



Sobre un posible retorno a la novela de acción

Mariano Baquero Goyanes

Como con tantas imprecisas y hasta anticientíficas denominaciones viene ocurriendo, con el término «novela de acción» solemos referirnos a una modalidad literaria que todos sabemos en qué consiste, por más que tal vez resultara difícil establecer su definición.

Para buscar los rasgos característicos de tal género es frecuente adoptar como criterio esclarecedor -simplista y huidizamente esclarecedor-, el compararlo con la novela psicológica, que vendría a ser su polo opuesto. Y a la vez -cerrando así el engañoso círculo conceptual-, para llegar a la definición de ésta, es usual servirse, antitética, negativamente, de la novela de acción.

Novela de acción y novela psicológica pasan por ser los dos extremos de un género que unas veces podrá, caracterizarse por el relato de hechos puramente exteriores, sin atender a la intimidad de los seres que viven esos hechos; y otras se caracterizará por transcurrir esas acciones almas adentro de los personajes, interesando más entonces el oculto fluir de tales almas que la exterior peripecia física.

Una mayor justeza clasificadora nos haría ver que esas dos modalidades novelescas son sólo abstracciones extremas, entre las que caben numerosos tipos de narración.

Críticos como Edwin Muir¹ distinguen tres tipos de novela: *dramatic novel*, *character novel* y *chronicles*, fijándose en el predominio de la acción o peripecia (cualquier novela de aventuras serviría de ejemplo), en la atención prestada a una figura o carácter central (obras del tipo del *Werther*, *Obermann*, la serie galdosiana de *Torquemada*, la de *Salavin*, de Duhamel, etc.), o en la conjugación de tiempos y espacio fraguando novelescamente y dando lugar a algo así como una amplia visión histórica

(*La guerra y la paz*, *La feria de las vanidades* o las novelas-saga del tipo de la de Galsworthy).

Narración y descripción

△▽

Y es evidente que con esa triple clasificación de Muir no quedan agotadas todas las posibilidades de encuadramiento narrativo, atendiendo a la dosificación y manejo de los que cabe considerar como ingredientes básicos en la constitución de una novela: acción-cañamazo argumental-, psicologías de los personajes, tiempo y ambiente o clima novelesco.

De las distintas maneras o técnicas con que esos elementos pueden ser empleados - según sea la preocupación temporal la que predomine, o sea el elemento psicológico desbordado, a través de una primera persona, el que todo lo llene, etc.-, algo he escrito en otra ocasión². Aquí sólo quiero recordar cómo, según se preste más o menos atención a la acción o a los seres y el ambiente, cabe considerar dos fundamentales maneras de novelar: la narrativa y la descriptiva.

No quiere esto decir que ambas maneras sean opuestas y se den siempre aisladamente, puesto que en una misma novela pueden mezclarse narración y descripción.

Por eso Robert Petsch³ distingue, incluso en una misma obra, entre relato (*Bericht*) y descripción (*Beschreibung*), y los cultivadores del *new criticism* norteamericano, como René Wellek y Austin Warren, hablan de *plot* y *characterization* casi como equivalentes de estructura, argumental y de caracterización o descripción⁴.

No es preciso entrar ahora en la compleja discusión de estos elementos. Si aceptamos el que *narración y descripción* son claves decisivas del género novelesco, es evidente que en el relato psicológico predomina la segunda, en tanto que la novela de acción suele caracterizarse por ser más puramente narrativa.

Por eso Ortega y Gasset ha podido decir: «Si oteamos la evolución de la novela desde sus comienzos hasta nuestros días, veremos que el género se ha ido desplazando de la pura narración, que era sólo alusiva, a la vigorosa presentación. En un principio, la novedad del tema pudo consentir que el lector gozase con la mera narración. La aventura le interesaba, como nos interesa la relación de lo acontecido a una persona que amamos. Pero pronto dejan de atraer los temas por sí mismos, y entonces lo que complace no es tanto el destino o la aventura de los personajes, sino la presencia de éstos. Nos complace verlos directamente, penetrar en su interior, entenderlos, sentirnos inmersos en su mundo o atmósfera. De narrativo e indirecto se ha ido haciendo el género descriptivo o directo. Fuera mejor decir presentativo»⁵.

Presentativo o descriptivo, éste parece ser uno de los rasgos más característicos de la novela psicológica, susceptible de ser contrapuesta, así encuadrada, a la de acción o de

aventuras. En ésta parece pesar más lo narrativo, considerando como narración la de unos hechos exteriores -su enumeración-, vividos por unos seres que parecen vistos sólo en su corteza física, sin margen para el buceo psicológico en su intimidad.

Si en la novela psicológica -es decir, en la descriptiva o presentativa- el elemento narrativo -como el propio Ortega reconoce- actúa de soporte, más o menos denso, de otros elementos polarizadores del interés de la obra, en esa novela de acción que es sólo peripecia exterior, no existe ya tal papel de soporte, puesto que todo es narración, y a ésta quedan supeditados los elementos descriptivos, con clara dependencia funcional.

Usando, pues, la fórmula orteguiana, vemos que resulta expresiva y eficaz, no sólo en el aspecto histórico o de evolución y transformación del género, tal como su creador la maneja, sino también en ese otro aspecto de simple clasificación, que, prescindiendo de todo encuadramiento cronológico, nos permite situar dos modalidades narrativas en esferas distintas, según predomine en ellas lo narrativo o lo descriptivo.

Entiéndase que, así aceptada y aplicada la fórmula orteguiana, hay que moverse preferentemente en el plano de la teoría, ya que tal dualidad, narración-descripción, queda rebajada en su eficacia al pasar a la realidad, a las novelas de cada día, en donde, más que oposición, se da articulación y fusión de ambos elementos.

Tiempo, espacio y diálogo



He de confesar, además, que, apurada la cuestión, me resulta algo difícil imaginar la nítida y precisa frontera que separa el sólo *narrar* del sólo *describir*.

Por *narrar* entiendo un *contar*, es decir, un *enumerar*. ¿Y el describir no es también, en cierto modo, un enumerar, un ir situando, uno tras otro, los detalles necesarios - rasgos de un ser, de un objeto, de un paisaje, de un hecho- para que percibamos lo que el novelista desea poner, *presentar*, ante nuestros ojos?

Tal vez sean las dimensiones espacial y temporal las que, sin exclusividad ni excesiva precisión, pudieran servir para la separación de uno y otro procedimiento.

El *describir* alude predominantemente a un ir situando en un espacio dado esa serie de rasgos de cuyo conjunto -de cuya sucesiva *enumeración*, o sea de su ordenación temporal- nacerá la descripción buscada. Se ve, por tanto, que la calidad espacial del describir no excluye la temporal; antes bien la incluye y se aprovecha de ella, al permitir movilizar la descripción de un ser, objeto o paisaje, sometido al fluir unos segundos, minutos u horas, capaces de alterar su color y fisonomía.

El que la *enumeración* descriptiva se apoye en el tiempo como factor ordenador nada tiene que ver con el hecho de que en ella la dimensión más importante sea la espacial. Piénsese, por ejemplo, en una novela tan densamente descriptiva, espacial, como *La Regenta* de Clarín, ese donde el ambiente de Vetusta, pormenorizadamente dado a conocer al lector, es tan importante que rebasa la normal categoría de fondo o decorado de una acción, para alcanzar la de protagonista.

El *narrar*, en cambio, hace referencia a un *contar*, a un *enumerar* preferentemente situable en el tiempo. En la citada novela de Alas hay capítulos como el primero, o el dedicado a la presentación del Casino y de sus contertulios, eminentemente descriptivos, espaciales, que contrastan con los últimos, densos en peripecias, sucediéndose unas tras otras en el tiempo.

Se puede, efectivamente, *describir* la catedral vetustense en esa novela, pero no *narrarla*. Por el contrario, apenas se advierte diferencia en la expresión *narrar* o *describir* el duelo de don Víctor Quintanar, en las páginas finales de la obra. El *describir* hace suponer una mayor lentitud -de ahí que Ortega presente como rasgo propio de la novela presentativa moderna su morosidad-, un mayor acarreo de detalles, escamoteados en el *narrar*, que sólo atiende a la pura información del hecho, a su calidad de sucedido en el tiempo.

La distinción es convencional y frágil, pero puede de momento servirnos para continuar estas notas de asedio en torno a la novela de acción, es decir, la eminentemente narrativa, temporal.

Pero aún hay más, ya que, apurando el problema de nomenclatura al que me estoy refiriendo, cabría buscar diferencias entre el simple *describir* y el orteguiano *presentar*. No creo que sean la misma cosa, ni me parece que en la intención de Ortega esté el creerlo, ya que, para él, *presentar* es un estadio más avanzado y moderno del *describir*. Así, Dostoyevski me parece un novelista más *presentativo* que *descriptivo*, a la inversa, por ejemplo, de un Pereda en nuestras letras.

Presentar no alude al tiempo ni al espacio. Se refiere solamente al poner hábilmente ante los ojos del lector hechos, ambientes y personajes en su momento más expresivo, en el que menos recargo descriptivo necesitan.

Si entre el *narrar* y el *describir* es difícil ya trazar fronteras, salvada una débil discriminación dimensional -tiempo y espacio-, entre el *describir* y el *presentar* no cabe ya esa apoyatura diferenciadora.

Creo que la discriminación hay que hacerla ahora fijándose en el *modo*, en la *manera*, tal como parece desprenderse de la interpretación orteguiana de la novela moderna.

Tal vez el *describir* suponga siempre, en el fondo, un cierto énfasis, un subrayado latente, que el *presentar* trata de excluir, operando esencialmente a base de alusiones. (Esto explica el que no sean *presentativas* tantas novelas naturalistas del siglo pasado. Sus autores creían que la objetividad podía conseguirse extrayéndola de fotográficas y minuciosísimas descripciones, sin darse cuenta de que tal pormenorización descriptiva suponía ya un énfasis emocional, un subjetivo subrayar determinados elementos de un ser o de un ambiente. Una técnica montada sobre el hecho de no querer perdonar detalle no puede ser presentativa. Como Ortega vio bien, en la novela moderna la descripción se ha visto desplazada por la alusión.)

Por todo ello, creo que un ejemplo extremoso de adónde puede llegar la técnica presentativa lo ofrecen ciertos narradores norteamericanos -Hemingway, Dos Passos-, al darnos la materia novelesca en bruto, sin apenas subrayado descriptivo⁶.

Naturalmente, uno de los más hábiles procedimientos presentativos es el del diálogo. De ahí que novelistas tan dentro de esta peculiar técnica novelesca como Dostoyevski -recuérdese su *Humillados y ofendidos*- y Baroja -en *La casa de Aizgorri*, por ejemplo- recurran a tal procedimiento, grato también a naturalistas como Galdós y aun estudiable en precedentes tan lejanos como *La Celestina*.

Con la forma dialogada, Fernando de Rojas separa pulcramente su persona del mundo narrativo por él creado, mostrable así en toda su crudeza, sin peligro de solidaridad.

Y es que el diálogo acerca y separa a la vez. Acerca los hechos y los personajes al lector, al dárselos en presente, en puro *fieri* ante sus ojos; y los aleja, al mismo tiempo, del narrador, distanciando de ellos, de sus decires y pensamientos, mediante una técnica aisladora que le salvaguarda de toda responsabilidad⁷.

Por eso un naturalista como Galdós recurre al diálogo como a un elemento objetivador, que permita ofrecer al lector unos hechos sin interposición del narrador, escamoteada la voz de éste.

El caso de Baroja, de sus novelas dialogadas, creo que habría que interpretarlo de manera distinta. Es la aversión a la retórica, al énfasis literaturizador lo que lleva quizá al novelista vasco a descarnar descriptivamente sus narraciones, a evitar toda sentimental intrusión, a llegar incluso a ese puro hueso del diálogo, en el que, con el ensamblaje de unas breves acotaciones, unos personajes actúan y viven ante el lector, apoyados en el más exiguo soporte novelístico, sostenidos por el mínimo artificio literaria imaginable.

Las novelas de Conrad



El que en la pareja narración-descripción -capaz de haber suscitado todo lo anteriormente descrito- el primer elemento tienda a cuajar en novelas de acción, en tanto que el segundo tiende a ponerse al servicio de lo psicológico, no significa -como ya advertí líneas arriba- una total identificación de cada elemento con cada uno de esos dos géneros.

Basta pensar en ciertas novelas, cuya apariencia es la de un típico relato de acción y de aventuras, que, sin embargo, encubre el contenido propio de una novela psicológica.

Es decir, que entre la pura novela de aventuras a lo Salgari o Mayne Reid y el desnudo relato psicológico a lo Proust existe otro género que no me atrevo a calificar de mixto, ya que en toda mixtura parece haber siempre algo de forzado. Y nada menos forzado que esa espléndida combinación de novela psicológica y de aventuras que suelen ofrecer las obras de un Joseph Conrad, por ejemplo.

La geografía, los tipos, incluso las incidencias son las propias de cualquier novela de aventuras: países exóticos, viajes marítimos, piratas, guerras, intrigas y amor. Pero tras todo esto hay una gran densidad psicológica, repartida en unos personajes que nada

tienen que ver con los convencionales muñecos de la más superficial novela de aventuras, sólo músculo o gesto, como conviene a una clase de relatos en donde todo análisis psicológico entrañaría un retardamiento en la acción, es decir, en la sustancia misma de la obra.

Piénsese, en cambio, en alguna obra de Conrad -como *Lord Jim*, en donde el encarnizado problema de conciencia del protagonista, con su complejo de cobardía, da lugar a una especie de largo y dolorido monólogo-, en el que no importan tanto las peripecias exteriores -naufragios, piraterías, episodios bélicos-, como ese mismo atormentado e interesante personaje, Lord Jim, cuya silueta moral -objetivo básico del relato- es trazada a través de tales incidencias. El personaje no está al servicio de la acción, del episodio, como suele ocurrir en las novelas de aventuras, sino que éstas, las aventuras, sirven para que el lector conozca las facciones psicológicas del protagonista.

Conrad consiguió, en su tiempo, el máximo de pureza novelística, al no tener que recurrir al artificio, usado ya entonces y luego con más frecuencia aún, de sustituir el interés argumental por otros factores.

De ahí que su fórmula narrativa ofrezca interés excepcional en una época como la nuestra, en la que -como en otra ocasión he dicho⁸- ése ha dado en la novela el mismo fenómeno que ya se había producido con relación a otros géneros literarios: la existencia de una novela para las minorías y de otra para las masas.

Es obvio que a cualquiera se le ocurre pensar que las primeras son las predominantemente psicológicas, en tanto que las segundas se caracterizan por el factor acción, por la densidad argumental⁹.

Creo que en el concreto caso de Conrad no existe la escisión minoría -masa frente a la novela, como provocada por el peso de lo psicológico o de la acción, ya que las obras de este escritor pueden interesar tanto al lector -el fino lector- de novelas de aventuras como al de auténticos relatos psicológicos¹⁰.

La «novela novelesca»



Haber logrado Conrad lo que acabo de apuntar, es haberse mantenido fiel a una pureza novelesca, amenazada ahora desde muy diversos ángulos.

Por eso hoy se habla, en ciertos sectores literarios, de un posible retorno a la novela de acción como fórmula salvadora, aprovechando las conquistas y experiencias del relato psicológico.

Esta postura me parece semejante a la que a finales del siglo pasado se dio entre ciertos críticos, sobre todo franceses, que deseaban y postulaban un retorno a la redundantemente llamada novela novelesca, tras el cansancio de relatos psicológicos a lo Paul Bourget.

Ese retorno a una novela novelesca pareció iniciarse, como digo, en Francia, en donde se consideró a Marcel Prévost como iniciador o recreador del género.

Tras tal denominación, Prévost quería ver una narración que fuese «novelesca, no en el sentido de una más amplia fábula, sino de mayor expresión de la vida del sentimiento». Se comprende que, partiendo de tal supuesto, se pudiese llegar, por esa vía de la intimidad lírica, sentimental, a la que casi parece ser la modalidad opuesta, la que Clarín -ocupándose precisamente de la *novela novelesca*- llamó *novela poética*¹¹.

Pero si Clarín entendía por novelas novelescas algunas obras históricas de Renán e incluso el *Ramayana* -que le parecía lleno de «sentimiento»-, lo más corriente era ver tras tal denominación obras del tipo de *Los tres mosqueteros*, de Dumas. Se deseaba en Francia un retorno a relatos de invención, peripecia y sentimiento, tras el cansancio de las novelas naturalistas en las que únicamente contaba lo documental, y de las psicológico-idealistas, de reacción antinaturalista, pero próximas a ella en la fórmula. De pasear el espejo stendhaliano por burdeles, mercados o tabernas, se saltó a pasearlo por almas delicadas y complejas, reflejando a veces conflictos sin verdadero interés novelesco. En tal momento se deseó volver al relato construido a base de acción, ya que no otra cosa parece descubrirse, en última instancia, tras la denominación novela novelesca.

En nuestros días se ha producido una situación semejante. A raíz de la anterior postguerra, en todos los géneros literarios se operaron importantes transformaciones, que en el campo de la novela condujeron a lo que alguna vez ha sido llamado un proceso de *desnovelización*. Si hoy día comienza a hablarse de un posible regreso hacia una novela más ordenada, clásica y normativa¹², es tal vez como consecuencia del cansancio provocado por ciertas extremas modalidades narrativas, novelas casi definibles como de laboratorio, elaboradas cerebralmente, en las que todos los efectos han sido sopesados y todos los recursos técnicos estudiados.

De ese posible retorno a una novela de acción se advierten ya algunos significativos síntomas, entre ellos el de que ciertos libros calificados en Norteamérica de *best-sellers* son auténticas novelas de acción, de narración lineal y sin artificio. Piénsese en el caso de una novela conocida de los lectores españoles, *Sinuhé el egipcio*, de Mika Valtari, en donde aunque el escenario sea el del Antiguo Egipto, la peripecia -aventuras, guerras y erotismo- tiene un aire muy actual y muy propio de una intensa novela de acción.

Las novelas de Graham Greene



Ese posible retorno a una novela de acción, que ha sabido aprovecharse de la psicológica, fundiéndose con ella, explica el éxito de un narrador tan universal ya como Graham Greene.

En una entrevista concedida a Vera Volmane por la novelista y crítica inglesa Marghanita Laski, afirmaba esta última: «Existe en Inglaterra una escisión entre la literatura de los intelectuales y la que llaman la novela popular. Graham Greene es el único que satisface a los dos grupos»¹³.

Creo que si esto sucede es porque en la novela de Graham Greene ocurre, en otro plano y salvadas todas las distancias, algo parecido a lo que antes señalé en Conrad. Estamos nuevamente ante el caso del relato en el que acción, es decir, aventuras, y densidad psicológica se entremezclan y funden hasta conseguir interesar a un sector de los lectores mucho más amplio que el caracterizable por su devoción hacia sólo uno u otro de los dos tipos de relato. El exotismo, las aventuras marítimas de las narraciones de Conrad tienen aquí su equivalente -en cuanto a densidad de acción- en el tema policíaco o gangsteril que ciertas novelas de Graham ofrecen: *El ministerio del miedo*; *Brighton, parque de atracciones*; *Una pistola en venta*.

Otras veces un fondo de revolución y de aventuras da pie a un relato tan nítidamente psicológico como *El poder y la gloria*. Es decir, que, siempre, tras el movimiento y el interés de una acción están las recias siluetas espirituales de unos seres humanos. Lo policíaco suele ser siempre anécdota. Es el complejo de hombre entre monstruo y tierno lo que atrae del protagonista de *Una pistola en venta*, así como en *Brighton*; más que los episodios gangsteriles en que abunda el relato, interesa el complejo de atormentada castidad que padece el juvenil delincuente que actúa de personaje central.

El mundo del hampa, de la delincuencia, del crimen da color novelesco y acción a unas narraciones ahincadamente psicológicas. Lo que a Graham Greene le interesa es, de una forma u otra, el tema del pecado, y de ahí que sea ese turbio mundo criminal el que le sirve de cauce más adecuado con el que dar expresión a tan obsesivo tema. Más que el puro relato exterior de la persecución que el sacerdote mejicano sufre en *El poder y la gloria*, interesa su propia persecución interior. La aventura está -como en Conrad- en función del personaje, de su psicología.

Tal creo que es el gran mérito de Graham Greene, explicable por lo que yo llamaría su triple fidelidad: fidelidad al género novelesco en su aspecto de pura narración, de relato basado en una trama suscitadora de una acción interesante; y fidelidad a su tiempo -a nuestro tiempo- en un doble aspecto: el ideológico y el expresivo o artístico. El primero es evidente a través de esa angustia espiritual del hombre moderno, apresada y descrita por el escritor en sus narraciones. El segundo se revela en el hecho de que éstas se hallen a la altura de las más importantes conquistas técnicas conseguidas en la evolución del género: multiplicidad de planos psicológicos, monólogo interior, desorden en el relato, intencionadamente expresivo; escamoteamiento de momentos importantes en la acción, dados alusivamente a lo Faulkner, etc.

Personalmente considera que el camino seguido por Graham Greene es excelente y de espléndido porvenir para la novela. Y esto no significa aceptar, a ciegas, como única fórmula salvadora del género el retorno a la novela de acción.

Todo lo que sea fijar límites rígidos me parece erróneo, inapropiado a la naturaleza de un género literario que es el más flexible de todos, y, por tanto, el que peor admite previos esquemas y ordenadas trayectorias a seguir.

El caso de Faulkner



Lo que yo quería apuntar solamente en este ensayo era algún rasgo denunciador de cómo el elemento acción, *aventura*, no ha desaparecido de las más auténticas novelas de nuestros días, sino que, unido al análisis psicológico y sirviéndose de los más audaces procedimientos de la moderna técnica narrativa, está fraguando en otras tan importantes como las del ya citado Graham Greene o las de ciertos novelistas norteamericanos: William Faulkner, por ejemplo.

Salvadas todas las distancias e intenciones, creo ver en el caso del autor de *Absalon, Absalon!* algunas coincidencias con el de Graham Greene. Y es que en ciertos relatos tal vez los más característicos del escritor norteamericano hay una epidermis de novela de aventuras, recubriendo algo más, algo completamente distinto.

La increíble peripecia de un penado durante una inundación del Mississipi da lugar a uno de los relatos que componen *Las palmeras salvajes*. Aparte del tono narrativo empleado para captar y presentar esa peripecia, su alineación alternada con otro relato de tono violentamente erótico, destruye toda semejanza con una normal novela de aventuras, aun cuando parezcan existir los elementos básicos de ésta. Otro tanto ocurre, por ejemplo, con *Santuario*, cuya apariencia más externa es la propia de una novela gangsteril, sobrepuesta -caso próximo a los ya comentados de Graham Greene: *Brighton* y *Una pistola en venta*- a un contenido que nada tiene que ver con un vulgar relato de ese tipo.

La acción, en manos de Faulkner, desborda los límites propios de una simple novela de aventuras, por cuanto tal acción -penados, sádicos o gangsters- sirve al autor para hundirse en el caso y expresarlo eficazmente.

En tan comentado tono caótico -violentamente caótico- de las mejores y más personales novelas de Faulkner es el resultado, en parte, de ese manejar el autor unos elementos que, de otra manera tratados y combinados, fraguarían en un relato de aventuras. Si esto no ocurre en las narraciones faulknerianas es porque el novelista -empujado por una inquietud existencial- ha buscado lo misterioso, oculto y alucinante de la vida humana, ofreciéndolo no con la linealidad y orden de la novela de aventuras, sino con el desorden y turbulencia de la vida, interpretada según la fórmula shakesperiana de una historia relatada por un idiota con *Sound and fury*.

Conrad se sirve de los elementos propios de una novela de aventuras para enriquecerlos psicológicamente y conseguir obras realmente clásicas por su equilibrio y construcción. Faulkner se apoya en elementos próximos a los del relato de acción, más que para henchirlos psicológicamente, para, a su través, desquiciándolos, revelar la tremenda violencia y el desorden, que es angustia, del vivir humano. Graham Greene sabe también bucear en esos mundos tenebrosos -confróntense los pasajes sádicos de *Brighton* con los de *Santuario*-, obsesionado por la idea del mal y del pecado, pero buscando siempre sobre ese mismo mal y sobre el violento desorden, la luz y el calor de la gracia divina.

Con varios ejemplos he tratado de denunciar algunos síntomas del posible retorno a una novela de acción. Los síntomas son tan discutibles como escasos, sobre todo si al lado de los ejemplos ofrecidos se alinean otros de signo opuesto, mucho más abundantes, capaces de destruir la ilusión de tal retorno¹⁴.

Este ensayo está compuesto sin ánimo polémico y, naturalmente, sin partidismo a favor o en contra de la novela de acción, enfrentada artificialmente con la psicológica.

Si el lector conoce alguna de mis otras notas publicadas en torno al género literario *novela*, sabrá que yo creo en su presente y en su porvenir, sin necesidad de fórmulas mágicas ni de transfusiones que alejen crisis y desfallecimientos. El momento novelístico es en todo el mundo -por descontado, en nuestra patria también- importante y denso.

Por eso, en tal momento todo posible retorno a una modalidad narrativa hasta hace poco ya que no en plena vía muerta, sí en un cierto plano de olvido, me parece importante también y digno de comentario. Este es el único sentido o propósito que ha de buscarse en las presentes páginas.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario