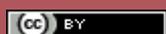


Ascanio Celestini, voces amargas de los márgenes del mundo

Andrea Porcheddu

Periodista y crítico teatral, Italia
andrea.porcheddu@gmail.com

Artículo recibido el 20/01/2016, aceptado el 20/01/2016 y publicado el 30/01/2016



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

RESUMEN: espectáculos como *Radio clandestina* (2000), sobre el magnicidio nazi en las Fosas Ardeatinas durante la Segunda Guerra Mundial, *Cecafumo* (2002), un curioso montaje a partir de fábulas populares italianas, *Fabbrica* (2002), una reflexión sobre las condiciones de los trabajadores en el último siglo, *Scemo di guerra. 4 giugno 1944* o *La pecora nera. Elogio funebre del manicomio elettrico* (2005), sobre las instituciones psiquiátricas en los tiempos actuales, bastan para situar la dramaturgia de Ascanio Celestini (Roma, 1972) como una de las referencias imprescindibles en el último teatro italiano. En el presente texto, el profesor y crítico Andrea Porcheddu, gran conocedor de la obra de Celestini, a quien ha convertido incluso en personaje en su último título publicado, *Infedele alla linea* (Maschietto, Florencia, 2015) nos aporta algunas claves de la obra del actor y dramaturgo romano.

Palabras clave: Ascanio Celestini, crítica social, compromiso, teatro de narración

]

Recuerdo perfectamente la primera vez que vi a Ascanio Celestini en el escenario. Debí ser a finales de los años Noventa en un pequeño festival en Las Marcas.

Trabajaba entonces con Gaetano Ventriglia –un pugliés, también interesantísimo director y actor– con quien presentaba un extravagante y amargo viaje en el mundo de Pasolini titulado *Cicoria*. Era un espectáculo breve, todavía en construcción, pero extraordinario. Después del espectáculo intenté hablar con los dos. Eran jovencísimos, esbeltos, delgadísimos ambos.

Por aquellos años dominaba en Italia una corriente de teatro intelectual y visionario, muy volcada en la imagen. Ellos, por el contrario, subían al escenario con una narración popular, dialectal, que sabía a "cicorietta ripassata" y a cebollas, a fiestas rurales y a muerte. En el trasfondo se evocaba a Pasolini, en un clima propio de *Pajaritos* y *pajarracos* en todo momento conmovedor.

Desde entonces he tenido el placer –casi mejor, el privilegio– de seguir el recorrido teatral de Ascanio, con el que, y sobre el que, incluso he escrito un libro, tal vez el primero que se ha escrito sobre él, *L'invenzione della memoria* (Principe Costante Editore).

Pero tengo que admitir que este genio del teatro italiano no deja de sorprenderme.

Recuerdo, hace ya algunos años, que mi obtuso estructuralismo crítico me llevó a aconsejarle con insistencia que se dedicara a un trabajo sobre Petrolini. Él decía que sí, pero más por darme la razón que por una real convicción. Y, de hecho, antes que poner en escena el Nerón o el Gastón petroliniano, Ascanio acabó dando a la luz esa obra maestra que es *Radio Clandestina*: muchos lo recordarán, esa extraordinaria narración realizada junto a Sandro Portelli sobre el atentado de via Rasella y el posterior fusilamiento de inocentes en las Fosas Ardeatinas.

Roma, de hecho, siempre ha sido el centro de los trabajos e investigaciones de Celestini: su zona, el barrio, es más que una dimensión geográfica, es más bien una fuerza espiritual, un imaginario sentimental que se trasvasa a la escritura, en perspectiva, y crea poesía. Tal vez por esto Ascanio ha establecido más tarde una relación especial con los lugares de la alienación humana, como la fábrica o el manicomio (en una historia que luego se convertiría

en un estupendo e impactante film presentado en la Mostra de Cine de Venecia).

Tal vez por esto ha publicado un CD con canciones que son casi estribillos capaces de innovar la tradición musical de la canción romana.

Ascanio, en su incansable trayectoria, ha volcado su vena creativa también en la literatura, alumbrando cuentos y novelas; en el periodismo, con artículos en los que da voz a las microhistorias de una Italia provinciana; o en televisión.

Las apariciones televisivas de Celestini son tremendamente curiosas: creo que estoy en condiciones de afirmar que ha tenido la fuerza de no plegarse totalmente al medio televisivo y, es más, que incluso ha sabido mantener su estilo y su carácter de narrador con frecuencia irónico y feroz, de encantador y fabulador. Es un modo de narrar –popular, también aquí de corte tradicional– que se mantiene a partir de un ritmo desenfrenado y abriéndose a una mirada surreal al presente.



A lo sumo, podemos decir que la televisión, precisamente, ha llevado a Celestini a concentrarse aún más en los hechos del día a día, en la política cotidiana y en la situación actual del país. Si en sus espectáculos precedentes orientaba su teatro político a amplias narraciones fabuladoras al tiempo que sociales, según hemos hecho referencia, dejando de lado y voluntariamente hechos y referencias concretas, por el

contrario ahora se lanza, cada vez más intensidad y sin escrúpulos, a poner nombres de los gobernantes nacionales, a los "protagonistas" de la caótica vida política italiana.

Se enmarca en este contexto el penúltimo espectáculo de Celestini, *Discorsi alla Nazione*, puesto sobre las tablas en el Romaeuropa Festival de 2013, una obra sobre la que vale la pena volver. Se trata de una especie de arenga feroz, divertida y desesperante: una narración armada de palabras tan explosivas como para dejar al espectador –a todos y a cada uno de ellos– totalmente desalentado.

Discorsi alla Nazione se abre con un largo prólogo, una introducción a cargo de las voces grabadas de "líderes" presentes o pasados, voces reconocibles de la política y de figuras relevantes: desde el ex-líder "comunista" D'Alema al administrador delegado de la Fiat, Marchionne; desde Jomeini al eterno Berlusconi. Son fragmentos de intervenciones públicas, de discursos políticos y de periodos electorales. Son, en definitiva, voces que destilan poder, distancia y frialdad política.

Luego, Celestini, ahora ya en el palco, explica el proyecto del espectáculo y, lentamente, el "prólogo" se amplía y se estructura. Casi se piensa inmediatamente en el Dario Fo del *Mistero Buffo*, a cuando las introducciones a las obras duraban tanto, si no más, que la obra misma. Ascanio, fiel a su rigor moral e intelectual, asume conscientemente el deber de alumbrar un teatro político, presente y vivo. Aunque también está presente el aspecto cómico, la gracia y la ironía, siempre hiriendo como afiladas agujas, invisibles pero dolorosas: es verdad que no te das cuenta, pero acaban haciéndote sangrar. Así es como Celestini, mientras nos habla de su nuevo viaje creativo, nos sumerge, como un río subterráneo que discurre misteriosamente, en un monólogo sobre el hecho de ser de izquierdas.

"Soy de izquierdas, pero..." dice, y a partir de ese "pero" va progresivamente desvelando las contradicciones y los errores de la izquierda italiana. En un crescendo de verosímiles paradojas, el hombre de izquierdas se va destapando, cada vez más, como racista, machista, mezquino, católico bien pensante y aburguesado. La paradoja se convierte entonces en algo alucinante, aceptable, comprensible, incluso en algo capaz de ser compartido: en su mortífero ataque, Ascanio no salva a nadie, desnuda las miserias de un pensamiento difuso, genéricamente opuesto pero sustancialmente reaccionario, que conforma el corazón de una Italia histórica y eternamente de derechas. Luego, con un ligerísimo cambio de perspectiva, el prólogo deja espacio a breves monólogos, fotografías de una humanidad marginal, encerrada en un fantasmal bloque de apartamentos. Pequeños retratos de gente, cada una con su propia historia, teselas de un mosaico de un futuro tal vez no demasiado lejano: Ascanio se imagina una nación abandonada en una guerra civil en la que siempre está lloviendo, un país en ruinas incapaz de suscitar reacciones o desdén, tan solo instinto de supervivencia y resignación.

Estos breves monólogos (algunos de los cuales ya se habían podido escuchar en algunas de sus apariciones televisivas) se interrumpen con una surreal conversación telefónica que se escucha fuera de la escena entre una mujer y su portero: ella está encerrada en casa porque un cadáver le impide salir, mientras que el segundo, filosofando, le explica la situación. Todos estos "personajes" (o sea, las distintas voces de Celestini en el escenario) están a la espera de ver aparecer al nuevo dictador y de escuchar su discurso a la nación.

Alguien dijo que los italianos son un pueblo que ha estado siempre esperando que alguien aparezca en un balcón: la anunciación, la plaza Venecia, la plaza de San Pedro... y, mientras tanto, la gente abajo prorrumpen en vítores y rezos. Así aparece también el "dictador" de Celestini: con look de los años Sesenta, habla en nombre de las clases dominantes. De esos que, como siempre en la historia, han tenido el poder. Y habla a la "izquierda", a los trabajadores, a los campesinos, a los revolucionarios, a los proletarios, para explicarles –con conmovedor cinismo– qué poco ha cambiado todo a pesar de las "bellas" palabras inventadas por ellos: palabras como "lucha de clases", por ejemplo, completamente olvidada justo por los que las inventaron.

Ascanio imagina incluso un "gobierno Gramsci" –un momento de gran poeticidad, incluso conmovedor, dentro del espectáculo– en el que el conocido político y filósofo sardo da cargos a personas ciertamente distintas a las actuales. Se multiplican las paradojas, Celestini hace reír desvelando precisamente los mecanismos de la historia: contándola desde el punto de vista de quien, pese a todo, todavía está –y estará siempre– en el poder.

El aclamado tirano, pues, será nuevo e igual al que le he precedido: la única diferencia es que sus predecesores están muertos y él vivo, y continúa en el poder. No hay esperanza, nos parece decir Celestini, de cambiar las cosas en esta Nación. Lo dice con coraje y determinación, involucrándose en una declaración que es también –y sobre todo– una (auto)crítica intelectual y emotiva que abarca todo y a todos. No se salva nadie aquí: y llega incluso a cantarlo, con una cancioncita ligera e irónica que pone fin al espectáculo. Un estribillo antiguo, que evoca –curiosamente– al propio Petrolini, que hace saltar por los aires cualquier resto de optimismo: un "himno" al palo y la zanahoria, verdaderos motores de esta Italia desquiciada.

El paso sucesivo, para Ascanio Celestini, fue, ya en 2015 y siempre dentro del programa Romaeuropa Festival, el nuevo espectáculo *Laika*.

Aquí Celestini logra una de sus máximas cotas creativas. Se podría decir, de forma un tanto banal y directa, que *Laika* es un espectáculo bellísimo: desquiciado, atormentado, caótico, indignado, divertido y conmovedor.

El trabajo nació junto a la película *Viva la sposa* (presentada también en la Mostra de Cine de Venecia) y, al igual que aquel, narra un mundo de marginados, de personajes extremos, almas extrañas –buenas, pero no cándidas– de una periferia humana más que geográfica. Acompañado en escena por el acordeonista Gianluca Casadei, Celestini da voz a ese mundo. La estructura de *Laika* es sencilla solo aparentemente.

Hay una figura de narrador principal –un falso ciego alcoholizado, tal vez profeta, tal vez loco– que habla con un "Pietro" que tiene la voz de niña de la actriz Alba Rohwacher (voz grabada por el intérprete, quien era también co-protagonista en la película).

Celestini pasa luego a evocar a todos los demás personajes de este historia, casi como si fuesen protagonistas de otras tantas parábolas, cuentas de un rosario que hay que desanudar día tras día. Habla de Dios y de Stephen Hawking en una divertida digresión sobre la quisquillosidad del Supremo; luego nos habla de una vieja no demasiado creyente; y de nuevo sobre una "prostituta" que quería hacerse monja, y sobre un vagabundo negro; de la perrita Laika lanzada al espacio; de los pensamientos de un portero alienado, de los turnos de trabajo, de la policía que carga contra manifestantes, de dónde empieza el mar...

No hay trama en *Laika*, sino las mil tramas distintas de un tejido, hilos que conforman una estampa amarga, desolada, feroz en su pobreza y simplicidad.

El espacio escénico está delimitado por objetos cotidianos: lámparas de Ikea colocadas en una prolongación de la casa, un pequeño telón y detrás un montón de casetes de plástico y botellas, apiladas las unas sobre las otras.

En estas reducidas dimensiones, Celestini tiene la gracia infinita de dar voz al mundo de los demás, de los que se han quedado fuera, de los que raramente son escuchados. Y lo hace saltándose los eventuales lugares comunes o imágenes al uso: porque todo, antes o después, acaba cobrando sentido. Porque incluso las historias ya pasadas –que, justamente por eso, ya no escuchamos– recobran su valor y su calor.

De este modo, en el largo, obstinado y corajudo recorrido de Ascanio Celestini, *Laika* marca un desvío, un paso adelante hacia un posterior conocimiento.

Lo que apremia poner de relieve es, ante todo, un pequeño pero significativo giro en la que podemos definir la estructura interpretativa.

Celestini, en el escenario, deja de lado la máscara de duende sabio y perturbador, no es el inteligente fabulador que encanta todo, y a todos, con su vertiginosa verborrea y que hemos conocido y amado en otros espectáculos anteriores. Con *Laika* tenemos delante a un hombre que sufre, un hombre herido: un Jesús "santo bebedor", siempre que sea Jesús, seguramente un "pobre cristo"; uno que se divierte con las desgracias ajenas, pero que también sabe observarlas. Es un hombre que ha conocido la vida, que ha entendido el sufrimiento propio y el ajeno.

Además están los espectros, los personajes evocados: esa chusma, ese grupo de canallas que son la malla en la que se sitúa la narración de Celestini.

Son facetas, tal vez, de una misma fantasía, de una única visión del mundo que –pese a su amargura– no se resigna a la desilusión. En esta historia paradójicamente edificante, el milagro tiene lugar, al fin: un milagro laico, más que laico, de una simplicidad descorazonadora, embarazante dada su evidente posibilidad. Sucede que, de noche, mientras la policía dismantela el piquete de obreros y desaloja la calle, el ciego, la vieja y la loca bajan a la calle para defender al vagabundo negro.

He aquí el suceso extraordinario, según el "credo" de Ascanio: es la participación, es la indignación, es el oponerse a la violencia perpetrada por todas las partes. En nombre de una

dignidad, de un antiguo hermanamiento más fuerte que el derecho, que las leyes, que la irreal "seguridad" que todos invocan: un gesto de amor que todavía somos capaces de hacer.

De este modo, *Laika* se abre casi a las *morality plays*, a las representaciones simbólicas medievales.

Al narrar su particularísima visión de Jesús, Celestini se coloca en la estela de una tradición popular que ve en las "vidas de los santos" infinitos puntos de fuga susceptibles de generar historias incluso divertidas, otras veces didácticas o simbólicas: desde el juglar San Francisco hasta el Bonifacio VIII de Dario Fo, muchos han sacado provecho de esas leyendas.

El tema, por otro lado, le es afín a Celestini, y estaba ya presente en espectáculos ya históricos, como *Vita, morte e Miracoli* o *La fine del mondo*, en los que la santidad se cruzaba y desdoblaba con la figura del loco o del idiota.

Con *Laika*, sin embargo, la perspectiva parece interiorizarse y, por tanto, radicalizarse, encarnándose en el la figura híbrida de "actor-borracho-santo" que –sin ningún tipo de prosopopeya– se convierte en cantor de los últimos. Aun sabiendo que nadie, él el primero, se salvará.

¿Hay algo de blasfemo en esta narración?

El pensamiento, con toques incluso duros, está contantemente dirigido al Dios que, demasiado ausente, tolera lo intolerable de la vida. En esta carnicería (social, cuanto menos) no bastan el mar o una botella de anís para evadirse: se trata de entender, en todo caso, si bajar a la calle o no; si hacer o no nuestros pequeños milagros cotidianos, los saltos mortales de la vida. O si, igual que hace Dios, allá arriba, perdido en el espacio como la célebre perrita, nos quedamos mirando. Esta es la áspera pregunta que nos lanza Celestini en *Laika*. Una duda expuesta, una pregunta sin resolver, una embarazosa invitación. Aquí reside la lacerante política del teatro de Ascanio, aquí está el interés renovado de un artista que no ha soltado nunca –desde su primer espectáculo, *Cicoria*, hace tantos años– su presa, que no ha dejado nunca de decir su propia opinión sobre el mundo, sobre la gente, sobre los gobernantes, sobre Dios.

Traducción de Juan Pérez Andrés

