REVISTA de crítica literaria marxista

REALISMO, REALISMOS, REALIDAD: ENTRE ESPEJOS ANDA EL JUEGO*

Julio Rodríguez Puértolas
Universidad Autónoma de Madrid

En los manuales de literatura más habituales suele decirse que el Realismo del siglo XIX nace por oposición al Romanticismo. Claro que las cosas no son exactamente así, pero en cualquier caso parece conveniente tener en cuenta, para empezar, en qué consiste la verdadera oposición entre Romanticismo y Realismo. La característica fundamental del primero es

> …la hipertrofia del yo, en que el individuo confiere a su mundo interior un carácter universal, separándolo del mundo objetivo. Por el contrario, el realismo considera el mundo como un todo en el que se intercondicionan correlaciones y relaciones[1].

El Romanticismo, en efecto, sería el supremo ejemplo de falacia patética y también de falacia ideológica.

Ahora bien. De una manera que puede parecer un tanto sorprendente, decía Menéndez Pelayo lo que sigue:

> La novela, el teatro mismo, todas las formas narrativas y representativas que hoy cultivamos, son la antigua epopeya destronada, la poesía objetiva del mundo moderno, cada vez más ceñida a los límites de la realidad actual[2].

Y por su parte, *Clarín* escribía en 1889, hablando de Galdós:

> Se ha dicho, en general con razón, que la novela es la épica del siglo, y entre las clases varias de novela, ninguna tan épica, tan impersonal como esta narrativa y de costumbres que Galdós cultiva[3].

He utilizado la palabra *sorprendente* porque lo dicho por dos críticos de signo ideológico tan diverso como son Menéndez Pelayo y *Clarín* coincide, pasado el tiempo, con lo que dice Lukács en su famoso y discutido libro *Teoría de la novela*[4], y retrocediendo cronológicamente, con lo que había escrito Cervantes en el *Quijote*: «que la épica tan bien puede escribirse en prosa como en verso» (I. 47). Lo que todo esto quiere decir es que no es otra cosa que en la novela, en lo que llamamos novela, se sustituye definitivamente el superhombre y el héroe maravilloso por el hombre en sí y en el mundo, esto es, en un mundo delimitado de forma social e histórica concreta.

---

* Este trabajo es una refundición y actualización de otro anterior de igual título publicado en el año 2000. Armando López Salinas y su novela *La mina* están aquí presentes.

---

[1] Boris SOUTCHKOV, *Les destinées historiques du réalisme,* Moscú, Progreso, 1971, p. 79. Todas las citas en otras lenguas han sido traducidas por mí al castellano.
[2] Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, *Orígenes de la novela*, I, Madrid, CSIC, 1943, p. 8.
[3] Leopldo ALAS *CLARÍN*, «Benito Pérez Galdós», en Douglas M. Rogers (ed.), *Benito Pérez Galdós*, Madrid, Taurus, 1979, p. 26.
[4] György LUKÁCS, *Teoría de la novela*, Barcelona, Edhasa, 1971.

Pero dejando esto aparte (y acaso volveré más adelante a ello), regresamos a las palabras de Menéndez Pelayo y fijémonos en dos cosas bien características: esta frase de «la poesía objetiva del mundo moderno», u esa otra de «los límites de la realidad». Difícil sería, probablemente, reducir a menos palabras los conceptos básicos y habituales de lo que suele llamarse realismo. *Objetividad* por un lado; por otro, ceñimiento a los límites de la realidad: esto es, el reflejo del espejo según la proverbial definición stendhaliana («un espejo a lo largo de un camino»). Si, por lo demás, recordamos lo obvio, es decir, lo precario de la pretendida *objetividad*, y también aquello que dijera Ortega y Gasset de que la novela es un género burgués (descubriendo así un pequeño Mediterráneo), la cuestión queda más delimitada todavía.

Cierto. Pero inmediatamente habrá que empezar a explicar, a analizar, a cuestionarse cosas.

La burguesía decimonónica, la clase dominante, como toda clase dominante, crea una idea del mundo a su imagen y semejanza, partiendo de la creencia interesada de que ese mundo –que es el de ellos– está bien hecho. Y no solamente que está bien hecho, sino que sencillamente, es el mundo. Aquí radica uno de los elementos ideológicos fundamentales del sistema burgués y de su estrategia, y no sólo en el siglo XIX, pues como es sabido las ideas de la clase dominante son las ideas dominantes de la época. Es preciso hacer pasar como *natural* y como eterno, o casi, lo que esas ideas conllevan, y como consecuencia el sistema que las emite y sustenta. Por otro lado, puesto que el positivismo es la teoría y la práctica de la burguesía, parece claro que su corolario estético no puede ser otro que el realismo. Esto es, la representación objetiva de *la* (no de *una*) realidad objetiva, que es como es. Así Dickens, por ejemplo.

Sí, regresemos al laberinto de espejos al que nos introdujo Stendhal con aquello de que la novela es un espejo a lo largo de un camino. Una vez dentro de él, habremos de perdernos, claro está, todavía más en las interioridades del *reflejo*. Cierto que un espejo "refleja" una realidad, pero no es menos cierto que, como Valle-Inclán sabía muy bien, hay espejos deformantes, cóncavos, convexos, pequeños, grandes; y también es cierto que un espejo puede ser situado de una u otra manera, en uno u otro ángulo. ¿Objetividad del espejo? Parece dudoso, pues ciertamente y como ha dicho Terry Eagleton, la literatura

> …no se halla en relación reflectiva, simétrica y directa con su objeto; el objeto es deformado, refractado, disuelto[5].

O como dice Soutchkov:

> El arte no se limita a la sola reproducción de la apariencia real y no tiene como único fin el de considerar sus propias creaciones como *analogías* de la realidad. No debe confundir sus obras con las del mundo exterior[6].

Y también el cubano José Antonio Portuondo se refería a esa

[5] Terry EAGLETON, *Marxism and Literary Criticism*, Londres, Methuen, 1971, p. 51.
[6] Boris SOUTCHKOV, *Op. cit.*, p. 5.

> …concepción estrecha del realismo como expresión suprema del arte, y de éste como simple reflejo de la realidad, que (…) pretendió confundir el quehacer estético con la pasiva función especular que Stendhal asignaba a la novela[7].

En efecto, Bertolt Brecht lo dijo claro: «si el arte refleja la vida, lo hace con espejos especiales»[8].

Pero hablar de espejos y de literatura significa hablar de inmediato de la famosa, controvertida y muchas veces mal interpretada –por no decir mal utilizada– teoría del reflejo. Y me apresuro a permitirme citar lo que sigue de la «Explicación Previa» de un libro del que soy coautor:

> En buena medida, el término reflejo es desafortunado, ya que nos remite tradicionalmente a la imagen del espejo que reproduce "fotográficamente" lo que frente a él aparece, sin que entre dicho espejo y la realidad medie la visión subjetiva de quien *trabaja* directamente la realidad (reflejo cotidiano), de quien la *conceptualiza* de manera abstracta (reflejo científico) o de quien la transforma *estéticamente* (reflejo artístico)[9].

Pues no en vano el propio Karl Marx llegó a decir que

> …el espejo era defectuoso porque el hombre es una parte interesada de la realidad que observa. No existe ojo ideal posible en una sociedad dividida por la lucha de clases[10].

No existe, por lo tanto, la pretendida objetividad del realismo burgués. Ya que lo que ocurre es que las obras literarias «son formas de percepción, modos particulares de ver el mundo»[11]. Lo que significa, por un lado, la relevancia del papel de la subjetividad, y por otro, la necesidad de rechazar, por parte de un auténtico "realista", todo mecanicismo. Para lo cual, y como se ha dicho, hay que comprender la

> …dependencia del fenómeno literario, respecto a la realidad de las relaciones sociales, que es su fuente[12].

O como escribiera ese agudo crítico literario que fue León Trotsky:

> La creación artística, por supuesto, no es un delirio, pero es sin embargo una alteración, una deformación, una transformación de la realidad según las leyes particulares del arte. Por fantástico que pueda ser el arte, no dispone de más material de que el que le ha proporcionado el mundo tridimensional en que vivimos y el mundo más limitado de la sociedad de clases[13].

De este modo, el famoso espejo –o mejor, quien lo maneja–, «opera una elección, selecciona, no refleja la totalidad de la realidad que se le ofrece», espejo que, además, «es expresivo tanto como por lo que no refleja como por lo que refleja»[14].

---

[7] José Antonio PORTUONDO, «Crítica marxista de la estética burguesa contemporánea», *Casa de las Américas*, 71, 1972, p. 9.
[8] *Apud.*, Terry EAGLETON, *Op. cit.*, p. 49.
[9] Julio RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Carlos BLANCO AGUINAGA e Iris. M. ZAVALA, *Historia social de la literatura española*, Madrid, Akal, 2000, vol. I, p. 29.
[10] Juan Eugenio CORRANDI, «Textures: Approaching Society, Ideology, Literature», *Ideologies and Literature*, II, 1997, p. 7.
[11] Terry EAGLETON, *Op. cit.*, p. 6. *Cfr.* también Boris SOUTCHKOV, *Op. cit.*, p. 21
[12] France VERNIER, *¿Es posible una ciencia de lo literario?*, Madrid, Akal, 1975, p. 22.
[13] León TROTSKY, *Literature and Revolution*, Russell and Russell, 1957, p. 175.
[14] Pierre MACHERAY, *Pour une théorie de la production littéraire*, París, Maspéro, 1974, p. 143. *Cfr.* también p. 151.

Con lo que el arte y la literatura más que copiar la realidad la *deforman,* tanto a través de lo que reflejan como de lo que ocultan.

Así pues, podríamos aceptar que toda obra de arte es un «cuadro subjetivo de una realidad objetiva»[15]. Cuadro subjetivo, visión subjetiva, resultado de las *mediaciones*. France Vernier[16] se refiere a ello del siguiente modo: la naturaleza histórica de las diversas mediaciones, variables según las épocas y los modos de dominación de las ideologías dominantes, por las que pasan las relaciones entre infraestructura, otros elementos de la superestructura y el fenómeno literario de una época dada y en una sociedad dada. A partir de aquí es donde se podrán determinar las leyes que rigen estas relaciones. Pero si es cierto que la clase social constituye la mediación primera de todo artista, y junto a ella, dialécticamente el grado de aceptación o de rechazo de la ideología dominante –su grado de mediatización–, no es posible caer en el reduccionismo esquemático, mecanicista y antidialéctico de afirmar que el estilo es la clase. Así lo ha visto Trotsky:

> Sin embargo, el estilo no nace con la clase, ni mucho menos. Una clase halla su estilo por caminos muy complicados. Sería muy sencillo que un escritor, por el mero hecho de que es un proletario fiel a su clase, pudiese instalarse en la encrucijada y declarar: «¡Yo soy el estilo del proletariado!»

Eagleton ofrece un ejemplo claro e ilustrativo de lo anterior, que pese a su extensión, parece apropiado transcribir aquí, y que puede servirnos para aplicarlo a cierto tipo de crítica sobre cualquiera de nuestros "realistas" del siglo XIX. En efecto, una explicación "vulgar" del conocido poema *The Waste Land* de T.S. Eliot

> …podría consistir en decir que el poema está directamente determinado por factores ideológicos y económicos, por el vacío espiritual y el agotamiento de la ideología burguesa provocada por esa crisis del capitalismo imperialista conocida como Primera Guerra Mundial. Esto significa explicar el poema como "reflejo" inmediato de tales condiciones; pero es claro que no tiene en cuenta toda una serie de "niveles" que "median" entre el texto mismo y la economía capitalista. No dice nada, por ejemplo, sobre la situación social del propio Eliot (…) No dice nada sobre la forma y la lengua de *The Waste Land*, sobre por qué Eliot, a pesar de su extremado conservadurismo político, era un poeta de avant-garde (…). La relación de *The Waste Land* con la Historia real de su época se halla altamente mediatizada; lo mismo ocurre con todas las obras de arte[17].

Según todo lo anterior, podríamos terminar esta exposición sobre las mediaciones del artista recordando lo dicho al respecto por Lukács. Se trata del

> …análisis de la procedencia social y del rango social del artista, incluido, simultáneamente en diversos sistemas de referencia social que se entrecruzan mutuamente (comunidad nacional y lengua, comunidad social, profesional, religiosa, espiritual, intelectual, o político-ideológica[18].

Todo ello implica un cierto concepto de realismo, que no es otro que el explicitado así por Friedrich Engels en un clásico texto:

---

[15] A. ZIS, *Fundamentos de la estética marxista*, Moscú, Progreso, 1976, p. 73.
[16] France VERNIER, *Op. cit.*, p. 23.
[17] Terry EAGLETON, *Op. cit.*, pp. 14-16.
[18] György LUKÁCS, *Aportaciones a la Historia de la Estética*, México, Grijalbo, 1966, p. 20.

> El realismo, en mi opinión, supone, además de la exactitud de detalles, la representación exacta de caracteres típicos en circunstancias típicas[19].

No de otra manera lo dice Hans Hinterhaüser con referencia a los *Episodios Nacionales* de Galdós, cuyos héroes centrales tienen

> …el carácter de representantes idealmente típicos e históricamente simbólicos de su época (delimitada por medio de una serie)[20].

De modo que no se trataría tanto de *objetividad* como de *objetivación*. Lo cierto es que a lo que ello sea no puede llegarse sino gracias a recursos como el de la *tipicidad* en la que

> …confluyen en contradictoria unidad todos los rasgos salientes de la dinámica unidad en la cual la literatura auténtica da su reflejo de la vida; se caracteriza porque en él se entretejen en unidad viva esas contradicciones, las principales contradicciones sociales, morales y anímicas de una época (…). En la representación del tipo –en el arte típico– se unen lo concreto y la ley, lo permanentemente humano y lo históricamente determinado, lo individual y lo social general[21].

Es decir, que esos personajes *típicos* son hijos de su época, unidos por numerosas raíces a su terreno histórico, y cuya conciencia refleja la razón y los prejuicios de su época[22].

Pero si bien es cierto que la historia de la novela europea es la versión estética y narrativa de la historia de la clase social a la que pertenece, de la Burguesía, también es cierto que ambas historias empiezan a entrar en terrenos conflictivos cuando precisamente surge el comienzo de la gran problemática burguesa, esto es, cuando una clase que comenzó transformando el mundo en un sentido auténticamente revolucionario cambió de rumbo de modo irremediable.

Por lo demás, ha podido decirse que el novelista es un explorador de la realidad. Mas esa exploración no es posible si no se considera la realidad en todo su problematicidad. La realidad es así cuestionada e interrogada, provocando como consecuencia algo impensable en ese realismo burgués habitual, esto es, el distanciamiento entre *sujeto* y *objeto*, la escisión entre mundo interior y mundo exterior. Es, en verdad, la novela moderna, ya desde el *Lazarillo de Tormes*, acaso desde el *Libro de Buen Amor* (sí, escrito en verso y en la Castilla del siglo XIV) y desde *La Celestina* (sí, teatro castellano del cuatrocientos), y no digamos desde el *Quijote*. Nada de esto tiene que ver con la novela al estilo de Dickens ni, claro está, con la novela decimonónica excepto *Clarín* y Galdós. Se trata, en fin, del descubrimiento de la dicotomía deshumanizadora y alienante entre *esencia* y *existencia*. Vida, acción, aventura, expresión de la propia individualidad, dificultadas cuando no imposibilitadas de ejercerse libremente en el marco de la novela burguesa, en el marco de la sociedad burguesa. Es el caso, sin ir más lejos, de Ana Ozores y de Fortunata Izquierdo, un drama en el cual el individuo es destruido. Pues sin duda

---

[19] Karl MARX y Friedrich ENGELS, *Sobre arte y literatura,* Buenos Aires, Revival, 1964, p. 181.
[20] Hans HINTERHAÜSER, *Los* Episodios Nacionales *de Benito Pérez Galdós*, Madrid, Gredos, 1963, p. 99.
[21] György LUKÁCS, *Op. cit.*, p. 249.
[22] Boris SOUTCHKOV, *Op. cit.*, p. 89.

> …uno de los temas esenciales de la novela es el de la soledad del ser humano en un mundo en el que los unos son indiferentes al destino de los otros, y están separados entre si de tal modo que toda aproximación "espiritual" es casi imposible[23].

Los realistas han descubierto así la *alienación*: Emma, Ana, Fortunata, también Jacinta. He aquí, en fin, *otro* realismo, el *realismo crítico*. He aquí, conviene insistir, a *Clarín*, y mucho más a Galdós. Pues lo que ocurre es que ahora la novela es una forma de conocimiento, como dijera quien bien supo demostrarlo con su propia narrativa, Alejo Carpentier:

> La novela (…) empieza cuando trascendiendo el relato llega a ser un instrumento de investigación del hombre[24].

Parece así que

> …el núcleo del método realista lo constituye el análisis social, el estudio y la representación de la experiencia social del hombre, las relaciones sociales entre los seres humanos, entre individuo y sociedad, así como de las estructuras de la sociedad misma[25].

Ello significa captar las líneas de fuerza histórico-sociales y la integración –o desintegración– del ser humano en esas líneas. Así pueden entenderse aquellas extraordinarias páginas de *Fortunata y Jacinta* en que Galdós explica la formación del comercio y la burguesía de Madrid, la famosa "enredadera".

Nada de lo cual parece hacerse, desde luego, sin romper de algún modo los esquemas del realismo decimonónico, esto es, del realismo burgués convencional, establecido, fijado y ordenado por la apropiada manipulación de los conocidos espejos. Sin romper, en fin, la *forma* de esa novela. ¿Será preciso recordar que ello supone la ruptura de los límites del realismo burgués por medio, por ejemplo, de los sueños, la imaginación, la fantasía, el juego entre verdad (¿qué verdad?) y mentira (¿qué mentira?), y en otro orden, por medio del monólogo interior de la corriente de la conciencia? ¿Será preciso recordar otra vez *La Regenta*, o *Fortunata y Jacinta*, o *Misericordia,* o *El caballero encantado*? ¿Será preciso recordar al Edouard Dujardin de *Les lauriers sant coupés*, año 1887? Y, claro, después Joyce, Faulkner; pero esto es otra historia. Porque para entonces el monopolio del realismo, es decir, de una única y autoritaria forma de realismo especular y burgués entra en crisis, aunque conviene repetirlo por sabido que sea, ya Cervantes había iniciado un camino que tardaría mucho en ser reencontrado. Pues en el *Quijote* se hallan ya el perspectivismo, la ambigüedad de lo real, el cuestionamiento del mundo, el conflicto entre el *ser* y el *parecer* y entre *esencia* y *existencia*, el discurso polivalente y relativizador, el concepto de novela como épica de un nuevo estilo, la vida interior de los personajes. Pedro Salinas, comentando unas ideas de Stephen Spender, escribió que

> …Cervantes es el primero que bastantes antes de Proust y de Joyce crea un personaje que no vive en el ambiente de los demás personajes, sino que vive en el suyo y que intenta a cada instante buscar ese equilibrio que casi nunca encuentra. Y a su vez el autor se coloca en una atmósfera que no es ni la del uno ni la del otro. Es decir, esta multiplicidad de

[23] *Ibid.*, p. 156.
[24] Mario VARGAS LLOSA, «Cuatro preguntas a Alejo Carpentier», *Marcha,* 12-III-1965.
[25] Boris SOUTCHKOV, *Op. cit.*, p. 16.

> ambiente, esto que Américo Castro llamó la realidad oscilante, esto justamente es eso que Spender encuentra como grandísima novedad en la novela moderna[26].

Y así lo dijo Bertolt Brecht:

> Realismo no equivale tampoco a exclusión de la fantasía o inventiva. El *Don Quijote* de Cervantes es una obra realista, porque muestra lo anticuado de la caballería y del espíritu caballeresco, y, sin embargo, nunca caballeros han luchado contra molinos de viento[27].

En efecto, «en arte, saber y fantasía no son contradicciones incompatibles»[28]. Y así, el novelista del nuevo realismo crítico consigue su propósito (*desde la burguesía contra la burguesía*) cuando, en palabras de Engels,

> …por una pintura fiel de las relaciones reales, destruye las ilusiones convencionales, rompe el optimismo del mundo burgués, constriñe a dudar de la perennidad del orden existente, aunque el autor no indique directamente la solución, aunque, dado el caso, no tome ostensiblemente partido[29].

Mas, como bien se sabe, nuevos cambios sociales producen nuevos realismos artísticos. Surgía así el llamado *realismo socialista*, al cual, sin embargo, no habría de llegarse sin discusiones, polémicas, opiniones varias y enfrentamientos teóricos y prácticos tras la revolución bolchevique de 1917, en lo cual no parece necesario entrar aquí. En todo caso, en 1934 el primer congreso de la *Unión de Escritores Soviéticos* fijó oficialmente el realismo socialista como fórmula estética. Pero no olvidemos que, en buena medida, el realismo socialista es consecuencia histórica del realismo crítico previo[30]. Mas como dijo, otra vez, Bertolt Brecht:

> El paso de la novela realista burguesa a la novela realista socialista no es una cuestión puramente técnica ni formal, aunque tenga necesariamente que transformar a la técnica muchísimo. No puede ser que simplemente un estilo literario quede intacto del todo (en calidad de "el" estilo realista) y se cambie tan sólo, pongamos por caso, el punto de vista burgués por el socialista (es decir, por el proletario)[31].

Y en otro lugar: «nuestro realismo socialista ha de ser a la vez un realismo crítico»[32]. Más allá de otras consideraciones, lo cierto es que la fórmula del realismo socialista impuesta en 1934 es fácilmente susceptible de ser calificada de dogmática, mecanicista y directamente partidista, en su sentido más *duro*. Como ha dicho Mario Benedetti, apelando a una opinión de *Che* Guevara, creer

> …que cierto realismo socialista es la única propuesta que puede enfrentarse a un arte elitario, es asimismo una tácita confesión de pobreza imaginativa. ¿Por qué pretender buscar –se pregunta el Che– en las formas congeladas del realismo socialista la única receta válida?[33]

Por lo demás, ¿cabría pensar que si por un lado el realismo socialista fue el modelo del realismo soviético hubo o hay otras posibilidades en otras partes del mundo?

---

[26] Pedro SALINAS, *Ensayos de literatura hispánica*, Madrid, Aguilar, 1958, p. 102.
[27] Bertolt BRECHT, *El compromiso en literatura y arte*, Barcelona, Pensínsula, 1973, p. 215.
[28] *Ibid.*, p. 406.
[29] Karl MARX y Friedrich ENGELS, *Op. cit.*, p. 178.
[30] György LUKÁCS, *Significación actual del realismo crítico*, México, Era, 1963.
[31] Bertolt BRECHT, *Op. cit.*, pp. 279-280.
[32] *Ibid.*, p. 420.
[33] Mario BENEDETTI, «El escritor latinoamericano y la revolución posible», *Casa de las Américas* , 79, 1973, p. 141. *Cfr.* también José Antonio PORTUONDO, *Op. cit.*, pp. 6-7.

¿El realismo maravilloso, por ejemplo, como característico de la América Latina, y articulado, teorizado y practicado por Alejo Carpentier? Pero también aquí sería preciso acudir a Cervantes, pues a él se le pueden aplicar sin problemas las palabras de Carlos Santander sobre el novelista cubano:

> …el concepto de lo maravilloso consistirá en una segunda realidad, que opera desde el asombro, capaz de estimular la imaginación y de despertar una actitud voluntariosa[34].

No es sorprendente que el propio Carpentier mencione el Cervantes del *Quijote* y del *Persiles* en su prólogo a *El reino de este mundo*; o que Gabriel García Márquez, el creador del Macondo de *Cien años de soledad*, aluda también a Cervantes y a la novela de caballerías. Ya que

> La síntesis de lo real-maravilloso se nos da en la auténtica realidad del sujeto. Lo maravilloso se hace real en el vivir psíquico del personaje (…). La realidad se dilata en el espejo interior del sujeto. Lo maravilloso es realidad subjetiva, sea vivida o inventada[35].

«Imagen de la vida es la novela», decía Pérez Galdós[36] en su discurso de ingreso en la Academia Española de la Lengua. Y añadía que «debe existir perfecto fil de balanza entre la exactitud y la belleza de la reproducción»[37]. Fijémonos bien en esas palabras especulares: *imagen*, *reproducción*. Sí. Pero no olvidemos el último espejo galdosiano, el de 1909, el de *El caballero encantado*. Ese espejo acaso no muy diferente al de Alicia, en el cual, dice Galdós, «uno se miraba y no se veía», por cuyo intermedio, explica, se deja «el concepto de lo real para volverse al de lo maravilloso», en un extraordinario ejemplo –también con extraordinaria frase de su autor– de «erotismo de la imaginación»[38]. Así se realiza «el paso de la frontera realista» de esta novela y de su héroe[39].

En cualquier caso, y para terminar. Quizá la novela moderna, entre espejos y realismos varios, no sea otra cosa que lo que dijo don Américo Castro sobre el *Quijote*: se trata de expresar

> …*cómo se encuentra existiendo* la figura imaginada *en lo que acontece*, en lugar de narrar o describir *lo que acontece*[40].

---

[34] Carlos SANTANDER, «Lo maravilloso en la obra de Alejo Carpentier», en Helmy F. Giacoman (ed.), *Homenaje a Alejo Carpentier: variaciones interpretativas en torno a su obra*, Nueva York, Las Américas, 1970, p. 106.
[35] Ileana VIQUEIRA DE MORENO, «Cervantes narrador», *Revista de Estudios Hispánicos*, II, 1972, pp. 60-61.
[36] Benito PÉREZ GALDÓS, *Ensayos de crítica literaria*, ed. Laureano Bonet, Barcelona, Península, 1972, p. 175.
[37] *Ibid.*, p. 176.
[38] Benito PÉREZ GALDÓS, *El caballero encantado*, ed. Julio Rodríguez Puértolas, Madrid, Cátedra, 1982, pp. 165, 114, 217.
[39] Julio RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Introducción a *El caballero encantando*, *ed. cit.*, p. 39.
[40] Américo CASTRO, *Cómo vea ahora el Quijote*, Madrid, Magisterio Español, 1971, p. 25.