

ANTICIPANDO EL *QUIJOTE*: *SIERVO LIBRE DE AMOR* Y LA METAFICCIÓN

Eric J. Kartchner
Southern Methodist University

¿Se peca de anacrónico al hablar de la metaficción en la obra más conocida de Juan Rodríguez del Padrón, *Siervo libre de amor* (ca. 1440 d.C.), una obra publicada unos 500 años antes del primer uso del término? Según Patricia Waugh, “aunque la *palabra* ‘metaficción’ sea nueva, la *práctica* es tan antigua como la novela misma” (5; traducción mía). Al hablar de la metaficción hoy en día, se tiende a enfocar la discusión en la naturaleza genérica de la novela y los aspectos autoconscientes que manifiesta. No quisiera discutir aquí el género de *Siervo libre de amor*. Acepto la determinación de la mayoría de los críticos, los cuales, siguiendo a Marcelino Menéndez y Pelayo, clasifican *Siervo libre de amor* como una “novela sentimental,” reconociendo que esta “novela” no es del mismo género iniciado por Cervantes con el *Quijote*.¹

El siervo libre de amor comienza no con el título mismo, sino con el anuncio “Este es el primer título ...” seguido por el título y luego por el nombre del autor y de su señor, don Pedro de Cervantes. Después, en vez de pasar directamente a relatar su caso, se entrega a explicar lo que propone hacer: escribir una alegoría tripartita. Al continuar, incluye una sección en la que vemos que lo escrito va dirigido a Gonçalo de Medina, a petición suya. Rodríguez del Padrón promete comunicarle los pormenores de su “caso” con la elocuencia de los grandes escritores de la antigüedad. Confiesa que se enamoró locamente de una señora, a pesar de que fuera contra la Discreción hacerlo. Ardía tanto por ella que a pesar de las reglas del bien amar que dictaban que guardara secreto su amor, hizo lo vedado y confió su secreto a un amigo. El amigo, que no lo era tanto, lo traicionó, precipitando el enojo de la querida. Luego cuenta el narrador enamorado que huyó al monte para alejarse de su amada. Contempla el suicidio, pero su razón le convence que no es el camino adecuado: dice el Entendimiento que es mejor padecer y vivir. Mientras medita sus infortunios, le viene a mente el caso de Ardanlier, hijo del rey Creos de Mondoya y de la reina Senesta, y decide incluir la historia en la relación de su propio caso. Narra que Ardanlier se enamoró de Liessa, quien también “ardía” (84) por él. El padre de Ardanlier se opuso a la relación, lo cual sólo precipitó la huida de los amantes. Pasaron varios años de castillo en castillo, socorriendo a “rreyes, duques, condes desheredados, dueñas, viudas, donzellas forçadas” (85) y a otros que sufrían injustamente. Mientras estaban en Francia, la infanta Yrena se enamoró de Ardanlier, pidiendo que se juntara con ella si se ofreciera la oportunidad. Para evitar vergüenzas, Ardaniel y Liessa pasaron a Galicia donde se instalaron en un palacio secreto en un valle remoto y escondido. Un día, el padre de Ardaniel encontró por casualidad a Liessa en su hogar mientras Ardaniel cazaba. Sin hacer caso a los ruegos de Liessa, Creos la mató, pasando una espada por su vientre para asesinar, también, a la

criatura que llevaba adentro. Ardanlier, al ver lo ocurrido, se suicida. Cuando Yrena se entera de la tragedia, lleva a unas vírgenes con ella y convierten el palacio en sepulcro sagrado, que, sin explicaciones, resulta ser encantado: sólo pueden entrar en él los fuertes, leales, y amadores, todo en superlativo. Al concluir la historia de Ardanlier, el narrador autor afirma que él desciende de Macías, el hombre que rompió el encantamiento. Declara, también, que heredó de Macías la lealtad (algo irónico dado el caso, o sea, que su dama se enojó con él por no serle leal, por contar de sus amores a un amigo). La última parte de la epístola recuenta que el autor sigue vagando por los cerros, cantando de sus tristezas, pensando en lo que debe hacer.

Si no es anacronismo hablar de la metaficción en *Siervo libre de amor*, nos enfrentamos todavía con el hecho de que pocas personas se han interesado por el aspecto metafictivo de la literatura sentimental. Si se hace un breve repaso de la bibliografía crítica sobre el libro, se nota una concentración de artículos en pocos temas, principalmente, en las fuentes, la estructura y el género. En “Metafiction in Spanish Sentimental Romance” (1989), un artículo de índole introductorio que abre campo para estudios más detallados, Michael Gerli reconoce la naturaleza metaficticia de la novela sentimental y señala características metafictivas de varias novelas. Lo que comenta sobre *Siervo libre de amor*, aunque escaso, es muy útil y me sirve de base para demostrar más detalladamente la presencia de metaficción en *Siervo libre de amor*. Al sacar a luz lo metafictivo de *Siervo libre de amor*, estamos estableciendo otra fuente más de la novela indiscutiblemente moderna que encontramos en el *Quijote*, un libro ejemplar por su autoconciencia.

Robert Alter propone que una obra metafictiva demuestra sistemáticamente su propia condición artificiosa y, al hacerlo, sondea la relación problemática entre el artificio que parece ser verdadero y la realidad que creemos ser verdadera (x).² A partir del *Quijote*, y especialmente en la novela posmoderna, la metaficción llega a dominar la forma y el contenido de la novela. Éstas son obras que Alter llama “completamente autoconscientes.” No obstante, no es necesario que una obra sea completamente autoconsciente para que muestre rasgos de “reflexividad,” otro término comúnmente relacionado con lo metafictivo. Waugh mantiene que “el ‘idioma de la ficción’ es siempre autoconsciente, aunque a veces de manera escondida” (5), y Alter asegura que la metaficción no se limita a lo que llamamos “novela,” ya que se encuentra en obras tan antiguas como *La Odisea* y en los dramas de Eurípides. Una obra metafictiva, según Alter,

es aquella en que desde el comienzo hasta el final, a través del estilo, por el manejo del punto de vista narrativo, por los nombres y las palabras impuestas a los personajes, por el desarrollo de la narración, por la naturaleza de los personajes y lo que les pasa, hay un esfuerzo constante por compartir con nosotros un sentimiento del mundo de la ficción como una construcción del autor colocada contra un fondo de tradiciones y convenciones literarias. (xi; traducción mía)

Siervo libre de amor no es una obra cien por ciento metafictiva y no contiene todos los elementos señalados por Alter y otros. Sin embargo, muestra muchos rasgos metafictivos importantes y forma parte de una larga tradición de obras autoconscientes que anticipan el desarrollo más completo de la metaficción que desempeña con tanta maña Cervantes.

Una de las características predominantes de la metaficción en *Siervo libre de amor* es el desdoblamiento. Este mismo rasgo se despliega en el *Quijote* con dobles tan reconocidos como el caballero de La Mancha y su escudero, u otros menos famosos pero igualmente ubicuos como los narradores múltiples. Son dobles, también, el señor don Quijote del primer tomo en oposición a los del segundo tomo (autorizado por Cervantes), tanto el caballero andante verdadero como el falso; también, lo es, el caballero falso de la segunda parte apócrifa de Avellaneda. Otro elemento reflexivo que se destaca es la representación de la narración dentro de la narración, del drama dentro del drama. Alter define el doble como reflejo o imitación que revela aspectos encubiertos del original (23). El uso del doble en la narrativa demuestra el artificio de la ficción al mismo tiempo que trata de vestirse de verosimilitud. En *Siervo libre de amor*, como en el *Quijote*, vemos desdoblamientos de personajes y de tramas. Daré ejemplos de los dos casos, primero del desdoblamiento de personajes y luego del de las tramas, reconociendo que a veces es difícil discutir el uno sin mencionar el otro.

Siervo libre de amor comienza con una introducción que explica que lo que sigue será un tratado de “tres diversos tiempos ... que se refieren a tres partes del omne” (65). Es de notar que la introducción escrita por el autor de la obra presenta la narración al lector en tercera persona. He aquí el primer desdoblamiento del libro. El autor verdadero de todo el libro se llama Juan Rodríguez del Padrón y tiene una vida y existencia histórica comprobable, aunque por datos escasos. Este autor histórico escribe la historia amorosa de un personaje que decide llamar Juan Rodríguez del Padrón, un siervo del amor. Este personaje, que llamaré “Siervo,” cuenta su historia en primera persona, como autobiografía. El autor histórico también introduce un personaje que denomina “Autor,” el ente que narra la introducción en tercera persona. Estos dos personajes representan hasta cierto punto al autor histórico, sirviendo como dobles ficticios de su existencia verdadera. El hecho de haber cambiado de voces indica la conciencia del autor del proceso narrativo. El siervo de amor representado es él mismo y el caso a que se refiere es el suyo, pero, como indica Gerli, será una historia subyugada a las convenciones de la literatura, o sea, ficcionalizada (“Metafiction” 57). El autor verdadero no es la misma persona que se representa en el libro a través del Autor y el Siervo; tampoco es el Autor el mismo personaje representado por el Siervo. Ellos son personajes inventados, dobles ficticios del autor histórico.

Cambiar de voz es un mecanismo que permite que el autor se distancie de su creación artística—el Siervo. Desde el comienzo de la obra, el Autor deja claras evidencias de la ficcionalidad de la obra, pero, a la vez, disfraza esta invención con los trapos de la realidad para que parezca más verosímil. Por ejemplo, el Siervo comparte con el Autor una tendencia sumamente importante—la dedicación a la

escritura. El Autor escribe un tratado sobre el amor de un hombre; utiliza el recurso de la alegoría. El Siervo escribe una carta sobre un caso amoroso que él mismo tuvo; también emplea la alegoría. Los dos, el Autor y el Siervo, se reflejan como si se vieran en un espejo (la imagen representativa de lo metafictivo de Cervantes a Borges). Este mismo recurso lo utilizará Cervantes años después, cuando él, escritor, inventa a Alonso Quijano, un hombre que se inclina a escribir un libro pero que, a fin de cuentas, opta por representar a su personaje en el escenario del mundo en vez de sepultarlo entre las tapas de un libro, y el personaje que inventa —don Quijote— mantiene, a su vez, interés en todo lo que tiene que ver con la creación y transmisión de una historia.

Según Alter, el desdoblamiento puede ser “una especie de prueba, a través de la invención narrativa, de la doble función del lenguaje como conjuro mágico y sondeo radical, con una franqueza sin pestañear a todos los riesgos morales y espirituales que implica cada una de esas funciones del lenguaje” (186; la traducción es mía). El caso del amor contado por el Siervo presenta este tipo de “sondeo radical.” Por un lado, Ardanlier representa el caballero perfecto: “Infinitos reyes, duques, condes desheredados, dueñas, viudas, donzellas forçadas, cobraron por su fortaleza los reynos, prinçipados y tierras de que beuían en destierro, e reçebían contínua fuerça” (85). Por otro lado, es el caballero ideal en las relaciones amorosas: en su relación con Liessa, “que amaua más que a sy” (87), representa al amante fiel; al aceptar una llave de Yrena, mujer que le ama con “buen amar” (86), representa al amador fiel. Este desdoblamiento —o en este caso podemos decir, fraccionamiento— de Ardanlier nos presenta varios “riesgos” morales y espirituales que no son fáciles de explicar. Este mismo desdoblamiento de intenciones amorosas se ve, después, en el personaje del caballero cervantino, que vacila entre el deseo de serle fiel a Dulcinea (una invención de su propia hechura) y los verdaderos deseos carnales para con varias mujeres a través del libro que, debido ya a la malicia de ellas, ya a la mala interpretación del caballero, le prueban la firmeza de su fidelidad.

El amor que Ardanlier tiene para Liessa es un amor más bien físico que espiritual. En *Desire and Death in the Spanish Sentimental Romance*, Patricia Grieve amengua la importancia del amor sexual entre Ardanlier y Liessa: “Descripciones explícitas de encuentros apasionados no tienen lugar en la ‘Estoria de dos amadores’” (18; la traducción es mía). Hay que notar, no obstante, que, no sólo hay evidencias de relaciones sexuales explícitas, sino que tal vez lo más interesante y revelador de la interacción entre los dos amantes es lo implícito, lo que requiere por supuesto interpretación. Las palabras de la “Estoria de Ardanlier y Liessa” presentan una situación nebulosa que sugiere varias interpretaciones respecto al contacto físico entre los dos. Descripciones de erotismo no hay, pero el autor emplea varias frases e imágenes que evocan el amor erótico, posiblemente abonando, de esta manera, la imaginación del lector.

Además del embarazo, por ejemplo, hay múltiples indicaciones que sugieren que un amor sexual/erótico existe entre Ardanlier y Liessa: el amor de los dos “ardía”; luego, “acrecentaua en los coraçones de aquellos las grandes furias del amor”; ardía Ardanlier y no menos Liessa “en fuego

venéreo”; y “no podía durar el desseo” (84). Al destacar el uso de estas palabras, no pretendo refutar el argumento de Grieve. Sólo quisiera señalar que el autor podía haber descrito esta relación amorosa de otra forma; sin embargo, escogió utilizar frases que excitan al lector aunque no desnudan al sujeto. El resultado, si no conduce necesariamente a la conclusión inequívoca de que hubiera un enfoque en el amor sensual, no rechaza, tampoco, esta posibilidad. La presentación del amor es, por lo menos, ambigua (si no ambivalente), y, si es así, esta ambigüedad refuerza el desdoblamiento de Ardanlier. Grieve no niega que Ardanlier representa tanto el amor puro como el amor profano. Después de Rodríguez del Padrón, muchos otros autores usarán esta misma técnica del desdoblamiento del sentimiento amoroso/erótico para crear personajes cada vez más complejos, más verosímiles, más reales, y al aproximarse el arte más y más a la realidad, se empiezan a notar, irónicamente, las diferencias entre la realidad y la ficción. Recordemos, por ejemplo, el cuadro de René Magritte, *La trahison des images*, en que se destaca lo que parece ser una pipa perfectamente pintada, debajo de la cual se han escrito las palabras, “Ceci n’est pas une pipe.” Por más que se parezca el arte a la realidad, siempre habrá una diferencia entre la vida representada y la vida real. Carroll Johnson, entre otros, ha demostrado ampliamente³ que el *Quijote* también vacila en la presentación de los deseos amorosos de su protagonista principal: el pobre cincuentón, que guarda una castidad autoimpuesta, sufre, a la vez, fuertes tentaciones sexuales, muchas de ellas invenciones de su propia hechura. Recientemente vemos que el maestro colombiano, Gabriel García-Márquez, cosecha los frutos de la novela sentimental en su novelita *Memoria de mis putas tristes* (2004), en la cual una figura no disímil a Alonso Quijano, sólo cuarenta años más viejo, nos lleva en su viaje hacia el descubrimiento del amor, tanto el erótico como el emocional.

En *Siervo libre de amor* casi no hay personaje que no tenga un doble, y no hace falta ser un “lector iluminado” para darse cuenta de la abundancia de dobles. Parece haber sido la intención del autor hacer que nos confrontáramos forzosamente con estos reflejos. Son dobles, por ejemplo, el Siervo y Ardanlier; el Autor narrador, el Siervo y Macías; también lo son Liessa, Yrena y la dama del Siervo. La abundancia del desdoblamiento de personajes no puede ser accidente —tiene que ser la intención del autor. Parte de la definición de *metaficción* es emplear los artificios, los mecanismos, las herramientas literarias de tal forma que atraigan atención a su naturaleza artificial.

Además del desdoblamiento de personajes, una obra metafictiva duplica la trama frecuentemente en trama doble o incrustada. Alter explica que la ficción autoconsciente es consciente de la arbitrariedad de las convenciones literarias, y, que, debido a esta conciencia, tiende a desviarse de la estructura lineal de la narrativa tradicional y a exhibir un apego a la reproducción de sí misma en forma de cajas chinas o de repeticiones circulares. Modelos modernos en que se resalta este rasgo serían los cuentos de Borges, por ejemplo. Grieve comenta algo a propósito respecto de *Siervo libre de amor*:

Siervo libre de amor es un texto de fusión y vinculación. ... La historia del marco es cíclico puesto que nos damos cuenta de que, al pedirle Syndéresis al Siervo que le recuente sus

aventuras, le contará, sin duda, lo que nosotros, los lectores, ya hemos leído. Da un sentimiento de continuación de la obra, no de más aventuras, sino de repetición sin fin del relato. (22; traducción mía)

Hay algo comparable a “Las ruinas circulares” de Borges en *Siervo libre de amor* en el sentido de que hay cuento dentro de cuento dentro de cuento, reflejo de reflejo de reflejo, y tanto el sujeto (¿Rodríguez del Padrón? ¿el Autor? ¿el Siervo? ¿Ardanliet? ¿Macías?) inicial como el objeto final (¿Rodríguez del Padrón? ¿el Autor? ¿el Siervo? ¿el narratario?) presentan imágenes borrosas que impiden una interpretación clara y evidente, lo cual resulta en la necesidad de crear otra imagen para explicar las anteriores, y así sucesivamente en un ciclo sin fin. Como veremos a continuación, lo que contribuye a la circularidad de la historia es, sobretodo, el desdoblamiento de tramas.

He resistido llamarle al Autor narrador “Padrón,” como hacen algunos críticos, porque, ya que el Autor narrador es una construcción verbal, tiene que existir alguien verídico fuera de la escritura que no sea ninguno de los Padrones creados verbalmente. Por ejemplo, aunque Rodríguez del Padrón haya querido escribir una biografía cien por ciento fiel a su vida (lo que no creo que sea el caso con *Siervo libre de amor*), sería imposible relatar con fidelidad —sin interpretación personal, sin ficcionalización— los eventos de su vida. De esta manera, todo lo que se someta al proceso de la expresión verbal llega a ser una construcción alejada y distinta de su creador, aunque el personaje tenga el mismo nombre y comparta eventos y cualidades con su creador. Este fenómeno es muy común en las novelas de hoy. Unamuno aparece en *Niebla* y parece ser o representar al Unamuno histórico. Cervantes mete a personajes de su mismo apellido en obras suyas también, y, no sólo les da su apellido, sino que, de acuerdo con lo que sugiere María Antonia Garcés en *Cervantes in Algiers*, en la vida real, Cervantes se toma el apellido Saavedra para sí debido a las historias que se contaban sobre un ancestro remoto suyo cuya vida se semejaba a la de un verdadero héroe de guerras y hazañas. El caso parece ser, entonces, que las historias tal vez verdaderas, tal vez no, de un Saavedra que tal vez era ancestro suyo le inspiraron a usar un apellido que no le dieron sus padres, y, después, de aplicar este mismo apellido a personajes ficticios creados por él que pasan por experiencias similares a las que él mismo vivió. No por esto, sin embargo, podemos decir que los personajes del libro representan a la misma persona que vive fuera de él. Gerli ayuda a clarificar esta idea y a unirla con el concepto de la repetición o la inclusión de tramas en *Siervo libre de amor*:

En *Siervo libre*, la “Estoria de dos amadores,” relatado por el narrador hecho protagonista, representa mucho más de una historia dentro de otra. Es, más bien, una historia sobre la historia que estamos leyendo, una glosa narrativa que, si regresamos a las primeras páginas de la obra, no es nada más que una historia sobre la historia verdadera del propio narrador (verdadera dentro de su mundo de ficción) de su relación amorosa con cierta dama no mencionada. (“Metafiction” 57; la traducción es mía)

Gerli reconoce el juego de tramas dentro de tramas que destaca Grieve, pero no quiere limitar el juego a las palabras, a una ronda circular sin fin; quiere salir del mundo verbal al mundo histórico y hacer una equivalencia entre el narrador y Padrón. Sin embargo, al decir “verdadera dentro de su mundo de ficción,” excluye la fusión del mundo real con el mundo ficticio.

Podemos bosquejar el encajamiento de las tramas de la siguiente forma: de acuerdo con documentos históricos, suponemos que un hombre llamado Juan Rodríguez del Padrón escribió un libro en el cual un Juan Rodríguez del Padrón escribe la introducción de una historia relatada en una carta por un Juan Rodríguez del Padrón; se incluye en esta carta el relato de Ardanlier, una figura claramente ficticia, y de Macías, una figura histórica pero ficcionalizada por el escritor de la carta (v. Weissberger). Este Macías, insiste Rodríguez del Padrón (sea cuál sea de los tres), es pariente suyo. Ahora vemos el problema que subraya Gerli y la circularidad que encuentra Grieve: cuando se incluye a Juan Rodríguez del Padrón en la historia, él llega a tener la misma realidad que los demás personajes de la historia. Se complica el trabajo de separar su identidad artificial de su vida real, y, como en el caso de Cervantes al pegarse el apellido Saavedra, a veces la ficción se confunde tanto con la realidad que llega a ser una parte inseparable de ella.

Barbara Weissberger, en “Habla el auctor,” intenta establecer un vínculo infalible entre el Siervo y Rodríguez del Padrón, el autor verdadero: “El Auctor [Siervo] que quisiera superar a Macías en tristeza de amor se confunde con el autor verdadero quien imita la lírica en que Macías expresa esa tristeza y quien crea a Ardanlier” (235; la traducción es mía). Weissberger hace caso omiso del problema de los tres Rodríguez del Padrón. Reconoce la existencia de dos Rodríguez del Padrón, el autor verdadero y el Auctor/protagonista (Siervo) de la carta, pero no considera la posibilidad de que el que narra la historia de Ardanlier sea el Siervo mismo, que Ardanlier sea la invención de los sueños, las meditaciones o los recuerdos del Siervo. Eso aparte y sin discutir cuántos Rodríguez del Padrón tengamos, concuerdo con Weissberger y con Gerli de que hay un intento de confundir la realidad con la ficción. A través de la manipulación de dobles, tanto de personajes como de tramas, Rodríguez del Padrón ha borrado la línea divisoria entre la realidad y la ficción. Esto subraya lo que Alter explica que se ve comúnmente en mucha literatura metafictiva: “desdibuja las líneas divisorias entre papeles e identidades” (5; la traducción es mía). Ya no sabemos quién es Rodríguez de Padrón. ¿Es poeta y amador fiel que hereda la lealtad del Macías mitológico? ¿Es escritor de una historia de amor sentimental y caballeresco? ¿O puede ser que sea las dos cosas a la vez?

Hemos visto que la metaficción exhibe los artificios del desdoblamiento. Veremos que hace lo mismo con todos los recursos literarios. Otro de ellos, por el cual destaca la metaficción en *Siervo libre de amor*, es la intertextualidad. La crítica define *intertextualidad* de muchas maneras. Sin crear una definición propia, creo que es necesario establecer una definición aceptable antes de proceder. Recurrimos a la definición amplia de la idea que propone Bajtín: “El discurso en la novela se estructura sobre una

interacción mutua sin interrupción con el discurso de la vida” (383; la traducción es mía). La intertextualidad para Bajtín (sin haberle dado ese nombre) alude a todos los enunciados posibles, no sólo de textos escritos, sino de enunciados orales y hasta de los aún no expresados oralmente.

Para proceder de forma organizada, primero nos enfocaremos en la intertextualidad como relación entre textos escritos; luego, consideraremos como texto cualquier enunciado. En los dos casos seguiremos insistiendo en los aspectos metafictivos, manteniendo presente que la metaficción busca emplear los recursos literarios/narrativos para exhibir la artificiosidad de su construcción para dejar claro al lector que lo que lee, aunque parezca ser realidad, no lo es. A pesar de la omnipresencia en *Siervo libre de amor* de la intertextualidad basada en textos escritos, nos limitaremos a examinar dos elementos que exponen claramente su textualidad: las convenciones del tratado y la heterogeneidad.

Lo primero que nos anuncia el escritor es que va a escribir un “tratado.” Para el lector/oyente contemporáneo,⁴ la palabra ‘tratado’ cargaba una multitud de convenciones. El tratado tradicional era objetivo, autoritativo, hecho en tercera persona y dominado por la razón. La introducción de *Siervo libre de amor* sigue hasta cierto punto el modelo del tratado. Tiene una organización tripartita, regida por una estructura alegórica, y hace muchas alusiones a los mitos clásicos. Sin embargo, al proseguir, en vez de ofrecer razonamientos que le justifiquen, sistemáticamente con evidencias irrefutables, escribe “tristes y alegres actos y esquivas contemplaciones, e ynotos e varios pensamientos” (67). Sus explicaciones radican en el corazón, no en la sabiduría experimentada y probada por los grandes pensadores de antaño. Cervantes, en el prólogo de la primera parte del *Quijote*, vuelca las mismas convenciones de autoridad en la conversación entre el prologuista y su amigo (7-14). El prologuista del *Quijote* discute abiertamente los desafíos artificiales creados por la presión de conformarse a convenciones rígidas y de alinearse con autoridades que no contribuyen de forma positiva al producto literario. No tan diferente al prologuista cervantino, el Autor de lo narrado en *Siervo libre de amor* recurre a autoridades no para dar validez a sus argumentos, como se hacía en el tratado tradicional, sino para embellecer su estilo. Escribe a su amigo: “como tu seas otro Virgilio, segundo Tulio Ciceró, príncipes de la eloquencia, non confiando del mi symple ingenio, seguiré el estilo a ty agradable” (67). Aunque el estilo era importante en el tratado tradicional y se seguía el de los clásicos romanos y griegos, el propósito de nombrar a autoridades era para apoyar las ideas, no el estilo, de la obra. Aquí parece que el Autor pone de relieve el estilo, no el contenido. Minimiza la validez de las “ficciones” de los “gentiles,” explicando que las sigue más para pregonar sus errores que para hacerles honor. Probablemente, sostiene que el error yace en sus ideas, no en la belleza de su estilo.

Weissberger explica que en el tratado tradicional, el autor hablaba principalmente en tercera persona con un punto de vista objetivo. Se recurría a autoridades porque se consideraba que la experiencia personal carecía de valor. El nombrar a autoridades tenía la ventaja de devaluar las experiencias, las ideas y las emociones personales del autor. Si se usaba alguna vez la primera persona

gramatical, era en sentido cómico o para señalar ejemplos contrarios de otras personas (208). El Autor de *Siervo libre de amor* hace todo lo opuesto. Usa la primera persona no para fines humorísticos ni para disminuir la veracidad de sus experiencias sino para dar validez a su propia historia—para hacerla parecer más verdadera. El “yo” es su máxima autoridad. En esto no dista mucho de don Quijote, que también se precia de la habilidad de definirse a sí mismo y de regir el mundo de acuerdo con leyes de su propia hechura e invención.

Una gran parte del éxito del *Quijote* se debe a la existencia de las convenciones de los libros de caballerías. La situación de *Siervo libre de amor* es análoga. Debido a la existencia de convenciones firmemente establecidas, Rodríguez del Padrón tiene la posibilidad de aprovecharse de ellas, tanto para seguirlas como para invertir las. La inversión de las convenciones es un anuncio del autor al público de que las reglas del idioma no pueden restringirle—pertenecen a un mundo de palabras, de ficción. A la vez, el autor no anuncia a gritos las rupturas de la convención. Los lectores perspicaces, sin embargo, se dan cuenta de ellas en la primera lectura y casi cualquier lector las capta al leer la obra por segunda vez. Jugar con las convenciones literarias es representativo de la metaficción. No se puede decir que Rodríguez del Padrón juega con ellas de manera paródica como lo hará Cervantes; no obstante, las manipula con mucha conciencia de lo que hace.

La multiplicidad de géneros también da evidencia de la metaficción. Waugh explica que la ficción metafictiva hace alarde del hecho de ser una asimilación de todas las formas de comunicación (5). No hay un lenguaje preferido para la ficción—todos los discursos, idiomas, lenguajes y géneros valen. Hay lenguajes de memorias, de diarios, de periódicos, de historias, de conversaciones, de registros legales y de documentos (5). Según Waugh, “Estos lenguajes compiten para prioridad. Se cuestionan y se revitalizan uno al otro a tal punto que ‘el lenguaje de ficción’ es siempre, si a veces de manera encubierta, autoconsciente” (5; la traducción es mía). En *Siervo libre de amor* encontramos tratado, canciones, cartas, prosa cabalresca, prosa sentimental, historia, mito, conversaciones, lamentos, ruegos, elegías, descripciones y más. Vemos competencia entre “lenguajes” al contrastar el caso del Siervo con la historia de Ardanlier o las vituperaciones del rey Creos con los ruegos de Liessa. El lenguaje del amor cortés de Yrena contrasta con el amor físico de Ardanlier y Liessa. La prosa compite con el verso. Son estos contrastes los que representan, en parte, el dialogismo del que habla Bajtín.

Bajtín menciona un ejemplo de mezcla de discursos que, al aplicarlo a *Siervo libre de amor*, destaca su aspecto metafictivo. Explica Bajtín que los discursos del patetismo se desdoblan en la narrativa novelesca, que el patetismo novelístico no tiene discursos que pertenezcan a él solo, sino que tiene que pedir discursos prestados de los otros. Dice, también, que cuando un patetismo auténtico es inherente al sujeto, sólo puede ser un patetismo poético (394). Aunque estas observaciones tal vez no valgan para todas las novelas de hoy, se aplican bien a la novela sentimental del siglo XV. De hecho, en esta parte de su discusión, Bajtín está considerando lo que él llama la novela barroca y tiene en mente los libros de

caballerías, el *Amadís* en particular. Es muy probable, por lo tanto, que la prosificación de los sentimientos de un “yo” sea innovadora en el período de transición que representa *Siervo libre de amor*.⁵ Es interesante notar, a la vez, que las ideas de Bajtín sí tienen cierta resonancia y vigencia en la obra reciente de García Márquez (*Memoria de mis putas tristes*). El protagonista narrador, que durante tantos años ha escrito prosa pedestre, a pesar de su inclinación personal para con lo bello (la música clásica, los escritores griegos y romanos, etc.), al enamorarse por primera vez y al empezar a escribir de ese amor, transforma su prosa en poesía prosaica, inspirando de amor a todo el pueblo. Lo mismo pasa, por supuesto, a los protagonistas enamorados que pueblan las páginas del *Quijote*, no sólo al punto de poetizar su prosa, sino, en muchos casos, de dar entrada a una verdadera poesía, ya en forma de canción, ya en forma de poema recitado o leído, y aunque don Quijote no tomó sugerencias de Bajtín, compartió con él un reconocimiento de la ejemplaridad del patetismo poético destacado por Amadís de Gaula.

Las palabras de Ardanlier a Lamidoras al recobrar sus fuerzas después de ver a Liessa muerta nos ofrecen un ejemplo del dialogismo no enunciado mas presente. Por ejemplo, las palabras “Salvación es del señor matar al siervo traydor” (91) revelan no sólo la frustración y congoja de Ardanlier y sus deseos de venganza, sino también una actitud social de la época. La frase tiene el ritmo poético común a los refranes; podría separarse en dos versos octosílabos. No tengo pruebas, pero sospecho que esta frase circulaba en la época, si no en textos, en la tradición oral del pueblo. Un siglo y medio después, encontramos la misma actitud en obras de Lope de Vega y luego de Calderón y muchos otros, y me consta que no la inventaron ellos. Podemos decir que la actitud reflejada en estas palabras representa un diálogo entre Ardanlier y la sociedad, un diálogo que él ha interiorizado y en el momento en que se enfrenta con la situación supuesta por la frase, se le fuerza a considerar cuál será su propia reacción. En una obra “completamente metafictiva,” a través del algún recurso (tal vez el narrador), estos diálogos interiores y no enunciados se pondrían de relieve. No hay que descartar, por ejemplo, la posibilidad de que para el lector/oyente contemporáneo estos diálogos fueran transparentes. Para nosotros hoy en día, es más difícil detectarlos con certeza sin otras evidencias textuales. Creo, sin embargo, que existen tanto en *Siervo libre de amor* como en toda obra de ficción.

Tanto Waugh como Alter insisten en que las mejores ficciones metafictivas tendrán una gran cantidad de crítica literaria. No podemos esperar demasiado de una obra que no pretenda ser ni novela ni moderna, pero sí encontramos los inicios del comentario literario en esta obra. En primer lugar, se condena a las ficciones de los escritores de antiguo, por su “grand error” (68). Segundo, hay un intento de definir lo que es la ficción: “*Eficciones*, digo, al poético fyn de aprouechar y venir a ty en plazer con las fablas que quieren seguir lo que naturaleza no puede sufrir aprouechar con el seso alegórico que trahe consigo la ruda letra, avnque parece del todo fallir” (68). Este comentario no llega todavía al nivel crítico del *Quijote*, donde veremos libros condenados al fuego, pero se ven las semillas de la crítica, y, por lo tanto, de la metaficción.

En esta definición de ficción hay un reconocimiento de la imposibilidad de la palabra de comunicar adecuadamente los sentimientos y experiencias de la vida real. El narrador sólo podrá intentar un acercamiento a esos sentimientos a través de la alegoría, de la ficción. El narrador reconoce que la ficción es un medio adecuado para revelar las verdades de la realidad y que no hay grandes diferencias entre la realidad y la ficción. Se le pide que relate su caso por escrito (67). Esto le preocupa al autor narrador; teme no poder relatar el caso con elocuencia. No dice que va a decir la verdad del caso, como luego insistirá tanto Cide Hamete Benengeli de su historia como también Lázaro de su “caso.” Lo importante en el caso del narrador de *Siervo libre de amor* es que el narratario, Gonzalo de Medina, sea agradado por el estilo con que escribe el autor/narrador. El deseo del narrador de agradar al narratario es un comentario sobre el proceso de escribir, sobre la historia, sobre la realidad y sobre la ficción. Se da a entender que es más importante cómo se expresa una idea que la idea expresada en sí. El autor narrador comienza por decir que seguirá el estilo aprobado desde tiempos antiguos, ofreciendo ejemplos de la autoridad antigua para apoyar sus ideas. Luego, vemos que, al nombrar estas autoridades, desde su autoridad, explicando que señalará los errores de ellas.

Metaficción, una palabra tan común hoy, seguramente no formaba parte del léxico de Juan Rodríguez del Padrón a mediados del siglo XV. Tampoco ciento cincuenta años después se incluía en el vocabulario de Cervantes. Sin embargo, nadie negaría que las obras del Manco de Lepanto estén repletas de autoconciencia. De hecho, muchos críticos literarios modernos recurren al *Quijote* para establecer la base de sus teorías literarias generales y sus explicaciones más específicas de la metaficción. Cervantes fue innovador. Nadie lo disputa. Pero también sabía tomar elementos, géneros, convenciones ya existentes y darles un toque personal que los mejoraba, como lo ha hecho todo buen escritor que le ha seguido, desde Unamuno a García Márquez. Hemos visto que algunos de los elementos metaficcionales más dominantes en el *Quijote*—el desdoblamiento, la intertextualidad, la crítica literaria—tienen antecedentes en *Siervo libre de amor*, otra obra experimental que se establece como cabeza de género. Algunos me acusarán de rebuscar ejemplos de metaficción donde no hay y no hubo nunca intención de haber. Cuando decimos que la metaficción tiene como intención descubrir o lucir las maniobras del arte, no queremos decir que sean fáciles de detectar. A veces requiere dos o más lecturas para que nos demos cuenta de un recurso ingenioso del autor. De hecho, la metaficción podría considerarse tanto una manera de leer como algo inherente en las obras mismas. En fin, hemos visto que *Siervo libre de amor* representa una confluencia de rasgos metaficcionales, rasgos que se desarrollarán más plenamente en textos como el gran *Quijote* y que se descubrirán a lectores perspicaces y preparados como nosotros.

Obras citadas

Alter, Robert. *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*. Berkeley: U of California P, 1978.

Vanderbilt e-Journal of Luso-Hispanic Studies

- Bakhtin, M. M. *The Dialogic Imagination*. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Ed. Michael Holquist. Austin: U of Texas P, 1981.
- Borges, Jorge Luis. "Las ruinas circulares." *Ficciones*. Madrid: Alianza, 1999. 56-65.
- Brownlee, Marina Scordilis. "The Generic Status of the *Siervo libre de amor*: Rodríguez del Padrón's Reworking of Dante." *Poetics Today* 5.3 (1984): 629-43.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Francisco Rico. San Pablo, Brasil: Real Academia Española, 2004.
- Cvitanovic, Dinko. *La novela sentimental española*. Madrid: Ed. Prensa Español, 1973.
- Deyermond, Alan. "Las relaciones genéricas de la ficción sentimental española." *Symposium in honorem Professor Martín de Riquer*. Barcelona: Univ. de Barcelona, Quaderns Crema, 1986. 79-92.
- Dolz i Ferrer, Enric. *Siervo libre de amor de Juan Rodríguez del Padrón: estudio y edición*. Diss. Universitat de València, 2004. Valencia: Servei de Publicacions, 2004.
- Fernández Jiménez, Juan. "La estructura del *Siervo libre de amor* y la crítica reciente." *Cuadernos Hispanoamericanos* 388 (1982): 178-90.
- Garcés, María Antonia. *Cervantes in Algiers: A Captive's Tale*. Nashville: Vanderbilt UP, 2002.
- García-Márquez, Gabriel. *Memoria de mis putas tristes*. Nueva York: Alfred A. Knopf, 2004.
- Gerli, Michael E. "Metafiction in Spanish Sentimental Romance." *Whinnon Studies* (1989): 57-63.
- . "*Siervo libre de amor* and the Penitential Tradition." *JHP* 12 (1988): 93-102.
- . "Toward a Poetics of the Spanish Sentimental Romance." *Hispania* 72.3 (1989): 474-82.
- Grieve, Patricia E. *Desire and Death in the Spanish Sentimental Romance*. Newark: Juan de la Cuesta, 1987.
- Impey, Olga Tudorica. "The Literary Emancipation of Juan Rodríguez del Padrón: From the Fictional "Cartas" to the *Siervo libre de amor*." *Speculum* 55.2 (1980): 305-16.
- Johnson, Carroll B. *Madness and Lust: A Psychoanalytical Approach to Don Quixote*. Berkeley: U of California P, 1983.
- Magritte, René. *La trahison des images*. Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Orígenes de la novela*. Vol. 2. Madrid: C.S.I.C., 1943.
- Rodríguez del Padrón, Juan. *Siervo libre de amor*. 1440(?). Ed. Antonio Prieto. Madrid: Castalia, 1980.
- Wardropper, Bruce. "Don Quixote: Story or History?" *Modern Philology* 63 (1965): 1-11.
- Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. New York: Routledge, 1993.
- Weissberger, Barbara F. "'Habla el auctor': *L'elegia de Madonna Fiammetta* as a Source for the *Siervo libre de amor*." *Journal of Hispanic Philology* 4 (1980): 203-36.

Whinnom, Kieth. Introducción. *Obras completas, II: Cárcel de amor*. By Diego de San Pedro. Madrid: Castalia, 1971. 7-66.

Notas

¹ El *Quijote* es la primera novela según un gran número de hispanistas (y otros), pero no vamos a discutir este punto. Para más información sobre el género de *Siervo libre de amor*, véanse los artículos de Marina Scordilis Brownlee, de Juan Fernández Jiménez, de Dinko Cvitanovic (especialmente el capítulo 2, 57-120) y de Alan Deyermond. Es posible que el estudio reciente más detallado de la obra sea la tesis doctoral de Enric Dolz i Ferrer, un análisis esmerado y profundo y también una edición crítica y diplomática.

² Para los propósitos de este trabajo, recurriremos a dos obras reconocidas para establecer nuestra definición de *metaficción*: *Metafiction* de Patricia Waugh y *Partial Magic* de Robert Alter.

³ Véase *Madness and Lust* para comenzar una lectura sobre las explicaciones psicoanalíticas de las acciones del frustrado caballero.

⁴ Algunos críticos, como Keith Whinnom (Introducción 47-48) y Bruce Wardropper (5), creen que el término “tratado” ya no llevaba en el tiempo de Padrón el significado y convenciones que tenía antes del siglo XV. Weissberger no acepta esta opinión (207). Mi opinión concuerda con la de ella, y debo a su artículo la inspiración de muchas de mis ideas.

⁵ Esta teoría de Bajtín concuerda con las opiniones de Weissberger sobre la originalidad del uso de la primera persona en *Siervo libre de amor*.