

## EL TEATRO Y LA REALIDAD

### EL DEMONIO DEL REALISMO

El realismo, ¡qué palabra tan endemoniada! Echarla por la borda es una tentación desde que, hace muchos años, estuvo claro que con esta palabra se significan tantas y tan diferentes y aún opuestas cosas que el término <realismo> llegó a no significar nada. En la vida de todos y cada uno de nosotros (cada uno y cada una, o caúno y caúna, que es como se solía decir en mi barrio) se ha oído muchas veces que hay que ser realista, y unas veces era para decir que había que andarse con pies de plomo, o sea, ser prudente, posibilista, y, en definitiva, conformarse a las medidas de lo establecido; y otras para combatir las tendencias evasivas, meramente lúdicas y, en definitiva, conformistas. ¡La misma palabra para dos usos contrapuestos! Seamos realistas: o sea, aceptemos el sistema. Seamos realistas, o sea: denunciemos el enmarcamiento que de la realidad hace el sistema, digamos la verdad. Realidad contra los señuelos de la utopía. Realidad contra las ilusiones de lo establecido. Y lo uno y lo otro con la misma palabra.

En el arte y la literatura, el término viene siendo un inagotable caballo de batalla, siempre asociado a un cuestionamiento de su esencia. Habría una literatura y un arte realistas y otro arte y otra literatura que no son realistas. ¿Polémica podrida de tan sobada y reiterada durante años y años? Así podría parecerlo, pero no es así, por mucho que se trate de un concepto que se ha pretendido arrumbar en el baúl de los recuerdos, y se ha estigmatizado como una escuela pasada: una cosa del siglo XIX que se pretendió revitalizar burocráticamente en la Unión Soviética durante el período stalinista; y ya está. El <arte vivo> y la <literatura libre> caminarían por otras sendas, empezando, desde luego, por asumir una posición *contra el realismo*.

Lo peor, sin embargo, de este combate en la literatura y el arte durante los años sesenta no procedía de las vanguardias contrarias al realismo sino, desdichadamente, de la mayor parte de los colegas que se autoafirmaban como realistas. ¡No es eso!, exclamaba uno llevándose las manos a la cabeza ante el movimiento que se decía realista en aquellos años sesenta. Uno pensaba en el realismo como una experiencia de vanguardia, como un arte experimental que pudiera contribuir en algo para la revolución en el plano político-social y, desde luego, o por lo menos, en el mundo de nuestra cultura. Cuando en 1965 apareció la primera edición de mi libro *Anatomía del Realismo* (Seix-Barral, Barcelona), ya expresé en él mis inquietudes ante ciertos entendimientos del realismo: la literatura populista, la llamada <escuela de la mirada> y, en el plano no propiamente poético, el posibilismo. Estas y otras tendencias aparecían por las páginas del libro, sometidas a severa crítica teórica; aunque yo tampoco andaba muy claro, que digamos, en cuanto a un entendimiento aceptable del término. Precisamente lo que proponía era investigarlo y en ese sentido marchó el trabajo, que fue breve pero muy intenso, de nuestro Grupo de Teatro Realista (GTR). Había la intuición de que el realismo era una buena línea, o por lo menos que se podía emprender un buen trabajo poético y político en el teatro bajo esta noción.

Esto es un recuerdo, claro está, pero no un mero recuerdo, pues es también un momento de un discurso y de una investigación, intermitente y precaria, de la que estoy viviendo un nuevo episodio ahora con el estreno de una obra que escribí durante aquellos años: <La taberna fantástica>. Esto fue en 1966, a los cinco años de la desaparición traumática del Grupo de Teatro Realista, en el que había estrenado una obra sobre la clandestinidad y la tortura: *En la red*. ¿Qué estaba pasando, al menos en mí? Que insistía en la tentativa de hacer una investigación realista, que seguía apostando por un teatro que quizás era momentáneamente imposible, y que mi lenguaje se estaba haciendo más libre, en el sentido de menos

cauteloso con referencia a lo que he citado como un mal enemigo: el realismo entendido a la manera tradicional en la escena española.

Años después, en la segunda edición de *Anatomía del realismo* (1974), incluí un nuevo prólogo y un nuevo epílogo que contenían un mensaje ya teóricamente muy preciso con relación a las reflexiones que el libro mismo contenía. Se puede decir en poco más de dos palabras que yo seguía manteniendo tozudamente y desde luego en solitario mi apuesta por un teatro realista y que ya entonces me encontraba despegado de un entendimiento <contenidista> del término <realista>. Esto voy a explicarlo inmediatamente.

Tesis <contenidista>, que mucho me había influido, era la de un filósofo húngaro que, sin embargo, me ayudó en muchos aspectos, y también en éste. Para él, una obra podía ser considerada como realista si la visión del mundo en ella subyacente no era opuesta a la filosofía del socialismo, es decir, si no negaba el socialismo como perspectiva histórica. A esta noción la llamaba <realismo crítico>. El grado superior del realismo se producía cuando tal perspectiva socialista era suscrita y apoyada en esa visión del mundo que subyace en las obras literarias. Este era el realismo socialista, que Lukacs trataba de distinguir de lo que en la URSS fue una doctrina y una práctica oficiales u oficiosas, a la que Lukacs definió como <naturalismo burocrático>

Pero yo me había dado cuenta, y las reflexiones de cada día me iban confirmando en ello, de que el realismo no era más que una manera de escribir o de actuar en la escena, y que eran muchas y muy ilustres las obras cuya naturaleza realista era innegable y que contenían –por así decirlo– visiones del mundo por lo menos indiferentes pero también negadoras no ya del socialismo sino de cualquier perspectiva histórica. En mi trato con la literatura fantástica, por ejemplo, me di cuenta no sólo de que para escribirlas se usan modos realistas de escribir sino incluso de que es preciso hacerlo así para que se produzcan los efectos propiamente fantásticos.

¡Así pues, adoptar un método –o escribir desde un estilo– realista no comporta más que una posición estética! Una posición que puede albergar distintas y hasta opuestas respuestas filosóficas y políticas a ese asunto que llamamos realidad: desde el idealismo platónico al materialismo dialéctico. ¿Pero en qué consiste esa forma particular de escribir y de actuar? ¿Y no habrá distintos modos o grados de *escribir realista*? ¿Y habrá alguno que, en cada momento histórico, resulte más propio para quienes se empeñan en cambiar el mundo?

Trataré de responder a estas cuestiones en el próximo capítulo. ¿Interesan estos temas fuera del mundo de los escritores y artistas? Quiero creer que sí, sobre todo en la medida en que sin revolución cultural no hay verdaderos procesos de liberación; y porque es bueno que los lectores aprendamos a leer... y a ello puede contribuir, seguramente, este tipo de reflexiones.

## EL ÁNGEL DEL REALISMO

Palabra endemoniada, decíamos del <realismo> en el capítulo anterior. ¿También se podrá decir, como ahora decimos, que el realismo <tiene ángel>? ¿Y no sólo <ángel de la guarda> que lo haya preservado de perecer a manos tanto de sus buenos enemigos como de sus malos amigos, sino en el sentido en que los andaluces hablan de <ángel>? <¡Tener ángel, Dios mío!>, exclamaba en el prólogo de uno de sus libros cierto poeta nicaragüense, hoy merecidamente exaltado en la Nicaragua sandinista: Rubén Darío. Y pedía <exégetas andaluces> para que explicaran el sentido de esa proclamación: la de que en el arte hay que <tener ángel> o marcha uno de cráneo, que es lo que al parecer le ocurría al músico Salieri. ¡Mozart tenía ese ángel! (Hay una obra teatral de Pushkin, *Mozart y Salieri*, en la que esto se explica bastante bien).

¿Pero el realismo no es, precisamente, lo contrario del <ángel>? Adecuarse a los dictados de la realidad objetiva –si es eso el realismo- parece lo contrario de la libertad, de la gracia, del genio artístico: del <ángel>. O, por lo menos, no cabe tanto ángel –o cabe poco ángel- en la escritura de la realidad, ya sea histórica, ya actual. Historia y periodismo parecen los métodos propios de esas tareas –la historia es el periodismo del pasado y el periodismo la historia de la actualidad- que, desde luego, pueden desarrollarse con más o menos gracia literaria, pero eso es todo. El realismo sería, entonces, lo propio de la historia y del periodismo. El ángel del arte está volando, seguramente, por otros pagos; y si ejercemos un vuelo rasante sobre la realidad –al vuelo propio del periodismo, actual o histórico- lo más probable es que ese ángel no aparezca en el campo de nuestra rastrera visión.

¿Qué vanguardia experimental puede albergarse en una visión *rastrera* de lo existente? Aquí viene, por fin, responder a las cuestiones pendientes al final del anterior capítulo: Primero, ¿en qué consiste la escritura realista? (Se trata del arte literario y no de otras escrituras, prácticas, políticas, científicas). Segundo, en el caso de que haya o puedan darse distintos modos de *escribir realista*, ¿qué modo resultaría hoy el más apropiado para contribuir a la subversión (a las luchas contra el capitalismo en sus actuales formas) y a la consiguiente apertura, o reforzamiento allí donde los haya, de procesos de liberación humana? (Se supone claro, a estas alturas de nuestro discurso, que el arte no es realista porque trate de la realidad –pues todo arte, incluso el arte abstracto, trata de la realidad y opera desde ella y sobre ella; es decir, que en ese sentido todo arte es realista o, como decía Garaudy en aquel librazo, el realismo no tiene fronteras- sino porque trata de esos materiales *de determinada manera*).

A la *primera cuestión*. –Brecht trató de incorporar a un solo concepto los dos entendimientos del realismo: el contenidista y el formalista. Nosotros nos quedamos para nosotros con este segundo aspecto; y así resulta que el realismo se caracteriza concretamente por el cuidado de los detalles, la presencia de materiales no elaborados y la importancia de lo sensorial. Por lo primero, el espectador o el lector siente el olor del desayuno y se da cuenta de la humedad de las sábanas del enfermo (un crítico explicó así el realismo de las obras del dramaturgo irlandés O'Casey); por lo segundo, el proceso narrativo contiene elementos no necesarios para el desarrollo de un esquema narrativo (como dice Jacobson el protagonista –por ejemplo- se encuentra con personajes innecesarios para el desarrollo de la fábula); y por lo tercero los personajes presentan también sus necesidades corporales (los personajes de la literatura realista cagan, digámoslo así; lo que no les sucede a los héroes románticos). Con todo esto –sin más- hay realismo en la literatura y el teatro. ¿Podemos conformarnos con eso? Desde luego que no; con eso puede conformarse y hasta sentirse muy feliz un escritor costumbrista o un autor de sainetes; pero estamos apañados si con ello queremos realizar una oposición al capitalismo o contribuir a la lucha por una sociedad socialista (por ejemplo). No podemos conformarnos con eso, pero *tampoco sin eso*; ahí está la cuestión. Eso es, efectivamente, muy poco de por sí; pero sin eso no es posible

conseguir el deseado efecto, inmediatamente estético y mediatamente político en la medida en que el arte produce conocimiento, consciencia, o sea, que es revelador de lo enmascarado tanto deliberadamente por el sistema de explotación como por la entropía propia de la cotidianidad.

*De manera que hemos entrado en la segunda cuestión.* –Ni sin eso ni sólo con eso, es lo que acabamos de decir. Verdaderamente, sólo con eso –con ese gusto de realidad viva- provocaríamos nada más que (y también nada menos que, según se mire) un cierto reconocimiento de nuestra cotidianidad: así es mi carnicero, así es mi oficina, ese personaje es igualito que mi tía. O lloro con ese personaje que está llorando por la muerte de su hijo: vivo con él la situación en que yo perdí a una persona amada. Brecht avisó muy bien contra un efecto tan sentimental –endopático- que produciría lo contrario de la deseada movilización de la conciencia espectadora o lectora. Por eso propuso lo que llamó <efectos de distanciación> que posibilitaran la comprensión global y racional de la situación imaginaria y, a través de ella, de las situaciones que se dan en la realidad de la vida, como suele decirse. La aplicación de esos efectos produjo, en muchos discípulos de Brecht, precisamente un resultado antirrealista, indeseado por el maestro.

El caso es que quedaba pendiente –pensaba yo- una experiencia realista de vanguardia sobre la base de un <doble efecto>, que también definí alguna vez como <efecto de boomerang>. Conseguir la percepción de lo familiar como extraño o de lo extraño como familiar, o sean, el efecto < siniestro >, ha sido otra forma de decir un posible programa de aproximación a las bases de una experimentación que en los últimos tiempos ha dado –en la pintura y la escultura- obras que se suelen definir como <hiperrealistas>. Cierta aire fantasmal llega así, a veces, de la realidad traída por el arte, y ello nos hace reflexionar sobre la consistencia –o la inconsistencia- de nuestra vida. Me dicen que el realismo es ahora la vanguardia en el teatro norteamericano. ¿Será en un sentido parecido a éste que yo vengo postulando? El ángel del realismo, tal como yo lo veo, es desde luego, un ángel infernal. El ángel de la rebeldía. El realismo como insumisión.

## UNA RONDA POR MI CUENTA (Palabras para una edición de la *Taberna Fantástica*)

A partir del momento en que aparezca esta edición habrá, para el lector particularmente interesado por la configuración de esta Taberna, por lo menos tres posibilidades –quizás complementarias– de penetrar en ella: verla en el teatro y leerla, ya en la edición completa y universitaria de Mariano de Paco, ya en esta edición, que contiene el texto tal como ha quedado en el tratamiento escénico de Gerardo Malla, como resultado de sus puntos de vista al respecto y de nuestras conversaciones. Él sabrá contarlos mejor que yo, pero me parece que lo más feliz de su planteamiento reside en la idea de que lo fantástico de esta taberna –lo profundamente fantástico– quedaría más descubierto si se retiraba de ella todo lo convencionalmente fantástico: sus pasajes oníricos, desde el sueño de grandeza del Caco hasta la pesadilla de Luis el Tabernero después de la muerte del Rojo. (Consúltese, para ver esto, la citada edición de Mariano de Paco, Universidad de Murcia, de la que se proyecta ahora una nueva edición a cargo de Taurus Ediciones, Madrid). Así encontrará el texto nuestro lector –nuestra lectora– de hoy: sin más que una realidad inmediatamente visible (los sueños sólo son visibles –vistos– por el soñante; e imaginables por los demás si el soñante decide contárnoslos; no es que no formen parte de la realidad –que claro que sí–, pero forman parte de esta otra manera). Ésta es la realidad de una taberna madrileña, suburbana –<triste y acetilena>, se dice en el texto– como la que yo frecuenté mucho en el Barrio de San Pascual, <La Serrata>, hoy desaparecida. En la obra figura con el nombre de <El gato negro>, que era, en realidad, otra taberna, situada en la Calle de los Misterios –otra taberna fantástica– y que, desaparecida de su anterior localización, todavía existe en una calle próxima a aquella. Realmente esta taberna mía tiene mucho de <La Serrata>, pero también de otras que no desaparecen de mi memoria: <Los Claveles> (hoy existente no lejos de donde estuvo la anterior, que antes se había llamado <Salón Quevedo>), <Los Pinchos>, <La Única>, <Casa Poli>... ¡Vulgares tabernas, fantásticas tabernas!

El tema del realismo en el teatro aparece aquí, una vez más, con enorme fuerza. Para Gerardo Malla y para mí se planteó, desde el principio, como asunto primordial, lo dificultosa que podría seguramente resultar la confrontación de este texto con los hábitos propios del sainete madrileño que constituye una mala herencia que las sucesivas generaciones de actores van reproduciendo: existe efectivamente una forma, que tiene mucho que ver con el modo en que se hacía el teatro de Arniches, de hacer el teatro que *habla* a propósito de la vida popular en los barrios de Madrid. Contra este cliché y su cortejo de tics y de tonillos había que enfrentarse a la hora de presentar esta taberna. Lo peor de la crítica ha considerado que el resultado ha sido un <sainete bronco>. Lo mejor ha señalado su condición de poema y de tragedia. A Malla y a su equipo de actores debemos el triunfo sobre este difícil reto.

El tema del realismo es un caballo de batalla de mi discurso en el teatro. En los años 60 postulé un teatro realista como movimiento experimental, de vanguardia. Lo está siendo hoy en algunos de esos lugares donde se cuecen las vanguardias; pero esto no es relevante para mí, a no ser que lo sea de alguna operación mercantil transnacional que decide, por ejemplo en la pintura, que ahora la vanguardia se llama <hiperrealismo>, o cosas semejantes. Quiero decir que si el desdén progresa, que en los años 60 decretaba la defunción del realismo, no me hizo desistir de mis propósitos de investigación –es justamente en el 66 cuando escribí *La taberna fantástica*, y hasta soporté bien los engendros de mis camaradas que se decían escritores realistas, no va a ser ahora el hecho de que el realismo sea decretado como moda de vanguardia lo que me va a confirmar en lo certero de mi posición. Simplemente se trata para mí de realizar, si encuentro o conquisto las condiciones para ello, un experimento prolongado, pase lo que pase en el exterior:

que se denote el realismo como un modo trasnochado, decimonónico, o que se reivindique en función de alguna nueva y ocasional moda.

Esta <Taberna>, si bien escrita hace más de diecinueve años, es un momento *actual* de este experimento sobre el realismo. Teóricamente he de remitir, por lo menos, a la segunda edición de mi *Anatomía del realismo* –concretamente a su prólogo y a su epílogo–, a varias referencias, en mis artículos y en mi novela <El lugar del crimen>, al tema de lo *siniestro*; (sobre la base del análisis de Freud), y a dos recientes artículos publicados en el diario vasco <Egin> (<El demonio del realismo> y <El ángel del realismo>).

Queda claro para mí, después de muchas vicisitudes, que el realismo es una manera de hacer las cosas y no apela –como quería Lukacs– a una u otra concepción del mundo que subyazga en la obra. Brecht trató de caracterizar el realismo en función de las dos dimensiones. Ello sólo garantiza la perpetuidad de la confusión. Quedémonos con una de ellas, la que Brecht precisamente llamaba <modo realista de escribir> y que caracterizó así:

1.-Cuidado de los detalles. Así se habla del <detalle realista>.

2.-Presencia de materiales no elaborados. También se podría decir: no estrictamente funcionales.

3.-Importancia de lo sensorial.

Éste es el cuadro en el que se pueden comprender e integrar, entre otros, los siguientes datos, válidos para la narrativa en general, sea dramática (teatral) o no:

Ante la obra realista se siente el olor del desayuno y se nota la humedad de las sábanas del enfermo. (Esto se ha dicho para señalar el realismo de las obras de O'Casey, como he dicho en anterior ocasión).

El personaje se encuentra –por ejemplo– con personajes innecesarios para el desarrollo de la fábula. Algunas reflexiones de Jakobson sobre este punto recordaremos más adelante.

Los personajes de la literatura realista orinan, necesidad que no parecen sentir los héroes románticos.

Cuidado de los detalles y no funcionalidad de algunas situaciones, pasajes o diálogos, a los efectos del desarrollo de la trama; pero también no funcionalidad o dudosa funcionalidad de algunos o muchos detalles. ¿Por qué encontramos detalles *inútiles*? El problema es el mismo: detalles y situaciones más o menos <inútiles> forman parte de ese <material no elaborado>, cuya presencia consideraba Brecht propia del <modo realista de escribir>.

Insistamos aún un poco en la presencia de los detalles como nota característica del realismo, antes de pasar al tema de la funcionalidad o no de estos u otros elementos. Ya se ha dicho y repetido lo del olor del desayuno o la humedad de las sábanas del enfermo en el teatro de O'Casey. (La referencia es al ensayo de Michael Habart <Introducción a Sean O'Casey>, que se publicó en la antigua revista francesa <Théâtre Populaire>, número 34). Hagamos alguna otra cita. Por ejemplo, cuando Diderot, hablando de determinada obra –Diderot o un personaje suyo, o lo uno y lo otro (<Esto no es un cuento>)-, dice: <le falta la verruga en la sien, el corte en el labio, la señal de viruela al lado de la nariz>. También en este texto de Diderot hay algo que es una apología del detalle realista. Diderot nos cuenta que el actor Caillot decía: <Un poco de polvo en mis zapatos y ya no salgo de mi camerino; vuelvo del campo>. Hagamos otra cita, sobre la importancia del detalle. Tolstoy le hace el siguiente juicio estético a Gorki, a propósito de cierta descripción literaria de un interior: <Tu horno no está bien colocado>. Un problema de puesta en escena... narrativa.

Jakobson, antes mencionado, habló efectivamente de encuentros inútiles para la fábula, de rasgos <inesenciales> (por ejemplo, la descripción del bolso de Ana Karenina en su suicidio). Según él, en las novelas de aventuras del siglo XVIII, los encuentros de los personajes son <necesarios> para la intriga, mientras que en las novelas de Gogol, Dostoievski, Tolstoy, el protagonista encuentra <necesariamente a alguien inútil para la fábula> y la conversación entre ellos no aporta nada a ésta.

¿Necesariamente se producen encuentros innecesarios? ¿No habría, pues, tal no elaboración, sino que se elaboraría esta presencia de materiales que luego aparecen como *no elaborados*? Ello podría hacerse en virtud de una estética de la verosimilitud, por cierto de muy distinta índole que la de lo verosímil aristotélico, estructurado en formas de rígida y estricta necesidad, capaz de construir, en el plano de la ficción, incluso lo que en la realidad de la vida es imposible. No es momento ahora –mientras nos tomamos esta ronda en nuestra taberna- de entrar en esta maraña teórica; pero es el caso que para Jakobson es propio del realismo – él lo llama <Procedimiento D>- este modo de operar. Como ejemplo, cita ese problema a propósito de una jaula y un pájaro, ante el cual un niño solicita un dato insospechado: <¿Y la jaula de qué color es?>. Este niño sería <realista en el sentido D de la palabra>.

A Roland Barthes tampoco se le escapó este aspecto de la cuestión, a propósito de lo que él llamó el <efecto de lo real>. Así nos habla de una escena de Flaubert en la que hay un piano, unas cajas de cartón y un barómetro, y se pregunta por la significación de estos objetos; o, mejor, la pregunta sería: ¿por qué el novelista registra precisamente la presencia de estos objetos? El piano puede darnos un idea del estatus burgués de los personajes. Las cajas de cartón nos dicen de cierto desorden que hay en la casa. ¿Pero y el barómetro? Detalles inútiles, notación insignificativa, son los términos con que Barthes refiere este problema: ¿cuál es la significación de esta insignificación? No podemos seguir aquí los pasos de su discurso, pero así es la cosa para él: lo realista en la narrativa es <parcelario, errático, confinado en los detalles>. La enunciación del detalle inútil <no tiene ninguna necesidad de ser integrada en una estructura>. Y, en fin, ese barómetro lo único que dice es esto: soy lo real. Es <un efecto de lo real>.

Por lo que va dicho, podría definirse el no-realismo en la literatura así: falta o ausencia de detalles, funcionalidad orgánica de todas y cada una de las situaciones y muy débil sensorialidad. Cierta forma general y un tanto abstracta de contar las historias podría estimarse como la forma no-realista de contar. Aquí tengo la *Ondina* de la Motte Fouqué –ese libro que tanto admiraba Edgar Allan Poe-, que es un cuento no realista, el cual, además, contiene una cuasi teoría del no-realismo en el pasaje en el que leemos: <Perdona que (...) te diga en pocas palabras y en general lo que ocurrió en aquel tiempo>. (Las otras definiciones del realismo son las *contenidistas*, como la que antes cité de Lukacs o la de Stefan Morawski, para quien una obra no es realista en los siguientes casos: 1.-Si no representa nada. 2.- Si representa algo pero lo hace de manera superficial. 3.-Si ilustra una ontología de carácter sobrenatural o extranatural. Sin embargo valdrían, en una obra realista, <símbolos y elementos fantásticos> como ingredientes de la obra o como formando parte de su <revestimiento formal o estilístico>).

¿Nos hemos olvidado, con todo esto, de nuestra <Taberna>? ¿Nos hemos engolfado en una discusión teórica sobre el realismo en vez de decir algo sobre el espectáculo cuyo doble literario se sirve ahora para los lectores de esta revista? No habrá sido ociosa, pienso, esta reflexión, pues con ella establecemos una base histórica –esto viene siendo el realismo desde el siglo XIX por lo menos- en la que plantar nuestro proyecto experimental; pues, evidentemente, no nos sentimos muy felices por el hecho de –nada más- hacer un espectáculo realista, a los cien años de que ya se hiciera o se intentara hacer –por ejemplo, Antoine y su <Teatro Libre>- un teatro de estas características, y de que ya se hayan hecho, durante este siglo, experiencias como aquella, también ya muy lejana, de la <Neue Sachlichkeit>. Realismo crítico, realismo <socialista> -un mal invento que dio, sin embargo, muy buenas novelas, y otras muy malas-, neorealismo, realismo mágico, surrealismo e hiperrealismo, son otros tantos movimientos con gran contenido experimental, cuyo referente común es, precisamente, el realismo, que resiste y resiste como noción a pesar de todo lo que de más espantoso sucede en la historia del arte y de la literatura bajo su denominación: pues academicismos y costumbrismos de toda índole se arrojan bajo este generoso y ambiguo manto.

Nuestra <Taberna> es un experimento realista. Hemos pensado la realidad como fantasmagórica; sólo que los fantasmas habitan en el interior de lo cotidiano. Nos reclamamos del concepto de *siniestro* (Umheimlich), según Freud. ¡Mucha tela que cortar! Demasiada en estos momentos, incluso para un sastrecillo (relativamente) valiente como yo! ¿Seguiremos hablando? ¿Seguiremos, sobre todo *haciendo*?