

PERSONAJES FEMENINOS EN EL TEATRO PARA LA INFANCIA
Y LA JUVENTUD: UNA EXPERIENCIA
FEMALE CHARACTERS IN THEATRE FOR CHILDREN AND YOUNG PEOPLE: AN EXPERIENCE

Itziar Pascual Ortiz
Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD)

RESUMEN

En esta intervención queremos compartir algunas experiencias creativas en la composición de personajes dramáticos femeninos, y en especial, en el ámbito de las artes escénicas para la infancia. Creemos, como Montserrat Moreno, que la infancia es una etapa relevante en la construcción de roles de género y defendemos la responsabilidad de las ficciones para proponer nuevas imaginaciones (y posibilidades) de convivencia. Para ello, aportaremos dos casos prácticos: *Mascando Ortigas* y *Wangari. La niña árbol*, creaciones para la infancia inspiradas en las vidas y experiencias de dos mujeres contemporáneas: la coreógrafa y bailarina alemana Pina Bausch y la bióloga y Premio Nobel de la Paz keniana Wangari Maathai.

Palabras clave: género, personajes femeninos, teatro español contemporáneo, público infantil.

ABSTRACT

In this presentation we share some creative experiences in the composition of dramatic female characters, especially in the field of performing arts for young audiences. We believe, like Montserrat Moreno, that childhood is an important stage in the construction of gender roles and we argue that fiction should take responsibility for proposing new imaginations (and possibilities) of coexistence. To this end we describe two case studies: *Mascando Ortigas* and *Wangari. La niña árbol*, creations for children inspired by the lives and experiences of two contemporary women: German choreographer and dancer, Pina Bausch, and Kenyan biologist and Nobel Peace Prize winner, Wangari Maathai.

Keywords: gender, female characters, Spanish contemporary theatre, young audiences.

Sumario

1. Punto de partida. 2. Una oportunidad, una responsabilidad. 3. Un escenario propio. 4. Dos personajes, dos mujeres de este tiempo. 5. Wangari, la madre de los árboles. 6. Pina Bausch, una silueta que acaricia. 7. Pina y Wangari, dos mujeres ante el espejo. 8. Bibliografía.

1. Un punto de partida

Como creadora y como docente me siento muy cercana a los contenidos y motivos de este Congreso porque mi vida está ligada, esencialmente, a las tres patas de la mesa que vertebran este encuentro: educación, arte y género.¹

Concibo mi posición ante estas cuestiones como un viaje entre la teoría y la práctica. Soy, a la vez, dramaturga y docente en la RESAD, la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, e imparto asignaturas prácticas en las que acompaño, comparto y apoyo el proceso de escritura dramática. Esto me permite ser testigo y pedagoga – en el sentido original del término-: acompaño en el caminar a las y los jóvenes artistas que concluirán su formación superior, de cuatro años de duración, en los estudios de Dirección de Escena y Dramaturgia.

Esta experiencia me permite establecer un diálogo cotidiano con el proceso de creación, propio, como autora teatral, y de mi alumnado.

2. Una oportunidad, una responsabilidad

Es en este devenir múltiple donde he concienciado que la creación de ficciones es una tarea poética y política, en la que existen responsabilidades firmes. En la asignatura de *Dramaturgias del género*, asignatura optativa implantada en el seno del Plan Bolonia, que este curso académico 2013-2014 alcanza su plena realización, lo destacamos con frecuencia: la composición de personajes ricos, complejos, nutridos de experiencia y no predecibles, es una tarea arriesgada y difícil, pero a la vez, una tarea ética innegociable.

Defendemos la responsabilidad de las ficciones para proponer nuevas imaginaciones (y posibilidades) de convivencia, y en particular en la construcción de los roles de género. Si, como sostiene Teresa de Lauretis, el cine, la televisión (y el teatro) son dispositivos de género, no podemos obviar nuestra responsabilidad en una ficción que genera consecuencias en nuestra propia construcción del género.

Creemos, como bien sostiene Maria Josep Ragué Arias, que las artes escénicas pueden contribuir a desestabilizar la ortodoxia de género y propiciar un nuevo horizonte:

¹ Me gustaría, agradecer la invitación que recibo de la Universidad Jaume I de Castellón, y en particular, en la persona de Paloma Palau.



Un momento de la representación de Wangari. *La niña árbol*, con dirección y coreografía de Cristina D.Silveira y dramaturgia de Itziar Pascual.

En aquesta última etapa de la teoría feminista, de la qual avui només podem trovar uns primers ²indicis, el teatre escrit o dirigit per les dones pot accelerar el procés que porta a la deconstrucció de gèneres i pot ser mitjà de comunicació entre els gèneres, per arribar a l'osmosi que permetrà a la vegada la diferencia i la fusió de característiques entre subjectes de diferent gènere.

El que avui denominem *feminitat* pot acabar essent l'objectiu d'ambdós sexes i potser podrem arribar a ser éssers humans en gèneres no necessàriament caracteritzats pel que avui entenem com *feminitat* o *masculinitat*. La pàgina en blanc sorgeix, de moment, sense tenir un nom. L'escenari, però, ja no està buit. (Ragué Arias, 1999:137).

Pero para que ese horizonte sea, además de factible en la teoría, posible en sus realizaciones, la profesora y dramaturga Maria Josep Ragué Arias cree que es necesario un viaje que comienza en la imitación, cuando las creadoras intentan acceder a la profesión teatral a partir de modelos preexistentes, pasando por la crisis de esos modelos y la crítica, para llegar a la investigación y la búsqueda de un lenguaje propio. Un lenguaje que, según Ragué Arias y desde la perspectiva del feminismo existencialista, destacaría por su diferencia:

² En estos días acabo de concluir una experiencia muy rica, y que sigue esta línea: la de ser tutora de los cinco proyectos creativos auspiciados por el Centro Andaluz de Teatro (CAT), dentro del programa Dramaturgias Emergentes Andaluzas.

(...) Aquest feminisme reclama que perquè les dones siguin subjectes i no solament objectes de la producció cultural és necessari que es trobin en una situació nova i creïn un nou discurs i recreïn els seus propis símbols, la seva pròpia morfologia.

(...) Molts dels trets de l'art de les dones, originats al principi en els seus desavantatges, han estat invertits i transformats en instruments creatius que s'instituïren en subjecte i objecte de l'expressió artística. El cos apareix com a força semiòtica de l'escriptura i es constitueix en seu per desmuntar el pensament fal·locràtic occidental. L'escriptura femenina, tal i com la defineix l'autora teatral Hélène Cixous, esdevé equivalent a escriure el cos. (Ragué Arias, 1999: 129).

3. Un escenario propio

Hablamos, por tanto, de la apuesta por *otra* manera de contar, de presentar el mundo. Otra manera posible, que pretende presentar menos estereotipos y ofrecer una mayor variedad de temas, situaciones, lenguajes y personajes, y en particular, empleando un lenguaje que apuesta por mostrar y poner en valor el cuerpo. Una escritura que realza la experiencia de las mujeres; que no las refleja como enemigas de sí mismas y del resto de las mujeres; que atesora testimonio y memoria para reescribir la historia, desconfiando del relato oficial, resemantizando relatos y mitos; rastreando, además, en las zonas de sombra, en las vidas cotidianas, denunciando desigualdades y proponiendo nuevos ejemplos y modelos. Un modo no exento de sentido del humor, que evidencia cuánto de liberadora puede ser la risa, a la vez que desenmascara cuánto ha estado el humor al servicio del patriarcado.

Esta opción, esta misma posición, la lucha por componer personajes femeninos que sostengan una acción personal (y por tanto política), implica para mí profundizar en la composición de los personajes y ponerse al servicio del cuerpo, y de la expresión del teatro danza. Es decir: de la apuesta por un movimiento que se aleje de lo ilustrativo y de lo literal; que defienda la verdad y la sinceridad expresivas; que apueste por conmover, más que demostrar el virtuosismo técnico, aunque no se renuncie nunca a la excelencia formal.

Mis primeras escrituras para la escena estaban más ligadas a la rescritura mítica, a la relectura de personajes propios del repertorio. Pienso en Penélope, pero también en Salomé, Electra, Laurencia, Casandra... Reconozco en mi escritura dramática un interés cada vez mayor por mujeres contemporáneas, no siempre visibles, que han contribuido a hacer otro mundo. Entre ellas están la pianista británica Natalia Karp; la defensora norteamericana de los derechos civiles Rosa Parks;³ la futbolista sudafricana Eudy Simelane; la coreógrafa y bailarina alemana Pina Bausch y la bióloga keniana Wangari Maathai. También recientemente, y en el marco del

3 Tres obras forman así la *Trilogía de mujeres africanas: Variaciones sobre Rosa Parks; Wangari. La niña árbol y Eudy.*

proyecto dedicado a las *Mujeres Filósofas*, coordinado por José Sanchis Sinisterra, del Nuevo Teatro Fronterizo, he atendido la figura de la neuróloga italiana Rita Levi-Montalcini. Y en los últimos meses, la sombra de Marie Curie me ha acompañado, por iniciativa de dos actrices extremeñas... Pero ese camino aún está por recorrer.

A veces, la creación de personajes femeninos no está fundamentada en biografías concretas, pero sí en experiencias concretas. En *Mamihlapinatapai*, un texto breve reciente, inspirado en la palabra más concisa del mundo, - *Mamihlapinatapai* en la lengua de los Yámana, quiere decir “una mirada entre dos personas, cada una de las cuales espera que la otra comience una acción que ambos desean, pero que ninguno se anima a iniciar” – parto de un hecho documentado: las últimas hablantes de la lengua yámana son dos mujeres de edad avanzada. Es mi modesta contribución a la memoria de esas mujeres que han atesorado la vivencia y la memoria de las lenguas...

Una posición de género responsable es acuciante en la creación para edades tempranas. Creemos, con Montserrat Moreno, que se trata de una etapa muy importante en la construcción de los roles de género:

[...] Cuando niñas y niños acuden a la escuela, ya han interiorizado la mayoría de las pautas de conductas discriminatorias. Aunque tengamos escuelas mixtas y niñas y niños se sienten alrededor de las mismas mesas, a la hora del recreo los niños juegan con los niños y las niñas con las niñas. En el juego libre es cuando se ejercitan espontáneamente los modelos aprendidos de conducta, es cuando aparece la fantasía con la que cada individuo se identifica. Pero, curiosamente, en estos momentos de “libertad” es cuando cada individuo se halla más fuertemente coartado por las pautas establecidas, como si tuvieran “plena libertad” para identificarse con los arquetipos que les están destinados en función de su sexo, pero no para transgredirlos. (Moreno, 2000: 22-23)

Hablamos, por tanto, de la oportunidad de desafiar unos roles de género que se instalan en la infancia; de cuestionar unos horizontes fuertemente condicionados; lo que Montserrat Moreno, no exenta de ironía, define como la libertad de las niñas para ser en sus juegos, «cocineras, peluqueras, mamás que limpian a sus hijos, enfermeras, etc., y los niños son libres de ser indios, cuatrerros, bandidos, policías, “supermans”, tigres feroces o cualquier otro elemento de la fauna agresiva» (Moreno, 2000; 24).

Y es que la escuela puede participar en un proceso emancipador, de toma de conciencia, de crecimiento personal, y por tanto de superación de barreras... También puede omitir estas responsabilidades, con las consecuencias que ello conlleva.⁴

4 El dramaturgo español José Ramón Fernández, Premio Nacional de Literatura Dramática, daba cuenta en un artículo publicado en la revista *Primer Acto* cuánto debíamos a la escuela republicana en el acceso de niñas y mujeres a la formación reglada, y cuánto de huérfanos estábamos de esa actitud y de ese modelo de escuela.

Hablamos de una etapa donde, más que ninguna otra, la vida cognitiva es fecunda y propicia. Lo señalaba Rita Levi-Montalcini:

Todos los circuitos nerviosos tienen una plasticidad extraordinaria y son capaces de responder a los estímulos del medio exterior. Aunque esta facultad existe a lo largo de toda la vida, en la edad infantil es cuando está más desarrollada. Las facultades cognitivas del cerebro infantil superan con creces las suposiciones que se hacían al respecto en el pasado. (Levi-Montalcini, 2005:15)

Tenemos una oportunidad que, es, a la vez, responsabilidad. Esta es mi brújula en la creación dramática, y en particular en la creación dramática para la infancia; un género con frecuencia desvalorizado, considerado un género menor, o de supervivencia material.⁵ Un género literario y teatral en el que, lamentablemente, la presencia del teatro como medio y no como fin por sí mismo está a la orden del día, pero en el que está aconteciendo una verdadera revolución tranquila: un cambio, en muchos casos ejercido por mujeres, hacia la exigencia artística y poética, en muchos casos en total contraste a lo que acontece en las ficciones televisadas.⁶ Es un compromiso que implica creer en la fuerza de las ficciones, en su capacidad para hacernos más conscientes, más libres. Lo decía Graciela Montes:

(...) Cada día renuevo mi alianza, mi pacto. Creo en la ficción. Creo que construir ese artefacto que es un cuento o una novela (o un cuadro o una cantata) en el vacío es un acto de libertad y de responsabilidad al mismo tiempo, acto profundamente humano, pleno de sentido. El artista, el poeta, es sobre todo artífice, el que, con arte, hace algo nuevo, algo que antes no estaba. "Creador", una palabra que luego hizo carrera en Occidente, puede parecer más romántica, pero resulta a mi modo de ver, menos ponderada. Prefiero pensar en un artífice. También en artífices soñadores y ambiciosos como Dédalo, el competidor de los dioses. El artista es el constructor, el hacedor de ficciones, pero siempre hay algo que busca atrapar con su artificio. (Montes; 1999: 25-26).

Los retos son enormes, sin omitir uno que está en el centro del debate. Si hablamos de teatro para la infancia, ¿qué entendemos por infancia? ¿Existe una única infancia?

5 En anteriores trabajos hemos denunciado el problema, incrementado con la crisis económica, el IVA cultural y la reducción de recursos de las Administraciones públicas, de ofrecer a nuestras niñas y niños una cultura que sea algo más que mera depositaria de todos los consumos. PASCUAL, Itziar (2012) "La estafa del imaginario". *Primer Acto*. N° 343. Pp. 80-82.

6 Esta responsabilidad, tiene fuertes desafíos en el ámbito de los dibujos animados emitidos en las televisiones. El estudio elaborado por docentes de la Universidad de Granada, el más completo elaborado en España hasta la fecha, detecta disparidad cuantitativa y discriminación cualitativa en el abordaje de los personajes femeninos en estas ficciones. Hay menos personajes femeninos y éstos asumen rasgos ligados a la superficialidad, el consumismo, los celos, la obsesión por la imagen y el culto al cuerpo.

http://secretariageneral.ugr.es/pages/tablon/*noticias-canal-ugr/las-mujeres-que-aparecen-en-los-dibujos-animados-son-consumistas-celosas-y-estan-obsesionadas-por-su-aspecto-fisico#.U1RTSaJUZvA

Dependiendo de cómo y en qué términos contestemos a estas dos preguntas, nuestra forma de hacer teatro está afectada. Y aquí, como en otros ámbitos, comparto plenamente las reflexiones de la dramaturga quebequense Suzanne Lebeau, una de las autoras más valiosas en este ámbito:

J'écris pour le jeune public depuis vingt ans et je sens toujours, comme tant d'autres créateurs, la nécessité, d'un texte à l'autre, de repousser d'un cran les limites du permis, du moral, du possible, des contraintes artificielles mais combien présentes parce que nous avons choisi un jour d'écrire et de jouer pour les enfants. Nous le savons tous, en 1997, il est encore risqué de refuser les recettes et de parler une langue d'auteur, de refuser la leçon de choses et de dire à voix haute que le monde dans lequel nous vivons ensemble, adultes et enfants, est le même : cruel, tendre, complexe, le blanc et le noir aux extrémités tissant une large et épaisse zone grise où les choses ne sont jamais si évidentes (Lebeau; Suzanne Lebeau (<http://idearts.com/magazine/dossiers/suzanne-lebeau.htm>))



Una escena de Wangari. La niña árbol, a cargo de Karlik Danza Teatro.

4. Dos personajes, dos mujeres de este tiempo

Querría compartir dos experiencias creativas en la composición de personajes femeninos, dentro de dos obras dirigidas a edades tempranas: *Mascando Ortigas* y *Wangari. La niña árbol*, dos creaciones para la infancia inspiradas en las vidas y experiencias de dos mujeres contemporáneas: la coreógrafa y bailarina alemana Pina Bausch y la bióloga y Premio Nobel de la Paz Wangari Maathai.

Se trata de propuestas de diversa naturaleza. *Mascando Ortigas* es una obra para dos actrices, fundamentada en el lenguaje textual. Obtuvo el Premio ASSITEJ España, y fue publicada por esta entidad en el año 2007. Ha sido objeto de diversas representaciones, tanto como lecturas dramatizadas – la más reciente, realizada en diciembre pasado, en la Casa del Lector, de Madrid, con la dirección escénica de Jorge Padín y coordinación de Juan Berzal -. En México D.F. el director Juan Cristóbal Castillo la ha estrenado en la pequeña sala Así que Pasen Cinco años, con las actrices Zaira Concha y Tanja Sagredo, mientras otra directora mexicana, Gema Aparicio, prepara, a su vez, otro montaje.

Wangari. La niña árbol, es una creación de teatro danza, dirigida a público familiar, para cuatro actrices bailarinas, que interpretan múltiples personajes. Esta propuesta ha sido producida y estrenada por la compañía Karlik Danza Teatro. La obra se presentó en el Casar de Cáceres en noviembre de 2012 y desde entonces se está mostrando dentro y fuera de España: Andalucía, Madrid, Extremadura, Asturias, - en concreto en la Feria Europea de Teatro para Niños, FETEN- Valencia, Aragón, Cantabria... En el verano de 2013 la compañía realizó una extensa gira en México, donde la respuesta del público y de la crítica fue especialmente rica; y de hecho, la compañía está valorando la posibilidad de darle continuidad, si el IVA y otros aranceles no lo impiden. También están previstas actuaciones en Portugal y Ecuador.

5. Wangari, la madre de los árboles

La figura de Wangari Maathai (Ihite, Kenia, 1940-Nairobi, 2011), me apasionó, desde que tuve conocimiento de su trayectoria y de su lucha personal. En los procesos creadores coinciden – si es que existe la coincidencia – lo personal y lo profesional; el hallazgo de los escritos de Wangari y un dibujo de mi hija pequeña, entonces de seis años. Un dibujo en el que representaba la llegada del amor a la tierra, procedente del cielo, y su transformación en árboles.

Comencé a devorar obras y textos de muy diversa naturaleza, escritos por la propia Wangari, incluidas sus propias memorias. Empecé a buscar sus huellas, depositadas en documentales, ensayos, memorias, biografías y hasta álbumes ilustrados para niños: su figura está llena de ecos en el pensamiento, la reflexión y las ficciones de un mundo mejor.

Me deslumbró de Wangari su capacidad para propiciar el empoderamiento y la acción colectiva de las mujeres. Es cierto: Wangari fue una mujer brillante, una primerísima mujer – fue la primera estudiante en África Oriental en obtener un doctorado; la primera mujer profesora de la Universidad de Nairobi; la primera rectora de dicha universidad; la primera Premio Nobel de África oriental...-. Pero lo que yo buscaba de ella, lo que me admiró, no fue esta condición, como el propósito, la voluntad y la capacidad de ser primera para defender lo común, con una conciencia de comunidad y de apoyo a las mujeres y al medio ambiente, como fuerza poderosas de la sostenibilidad del planeta.

En una ocasión escuché a la gran dramaturga argentina Griselda Gambaro que estaba cansada de ser la primera. Había sido invitada a un simposio de prestigiosos dramaturgos latinoamericanos en el que ella era la única creadora invitada. Cansada de este trato, de ser la primera y la única, la excepción que vuelve a reconfirmar la regla – “no hay creadoras, no existen, no se conocen, etc.”- declinó la invitación y acudió al Encuentro de Mujeres Creadoras de Cádiz, en el marco del Festival Iberoamericano de Teatro (FIT), donde compartió jornadas y reflexiones con un gran número de creadoras latinoamericanas. Comprendo esa decisión.

Jeannette Winter, autora de *Wangari y los árboles de la paz*, describe a Wangari Maathai con estos términos:

Wangari comenzó el Movimiento Verde en Kenia, en 1977, el Día Mundial del Medio Ambiente, sembrando nueve pequeños árboles en el patio trasero de su casa. Fue su primera acción para contrarrestar la masiva deforestación de su país. Sin árboles, la vida cotidiana del campo había cambiado, especialmente la de las mujeres: la leña para el fuego era escasa, la tierra estaba erosionada y empobrecida y faltaba el agua potable. El desierto se acercaba, arrasando los campos en donde alguna vez los árboles habían florecido y las cosechas habían sido abundantes. (Winter, 2000: s.p.)

La biografía de Wangari Maathai, vista a distancia, puede parecer idílica; una estudiante que consigue a temprana edad la Beca Kennedy, lo que le permite estudiar Ciencias Biológicas en los Estados Unidos y más tarde, en Alemania. Una mujer de éxito, que es capaz, gracias a la entidad que preside, de lograr la plantación de más de setenta millones de árboles, en Kenia, por supuesto, pero también en otros países del mundo.

Una mujer que cuando recibió el Premio Nobel de la Paz sembró al pie del Monte Kenia un árbol, practicando el rito del *Harambee!* (empujemos todos juntos).

Wangari fue una mujer optimista y emprendedora, pero también una luchadora que desafió el orden social y político de su época. Proteger el agua, la Tierra, las riquezas naturales concebidas como un derecho común, implica ponerse en situación de riesgo, porque en estos tiempos el bien común es objeto de lucro privado. Wangari fue encarcelada, perseguida, amenazada y agredida. Su proyecto, el Cinturón Verde, fue objeto de escarnio. En sus orígenes muchos creían que las mujeres de las comunidades rurales no estaban cualificadas para plantar árboles; se decía que estaban asumiendo tareas de los guardabosques profesionales. Wangari tuvo que demostrar en muchos momentos de su vida su enorme cualificación, puesta en duda por el mero hecho de ser mujer.

El proyecto del Cinturón Verde ponía en peligro muchos intereses y también ciertas formas de hacer política; implicaba una defensa de una perspectiva ética. Lo señala la propia Maathai:

Poco a poco se hizo evidente que el trabajo del Movimiento Cinturón Verde con las comunidades para recuperar los entornos degradados no iba a prosperar si los participantes no adoptaban una serie de valores espirituales claves.

De ahí que se hiciera necesaria una toma de conciencia respecto a los problemas de gobierno y a la gestión de los recursos. En consecuencia, estos valores (el amor por el entorno, la gratitud y el respeto por los recursos de la Tierra, la autocapacitación y el espíritu de servicio y el voluntariado) se convirtieron en rasgos definitorios de lo que vino a llamarse "educación cívica y medioambiental" (Maathai; 2011: 27).

Wangari hizo hincapié en la formación de las mujeres adscritas al Cinturón Verde; dotó de una pequeña remuneración a cada una de aquellas mujeres, lo que significó, a la vez, un cambio en las economías domésticas y en el orden simbólico. Aquellas mujeres que veían con espanto cómo desaparecían los árboles con los que hacían fuego, preparaban comida, y que daban sombra y vida a sus tierras, se convirtieron en trabajadoras cualificadas y activas que, al estar organizadas, estaban cambiando su entorno y el porvenir de sus hijos. Toda una revolución tranquila, como la de los maizales que vencen a los guerreros...

La Premio Nobel de la Paz también padeció presiones cuando decidió divorciarse de su marido – cosa no muy bien vista en su momento y en su país – y el juez que estudiaba el caso señaló que era una mujer demasiado inteligente y demasiado orgullosa... Fue juzgada por desacato al juez, y multada. Ella, que defendía que la Humanidad debía sanar las heridas de la Tierra para sanar nuestras propias heridas (Winter; 2011; s.p.), luchó los últimos años de su vida contra un cáncer de útero, que le provocó la muerte en el 2011, el Año Internacional de los Bosques...

De modo que la biografía de Wangari – que ella misma relata con un pulso poético y emocionante, *Con los pies en la tierra*, - no es un jardín de rosas. Tiene momentos luminosos y sobrecogedores, enfrentados, eso sí, con una actitud esperanzadora y positiva en todas las facetas de su vida: como investigadora, docente, adalid del ecofeminismo, madre, abuela...

Su legado se manifiesta, por tanto, en muchos ámbitos y órdenes: en el orden material e inmaterial. Su defensa de la educación medioambiental, dirigida en especial a la infancia, como una forma de conciencia y de experiencia habla de su preocupación por dar a las próximas generaciones oportunidades para comprender y conocer, desde temprana edad, la naturaleza que nos rodea. Porque tan importante es conocer como difundir el conocimiento.

Así lo señalaba en *Devolver la abundancia a la Tierra*:

Convendrá recordar que, durante los últimos cincuenta años, los científicos que trabajan con el suelo, con los bosques y con los océanos han estado transmitiendo al resto del mundo evidencias crecientes de los cambios drásticos que están teniendo lugar en la tierra debido a los contaminantes tóxicos, a la pérdida del hábitat, a la extinción de especies, al agotamiento de la capa de ozono y a los cambios en el clima y en la temperatura por causa del efecto invernadero, que conocemos hoy en día como calentamiento global. Estos científicos han reunido datos, pero lo han hecho *desde dentro* del entorno natural. Y éste es también el motivo por el cual creo que es esencial que en las escuelas se dé una educación medioambiental en la que se incluya un aprendizaje experiencial, para que los niños puedan tocar el suelo y ver los gusanos, o para que cuiden de un huerto, cosechen y se coman aquello que cultivan. (Maathai, 2011: 85).

No debe extrañarnos esta inquietud por la enseñanza del amor a la Tierra en la infancia. Wangari fue una niña curiosa, que veía fascinada cómo los renacuajos se transformaban y convertían en ranas en las orillas del riachuelo de Nyeri, el poblado cercano a Ihite donde nació. En la infancia aprendió de su abuela a respetar los árboles sagrados, como la higuera, a comprender el ciclo que vincula la vida con la muerte; a observar la sombra de la cumbre del Monte Kenia, tan majestuosa como sagrada...

De esa Wangari, que intuye con el corazón y con el alma su camino de vida, habla *Wangari. La niña árbol*. Las y los responsables de este proyecto (Cristina Silveira, en la coreografía y la dirección escénica; Susana de Uña, en el espacio escénico; Seidú, en la composición musical; Francisco Cordero, en el diseño de iluminación y Carlos Lucas, en la vídeo creación y animación) y las cuatro actrices bailarinas, imprescindibles en este camino

creativo (Elena Sánchez, Elena Lucas, Cristina Pérez y Amelia David)⁷, nos comprometimos a defender en escena un proyecto que fuera a la vez, poético y político; que pusiera preguntas a nuestras niñas y niños sobre el cuidado de ese bien, esencial, imprescindible, que es nuestro planeta; que pusiera también sobre el escenario el ejemplo de una acción transformadora.

En muchos momentos de nuestras vidas – lo sabía bien la propia Wangari – nos sentimos incapaces, asustados, demolidos. A veces, como se dice en el espectáculo, nos sentimos como un piojo en la melena de un león. Pero siempre tenemos posibilidades de hacer, aunque lo que hagamos sea pequeño, aunque parezca que es poco, aunque parezca que no es nada... Cristina Silveira, directora y coreógrafa de Wangari... lo expresaba en estos términos en la revista *Primer Acto*:

Nos interesa la investigación del lenguaje y de las herramientas escénicas, en relación con públicos, momentos e historias que contar. Pero sí está claro que en estos momentos la línea de la compañía está necesitando decir sin rodeos, desechar el ilusionismo, la abstracción y por ello quizás encontremos más urgente la palabra que en otras ocasiones.

Tal es la admiración que esta mujer me ha provocado, que su sombra me ha acompañado en la escritura de *Wangari, la niña árbol*, y de dos obras breves; *La mujer árbol*, un texto editado por la Asociación de Autores de Teatro y *Harambee!* un texto breve, recientemente publicado por la Editorial Cátedra.⁸

Creo que Wangari me recuerda un proverbio kikuyu fundamental en estos tiempos difíciles: el maizal puede vencer al guerrero.

6. Pina Bausch, una silueta que acaricia

Mascando ortigas, es un texto que toma algunos de sus recursos fundamentales de la biografía y la experiencia de Pina Bausch (Solingen, Alemania, 1940 – Wuppertal, Alemania, 2009), y en particular de su infancia. La infancia de una niña tímida, introvertida, que se escondía bajo las mesas del café que regentaban sus padres; esas mesas serían, años más tarde, una fuerza inspiradora clave, en *Café Müller* y el diálogo imaginario entre esa Pina niña, que nunca abandonó la casa de sus padres, y la Pina adulta, que se formó, estudió danza, bailó y coreografió en numerosas ciudades del mundo.

⁷ No querría olvidar el aliento, imprescindible, de Pablo Almeida y Gonzalo Buznego en la realización de los elementos escénicos y la producción de David Pérez, de Karlik Danza Teatro.

⁸ En justicia debería citar también un monólogo breve, *Raíces de Paz*, en el que también se alude la figura de Wangari Maathai, aunque, curiosamente, como una promesa de futuro. Ese texto fue igualmente presentado en la Casa Encendida de Madrid, en el marco de Maratón de Monólogos y publicado por la Asociación de Autores de Teatro (AAT).

La obra está en deuda con todas las emociones que sentí como espectadora de los trabajos de Pina, pero también con una obra luminosa, *Pina Bausch*, de Raphaël de Gubernatis y Leonetta Bentivoglio. Las palabras de Leonetta Bentivoglio son un verdadero diálogo creativo con la danza de Pina; con la delicadeza de su sugerencia.

La personalidad de Pina Bausch es, sin duda, del todo diferente a la de Wangari. Hablamos aquí de una mujer de silueta esbelta y apariencia frágil, casi etérea, huesuda – cómo olvidar su lento caminar, ataviada apenas con un camisón, en *Café Muller*, que tantos directores de cine homenajearon, desde Pedro Almodóvar a Win Wenders de carácter introvertido, que detestaba toda explicación o definición de su danza, que evitaba, con toda su alma, explicar lo que hacía. Una mujer que elegía la pregunta, la creación compartida, la experiencia, por encima de toda teoría de manual, como bien señalaban Delfín Colomé y Raimund Hoghe, su dramaturgista y gran conocedor de su forma de trabajar. Una mujer con una conciencia de la danza realmente abierta, por lo que su curiosidad le conducía a dialogar con artistas de disciplinas muy diversas a la suya, del flamenco andaluz al butho japonés...

Pina, retrato de una eterna fumadora, que observaba el mundo a la vez con poesía e intensidad realista, nos regaló a los espectadores del mundo un lenguaje en el que el teatro y la danza entablaban un diálogo enriquecedor. Supo ser heredera de la gran tradición de la danza alemana – con Mary Wigman a la cabeza – enriquecer el vocabulario de la danza contemporánea y generar todo un camino que ha sido referencia y ejemplo para toda la práctica teatral de final de milenio. Y todo ello siendo fiel a un sentir la danza que ha sido clave en sus procesos creadores: comprender lo difícil que es el amor, el entendimiento, la comunicación humana, y mostrar las aristas de sus dificultades y la plenitud de sus fracasos.

Porque los personajes femeninos de Pina nos hacen siempre preguntas con un deambular que es, a la vez, tenaz y caótico; que insisten en llamar para colgar el teléfono y dejar en el aire bocanadas de humo y palabras no dichas; que visten de un modo seductor, en un entorno que contrasta totalmente con sus indumentarias, como en *El lamento de la emperatriz*; que nos animan a hacernos preguntas sobre las relaciones interpersonales, sobre el erotismo, la seducción, el olvido... También sobre la imagen de los cuerpos femeninos y las nociones de género.⁹

⁹ Hemos atendido estas cuestiones porque, creemos, son claves en un género escénico como la danza contemporánea, que cuenta con un gran número de creadoras, coreógrafas y bailarinas. Ver. PASCUAL, Itziar (1985): "Cuerpos femeninos en movimiento". *Acotaciones*. Nº 14. Julio-Diciembre.
<http://www.resad.es/acotaciones/acotaciones15/15itziar.pdf>

Aquí, ficción y biografía se entrecruzan – tal vez debería añadir que éste es un rasgo fundamental de mi teatro: no pretendo hacer “biopics”, cuanto obras en las que el imaginario y la experiencia dialogan y se interpelan mutuamente - para enfrentar un problema: la dificultad para crecer, para dejar atrás la protección del pasado, y el peligro de sus nostalgias. Es un texto que debe también mucho a *El jardín de los cerezos*, de Chejov – la dificultad para no mitificar el pasado, para actuar, caracterizan a Pina Niña, que se quedó debajo de aquella mesa, en contraste con Pina Mujer, que viajó, creció, dudó, y a veces erró -... Pero que contrasta, precisamente, con el mundo chejoviano, en su resolución. Aquí el cambio emerge para permitirnos un pacto con el porvenir.

Mascando Ortigas – que es, además, un título que está en deuda con Max Estrella, de *Luces de Bohemia*, de Valle-Inclán, y a su vez con Víctor Hugo, que usan esta imagen - recoge algunas experiencias capitales en la vida de Pina: las pruebas por las que, por primera vez, accedió a los estudios de danza; su primer viaje a Nueva York, esa ciudad donde se reúnen todos los raros del mundo; su regreso a Alemania, la muerte de su padre; sus estrenos... Y a la vez, con la presencia de un amigo imaginario, esa figura capital en las vidas de todos los niños introvertidos del mundo...

Hay, a la vez, aspectos que no proceden literalmente de las biografías de Pina – insisto en este aspecto: no creo en la literalidad en el arte – pero que resultan creíbles: su exigencia personal y artística, su compromiso con la excelencia escénica, las turbulencias de su mundo interior... Cuestiones que, sospecho, me acompañan y entrego al personaje de Pina.

El diálogo entre los dos personajes, Pina Niña y Pina Mujer pretende ser un espacio de encuentro entre quienes somos en distintas etapas y momentos de nuestras vidas: un diálogo sin reproches, sin conflictos, aceptando la polifonía del yo, comprendiendo que la noción de yo es múltiple, plural, diversa y divergente. Yo soy todas las mujeres que he sido, y quiero creer que mis personajes pueden propiciar esa conciliación, también en la escena.

7. Pina y Wangari, dos mujeres ante el espejo

¿Qué tienen en común estos personajes? ¿Qué les diferencia?

Destacaría como elementos comunes, el fundamento real de los personajes. Wangari y Pina son trasuntos de dos grandes mujeres contemporáneas, la bióloga y fundadora del movimiento Cinturón Verde, Wangari Maathai y la coreógrafa alemana Pina Bausch. Creo que es importante ampliar el horizonte de experiencias de los personajes femeninos, y en particular en el teatro para la infancia. Presentar niñas, chicas, mujeres, abuelas, en un diálogo intergeneracional y cultural, construyendo sus

vidas, enfrentando desafíos, luchando por superarlos, con inquietudes valiosas para el mundo y para sí mismas...

En ambas propuestas, el personaje se muestra en su etapa infantil, comprendiendo la infancia como ese lugar, privilegiado, para las intuiciones y la conciencia. Pina niña y Wangari niña, pueden dialogar, hacer, luchar, crecer. Pina y Wangari muestran cómo tejen sus vocaciones, artísticas y profesionales. Pero esos caminos están imbricados con la oportunidad de estudiar, aprender, leer, ensayar, crear, viajar, vivir la amistad. Para Pina el camino está en la danza, para Wangari, en la Tierra. Pero ambas siembran y cosechan sus propios frutos.

Los caminos de estos dos personajes, de estas dos mujeres, están ligados a la memoria y la conciencia del cuerpo. En cierto sentido he elegido a dos mujeres dotadas de unos cuerpos singulares, expresivos, poéticos, que comprendían la vida y el mundo con sus cuerpos. En el caso de Pina Bausch puede resultar evidente, pero también lo es para mí en el caso de Wangari, con un cuerpo expresivo, rotundo, vivo... Y danzante.

A lo largo de las obras a las que pertenecen, Pina y Wangari crecen en experiencia, en conciencia, aprenden. No creo en los finales con repentina sorpresa: prefiero los procesos progresivos, los aprendizajes cotidianos, la conciencia enriquecida a diario. Y para habitar



Wangari. La niña árbol, es una producción de la compañía extremeña Karlik Danza Teatro.

ese proceso Pina y Wangari deben superar sus miedos. El miedo en la Wangari Niña está muy presente: primero en el mercado, donde toma conciencia de las sombras que acechan; después, cuando los Cuchillos, afilados y ambiciosos, devoran el bosque; el miedo en Pina es la losa de temer no ser capaz de enfrentar lo que tiene que hacer.

Puede que en este momento se pregunten qué diferencia para mí el teatro para edades tempranas de otros teatros. Sólo un aspecto, que refiere la escritora brasileña Ana María Machado: permitirnos la esperanza. No como imposición ni como deber de un final feliz, en el que unas hadas madrinas vienen a salvarnos de repente. No. Hablo de una oportunidad para esa fuerza que Rita Levi Montalcini definía: «Soy una optimista epigenética. Creo en la fuerza de la confianza».

Confiar en que podemos traspasar las barreras, sean éstas las que sean (sociales, económicas, culturales, educativas, de género, etc.) significa afianzar nuestras fuerzas y capacidades. Creo en la confianza, y en especial en la confianza de las mujeres en las mujeres, como una fuerza transformadora. Decirnos a nosotras mismas que podemos cambiar(nos) y cambiar nuestro entorno es una acción poética y política, que ayuda a poner en praxis el deseo, no a considerarlo imposible.

Creo que es importante decir a nuestras niñas y niños que no es el momento de rendirnos. Que podemos, que debemos intentarlo. En el drama la insatisfacción no es un estatuto; es un detonador para la acción transformadora y para el cambio. Y si hay alguien que atesora la fuerza de ser protagonistas, infatigables, de ser tenaces en la realización de sus deseos, son nuestras niñas y niños.

Por eso me gusta mucho una frase de Wangari, de la niña Wangari, que recogía de una fábula kikuyu: la actitud del colibrí que con su pequeño pico, toma una gota de agua, una y otra vez, ante el incendio. Y cuando el resto de los animales del bosque, atemorizados, paralizados, le preguntan al colibrí por qué lo hace, él contesta: “Hago lo mejor que puedo”.

Las artes escénicas pueden ser como el colibrí, que trae una gota de agua, una y otra vez, contra el incendio. También pueden estar al servicio de la parálisis, del miedo, de la ansiedad, como el resto de los animales del bosque. Aquí también, decidir es una tarea responsable y ética.

8. Bibliografía

- COLOMÉ, Delfín (1989) *El indiscreto encanto de la danza*. Madrid, Turner Música
DE GUBERNATIS, Raphaël y Leonetta Bentivoglio (1986) *Pina Bausch*, Malakoff. Les éditions Solin.
DÍAZ SILVEIRA, Cristina e Itziar Pascual (2013) «Wangari. La niña árbol. Una escritura a cuatro manos y a veinte pies». *Primer Acto*. N° 344. Pp. 44-46.

- FERNÁNDEZ, José Ramón (2013) «Donde haya maestros». *Primer Acto*. N° 345. Pp. 36-40.
- LEVI-MONTALCINI, Rita (2005) *Tiempo de cambios*, Barcelona, Ediciones Península.
- HOGHE, Raimund (1998) *Pina Bausch. Historias de Teatro-Danza*, Barcelona, Ed. Ultramar.
- MAATHAI, Wangari (2007) *Con la cabeza bien alta*, Barcelona, Lumen.
- MAATHAI, Wangari (2011) *Devolver la abundancia a la Tierra*, Barcelona, Ediciones Obelisco.
- MAATHAI, Wangari, «I will be a hummingbird».
<https://www.youtube.com/watch?v=IGMW6YWjMxw>
- MONTES, Graciela (1999) *La frontera indómita (En torno a la construcción y defensa del espacio poético)* México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- MORENO, Montserrat (2000) *Cómo se enseña a ser una niña: el sexismo en la escuela*, Barcelona, Icaria.
- PASCUAL, Itziar (2007) *Mascando ortigas*, Madrid, ASSITEJ España.
- PASCUAL, Itziar (2008) *Suzanne Lebeau. Las huellas de la esperanza*, Madrid, ASSITEJ España.
- PASCUAL, Itziar (2012) «La mujer árbol». *El tamaño no importa (II) Textos breves de aquí y de ahora*. Madrid, Asociación de Autores de Teatro. Pp. 133-136.
- PASCUAL, Itziar (2012) *Wangari. La niña árbol*.
<http://www.karlikdanza.com/archivos/espectaculos/wangari/index.html>
- PASCUAL, Itziar (2008) *Dramaturgia del teatro español para la infancia y la juventud (1898-1936)*, Madrid, RESAD Fundamentos.
- SANTIAGO BOLAÑOS, Marifé y ANTEQUERA BENITO, Mónica (2009) *Wangari Maathai y otras mujeres sabias. De la ecología hacia la paz*, Madrid, Ediciones del Laberinto.
- RAGUÉ ARIAS, María Josep (1999) «Teoría y crítica del teatro feminista». *Assaig de Teatre* N° 10 y 11. Pp. 125-140.
- WINTER, Jeanette (2011) *Wangari y los árboles de la paz (Una historia verdadera)*. Barcelona, Ediciones Ekaré.
<http://www.cartelateatral.mx/index.php/cartelera-teatral/contemporaneo/775-mascando-ortigas>
<http://www.pina-film.de/en/>
<http://www.resad.es/departamentos/dramaturgia/index.html>

Recibido el 19 de abril de 2014
 Aceptado el 5 de mayo de 2014
 BIBLID [1139-1219 (2014) 19: 57-73]