
ELOGIO DE LA HORDA COMICA

Angel Fernández-Santos



Soy, sin ser demasiado viejo, un viejo espectador de teatro. Una vez, cuando yo era muy niño, en una época que era amarga y yo no sé recordar sino con dulzura, me llevaron al teatro. En realidad entré yo solo. Me dejaron en la puerta y me empujaron. Era en el teso de una feria toledana, donde unos cómicos de la lengua habían levantado un tingladillo mínimo, que veo desde abajo, desde mis dos palmos de estatura, como

un alto, esquinado y misterioso ámbito, con no sé qué vibraciones sagradas en el aire.

Tuve, pues, una muy primeriza experiencia de la fascinación y la siento aún sobre mis espaldas. Pero no fue la única. Años después, y entretanto jamás había vuelto a pisar un teatro, me empujaron también, esta vez dentro del salón de actos de un colegio universitario. Nadie me avisó de que allí un grupo sin nombre estrenaba un drama, o al-

go parecido, cuyo título era *Esperando a Godot*, de un sujeto llamado Samuel. No pude recordar el apellido durante mucho tiempo. Aquello me secuestró. Ni siquiera me di cuenta de que mis compañeros me dejaron solo y se habían ido de la mamarrachada. Quedé clavado en la butaca y tardé en reponerme del confuso asombro.

Las dos representaciones a que aludo, separadas por varios abismos, son la misma en mi memoria de ellas. En ambas me quedé solo; en ambas me envolvió una rara sensación, que sólo después he podido identificar con la libertad; en ambas mi percepción de lo sagrado quedó cercada por los pateos y las rechiflas de los otros. Durante mucho tiempo este sentimiento de cerco quedó guardado en mí como una oscura vergüenza. No es, ciertamente, fácil aceptar que la plenitud de un acto capaz de desnudar a un espíritu requiere para producirse controversia e, incluso, violencia. Descubrí al teatro contra los demás, en el marco de una situación crítica, en sentido literal.

Luego, en otras ocasiones y por otras ondas, leí que el teatro está en crisis. Y yo sigo creyendo que la salud del teatro es precisamente encontrarse en situación crítica. El derrumbamiento cotidiano del teatro es su naturaleza, pues se trata de una actividad tan frágil, vulnerable e invertebrada que, a la manera protéica, no hace otra cosa que levantar castillos, de los que fascinan a algún iluminado, pero que está bien que la gente práctica los eche por los suelos, pues es su destino desmoronarse.

La palabra *crisis* aplicada al teatro, o es una insulsa verdad, o es la mayor de las mentiras. El aspecto mentiroso de esta palabra es su aplicación

al teatro según criterios de economía o de política práctica. En este sentido, la palabra *crisis*, aplicada al teatro, es un invento de mercachifles que, ciertamente a su manera, es gente diáfana, pues sólo diez de cada cien proyectos teatrales que financian les devuelve multiplicado lo invertido. Pero decir que hay crisis en el teatro porque éste no es rentable es, como poco, una estupidez. Los criterios de la rentabilidad aplicados al teatro son una bárbara agresión al espíritu. Lo mismo podría decirse que está en crisis la Biblioteca Nacional porque no cubre gastos, o el Museo del Prado porque tampoco, cuando no es su destino cubrirlos. El teatro, como negocio, no sólo es ruinoso, sino debe serlo, está bien que lo sea.

Las dos representaciones que me identificaron con este remoto arte fueron obra, la primera, de una tartana de analfabetos nómadas, a quienes el hambre española de los años cuarenta obligó a desenterrar viejos oficios callejeros como éste; y la segunda el producto de uno de los más complejos escritores europeos de este siglo, experimentado en otras hambres más sofisticadas, de otras latitudes mejor alimentadas. Y, sin embargo, crearon y despertaron realidades muy cercanas e imbricadas entre sí. Entre el

Decir que hay crisis en el teatro porque éste no es rentable es, como poco, una estupidez.

complejo arte de Beckett y la grosera artesanía de una horda cómica, hay multitud de pequeñas diferencias y una gruesa identidad que las anula: una identidad que hace añicos aquella sarcástica opción que Jean-Paul Sartre arrojó contra las coronillas de los académicos al pedirles que eligieran entre una vida humana y la catedral de Chartres. Los académicos se quedaron con las piedras. Sartre con la vida humana. Pero el teatro se queda con ambas, porque en él las joyas culturales coinciden con el límite exacto de una piel humana. El teatro es el actor, y cuando el actor representa a Beckett, a Shakespeare o a Esquilo, él mismo es la catedral de Chartres. De ahí el flujo incontenible de lo sagrado cuando se produce una verdadera percepción de la escena.

Tan cerca está una representación teatral de las quiebras de la identidad, es decir, de la condición crítica, de quienes lo ejercen —y ser espectador de teatro, si se es realmente, es ejercicio en grado paralelo— que acaba ali-

mentándose de esa identidad quebrada. El carácter crítico del teatro no procede de un banal asunto de productividad, sino de la función que la escena ocupa en el conjunto de leyes no escritas por la que discurren la vida y la supervivencia. Es cultura en el sentido visceral, primordial, nunca libresco, del término. Su marco es lo efímero, que es el marco de la vida misma; es duración y caducidad, pero precisamente por ello limita, más que ninguna otra actividad de la imaginación, con lo permanente o, si se quiere, con lo eterno. De nuevo el aroma sagrado y remoto de la fascinación, de la epidermis del milagro.

De ahí el carácter transgresor e incodificable del teatro. Todas las alquimias técnicas que lo ensanchan se estrechan, de tiempo en tiempo, en la recuperación del modelo inicial, de la horda cómica; sin libros de contabilidad, al acecho en una calle, en una cuneta, en un vertedero o, por excepción, a veces también en un escenario.