

# **NAUFRAGAR EN INTERNET: ACERCA DEL PROCESO DE CREACIÓN<sup>1</sup>**

**Jesús Campos García**

## **El texto**

Nadie inventa nada. Y menos aún, quienes lo pretenden. Como mucho, eliges, o tal vez ni eso; que más parece que las historias estuvieran por ahí, a la deriva, esperando a que alguien se siente a escribir para colarse de rondón. Y ya, ya sé que no soy el primero en adornarme con esta ingeniosidad, como tampoco debo ser el primero en percibirlo así. La “inspiración”, algo *demodé*, o el “trance”, más bien petulante, son términos que hacen referencia al proceso intuitivo con el que tratamos de dar sentido a nuestros sinsentidos: ese cúmulo de experiencias racionales y emocionales que nos urge expresar, y que no son sino la consecuencia de las fricciones de nuestro mundo interior con el mundo exterior. O, más a la pata la llana –y resumiré citándome a mí mismo–, escribir es vomitar lo que la vida te indigestó. La memoria gástrica que se materializa en el folio en cuanto te metes los dedos. Claro que también cabría decir “abrir la espita”, “vaciar” o “dar rienda suelta”; términos más adecuados para quienes abominan del realismo sucio. Sea como fuere, lo cierto es que la creación de la obra teatral se pone en marcha con el reconocimiento del conflicto. Como el escultor que entrevé la escultura en el interior de un bloque de mármol, el escritor dramático intuye la historia en las contradicciones de una situación conflictiva. Cuando tal cosa ocurre, lo mejor es dejarse hacer y que la historia se cuente como una formulación matemática, limitándonos a seguir el dictado de la intuición, con el mismo rigor deductivo con el que un científico resolvería un problema algebraico.

En *Naufregar en Internet*, el enunciado fue, más o menos, así: Cómo alguien que no recuerda qué pasó, que no quiere recordar qué pasó, que

---

<sup>1</sup> Artículo publicado en: Jesús Campos, *Naufregar en Internet*, Ciudad Real, Ñaque, 2000.

se niega a admitir lo que pasó, nos cuenta, con su negativa, qué fue lo que realmente pasó. O, dicho de otro modo: la historia de una confusión contada por el confuso. Añadir una palabra más al respecto sería dar por supuesto que el texto no ha sido capaz de explicarse por sí mismo, y que las idas y venidas, los vericuetos de las conversaciones que mantiene con sus antagonistas omitidos –poco importa que éstas sean reales o imaginadas– no contienen las informaciones precisas, no ya para que la historia se narre o para que los personajes, presentes o ausentes, se identifiquen, sino, sobre todo, para que el conjunto alcance su significado.

### **La puesta en escena**

La ventaja de que sea el autor del texto el que lleva a cabo la puesta en escena (otros procedimientos tendrán, sin duda, otras bondades, por más que yo las desconozca) es la de poder continuar con igual criterio el proceso creativo, y así completar, con la materialización de los signos escénicos, el discurso escrito sin que ninguna voluntad inventora añada nada que no venga dado, no ya desde el texto, sino incluso desde el enunciado a partir del cual el texto se generó. Esto, claro está, sometido a las leyes escénicas, pues, al igual que las ideas se modifican a medida que las vamos ahormando con el lenguaje, también el texto dramático ha de amoldarse al espacio, a la luz, al tiempo, a la organicidad del actor; de forma que lo que se concibió en la escritura con un significado, al trasladarlo a la realidad escénica mantenga dicha significación. Y diría más: palabras, luces, tiempos y sonidos forman parte de un único discurso, sólo que en el texto su presencia es implícita o narrada, pero no real, de ahí que al convertir el contenido de la acotación en acción física, el conjunto se altere de tal modo que para mantener invariable el conjunto sea necesario modificar las partes.

A esta perogrullada, tan de cajón, alguien muy creativo, y sin duda bien intencionado, tuvo la ocurrencia de llamarlo “traicionar el texto”, ingeniosidad en cuyo nombre la soberbia inventora ha cometido no pocos desaguisados. Cuando justamente de lo que se trata no es de traicionar

nada –que traicionar es oficio de traidores, y no de creadores– sino, muy al contrario, de servirlo, de potenciarlo con la más elemental y coherente traducción, adaptación, acomodación a la realidad escénica.

En el proceso de traducción a la escena del texto de *Naufragar en Internet* fueron necesarios numerosos cortes (lo que en el argot llamamos “peinar”). Cortes que se debieron a que lo suprimido no aportaba nada, o confundía más de lo debido, o simplemente retardaba el ritmo de la representación. Hubo también algún que otro añadido; estos para potenciar la presencia de las redes externas (Internet) como metáfora del caos reinante en las redes internas del cerebro cortocircuitado de DANIEL.

Sin duda, éste ha sido el texto en el que más he intervenido durante la puesta en escena, debido probablemente al poco tiempo transcurrido entre su escritura y el comienzo de los ensayos. Premura que dificultó una de las fases fundamentales del proceso creativo: el pulido o barrido de corrección.

### **El espacio escénico**

El convencimiento de que seré yo quien lleve a cabo personalmente la puesta en escena (siempre entendí la propuesta –texto, dirección y espacio escénico– como un todo unitario) me permite a veces, como en este caso, no tener que acometer en el folio lo que puedo resolver mejor en el tablero de dibujo. De esta forma, aplicando a las líneas el mismo criterio de coherencia y necesidad que aplico a las palabras, se fue materializando una idea que da respuesta al conjunto de peticiones previas implícitas en el texto. Así, el espacio, aunque de forma esquemática, representa, a un tiempo, un chalet de playa y un recinto aséptico, hospitalario, pero también sugiere una gran tarjeta electrónica en la que sus distintos componentes juegan como los muebles de ambos habitáculos. Por otra parte, la gran cristalera de aluminio y policarbonato blanco que delimita la escena (mirador sobre el mar o mampara clínica) se entiende como pantalla cinematográfica cuando DANIEL la evoca, de forma que pantalla y silueta del monitor evidencian la importancia de la

ficción en la vida del hombre contemporáneo (gran consumidor de historias, ya en la antesala de lo virtual), reflexión éste que se suscita, aunque levemente, también desde el texto, y que rechinaría si se enfatizara desde lo que se dice o desde lo que se ve, pero que así se complementan, y con tal sinergia se potencia esta cuestión fundamental sin la cual sería difícil entender algunas reacciones de nuestro protagonista. Por último, el chalet-hospital-tarjeta-pantalla se convierte en pecera-acuario con el concurso de la utilería y otros recursos (tal como se detallará más adelante), en el momento del naufragio.

### **La utilería**

Sometida, como el resto de los elementos de la obra, al criterio de la más estricta necesidad, la utilería juega un papel fundamental en la expresión de *Naufregar en Internet*. Así, siguiendo el orden de su utilización, los espejos situados a ambos lados de la embocadura nos permiten crear al otro, a su otro yo, a aquel en quien DANIEL descargará sus culpas cuando la evidencia le impida negar la realidad. Los teléfonos, junto al ordenador, son las vías de comunicación con el exterior, y subdivididos en familias, nos permiten clarificar, aunque mínimamente, la identidad de los interlocutores: alámbricos para LA LOCA DE LOS DUELOS, inalámbricos para el entorno hospitalario, incluido el GRAN TRAUMATÓLOGO, y “manos libres” para comunicar con su casa, en la que se encuentran su MUJER y el POLICÍA. También los cables son necesarios para expresar el drama. Los más de cincuenta kilómetros de cable que aparecen en escena – enredados con tubos y tarjetas electrónicas– por las trampillas de las que DANIEL extrae los teléfonos o que caen en cascada desde el techo cuando éste tira el ordenador, no son sino la expresión de la organicidad del espacio; no en vano la acción ocurre en el cerebro de DANIEL, y el caos visual que se expresa con este enredo de las redes nos sirve para materializar el laberinto de su discurso. Por último, el tapiz de venas y nervios que se crea con este despliegue de comunicaciones truncadas se tornará en paisaje de algas por el tratamiento de la luz en el momento del naufragio.

## **El vestuario**

DANIEL viste un pijama verde claro con ribetes oscuros que al comenzar la representación es compatible con la idea de que la acción transcurre en su chalet de la playa y que cuando, próximo el final, el espectador empiece a intuir que se encuentra en estado de coma, nos da la imagen de enfermo hospitalario.

Bajo el pijama lleva un arnés de alpinismo para suspenderse durante el naufragio.

## **Iluminación, sonorización y efectos**

La obra tiene la macroestructura de un paréntesis que se abre con el accidente y que, paradójicamente, se cierra con el infinito o el insondable abismo de las redes. En su interior, el cortocircuito, el breve instante pormenorizado en el que se extingue la existencia y sobre el que se proyectan los miedos, las angustias, la culpabilidad, la astucia, la perplejidad, el cinismo, la ternura, el pasotismo, la desvergüenza, la impotencia, la esperanza, la súplica... en definitiva, la poliédrica personalidad de DANIEL debatiéndose en su momento final. Visto de este modo, la puesta requiere un distinto tratamiento que diferencie la apertura y el cierre del núcleo central. Así, el tiempo expandido de su muerte se mostrará con una luz general blanca y plana, que en nada perturbe el comportamiento naturalista del personaje; y la sonorización se limitará a reproducir los timbres diferenciados de las distintas familias de teléfonos, y las melodías acampanilladas con las que suele adornarse el ordenador en su apertura y cierre. En definitiva, el suministro de informaciones corresponderá en mayor grado al discurso verbal; por el contrario, en la apertura y en el cierre tal función gravitará sobre otros signos escénicos.

La apertura: La representación se inicia en la oscuridad. Circula un vehículo, derrapa, choca. La escena se enciende roja. Suena un teléfono. Silencio. Se ilumina la plataforma central, que hace las veces de cama y en la que está dibujada con tiza la silueta de un cadáver, tal como

estamos acostumbrados a ver en el cine. Con la segunda llamada asoma la cabeza de DANIEL, que dice “No hay nada tan cierto como que no es posible tener certeza de nada”, y la luz se abre.

El cierre: Aquí el cambio es más progresivo. Cuando DANIEL, acorralado por la realidad, dirige su súplica al GRAN TRAUMATÓLOGO, la luz se cierra sobre la cama, de forma inversa a como lo hizo en la apertura; si bien ahora esta luz ilumina igualmente los cables que caen del techo o surgen de las trampillas. Momentos después, cuando propone conectarse a la red eléctrica, se oye cómo palpita el electroencefalograma, y cuando más tarde expresa el anhelo de perpetuarse, de sobrevivirse en la ficción, de navegar por la virtualidad de las redes, conforme se entuba, va ganando presencia la reverberación, el eco submarino. Finalmente, al culminar su discurso con “...encefalograma plano,” se silencia el electro y el espacio se torna, por efecto de la luz, en pecera acuosa por la que ascienden burbujas y riel la luz en la superficie mientras los cables, convertidos en algas por efecto del claroscuro, se mecen ondulantes en torno al cuerpo de DANIEL, suspendido en su naufragio.

### **La interpretación**

Hasta aquí la propuesta, los elementos que se derivan de la autoría. Falta, por último, confrontar su discurso con la fisicidad del actor, con la encarnación del personaje.

Si hasta la incorporación del más mínimo signo escénico requiere una revisión de lo escrito para evitar redundancias o “subrayados” no deseados, cuánto más la presencia del actor, que convierte el discurso escrito en discurso verbal, obligando así a poner en cuestión todo lo pergeñado hasta ese momento. Me gustaría poder explicar mejor los motivos por los cuales frases que se soportan sin problema en el lenguaje escrito resultan imposibles de soportar de viva voz. Generalmente sólo con oírlo una sola vez siento cómo esa imposibilidad se manifiesta en una especie de vergüenza por haber escrito semejante cosa. Parece evidente que la realidad escénica, también desde la interpretación, ahorma lo

escrito; si bien el envite es recíproco, y el texto obliga y modifica desde el personaje la realidad del actor.

Hecho este preámbulo, diré que DANIEL (actor más personaje) es de edad avanzada –muy superior a la de jubilación–, si bien su comportamiento no es nada achacoso; a lo más, algún lumbago, más sugerido que recreado. Su actitud es enérgica, como corresponde a una vida emprendedora y empresarial, en la que ejerció el liderazgo, cometió algún que otro abuso y, en ocasiones, llegó al avasallamiento. La negación de los hechos la afronta, pues, con resolución y convencimiento; y cuando estos le llevan a contradecirse, asume, faja e improvisa, con energía renovada, una nueva estrategia con la que evadirse de la realidad. Entrenado en la ficción –en gran parte, evasiva– evadirse para él no es un problema; de hecho, su vida es una huida, y no es que huya de algo en concreto: es una huida en general. Huir es para él una actitud, un modo de vida. Huye tanto, se desconoce tanto que encontrarse a sí mismo le desconcierta y le llena de estupor. La perplejidad es otra constante, como la imposibilidad de asumir responsabilidad alguna. Jamás tiene el más mínimo sentimiento de culpabilidad: para eso tiene al otro, pues, en el colmo de la huida, huye de él a él mismo. Sólo la muerte le reconcilia con quien es y le proyecta hacia un más allá en el que la ficción es el paraíso o en el que el paraíso es la máxima expresión de la ficción.