

Viaxe a *Kamouraska*. Apropiación, derivación e desencorsetamento

Vanesa Sotelo

Pode ser que no principio fose o verbo, mais no caso de *Kamouraska* o principio foi un lugar a cinco mil quilómetros de distancia do meu país natal. Coa distancia, as cousas vólvense sublimes e mesmo sagradas e xa non importa se estas foron soños ou son lembranzas porque pasan a quedar fóra de todo alcance. Precisamente, *Kamouraska* quixo ser desde o principio a homenaxe a un soño realizado. De soños, de amor e de terra está feito este traballo estreado por Inversa Teatro e que supón a miña primeira dirección á fronte dun proceso de creación colectiva que explora as claves do posdrama.

Kamouraska é unha cidade do Quebec cuxo nome significa “o lugar onde hai xuncos”. *Kamouraska* é unha palabra en cuxo interior está pechada a palabra “amor”, en francés. *Kamouraska* é un lugar mental entre o encerro e o refuxio onde é posible ser feliz rindo da infelicidade. *Kamouraska* comezou nunha illa imaxinaria do río Saguenay. Nesa illa é onde se desenvolve a peza *Le langue-à-langue des chiens de roche* de Daniel Danis (Quebec, 1962) que vertebra o presente traballo. A montaxe pretendía pasar de drama a posdrama a esencia da antedita peza, pero acabou por ser o motor dun espectáculo que solicitaba autonomía e berraba liberarse do universo que o inspirou. Boa proba diso é o cambio de pel que as actrices experimentan en escena ao desprenderse das personaxes que asumen e deixar aparecer as súas propias persoas.



Le langue-à-langue des chiens de roche é unha peza escrita para nove personaxes e 249 cans. Todos son seres á procura dunha identidade que os defina dentro dun contexto de desarraigo no que a violencia das *raves* que organizan é a única vía de escape. A

necesidade de amar, a necesidade de soñar e a necesidade de pertencer a un lugar son temas que atravesan o texto de Danis e que serviron para vertebrar a base temática de *Kamouraska* coas súas correspondencias en negativo. Así, a imposibilidade de amar, a imposibilidade de soñar e a imposibilidade de pertencer a un lugar constitúen a estrutura dunha montaxe con espírito lúdico que aborda a traxedia que hai no feito de estar vivos.

Poderíase dicir que *Kamouraska* é fundamentalmente triádica. A primeira tríada é a distribución temática á que se fai referencia no parágrafo anterior (AMAR-SOÑAR-PERTENCER). A seguinte pódese localizar na decisión de re-crear o núcleo familiar feminino presente na peza de Danis e que conforman os personaxes Déese, Joelle e Djoukie. Este feito implicou traballar con tres actrices que construísen un mundo compartido entre estas personaxes e elas mesmas. Foi así como María Caparrini se fixo cargo de Joelle e a súa imposibilidade de amar; Marta Pérez encargouse de Déese e a súa imposibilidade de soñar e Bea Campos fixo o mesmo con Djoukie e a súa imposibilidade de pertencer a un lugar. Seguindo con esa idea da tríada, apareceron tamén outros dous materiais textuais que se sumaron á peza do quebequés. Estes textos foron o filme *Léolo*, de Jean-Claude Lauzon e a novela que o inspirou: *El valle de los avasallados*, de Rejean Ducharme. Ámbolos dous pertencen ao contexto do Quebec e dialogan directamente e comparten protagonismo *Kamouraska* con referencias explícitas. Deste xeito, a intertextualidade nutre un traballo de asociacións libres que deu como resultado final once escenas nas que as actrices transitan desde personaxes a persoas nun espectáculo ecléctico que combina a ironía, o grotesco, o riso e a violencia e procura acadar a empatía co espectador sen abandonar unha postura crítica.

Delimitar o campo de traballo

Nomear as cousas delimita as cousas. Por este motivo, o traballo comezou coa lectura do texto coa intención de propiciar conversas rizomáticas que permitisen derivar a nosa atención cara o biográfico, atopar imaxes inesperadas e visualizar en conxunto as relacións entre todas as personaxes da peza de Danis. Xa que nomear as cousas tamén as delimita, a primeira aproximación ao traballo consistiu en titular unha por unha, a medida que se comentaban, as 32 escenas que conforman *Le langue-à-langue des chiens de roche*. Estes títulos facilitaron a selección do material a partir do que presentar propostas individuais, improvisacións colectivas e composicións concibidas polas creadoras e o seu imaxinario persoal, respectando sempre os bloques amor-terra-soño.

Pero ante todo, *Kamouraska* posúe un intenso traballo físico. Por iso, iniciamos desde a primeira sesión un traballo de adestramento corporal diario dirixido a acadar resistencia física, localizar resistencias persoais e potenciar a escoita grupal. Todo este traballo foise completando cun adestramento do imaxinario dirixido a explorar a fisicidade dos personaxes-can extracotiáns que aparecen na primeira parte da obra e que acaban por esfaragullarse cara a presenza máis cotiá das actrices na segunda parte da mesma.

A partir do material extraído dos títulos e outras claves xurdidas das conversas, foron necendo diferentes propostas para a creación de metáforas escénicas. Foi o caso de SEN RAÍCES, unha escena feita a partir da idea do desterro. Cada unha das actrices presentou unha composición individual sobre o desterro a partir da premisa común de que debía durar dous minutos e empregar polo menos un obxecto. A asociación biográfica fixo que Marta asociase o desterro coa soidade dentro dunha proposta que explotaba a fisicidade do can traballada noutros ensaios; María ligou o desterro ao esquecemento dentro dunha proposta poética e delicada que recuperaba versos de Luis Cernuda; Bea optou por amosar a imposibilidade de entrar na terra dentro dunha proposta conceptual e botando man dunha pechadura, unhas botas e uns carozos. De todo isto rescatause unha escena íntegra, reformulouse o texto de Cernuda e naceu o monólogo sobre a casa natal. Este último, impulsou a escrita de novos monólogos (sobre Lynch no caso de Marta e sobre a esperanza no caso de María) como colchóns textuais para novas escenas sobre o soño e o amor.

O mesmo aconteceu con a LEFA DO DÍA DESPOIS. Esta escena xurdiu a partir da imaxe dos corpos mortos das cadelas cheas de esperma que retiran os organizadores das *raves* do texto de Danis. Por unha improvisación proposta por unha das actrices ao resto, apareceu o elemento da crema solar, apareceu o xogo dentro da violencia e os límites até os que estaban dispostas a chegar. Este elemento quedou reservado durante moito tempo, mais retomouse durante un ensaio reducido a traballo de mesa por lesión dunha das creadoras e onde o tema estrela foi a microfísica do poder.

A CULPA foi montada en base ao xogo de desprenderse dunha pelota que representase visualmente a culpa. Ese xogo inocente orixinou un material riquísimo e impensable elaborado polas propias actrices tomando como base a información e as intuicións que posuían sobre o non escrito por Danis do día a día das súas personaxes. Foi este un material inicial do que se seleccionaron e fixaron accións, mais que foi revisitado unha e outra vez até acadar con el o que se pretendía: a burla aceda ao concepto de culpa.

O carácter fragmentario e ecléctico do espectáculo facilitou un proceso de traballo desde diferentes puntos de partida e que ten como denominador común a convivencia dun imparabile traballo físico e un bombardeo textual. Unha vez obtido e ordenado todo o material atopámonos cunha montaxe feita a base de monólogos e polifonía que non beneficiaban ao posdrama por implicar esta última unha gran partiturización, un gran control e artificio. Era preciso romper o corsé, precisábanse fisuras, precisábanse os lixos da fala cotiá, precisaba outro tipo de respiración entre as actrices. Ante iso, as escenas foron revisadas, ampliouse o espazo para a conversa-improvisación, insistíuse na cuestión do valor do risco e do erro en escena porque o inesperado beneficia ao posdrama. Así foi como iniciamos un novo adestramento desde a praxe: a despreocupación atenta na escena.

Claves

Apropiarse do texto de Danis para distanciarse del mediante derivacións e asociacións libres até crear un universo común novo; conectar o texto con material biográfico; atopar a liberdade e a comodidade e o xogo dentro dun campo de traballo ben demarcado; aprender a traballar en alerta pero relaxadamente, con atención pero sen tensións; e sobre todo, estar disponible a todo o que apareza e tamén ao que parece que non aparece. Sen dúbida, o proceso clave foi o de romper o corsé e deixarse ver en escena. Mais só había que ser conscientes, saber que cando aparece o teatro o único que había que facer era arrincarlle a cabeza, sorrir e continuar sen corsé. Só deste xeito, era posible acadar o que máis quere Kamouraska: a empatía co público. Para iso tamén é preciso estar disponible. O resto só foi traballo. Traballo e dispoñibilidade, ante todo.