

LECCIONES CERVANTINAS: PARODIA,  
PERSPECTIVISMO Y METANOVELA EN *INVITACIÓN A  
LA MELANCOLÍA* DE ANDRÉS MARTÍNEZ ORIA

LUIS MIGUEL SUÁREZ MARTÍNEZ  
IES ORNIA (LA BAÑEZA, LEÓN)

La última novela de Andrés Martínez Oria (Salamanca, 1950), *Invitación a la melancolía* (2014),<sup>1</sup> plantea, sin ninguna duda, una propuesta narrativa notablemente ambiciosa y arriesgada; mayor incluso que en su entrega anterior *Jardín perdido* (2009), donde ficción e historia se aunaban para novelar la aventura vital de los Panero. Después de aquella magna obra, sin embargo, vuelve el autor a explorar nuevos cauces narrativos, para jugar con las múltiples posibilidades que el género ofrece, como género de aluvión, o por decirlo con sus propias palabras, como río total.<sup>2</sup> Así, *Invitación a la melancolía* combina ensayo y narración, realidad y ficción, teoría y práctica de la novela..., mezclando constantemente distintas líneas discursivas, con múltiples planos implicados y con distintos tonos.<sup>3</sup>

En esa pluralidad de elementos radica su arriesgada propuesta. Se trata de jugar con la unidad del relato mediante la dispersión argumental, para lograr al final que los distintos fragmentos se

<sup>1</sup> En adelante las citas de la novela remiten a esta edición.

<sup>2</sup> Así titula –“Novela, río total” (2013)– Martínez Oria un interesantísimo artículo sobre la novela española actual, que resulta imprescindible para ahondar en el planteamiento formal de *Invitación a la melancolía*. En la propia novela, habla también el autor de la “novela total” (p. 321)

<sup>3</sup> Véanse las reseñas de L. M. Suárez (2013) y Miñambres (2014 y 2014a).

integren en un discurso coherente que otorgue unidad al conjunto;<sup>4</sup> una unidad a la que contribuye esencialmente el tema central: la melancolía a la que alude el propio título, cuyos nexos concretos va descubriendo el lector a medida que avanza la novela. Nos encontramos, pues, ante un libro complejo, original y, a la vez, con hondas raíces literarias. En este sentido, el escritor no oculta los modelos que lo inspiran: fundamentalmente, Burton, Sterne y Cela; pero también, Unamuno, Torrente Ballester, Italo Calvino, Herman Melville, Javier Marías, Enrique Vila-Matas... Sin embargo, entre tantos nombres (a los mencionados se podrían añadir unos cuantos más), y tan diversos, podría decirse que hay uno en el que acaban confluyendo los caudalosos afluentes de *Invitación a la melancolía*: Cervantes.

Puesto que en el *Quijote* se encuentra el punto de partida de toda la novela moderna, resulta difícil no estar de acuerdo, a la hora de rastrear su influencia en una novela actual, con la afirmación de Ángel Basanta de que “Cervantes se encontrará siempre en el origen de este o aquel procedimiento, porque él llevó a cabo la ideación de un género libérrimo, en el cual se cumple como única regla el transgredirlas todas” (Basanta, 1990: 35).<sup>5</sup> No es extraño, pues, que cuando nos encontramos ante una obra de la riqueza y la complejidad formal de *Invitación a la melancolía*, donde el autor se ha planteado experimentar con las posibilidades del género, el escritor alcalaíno aparezca como referente formal último. Y, es que, en efecto, la novela de Martínez Oria es un buen ejemplo actual de esa “escritura desatada” de la que hablaba Cervantes por boca del canónigo (*Quijote*, I, 47), esto es, de esa libertad creadora que él mismo puso en acción

<sup>4</sup> A este aspecto se alude de forma explícita en diversos pasajes de *Invitación a la melancolía*: “Llevo muchos días cuestionando lo que hago, dando muchas vueltas a todo, desorientado en el laberinto, mirándome pensar y teclear como si hubiera perdido el norte, obsesionado por un asunto tan acuciante como es la unidad del relato y el peligro de la dispersión” (p. 314). *Vid.* también, por ejemplo p. 320.

<sup>5</sup> En esta línea Riley, al analizar la influencia cervantina en la narrativa posterior, ya señalaba antes de enumerar la extensa nómina de novelistas –desde Defoe hasta Unamuno o incluso Proust– supuestamente deudores de Cervantes: “Muy pocos deben ser los novelistas significativos a los que no se les haya podido señalar alguna conexión con Cervantes” (Riley, 2000: 230). Sobre los ecos cervantinos en la literatura narrativa española contemporánea, pueden consultarse, entre otros, Sobejano (1987), Amell (1988), Basanta (1990 y 2011), Castells (1998), Cabrales Arteaga (2000) o algunos de los trabajos incluidos en Mata Induráin (2013), etc.

en el *Quijote* para crear la novela moderna.<sup>6</sup> Pero es este solo uno de los muchos rasgos cervantinos que se pueden espigar dentro de *Invitación a la melancolía*. Junto a él pueden citarse los siguientes:

1. El propósito de parodiar un género novelesco en boga.
2. El humor y la ironía, que contrasta por lo demás con el tono melancólico y desengañado –cuando no abiertamente amargo– de fondo.
3. La perspectiva múltiple que surge de la presencia de distintos narradores en el relato, cuyo punto de vista se entrecruza con frecuencia, introduciendo diversos comentarios, apostillas o puntualizaciones.
4. El continuo ejercicio de reflexión sobre el propio relato, lo que la convierte en una novela sobre el novelar o metanovela.
5. En relación con la anterior, el planteamiento de un asunto fundamental relacionado con el propio ejercicio de la escritura: las complejas relaciones entre realidad y ficción.
6. Y, por último, el parentesco más patente: las diversas referencias explícitas al autor del *Quijote* y a su obra diseminadas a lo largo de todo el libro y que afectan a aspectos esenciales del mismo, según veremos.

Todos estos rasgos aparecen ya esbozados en el primer tramo del relato (pp. 11-51), que constituye una especie de prólogo o preámbulo. Su propio inicio resulta de por sí llamativo: “Estoy sentado en la cafetería del Centro Comercial, mirando la mano posada en el libro que acabo de comprar, *Invitación a la melancolía*” (p. 11). Tenemos, pues, a un personaje –el propio autor, como enseguida

<sup>6</sup> Sobre esta “escritura desatada” que Cervantes lleva a cabo en el *Quijote*, puede verse una buena síntesis, en el trabajo de Blasco (1989). Por su parte, en su artículo ya citado, Martínez Oria tras explicar las características más significativas de la novela española actual (diversidad de géneros acogidos en el relato, inclusión del ensayo, inserción de elementos icónicos, carácter autoficticio, cuestionamiento de las relaciones entre realidad y ficción...) señalaba: “Se va configurando así un tipo de novela híbrida, que esencialmente viene a ser una confluencia de textos donde a veces no es lo narrativo lo más importante. En este territorio ambiguo y fronterizo, donde todo parece legítimo por no haber leyes o porque están surgiendo leyes nuevas, es donde se libra hoy la batalla de la novela, el texto por excelencia” (Martínez Oria, 2013: 44).

sabremos<sup>7</sup> con el mismo libro en la mano que el lector está iniciando. De esta manera el autor se sitúa en un presente “fuera de la novela”, reflexionado sobre ella; y en el pasado, “dentro de la novela” como personaje y narrador de la misma. Tenemos así de partida, dos perspectivas espaciales y temporales distintas, lo que nos da ya una primera idea de la complejidad de su planteamiento. El autor “saldrá” varias veces fuera para volver al presente; y en la parte final tendremos dos desenlaces, uno dentro y otro fuera. Este recurso, entre unamuniano y cervantino, es en todo caso un buen modo de lograr esa composición en profundidad que el *Quijote* lograba también mediante el recurso de la novela dentro de la novela.

Tras este inicio llamativo, tenemos al autor, ya dentro, escribiendo o intentando escribir *Invitación a la melancolía*, “el libro abierto encima de la mesa, la pluma cerca y el papel en blanco” (p. 12), “esperando no sé qué inspiración o pensamiento que no acaba de llegar” (p. 13). Y, mientras, a través de sus reflexiones, va desvelando ante el lector los múltiples problemas que se le van planteando a lo largo de la escritura: el título, el asunto inicial y el modo de abordarlo, el motivo que le lleva a escribir, y otras diversas cuestiones de teoría literaria (la relación entre verdad y ficción, el estilo, los modelos literarios, etc.). Al mismo tiempo se nos va presentando como personaje, un personaje ciertamente que viene a coincidir con el autor real Andrés Martínez Oria, pues su obra, según veremos, se concibe como literatura de “autoficción”.

De modo que estas primeras cincuenta páginas constituyen, casi al modo cervantino, una especie de preámbulo sobre el preámbulo. De hecho, además de la ya citada imagen del autor con la pluma cerca ante el papel en blanco, recurrirá a la presencia del amigo, que en este caso le preguntará por qué escribe (pp. 36-37) o por qué ha esperado tanto a publicar (p. 44), lo que le da pie a extenderse sobre estos asuntos, sin que falten tampoco las apelaciones al lector (pp. 17, 19, 28...).

Asimismo, si Cervantes en el prólogo ponderaba la figura del protagonista de la historia que entregaba al lector –“hay opinión, por todos los habitantes del distrito del campo de Montiel, que [don Quijote] fue el más casto enamorado y el más valiente caballero que

<sup>7</sup> Así se sugiere explícitamente: “Este libro en el que apoyo la mano y he comprado para leer estas Navidades es el mismo en el que figuro como personaje y del que a lo mejor soy autor” (p. 44).

de muchos años a esta parte se vio en aquellos contornos”–, algo semejante hace Martínez Oria con Eligio Monteamaro:

De momento bástele al interesado lector saber que el capitán, a quien aún alcanzó a conocer Egriseldo cuando iba por la Caleyá Yerma y del que, no se impacienten, pronto empezaré a hablar, vivió enamorado toda su vida, lo que no es cosa de fruslería, al menos toda aquella parte de su vida de la que tenemos noticia y nos interesa desvelar, pues de su adolescencia y primera juventud nada se sabe, fuera de lo que se ha podido conocer de oídas, porque en lo tocante a pruebas, testimonios o monumentos escritos, a decir verdad, nada se ha logrado rescatar hasta el momento (pp. 18-19).

Según se verá más adelante, no es solo la condición de legendario enamorado lo que Monteamaro comparte con el hidalgo manchego. Nótese, por lo demás, como el autor se presenta inicialmente como una especie de historiador que ha recopilado noticias de la vida del protagonista, sobre algunos de cuyos pormenores existen, no obstante, ciertas lagunas, en parte solo conocidos por una tradición oral con cierta aura legendaria. Por último, por si cupiera alguna duda de la alargada sombra cervantina, el autor, tras superar las páginas iniciales, compara la andadura narrativa a la que va a dar comienzo con las aventuras del hidalgo manchego; y su propia alegría por ese inicio, con la de don Quijote al abandonar su casa en su primera salida (I, 2):

Ya me encuentro algo satisfecho y un poco más tranquilo de haber empezado, con grandísimo contento y alborozo, como don Quijote, de ver lo fácil que es salir a la puerta de casa, aunque sea por la de atrás, y dar comienzo a la aventura, porque una desconocida y emocionante aventura es lo que emprendo y el lector tendrá ocasión de verlo si continúa a mi lado y no abandona (pp. 19-20).

Este prólogo sobre el prólogo adelanta, pues, uno de los rasgos esenciales, según se apuntó, de *Invitación a la melancolía*: su carácter de metanovela.<sup>8</sup> Pero, asimismo, en él se van a esbozar otra serie de

<sup>8</sup> Sobre la metanovela (definición, posibles clasificaciones, bibliografía crítica esencial, nómina y breve análisis de algunas novelas y relatos españoles contemporáneos de carácter metaficticio...) pueden verse los artículos de Sobejano (1989) e Imízcoz Beúnza (1999). El carácter autorreflexivo del relato es, junto al

consideraciones, como señalamos al principio, que inciden en esta estela cervantina.

Así, el punto de partida obedece a un similar propósito paródico. En efecto, Martínez Oria plantea su libro explícitamente como “una especie de parodia burlesca [...] de la tan manoseada manera de escribir de lo otro pareciendo que se escribe de uno, y a la inversa” (p. 36); es decir, una burla de ese tipo de novelas de la “autoficción” tan en boga en la actualidad y que cuentan con cultivadores tan eximios como Javier Marías, Vila-Matas o Javier Cercas.<sup>9</sup> Se trata en ambos casos, pues, de parodiar un género narrativo de moda.

Relacionado con el punto anterior, está el recurso al humor y a la ironía, que, por otro lado, contrasta con el tono melancólico –en algunos momentos incluso amargo– de otros pasajes de esta novela, que tiene como tema central la melancolía. De hecho, el autor dedica varias de estas páginas prologales a reflexionar sobre la risa (pp. 14-17). Y aquí comparecerá –cómo no– la figura de Cervantes, maestro de un tipo de humor que nace del desengaño, con el que se identificará el propio autor:

He dedicado un tiempo a meditar en ese balbuceo lúdico, involuntario, instintivo, más o menos contagioso, de control subconsciente, producido casi siempre en compañía, más raramente en solitario –aunque también nace en soledad, no hay más que recordar a

---

perspectivismo, uno de los aspectos técnicos sin duda más novedosos que aporta el *Quijote*. De ahí que, en consonancia, con los nuevos enfoques críticos, se haya podido llegar a decir que “el tema central de la gran novela cervantina es precisamente cómo se escribe una novela” (Blasco, 1989: 42).

<sup>9</sup> En su artículo sobre la novela contemporánea ya citado, tras explicar las características esenciales de esta narrativa de “autoficción”, Martínez Oria deslizaba estas reveladoras palabras: “En medio del diluvio autoficticio a lo mejor se echa de menos el relato capaz de parodiarse a sí mismo como hizo Torrente Ballester en *La saga/fuga de JB*, novela experimental que cuestionaba los excesos de la época; nada nuevo por otra parte, pues el *Quijote* no dejaba de ser un libro de caballerías que vino a burlarse de los libros de caballerías”. Quedan aquí apuntados, pues, dos modelos literarios de *Invitación a la melancolía* como novela paródica: *La Saga/fuga de JB* y, de fondo, el *Quijote*. En ese sentido *Invitación a la melancolía* debe entenderse como una novela de *autoficción* que viene a burlarse de las novelas de *autoficción*. Basanta en un reciente estudio sobre la tradición cervantina en la narrativa española actual incluía en ella de forma destacada este tipo de relatos *autoficticios* (Basanta, 2011: 99 y 101-104). Con más razón todavía cabe entonces considerar cervantina una novela que parodia este tipo de relatos.

aquellos estudiantes de Salamanca y Alcalá de Henares que se desternillaban leyendo las locuras del pobre hidalgo manchego– [...]. La risa puede expresar alivio, laxitud, complicidad, sorpresa, aunque hay muy diversas disposiciones para la risa, está el bobamente risueño y aquel que no se reirá jamás, en general denota una actitud positiva y divertida ante la vida, aun considerando el largo trecho que media entre la risa grotesca de Rabelais y aquella otra desengañada y melancólica de Cervantes (p. 14).

Un rasgo de este humor desengañado es la burla de uno mismo, algo que el autor mencionará más adelante (pp. 25 y 26). Si tenemos en cuenta que páginas más adelante atribuirá este rasgo a Cervantes,<sup>10</sup> resulta evidente, en este aspecto, su identificación con él.

Sobre el humor y la ironía como características del estilo también hablará explícitamente, aunque confesará su falta de aptitud para ello (p. 46). El tono irónico y humorístico, por lo demás, se advierte ya en estas páginas preliminares en algunos lances que le ocurren al autor-personaje, en algunas apelaciones al lector –y, en especial, en ese continuo demorar la historia de la que le promete hablar enseguida y, no obstante, tardará casi cincuenta páginas en iniciarse–, en sus comentarios jocosos, etc.<sup>11</sup> Este tono jocoso, además, anuncia la veta cómica que va a entreverar este libro melancólico. Esta ambivalencia será un rasgo más que conecta su libro con el de Cervantes, pues el *Quijote* –dirá Martínez Oria en otro lugar– es “un libro triste concebido para hacer reír” (p. 461). En buena medida *Invitación a la melancolía* viene a ser lo mismo, un libro triste concebido para hacer reír.

Por otra parte, el perspectivismo múltiple que se desarrollará sobre todo más adelante, cuando se inicie la historia del capitán

<sup>10</sup> “Ha habido gente con sobrados motivos para la amargura, del cuitado Alarcón hizo mofa todo el mundo exceptuado Miguel de Cervantes, que no hizo burla más que de sí mismo, patrimonio de los verdaderamente sabios” (p. 275). No fue amigo Cervantes de la sátira y la maledicencia, según afirma él mismo, en su *Viaje del Parnaso*: “Nunca voló la pluma humilde mía / por la región satírica, bajeza / que a infames premios y desgracias guía” (IV, 103, vv. 34-36). No pensaba lo mismo Avellaneda, que lo trata de murmurador en el insultante prólogo del *Quijote* apócrifo.

<sup>11</sup> Así, cuando se dirige al lector, animándole a continuar la lectura lo denomina “el nunca suficientemente elogiado y respetado lector” (p. 19), “el animoso lector” (p. 28)... Un buen ejemplo de salida jocosa, puede verse en la p. 29 a propósito de la denominación actual de la palabra “melancolía”.

Monteamaro, queda también aquí anunciado expresamente por el autor cuando se presenta a sí mismo “empeñado en este cometido de contar lo que me contaron” (p. 29). Ese es, en esencia, el planteamiento narrativo del *Quijote* que se inicia, en palabras de Torrente Ballester, “como el cuento de un cuento” (1984: 33).

En cuanto metanovela y parodia de las novelas de “autoficción”, *Invitación a la melancolía* incluye como uno de sus temas centrales las complejas relaciones entre realidad y ficción. Sobre este aspecto esencial se reflexionará igualmente en este proemio. Y aquí comparecerá de nuevo Cervantes, esta vez de la mano de uno de sus discípulos, Unamuno en su *Vida de don Quijote y Sancho*:

En eso estoy, aprendiendo a ser otro, disfrazándome para decir la verdad desde la falsa apariencia, hasta el punto de fundir y confundir autor y narrador, uno de los cuales ha de ser necesaria ficción, ahora lo parece el narrador, mañana será al autor a quien desasista la realidad, es eso lo que venía a decir Unamuno al considerar más real a don Quijote que a Cervantes, más próximo, más suyo y más vital, ¿acaso no es así?, el muerto y bien muerto es Cervantes, no don Quijote, la vida continúa en el personaje y no en el autor que lo creó, Eligio y Egriseldo vivirán de alguna forma, con más o menos luz, seguirán cruzándose al azar en la Caleyá Yerma cuando yo haya muerto, la criatura deja de ser del autor para pertenecer a quien la revive y renueva cada día en la lectura (p. 40).

Y siguiendo con esta disquisición que se prolongará durante varias páginas viene a concluir Martínez Oria que lo que une a Unamuno y a Cervantes es precisamente la defensa que ambos hacen de la ficción: “Lo que reclama Unamuno es el derecho quijotesco a instalarse en el mundo de la ficción menospreciando la realidad ramplona y chata” (p. 42). “Es la defensa a ultranza de la ficción lo que parece mantener Cervantes más allá de cualquier otro mensaje, incluso los confirmados por él mismo” (p. 43).

Por último, hay que añadir, a las ya citadas, otras referencias explícitas a Cervantes en esta parte preliminar. Si, como se vio, el escritor astorgano se identificaba con el autor del *Quijote* en aspectos como el humor desengañado, esa identificación se extenderá a otras vertientes de su personalidad como el desdén por la vanagloria:

Algunos saben valorarse, demasiado incluso, lo que siempre detestó Cervantes, por ejemplo, si de algo vale sacarlo a colación

ahora, yo nunca he puesto demasiado interés en mí, tampoco soy valorado ni tenido en cuenta, en general, porque resulto anodino y me esfuerzo bastante en pasar desapercibido (p. 23).

En fin, tampoco faltará algún recuerdo de un episodio del *Quijote* que se cita como paralelismo con alguna situación vivida por el propio autor:

Vi que algo se movía entre las hierbas; convencido de que se trataba de algún asunto prodigioso, me acerqué con el mayor sigilo y antes de descubrir sus orejas tías vi el pelo de un conejo que me enseñaba las posaderas blancas, alzaba el rabo y desaparecía como un rayo en el encinar. Me habría gustado seguirle, como Alicia, a un mundo de fantasía, pero lo único que me dejó fue la desconsideración de un gesto que me hizo recordar el episodio de don Quijote y los leones, antes de echarme a reír con algo de melancolía (p. 26).

Tras este largo proemio comienza la novela propiamente dicha. Las andanzas del capitán Eligio Monteamaro, varias veces anunciadas y, no obstante, postergadas, se erigen a partir de ahora en el núcleo esencial del relato. Sin embargo, su historia se verá continuamente interrumpida por otros hilos discursivos –algunos de ellos iniciados en el preámbulo– que dilatan el desarrollo del argumento principal: un conjunto de reflexiones sobre la melancolía que constituyen, en conjunto, un ensayo sobre el tema, ejemplificado, además, con una galería de personajes melancólicos (muchos de ellos escritores); una especie de dietario disperso del autor-personaje que, además de dar cuenta de su periplo vital, sirve para introducir digresiones sobre muy distintos asuntos, que vienen a formar una enciclopédica silva de varia lección; una colección de anécdotas, etc.

En algunos de estos excursos volveremos a encontrar alusiones directas a Cervantes y a su obra en relación con temas diversos. Así, por ejemplo, en un momento determinado se diserta sobre *Bartleby el escribiente* de Melville y, al hilo de él, sobre aquellos escritores que tras unos inicios prometedores, sin embargo, renuncian pronto a seguir escribiendo (Rimbaud, Rulfo, Salinger, Melville...), aquejados de lo que se llama el síndrome de Bartleby. A ello, opone el caso contrario, el de los autores tardíos que dieron sus mejores frutos en la madurez:

¿Qué nombre se debería poner al síndrome de aquellos que dejan una obra de madurez? Quizá el ejemplo más significativo es el de

Cervantes, que desde *La Galatea* de 1585 no volvería a publicar hasta el *Quijote* de 1605, veinte años oculto, sin dar señal literaria de sí, y no es hasta la puerta de los sesenta cuando alcanza renombre y empieza a dar salida a lo que había ido acumulando, las *Novelas ejemplares*, el teatro, esos magníficos entremeses, y lo que vino luego, la segunda parte del *Quijote* ya con 68 años, y *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, finalmente póstuma. Hay escritores jóvenes, jugadores del primer tiempo, que se cansan y lo dejan, y autores que dan lo más granado en la segunda parte, cuando menguan las fuerzas y se estira la inteligencia (p. 89).<sup>12</sup>

O, en otro lugar, cuando se tratan cuestiones de técnica literaria, como la credibilidad del narrador y, en conexión con ello, la confusión entre autor o personaje. No debemos olvidar que en *Invitación a la melancolía* el autor real es un personaje que cuenta en primera persona la historia. A este tipo de narrador se opondrá al narrador en tercera persona propio de la epopeya o al de novela realista:

No nos convence ya el narrador de Homero, Cervantes o Clarín, que cuenta desde arriba y desde fuera, y nos acogemos al yo menesteroso de Lázaro de Tormes, tan implicado en los hechos, y todos esos yo de nuestros días, en los que nadie es quien dice, y viene a suplantar al narrador de siempre (p. 113).

También se aportará el ejemplo de Cervantes y del *Quijote* cuando se elucubra sobre otro tema central en *Invitación a la melancolía*, las relaciones entre imaginación, fantasía y proceso creador:

Suelen decir los psicólogos que la actividad imaginativa, comparada por un lado con la actividad perceptiva y por otro con el pensamiento racional, presenta un nivel de organización más bajo,

<sup>12</sup> Late aquí –aunque no fuera su intención sugerirlo– otro paralelismo del autor con Cervantes, pues, en efecto, Martínez Oria es un buen ejemplo de escritor tardío. Aunque con anterioridad algunos de sus relatos habían sido premiados en diversos certámenes, en su mayor parte de escasa repercusión, su primera novela, *Más allá del olvido* –donde, por cierto, aparecía fugazmente la figura de Eligio Monteamaro (Martínez Oria, 2007: 11)– no se publicará hasta 2007, cuando tiene casi la misma edad que Cervantes al publicar el *Quijote*. Al año siguiente verán la luz *El raro extravío del viajante Eterio en el pinar de Xaudella* y *Silencio púrpura*, escritas algunos años antes.

como si se tratara de una regresión infantil del pensamiento, que prescinde de los nexos causales y temporales, de continuidad y crítica, regido exclusivamente por la emotividad; esto podría ser así en el caso de la imaginación inconsciente o automática, pero es más discutible en el fenómeno de la imaginación voluntariamente dispuesta y organizada, como ocurre en el proceso creador. Aunque en el fondo podría haber algo de eso, de la regresión al psiquismo infantil regido exclusivamente por la fantasía. Claro que puede resultar sorprendente asociar a las formas del psiquismo primitivo los pasadizos fantásticos de la *Divina Comedia* o el *Quijote* (p. 199).<sup>13</sup>

O se recuerda la devoción de Samuel Sterne (p. 310) por Cervantes (hecho, por lo demás, relevante, pues el *Tristram Shandy* es otro de los referentes esenciales de *Invitación a la melancolía*, lo que la relaciona de forma indirecta con el escritor alcalaíno). Y, en fin, tampoco dejará de notarse lo que de representativo tiene el *Quijote* de la sociedad española de su tiempo: “hay muchos europeos que nada saben de la hidalguía y así no pueden entender el *Lazarillo*, el *Quijote* ni nada” (p. 414)

Pero dejando aparte estos pasajes digresivos, en los que podrían señalarse, no obstante, otros muchos aspectos literarios interesantes, debemos centrarnos en el elemento nuclear que pone en marcha todo el libro y en torno al cual se anudan el resto de sus hilos discursivos: la peripecia vital del capitán Monteamaro. En efecto, el origen de la novela, según cuenta el autor, procede del hallazgo de una carta extraviada, escrita casi sesenta años antes por Umbelina Lasar a su esposo, el capitán Monteamaro, y que nunca llegó a su destino. La curiosidad que le suscita la aparición de la carta le llevará a interesarse por el contenido de la misma (empresa que en principio se revela imposible, ya que la legislación lo impide), por las circunstancias que la rodean, y, en consecuencia, por el capitán, persona muy conocida tiempo atrás en Altiva, la ciudad también del autor. Tenemos, pues, como punto de partida una variación sobre el motivo del manuscrito hallado, aunque aquí se trate de otro modo. En todo caso, a partir de esta carta hallada el autor va a construir un complejo entramado de voces narrativas.

<sup>13</sup> “El *Quijote* es una novela de buenas intenciones confundidas, de ideales mal encarados, de falta de discreción y de regresión infantil, aparte de otras cosas más” (Riley, 2000: 182).

Y es que para reconstruir la historia de Monteamaro ha de recurrir a aquellos que lo conocieron. El primer nexo de unión va a ser Neftalí Avendaño, un joven empleado de correos, en cuyo poder obra la carta, y que resulta ser, además, un admirador del novelista. Esta circunstancia motiva un interesante episodio de crítica literaria, pues Avendaño enjuicia la obra (real) del autor Martínez Oria. Este ingenioso ejercicio de autocrítica parece un eco del célebre episodio del escrutinio de la biblioteca de don Quijote (I, 5-6). Así parece confirmarlo el autor al aludir expresamente a dicho episodio:

Escuchaba pacientemente la sesión de crítica literaria a pie de calle, aquí te pillo y aquí te mato, me halagaba el comentario de los libros aunque no fuera del todo elogioso, me venía a la memoria lo que dice Cervantes de sí por boca del cura, refiriéndose a su primera y ya lejana *Galatea*, “Su libro tiene algo de buena invención; propone algo, y no concluye nada: es menester esperar la segunda parte que promete; quizá con la enmienda alcanzará del todo la misericordia que ahora se le niega (p. 59).<sup>14</sup>

Del “quinteto de la muerte” de antaño, como se conocía en Altiva al grupo de amigos del que formaba parte el capitán, solo sobrevive el nonagenario Ariel Velasco. A él le remite Avendaño, que lo presenta como “uno de esos escritores ocultos y quizá frustrados [...], autor de una única obra que no había logrado traspasar, eso decía, la frontera luminosa de la oralidad” (p. 87). Su carácter de autor oral está motivado por ciertas cautelas contra la escritura:

No voy a escribir, conténtate con oír, no quiero que nadie pierda el tiempo leyendo necedades, por eso he renunciado a escribir; además, también voy a confesarlo, temo la opinión del lector, el juicioso, y a la censura, los críticos, quiero decir. Pero lo que me echa para atrás es pensar que lo dicho en el papel permanece y nos delatará para siempre; y más que nada cuando vemos tiempo después lo escrito y nos sentimos avergonzados del desaliño, de la superficialidad, de nuestra propia insuficiencia, si no directamente estupidez. Porque nos pasamos la vida aprendiendo a ser un poco menos imbéciles. Decía Burton que habría que guardar la obra nueve años antes de darla a la

<sup>14</sup> Otro ejemplo de este tipo de pasajes tan cervantinos de autocrítica inserto en la trama novelesca, aunque ahora sin referencias explícitas y con una extensión mucho más breve, puede encontrarse también en la página 206.

luz, yo la guardaré para siempre. Además, no quiero que pese sobre mí el triste destino de un esfuerzo inútil, que es lo peor que puede pasarle a un escritor (p. 105)

Con todo, Velasco se va a convertir en el narrador de la historia de Monteamaro, pues a él acudiría el autor, en sucesivas entrevistas, para recoger su testimonio y plasmarlo por escrito (en cierto modo, contraviniendo el deseo de aquel de no dejar constancia escrita de su obra):

En cuanto llegaba a casa [...], trasladaba al ordenador con más dedicación que ingenio el relato del viejo, y así nacía esta novela suya que poco a poco iba haciendo mía, de modo que en esto que sigue no sé de quién es la voz que habla, si la del narrador oral, Ariel Velasco, que devuelve a la vida los ecos ya apagados del capitán Eligio Monteamaro y su mundo, o la mía propia, que desde más atrás intenta observarlo todo y preservar lo que se pueda, que no es demasiado (p. 95).

Como se sabrá luego, el propio Eligio Monteamaro no deja de albergar ciertos rasgos quijotescos: su elevado idealismo, su abnegación, su negativa tajante a aceptar una realidad –el abandono de su esposa– que con el paso del tiempo parece mostrarse inevitable, su sempiterna capacidad de ilusión e incluso su defensa del ejercicio de las armas y de las letras (con una ligera ventaja para la primera) –en lo que parece un guiño textual al célebre discurso del hidalgo manchego (I, 37-38)–, son elementos que sugieren esa relación. Es, además, un ferviente lector de Cervantes. De hecho, de él toma algunas ideas dramáticas en el teatrillo de títeres que improvisa para entretener a su hijo Quirino (p. 471); y en otras ocasiones, con el mismo fin, le lee fragmentos del *Quijote*:

[Quirino] soñaba con caballos siempre quietos en su base de ruedas, caballitos de cartón, y caballos de madera que se elevaban en el aire, como el que los duques mandaron construir para burlarse de don Quijote, no había episodio que más le impresionara, se lo leía a Quirino fantaseando a su manera, cambiando el relato, en su Clavileño particular no había engaños ni risas, explosiones ni caídas, burlas del inocente, farsa, sino aspiración a lo alto, a las esferas tan difíciles de alcanzar (pp. 374-375).

Pero el relato de Velasco pronto tomará otros derroteros, ya que no solo quiere hablar de Monteamaro, sino también del resto del quinteto de la muerte y de aquel tiempo irremisiblemente ido que compartieron juntos:

Ariel Velasco evocaba con más afán si cabe, al aumentar el auditorio, los entresijos de una época que consideraba a todas luces más feliz y provechosa. Hablaba sin prisas y sin descanso, recordaba o escribía tal vez sobre la marcha la gran novela oral, la única suya, de un tiempo que a mí me parecía por tantas razones miserable, aunque no considero más noble el actual (p. 105).

Y en ese propósito de rescatar las andanzas del grupo presta su voz a sus camaradas ya desaparecidos, en especial a Mauricio Tábor, peculiar narrador oral y sedicente inventor de un nuevo género literario, la anécdota; pero también a los otros componentes del quinteto. En realidad, la única voz que no le gusta reproducir es la suya propia, que irónicamente es aquella por la que el relato llega al lector: “Pero era remiso a hablar de sí, escondía su voz personal para retomar continuamente la otra, las otras, el capitán, Mauricio, aquel Dídimo Lirón cuyo trabajo nadie en la ciudad sabía apreciar” (p. 203).

Este relato en segundo grado –pues asume la voz de otros, mientras trata de borrar la suya propia– no está exento de dificultades, según reconoce Velasco, pues solo la creación literaria que nace de la experiencia vital –que en este sentido, se opone a la experiencia libresca, nacida de las lecturas– adquiere el don de la autenticidad; aunque hay excepciones, como la de Cervantes:

...el capitán solía amodorrarse mientras hablaba Mauricio, bastante tenía con lo suyo, él habría podido escribir mejor que nosotros el relato, yo piso la dudosa luz del día y a ti quizá te falten experiencias vitales, me decía Velasco, y aunque alegas que se pueden tener de índole intelectual sin necesidad de haberlas experimentado en carne y hueso, no es lo mismo, se sabe que Cervantes saqueó a conciencia lo leído, pero llegó a sentirlo con tanta intensidad como si lo hubiera vivido, además supo en carne propia lo que era sufrir (p. 276).

De modo que, resumiendo lo visto hasta ahora, tenemos tres instancias narrativas fundamentales:

1. La de Ariel Velasco que cuenta oralmente las andanzas del quijotesco capitán Monteamaro y sus camaradas del quinteto de la muerte.

2. La de Mauricio Tábor (y, en ocasiones, la de Dídimo Lirón o incluso la del propio capitán), evocada por Ariel Velasco. A su vez, Mauricio Tábor inicia con frecuencia su retahíla de anécdotas –tildada por el autor de “atadijo de embustes” (p. 404)– con la fórmula: “dicen que...”, “decían que”.<sup>15</sup> Ciertamente es que no deja de ser una fórmula narrativa, pero al menos formalmente él afirma contar lo que ha escuchado a otros, con lo que el coro de voces se ensancha todavía más.

3. La del autor-personaje, que se corresponde con la el autor real Andrés Martínez Oria, que viene a ser, en realidad, un narrador en segundo (a veces, en tercer o incluso en cuarto) grado –o si se quiere un mero editor–, pues se limita a reflejar por escrito, según se ha visto, la novela oral de Velasco.

Y aún podrían añadirse otras voces que nos traen la historia del capitán, como los rumores que corren en Altiva sobre él –algunos poco decorosos– y, en especial, sobre su esposa;<sup>16</sup> o las cartas de esta, especialmente la carta perdida, elemento esencial de la trama, y cuyo contenido solo se desvelará al final, etc.

Ciertamente, las intervenciones de Dídimo Lirón y, sobre todo, de Mauricio Tábor son en buena medida tangenciales a la trama principal, aunque reconstruyan la atmósfera de la tertulia en que participaba el capitán. Por tanto, constituyen digresiones que dilatan el relato y demoran su desenlace. En ese sentido, son digresiones paralelas a las del propio autor cuando posterga, a su vez, el relato de Velasco e introduce los otros hilos discursivos ya señalados (el ensayo sobre la melancolía, el dietario, los excursos sobre literatura u otros temas...). En todo caso, todos ellos contribuyen a este complejo entramado polifónico que alcanzará su máxima expresión, por ejemplo, con las intervenciones de Mauricio Tábor, es decir, cuando el autor cuenta que Velasco le cuenta que Mauricio contaba que, según contaban...

Es precisamente este perspectivismo múltiple lo que, como ocurría también en el *Quijote*, permite introducir distintos

<sup>15</sup> Vid., por ejemplo, pp. 252-257, etc.

<sup>16</sup> Vid. pp. 127, 260, 279, 468, etc.

comentarios, casi siempre irónicos y humorísticos, sobre el propio relato.<sup>17</sup> Si el autor, ya desde el preámbulo, inserta reflexiones teóricas de carácter literario al hilo de lo que él mismo estaba escribiendo, el relato de Ariel Velasco le permite, gracias a este juego de narradores interpuestos, juzgar lo que este está contando; es decir, lo que, en realidad él mismo está contando. Y esto, tanto en el plano del contenido como en el de la forma. Y es que, en principio, el relato del autor se presenta como un reflejo fiel –pues, respeta esencialmente el contenido, el tono y el estilo– de la narración de Velasco:

El trasfondo de la historia y el propio estilo de Velasco, ese rezumo de tristeza no exento de ironía y hasta de alguna burla a veces, para mí tan difícil, dejaban entrever los hilos de un relato más que interesante si se hubiera propuesto escribir y no fiarlo a mi memoria, cada vez menos fiable, aunque nada más llegar a casa tomaba notas de lo oído aquellas mañanas de La Goleta, soleadas o lluviosas según el tiempo. Alguna vez se dejaba caer por allí Avendaño, a última hora, aunque solía ser yo el destinatario de lo que contaba. Y cuando me propuse darle forma material, mi compromiso casi único fue la fidelidad no solo al flujo del relato en sí, sino también a las formas, los términos que usaba, las estructuras sintácticas, la cadencia y el tono de su discurso, pero por encima de todo el respeto a su sentir profundo, eso

<sup>17</sup> Según se ha señalado antes, el punto de vista múltiple es una de las aportaciones técnicas más novedosas del *Quijote*, que está también en el origen de la renovación de la novela moderna: “Una de las razones por las que el *Quijote* parece tan sorprendentemente próximo a muchas novelas del siglo XX es la complicación de los puntos de vista que lleva incorporados (a diferencia de la conocida complicación que se produce en la narración en primera persona). Gran parte de la experimentación desarrollada en la novela posrealista se realizó en la esfera del punto de vista narrativo” (Riley, 2000: 183). Con todo, el tratamiento irónico y humorístico de este punto de vista es quizás el aspecto más genuinamente cervantino. Mucho ha debatido la crítica sobre este asunto, sin llegar a un acuerdo unánime sobre el complejo juego de narradores puesto en juego por Cervantes. *Vid.*, por ejemplo, Riley (2000: 183 y ss.). Véase también, por citar solo algunos estudios más recientes que resumen los planteamientos anteriores y retoman la cuestión, Maestro (2001); López Navia (2006), López Nieto (2007), Sevilla (2010), etc. Asimismo resultan interesantes, por proceder de un novelista en activo, las observaciones de Merino (2007 y 2010). Sobre los aspectos paródicos de la novela, en particular, puede verse, por ejemplo, el estudio de Ferreras (1982). Sobre la teoría de la sátira y de la burla en el Siglo de Oro, puede consultarse el trabajo de Pérez Lasheras (1995).

he procurado al menos, porque desde el primer momento me pareció lo más importante (pp. 163-164).

Pero, a su vez, el propio Velasco pretenderá asimismo reproducir, con frecuencia, de manera más o menos fiel la voz de sus viejos amigos, lo que le permite declinar toda responsabilidad sobre lo relatado:

Velasco adoptaba la voz del iluminador como antes había hecho con la de Mauricio y aun antes con la del capitán, para no tener que hablar de lo suyo y evitar de ese modo cualquier responsabilidad sobre lo dicho, como si dijera, “habla Lirón, no yo” (p. 208).

En consecuencia ambos se presentan como meros transmisores de un discurso ajeno, lo que les permite ejercer también de críticos literarios. Y así, por ejemplo, el autor señalará en ocasiones los referentes literarios de Velasco, entre los que no faltará Cervantes –en un célebre episodio del *Quijote* (I, 20)– o uno de sus mejores discípulos, el británico Sterne:

Las reflexiones de Ariel Velasco, creo que era todo invención suya, me hacían recordar el *Tristram Shandy* de Sterne (p. 305).

–Pues le digo que se entiende tan bien que casi huele, y no a ámbar precisamente.

–Ojo, eso está en Cervantes; no la amolemos (p. 507).

O explicar las técnicas literarias que se están utilizando:

La voz de Velasco contrapunteaba, por así decirlo, con la supuesta de Mauricio, y cada una de ellas era a su vez contrapuntística, en armonía coral la mayoría de las veces, algunas no tanto (429).

Del mismo modo Velasco puede enjuiciar literariamente, en diversos pasajes, el relato de Mauricio Tábora, sacando a colación en algún momento de nuevo el nombre de Cervantes. Basten los siguientes ejemplos:

La fabulación de Velasco resultaba a veces fatigosa y hasta descabada, siguiendo unas veces los pasos del capitán, otras la voz de Mauricio (p. 177)

Mauricio tenía cuerda para rato, gastaba labia para dar y tomar, pero mezclaba las cosas de manera que cada vez venía a resultar más oscuro, lo suyo era una imaginación desbordada, no conocía fronteras entre realidad e invención, se le pedía coherencia, que se atuviera a una historia y no mezclara, pero no había manera, claro que uno se termina acostumbrando, y allí estábamos hasta las tantas, pendientes del hilo, a Mauricio le sobraba lo que otros echamos en falta, inventiva, argumentos, ideas, y por encima de todo, fantasía, el ordenamiento es lo de menos y cualquier oyente puede suplirlo sin mayor dificultad (p. 186).

Lo que perdía al tabernero era esa confianza a menudo ciega en el propio juicio, esa falta de duda que parecía, como poco, presuntuosa, porque además solía ir acompañada de un exceso de autoestima intolerable, no había leído a Cervantes, por mucho alarde que hiciera, o no con el provecho debido (p. 288).

A Mauricio gracia no le faltaba, lo único que lo mezclaba todo y no era fácil seguirle (p. 299).

Incluso en otros casos hasta los mismos narradores, como Mauricio Tábora, pueden comentar su propio relato, recurriendo, por ejemplo, a la autoridad de Cervantes para justificar sus propios yerros, recordando los de aquel en el *Quijote*: “En un entierro dicen que no cabía el ataúd en la fosa y mandó serrarlo, lo tengo dicho, pero no debe tomarse a mal alguna repetición u otro tipo de fallos, los tuvo Cervantes, y era él” (p. 295).

Sin embargo, estas apostillas no versarán únicamente sobre los aspectos técnicos del relato, sino también sobre la verosimilitud de lo que se cuenta. Y es que esa supuesta fidelidad textual, esto es, la reproducción literal del discurso ajeno antes señalada no siempre se cumple. Así lo reconoce el propio Velasco, que confiesa añadir fragmentos de su propia cosecha: “A un hijo de Laudelino Fraguas le gustaba ir a un club de Valcavado, *esto es reciente y Mauricio no lo vivió, lo añadido yo*” (p.179).

Entonces, queda claro que Velasco manipula a su antojo la voz de los otros narradores (Mauricio, Dídimo Lirón o el propio capitán) y, por lo tanto, que no refleja fielmente lo que a él le cuentan, sino que lo recrea a su manera, pues su actitud no es la del *historiador*, sino la

del *novelista*.<sup>18</sup> Lo cual termina afectando a la veracidad de lo que se cuenta, como reconoce el mismo Velasco:

Solía advertir Velasco que a lo mejor las cosas no habían sucedido así, quién se metía en el pensamiento, cómo sondear los laberintos ajenos, pero lo oído y observado daban pie a pensar que no habrían sido muy distintas. En todo caso era el único narrador de la historia, además de cercano, y no había forma de contrastar su punto de vista con otros diferentes, que yo supiera (pp. 103-104).

Ciertamente, esto no resulta demasiado relevante en lo que respecta a Mauricio Tábora (ya que sus historias no dejan de ser, en su mayor parte, embustes o patrañas), pero sí en lo que respecta a la historia del capitán que pasa en principio por una historia real, dentro de la novela. Llegados a este punto, al igual que en el *Quijote*, se entra en divertido juego de precisiones y distingos para discernir, en primer lugar, lo inventado de lo real, aventurando hipótesis o incluso corrigiendo los supuestos deslices de Velasco:

Comentarios así dejan ver la encarnadura moral de un Mauricio – ¿habría que pensar también en el propio Velasco e incluso ir más allá?– que hoy sería considerado políticamente incorrecto y sin lugar a dudas condenado al infierno de los reaccionarios y antifeministas, de las peores estirpes de réprobos (p. 270).

Es probable que el subconsciente, o el simple despiste, le jugara una mala pasada, y Velasco –o Mauricio– estuviera pensando en la Fornarina, la amante por la que murió en plena juventud, según Vasari tras una noche de excesos, porque las madonnas del maestro de Urbino son de lo más casto y pudibundo (p. 278).

Estaría también Velasco, claro, pero en la evocación de aquel tiempo evitaba por encima de todo hablar de sí, y eso podría llevar a la creencia de que el quinteto pudiera no hallarse al completo (p. 456).

Aquí podríamos tener quizá una de las contadas intervenciones de Velasco en la tertulia, evocada por él mismo desde un tiempo tan lejano. Como se puede fácilmente observar, Velasco confundía el presente, efectivamente eran cincuenta años de olvido del poeta

<sup>18</sup> El propio autor calificará el relato de Velasco de “novela” (p. 95), de “fabulación” (p. 177), etc.

Wenceslao Ferrero, con un pasado que aún no era así, aunque iba de camino (p. 458).

Se diría que Velasco hablaba de sí, atribuía por vía metafórica al capitán, un caso claro de *translatio similitudinis*, su propia experiencia, no solo una sensibilidad musical o unos sentimientos; era como si construyera un mundo ajeno con su propio mundo interior, traspasando en sentido figurado pieza a pieza. Aunque por otro lado tampoco resultaba inverosímil el conocimiento profundo del otro, no solo por la proximidad física y anímica con el capitán, a quien había tratado de cerca durante muchos años, sino también, y sobre todo, por su indudable capacidad introspectiva y analítica, sus dotes de observador y su prodigiosa intuición. Por todo ello resultaba creíble aquel presunto conocimiento de lo de Eligio Monteamaro (p. 473).

Por poner en duda, hasta se pone en duda la existencia real de Mauricio Tábora, lo que ya es el colmo de la ironía: “No iba desencaminado Velasco al atribuir a Mauricio, *persona real o personaje suyo*, la oportunidad de la anécdota como nuevo género literario (p. 167)”.

Todo lo anterior origina que algunos de esos comentarios traten de delimitar la responsabilidad de lo relatado:

Estaba bastante claro que el supuesto discurso de Mauricio era en todo o en parte el de Velasco, no había más que ver aquellas digresiones sobre el eléboro o el chocolate, difícilmente verosímiles en boca de un tabernero sin otro título que el de enterrador, y por eso resultaba más extraña la velada alusión a Altiva, a la que quería demasiado para llamarla “cerril”, pero no había tiempo para quedar en una parte del evocador discurso, porque él seguía adelante (p. 180).

No sabía si atribuir a Mauricio o al propio Velasco ciertos pasajes, en todo caso es muy probable que hablara de oídas más que de experiencias (p. 280).

Esta negativa a ver el mar era cosa de Mauricio y no de Velasco, que había sido hombre mundano, amigo de ciertos ambientes refinados del mar y de los balnearios, y había veraneado incluso en la Toja, según confesaría después (p. 304).

¿Os suena un tal Hans Castorp? –esto era sin duda un añadido de Velasco, no es verosímil que Mauricio frecuentara esos parajes–, a lo que iba (p. 320).

Si dejaba a un lado los pasos del capitán para seguir de cerca la voz de Mauricio, a Velasco se le veía menos comprometido con el relato, menos afectado, podría decirse, tal vez porque lo del capitán había sido real mientras lo del tabernero no dejaba de ser una especie de atadizo de embustes –aunque el narrador está siempre obligado a defender su verdad, su buena parte al menos de verdad–, y quizá por eso el tono era distinto, su visión de las cosas venía a resultar más ligera, irónica, una pizca burlesca y con su dosis de humor, un humor inclinado a lo tenebroso, es indudable, que atenuaba sin embargo la gravedad de aquella otra vida hecha de dolor (pp. 396-97).

Pero esta delimitación se va a revelar complicada, pues las distintas voces se solapan entre sí constantemente hasta el punto de confundirse:

Velasco iba y venía por el camino de la memoria, siempre engañoso, se ponía la máscara de Mauricio o la suya propia, y a veces no se sabía quién era el que hablaba, pero eso llegaba a parecerme secundario. En realidad se trata de artilugios usados por el narrador, o el autor, quién sabe, para sacar adelante el relato, que no es fácil; pero lo que importa es el fondo del asunto (p. 279).

Pero la voz de Velasco reproducía también otras voces, de manera que con frecuencia me desorientaba, yo creo que a veces hasta él perdía el hilo, y no era fácil saber quién y de qué hablaba (p. 95).

Era evidente que Velasco hablaba por sí más que por Mauricio, y de sí más que de nadie, se detenía en su propio pensamiento antes de retomar la voz del tabernero, el recuerdo de la voz de Mauricio, y se entremezclaban la suya y la ajena en extraño concierto, lo que hacía extremadamente difícil distinguir una de la otra (p. 403-404).

Por si no hubiera quedado suficientemente claro el artificio narrativo que confunde las voces, el autor lo hace explícito:

El lector liviano a lo mejor lo pasa por alto, pero el atento y meticoloso, que de todo hay, se preguntará si ese yo con fístula y operado corresponde a Mauricio Tábor, a quien debería atribuirse la voz, a un Ariel Velasco que habla en segunda instancia o a ese yo que está entre el ser real que escribe y el personaje ficticio que aparece como responsable de lo dicho. Perdóneseme el juego de espejos, no quisiera parecer un trilerero de feria que oculta el objeto y lo hace

aparecer con engaño donde nadie lo espera. En cualquier caso, qué más da el yo paciente, lo que importa es el hecho en sí (p. 418).

Tenemos aquí, en definitiva, una situación muy semejante a la del *Quijote* con las intervenciones de Cide Hamete Benengeli, el traductor aljamiado y el autor cristiano. Aunque, en nuestro caso sí podemos precisar el número de intervinientes en el proceso textual, el autor maneja con tal destreza este paródico entramado polifónico que no siempre nos queda claro quién habla ni qué papel desempeña cada uno. De ahí, ese juego de distingos sobre el papel (testigo de los hechos, investigador, editor escrupuloso...), las responsabilidades (veracidad, fidelidad textual...) y aún las tropelías de cada uno (ocultación de hechos, intromisiones espurias...). Hay en todo ello, un indudable propósito burlesco, pues el autor deja claro que todo esto es una impostura, pero se trata de que el lector participe en el juego.<sup>19</sup>

Como hemos venido subrayando, aquí subyace una cuestión de fondo semejante a la del *Quijote*: las relaciones entre ficción y realidad, o lo que es lo mismo, entre verdad poética y verdad histórica, y, en relación con ella, el problema del punto de vista narrativo. No debemos olvidar, insistimos, que *Invitación a la melancolía* es una parodia de las novelas de “autoficción”, un tipo de relatos que juegan precisamente con la voluntaria confusión del ámbito real y el ficticio.<sup>20</sup> Martínez Oria ha dado una vuelta de tuerca a este planteamiento con una riqueza y complejidad de enfoques que aproximan su novela sin ninguna duda a la estela cervantina. Una impronta que, como se ha visto, afecta a todos sus aspectos esenciales: temas, técnicas narrativas, personajes, episodios, alusiones intertextuales... Otras muchas e interesantes consideraciones podrían añadirse; pero eso nos llevaría a extendernos todavía más de lo que ya lo hemos hecho. Baste por ahora este esbozo para poner de manifiesto la vigencia del magisterio de Cervantes y los excelentes logros literarios a los que puede conducir.

<sup>19</sup> Como puede observarse, es posible *mutatis mutandis* aplicar a *Invitación a la melancolía* buena parte de las apreciaciones que un estudioso como Florencio Sevilla aplica al *Quijote* a la hora de estudiar este irónico juego de narradores. *Vid.* Sevilla (2010: 99-103)

<sup>20</sup> Son, en definitiva, estas las cuestiones que subyacen en toda metanovela, desde el *Quijote* hasta las modernas obras de metafiction, pasando por *Niebla* de Unamuno: el propio concepto de realidad y ficción, y los límites entre ambas, el planteamiento de la literatura como juego, etc. *Vid.* Imízcoz (1999: 325-326).

## BIBLIOGRAFÍA

- Amell, S. (1988), “La presencia de Cervantes en la novela española actual”, en *RILCE*, IV, 2, pp. 9-19.
- Basanta, A. (1990), “Cervantes y el *Quijote* en algunas novelas españolas de nuestro tiempo”, en *Actas del I Coloquio Internacional de Cervantistas*, Madrid, Anthropos, pp. 35-51.
- (2011), “Cervantes y la novela española actual”, en *Nuevos derroteros de la narrativa española actual: veinte años de creación*, coord. por Geneviève Champeau, Jean-Fraçois Carcelén, Georges Tyras, Fernando Valls, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 91-106.
- Blasco, J. (1989), “La compartida responsabilidad de la «escritura desatada» del Quijote”, *Criticón*, 46, pp. 41-62.
- Cabrales Ortega, J. M. (2000), “Cervantes y la novela actual: aproximación a *Una comedia ligera de Eduardo Mendoza*”, *MonteBuciero*, 5, pp. 255-272.
- Castells Molina, I. (1998), *Cervantes y la novela española contemporánea*, tesis doctoral, Universidad de La Laguna.
- Ferreras, J. I. (1982), *La estructura paródica del “Quijote”*, Madrid, Taurus.
- Imízcoz Beúnza, T. (1999), “De la «nivola» de Unamuno a la metanovela del último cuarto del siglo XX”, en *RILCE*, 15.1, pp. 319-333.
- López Navia, S. A. (2006), “Las claves de la metaficción en el *Quijote*: una revisión”, en *Oppidum: Cuadernos de Investigación*, 2, pp. 169-186.
- López Nieto, J. C. (2007), “De versiones y autores ficticios en el *Quijote*: a vueltas con el comienzo de II, 44”, en *Lectura y signo*, 2, 1, pp. 99-128.
- Maestro, Jesús G. (2001), “Cide Hamete Benengeli y los narradores del *Quijote*”, en Jean Pierre Sánchez (ed.), *Lectures d’une oeuvre. «Don Quichotte» de Cervantes*, París, Éditions du Temps, pp. 96-127.
- Martínez Oria, A. (2007), *Más allá del olvido*, Astorga, Centro de Estudios Astorganos “Marcelo Macías” (2ª edición, Astorga, CESED, 2013).
- (2008), *El raro extravío del viajante Eterio en el pinar de Xaudella*, Astorga, Akrón.
- (2008a), *Silencio púrpura*, Astorga, Akrón.

- (2010), *Jardín perdido*, Astorga, Akrón.
- (2013), “Novela, río total”, *Argutorio*, 30, pp. 43-47.
- (2014), *Invitación a la melancolía*, Astorga, CESED, 2014.
- Mata Induráin, C. (ed.) (2013), *Recreaciones quijotescas y cervantinas en la narrativa*, Pamplona, Eunsa.
- Merino, J. M<sup>a</sup>. (2007), “El narrador del *Quijote* y la voz de la novela”, en Emilio de la Mata (ed.), *Cervantes y el Quijote, Actas del Coloquio Internacional* (Oviedo, 27-30 de octubre de 2004), Madrid, Arco Libros, pp. 33-38.
- (2010), “El Quijote en las raíces de la novela contemporánea”, <<http://otrolunes.com/archivos/11/html/unos-escriben-11-a50-p01-2010.html>> (13-04-2014).
- Miñambres, N. (2014), “Una «summa» de novelas”, en suplemento “Artes & Letras” Castilla y León, *ABC*, 24-2-2014, p. 87.
- (2014a), “Gran modernidad literaria”, en *Filandón*, suplemento cultural de *Diario de León*, 30-03-2014, p. 7.
- Pérez Lasheras, A. (1995), *Más a lo moderno. Burla, sátira y poesía en la época de Góngora*, Zaragoza, Anexos de Tropelías.
- Riley, E. C. (2000) *Introducción al “Quijote”*, Barcelona, Crítica, (edición original en inglés 1986).
- Sevilla, F. (2010), “La voz del Cervantes “creador” en el *Quijote*”, *Anales cervantinos*, XLII, pp. 89-116.
- Sobejano, G. (1987): “Cervantes en la novela española contemporánea”, *La Torre*, I, n<sup>o</sup> 3-4, pp. 549-573.
- (1989), “Novela y metanovela en España”, *Ínsula*, 512-513, pp. 4-6.
- Suárez, L. M. (2013), “La metanovela de Andrés Martínez Oria”, <[http://astorgaredacción.com/not/3470/la\\_metanovela\\_de\\_martinez\\_oria/](http://astorgaredacción.com/not/3470/la_metanovela_de_martinez_oria/)> (12-04-2014).
- Torrente Ballester, G. (1984), *El Quijote como juego y otros trabajos críticos*, Barcelona, Destino (1<sup>a</sup> edición, Madrid, Guadarrama, 1975).