lo largo de su carrera musical se han incorporado una gran variedad de géneros en su repertorio musical.

La particularidad de este grupo reside en la sintetización de los tres submundos del hip-hop que coexistían en Corea. Para empezar, la forma de creación del grupo se corresponde con la comercialización del hip-hop por parte de las grandes discográficas, utilizando un proceso de selección para elegir a los mejores candidatos para el grupo, enfocándose en un público principalmente femenino y adolescente y dando gran importancia a los aspectos visuales de la actuación; véase el baile, la indumentaria o el aspecto físico de los miembros.

Por otra parte, los integrantes que constituyen la subunidad de raperos del grupo, Kim Namjoon, Min Yoongi y Jung Hoseok, han estado involucrados en la producción musical y las letras de las canciones de BTS desde su debut. Posteriormente, el resto de integrantes han incrementado sus aportaciones a la producción y escritura de las obras. Centrándonos en el rap, las aportaciones a este género por parte de los miembros de BTS han estado marcadas por una escritura mayoritariamente en coreano, con juegos de palabras y significados dobles que encajan con la autenticidad del rap según la concebían los adeptos al hip-hop local.

Finalmente, el estilo de los raperos de BTS, en este caso de Kim Namjoon, estuvo principalmente influenciado por artistas como Epik High, Nas, Eminem o Drake, como confirma Kim durante una de sus entrevistas con la revista Rolling Stone. Epik High (2001 - presente), fue uno de los grupos que surgieron a partir de los años 90 en defensa de un hip-hop fiel a sus raíces americanas. La banda se estableció como uno de los líderes del hip-hop en Corea, tuvo sus orígenes como un grupo emergente en la escena *underground* del hip-hop y participó de la agrupación The Movement, fundada por Drunken Tiger en los 2000 y que reunía a diferentes artistas con el objetivo de traer de vuelta el “auténtico hip-hop” a la música coreana.

Durante sus primeros años, la banda fue criticada por fans del hip-hop “tradicional”, como había sido el caso de H.O.T anteriormente. Sin embargo, la fama y los logros de BTS han llevado a que el grupo sea reconocido por figuras internacionales; desde el propio presidente

de Corea hasta los artistas que influenciaron al grupo y que habían iniciado las diferentes corrientes del hip-hop en Corea. Epik High ha expresado su apreciación por la banda en redes sociales en numerosas ocasiones y Tablo, miembro de la banda Epik High, ha colaborado con Kim en su último álbum *Indigo*. Namjoon también forma parte de una colaboración con Tiger JK en la canción *Timeless*, tras la cual el rapero expresó su apreciación hacia Namjoon y la letra que había compuesto para la obra. Por último, durante el concierto que se celebró por el 25 aniversario de la banda Seo Taiji and Boys en 2017, Seo colaboró con BTS e hizo mención a la similitud en los temas que tratan ambas bandas. Seo, popularmente conocido como “el Presidente de la cultura” por su liderazgo en la introducción de modas culturales en Corea, reconoció a BTS como uno de los grupos de K-Pop con mayor impacto internacional.

La temática de las canciones de BTS es un reflejo del crecimiento personal de sus integrantes, y pasa desde la crítica al sistema educativo y la sociedad coreanas, hasta aspectos más introspectivos, como reflexiones sobre la juventud, el paso del tiempo, las relaciones interpersonales y la aceptación de uno mismo.

A pesar de que las letras de este grupo han estado compuestas en gran parte por sus integrantes a nivel individual, el hecho de pertenecer a una banda hace que se reflejen experiencias que son comunes a los miembros, intentando no individualizar el mensaje que transmite su música. Sin embargo, el explosivo crecimiento de BTS y su fama a nivel internacional ha tenido repercusiones en los integrantes, que se reunieron en un vídeo para su aniversario en 2021 donde explicaron su necesidad de tomar un descanso. Namjoon, como líder del grupo, confesó en este vídeo (BANGTANTV, 2022) que, tras los sucesos del Covid-19, donde el grupo tuvo espacio para reflexionar tras su frenético avance hasta el momento, la dirección del grupo parecía estar fuera de su control. Namjoon expresó la necesidad de procesar el crecimiento del grupo y su propio crecimiento como persona y como artista para poder convertir estas ideas en algo propio que poder comunicar. A esto se añade la dificultad de diferenciar hasta dónde el grupo es un espacio para expresarse como individuo o un espacio colectivo donde compartir ideas:

En algún punto empecé a pensar que [las ideas que transmitía] eran solo mi punto de vista y no la opinión del grupo. Pensaba continuamente que mis pensamientos personales no deberían representar lo que piensa el grupo. [...] Tengo muchas cosas que decir como individuo, pero nada por parte del grupo, porque ya he dicho todo lo que podía decir como miembro del grupo. (BTS (방탄소년단) ‘썸 방탄회식’ #2022BTSFESTA, 2022)

Los *mixtapes* surgen de la necesidad de los miembros de expresarse de forma individual mientras realizaban actividades grupales; los mixtapes en este caso hacen referencia a los álbumes publicados de forma individual por la sub-unidad de raperos de la banda. El mensaje de estas mixtapes se dejaba completamente a decisión de los artistas, y la discográfica se mantenía al margen de estos álbumes, que eran publicados de forma gratuita en plataformas de streaming y que no tenían ninguna forma de promoción a parte de la comunicación directa entre los artistas y los fans en redes sociales. Tras la comunicación del período de descanso del grupo, se anunció también que cada miembro del grupo, incluyendo a la subunidad vocal, lanzaría un álbum propio, buscando una forma de expresión individual. Estos álbumes post-hiata cuentan con mayor intervención y promoción por parte de la discográfica.

Kim Namjoon y *mono*.

El álbum en el que nos centraremos en este trabajo, *mono.*, es el segundo mixtape publicado por Kim Namjoon durante las actividades como grupo en BTS. El primer mixtape del artista se caracteriza por un rap fuerte y agresivo donde podemos encontrar una respuesta a las críticas que habían recibido tanto Kim como BTS durante sus primeros años en activo. *RM* consiste en un mixtape de género hip-hop, donde Kim reflexiona acerca de sus inseguridades y dudas y reafirma su seguridad en sí mismo.

Al igual que en *RM*, Kim continúa la temática introspectiva de su primera mixtape en *mono.* (2018). Utilizando de nuevo el género del hip-hop, el rapero muestra su evolución como artista en el constante cambio de su estilo de rap, haciendo uso de la característica rapidez y agresividad que representan a su forma de rapear mientras que al mismo tiempo muestra su capacidad de cambio y adaptación de nuevas formas que dotan a la obra de una mayor complejidad musical. En *mono.* podemos apreciar el crecimiento de Kim como artista, lo que se refleja, por ejemplo, en el uso de diferentes formas de enfocar el rap en cada canción para ajustarse a la particular atmósfera que se genera en cada una.

En *mono.*, Kim se muestra extremadamente vulnerable y comparte sus procesos de pensamiento, sus inseguridades y su mundo interno con el espectador, haciendo gala de un complejo lirismo que muestra en cada canción, como compositor principal de cada obra del álbum.

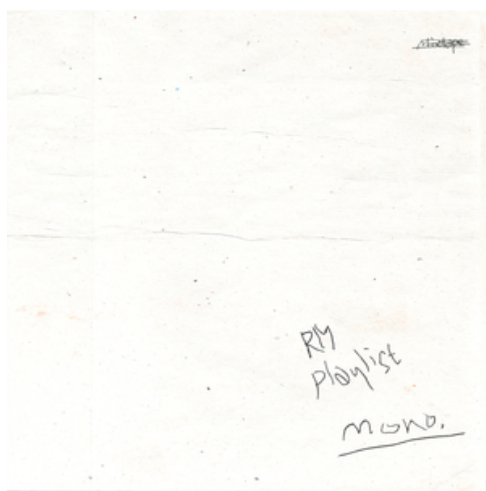
Análisis de la Obra mono.

Al igual que los álbumes publicados por Min Yoongi y Jung Hoseok durante el período de actividad grupal de BTS, *mono.* se encuentra entre los *mixtapes* publicados por la subunidad de raperos de BTS. La utilización de este término se debe a que durante los años 90, los mixtapes fueron la forma más popular entre los productores de hip-hop y los raperos para comercializar o promocionar su música. Estos incluyen una colección de canciones que el artista publica, a menudo sin promoción, de forma repentina, lo cual se corresponde con la estrategia que los artistas de BTS han utilizado para publicar sus mixtapes, manteniendo sus raíces en el mundo del hip-hop.

Sin embargo, a pesar de que *mono.* es, según el contexto y la forma en que fue publicado, un mixtape, Kim presenta su álbum como una *playlist* o lista de reproducción. En la siguiente imagen podemos ver la portada de *mono.* donde en la esquina superior derecha Kim ha tachado la palabra “mixtape” y en la esquina inferior derecha añade la palabra “playlist”.

Figura 3

Portada del álbum mono.



Nota. Kim N. (2018) *mono.* [Álbum] Big Hit Entertainment.

El objetivo de esta diferenciación entre términos tiene que ver con la forma de reproducción de la obra. Mientras que los mixtapes se reproducen de principio a fin y deben ser reiniciados antes de poder escucharse de nuevo, las playlists se pueden escuchar en bucle

sin interrupción. Kim inicia desde la portada del álbum la comunicación con el espectador, a quien le está indicando la forma en que había concebido escuchar el álbum.

Una vez analicemos las letras de las canciones podremos explicar más detalladamente el significado detrás de esta repetición, pero de momento podemos decir que se trata de un álbum donde se presenta el dolor y el sufrimiento personal del artista y tras estos, su aceptación y superación. Esto nos recuerda al concepto de *han* que habíamos definido previamente como un sentimiento de dolor, sufrimiento y rabia del pueblo coreano, que empezó siendo definido como una característica colectiva, pero que también se refiere a las circunstancias personales y que suele ir acompañado de la superación del trauma. La repetición de la obra da entender que se trata de un proceso constante en la vida de las personas; que el sufrimiento es inevitable, pero que tras este se encuentra la liberación.

Por otra parte, el análisis de esta obra servirá para determinar si cumple con los requisitos para enfrentarse a la belleza de lo pulido que critica Han. Frente a lo pulido, a la belleza que no genera malestar ni tensión en el espectador, ¿podremos encontrar en *mono*. aspectos de una belleza tradicional según la concibe Han? ¿Podremos encontrar aspectos que incomoden al espectador y que inciten a la reflexión, o se trata de una obra sin espacio para la profundidad y la distancia? Según Han (2015, p. 10), la obra de arte debe de conmover al espectador; sin embargo, la belleza de lo pulido se amolda al observador y lo acomoda. En este estudio de la obra *mono*. trataremos de mostrar qué tipo de belleza contiene; si es una obra que represente lo pulido, lo tradicional o ambas versiones de la belleza al mismo tiempo.

A continuación procedemos al análisis de las canciones del álbum, para lo que expondremos las letras sirviéndonos de la traducción al inglés de *Doolset Lyrics* (2018), que he traducido personalmente al español. Estudiaremos los temas de cada canción así como su relación con los conceptos estéticos presentados previamente en este trabajo.

Al presentar la traducción de las letras utilizaré el estilo cursivo para señalar las partes originalmente en inglés, mientras que la ausencia de cursiva indica que en la versión original ha sido escrito en coreano.

tokyo.

Despierto en Tokio/Me siento como un turista así que es hora de irse/ Veo a Pinocho usando un poncho/Ese era yo hace un tiempo/¿Me echo de menos a mí mismo?/¿Echo de menos tu rostro?/No lo sé./No lo sé/La vida es una ola que a veces no puedes ver/Y las cenizas una cosa que algún día todos deberemos ser/Cuando llegue mañana ¿cuán diferente será?/¿Por qué el amor y el odio me suenan

igual?/No puedo dormir, echo de menos mi hogar/Solo quiero quedarme justo a tu lado/Si pudiera elegir mi sueño, solo quiero quedarme justo a tu lado. (Doolset Lyrics, 2018)

tokyo es la primera canción de *mono.*; se encuentra enteramente escrita en inglés, tiene un ritmo lento y Kim utiliza un tono cercano al susurro que crea una atmósfera íntima. Los temas musicales repetidos a lo largo de la canción y los sonidos utilizados de fondo (coches pasando o la sirena de un tren), contribuyen a transportarnos a la escena que Kim está pintando con su obra; una noche en un hotel de Tokio, donde el sueño nos evade. Se trata de una obra altamente atmosférica, que utilizada como primera obra de esta playlist, sumerge al espectador en el mundo del artista.

Kim muestra en esta canción sentimientos de soledad e incertidumbre: “Despierto en Tokio/me siento como un turista así que es hora de irse.” Con los dos primeros versos de la canción, Kim presenta de entrada un sentimiento de desarraigo; se encuentra en una ciudad que no es la suya, la forma en la que lo describe hace pensar que el despertar en Tokio ocurre casi de forma imprevista para el artista, como si ya no supiera en qué ciudad se encuentra y extrajera de esto un sentimiento de pérdida de sí mismo, desubicado en su propio entorno.

Para seguir, y como aclara *Doolset Lyrics* (2018) en sus notas de traducción, la utilización del personaje Pinocho, hace referencia a una persona que no es real, y que bajo su poncho se camufla entre la multitud. El artista se concibe como una versión vacía de sí mismo, que busca encajar al tiempo que se camufla entre los demás, como si hubiera perdido su sentido propio y se dejara llevar en un estado de desconexión con su interior. Esta desconexión consigo mismo es lo que provoca parte de esta incertidumbre; “¿Me echo de menos a mí mismo?/¿Echo de menos tu rostro?/No lo sé./No lo sé.” El autor ya no es la persona que solía ser, pero si la tristeza que sienten viene de la pérdida de su persona o de la pérdida de alguien externo a él, es algo que no alcanza a entender.

En los versos “La vida es una ola que a veces no puedes ver/Y las cenizas una cosa que algún día todos deberemos ser/Cuando llegue mañana ¿cuán diferente será?” podemos apreciar un cierto sentimiento de *sabi*. Es como si Kim fuera consciente de la temporalidad de la vida, pero todavía no fuera capaz de aceptarla, y esto le provocase un gran malestar. Como hemos explicado antes, el *sabi* es la emoción que comparten todas las criaturas de desolación ante el paso del tiempo. El artista se enfrenta a la finitud definitiva de la vida, pero todavía no es capaz de aceptar y superar la angustia que experimenta en consecuencia; por el contrario,

se percibe un sentimiento derrotista y cansado ante la percepción de una vida abocada a un final, donde todos los días son iguales.

En este estado de conmoción, también Kim, como el artista del que nos habla Nishitani, pierde la claridad de discernir las emociones, todo pierde sentido en medio de tal desolación. Igual que los árboles y la hierba crecen en contra de la gravedad, desafiando la temporalidad desde dentro del tiempo y buscando extender su vida más allá de su existencia temporal (Nishitani, 2016, p. 1211); el artista busca permanecer dentro de un momento, y hacer de ese momento una infinitud, como expresa en los últimos versos: “Solo quiero quedarme justo a tu lado/Si pudiera elegir mi sueño, solo quiero quedarme justo a tu lado.”

Cabe destacar ciertos aspectos lingüísticos que añaden complejidad a la apreciación estética de esta obra. Según las traducciones extraídas de *Doolset Lyrics* (2018), la pronunciación coreana de Tokio es *dong-gyung* (동경, 東京), homónima de la palabra coreana que designa el sentimiento de añoranza, admiración o aspiración. A pesar de que en la obra original se usa la versión anglosajona del nombre de la ciudad, este detalle podría dar a entender que el artista despierta en un estado de añoranza, por el hogar que echa de menos o por la vida que no llega a comprender.

Esta primera obra muestra una versión vulnerable del artista, quien presenta sus sentimientos y preocupaciones al descubierto, dejando que alcancen al espectador. Se trata de una canción que expresa principalmente sentimientos de anhelo, soledad y tristeza sobrecogedores para el artista.

seoul.

En el aire frío de por la mañana,/Abro mis ojos sin que nadie lo sepa/La *armonía* de esta ciudad es tan familiar para mí/A pesar de que los días de mi infancia están lejos/Y ahora solo está llena de edificios y coches,/Este es ahora mi hogar/*Seúl Seúl*/¿Por qué será que tu pronunciación es tan parecida a *alma*?/¿Qué tipo de alma es la que tú posees?/¿Qué es lo que me mantiene a tu lado así?/Ni siquiera tengo recuerdos de ti/Ahora estoy harto de ti/De esa vieja expresión cenicienta tuya/No, no, tengo miedo de mí mismo/Porque ya me he convertido en parte de ti/Si el amor y el odio son la misma palabra, *te quiero, Seúl*/Si el amor y el odio son la misma palabra, *te odio, Seúl*/Si el amor y el odio son la misma palabra, *te quiero, Seúl*/Si el amor y el odio son la misma palabra, *te odio, Seúl*/Seúl/Un autobús que cambia la vista incluso cuando estoy quieto/y edificios que se parecen pero que son un poco diferentes/El olor a vida que puede sentirse repugnante o no/y los fríos parques que aparentan ser cálidos/Gente que siempre tiene que deambular/El río Han que contiene tanto

han/Columpios que no pueden ver el cielo por sí mismos/Niños adultos,/Y yo, que vine un poco tarde/Los amigos dicen fácilmente que se irán/Y aunque trato de asentir, no puedo sonreír/A pesar de que odio admitirlo,/Amo todo de ti, hasta los vapores tóxicos y tu lado horrible/Amo el olor a pescado de Cheonggyecheon²/Amo la soledad de Seonyudo³/Y hasta el suspiro del taxista que dijo que es un buen sitio para vivir siempre y cuando tengas dinero/Amo todas esas cosas/Si el amor y el odio son la misma palabra, *te quiero, Seúl*/Si el amor y el odio son la misma palabra, *te odio, Seúl*/Si el amor y el odio son la misma palabra, *te quiero, Seúl*/Si el amor y el odio son la misma palabra, *te odio, Seúl* [...] *Me estoy yendo/Te estoy viviendo/Me estoy yendo/Te estoy viviendo* [...] *Te quiero, Seúl/Te odio, Seúl/Te quiero, Seúl/Te odio, Seúl.* (Doolset Lyrics, 2018)

Al analizar la siguiente canción del álbum, *seoul*, hay dos aspectos que llaman inmediatamente la atención. Para empezar, la primera canción del álbum, *tokyo*, muestra lo externo a Kim, una ciudad que no es la suya donde el sujeto se siente perdido y desconectado de sí mismo. Esto se opone a *seoul*, una canción donde el artista reflexiona sobre su relación con la ciudad, que siente como parte de él.

A pesar de la lectura del *han* que hemos hecho anteriormente en este trabajo, donde se presenta la importancia del paisaje en su carácter simbólico sobre la situación pre-colonial y post-colonial de Corea, la utilización de la ciudad de Seúl en esta obra no se hace con la intención de resaltar el pasado colonial coreano. En esta canción, Seúl sirve como catalizador de una conversación que el artista embarca como cuestionamiento de su identidad.

Debido al éxito de la banda BTS, gran parte de la actividad del grupo se da en el extranjero, principalmente en Estados Unidos. Este hecho sirve como contexto para entender de dónde viene el sentimiento de desarraigo que está experimentando el artista. La llegada del grupo a Estados Unidos supuso una necesidad de adaptación a la industria musical de este país, lo que en cierto modo pasaba por una necesidad de occidentalizarse para poder encajar. Estas preocupaciones se reflejan en una de las entrevistas que Kim mantiene con Weverse Magazine (Kang, 2020). En esta entrevista, Kim confiesa las inseguridades que tiene en

² Cheonggyecheon es un riachuelo que discurre por la ciudad de Seúl de este a oeste que es utilizado como lugar de ocio y reunión. Nota de traducción en *Doolset Lyrics* (2018)

³ El parque Seonyudo es un parque acuático ecológico que ofrece jardines y esculturas aprovechando las antiguas instalaciones de una planta de purificación de agua. Este es un espacio que puede transmitir soledad si se visita en otoño o invierno. Nota de traducción en *Doolset Lyrics* (2018)

cuanto a su dirección como músico, declarando que una de sus principales preocupaciones tiene que ver con la siguiente cita del pintor surcoreano Kim Whanki: “Soy coreano, y no puedo hacer nada que no sea coreano. No puedo hacer nada a parte de esto, porque soy ajeno a este lugar” (Kang, 2020).

De esta forma, podemos ver cómo a raíz de la canción anterior *tokyo* y de *seoul*, Kim refleja la dicotomía a la que se está enfrentando; sintiéndose como un extranjero tratando de encajar en las ciudades que visita o enfrentando su propia identidad como coreano y aferrándose a esta. Mientras que *tokyo*, una canción sobre lo otro, lo externo, está escrita completamente en inglés, *seoul*, lo que se asume como propio, está escrita mayoritariamente en coreano, con contadas excepciones del uso del inglés.

En los primeros versos, podemos ver como *seoul* presenta la ciudad como un elemento cercano al autor en su infancia, que con el paso del tiempo cambia y se vuelve en cierta forma hostil (véase los versos: “ahora solo está llena de edificios y coches”, “estoy hartado de ti/de esa vieja expresión cenicienta tuya” o “a pesar de que odio admitirlo/amo todo de ti, desde los vapores tóxicos y tu lado horrible”), pero que mantiene un carácter familiar para el autor.

La aceptación de la ciudad, a pesar de los elementos que la hacen menos deseable, implica una reivindicación de la identidad coreana del autor. Al igual que en la cita de Kim Whanki previamente mencionada, y a la definición del sentimiento de *han* en el que hemos profundizado anteriormente, esta canción transmite un cierto sentimiento de inevitabilidad: “como soy coreano no puedo hacer nada que no sea coreano”, “como soy coreano tengo *han*” “como soy coreano amo a esta ciudad aunque la odie”.

Seúl se presenta como un elemento del que el sujeto pasa a formar parte: “tengo miedo de mí mismo/Porque ya me he convertido en parte de ti”, no es solo que el sujeto acepte a la ciudad, sino que en cuanto participa de esta, el artista se siente como una parte más de lo que hace a esta ciudad característica, al tiempo que se pierde en la inmensidad de esta.

En esta obra, Kim utiliza el idioma para introducir dobles significados, como es el caso del verso “El río Han que contiene tanto *han*”. Según la explicación en *Doolset Lyrics* (2018), el *han* contenido en el río puede ser la utilización del homónimo *han* (concepto) como forma de completar la rima utilizando un elemento que muestra otro aspecto de la cultura coreana. Sin embargo, también puede hacer referencia a la alta tasa de suicidios en Corea, siendo el río Han uno de los lugares que concentran un gran número de estas muertes. En este caso, el *han* que está contenido en el río es literalmente el sufrimiento, la rabia y el dolor de estas personas.

En esta canción, el artista inicia una conversación con aquello que le rodea y pasamos de un reflejo del mundo interior del artista, desconectado del exterior, a la ubicación del sujeto en su entorno. Mediante la repetición constante de las afirmaciones “*te quiero Seúl, te odio Seúl*” podemos apreciar cómo Kim trata de identificar su identidad propia con respecto a *seoul*, que en este caso representa lo coreano, y cómo se encuentra en una constante dicotomía de aceptación o rechazo de estas cualidades.

moonchild.

Nacemos en la luz de la luna/No es una fantasía/No podemos respirar en la luz del sol/Tienes que esconder tu corazón/Nacemos para estar tristes [...] Sufrimos para estar agradecidos [...] Todos, hijo de la luna, hijo de la luna/Así es como tiene que ser/Todo el dolor y la tristeza/¿Ves que ese es nuestro destino?/Nuestra vida es así,/tenemos que bailar en la lluvia, bailar en el dolor/Incluso mientras nos estrellamos,/vamos a bailar en el avión/Nosotros, más que nadie más, necesitamos el paisaje nocturno,/Solo yo, nadie más, me puedo consolar/Está bien derramar lágrimas,/Pero no te destroces a ti mismo/Hijo de la luna, brillas/Cuando te alzas, es tu momento/Todos,/Hijo de la luna, no llores,/Cuando la luna se alza, es tu momento/A pesar de que te vas, nunca llegas a irte/A pesar de que dices que quieres morir, en verdad vives con más fuerza/A pesar de que lo quieres dejar todo, cargas con otro peso/Incluso el pensamiento de no tener pensamientos es un pensamiento, lo sabes/Que este es, de hecho, nuestro destino, lo sabes/Que sonreímos en un dolor interminable, lo sabes/Que no hay libertad desde el momento que dices libertad en voz alta, lo sabes/¿Lo sabes?/En las horas de luna, mira hacia el cielo nocturno a través de los ojos de tu alma/Te mostrará tu momento y tu tiempo/¿Sabías que hasta las farolas de la calle tienen muchas espinas?/Mira de cerca a la luz parpadeante/¿No es el paisaje de la noche una cosa tan cruel?/Una vista espléndida se extiende ante nosotros, echa con las espinas de alguien más/Seguro que alguien más encontrará consuelo mirando tus espinas/Somos mutuamente nuestros paisajes nocturnos, nuestras lunas [...] Hijo de la luna, no llores/Cuando la luna se alza, es tu momento/Hijo de la luna, brillas/Cuando la luna se alza es tu momento. Doolset Lyrics (2018)

La tercera canción del álbum, *moonchild*, gira en torno al tema del sufrimiento. Desde los primeros versos, Kim, presenta el tema a tratar en la canción: “nacemos para estar tristes/sufrimos para estar agradecidos”. El dolor y el sufrimiento se conciben como algo inherente al grupo de personas al que se dirige la canción; las personas que han “nacido bajo

la luna”. Esta descripción hace referencia, probablemente, a personas con una gran sensibilidad, lo cual recuerda a la reflexión de Motoori sobre los diferentes niveles de profundidad de las criaturas que poseen un corazón pensante o *kokoro* (Motoori, 2016, p. 1190). El hecho de poseer una mayor sensibilidad, implica también una mayor capacidad de ser conmovido por las cosas, de forma que las emociones del sujeto oscilan con mayor regularidad, siendo afectado por los elementos de su entorno.

Esta canción utiliza la primera forma del plural (por ejemplo, “nacemos en la luz de la luna” o “nosotros, más que nadie, necesitamos el paisaje nocturno”) y la segunda persona del singular (como se observa en “está bien derramar lágrimas/pero no te destroces a ti mismo” o “lo sabes/ que este es, de hecho, nuestro destino, lo sabes”), la utilización de estas formas verbales incluye al espectador en una conversación con el artista. Al mismo tiempo, la elección de este lenguaje sugiere también una conversación que el artista mantiene consigo mismo; de hecho, los versos “a pesar de que te vas, nunca llegas a irte/a pesar de que dices que quieres morir, en verdad vives con más fuerza/a pesar de que lo quieres dejar todo, cargas con otro peso”, apuntan más bien a una reflexión del artista sobre su propio comportamiento.

Sea de una forma o de otra, el resultado es el de introducir al espectador en la conversación; ya sea como partícipe o testigo. De esta forma, Kim crea un espacio para la reflexión del oyente, no mediante la distancia, sino a través del acercamiento. Han defiende que frente al arte de lo pulido que evita cualquier intervención que pueda hacer sentir vulnerable al sujeto, el arte tradicional presenta la negatividad que le falta a lo bello y crea una distancia con el sujeto que invita a la reflexión (Han, 2015, pp. 10-22). En este aspecto, *moonchild* podría ser un primer intento por parte de Kim de presentar una obra que, sin ocultamiento, presenta una negatividad que el espectador debe de confrontar y, como testigo de las propias reflexiones de Kim, es invitado a utilizar esta canción como su propio espacio de reflexión.

moonchild es, además, una canción cargada de *han*, concebido como un sentimiento intrínseco al pueblo coreano que adopta el sufrimiento, la rabia y el dolor del pueblo provocado por su historia, pero también el sufrimiento personal experimentado de una forma inherentemente coreana. Kim, acepta la existencia de ese sufrimiento como parte de sí mismo y como parte de todo aquello que le rodea: “¿No es el paisaje de la noche una cosa tan cruel?/Una vista espléndida se extiende ante nosotros, hecha con las espinas de alguien más”.

El *han* incluye también la capacidad de superar el trauma y la belleza derivada de este sufrimiento, que en este caso Kim refleja en el momento en el que se alza la luna y que

supone un momento de superación del sufrimiento. Con esto, Kim incluye otra de las características del *han* asociadas con la apreciación de la naturaleza, que en esta obra se ve representada a través del paisaje nocturno y de la luna. Estos aspectos representan al mismo tiempo un reflejo del sufrimiento y un lugar donde poder dejar atrás el dolor.

Los temas tratados en esta canción, reflejo del estado mental del autor al escribir la obra, se alejan de la belleza pulida que hemos presentado previamente en este trabajo y que Byung-Chul Han critica. Como hemos mencionado previamente, la belleza de lo pulido busca acomodar al espectador y sonsacarle un simple “me gusta”. Frente a esta concepción, el contenido de la obra de Kim, como hemos visto hasta ahora, se encuentra en el terreno de lo negativo, aquello que causa inquietud e incomodidad.

En las canciones que hemos analizado hasta este punto, Kim se muestra vulnerable y comparte su realidad, por negativa que sea. Esta sinceridad permite crear un vínculo con el oyente, que aprecia la autenticidad del mensaje que está recibiendo. La dureza de algunas de las confesiones del autor, que utiliza este álbum para poder expresarse libremente como individuo, llevan al oyente a reflexionar sobre su propia posición ante la vida, su forma de sobrellevar el dolor o su conexión con el entorno.

badbye.

Mala, mala, despedida⁴/ No hay adiós/Mala mala, despedida/No hay adiós/Mala, mala despedida/No digas adiós/Porque es una mentira/Mátame, mátame lentamente/Mátame, mátame lentamente/Mátame, mátame lentamente/Rómpeme en pedazos [...]/Tú y yo/ Un mal intento/ Tú y yo/ Y yo lloro/ Tú sabes por qué/ Y lloro/Tú sabes por qué. Doolset Lyrics (2018)

badbye es la canción más breve del álbum; haciendo uso de elementos distorsionadores de la voz y el sonido, el ambiente que se crea con esta canción es de disonancia y en cierta forma perturbador.

Hasta ahora, Kim ha tratado su relación consigo mismo y su mundo interno (como podemos ver en *tokio* y *moonchild*), la configuración de su identidad como individuo en relación a su entorno (*seoul*) y la conversación consigo mismo y el espectador (*moonchild*). *badbye* supone la primera canción del álbum cuyo tema principal se basa en las relaciones interpersonales del artista, que, en este caso, suponen una fuente de sufrimiento y desolación.

⁴ Juego de palabras en inglés, implica que no hay un “buen” adiós (*goodbye*)

uhgood.

Todo lo que yo necesito es a mí/ Todo lo que yo necesito es a mí/ Lo sé, lo sé, lo sé [...] Todo lo que necesitas es a ti/ Todo lo que necesitas es a ti/ Lo sabes, lo sabes, lo sabes [...] Algunas veces me decepciono conmigo mismo/ Yo mismo me pongo trabas/ ¿Es esto lo mejor que puedes ofrecer?/ “Tienes que ser mucho mejor” [...] “Si vas a perder es preferible tener que morir”/ “Tienes que ganar, tú, tú, tú”/ Tú/ No ser del todo tú es una cosa tan dolorosa/ Es algo que no sabes hasta que no lo experimentas/ Mi ideal y mi realidad.../ Están tan alejados/ Pero yo todavía quiero cruzar esa distancia/ y alcanzarme/ a mi yo real [...] Todo lo que yo necesito es a mí/ Todo lo que yo necesito es a mí/ Lo sé, lo sé, lo sé [...] Pero, ¿por qué me siento solo?/ Me siento tan solo cuando estoy conmigo [...] A veces puedes recibir notables en la vida/ Se espera que todo sean sobresalientes en tu vida, pero eso es solo una expectación/ Puedes recibir notables en tu vida, y está bien./ Eh, también puedes recibir notables/ Podría seguir lloviendo durante días/ Incluso en el desierto puede llover/ Pero, lo siento, no me puedo abandonar a mí mismo/ No puedo dejar ir a la versión de mí que reconozco como a mí mismo/ Porque tú, en mi mente, estás tan completo de esta forma/ Porque eres tan perfecto/ No ser del todo tú es una cosa tan dolorosa/ Es algo que no sabes hasta que no lo experimentas/ Mi ideal y mi realidad.../ Están tan alejados/ Pero yo todavía quiero cruzar esa distancia/ y alcanzarme/ a mi yo real. Doolset Lyrics (2018)

uhgood supone una canción altamente subjetiva, donde la ausencia de un contexto explícito deja ciertos versos que pueden ser interpretados desde diferentes perspectivas. Para empezar, el título de la canción *uhgood* (que puede traducirse como *¿bien?*) es en cierta forma parecido a la pronunciación de la palabra 어긋 *uh-geut*, utilizada más tarde en la canción y que puede adoptar dos significados. Por una parte significa “no llegar a las expectativas” y por otra parte “no coincidir con otra persona o separarse por tomar diferentes rutas” (Doolset Lyrics, 2018). Ambos significados están presentes en la obra y queda a la decisión del oyente por cuál de los dos guiarse.

En esta canción, Kim presenta el sentimiento de soledad que encuentra cuando el ideal de sí mismo y su realidad no coinciden: “No ser del todo tú es una cosa tan dolorosa/ Es algo que no sabes hasta que no lo experimentas/ Mi ideal y mi realidad.../ Están tan alejados”. De esta distancia deriva un sentimiento de desolación y angustia, basado en la disonancia entre la percepción del autor de sí mismo y las expectativas que tiene sobre su persona.

Durante el transcurso de la canción podemos ver un intento de aceptación de sí mismo, como vemos en los siguientes versos: “A veces puedes recibir notables en la vida/Se espera que todo sean sobresalientes en tu vida, pero eso es solo una expectativa”, pero finalmente la aspiración a alcanzar la versión irreal que ha proyectado sobre su persona hace que Kim sienta una distancia insuperable con respecto a su *yo* interior: “No puedo dejar ir a la versión de mí que reconozco como a mí mismo/ Porque tú, en mi mente, estás tan completo de esta forma/ Porque eres tan perfecto”. A pesar de esto, Kim, aspira a cruzar la distancia que separa a estas dos versiones de sí mismo para poder encontrar paz en la aceptación de su “yo real”. En estos versos empezamos a reconocer un inicio de aceptación del sufrimiento; sin embargo, sin una comprensión total de la realidad, con sus aspectos negativos y positivos, esta aceptación del sufrimiento se queda en un intento que no se termina de consumir.

uhgood supone la última de las canciones en la primera sección del álbum que tratarán la angustia existencial de Kim. Al igual que observamos en *moonchild*, Kim permite al oyente formar parte de las conversaciones que mantiene consigo mismo; de hecho, no solo lo permite, sino que este álbum supone una forma de expresar esta angustia de forma segura. Mientras que en las obras que Kim presenta al público bajo el pseudónimo de RM en BTS debe tener en cuenta factores como el público al que van dirigidas o los integrantes del grupo al que representa, en *mono*. encontramos un aspecto íntimo y agotado del artista, que recurre al arte como una forma de expresión de su estado espiritual.

everythingoes.

Todo pasa/Algún día, sin duda/ Todo pasa/ Seguro, sin duda/ Todo pasa, todo pasa [...] Como viene la mañana cuando se va la noche/ El verano vendrá cuando pase la primavera/ Como las frutas maduran después de que se marchiten las flores/ Todo debe sufrir/ Acepto al mundo en mis brazos y tengo una rápida y profunda respiración/ El aire punzante que llena mis pulmones lo dice todo/ Yo, que he querido escapar incontables veces/ Los largos momentos durante los que he sufrido, se entumescen/ Justo tras esos tiempos/ Rezo cada día/ Que pueda ser un adulto un poco mejor/ Y cada día me quedo/ Porque todos los humanos y los dolores morirán eventualmente/ Tenemos que enfrentarnos al viento para volvernos insensibles/ Nada puede durar para siempre en el sueño/ En vez de esas palabras ambiguas para animarme/ En vez de las mentiras de que así es como tiene que ser/ Rezo para que pase igual que todos estos vientos/ Todo pasa/ Todo, todo, todo pasa [...] Cae la lluvia/ Todo pasa. *Doolset Lyrics* (2018)

everythingoes es el mayor exponente de los conceptos estéticos que encontramos en este álbum; se trata de una canción de una sensibilidad extraordinaria y que transmite al oyente la conmoción de Kim. Tras lo que podríamos considerar como la primera parte de este álbum, donde Kim expone su encuentro con la temporalidad, sus reflexiones sobre la soledad y el dolor y el sentimiento de desarraigo al estar fuera de Corea, *everythingoes* se presenta como el clímax de *mono.*, donde todo el sufrimiento cobra sentido una vez que se acepta y se supera.

En *everythingoes* encontramos la culminación del sentimiento de *han*, el concepto de *sabi* que habíamos identificado previamente en *tokyo*, alcanza en *everythingoes* el componente de la aceptación de la temporalidad, lo que nos permite identificar el concepto de *wabi-sabi* en la obra. En estos versos, podemos apreciar un reconocimiento de la efimeridad de todos los fenómenos, pero en lugar de provocar angustia, esta vez es posible identificar la paz que alcanza el artista al aceptar la finitud de todas las cosas: “Como viene la mañana cuando se va la noche/El verano vendrá cuando pase la primavera/Como las frutas maduran después de que se marchiten las flores/Todo debe sufrir/Acepto al mundo en mis brazos”. En este punto, la temporalidad de la vida no provoca dolor, sino que se consigue apreciar la belleza de esta.

everythingoes supone la aparición de la esperanza y la superación en *mono.*; una vez aceptado el sufrimiento como parte de la vida, Kim puede ver con mayor claridad el papel que juega el sufrimiento en su desarrollo personal, y es capaz de concebirlo como un aspecto intrínseco a la vida pero temporal, que una vez superado, traerá calma. Sin embargo, Kim no solo acepta la transitoriedad del sufrimiento, sino también su propia temporalidad; en el verso “porque todos los humanos y los dolores morirán eventualmente”, se puede apreciar la aceptación de ambos de sucesos. En esta ocasión, en lugar de la desolación del *sabi* por ser incapaz de parar el paso del tiempo, Kim parece alcanzar la paz con esto, y una vez superada esta emoción, es capaz de acceder a la eternidad que conecta toda la realidad, lo cual se refleja en su apreciación y conmoción a través de los elementos de la naturaleza.

Esta canción muestra una gran capacidad de conmoción por parte del artista, que cómo hemos mencionado antes, se deja “mover” por los elementos que le rodean, en este caso la naturaleza. El autor se compara con las plantas, con las estaciones, con la noche y la mañana y encuentra en esta comparación paz, porque tras el sufrimiento de todas las cosas se encuentra con la seguridad de que “todo pasa” y da lugar a algo nuevo, más grande que nosotros como individuos pero que nos une con la realidad profunda.

Toda esta apreciación e identificación con la naturaleza se puede asociar con otra característica del *han*, pero tiene además una gran carga de *mono no aware*: el sujeto se deja conmover por todo lo que le rodea, asimila sus sentimientos a los sucesos de la naturaleza y, finalmente, abre su corazón y su mente, su *kokoro*, a la aceptación del mundo con todo el dolor y el sufrimiento, pero también con toda la belleza que entraña.

forever rain.

Me gustaría que lloviera todo el día/ Porque me gustaría que alguien llorase por mí/ Me gustaría que lloviera todo el día/ Porque entonces la gente no me miraría/ Porque el paraguas cubriría la cara triste/ Porque, en la lluvia, todo el mundo está ocupado en sí mismo/ Voy a respirar un poco más despacio/ Porque mi vida y mi rap, son demasiado rápidos en mi día a día/ Ahora mismo todo vuelve a su lugar original/ Mi sombra se refleja en el cielo/ Y yo estoy de pie en la oscuridad/ Bajo mi cabeza hasta mis pies/ *Rap lento, ritmo lento, lluvia lenta/ Todo lento* [...] *Lluvia eterna/ Lluvia eterna/ Lluvia eterna* [...] Cuando llueve siento un poco como si tuviera un amigo/ Llamo a mis ventanas todo el rato/ Y me pregunta cómo estoy/ Y respondo/ Todavía soy el rehén de mi vida/ No es como si estuviese viviendo porque no puedo morir/ Pero todavía hay algo a lo que estoy atado/ Si hubiese algo a lo que pudiera llamar, como tú/ Si pudiera besar al mundo profundamente/ ¿Me daría la bienvenida alguien?/ ¿Abrazaría alguien mi cuerpo cansado?/ Por favor no me preguntes nada/ Solo sigue cayendo siempre/ Cuando caes, no me siento solo/ Por favor, por lo menos tú, quédate a mi lado/ Quiero vivir en un mundo ceniciento/ Sabiendo que no existe algo como la eternidad/ *Rap lento, ritmo lento, lluvia lenta/ Todo lento/ Cuando llueve, diluvia/ Cuando llueve, diluvia/ Diluvia/ Lluvia eterna/ Lluvia eterna/ Lluvia eterna* [...] Siempre/ Siempre/ Siempre/ Siempre/ Por favor sigue cayendo/ Siempre/ Siempre/ Siempre/ Por favor sigue cayendo. *Doolset Lyrics* (2018)

Al llegar a la última obra del álbum encontramos una canción de ritmo lento, donde la musicalidad ayuda, de nuevo, a transmitir el mensaje del autor, que muestra su capacidad de plasmar su sensibilidad tanto en las letras como en el acompañamiento musical.

forever rain inicia con el sonido de la lluvia de fondo; el mismo con el que había acabado *everythingoes*, lo que se entiende como una forma del autor de conectar las dos canciones, dándonos a entender que el sufrimiento que se esperaba que pasara en *everythingoes* regresa en *forever rain*. La canción llega al espectador como una última confesión del autor, una

muestra de que aceptar el sufrimiento no significa el fin de este, pero donde Kim sigue buscando ser aceptado como una parte del mundo para encontrar alivio ante este dolor: “me gustaría que lloviera todo el día/porque me gustaría que alguien llorase por mí”. Con este verso, Kim proyecta de nuevo sus sentimientos en la naturaleza; busca en la conexión con la realidad la superación del sufrimiento.

En el verso “quiero vivir en un mundo cenciento/sabiendo que no existe algo como la eternidad”, Kim vuelve a mostrar el sentimiento de *sabi* que plagaba las primeras canciones. La eternidad que trae consigo la realidad, evoca de nuevo el sufrimiento del autor, que se ve sobrecogido ante ella.

La comunicación que Kim inicia con el espectador en la portada cobra sentido tras escuchar *everythingoes*. Esta obra, por su carácter de superación del dolor, podría concebirse como el cierre perfecto para el álbum; sin embargo *mono.* se presenta como una playlist, y tras dejar atrás el sufrimiento, este vuelve a encontrarnos en *forever rain* y en el resto de las canciones que se suceden en bucle. *mono.* refleja el bucle del sufrimiento que supone la existencia, y al mismo tiempo que se puede percibir como un mensaje derrotista, el mantra de *everythingoes* se presenta siempre dentro de este bucle: “Todo debe sufrir//Porque todos los humanos y los dolores morirán eventualmente/Todo pasa”.

Valoración Final

Tras el análisis de las canciones de *mono.* podemos apreciar que se trata de una obra remarcablemente personal, donde el autor no se censura en la expresión de sus sentimientos y que da como resultado una obra íntima y sincera. *mono.* supone una ventana al mundo interior de Kim, siendo, en el momento vital en el que fue concebido, especialmente turbulento.

Considero que esta decisión de presentar el dolor, las dudas, la soledad y la tristeza de una forma tan vulnerable suponen un verdadero ejemplo de la belleza tradicional y de lo sublime que Han aspira a encontrar de nuevo en el arte. Al mismo tiempo, el propio personaje público de Kim supone un perfecto ejemplo de la belleza de lo pulido. Como *idol* de K-Pop, presenta una imagen estética aparentemente perfecta, y aunque se tratan temas personales en las canciones, siempre se hace teniendo en cuenta el contexto en el que se exponen y de forma controlada. Lo que hace de *mono.* una obra capaz de resonar y conmover al oyente es la sinceridad y la vulnerabilidad que inundan el álbum, que nos acercan al lado más humano del artista.

Conclusión

La realización de este trabajo está en gran parte inspirada por la obra *everythingoes*, la cual considero un ejemplo excelente para defender y demostrar la tesis que presenté en la introducción de este trabajo, donde propuse utilizar la obra *mono*. como un ejemplo de la actualización de los conceptos estéticos tradicionales en Corea y como un contraejemplo a la crítica de la belleza de lo pulido de Han. *mono*. y especialmente *everythingoes* presentan una espectacular sinceridad que desde un primer momento captaron mi atención por la complejidad estética que podía identificar en ellas.

La actualización de los conceptos estéticos tradicionales está en relación con el proceso explicado en este trabajo de asimilación de conceptos externos a la cultura coreana para convertirlos en cierta forma en un elemento intrínseco a su identidad. Este proceso, ejemplificado en el contenido de este trabajo desde la asimilación de elementos cristianos en el budismo hasta la adopción de técnicas occidentales en el arte, se aprecia de nuevo en la constante evolución del rap y el hip-hop, donde se busca un equilibrio entre lo externo y lo propio. En este aspecto, Kim supone un sincretismo de las subcorrientes de estos géneros en Corea, lo que culmina en la creación de obras que de forma actualizada presentan la belleza nostálgica del *han* que hacen reconocibles los productos artísticos coreanos.

Por otra parte, a raíz de la obra de Kim, me enfrento a la crítica de Han sobre la belleza de lo pulido. Kim supone en sí mismo un ejemplo de coexistencia de la belleza tradicional y la belleza de lo pulido que me hace creer que Han, aunque acertado en su crítica, falla a la hora de identificar la belleza tradicional en las obras contemporáneas. Kim forma parte de la industria del K-Pop, y como *idol*, mantiene una apariencia cuidada hasta el mínimo detalle, donde el propio artista es parte del producto que se consume.

Sin embargo, Kim, junto con los miembros de BTS, han alzado constantemente su voz en cuanto a las exigencias de esta industria, han compartido sus inquietudes e inseguridades desde la banda, pero más importante aún, han seguido buscando formas de expresión que permitieran una verdadera transmisión de su mundo interno. Esto ha resultado en la creación de obras que presentan verdades incómodas para el oyente, donde nos encontramos con las reflexiones del autor, de modo que se genera un lugar de reflexión propio en la música.

De esta forma, Kim es un perfecto ejemplo de la coexistencia de distintos tipos de belleza en el arte contemporáneo, presentando su obra como un espacio de reflexión y conmoción, desde la esfera del mundo del K-pop, ámbito en principio de la belleza de lo pulido. Kim muestra así que es posible presentar negatividad en sus obras, incomodar al espectador y

crear espacio para la reflexión personal, todo esto presentando una obra que provoca el gozo del espectador.

Para terminar, reconozco las limitaciones de este trabajo, principalmente en cuanto a la relación de los conceptos budistas coreanos con los del budismo zen que hemos utilizado como base del análisis de las obras. Considero que es posible encontrar un punto de influencia entre el mundo japonés y el coreano en cuanto a cuestiones estéticas; y de realizar en el futuro un Trabajo de Fin de Máster, me gustaría profundizar en la importación de los conceptos budistas japoneses al mundo coreano y su adaptación a la sensibilidad cultural y artística de Corea.

Referencias

- Baker, D. (2018). What is Korean about Korean Confucianism? En *Dao companion to Korean confucian philosophy* (p. Academia.edu).
https://www.academia.edu/35433617/What_is_Korean_about_Korean_Confucianism
- BANGTANTV. (14 de junio de 2022). *BTS (방탄소년단) '썸 방탄회식' #2022BTSFESTA* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=1t0iJ7F_k9Q
- Cawley, K. (2021, 24 noviembre). *Korean Confucianism*. Stanford Encyclopedia of Philosophy. <https://plato.stanford.edu/entries/korean-confucianism/>
- Cheng, F. (2004). *Vacío y plenitud*. Siruela.
- Deuchler, M. (1992). *The Confucian Transformation of Korea*. Amsterdam University Press.
https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=NQeeYOyUx64C&oi=fnd&pg=PA3&dq=The+confucian+transformation+of+korea&ots=UMQF2DRLv9&sig=8SVW3XI5TwSQMfXYm6INE_TuCRg
- Distintos álbums: LP, EP, Single, Mixtape.. y sus diferencias*. (n.d.). Schooltraining.
<https://schooltraining.es/noticias/formatos-de-album-y-sus-diferencias>
- Han, B. (2015). *La salvación de lo bello* (1.ª ed.). HERDER.
<https://elibro--net.us.debiblio.com/es/ereader/bibliotecaus/114404>
- Doolset lyrics*. (2018). Doolset Lyrics. <https://doolsetbangtan.wordpress.com/>
- Hegel, G. W. F. (1989). *Estética: Vol. I* (R. Gabás, Trans.). Ediciones Península.
- Heisig, J. W., Kasulis, T. P., & Maraldo, J. C. (2016). *La filosofía japonesa en sus textos*. Herder Editorial.
- Herman, T. (4 de septiembre de 2017). Billboard. *Billboard*.
<https://www.billboard.com/music/music-news/k-pop-legend-south-korea-seo-taiji-25th-anniversary-concert-bts-7950056/>
- James, D. E. (2001). Im Kwon-Taek: Korean National Cinema and Buddhism. *Film Quarterly*, 54(3), 14–31. <https://doi.org/10.1525/fq.2001.54.3.14>
- Jorgensen, J., & Taesa, S. (2015). *A Handbook of Korean Zen Practice: A Mirror on the Sŏn School of Buddhism (Sŏn'ga kwigam)*. University of Hawaii Press.
- Jung, J. (Ed.). (2000). Daoism in Korea. En *Daoism Handbook* (Vol. 14, pp. 792–820).
<https://archive.org/details/daoism-handbook-livia-kohn/page/792/mode/1up?view=theater>

Jungmann, B. (2018). Identity and Aesthetics: Some Thoughts about the ‘Koreanness’ of Korean Art. *Korean Journal of Art History*, 300, 311–322.

<https://doi.org/10.31065/ahak.300.300.201812.011>

Kant, I., Klein, A., & Armengol, J. R. (2005). *Crítica del juicio*. Losada.

Kim N. (2018) *mono*. [Álbum] Big Hit Entertainment.

Kim, S. S. H. C. (2017). Korean Han and the Postcolonial Afterlives of “The Beauty of Sorrow.” *Korean Studies*, 41, 253–279. <https://hcommons.org/deposits/item/hc:16019/>

Kang, M. (28 de noviembre de 2020). RM “I spend a lot of time thinking about where I am now.” *Weverse Magazine*.

<https://magazine.weverse.io/article/view?lang=en&colca=1&artist=1&searchword=&num=62>

Kaufman, G. (18 de abril de 2023). Billboard. *Billboard*.

<https://www.billboard.com/music/music-news/rm-drake-eminem-influence-bts-mocked-9574276/>

Koo, S. (2011). Introduction of Buddhism to Korea: an Overview. *SPICE DIGES, Fall*. https://spice.fsi.stanford.edu/docs/introduction_of_buddhism_to_korea_an_overview

Koons, J. (1994-2000). *Ballon Dog (Blue)*. Wikipedia.

https://en.wikipedia.org/wiki/Balloon_Dog

Loughnane, A., & Parkes, G. (2018). *Japanese Aesthetics (Stanford Encyclopedia of Philosophy)*. <https://plato.stanford.edu/entries/japanese-aesthetics/?ref=vectorator.io>

Morita, S. (2016). Caligrafía. En J. W. Heisig, T. P. Kasulis, & J. C. Maraldo, *La filosofía japonesa en sus textos*. Herder Editorial.

Morley, S. J. (2015). The Paintings of Yun Hyong-Keun as ‘Emergent Blended Structures’. *Third Text*, 29(6), 473-486. <https://doi.org/10.1080/09528822.2016.1192419>

Motoori, N. (2016). Mono no aware. En J. W. Heisig, T. P. Kasulis, & J. C. Maraldo, *La Filosofía Japonesa en sus textos*. Herder Editorial.

Nishitani, K. (2016). Ikebana. En J. W. Heisig, T. P. Kasulis, & J. C. Maraldo, *La filosofía japonesa en sus textos*. Herder Editorial.

Ôhashi, R. (2016). El corte. En J. W. Heisig, T. P. Kasulis, & J. C. Maraldo, *La filosofía japonesa en sus textos*. Herder Editorial.

Park, J. Y. (2012). *Makers of Modern Korean Buddhism*. State University of New York Press.

Racionero, L. (1992). *Textos de estética taoísta* (1.ª ed.). Alianza.

S. (2012). *Discurso acerca de la pintura por el monje Calabaza Amarga ; edición española, María Lecea ; traducción del chino y comentarios, Pierre Ryckmans*. Universidad de Granada.

Sasaki, K. (2011). *Asian aesthetics*. National University of Singapore Press.

Schopenhauer, A. (2016). *El mundo como voluntad y representación I* (2009.^a ed.). Trotta.

Shin, J. (29 de agosto de 2007). The Construction of National Identity in South Korea and the Tradition of Masculinity in Korean Abstract Painting. *Inter-Asia Cultural Studies*, 8. <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14649370701393741?scroll=top&needAccess=true>

Tse, L. (2019). *Tao Te Ching* (1.^a ed.). Editorial Alma.

Um, H. (2013). The Poetics of Resistance and the Politics of Crossing Borders: Korean Hip-hop and ‘Cultural Reterritorialisation.’ *Popular Music*, 32(1), 51–64. <https://doi.org/10.1017/s0261143012000542>

West, A. *Media and Transparency: An introduction to Byung-Chul Han in English*. (14 de septiembre de 2017). Los Angeles review of books. <https://lareviewofbooks.org/article/media-and-transparency-an-introduction-to-byung-chul-han-in-english/>

Yoshinori, O. (2016). Yûgen. En J. W. Heisig, T. P. Kasulis, & J. C. Maraldo, *La filosofía japonesa en sus Textos*. Herder Editorial.

Yun, H. K. (1974). *Umber Blue*. <http://dx.doi.org/10.1080/09528822.2016.1192419>

Zen Buddhist Rhetoric in China, Korea, and Japan. (2011). BRILL.