

# MARÍA JOSÉ RAGUÉ ARIAS, PIONERA EN EL ESTUDIO DEL TEATRO CONTEMPORÁNEO HISPÁNICO Y CATALÁN CON PERSPECTIVA DE GÉNERO

Adriana Nicolau Jiménez  
Universitat de Barcelona

## RESUMEN

María José Ragué Arias (Barcelona, 1941-2019) fue una investigadora, crítica teatral, profesora, dramaturga y activista feminista catalana. Este artículo se centra en una de las facetas de su trayectoria: las aportaciones al estudio del teatro contemporáneo hispánico y catalán desde una perspectiva feminista. Tras una síntesis de su recorrido intelectual, se exploran los distintos aspectos de esta parte de su obra: el estudio de las recreaciones contemporáneas de los personajes femeninos de la tragedia griega clásica, la recepción de los estudios teatrales feministas anglosajones, el análisis del campo teatral desde una perspectiva de género y la concepción de la autoría femenina como valor diferencial. El conjunto de estas aportaciones constituye una contribución pionera en el contexto de la academia hispánica de finales de siglo y continúa vigente a múltiples niveles, elevando a la autora al estatus de referente indispensable para el estudio de las relaciones entre género, feminismos, mujeres y teatro en el siglo XXI.

**PALABRAS CLAVE:** María José Ragué Arias, feminismo, estudios teatrales, perspectiva de género, autoría teatral femenina.

MARÍA JOSÉ RAGUÉ ARIAS, A PIONEER IN THE STUDY OF SPANISH AND CATALAN CONTEMPORARY THEATRE WITH A GENDER PERSPECTIVE

## ABSTRACT

María José Ragué Arias (Barcelona 1941-2019) was a Catalan scholar, theatre critic, playwright and feminist activist. This article focuses on a particular aspect of Ragué's career: her contributions to the study of contemporary Hispanic and Catalan theatre from a feminist perspective. Following an overview of her intellectual career, this article explores the different aspects of this part of her work: the study of the contemporary rewritings of ancient Greek theatre female characters, the reception of feminist anglophone theatre studies, the analysis of the theatre field from a gender perspective and the understanding of female authorship as a differential value. The ensemble of these contributions represents a pioneer approach to contemporary theatre within the late 20th century Spanish academia and is still current at multiple levels, standing as a referent to claim for the study of the relationships among gender, feminisms, women and theatre in the 21st Century.

**KEYWORDS:** María José Ragué Arias, Feminism, Theatre Studies, Gender Perspective, Female theatrical authorship.



María José Ragué Arias (Barcelona, 1941-2019) fue, sin atisbo de duda, una figura polifacética: profesora, crítica teatral, dramaturga, activista feminista, investigadora, entrevistadora y ensayista. De entre las múltiples vertientes que comprendió su carrera, sin embargo, emergen con claridad dos grandes campos de interés: el teatro y el feminismo, que se declinan en las distintas aproximaciones apuntadas, así como en las intersecciones entre ambos. El presente artículo se centra en uno de los cruces entre estos dos campos: los textos académicos donde Ragué Arias elabora su pensamiento sobre las relaciones entre mujeres, género, teatro y feminismo, y que por lo tanto constituyen el núcleo de su aportación a los estudios teatrales feministas.

No puedo desligar el interés que me despierta esta faceta de la obra de Ragué de mi propia trayectoria investigadora, puesto que descubrirla supuso un punto de inflexión en mis propias indagaciones acerca de la representación innovadora de las mujeres en los escenarios catalanes. En efecto, familiarizarme con las aportaciones de Ragué significó para mí, en primer lugar, hacerme cargo de la pertinaz ceguera de género que dominaba la disciplina y, por lo tanto, también del carácter pionero y singular de su tarea en el contexto de la academia hispánica de finales del siglo xx. Y, en segundo lugar, puesto que mi descubrimiento tuvo lugar en el otoño de 2016, conllevó darme cuenta de la vigencia de las investigaciones de Ragué, llevadas a cabo en su mayoría en la década de los noventa y que, un cuarto de siglo después, continuaban siendo de utilidad para el estudio del teatro hispánico y catalán contemporáneos.

Como trato de hacer patente en este artículo, los textos que la autora consagró a visibilizar la autoría teatral femenina, a denunciar su discriminación y a reflexionar sobre las implicaciones de género del hecho escénico hablan a las investigadoras e investigadores de hoy sobre metodologías, perspectivas y marcos bibliográficos útiles para entender el campo teatral contemporáneo. Al tiempo, conocer este aspecto de su obra puede servir también a las personas que se interesen por otros aspectos de esta, como su actividad dramática y su crítica teatral periodística, ya que gran parte del trabajo de Ragué puede considerarse tácitamente sostenido por un único objetivo común: «reclamar la participación femenina en el establecimiento del canon, hecho que, al incluir la perspectiva de la mujer, enriquecería el conocimiento de nuestra cultura» (1998a: 227).

## TRAYECTORIA INTELECTUAL DE MARÍA JOSÉ RAGUÉ ARIAS

Según cuenta ella misma, María José Ragué Arias (2013) empieza a trabajar sobre las relaciones entre mujeres, teatro y feminismo a principios de los años ochenta, cuando el Club Dona de Barcelona le pidió que impartiera una charla sobre teatro y mujeres. No obstante, el doble interés de la autora por el teatro y el feminismo se manifiesta de forma más precoz en su trayectoria, ya que está presente en una experiencia de juventud que marca su comprensión de ambos elementos: la estancia que entre 1968 y 1970 realiza en Berkeley, California. Allí llega después de licenciarse en Economía y casarse con su primer marido, el escritor Lluís Racionero Grau –según explica, para cumplir con las convenciones de la época–, con quien tiene en los Estados Unidos a su hijo Alexis (2011d). Esta etapa coincide al mismo



tiempo con la Segunda Ola Feminista norteamericana, o *Women's Lib*, y con un período de gran efervescencia del teatro independiente. Tanto en Berkeley como durante una estancia breve en Nueva York, Ragué sigue de cerca este nuevo tipo de teatro, que describe y aplaude en numerosos artículos. La autora actúa como corresponsal mandando estos textos –en ocasiones escritos a cuatro manos con Racionero (2011c)– al periódico *La Vanguardia* y a las revistas *Destino* y *Yorick*. Entre otros trabajos de la época, destaca el dossier «Teatro Radical USA», que tiene a Ragué como única autora y aparece publicado en el año 1969 en *Yorick*, la revista editada por el crítico Gonzalo Pérez de Olaguer. El dossier constituye un documento pionero que retrata los grandes grupos independientes de la época, como The Living Theatre, The Open Theatre, el Performance Group o el Teatro Campesino, y deja constancia de las tendencias más candentes: los cambios en la relación con el público, los estilos de vida comunitarios, el teatro social, los actores no profesionales y las luchas de cariz político, como el antirracismo. Así pues, la etapa americana constituye una experiencia crucial, gracias a la cual María José Ragué Arias empieza a forjarse como crítica teatral y se sitúa, una vez de vuelta a la Barcelona del tardofranquismo, a la vanguardia de sus coetáneos.

A lo largo de los años setenta, Ragué publica varios títulos divulgativos que reflejan la experiencia norteamericana, como *California trip* (1971) –que se convierte en una biblia popular de la contracultura–, *Hablan las women's lib* (1972) y *La liberación de la mujer* (1975). Paralelamente, estudia en el Institut del Teatre con Alberto Miralles y cursa las carreras de Filología Hispánica y Ciencias de la Información, que compagina con un trabajo como entrevistadora para la colección «Grandes temas» de la Editorial Salvat (2012) –en este contexto conoce a su segundo marido y pareja definitiva, el médico Jesús Moll (2011e)–. La actividad polifacética de la autora durante esta década y la siguiente comprende también un intenso activismo feminista: recién llegada de Berkeley, se convierte en una de las primeras mujeres en formar un Grupo de Autoconsciencia Feminista, a imagen de los *consciousness-raising groups* norteamericanos (Godayol 2020), y es cofundadora y miembro del Partido Feminista de España, que preside Lidia Falcón, desde el inicio de su actividad en 1975 hasta 1983 (Tomàs Albina 2017). En 1986, Ragué obtiene el título de doctorado en la Universidad de Barcelona, con una tesis dirigida por Ricard Salvat: se doctora, por lo tanto, a los cuarenta y cuatro años, una entrada tardía en la carrera investigadora que, junto con las experiencias de juventud, podría dar cuenta de su heterodoxo punto de vista crítico –el cual, me permito especular, quizás no habría desarrollado si hubiera seguido la vía universitaria al uso–. En 1990, gana la plaza de titular de Historia de las Artes Escénicas en la Universidad de Barcelona, donde ejerce como profesora hasta la jubilación, en paralelo a su actividad como crítica teatral en publicaciones como *Assaig de teatre*, *Primer Acto*, *El Mundo* y *Artez* (2011b).

Junto con la producción académica y divulgativa, la obra de Ragué comprende una faceta creativa que se concreta en la escritura de textos dramáticos, así como en el activismo a favor de las mujeres en el ámbito teatral: impulsa con Neus Aguado el Premio Lisístrata a la mejor aportación feminista del Festival Internacional del Teatro de Sitges, forma parte de la Asociación Teatre-Dona, creada por Maria Lluïsa Oliveda, y, en el marco de esta última, dinamiza el Premio Cassan-





dra «al millor text escrit per una dona en qualsevol llengua de l'Estat espanyol» (1991c: 33). A excepció de algunes lectures dramatitzades, la obra teatral de Ragué no llega a representarse en los escenarios y permanece inédita en buena medida —es posible consultar algunos manuscritos en el archivo del Institut del Teatre<sup>1</sup>—. Sí ven la luz *Clitemnestra* (1986a), *Crits de gavines: obra en dos actes* (1990), la reescritura en castellano de esta última, *Lagartijas, gaviotas y mariposas: lectura moderna del mito de Fedra* (1991a) y la obra a seis manos ... *I Nora obrí la porta* (1990), escrita con Isabel-Clara Simó y Armonía Rodríguez, además del volumen de relatos *I tornarà a florir la mimosa* (1984a)<sup>2</sup>. En su conjunto, se trata de una obra que privilegia los protagonismos femeninos, en ocasiones reescribiendo mitos clásicos o grandes personajes del repertorio teatral, y en otras explorando las experiencias que caracterizan la vida de las mujeres contemporáneas. En muchos casos, se hace patente la intención de aplicar las convicciones feministas que defiende en el ámbito teórico: de hecho, según Beth Escudé (1998), entre otras dramaturgas de la misma generación, Ragué es quien cultiva de forma más explícita un teatro ligado a la experiencia femenina y la denuncia de las opresiones que viven las mujeres.

Quizás la andadura creativa más conocida de la autora sea su participación, como dramaturga y directora adjunta, en el espectáculo *Dones i Catalunya* (Ragué Arias *et al.*, 1998), estrenado por la compañía Adrià Gual en 1982 en el Festival de Teatro de Olite, en Navarra, e interpretado después en el II Festival Internacional de Teatro de Atenas y, en 1983, en el teatro del Institut Français de Barcelona. La génesis de este montaje se remonta al encargo de Nikos Armaos a Ricard Salvat para colaborar en la segunda edición del Festival de Teatro de Atenas, dedicada a «La expresión de las mujeres». Salvat explica que decide aceptar el encargo después de haber asistido al estreno de la película *La plaça del Diamant* y de haber observado cómo un público mayoritariamente femenino y de edad avanzada recibía el filme con emoción cómplice: «Em vaig adonar que Mercè Rodoreda havia fet una cosa molt intel·ligent, sociològicament decisiva. [...] Em vaig adonar que Mercè Rodoreda recuperava totes aquelles dones per a la història, per a la nostra història, per a la història de Catalunya» (1998a: 144). Por consiguiente, con el objetivo de recoger diversas expresiones femeninas en torno a la historia catalana, Salvat convoca a Lidia Falcón, Marisa Híjar, Marta Pessarrodona, María José Ragué Arias, Carme Riera e Isabel-Clara Simó. Dichas autoras escriben cinco piezas breves situadas en distintos momentos de la historia catalana reciente, buscando reflejar tanto la experiencia de las mujeres burguesas como la de las mujeres trabajadoras. Ragué compone junto con Marisa Híjar la quinta parte de la obra, formada por dos monólogos —que devienen diálogo en algunas partes de la pieza— protagonizados por Carlota, una

<sup>1</sup> Los manuscritos inéditos son *Ritual per a Medea*, *Encara no té nom*, *Les dones de Troia* —versión de María José Ragué Arias a partir de la tragedia *Las Troyanas* de Eurípides—, *Objetivo: Vodevil*, *La señora Cornelia* —versión libre de María José Ragué Arias a partir de la novela ejemplar del mismo título y de otros textos de Miguel de Cervantes— y *Triptic de miralls*.

<sup>2</sup> Sobre la reescritura de personajes clásicos en las obras de Ragué, véanse los comentarios de Núria Santamaría (2007: 212-213) y de Alba Tomàs Albina (2017: 250-267).

intelectual divorciada y madre de dos hijos, e Inés, migrante del sur de España que trabaja para la primera como cuidadora y mujer de la limpieza. El texto de Ragué se titula «Carlota: la soledad» y plasma las tribulaciones de una protagonista que se ve obligada a conjugar la maternidad con varios trabajos intelectuales pero precarios, al tiempo que hace frente al aprovechamiento de los hombres de su alrededor y a un divorcio decantado en su contra a causa de los prejuicios contra la libertad sexual de las mujeres<sup>3</sup>.

## LA RECREACIÓN CONTEMPORÁNEA DE LOS PERSONAJES FEMENINOS GRIEGOS

Como traslucen los títulos de algunas de las obras enumeradas en el apartado anterior, uno de los principales intereses de Ragué es la influencia del teatro clásico griego en el teatro contemporáneo hispánico y catalán, así como el análisis en clave de género de los personajes femeninos clásicos. De esta cuestión se ocupa en la tesis doctoral, *Los personajes femeninos de la tragedia griega en el teatro del siglo XX en España*, y en los volúmenes que la siguen: *Els personatges femenins de la tragèdia grega en el teatre català del segle XX* (1989), *Los personajes y temas de la tragedia griega en el teatro gallego contemporáneo* (1991b) y *Lo que fue Troya: los mitos griegos en el teatro español actual* (1992). Un recuento de los sesenta y dos autores estudiados en la tesis doctoral pone de manifiesto el exiguo espacio que ocupa la autoría femenina en el corpus, con solo cuatro nombres femeninos: la catalana Maria Novell, autora de una *Fedra*; María Zambrano con *La tumba de Antígona*; Carmen Resino con *Ulises no vuelve*, y Lourdes Ortiz con *Penteo y Fedra*. Para entender la potencial dimensión feminista de este tipo de empresa crítica resulta útil recordar la clasificación que Gayle Austin propone para describir la evolución de la crítica teatral feminista. Dicho campo de estudio habría empezado «working within the canon: examining images of women», continuado «expanding the canon: focusing on women writers» y, en un estadio más avanzado, habría proseguido «exploding the canon: questioning underlying assumptions of an entire field of study, including canon formation» (1990: 17). Las aproximaciones que Ragué realiza en su investigación doctoral a la producción teatral contemporánea pueden enmarcarse en la primera fase, ya que, a diferencia de los trabajos que realiza más adelante, interrogan la representación de las mujeres en un corpus mayoritariamente canónico y masculino. Sin embargo, como señala la misma Austin (1990), las tres etapas de la crítica teatral feminista no tienen por qué darse de forma cronológica: en el caso de Ragué, cabe remarcar que antes de la tesis doctoral se interesa ya por la autoría teatral femenina en la tesis de licenciatura *Aspectos feministas en el «Nuevo teatro crítico» de Emilia Pardo Bazán* (1977).

---

<sup>3</sup> Más adelante, «Carlota: la soledad» aparece como monólogo, sin la parte de Marisa Híjar y con algunas modificaciones, dentro del volumen de relatos *I tornarà a florir la mimosa*, bajo el título «Amb mitja vida que em pesa».



En relación con el género, entre las distintas conclusiones de su tesis doctoral destaca el prudente diagnóstico respecto a la capacidad de innovación que muestran las obras estudiadas: «la utilización del mito no implica una utilización de los personajes femeninos que suponga una alteración del arquetipo femenino ni una propuesta de valores alternativos al orden patriarcal» (1986c: 24). Veamos, para ilustrar dicha afirmación, el análisis del teatro catalán que avanza en *Els personatges femenins de la tragèdia grega en el teatre català del segle XX* (1989). En este volumen, la autora argumenta que los personajes femeninos griegos se dividen entre «los seguidores de l'ordre imposat pels déus olímpics», que serían las «esposes perfectes», «víctimes sacrificades» y «noies sotmeses a l'ordre vigent» (1989: 26), y las defensoras de un orden de divinidades preolímpicas dominado por la diosa Gea y los valores matriarcales. A este último grupo pertenecerían personajes como Clitemnestra, Medea, Fedra, las Danaides, Casandra, Hécuba, las Bacantes, Yocasta y Antígona, quienes se caracterizarían por las reivindicaciones en torno a los derechos sustraídos a las mujeres y contra las empresas bélicas masculinas<sup>4</sup>. A partir de aquí, Ragué identifica cómo, en las obras contemporáneas, los personajes femeninos vehiculan ideales políticos o religiosos, a menudo de talante progresista y no vinculados directamente al género femenino –en el caso de personajes positivos como Nausica o Penélope– o bien sirven para reafirmar la condena a comportamientos femeninos no avalados por la norma social –en el caso de personajes negativos como Medea o Fedra–. Además, según Ragué, las adaptaciones catalanas contemporáneas hacen disminuir «la consciència de la marginació de les dones, la consciència que els fills són un valor per al pare i la confiança en la solidaritat de les dones» y aumentan en cambio «la importància tant de l'amor matern com de l'amor a la mare, gens habituals en la tragèdia grega» (1989: 109). Más allá de la investigación doctoral, Ragué también se ocupa de la dimensión de género de los personajes femeninos clásicos en artículos como «Los grandes mitos femeninos griegos: Clitemnestra, Medea, Fedra» (2009), donde constata que solo las versiones de estas heroínas que provienen de una autoría femenina o feminista las dotan de una connotación positiva.

## LA RECEPCIÓN DE LOS ESTUDIOS TEATRALES FEMINISTAS ANGLOSAJONES

En cuanto a una aplicación más amplia de la perspectiva de género al estudio del teatro contemporáneo, Ragué se encuentra entre las primeras autoras en desarrollarla en el ámbito hispánico, junto con Patricia W. O'Connor; mientras que, en el ámbito catalán, es la primera y durante bastante tiempo la única en hacerlo.

---

<sup>4</sup> Esta interpretación difiere del análisis que propone la teórica estadounidense Sue-Ellen Case, quien considera el conjunto de personajes femeninos griegos como negativos, en tanto que productos literarios de la sociedad patriarcal griega clásica –véase Case (1988: 7-15) y Ragué Arias (1989: 21-27)–.





La incorporación de dicha perspectiva le permite desplegar una actividad crítica de múltiples facetas que incluyen la exploración y valoración de la autoría teatral femenina, el estudio explícito de la presencia del feminismo en el campo teatral, el análisis de varias iniciativas feministas de finales de siglo, y la consideración de las condiciones de producción y escenificación –que favorece la detección de las desigualdades del campo teatral–. Todas ellas deben entenderse en relación con otra contribución absolutamente pionera: la introducción en el ámbito hispánico de los estudios teatrales feministas anglosajones.

Vale la pena detenerse brevemente en este último punto para recordar que esta disciplina surge en países del ámbito anglosajón como los Estados Unidos y el Reino Unido a partir de los años ochenta, y se define, usando las palabras de Kim Solga, como «the lens through which scholars understand theatre and performance practices that take gender difference, and gendered experience, as their primary social and political focus» (2016: 1). En sus inicios, los estudios teatrales feministas se interesan por el surgimiento contemporáneo de dramaturgas y compañías explícitamente feministas y por el aumento de autoras en activo; proponen una revisión crítica del carácter patriarcal y excluyente del canon teatral; e incorporan al análisis del teatro influencias teóricas como los feminismos franceses, la semiótica, el marxismo, el psicoanálisis o la noción de performatividad de género de Judith Butler (1988, 1990, 1993). Junto con la introducción de la perspectiva de género e interseccional, quizás el principal cambio de paradigma que proponen los estudios teatrales feministas sea el abandono de la concepción del teatro como literatura dramática, en pro de una visión más propia de los *theatre studies*, que entienden el teatro como fenómeno espectacular que comprende múltiples facetas y se inserta en un contexto de producción escénica. Según autoras como Sue-Ellen Case (1988), dicha perspectiva permite el análisis de los sesgos de género de las puestas en escena y favorece la atención a piezas que no se enmarcan en la «alta» literatura dramática o que han sido representadas fuera de los espacios avalados por el poder cultural –donde suele darse un alto predominio de autoría masculina<sup>5</sup>–.

Ragué recoge la influencia de los estudios teatrales feministas en la primera mitad de la década de 1990, y por lo tanto de manera bastante temprana, ya que la disciplina empezó a incorporar las influencias teóricas que la convertirían en el campo que es hoy en día especialmente a partir de los años 1988 y 1989, que Kim Solga ha designado como «a watershed for feminist performance theory and criticism» (Solga 2016a: 16). En efecto, Ragué menciona por primera vez las teóricas anglosajonas en el artículo «Comunicació entre gèneres: una mirada teatral cap als orígens i cap al ritu, una possible mirada cap al gènere femení», recogido en *Dona i teatre: ara i aquí* (1994a) pero presentado como ponencia en el VIII Congreso de la

---

<sup>5</sup> Para un compendio del desarrollo de la disciplina hasta nuestros días, véanse el excelente y breve volumen de Kim Solga *Feminism & Theatre* (2016) o los apartados *Historical Overview* y *Theoretical Frame* de mi tesis doctoral, *Feminismes al teatre català contemporani (2000-2019)* (Nicolau Jiménez 2021).

*Asociación de la Crítica Teatral Internacional* en Novi-Sad en 1991 (1994b). En este texto, Ragué refiere múltiples montajes feministas, además de citar en nota *Feminism and Theatre* de Sue-Ellen Case y «The Laugh of Medusa» de Hélène Cixous en la versión inglesa del influyente volumen *New French Feminisms* (1994b: 26). También dentro del volumen *Dona i teatre ara i aquí*, en una nota al texto «Dona i teatre avui a Catalunya», Ragué afirma que las mujeres se han incorporado a la creación teatral y para demostrarlo menciona proyectos teatrales femeninos como The Magdalena Project (Inglaterra), el Teatro de la Maddalena (Italia) y The Women's Project (Estados Unidos), así como la publicación de artículos sobre teatro de autoría femenina en *The Drama Review* y la creación de la revista *Women and Performance* (1994c: 57). Más adelante, también hace referencia a las teorías anglosajonas en artículos como «Teoria i crítica del teatre feminista», donde afirma que «[l]a bibliografia procedeix fonamentalment dels Estats Units, el Canadà, Anglaterra, Alemanya i Itàlia» (1998b: 137), aunque refiera sobre todo fuentes norteamericanas: el artículo «Feminist Criticism» de Margaret Lamb, *The Feminist Spectator as a Critic* de Jill Dolan, *Feminist Theories for Dramatic Criticism* de Gayle Austin, artículos de Elin Diamond (1989) y de Yvonne Yarbro-Bejarano (1990), y, de nuevo, *Feminism and Theatre* de Sue-Ellen Case y «The Laugh of Medusa» de Hélène Cixous. Además, en este texto Ragué menciona el Women Theatre Program, un encuentro que se organiza en el marco de la conferencia anual de la Association for Theatre in Higher Education (ATHE), importante en el desarrollo de la disciplina en Norteamérica y que se ha continuado celebrando hasta la actualidad.

Aunque en artículos como «Teoria i crítica del teatre feminista» (1998b) y «La obra de algunas autoras españolas contemporáneas desde la perspectiva de la teoría teatral feminista» (1998a), Ragué recoja algunos conceptos de los estudios teatrales feministas, en términos generales no propone una aplicación sistemática de las teorías anglosajonas a los ámbitos teatrales hispánico y catalán<sup>6</sup>. La recepción de la disciplina que efectúa la autora consiste, más bien, en la recuperación de algunas de sus interrogaciones fundamentales: ¿podemos entender el porqué de la posición minorizada de las autoras atendiendo a las condiciones de producción del campo teatral?, ¿es la crítica académica objetiva en la elección de sus objetos de estudio, o reproduce sesgos patriarcales?, ¿qué estrategias despliegan las dramaturgas en el mundo masculino del teatro?, ¿existe una relación entre los cambios sociales respecto a la normativa genérica y la representación teatral?, ¿tiene influencia el género de la autoría en la escena? y ¿cómo sería un teatro de corte feminista? Se trata de preguntas que permean su modo de entender el teatro y le permiten observar una serie de fenómenos de gran interés hermenéutico que, sin embargo, pasan desapercibidos para gran parte de la crítica académica coetánea e inmediatamente posterior.

---

<sup>6</sup> En estos trabajos, Ragué comenta las diferentes corrientes feministas, algunas de las técnicas dramáticas usadas por las mujeres y las diferentes etapas de la creación femenina en el teatro —no aplicables al contexto local, según advierte—, además de ofrecer digresiones sobre distintas preguntas abiertas por este campo de reflexión, como si es posible o no representar la esencia de la mujer en un contexto cultural patriarcal.







En cuanto a su filiación disciplinaria, no se puede afirmar que las aportaciones de Ragué se enmarquen plenamente en los estudios teatrales, puesto que la mayoría de sus trabajos académicos son de carácter historiográfico, suelen centrarse en obras dramáticas y tienden a privilegiar el análisis textual respecto al espectacular. Aun así, suponen una enmienda a la concepción más tradicional del hecho teatral como literatura dramática, no solo porque incorporan una perspectiva de género, sino también porque tienen en cuenta las condiciones de producción –como la situación de marginación que viven las creadoras en la industria escénica– y valoran iniciativas que se alejan de las propuestas canónicas a las que atiende la mayoría de la crítica académica. Además, los estudios de Ragué proponen visiones exhaustivas del panorama teatral de finales de siglo y aportan un número significativo de datos valiosos para el estudio de las relaciones entre el teatro y el género. En este sentido, cabe destacar la edición de uno de los escasos volúmenes monográficos dedicados a la cuestión en el ámbito catalán, que, de manera muy sintomática, no es otra cosa que una recopilación de trabajos de curso. Se trata de *Dona i teatre: ara i aquí* (1994a), que reproduce los textos resultantes del curso «La dona com a autora i directora en el teatre del segle xx a l'Estat espanyol», pionero en la península y que fue impartido en la Universidad de Barcelona durante el curso 1990-1991. El volumen contiene artículos de notable valor documental, como «El feminisme i el teatre de la dona en el Festival de Sitges (1967-1991)» de Itziar Araluce, así como un vaciado de obras de autoría femenina disponibles en la biblioteca de la Fundación Juan March de Madrid, en el fondo del Museu de les Arts Escèniques del Institut del Teatre de Barcelona y en la Biblioteca de Catalunya.

La atención que Ragué dedica a las teorías anglosajonas se acompaña de una percepción muy crítica del poco impacto que han tenido los estudios de género en el análisis del teatro autóctono: «el paper de la dona a la història del teatre ha estat molt poc investigat arreu del món fins fa quinze o vint anys, però, en el nostre país, la investigació sobre aquest tema està encara gairebé sense començar» (1994a: 11)<sup>7</sup>. En el cambio de siglo matiza este desfavorable diagnóstico con la mención de un «Diccionario de autoras» (2000: 92), es decir, de los cuatro volúmenes de *Autoras en la historia del teatro español* dirigidos por Juan Antonio Hormigón. Aun así, unos años después afirma a propósito de este trabajo que el gran número de autoras que recoge puede dar una visión distorsionada –por demasiado optimista– de la tradición teatral hispánica: «Segur que hi havia dones que van escriure teatre; se n'extreia, però, que mai no s'havia representat o s'havia fet en condicions de tanta intimitat que no es podia considerar un element positiu» (2013: 18). Por otro lado, Ragué lamenta que la bibliografía anglosajona no se haya traducido en España, y expone

---

<sup>7</sup> Cualquier tentativa de poner en paralelo el estudio del teatro en los contextos hispánico y anglosajón debe tener en cuenta que en países como los Estados Unidos y el Reino Unido la enseñanza práctica de las profesiones teatrales forma parte del sistema universitario y existen numerosos departamentos de teatro desde mediados del siglo xx. Este estatus institucional otorga al estudio del teatro un espacio autónomo y mucho más considerable del que pueda tener en España, donde no posee departamentos propios y se encuentra, por lo general, subordinado a las filologías.

las dificultades que supone el estudio de la autoría teatral femenina, por la exclusión que esta ha sufrido en el campo teatral y por su frágil estatus en los archivos:

En la historia del teatro español, hay escasas lagunas en cuanto a autores, pero existen muchas omisiones en cuanto a autoras. Para estudiar el teatro de la mujer, aun tratándose de la época contemporánea, una de las dificultades es precisamente la de las fuentes de documentación. El teatro que conocemos es el que se ha publicado, el que se ha estrenado en Madrid y en Barcelona. En menor medida, el que se ha presentado a premios, el que nos ha enviado directamente la autora, los textos obtenidos a partir de informaciones procedentes de anuarios teatrales. ¿Cuántas obras desconocemos? ¿Cuántas permanecen en cajones? ¿Cuántas no llegan a escribirse por la lógica actitud de no escribir algo que sólo tiene consistencia si [...] llega a ser representado? (1993a: 13).

### EL ESTUDIO DEL CAMPO TEATRAL CON PERSPECTIVA DE GÉNERO

Los monográficos de Ragué Arias *El teatro de fin de milenio en España (de 1975 hasta hoy)* (1996) y *¿Nuevas dramaturgias? (Los autores de fin de siglo en Cataluña, Valencia y Baleares)* (2000) se encuentran entre los pocos títulos de alcance general que incorporan la perspectiva de género al estudio del teatro contemporáneo en el ámbito hispánico. En *El teatro de fin de milenio...*, la autora señala que, en la península, «[e]l espacio público del teatro fue una tardía conquista femenina», tal como remarcan también, respecto a contextos culturales anglosajones, autoras como Lamb (1974), Reinhardt (1981) y Hart (1989b). Tomar en consideración el carácter hostil del ámbito escénico respecto a la autoría femenina permite a Ragué detectar uno de los fenómenos más significativos de los últimos años en el campo teatral español: el aumento de mujeres creadoras. En el mismo volumen, la investigadora escribe: «A lo largo de los últimos capítulos de este libro, las mujeres han ido apareciendo como autoras en un crecimiento progresivo, fruto del cambio de la sociedad y, en consecuencia, del teatro» (1996: 262-263). El cambio se situaría en la década de los ochenta en el Estado español y en la de los noventa en Cataluña<sup>8</sup>.

La observación de Ragué resulta crucial, en primer lugar, porque subraya la diferencia entre la presencia histórica de las mujeres en el teatro en el papel de actrices y la relativa normalización numérica de las mujeres contemporáneas en posiciones creadoras. Para Ragué, aunque los límites de la transgresión estén pautados por el carácter androcéntrico de la institución teatral, la mujer que ejerce como autora o

---

<sup>8</sup> La autora señala que durante la dictadura y la primera Transición las dramaturgas en activo en la península, como Ana Diosdado y Carmen Resino, son excepcionales, y que «[l]a primera generación surgirá ya en los años ochenta» (1996: 189). En cuanto al ámbito catalán, Ragué designa más adelante (2013), como el inicio de un cierto reconocimiento institucional de la autoría femenina, el accésit del Premio Born que se otorga a Lluïsa Cunillé por *Berna* en 1991. La fecha inaugura también una década de crecimiento de las autoras en activo en Cataluña.



directora «transgredeix el seu paper per exercir una activitat tradicionalment reservada als homes, per ocupar, a la nòmina teatral, no solament el paper *d'actriu-bé de consum* creat, escrit i dirigit per homes, sinó també per crear, escriure i dirigir» (1998b: 125). En segundo lugar, la observación de Ragué explicita la relación entre el contexto social y la distribución de la autoría en el campo teatral. A diferencia de la mayoría de los críticos, que asumen los cambios en el rol de las mujeres como consecuencia lógica de un progreso social poco digno de atención, la autora vincula el aumento de creadoras a los avances conseguidos gracias a los movimientos feministas de la Transición:

Existieron siempre las dramaturgas españolas, pero hasta 1975 se trataba siempre de casos aislados [...]. Las cosas comenzaron a cambiar en los inicios de la democracia. El cambio político en España llegaba tras el resurgimiento del feminismo americano y europeo, con la eclosión feminista de 1976. Muchas dramaturgas aparecidas en la década de los 80 lo hicieron apoyadas por el auge del feminismo (1998a).

Dichos cambios, además, no afectan solo al funcionamiento de la industria teatral, sino que tienen efectos perceptibles en el contenido de las obras, como afirma en *¿Nuevas dramaturgias?...:*

Hoy la mujer ha cambiado y el teatro le concede un protagonismo más activo y menos dependiente del hombre en muchas ocasiones; entre otras razones, porque hoy también las mujeres son autoras en condiciones muy comparables a las de los autores (2000: 91-92).

Es por ello por lo que ciertos motivos escénicos –como la mujer vestida de hombre, la virginidad de las mujeres antes del matrimonio o el adulterio– dejan de tener interés, a la vez que algunas temáticas nuevas, como las relaciones homosexuales, empiezan a ganar legitimidad (2000). Ahora bien: a pesar de los cambios, «és ben evident que el teatre, dins el món de la cultura i de l'art, és un dels gèneres més difícils per a la dona» (1994c: 55), una situación que el incremento de mujeres en posiciones de creación no modifica en profundidad. Por eso resulta crucial tener en cuenta las condiciones de producción y programación, muy indicativas de las desigualdades imperantes en el campo. Es lo que propone Ragué en este recuento de las carteleras catalanas segregado por géneros:

Si mirem el resum de la temporada teatral 1989-90 que publica l'Institut del Teatre, veurem que de la llista de 489 autors estrenats o representats aquesta temporada, només 49 són autors; que dels 472 directors d'espectacles, només 69 són directors, i que dels 159 responsables de coreografies, 45 són dones. Són xifres fredes que a més a més no tenen en compte aspectes qualitius que farien encara més importants les diferències (1991c: 32).

Uno de los «aspectos cualitativos» que remarca Ragué son las complicaciones que supone visibilizar la propia feminidad «en un món –el del teatre– essencialment masculí» (2013: 24) y que, según afirma, condicionan la posibilidad misma de unas artes escénicas que se opongan al tradicional imaginario androcéntrico:



la majoria de les escasses directores que han arribat a la professió i la majoria de les autores també, tracten de no posar de manifest la seva condició de dona i intenten eliminar qualsevol possible especificitat femenina en el seu treball. L'explicació a això és senzilla. Aconseguir l'accés a la professió els serà menys difícil si els gestors del poder teatral ignoren que són dones (1998b: 125).

La investigadora també patentza la dificultat de que se produzca un canvi de paradigma profund en las cautas consideraciones que ofrece a propósito de la posible existencia de un teatro feminista en Cataluña y en el Estado español. En 1982, en el artículo «Què és el teatre feminista?» –escrito a propósito de una pregunta formulada por Ricard Salvat–, considera que todavía no es posible definir el teatro feminista, dado que aún no existe en el ámbito ibérico. Aun así, ensaya una primera aproximación:

I per a mi, teatre feminista és tot aquell que té com a tema reivindicacions feministes o que reflecteix d'una manera conscient la situació d'exploració en la qual viu la dona, qualsevol teatre que vulgui conscienciar la dona i la societat de la situació de la dona, que vulgui contribuir a la creació d'una cultura on la dona tingui un lloc propi com a persona que vol ser lliure, que lluita per a ser-ho (1982: 3).

Dos años más tarde, en el artículo «El teatro feminista, o el no-teatro no-feminista», continúa mostrándose reacia a confirmar la existencia de un teatro feminista autóctono:

La verdad es que en España no puede hablarse de la existencia de un teatro feminista ni siquiera apenas en embrión. Hay un teatro feminista «de urgencia», de corte a menudo panfletario, y casi siempre sin un texto escrito, del que en el mejor de los casos se hacen tres o cuatro representaciones y que suele incidir exclusivamente en situaciones coyunturales (1984b: 47).

Sin embargo, en 1994 –es decir, una década más tarde–, iniciativas como Las Sorámbulas en Alicante o Les Metadones en Barcelona, además del aumento de autoras y directoras en activo, le permiten ser más optimista, aunque continúe señalando que el mundo teatral no favorece una promoción igualitaria de la autoría femenina y, en consecuencia, tampoco del teatro feminista: «moltes de les dones que dirigeixen continuen fent-ho en sectors marginals o automarginant la seva condició de dona. I poques són les que escriuen o són conegudes» (1994d: 163)<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Para un análisis de *Helénica, poemas para «El Público»* de Las Sorámbulas y *La Bernarda es calva* de Les Metadones de Magda Puyo, véase Ragué (1994d: 165-170).



## LA CONCEPCIÓN DE LA AUTORÍA FEMENINA COMO VALOR DIFERENCIAL

En cuanto al análisis de las obras propiamente dichas, Ragué destaca de forma sostenida dos grandes ideas. En primer lugar, que el cambio fundamental que se produce en el teatro como resultado de la emancipación social de las mujeres es que estas se elevan a posiciones de sujeto. La idea, según afirma, proviene de Sue-Ellen Case, quien sostiene que cuando la mujer deviene creadora de teatro, «arriba a ser subjecte i no solament objecte de la producció cultural» (Ragué Arias 1998b: 125). Ello se traduciría, entre otros aspectos, en personajes femeninos complejos, con subjetividad propia, que sufrirían una evolución a lo largo de las obras y que por consiguiente se alejarían de la representación de las mujeres en el canon teatral como personajes secundarios o con roles sumamente estereotipados —como las figuras femeninas buenas en extremo, tipo Ofelia, o las mujeres que son epítomes de la iniquidad, tipo Medea (Reinhardt 1981)—. Transformación decisiva, por lo tanto, que justificaría la segunda gran concepción que recorre muchos de los escritos de la autora: que la producción teatral femenina, en términos generales, tendría características que la distinguirían de la masculina. Una de las más remarcables sería que cuenta con muchas protagonistas femeninas con agencia:

[E]n lo que se refiere a obras protagonizadas por mujeres que, conservando o no su papel de madres y esposas, tienen una vida y un pensamiento independientes del hombre, aunque algunas son de autoría masculina, estos personajes suelen ser a menudo, protagonistas de obras de autoría femenina. Es decir, de la mujer como ser autónomo siguen ocupándose más las mujeres que los hombres (2000: 92).

Además, según la autora, dicha especificidad trasluciría tanto si las autoras escriben desde una militancia feminista como si no:

Crear personatges femenins atípics en relació amb els valors que dominen a la nostra societat és un dels aspectes més freqüents en el teatre de molts autors. Jo diria que gairebé cap autora busca l'especificitat femenina en l'escriptura dramàtica, però hi ha gairebé sempre, tant en la temàtica com en els personatges, un punt de vista que parteix de la identitat de l'autora, un rebuig implícit de la jerarquia masculina, un punt de partida que surt de les seves pròpies vivències (2013: 25).

En otras palabras, para Ragué las autoras constituyen un tipo de autoría poseedora de un valor diferencial —y novedoso, al menos en lo que atañe a su creciente número y a las relativas condiciones de normalización contemporáneas—, ya sea por un sentimiento feminista inconsciente, por el lugar que ocupan en el campo teatral, por haber sido socializadas como mujeres o por las experiencias vividas a causa del propio género. Del pasaje citado se puede deducir también que, para la autora, la influencia de los cambios sociales experimentados por las mujeres a lo largo de las últimas décadas es perceptible no solo en un teatro militante y de alcance minoritario, sino en un segmento mucho más significativo del campo teatral, lo cual refuerza el interés de incorporar de forma transversal la perspectiva de género al estudio del teatro hispánico contemporáneo. Dicha realidad, por otro lado, respondería al hecho



de que la nueva posición de sujeto ganada por las mujeres les permite tratar no solo aquellos temas marcados como «femeninos», sino cualquier temática, tal como históricamente han hecho los creadores masculinos:

Curiosamente, cuando las dramaturgas son menos reivindicativas hacia la situación de la mujer, por lo menos de manera explícita es cuando hemos de constatar que subjetividad no quiere decir solamente hablar de una misma sino ser productora de sentido, capaz de interpretar la realidad como sujeto (1998a: 232).

La aplicación de estas ideas a la autoría femenina y feminista hispánica queda sintetizada en artículos como «La mujer como autora en el teatro español contemporáneo» (1993a) y «La obra de algunas autoras españolas contemporáneas desde la perspectiva de la teoría teatral feminista» (1998a). En estos textos Ragué ofrece breves comentarios sobre obras y autoras contemporáneas que incluyen tanto aquellos nombres que se mueven en ambientes más *off*, a veces coincidiendo con estilos teatrales explícitamente feministas, como las autoras más reconocidas del momento, como Carmen Resino, Lourdes Ortiz, Concha Romero, Maribel Lázaro, Yolanda García Serrano, Paloma Pedrero y Yolanda Pallín. También cabe destacar el artículo «Arts escèniques: el teatre, el gènere més difícil», del año 1991, actualizado tres años más tarde bajo el título «Dona i teatre avui a Catalunya» e incluido en el volumen *Dona i teatre: ara i aquí* (1994a). Este estudio traza, con algunas diferencias y actualizaciones menores entre ambas versiones, una breve y seminal historia de las mujeres y el feminismo en el teatro catalán, que abraza desde la obra de Dolors Monserdà hasta la de Lluïsa Cunillé, pasando por Carme Montoriol, las autoras exiliadas como Maruxa Vilalta o el Premio Lisístrata. En artículos como los mencionados, Ragué propone una visión de las relaciones entre la autoría teatral femenina, el feminismo y las estrategias innovadoras de representación, sostenida por una concepción de las dramaturgas como un tipo de autoría con características particulares, ya que «parten de puntos de vista de la mujer, aunque ésta no sea el tema principal explícito» (1998a: 232), o bien crean personajes que, «sin ser feministas militantes, se oponen al canon de femineidad establecido por la sociedad y buscan la realización personal» (1998a: 230).

Aun así, según la autora, el teatro de autoría femenina resultaría, en un escenario ideal, en «la deconstrucción de géneros» (1998a: 229), ya que «el objetivo último sería hacer teatro a partir de nosotros mismos, con independencia del género» (1998a: 230). La idea, que se reproduce en distintos textos, podría provenir del influyente ensayo *A Room of One's Own* (1929), de Virginia Woolf, donde la escritora inglesa defiende la visión utópica de un futuro dominado por la figura de un/a escritor/a andrógino/a. A la par, refleja la filiación del pensamiento de Ragué con los postulados del feminismo de la igualdad, que en ocasiones se mezclan de forma ecléctica con otras propuestas más cercanas a los feminismos de la diferencia. Este sería el caso de otra propuesta programática que destaca en los escritos de la autora, y que hasta cierto punto se opone a la anterior: la de adoptar el teatro ritual femenino como inspiración para la renovación del teatro contemporáneo. Según Ragué, la tradición escénica occidental ha llegado a un punto de crisis en el que ha «esgotat la seva capacitat per a continuar evolucionant i crear noves formes» (1994b: 15). Por ello, el teatro más puntero ha vuelto a los propios orígenes rituales y se ha diri-



gido «cap al teatre d'altres cultures que han conservat la seva vinculació amb el ritu» (1994b: 15), como también lo ha hecho el «teatre del gènere femení que vol recuperar la seva identitat buscant els seus orígens matriarcals, establint relacions amb els cicles naturals i biològics, sens dubte la base del ritual» (1994b: 19). El planteamiento podría remitir al teatro feminista radical norteamericano de los años 1960 y 1970, y en especial a las compañías femeninas como *At the Foot of the Mountain*, que buscaban escenificar una visión esencial de la feminidad y proponían intercambios rituales al público; o estar influido por textos feministas radicales como «Nueve principios para una estética matriarcal» (1986) de Heide Göttner-Abendroth, quien defiende un arte ritual femenino y es a menudo referida por la autora. Además, la propuesta podría contener ecos de los años en Berkeley, puesto que, en los artículos que la autora dedica al teatro experimental de los Estados Unidos, subraya con fascinación la importancia del ritual y del estilo de vida alternativo, el *ritual living*, que proponen algunas de las compañías norteamericanas: «Aceptemos o no sus ideas y su modo de vida, es indudable que el Living Theatre ha conseguido volver al teatro a su función primitiva de rito y celebración» (Racionero Grau y Ragué Arias 1969: 54).

Cabe señalar que, en otras ocasiones, Ragué plantea la idea de renovación desvinculada de la práctica ritual, para afirmar que el teatro de autoría femenina tiene la capacidad de expandir las fronteras de lo posible en el ámbito escénico: «puede ser sin duda un elemento renovador para el teatro occidental que, además de mirar para buscar nuevos caminos al teatro de otras razas y culturas, puede mirar también hacia el teatro de otro género, hacia el teatro de las mujeres» (1993a: 15). La propuesta resulta hoy más vigente que nunca: si el teatro aspira a mantenerse como un ágora que interpele al conjunto de la sociedad y refleje las concepciones cambiantes de la ciudadanía, debe trabajar para zafarse de sus dinámicas excluyentes. Al incluir aquellos aspectos de la experiencia humana que históricamente han sido vetados en los escenarios, sin duda devendrá no solo menos discriminatorio, sino también más floreciente, más complejo y profundo, más rico y en definitiva más humano.

## RECEPCIÓN Y CONCLUSIONES

La labor de María José Ragué Arias ha sido reconocida tanto en relación con sus estudios teatrales generalistas como por su labor periodística y divulgativa; sin embargo, los trabajos donde propone aplicar una perspectiva de género al estudio del teatro han corrido una suerte distinta. A pesar de su carácter pionero, o precisamente por el hecho de haberse publicado en un entorno académico relativamente poco dispuesto a incorporar ciertas innovaciones teóricas, la crítica feminista de Ragué no ha creado toda la escuela que sería deseable, en especial en el ámbito catalán<sup>10</sup>. Es de

---

<sup>10</sup> Con excepciones puntuales como la tesis de María Consuelo Barrera Jofré (2016), que ofrece un panorama de la autoría femenina teatral catalana contemporánea y fue dirigida en parte por la investigadora.



justicia señalar que, en el ámbito hispánico, la falta de atención crítica a la autoría teatral femenina que la investigadora denunció en los años noventa dio paso desde esa misma década a un panorama cada vez más esperanzador, que ha fructificado en numerosas y sólidas trayectorias dedicadas a la cuestión, así como en encuentros y congresos regulares<sup>11</sup>. En los últimos años, además, han empezado a surgir trabajos que se atreven a explorar explícitamente el vínculo del teatro contemporáneo con el feminismo<sup>12</sup>. Con todo, la recuperación de las aportaciones feministas de Ragué Arias continúa constituyendo un movimiento crítico de importante potencial hermenéutico en la actualidad, sobre todo en el contexto de un *momentum* de relativa bonanza para las reivindicaciones feministas –del cual, a mi entender, el estudio del teatro ibérico contemporáneo podría beneficiarse ampliamente–.

Con este artículo he perseguido hacer patente la vigencia de las propuestas de Ragué Arias para impulsar y dar continuidad a una crítica feminista en un sentido amplio: la aplicación de una perspectiva de género transversal al estudio del teatro contemporáneo; la atención a la discriminación de la autoría femenina y por extensión a las desigualdades que rigen el contexto de producción teatral; el análisis de la representación de las mujeres y el género en las obras; la consideración de iniciativas feministas, aunque se den en los márgenes; y la incorporación de la teoría teatral feminista anglosajona. Si mantener vivo un legado significa entablar con él un diálogo que resulte productivo para los desafíos del presente, la recuperación de la obra de Ragué también puede servir para reflexionar sobre aquellos puntos que cabría expandir o cuestionar desde la óptica contemporánea. Entre otras consideraciones posibles, personalmente señalaría la conveniencia de llevar la perspectiva de género más lejos para trabajar desde la interseccionalidad (Crenshaw 1991) del género con la raza, la clase y la sexualidad, entre otras categorías identitarias; la importancia de fundamentar el estudio de la autoría femenina y de la representación de las mujeres en un marco teórico de género, ampliando y profundizando la recepción de los estudios teatrales feministas anglosajones; y la pertinencia de cues-

---

<sup>11</sup> A riesgo de incurrir en omisiones, quisiera reseñar algunos de los nombres y estudios más significativos: Julio E. Checa Puerta (2011, 2012), Wilfried Floeck, Herbert Fritz y Ana García Martínez (2008), Luisa García-Manso (2013), Raquel García-Pascual (2011), Emmanuelle Garnier (2011), Francisco Gutiérrez Carbajo (2014), Candyce Leonard y Iride Lamartina-Lens (2001), Pilar Nieva-de la Paz (1993, 2004, 2009), Kirsten Nigro y Phyllis Zatlin (1998), Patricia O'Connor (1988), Itziar Pascual Ortiz (2008), José Romera Castillo (2005), Virtudes Serrano (1994) y Francisca Vilches-de Frutos (1992, 1997, 2010) y Francisca Vilches-de Frutos con Pilar Nieva-de la Paz (2012). Grupos como el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T) de la UNED, dirigido por José Romera Castillo, y encuentros como las *Jornadas Internacionales de Teatro y Feminismos* de la RESAD o, en el ámbito catalán, las actas de la jornada *Dona i teatre al segle XXI* (2013), han permitido dar continuidad a este campo de estudio y otorgarle un espacio cada vez más reconocido.

<sup>12</sup> A modo de ejemplo, se han publicado: el volumen *Creació escènica a València avui. Feminismes, memòria, migracions i classes* (2019) de Carolina Boluda Gimeno, un estudio de Fabrice Corrons (2019) que incluye análisis de la intermedialidad en obras feministas gallegas, distintos trabajos de María del Pilar Jódar Peinado –como un análisis (2018) de la representación de la violencia machista en obras de dramaturgas españolas contemporáneas– y mi tesis doctoral (Nicolau Jiménez 2021).



tionar visiones esencialistas, evitando atribuir cualidades homogéneas al conjunto de las mujeres y trabajando para establecer una concepción articulada de las relaciones entre género, mujeres, teatro y feminismos.

Virginia Woolf (1929) y otros referentes del feminismo literario han defendido la necesidad de establecer relaciones genealógicas con escritoras del pasado que puedan servir como modelos para las autoras del presente: del mismo modo, el estudio contemporáneo de la autoría teatral femenina y sus aledaños puede beneficiarse de la reivindicación de investigadoras de generaciones anteriores. Recordemos que, como señala la poeta Maria Mercè Marçal, las instituciones son androcéntricas y tienden a reproducirse como tales, centrifugando las aportaciones femeninas, por lo que «cada generació de dones sembla començar de zero» (2004: 192). La capacidad de las estructuras patriarcales para perpetuarse y neutralizar procesos de cambio que señala Marçal parece resonar en la limitada recepción de las propuestas de Ragué y, de modo más general, en la escasa incorporación de una perspectiva de género transversal al estudio del teatro hispánico y catalán contemporáneos. Ante esta situación, aquellos estudios teatrales que aspiren a devenir un modelo crítico no androcéntrico ganarán vindicando referentes como Ragué Arias o las teóricas anglosajonas –como Sue-Ellen Case y Jill Dolan, entre muchas otras–. Es más: afianzar el trabajo del presente en modelos femeninos y/o feministas ayudará a desarrollar un modelo crítico que tenga opciones de perdurar en el tiempo y de consolidarse como perspectiva plenamente legítima y central en su campo de estudio. Ojalá la visión de la obra de María José Ragué Arias que presento aquí contribuya a esta dinámica y promueva el interés por reivindicar y conocer mejor el conjunto de su obra.

RECIBIDO: mayo de 2021; ACEPTADO: septiembre de 2021



## BIBLIOGRAFÍA

### BIBLIOGRAFÍA EXTENSIVA DE MARÍA JOSÉ RAGUÉ ARIAS<sup>13</sup>

- RAGUÉ ARIAS, María José (1969): «Dossier Teatro Radical USA», *Yorick* 35: 4-28.
- RAGUÉ ARIAS, María José (1971): *California trip*, Barcelona: Kairós.
- RAGUÉ ARIAS, María José (ed.) (1972): *Hablan las Women's Lib*, Barcelona: Kairós.
- RAGUÉ ARIAS, María José (1974): *Los movimientos pop*, Barcelona: Salvat.
- RAGUÉ ARIAS, María José (1977): *Aspectos feministas en el «Nuevo teatro crítico» de Emilia Pardo Bazán* [Tesis de Licenciatura, Universitat de Barcelona, Barcelona].
- RAGUÉ ARIAS, María José (1979): *Proceso a la familia española*, Barcelona: Gedisa.
- RAGUÉ ARIAS, María José (1982): «Què és el teatre feminista? Comentari dirigit a Ricard Salvat», *Papers* 15: 3.
- RAGUÉ ARIAS, María José (1984a): *I tornarà a florir la mimosa*, Barcelona: Edicions 62.
- RAGUÉ ARIAS, María José (1984b): «El teatro feminista, o el no-teatro no-feminista», *Estreno* 10(2): 47.
- RAGUÉ ARIAS, María José (1986a): *Clitemnestra*, Barcelona: Millà.
- RAGUÉ ARIAS, María José (1986b): *Los personajes femeninos de la tragedia griega en el teatro español del siglo XX* [Tesis doctoral], Universitat de Barcelona, Barcelona.
- RAGUÉ ARIAS, María José (1986c): *Los personajes femeninos de la tragedia griega en el teatro español del siglo XX. Resum de la tesi presentada per assolir el grau de doctor en Filologia per M<sup>a</sup> José Ragué Arias*, Centre de Publicacions Intercanvi Científic i Extensió Universitària, Universitat de Barcelona.
- RAGUÉ ARIAS, María José (1989): *Els personatges femenins de la tragèdia grega en el teatre català del segle XX*, Sabadell: AUSA.
- RAGUÉ ARIAS, María José (198?): *Ritual per a Medea* [Manuscrito].
- RAGUÉ ARIAS, María José (1990): *Crits de gavines: obra en dos actes*, Barcelona: Millà.
- RAGUÉ ARIAS, María José (1991a): *Lagartijas, gaviotas y mariposas: lectura moderna del mito de Fedra*, Murcia: Universidad de Murcia. Secretariado de Publicaciones.
- RAGUÉ ARIAS, María José (1991b): *Los personajes y temas de la tragedia griega en el teatro gallego contemporáneo*, Sada: Edición do Castro.
- RAGUÉ ARIAS, María José (1991c): «Arts escèniques: el teatre, el gènere més difícil», *Cultura. Butlletí del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya* 4(25): 32-33.
- RAGUÉ ARIAS, María José (1992): *Lo que fue Troya: los mitos griegos en el teatro español actual*, Madrid: Asociación de Autores de Teatro.
- RAGUÉ ARIAS, María José (1993a): «La mujer como autora en el teatro español contemporáneo», *Estreno* 19(1): 13-15.

---

<sup>13</sup> En esta bibliografía se incluyen todos los textos y otros materiales de María José Ragué Arias mencionados en el artículo, junto a otros que se ha considerado pertinente añadir. No se incluyen críticas teatrales periodísticas.

- RAGUÉ ARIAS, María José (1993b): *Encara no té nom* [Manuscrito].
- RAGUÉ ARIAS, María José (coord.) (1994a): *Dona i teatre: ara i aquí*, Barcelona: Institut Català de la Dona.
- RAGUÉ ARIAS, María José (1994b): «Comunicació entre gèneres: una mirada teatral cap als orígens i cap al ritu, una possible mirada cap al gènere femení», en María José Ragué Arias (coord.), *Dona i teatre: ara i aquí*, Barcelona: Institut Català de la Dona, 15-26.
- RAGUÉ ARIAS, María José (1994c): «Dona i teatre avui a Catalunya», en María José Ragué Arias (coord.), *Dona i teatre: ara i aquí*, Barcelona: Institut Català de la Dona, 54-57.
- RAGUÉ ARIAS, María José (1994d): «El llenguatge escènic de les dones: aportacions recents», en María José Ragué Arias (coord.), *Dona i teatre: ara i aquí*, Barcelona: Institut Català de la Dona, 163-172.
- RAGUÉ ARIAS, María José (1994e): *Les dones de Troia Versión de María José Ragué Arias a partir de la tragedia «Las Troyanas» de Eurípides* [Manuscrito].
- RAGUÉ ARIAS, María José (1996): *El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy)*, Barcelona: Ariel.
- RAGUÉ ARIAS, María José (1997): *Objetivo: Vodevil* [Manuscrito].
- RAGUÉ ARIAS, María José (1998a): «La obra de algunas autoras españolas contemporáneas desde la perspectiva de la teoría teatral feminista», en Laura Borràs Castanyer (ed.), *Reescribir la escena*, Madrid: Fundación Autor, 227-235.
- RAGUÉ ARIAS, María José (1998b): «Teoria i crítica del teatre feminista», *Assaig de teatre* 10-11: 125-140.
- RAGUÉ ARIAS, María José (1998c): *Sorpresa! Sorpresa! Monólogo para una actriz*, en Patricia W. O'Connor (ed.), *Mujeres sobre mujeres: teatro breve español = One-act Spanish Plays by Women about Women*, Madrid: Fundamentos, 191-211.
- RAGUÉ ARIAS, María José (1999): «La darrera generació teatral catalana del segle XX», en Jordi Sala (ed.), *Deu lliçons sobre teatre: text i representació*, Girona: Servei de Publicacions de la Universitat de Girona, 53-73.
- RAGUÉ ARIAS, María José (199?): *La señora Cornelia. Versión libre de María José Ragué Arias a partir de la novela ejemplar del mismo título y de otros textos de Miguel de Cervantes* [Manuscrito].
- RAGUÉ ARIAS, María José (2000): *¿Nuevas dramaturgias? (Los autores de fin de siglo en Cataluña, Valencia y Baleares)*, Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música/ Centro de Documentación Teatral.
- RAGUÉ ARIAS, María José (2001): «Clitemnestra, Medea, Fedra: contemporaneidad de su transgresión mítica», en Carmen Morenilla Talens y Francesco de Martino (coords.), *Fil d'Ariadna: El teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental. 4, Universitat de València, 3-5 de maig 2000*, Bari: Levante Editori, 367-378.
- RAGUÉ ARIAS, María José (2004): «La mujer en el teatro clásico griego: las mujeres, víctimas de la guerra en la tragedia griega; «Antígona», una utopía para la paz», en José Monleón Benacer (coord.), *Mediterráneo: memoria y utopía; cultura e intolerancia; las troyanas, hoy; la armonía de lo diverso*, Murcia: Universidad de Murcia, 275-280.
- RAGUÉ ARIAS, María José (2009): «Los grandes mitos femeninos griegos: Clitemnestra, Medea, Fedra», *Anales de la literatura española contemporánea* 34(2): 559-576.
- RAGUÉ ARIAS, María José (2011a): «Feminisme i teatre» [Vídeo], URL: [http://www.memoro.org/es-ca/Feminisme-i-teatre\\_8169.html](http://www.memoro.org/es-ca/Feminisme-i-teatre_8169.html).



- RAGUÉ ARIAS, María José (2011b): «Teatre, l'opinió d'una especialista» [Vídeo], URL: [http://www.memoro.org/es-ca/Teatre--l-opini%C3%B3-d-una-especialista\\_8163.html](http://www.memoro.org/es-ca/Teatre--l-opini%C3%B3-d-una-especialista_8163.html).
- RAGUÉ ARIAS, María José (2011c): «Una dona de teatre» [Vídeo], URL: [http://www.memoro.org/es-ca/Una-dona-de-teatre\\_8162.html](http://www.memoro.org/es-ca/Una-dona-de-teatre_8162.html).
- RAGUÉ ARIAS, María José (2011d): «El casament, l'anada a Berkeley i el fill» [Vídeo], URL: [http://www.memoro.org/es-ca/El-casament--l-anada-a-Berkeley-i-el-fill\\_8161.html](http://www.memoro.org/es-ca/El-casament--l-anada-a-Berkeley-i-el-fill_8161.html).
- RAGUÉ ARIAS, María José (2011e): «Jesús Moll, un metge com ja no n'hi ha» [Vídeo], URL: [http://www.memoro.org/es-ca/Jes%C3%BAs-Moll--un-metge-com-ja-no-n%E2%80%99hi-ha\\_8164.html](http://www.memoro.org/es-ca/Jes%C3%BAs-Moll--un-metge-com-ja-no-n%E2%80%99hi-ha_8164.html).
- RAGUÉ ARIAS, María José (2012): «California Trip i els Grans Reportatges» [Vídeo], URL: [http://www.memoro.org/es-ca/%3Ci%3ECalifornia-Trip%3C-i%3E-y-els-grans-reportatges\\_8160.html](http://www.memoro.org/es-ca/%3Ci%3ECalifornia-Trip%3C-i%3E-y-els-grans-reportatges_8160.html).
- RAGUÉ ARIAS, María José (2012b): «Erotismo en el teatro catalán a partir del año 2.000. Sobre el proyecto T-6, Angels Aymar y Eva Hibernia», en José Romera Castillo (ed.), *Erotismo y teatro en la primera década del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros, 85-98.
- RAGUÉ ARIAS, María José (2013): «Dona i teatre, la veu trencada de la falsa normalitat», en Jordi Lladó y Jordi Vilaró (eds.), *Dona i teatre al segle XXI. IV Jornades de debat sobre el repertori teatral català*, Lleida: Punctum, 17-28.
- RAGUÉ ARIAS, María José (19??): *Tríptic de miralls* [Manuscrito].
- RAGUÉ ARIAS, María José, et al. (1998): *Dones i Catalunya, Assaig de teatre* 10: 153-196, URL: <https://www.raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/view/145401>.
- RAGUÉ ARIAS, María José y Luis RACIONERO GRAU (1969): «El teatro en Estados Unidos. Del musical al revolucionario», *Yorick* 32: 49-54.
- RAGUÉ ARIAS, María José, Armonía RODRÍGUEZ e Isabel-Clara SIMÓ (1984): *...I Nora obri la porta* [Separata], *Entreacte* 8.
- RAGUÉ ARIAS, María José y STEINEM, Gloria (1975): *La liberación de la mujer*, Barcelona: Salvat.

#### OTRAS AUTORAS CITADAS EN EL TEXTO

- AUSTIN, Gayle (1990): *Feminist Theories for Dramatic Criticism*, Michigan: University of Michigan Press.
- BARRERA JOFRÉ, María Consuelo (2016): *La mujer como personaje teatral: reflejo y evolución de la figura femenina en las dramaturgas catalanas (1975-2011)* [Tesis doctoral], Universitat de Barcelona, Barcelona, URL: <https://www.tdx.cat/handle/10803/147256>.
- BOLUDA GIMENO, Carolina (2019): *Creació escènica a València avui. Feminismes, memòria, migracions i classes*, Valencia: L'Estiba Cultural.
- BUTLER, Judith (1988): «Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory», *Theatre Journal* 40(4): 519-531.
- BUTLER, Judith (1990): *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York: Routledge.
- BUTLER, Judith (1993): *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of «Sex»*, New York: Routledge.
- CASE, Sue-Ellen (2008 [1988]): *Feminism and Theatre*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.





- CHECA PUERTA, Julio E. (2011): «Mujeres y teatro en la escena española actual: Angélica Liddell (1966) e Itziar Pascual (1967)», *Anales de la literatura española contemporánea* 36(2): 379-406.
- CHECA PUERTA, Julio E. (2012): «Dramaturgas españolas del siglo XXI: Lola Blasco (1983), del diti-rambo al rap», en Francisca Vilches-de Frutos y Pilar Nieva-de la Paz (coord. y ed.), *Imágenes femeninas en la literatura española y las artes escénicas: (siglos XX y XXI)*, Philadelphia: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 353-367.
- CIXOUS, Hélène (1980): «The Laugh of Medusa», en Elaine Marks y Isabelle de Courtivron (eds.), *New French Feminisms: An Anthology*, Harvester: Brighton, 245-264.
- CORRONS, Fabrice (2019): «Écran, sexualité, genre et scène. Intermédialité et activisme féministe/ queer dans les théâtres catalan et galicien contemporains», *Degrés. Revue de synthèse à orientation sémiologique* 177-178-179: 1-38.
- CRENSHAW, Kimberle (1991): «Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color», *Stanford Law Review* 43(6): 1241-1299.
- DIAMOND, Elin (1989): «Mimesis, Mimicry and the “True-Real”», *Modern Drama* 32(1): 58-72.
- DOLAN, Jill (2012 [1988]): *The Feminist Spectator as Critic*, Ann Arbor: University of Michigan Press.
- FLOECK, Wilfried, Herbert FRITZ y Ana GARCÍA MARTÍNEZ (eds.) (2008): *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo: entre pasado y presente*, Hildesheim: Georg Olms.
- GARCÍA-MANSO, Luisa (2013): *Género, identidad y drama histórico escrito por mujeres en España (1975-2010)*, Oviedo: KRK.
- GARCÍA-PASCUAL, Raquel (2011): *Dramaturgas españolas en la escena actual*, Madrid: Castalia.
- GARNIER, Emmanuelle (2011): *Lo trágico en femenino: Dramaturgas españolas contemporáneas*, Bilbao: Artezblai.
- GODAYOL, Pilar (2020): *Feminismes i traducció (1965-1990)*, Lleida: Punctum.
- GÖTTNER-ABENDROTH, Heide (1986): «Nueve principios para una estética matriarcal», en Gisela Ecker (ed.), *Estética feminista*, Barcelona: Icaria, 99-118.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (ed.) (2014): *Dramaturgas del siglo XXI*, Madrid: Cátedra.
- HART, Lynda (1989b): «Introduction: Performing Feminism», en Lynda Hart (ed.), *Making a Spectacle: Feminist Essays on Contemporary Women's Theatre*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1-21.
- HORMIGÓN, Juan Antonio (dir.) (1996-2000): *Autoras en la historia del teatro español: 1500-1994*, Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- JÓDAR PEINADO, María del Pilar (2018): «Igualdad, representación y violencia de género: el feminismo en las dramaturgas del siglo XXI», *Signa* 27: 617-645.
- LAMB, Margaret (1974): «Feminist Criticism», *The Drama Review* 18(3): 46-50.
- LEONARD, Candyce e Iride LAMARTINA-LENS (eds.) (2001): *Nuevos manantiales. Dramaturgas españolas en los noventa*, Ottawa: Girol Books.
- LLADÓ, Jordi y Jordi VILARÓ (eds.) (2013): *Dona i teatre al segle XXI. IV Jornades de debat sobre el repertori teatral català*, Lleida: Punctum.
- MARÇAL, Maria Mercè y Mercè IBARZ (ed.) (2004): *Sota el signe del drac. Proses 1985-1997*, Barcelona: Proa.
- NICOLAU JIMÉNEZ, Adriana (2021): *Feminismes al teatre català contemporani (2000-2019)* [Tesis Doctoral], Universitat Oberta de Catalunya, Barcelona, URL: <https://www.tesisenred.net/handle/10803/671649>.

- NIEVA-DE LA PAZ, Pilar (1993): *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936 (texto y representación)*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- NIEVA-DE LA PAZ, Pilar (2004): «La memoria del teatro en la narrativa de las escritoras españolas exiliadas», *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 29(2): 63-91.
- NIEVA-DE LA PAZ, Pilar (coord. y dir.) (2009): *Roles de género y cambio social en la literatura española del siglo XX*, Ámsterdam / Nueva York: Rodopi.
- NIGRO, Kirsten y Phyllis ZATLIN (eds.) (1998): *Un escenario propio = A Stage of Their Own*, Ottawa: Girol Books.
- O'CONNOR, Patricia (1988): *Dramaturgas españolas de hoy. Una introducción*, Madrid: Fundamentos.
- PASCUAL ORTIZ, Itziar (2008): *¿Un escenario de mujeres invisibles? El caso de las Marías Guerreras*, Málaga: Servicio de Publicaciones y Divulgación Científica de la Universidad de Málaga.
- REINHARDT, Nancy (1981): «New Directions for Feminist Criticism in Theatre and the Related Arts», *Soundings* 64(4): 361-387.
- ROMERA CASTILLO, José (ed.) (2005): *Dramaturgas femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo*, Madrid: Visor.
- SALVAT, Ricard (1998a): «A propòsit del nostre espectacle *Dones i Catalunya*», dentro de «Programa de mà de *Dones i Catalunya*, espectacle de la companyia Adrià Gual», *Assaig de teatre* 10-11: 143-145.
- SERRANO, Virtudes (1994): «Hacia una dramaturgia femenina», *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 19(3): 343-364.
- SOLGA, Kim (2016a): *Theatre & Feminism*, London: Palgrave.
- TOMÀS ALBINA, Alba (2017): *Electra: mite i recreació en el teatre contemporani* [Tesis doctoral], Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, URL: <https://www.tdx.cat/handle/10803/402440>.
- VILCHES-DE FRUTOS, Francisca (1992): «Panorámica de la escena española en la década de los ochenta: algunas reflexiones», *Anales de la Literatura Española Contemporánea* (1-3): 207-220.
- VILCHES-DE FRUTOS, Francisca (1997): «El teatro español de los noventa: algunas claves para su comprensión», *Hispanística* XX (15): 151-158.
- VILCHES-DE FRUTOS, Francisca (2010): «Representaciones de género en el teatro español contemporáneo. La igualdad en la construcción del espacio cultural europeo», *Aleph* 24: 9-28.
- VILCHES-DE FRUTOS, Francisca y Pilar NIEVA-DE LA PAZ (coords. y eds.) (2012): *Imágenes femeninas en la literatura española y las artes escénicas (siglos XIX y XX)*, Philadelphia: Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- WOOLF, Virginia (2012 [1929]): *A Room of One's Own. Three Guineas*, London: Vintage Digital.
- YARBRO-BEJARANO, Yvonne (1986): «The Female Subject in Chicano Theatre: Sexuality, "Race" and Class», *Theatre Journal* 38(4): 389-407.

