

Carsten Ahrenholz

# **AL VACÍO**

(Tres obras de teatro y un ensayo)

© Carsten Ahrenholz

[www.carsten-ahrenholz.com](http://www.carsten-ahrenholz.com)

e-mail: [contact@carsten-ahrenholz.com](mailto:contact@carsten-ahrenholz.com)

## Índice

Introducción .....	pág.	3
AMANDA.....	pág.	7
SANTO DOMINGO.....	pág.	31
NOVELA Y POESÍA .....	pág.	80
Apéndice: UN LUGAR PRESCINDIBLE.....	pág.	117

## Introducción

Tras un largo viaje en tren desde Roma, donde había pasado parte del invierno, llegué a mediados de febrero de 1986 a Barcelona. Tenía 28 años, estaba solo y no conocía a nadie en aquel país, que había visitado una sola vez de adolescente, junto con mis padres: en un viaje organizado a la isla de Ibiza, del que retenía poco más que un intenso azul en la mente, el olor a pinos y crema solar, y la pérdida absoluta de todo aquello tras el revelado del primer carrete de mi vida, fotos en blanco y negro, o, mejor dicho, en tonos de gris más o menos similares. Esta vez, en lugar de una cámara barata, llevaba una máquina de escribir de segunda mano. Aún no sabía nada de castellano, y no digamos de catalán, ni tenía ningún pretexto para quedarme. Una situación, sin duda, idónea para alguien en busca de una oportunidad de volver a empezar.

Los años anteriores había estudiado escenografía, había trabajado en el teatro de Colonia —ciudad donde me crié—, para, finalmente, optar por abandonarlo todo e intentar dedicarme a la escritura. Empecé viajes a Francia, donde siempre había pensado que acabaría viviendo, y a Italia, donde tenía algún contacto.

Una vez instalado en España, aparte de dos cuentos cortos, durante tiempo no escribí otra cosa que cartas y una especie de diario. Como era natural, todo esto en alemán; aunque, pronto, una amistad en Madrid me obligó a redactar alguna que otra carta en español y, en consecuencia, el diario, cuya forma abierta invitaba a la libre improvisación, se volvió cada vez más bilingüe. Hasta que un día, gracias a un encargo, se produjo mi primera publicación en castellano, un ensayo sobre el espacio escénico (*Un lugar prescindible*) que apareció en 1991 en una revista de teatro, y que constituye el apéndice de la presente trilogía. A partir de entonces, este cambio de idioma resultó definitivo, puesto que me permitió romper con el aislamiento que me

había impuesto y convirtió la elaboración de cada texto en una exploración en territorio realmente desconocido. Dado que nunca había tomado ni una sola clase de español, no tenía conciencia de hasta dónde llegaban mis conocimientos. Los que tenía los había adquirido porque la gente, percatándose enseguida de mi aspecto de extranjero, se dirigía a mí en castellano —y no en catalán—, idioma que, como era lógico, iba convirtiéndose además en lengua de lectura habitual.

La decisión de unir los tres textos presentes, *Amanda* (1992), *Santo domingo* (1994) y *Novela y poesía* (1995), en forma de una pequeña trilogía se debe, por un lado, al hecho de que representan mi primera incursión en el campo de la ficción en castellano, aunque en forma de teatro. Lo cual no quiere decir que resulte más fácil escribir teatro que otra cosa, sino que yo, por mis antecedentes profesionales, conocía los mecanismos del teatro mucho mejor que los de la narrativa; además de que para alguien que comienza a escribir en una lengua extranjera sí que resulta más fácil escribir diálogos que textos narrativos.

El segundo razonamiento se basa en el desconcierto que cada uno de estos textos sembró en el momento de su aparición —cosa que no es de extrañar, ya que a su autor, de nacionalidad alemana, se le atribuye cierta admiración por la cultura francesa, y escribe en español—. Se trata, pues, de un intento de resaltar los rasgos comunes de estas piezas, aparte de que para mí significan el resultado de una paulatina transición de la interpretación a la creación y, sin duda, el fin de una etapa.

*Amanda* no creó polémica como texto sino como producción, cuando Amparo Soler Leal aceptó el papel de la protagonista para la celebración de su regreso a la escena teatral, tras más de veinte años de dedicación exclusiva al cine y la televisión. Por eso a nadie se le pasó por la cabeza meterse seriamente conmigo, ni interesarse de manera especial por la obra. Los críticos consagraron sus reseñas casi únicamente al retorno de la actriz al teatro y a la suerte desvergonzada del autor, sin que apareciera apenas ninguna crítica productiva del texto.

La pieza es un pequeño ejercicio de lentitud. Para condicionar el espectáculo en este sentido desde el comienzo —algo muy importante para que el espectador se sitúe— es imprescindible respetar las acotaciones “Tiempo”, “Silencio” y “Pausa”, y diferenciarlas entre sí. Creo que lo más importante de esta breve obra ocurre en estos

agujeros negros temporales, vacíos o llenos, según cómo se mire y dependiente de cada situación. El texto empieza con una serie de tiempos largos. Se trata de intervalos realmente extensos, y a oscuras. De ahí en adelante, los espectadores aceptarán todas las demás interrupciones y observarán y escucharán muy atentamente, incluso durante aquel “Silencio infinito”.

Tanto el texto de *Amanda* como el de *Santo domingo* están cargados de acotaciones, un hecho que provocó la comparación con recetas de cocina. En el caso de *Amanda* se comprobó que “la receta” funciona tal como se concibió. *Santo domingo*, en cambio, sigue pendiente de esta corroboración: a pesar de que, en 1994, la obra llegó a ser finalista del premio mallorquín Born de teatro, aún no se ha representado. Así que las únicas reacciones por parte de una audiencia las obtuve a través de una lectura pública en una sala alternativa de Barcelona, tras la cual deduje que, desde el punto de vista formal, la pieza había convencido, mientras que su contenido desagradó: a algunas mujeres no les gustaron en absoluto los papeles femeninos; algunos catalanes tomaron el texto por una obra costumbrista con la que pretendía retratar la sociedad catalana — cosa que hubiese sido, sin duda, una muestra de arrogancia—; y un periodista en paro, a punto de viajar por países del Tercer Mundo para sacar un extenso reportaje sobre la situación de la parte más desfavorecida de la población, se puso furioso por los comentarios de una de las figuras al respecto de ese proceder.

Si en *Amanda* lo más importante son los tiempos, silencios y pausas, en *Santo domingo* lo esencial es el telón de fondo, sobre el que se perfilan los personajes: el mar, espacio vacío o lleno, según se mire y dependiendo de cada momento. No obstante, se trata de algo “invisible para los espectadores”, como indica la primera acotación. Visualizar el mar escénicamente convertiría la pieza en un fracaso seguro, ya que se trata de una dimensión cuya transmisión está a cargo de los actores: sólo a través de ellos, incluso —o sobre todo— estando de espaldas al público, y sólo apoyados por el vaivén de los sonidos y la balaustrada, ha de hacerse perceptible la existencia de aquella dimensión, que causa un asombro del que nadie se puede librar, parecido al que provoca la contemplación del firmamento. Creo que la mera lectura del texto en aquella sala evidenció una cierta banalización de los caracteres, mientras que una puesta en escena les haría más justicia porque sólo delante de este fondo

destacará el trágico abismo entre la inextinguible percepción humana de lo sagrado y la creciente dificultad de rendirle tributo en la vida actual.

Cuando escribí la pieza, la denominación de los actos con los cuatro casos gramaticales me ayudó a enfocar cada acto de una manera distinta y, finalmente, decidí mantenerlas. Basta con recurrir a las correspondientes formas verbales de estos nombres (nominar, acusar, dar, generar) para atribuirles algún significado.

*Novela y poesía* prescinde casi por completo de acotaciones extratextuales y de un telón de fondo determinado, instalándose directamente en el vacío. No existe siquiera ningún pretexto ostensible para la presencia de los dos personajes en el escenario. Simplemente, están (donde están) y son (como son). El protagonista absoluto del texto son las propias palabras y el lenguaje: preferentemente poético, en el caso de Usted; narrativo, en el de Ella; capaz de anular todas las leyes físicas, permitiendo el libre movimiento en el tiempo y en el espacio. En cierto modo, *Novela y poesía* reivindica esta cualidad extraordinaria de las palabras y del lenguaje de ser efectos especiales, que crean, ineluctablemente, una realidad virtual.

Aunque al estreno de *Novela y poesía*, cuya puesta en escena realicé en 1995 bajo el título original de *Pluscuamperfecto*, asistieron los críticos de todos los medios de comunicación invitados, no salió apenas ninguna reseña. Por lo visto, nadie sabía bien qué decir. Creo que el problema principal en cuanto a la recepción de esta pieza consiste en que cualquier idea preconcebida a su respecto dificulta entrar en el juego. Hay que “entenderla” a un nivel más sensual que racional; o, dicho de otra manera: a pesar de la verdadera escasez de acciones físicas, la obra propone un ejercicio cuasifísico, igual que un concierto de música o un espectáculo de danza. Sólo que los actores se valen aquí de las palabras para la evocación de realidades ficticias, detrás de las cuales se encuentran, necesariamente, experiencias reales. Porque más allá de lo real, no es posible inventar nada.

C. Ahrenholz, verano de 2002