RdL Revista de Libros
SEGUNDA ÉPOCA

COLEGIO LIBRE DE EMÉRITOS

Artículo LITERATURAS

nº 177 · septiembre 2011

Algo más que un clásico del erotismo

Manel Ollé
Profesor de Historia del Extremo Oriente en la Universitat Pompeu Fabra

Jin Ping Mei
El erudito de las carcajadas de Lanling
Trad. de Alicia Relinque
Atalanta, Vilaür - 1.200 pp. 48 €

Jin Ping Mei
FLOR DE CIRUELO EN VASITO DE ORO
Trad. de Xavier Roca-Ferrer
Destino, Barcelona - 928 pp. 30 €

En la China imperial, la práctica de la literatura no era un adorno, sino un requisito para el acceso al poder. Los letrados que opositaban a cargos y sinecuras debían glosar en sus escritos y en los exámenes imperiales todo un canon milenario de relatos históricos, poemas y escritos sapienciales en la lengua de los sabios antiguos. Los mandarines habían de cultivar las buenas letras en estilo elevado y debían trufar sus papeles de citas antiguas y moralizantes. Sin embargo, lo que hoy entendemos normalmente por literatura (belleza, placer y conocimiento siempre en fuga) no siempre circulaba por los caminos del mandarinato. Al margen de los dictados institucionales, siempre hubo voces que alejaban el pincel del mandato institucional de transmitir el saber antiguo y de contribuir a formar súbditos cultos y reverenciales. En la tradición marginal de estos trazos que iban por libre se inscribe la novela *Jin Ping Mei en verso y en prosa*, del enigmático escritor que se ocultó bajo el pseudónimo del «Erudito de las carcajadas de Langling».

Durante la dinastía Song (960-1279), a medida que el número de letrados empezó a superar el número de cargos disponibles, creció exponencialmente el cultivo artístico y heterodoxo de la escritura literaria. Los letrados ociosos, los que suspendían los exámenes y los que encontraban nuevas formas de sustento alentaron nuevos rumbos para la creación. En los salones de té de las ciudades costeras del sur de la China se desarrolló un nuevo género narrativo de ficción en lengua vernácula, al margen del estilo culto y envarado de la tradición de los mandarines. Se trata del *huaben*, término que se refería inicialmente a los cuadernos de relatos manuscritos, compilados para uso mnemotécnico por los narradores profesionales que desgranaban sus repertorios en salones y plazas, ante un público heterogéneo que se extendía más allá de los límites de la élite letrada para incluir a mercaderes, menestrales, artesanos y estudiantes. El *huaben* irrumpió como un género sin precedentes en la ficción china: un género narrativo pergeñado y transmitido con el único designio de cautivar la atención y la emoción de la audiencia, en el que no faltaban los lances amorosos, el ingenio, la sorpresa, lo extraño y lo sobrenatural.

Con el paso de los siglos, la transmisión oral cedió el protagonismo a la transmisión escrita. La figura del compilador y del adaptador de relatos de tradición oral cobró progresiva preponderancia. En la evolución de los temas, lo fantástico fue dejando paso a lo amoroso con tintes más o menos subidos de tono. En este proceso no solamente se elevaba el rango y se refinaba la tradición del relato oral breve del *huaben*, sino que se creaban las condiciones para el surgimiento de otro género tardío y periférico, un género de más largo aliento pero igualmente despreciado por los letrados ortodoxos: la novela.

Hay que tener en cuenta que los narradores orales que deleitaban a los clientes de los salones de té sabían casi tan bien como la joven Sheherazade que no es conveniente hacer coincidir el fin de una velada narrativa con la resolución de un relato; que, por el contrario, siempre es prudente dejar cabos sueltos, intrigas sin resolver, hilos que retomar. Los narradores en los salones de té trenzaban largas secuencias y ciclos narrativos, con inserción de relatos dentro de relatos y con episodios expansivos transmitidos a lo largo de diversas sesiones. A medida que estas cestas de relatos fueron urdiendo los mimbres de tramas más complejas, el dibujo de la alfombra se impuso al gesto efímero de la voz del narrador.

Al inicio de este proceso de trasvase de la oralidad a la escritura narrativa, se publicaba en el año 1494 la más antigua de las novelas chinas: el *San guo yan yi, La historia de los tres reinos*, novela de carácter histórico,

basada en un milenario ciclo de leyendas y crónicas más o menos verificadas por el registro histórico. Tras esta, fueron publicándose toda una serie de novelas históricas, situadas a medio camino de lo que por estos lares consideramos una novela y una crónica histórica, pero con gran demora y detalle en la descripción de batallas, caracteres y estrategias de guerra. Aunque en estas primeras novelas históricas lo literario avanzaba terreno, tiende a considerarse que la deuda que contraen con los datos, los relatos y leyendas dinásticas, así como su carácter fuertemente episódico y acumulativo, las aleja de la consideración de lo que entendemos por una novela moderna.

En fechas próximas a la publicación del *Quijote* de Cervantes, tras algo más de dos décadas de clandestina circulación manuscrita, en el año 1617 se publicaba en China la primera gran novela que merece plenamente ser calificada como tal en su tradición: la primera que no deriva de un prolífico ciclo secular de relatos legendarios o históricos, que se proyecta sobre la sociedad contemporánea, que amalgama en lengua vernácula toda una polifonía de registros que no excluye ni destellos de belleza ni obscenidades y palabras soeces, que contrapone a la idealización pedagógica un inmoralismo realista, y que reincide en el placer (literario y amatorio) como único norte de la escritura. No es casual que esta primera novela china sea de coloración intensamente erótica. La mención más temprana de esta obra es de 1596 y se halla en una carta escrita por el famoso letrado Yuan Hongdao. En ella podemos leer: «Reclinado sobre la almohada, le he echado un vistazo, y sus páginas desprenden una bruma erótica». Hablamos del *Jin Ping Mei,* una novela fascinante y turbadora, y que en su título reúne los nombres de pila de las tres bellas amantes más frecuentadas por el protagonista: Pan Jinlian, Li Ping'er y Pang Chunmei, esto es, Jin, Ping y Mei.

El erotismo chino tradicional se sirve de códigos metafóricos peculiares: se habla de nubes y lluvias, de tallos de jade y de aleteos de mariposas para sugerir partes pudendas, cuerpos entrelazados y escenas sensuales. Sirviéndose de esta tradición de codificación metafórica, pero también de la parodia, e introduciendo con frecuencia el punto de vista de algún voyeur, este libro se explaya en detalles obscenos sin quedarse en una mera acumulación de tórridos encuentros carnales. El erotismo ha marcado, para bien y para mal, la fortuna de esta novela: la ha proyectado a los márgenes de la legalidad y de la decencia, tanto en los viejos tiempos imperiales como en los mucho más cercanos del maoísmo fanático y puritano. Al mismo tiempo, ha empañado la valoración global de sus virtudes literarias, que van evidentemente mucho más lejos de su capacidad de incitación venérea. La fama y la leyenda inmoral que ha rodeado a esta novela se ha visto acrecentada por las ediciones ilustradas con escenas de parejas acopladas en posiciones amatorias de extrema variedad, siguiendo la tradición de las «láminas de primavera» (chunhua), así como por una más reciente serie de películas pornográficas realizadas en Hong Kong y Taiwán, relativamente inspiradas en sus páginas. Incluso en la China de hoy, donde todo se mide por la vara del negocio, la localidad de Xixinan en Huangshan, en la provincia de Anhui, gastó en vano en 2007 unos cuantos millones de yuanes en la construcción de un parque temático del erotismo, fundado en las supuestas ruinas de los aposentos del protagonista de la novela, Ximen Qing. El parque temático de presunta base histórica fue finalmente prohibido por las autoridades justo antes de su inauguración. Cuando hablamos del *Jin Ping Mei*, hablamos de una obra literaria, pero también de un mito erótico que ha impregnado la cultura popular de masas en Asia Oriental.

Con la caída de la dinastía Ming en 1644 y la entronización de la nueva dinastía manchú de los Qing (1644-1911), se impuso en el imperio un clima cultural marcado por la inmovilidad tradicionalista, la cerrazón, la suspicacia y el moralismo estrecho. El mundo cosmopolita y mercantil de la China marítima y costera del sur, en el que se desarrolló mayormente la literatura narrativa y novelística en lengua vernácula, fue visto con desconfianza por los nuevos emperadores venidos de las estepas. Paradójicamente, en su proceso de sinización, las nuevas élites invasoras extremaron la hierática rigidez de la ortodoxia moral confuciana. El resultado fue que toda la floreciente literatura en lengua vernácula de los siglos anteriores se vio perseguida por los censores, especialmente aquella que había introducido el erotismo más vivo en el relato, como era el caso del Jing Ping Mei. A lo largo del siglo XVII se forjó la leyenda de que este obsceno libro contenía veneno en su tinta y en su papel: quien pasaba los hojas al leerlo con fruición se manchaba los dedos y acababa cayendo derrumbado por el veneno sobre el volumen abierto: fue en esta leyenda donde Umberto Eco encontró el crimen monástico que era objeto de investigación en *El nombre de la rosa*. Las primeras menciones occidentales al *Jin Ping Mei* nos remiten a las alusiones censuradas que realizan los religiosos cristianos en China en los tiempos de la sinofobia del siglo XIX para ilustrar la perversión nefanda y la escasa moralidad del pueblo chino. Ya en el siglo XX empezaron a publicarse las primeras traducciones parciales y más o menos censuradas en francés, inglés y alemán.

El *Jin Ping Mei en verso y en prosa*, del Erudito de las carcajadas de Langling, relata en cien capítulos, que se prolongan a lo largo de más de un millar y medio de páginas, las conquistas y los múltiples acoplamientos que mantiene dentro y fuera de su gineceo el adinerado mercader que protagoniza el relato, Ximen Qing, así como sus maquinaciones para acumular de forma compulsiva e implacable más dinero y más poder. La obscenidad, la violencia física y moral, así como la falta de escrúpulos tras los objetivos deseados –sean dinerarios o sexuales– marcan el horizonte moral de un fresco social de gran vivacidad. Todo en la novela tiene un precio y todo puede comprarse: de ella podemos saber cuántas onzas de plata podía costar una esposa y cuántas un encuentro con una meretriz, se nos informa del número de rollos de seda y de botellas de licor precisos para comprar un cargo o cómo conseguir que se derribe un pabellón molesto.

La fluidez de los diálogos, las chanzas a costa de los discursos oficiales, religiosos y sentenciosos, el sentido del ritmo y el matiz en el tratamiento de los personajes, son todos ellos procedimientos y aspectos del texto que hacen vibrar de felices detalles de humanidad a unos protagonistas brutales e insaciables, que dan la talla moral de su tiempo y de la condición humana en la perspectiva ferozmente crítica del autor. Hay en la novela amores sublimes y amores sórdidos, pero tras ellos subyace siempre una misma ambición material. A través de las peripecias de Ximen Qing, el autor refleja la vida cotidiana en la sociedad de su tiempo con una fuerza y un desparpajo sin precedentes, proyectando el relato a una supuesta ambientación del siglo xii.

La novela recupera la espontaneidad fundacional del relato oral sin renunciar a la complejidad y a la elegancia del estilo. Al lector le parece estar oyendo a uno de los narradores que amenizaban las veladas en los salones de té, con gestos, llamadas y alusiones a la escenografía de la enunciación, con canciones y recitativos, diálogos con color y cambios de registro. De vez en cuando puede leerse en la novela: «si queréis saber lo que después sucedió, escuchad la explicación en la siguiente sesión».

La irrupción de esta novela en nuestras librerías ha reproducido la infausta circunstancia que acaeció ya en 2005 con la publicación de dos traducciones simultáneas del clásico japonés *Genji Monogatari*. Han aparecido también esta vez de forma simultánea dos proyectos editoriales distintos de las mismas dos editoriales que en el caso anterior (una traducción directa en Atalanta y una versión indirecta en Destino, a cargo del mismo adaptador que en el caso japonés), dos proyectos editoriales que dan cuenta del mismo clásico desde concepciones de la traducción y de la literatura completamente alejadas. En el primer caso, podemos hablar realmente de traducción, de rigor filológico y de sensibilidad literaria. Podemos también en este caso hablar de un hito singular en la participación madura y consciente de nuestras letras en la actualización del repertorio clásico universal. En el segundo, de la versión indirecta podemos a lo sumo hablar de un cierto diletantismo orientalista, que mezcla y se apropia sin criterio y de forma subalterna de traducciones previas en otras lenguas europeas.

De la traducción directa del chino se ha encargado para Atalanta la traductora y profesora de literatura clásica china en la Universidad de Granada Alicia Relinque, con una trayectoria que viene avalada por traducciones de la lengua china tan celebradas como *Tres dramas chinos* (Madrid, Gredos, 2004) o el impagable tratado de teoría literaria de Liu Xie, *El corazón de la literatura y el cincelado de dragones* (Granada, Comares, 1995). De la versión indirecta a través de la amalgama de distintas traducciones previas se ha encargado para Destino el novelista y traductor (del inglés y del francés) Xavier Roca-Ferrer. El contraste y comparación de ambas ediciones no deja lugar a dudas. En la traducción directa del chino del siglo xvi que firma Alicia Relinque para Atalanta todo son ventajas: gana no solo en fidelidad, sino también en concreción imaginativa. A diferencia de lo que sucede en la versión indirecta, no resume ni omite los pasajes o los referentes complejos, esquiva anacronismos o errores, prologa y anota el texto con exacta y erudita precisión, y sin las peregrinas aclaraciones o injustificadas excursiones facultativas por medio de innecesarias referencias bien a series televisivas, bien a obras literarias europeas del siglo xx que no vienen a cuento en la versión indirecta de Roca-Ferrer. Por otro lado, Alicia Relinque traduce con tino las docenas de poemas que se han caído de forma inexplicable de la versión indirecta; finalmente, gradúa los contrastes de registros con mano sabia, sin el efecto indeseado de una afrancesada retoricización de la prosa y de una orientalización exoticista. El resultado en el caso de la traducción directa de Alicia Relinque para Atalanta es un texto no solamente respetuoso, legible y cuidado, sino que, además, toma en consideración y refleja en la medida de lo posible la riqueza expresiva, las cadencias y los juegos verbales del original. La versión indirecta que publica Destino mezcla y reescribe a su gusto, resume, parafrasea y omite pasajes amalgamando de forma arbitraria las soluciones de cuatro traducciones distintas del inglés, francés y alemán, de las cuales solo dos están fundadas en la versión china más antigua hasta hoy conocida. Quizás en un intento por intentar que el libro llegue a un horizonte lector lo más amplio posible, la versión de Roca-Ferrer se sirve a veces de expresiones que desafinan en una novela china del siglo xvi, como, por ejemplo, cuando alude a «familias mafiosas». Por si quedaran aún dudas que puedan decantar la balanza, la traducción directa del chino que edita Atalanta ofrece de propina la ilustración del texto con docenas de grabados eróticos de una edición del *Jin Ping Mei* del siglo XVIII.