

MARIA-JOSEP RAGUÉ-ARIAS, IN MEMORIAM

Maria-Josep Ragué-Arias (Barcelona, 1941-2019), Llicenciada en Ciències Econòmiques (1965), Llicenciada en Ciències de la Informació (1977), Llicenciada en Filosofia i Lletres (1977) i Doctora en Filologia (1983), va ser professora de la Universitat de Barcelona des del 1976 i professora del Departament d'Història de l'Art des del 1983, impartint docència relacionada amb les Arts Escèniques, fins a la seva jubilació el 2006. Arran la seva mort, i rere el parèntesi obligat per la pandèmia del Covid 19, l'11 de maig de 2022 el Departament organitzà un homenatge a la seva figura en què participaren, entre d'altres, el dramaturg valencià Manuel Molins, amic i col·lega que va dictar una conferència sobre la seva trajectòria com a dramaturga i que ara recollim a les pàgines de la revista *Matèria* a tall d'homenatge.

Ens permetem reproduir el text que es va publicar amb motiu d'aquest acte i al qual s'assenyalen alguns aspectes de la seva carrera acadèmica i professional:

«Entre les moltes coses que va fer al llarg de la seva vida, Maria Josep Ragué-Arias, va entrevistar Jimmy Hendrix. Ella no li donava importància; havia entrevistat a moltes patums, com palesa la llegendària col·lecció "Grandes Temas" de l'editorial Salvat, i havia vist tants espectacles aquí i allà, i més enllà... Poliglota, culta, amant i amb una personalitat forta i entremaliada, Maria Josep va ser una pionera de la contracultura i el feminisme, una esforçada i pertinaç crítica de teatre, una professora interessada en les grans figures femenines del teatre clàssic i contemporani. Va escriure teatre, poesia, assaig i visqué una vida intensa sense poder escapar-se de la decadència física i la maleïda mort. Alguns dels que la vàrem patir, gaudir i, principalment, estimar, ens reunim per recordar-la i donar-la a conèixer a tots aquells que vulguin i puguin venir.»

Manuel Molins Casaña

MARIA-JOSEP RAGUÉ-ARIAS *ENTRE* ELS PERSONATGES FEMENINS DE LA TRAGÈDIA GREGA¹

1. Amics

Crec que puc dir amb orgull i molt d'agraïment que durant molts anys vaig tenir el privilegi de ser amic, i fins i tot a vegades, confident, de Maria Josep Ragué-Arias. Amb el terme confident vull dir que vaig compartir amb ella moltes de les seues angoixes professionals i teatrals o fins i tot algunes de molt personals, sense deixar mai d'admirar-la, tant en les diferències com en tot allò, la majoria, que ens unia i ens unirà per sempre: la passió pel teatre, en primer lloc i sobretot. Una passió que va exercir tant com a professora, crítica i assagista, que com a dramaturga, que és l'objecte d'aquesta intervenció.

Tot amb tot, però, no recorde exactament en quin any ens vam conèixer personalment. Em sembla que devia ser l'any 1993 en una Muestra de Autores Contemporáneos d'Alacant. Jo entrava a l'espai on es feia una de les activitats, quan, de sobte, una senyora de cos menut i ben proporcionat, amb melena i una falda d'estil eivissenc, se'm va presentar, donant-me una targeta amb la seua adreça, els telèfons i l'e-mail: «Soc Maria-Josep Ragué-Arias», em va dir. Potser esperava que jo donés algun senyal de conèixer-la perquè, de fet, ja era ben coneguda i havia publicat bona part de la seua obra assagística i teatral. Però jo no la coneixia. Coneixia, això sí, alguns llibres de Lluís Racionero que després vaig saber que havia estat el seu marit i que havien compartit l'experiència californiana. Ragué em va explicar que estava preparant un llibre sobre autors i tendències teatrals des de la mort de Franco i que m'hi volia incloure, però que no tenia a penes material meu. En conseqüència, em demanava molt educadament que li enviés tot el que pogués ja que resultava difícil trobar obres meues per les vies convencionals. Però jo no li vaig enviar res.

MATÈRIA, NÚM. 21, JUNY 2023
ISSN 1579-2641, p. 25-45

¹ Parcialment llegit en l'acte de Reconeixement a Maria-José Ragué-Arias celebrat a l'Aula Magna de la Facultat de Geografia i Història de la Universitat de Barcelona, l'11 de maig de 2022.

Després, em vaig sentir com un mal educat; però, honestament, aleshores, jo em negava a publicar perquè considerava que tenia molt poca obra ensenyable. Finalment, uns anys després, un dia que vaig anar a El Corte Inglés de València ciutat, vaig veure, casualment, un llibre que es deia *El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy)* i que l'autora era una tal Maria-Josep Ragué-Arias. Vaig recordar la trobada de la Muestra d'Alacant i, encuriosit, vaig fullejar el llibre i vaig veure que, malgrat no haver-li enviat res, m'hi havia inclòs com un més. Vaig comprar el llibre amb una fonda sensació de vergonya perquè no havia respost la seua demanda. També és veritat que, en descàrrec meu, a la meua reticència a publicar, s'hi afegien moltes decepcions de gent que venia fins i tot a entrevistar-me a casa i després o treien unes entrevistes en què no m'hi reconeixia en absolut o, senzillament, no treien res. Però ara, havia estat ben diferent i sentia que li havia d'escriure agraint-li el treball i demanant-li disculpes perquè aquesta vegada jo havia estat el mal educat i ella una senyora molt amable i generosa. I així ho vaig fer. Era pel març del 1999. Ella em va respondre amb un llarg correu i des de llavors fins al darrer moment que no vam parar de comunicar-nos, si no diàriament, quasi cada dia a través del correu, del telèfon o de trobades personals a Barcelona, València o Madrid: molts anys d'una relació intensa i ben sucosa que no només em va fer gaudir d'una dona extraordinària i única, sinó que, també, em va ajudar a eliminar certes pors i reticències, sempre des de la humilitat (paraula que no està de moda, però que és molt important per al nostre treball), el rigor de lectures, treballs, companys i companyes, així com el goig de viure i riure davant un bon àpat o un bon whisky.

No hi puc estar-me de transcriure un fragment d'aquell primer e-mail seu perquè, encara que resulte una mica llarg, em sembla que expressa molt bé la qualitat humana i el to proper, humil i lúcid de la meua tan estimada amiga. El correu és del dijous 11 de març del 1999 a les 12:57 hores:

Amic Molins! Ets... La teva carta és encantadora i sorprenent. Si ens posem maximalistes, no hi ha res que pagui la pena de ser publicat, però en el món en el qual ens movem, entre els llibres que hi ha al mercat i el teatre que s'escriu... es publica... es posa en escena... penso que el meu llibre (el del teatre de fi de mil·lenni) està prou bé i el teu teatre també ho està.

I més endavant, insisteix:

Evidentment que podem cultivar aquesta naixent amistat. I et confessaré que jo, d'això de pensar que la feina que un fa és totalment inútil en sé molt i molt. De què serveix fer classes d'Història o de Teoria del Teatre? De res...

Jo també vaig voler escriure teatre i tinc coses publicades (la darrera al darrer número de la revista de l'ADE), però de seguida em vaig adonar que ni el que escrivia era bo ni en el cas que ho arribés a ser, podria mai ficar-me en el món de les estrenes; passa, però, que de tant en tant m'hi torno a posar, senzillament, perquè m'agrada escriure. Després del llibre del teatre del fi del mil·lenni, estava tan tipa d'investigació i notes a peu de pàgina que vaig aprofitar l'estiu del 96 (i després el del 97, jo soc escriptora de vacances) per a escriure una novel·la que potser cap al maig o juny publicarà una editorial petita i desconeguda i que no llegirà ningú o, en tot cas, quatre amics i coneguts perquè, a banda del seu possible –que no segur– interès, no estarà a cap aparador de les llibreries. Les professions útils són les d'electricista, fuster, fontaner... Als anys 60, quan jo estava a EEUU, Alan Watts, en una conferència a la Universitat de Berkeley, va dir que només hi havia cinc coses útils a la vida i que aquestes no les ensenyaven a la Universitat. Eren: fer donar fruits a la terra, teixir-se els propis vestits, cuinar, construir-te la teva casa i fer l'amor. Tenia raó. Però bé. La vida és el que tenim i estimar-la i gaudir-ne i relacionar-nos bé amb el nostre mitjà, crec que és el que podem i segurament hem de fer. Però, clar, jo també em deprimeixo de tant en tant. Feliç del tot crec que només ho pot ser la gent molt egoista que no veu la desgràcia del món o la gent prou *tonta* per a no veure més enllà del seu nas.



Fig. 1. Maria-Josep Ragué-Arias en una imatge dels anys vuitanta.

² Ricard SALVAT dins Maria-Josep RAGUÉ-ARIAS, *Els personatges femenins de la tragèdia grega en el teatre català del segle XX*, Barcelona, Orientalia Barcinonensia, 1989, p. 11.

³ *Ibid.*, p. 12.

Aquest primer correu em va semblar el retrat espontani d'una ànima: una persona d'un to cordial i igualitari que confessava les seues pors i el seus dubtes sense cap mena d'impostura; una dona que investigava conscient dels límits del seu treball i, sobretot, que si escrivia teatre era, ni més ni menys, «perquè m'agrada escriure». I era aquesta passió, sense cap interès a professionalitzar-se ni imposar-se com un nom més en «el món de les estrenes» i «els aparadors», allò que la portava a escriure teatre, tenint en compte la recepta d'Alan Watts, per gaudir de la vida, estimant-la i mantenint les bones relacions amb el seu mitjà.



Fig. 2. Dibuix de Pere Beseran en una reunió del Departament d'Història de l'Art de 1995.

2. Les dones, sobretot

Com sap tothom, a més, Ragué tenia un ventall d'interessos i de pràctiques o activitats molt ampli i calidoscòpic, des de la seua dedicació acadèmica com a professora, la seua tasca com a investigadora i traductora, la seua lluita feminista i el teatre, tant com a crítica i també com a creadora. Jo intentaré aproximar-me, encara que només serà una primera temptativa, als seus textos de creació i la seua visió del teatre. Uns textos i una visió del teatre que ens desafien, reptant-nos a visitar les fonts del teatre occidental (la Grècia Clàssica) i fer-ne una lectura lliure de prejudicis al marge dels esquemes dominants. Perquè com diu Ricard Salvat: «Maria-Josep Ragué té un ample currículum predicat en diversos plans i replans del complexíssim fet teatral i, en estudiar el tema de la continuïtat dels mites grecs, i especialment dels seus personatges femenins, ens ve a emplenar un dels buits de la nostra crítica teatral».² Perquè Ragué abandona la visió de la «Grècia llunyana, hieràtica, més apol·línica que dionísica, més ària que llatina que va convenir als alemanys».³ Al contrari, insisteix Salvat: «Ma-

ria-Josep Ragué s'ha centrat en tres personatges apassionants i complexos [Clitemnestra, Fedra i Medea] que precisament la tradició burgesa tendeix a considerar com a obertament monstruosos. Aquests personatges, si es redimensionen des d'una escala de valors més acord amb l'ordre primigeni, la natura, la terra, la mare, adquireixen dimensions diferents».⁴ Tractarem ara de veure la «redimensió» que porta a cap Maria-Josep en les seues obres publicades o inèdites.

Abans, però, he d'expressar algunes limitacions i agraïments. Limitacions ja que, per diverses raons, no he pogut consultar ni la biblioteca ni els arxius personals de Maria-Josep i això augmenta el caràcter provisional i transitori de les meues paraules en l'esperança que algú, algun dia, presente un treball d'investigació com ella es mereix. Amb tot, jo no hauria pogut ni presentar aquestes notes provisionals sense la col·laboració generosa de l'actriu Araceli Bruch que, per sol·licitud de la també actriu Jesusa Andany, em va facilitar els textos teatrals que ella guarda en la seua biblioteca. Així mateix, he de mencionar el treball del bon company i professor Jordi Lladó que va investigar i fotocopiar diferents materials de Ragué que guarda l'arxiu de l'Institut del Teatre de Barcelona. I encara em cal expressar la meua gratitud a dues persones més: l'amic i professor Enric Ciurans que, a més d'invitar-me a participar en aquesta commemoració raguesiana, em va enviar algun del seus llibres difícils de trobar; així com Lluïsa Vidal, antiga alumna i actual bibliotecària de la Universitat de València, que també em va possibilitar l'accés a alguns dels seus textos de creació o alguns pròlegs als treballs d'altres creadores. Sense tots ells, i malgrat les meues cerques per internet, llibreries de vell o biblioteques, no hauria pogut accedir a la l'obra teatral de Maria-Josep. Per això, he d'insistir en la provisionalitat i aproximació d'aquest escrit. Amb tot, em sembla que és una exigència de justícia, demanar que es faça una recopilació de totes les seues obres i es publique una bona edició del seu teatre complet. Un teatre que, entre altres virtuts i qualitats, ens parla de la lluita feminista des d'una visió radical i radicalment necessària en els temps que vivim on, per desgràcia, les violacions i agressions masclistes contra les dones encara estan a l'ordre del dia.

Una altra dificultat afegida és el fet que, com ella mateixa indicava en el correu que abans he comentat, Maria-Josep es considerava una escriptora «de vacances» que s'hi posava a escriure teatre «senzillament perquè m'agrada escriure». Això potser explica que sovint una mateixa peça es publique amb un altre nom o amb un canvi de llengua. El mateix Ricard Salvat ho indicava en una nota a peu de pàgina en el pròleg a *Els personatges femenins de la tragèdia grega en el teatre català del segle XX*: «Maria-Josep Ragué va ser ajudant de direcció de l'espectacle *Dones i Catalunya* i autora del monòleg "Carlota: la solitud", part d'aquest espectacle, i

⁴ *Ibid.*, p. 16.

⁵ *Ibid.*, p. 17.

⁶ Com va explicar Ricard Salvat en la nota citada anteriorment, el 1982, Maria-Josep Ragué va ser ajudant de direcció en l'espectacle *Dones i Catalunya* que la Companyia Adrià Gual, dirigida per Salvat, va representar en el Festival Internacional de Teatre de Sitges. L'espectacle constava de cinc escenes escrites per sis autors diferents: Lídia Falcón, Carme Riera, Isabel-Clara Simó, Marta Pessarrodona i Maria-Josep Ragué amb Marisa Híjar que, com va explicar Ragué, «va escriure un monòleg que dialogava» amb el seu. El text de Ragué portava per títol original *Carlota: la soledat*. Interpretat per l'actriu Araceli Bruch, gràcies a la qual dispose d'una còpia en castellà de totes aquestes escenes. Amb tot, dos anys després, el 1984, Ragué va publicar el seu text en català amb el nou títol de «Amb mitja vida que em pesa» (Maria-Josep RAGUÉ-ARIAS, «Amb mitja vida que em pesa», dins *I tornarà a florir la mimosa*, Barcelona, Edicions 62, 1984, 51s). Comente aquesta obra de la versió definitiva publicada en català.

⁷ *Ibid.*, p. 59.

⁸ *Ibid.*, p. 60.

⁹ *Ibid.*, p. 61.

que està publicat amb el títol «Amb mitja vida que em pesa» a *I tornarà a florir la mimosa*.⁵ Això fa que, a vegades, en comptabilitzar quantes obres ha escrit o publicat, se'ns hi plantege l'interrogant si considerar algunes versions o canvis de noms com a obres noves o no, afectant al total. Amb tot, i provisionalment, Ragué va escriure i publicar les obres següents:

2.1. *Amb mitja vida que em pesa (Carlota: la soledat, 1984)*⁶

La protagonista del monòleg es diu ara Glòria Gimbernà i és una dona de trenta-cinc anys, aclaparada per la situació en què viu: tres fills i el marit, un advocat ric, que l'ha abandonada. A més, avançant-se als seus propòsits, li demana el divorci acusant-la de «mala vida» amb el propòsit de treure-li-ho tot, els fills i la casa. Glòria treballa de mecanògrafa i amb el sou no en té prou per cobrir les despeses dels fills, l'educació o l'habitatge, de manera que fa traduccions i pensa en buscar un altre treball. Sort en té, però, de Lola, una jove, a qui no veiem, que l'ajuda. Té un amant, Ferran, que, pendent dels seus propis problemes, en lloc d'ajudar-la, també l'aclapara. Glòria està al límit i ha de prendre tranquil·litzants per dormir tot i que «avui no n'hi ha prou amb un tranquil·litzant. Prendré un hipnòtic i mentre em fa efecte em beuré una cervesa».

Aquesta recepta, «un hipnòtic més una cervesa», la fa parlar «com si fos un somni» i en aquest somni en veu alta, proclama tota la seua angoixa: «Soc dona, i em pesa el ventre perquè el sexe és mentida. Soc mare, i el goig enganyós de la maternitat em trenca. Soc dona, i us he estimat a vosaltres, homes, i t'estimo a tu, Ferran, però arrossego la càrrega del vostre amor. I ploro sola perquè mai no he trobat companyia per plorar». Amb tot, no renuncia a ser el que és: «Soc dona. I vull ser dona. I vull ser lliure, i vull la joia. I l'amor, quan l'amor vol dir llibertat».⁷ Finalment, agafa un llibre sobre feminisme i recorda que Nora, la protagonista de *Casa de Nines* de Henrik Ibsen, va tancar la porta i se'n va alliberar. Però Glòria, desesperada o potser més lúcida, es pregunta: «I com es fa per tancar la porta?».⁸ L'interrogant ens fa entreveure una certa crítica o desencís perquè la vida difícilment s'ajusta als nostres desitjos o ideals. I acaba, exigint-se un canvi de vida. Un desig de canvi que, com sol passar amb tants i tants bons propòsits, sembla que es quedarà en un mer desig: Ferran torna a trucar-la i desperta un dels fills que plora. Amb tot, Glòria ara li respon d'una manera «amorosa», cosa que no havia fet en trucades anteriors, i «diu per a ella mateixa, indiferent, adormida: Sí, amor...».⁹ D'aquesta manera, Glòria, la dona treballadora i sola, sembla el negatiu del personatge d'Ibsen. I la pregunta clau ressona en el seu somni i en els nostres cors: «I com es fa per tancar la porta?».

2.2. *Ritual per a Medea* (1985)¹⁰

L'obra segueix el mite de Medea i Jasó, i s'estructura en un pròleg i dos actes dividits en deu escenes, quatre en el primer i cinc en el segon. Però com el primer acte consta també d'un pròleg, això vol dir que estructuralment l'obra presenta una simetria perfecta. A més a més, en el primer acte se'ns informa de la traïció de Jasó que abandona Medea per Gluké i en el segon, assistim a la venjança de Medea. Els personatges són Medea, Jasó, una dona de Corint i el cor de les Erinies o Dones de la Nit que, segons Medea fa constar, «són partidàries com jo dels valors de Gea».¹¹ Ara bé, en realitat l'obra és un llarg monòleg de Medea o si es vol, un diàleg amb el cor de les Dones. Les intervencions de Jasó o de la Dona de Corint només tenen un valor funcional per justificar els llargs parlaments de Medea, no exempts d'un eco i bellesa clàssiques.

Des del punt de vista temàtic, *Ritual per a Medea* combina dos grans temes: l'amor i el poder i el canvi en la història humana que significa el triomf de Zeus i Apol·lo sobre Gea. Tots dos temes se'ns mostren des del principi i s'articulen i repeteixen amb diverses modulacions i veus. Jasó té molt clar que el seu destí és el poder: «Vaig néixer per a ser rei i em cal seguir el meu destí».¹² I a la rèplica de Medea recordant-li que no es poden trencar les promeses i que té dos fills, Jasó respon: «Sí, t'estimo Medea però vull el poder. [...] Tu pots fer un altre matrimoni».¹³

Medea, però, és una dona absolutament enamorada que se sent traïda després d'haver aconseguit per a ell el velló d'or i es veu obligada a venjar-se en la nova esposa Gluké i matant els seus fills perquè no els humilien ni els mate ningú més: per a Medea, l'assassinat dels fills és un suprem acte d'amor, com també explicava en una vella carta a Jasó que recollia el poeta Ovidi.¹⁴ I sobretot, la Medea raguesiana té molt clar que tot això passa perquè hi ha un canvi de paradigma i s'han imposat amb violència nous costums contraris a les dones: «Però s'han establert noves lleis entre els déus i els homes, des que Apol·lo desposseí Gea de l'oracle que ell ara regeix. Ja no regnen entre els mortals les meves deesses mares de la terra que imposaren l'ordre primigeni de la natura. Apol·lo és qui ara regeix l'oracle del món, i preval a la terra el nou ordre patriarcal de Zeus. Ells, com Jasó, estimen només el poder. No vull tacar de sang aquesta terra. Però: què he de fer?». Medea meditarà i realitzarà la seua venjança, però proclamarà de manera més explícita el seu lament o ideari feminista: «Vull parlar amb vosaltres [Dones de la Nit], únics éssers que, sent dones como jo, podeu entendre els meus sentiments [perquè] només la solidaritat entre les dones pot lliurar-nos de l'ordre patriarcal de Zeus. La història de Zeus és la història de la lluita dels homes pel poder, de la submissió de les dones».¹⁵ Una submissió que es manifesta,

¹⁰ Inèdita. A l'Institut del Teatre de Barcelona, signatura R. 19086-N, es conserva un original del 1985 que consta de 29 pàgines a màquina amb notes a mà. En Jordi Lladó em va proporcionar una còpia i citaré d'acord amb aquesta còpia.

¹¹ Maria-Josep RAGUÉ-ARIAS, *Ritual per a Medea* (inèdit), Barcelona, còpia de l'Institut del Teatre de Barcelona. Signatura R. 1906-N, 1985, p. 23.

¹² *Ibid.*, p. 5.

¹³ *Ibid.*, p. 5.

¹⁴ OVIDIO, *Cartas de las heroínas. Ibis*, Madrid, Gredos, 1994, p. 106-114.

¹⁵ Maria-Josep RAGUÉ-ARIAS, *Ritual per a Medea...*, p. 9-10.

¹⁶ *Ibid.*, p. 27.

¹⁷ *Ibid.*, p. 28.

¹⁸ El text definitiu en català d'aquesta obra el va publicar l'Editorial Millà el 1986. Amb tot, Araceli Bruch em va passar un primer manuscrit en castellà redactat entre Sitges i Llafranc el gener de 1984. Cite del text català publicat per l'Editorial Millà: Maria-Josep RAGUÉ-ARIAS, *Clitemnestra*, Barcelona, Editorial Millà, 1986.

també, en la maternitat on la dona queda reduïda al fet de donar «fills a l'home sense tenir després cap participació en el seu destí». Per això, proclama amb més força: «Ni bàrbara, ni bruixa, ni criminal. Soc Medea. La meva naturalesa no és la de la virtut de les dones. Jo soc la força de la natura primigènica: la terra, la mare. Fills meus! La terra i no el poder és el vostre destí». ¹⁶ I acaba demanant ajuda a les dones de Corint: «Ajudeu-me a tornar, dones de Corint. Tornaré quan els meus fills puguin tornar a viure, quan l'amor i la llibertat siguin possibles per a tots els éssers humans. Tornaré, quan Gea, la mare, la deessa de la terra torni a presidir l'oracle, el centre del món». ¹⁷ És a dir, tornarà quan s'acabe l'ordre de Zeus-Apol·lo i es recupere l'ordre primigeni destruït per l'ambició de poder: l'ordre de l'amor en llibertat que és l'ordre de Gea i Helios: l'ordre de les dones.

2.3. *Clitemnestra* (1986)¹⁸

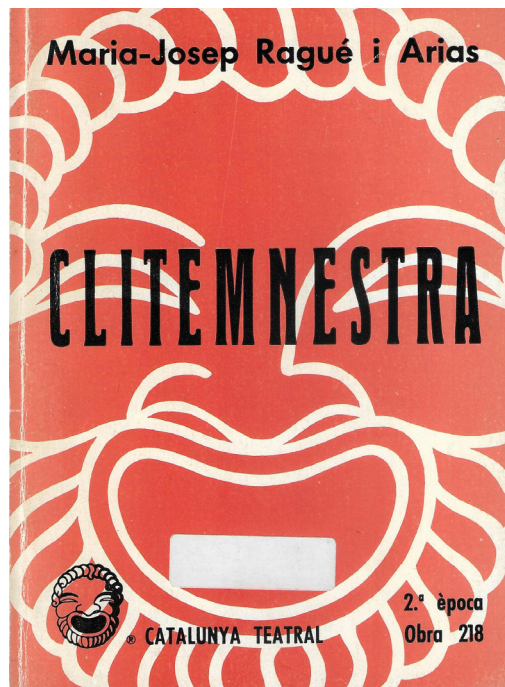


Fig. 3. Portada de *Clitemnestra* (Barcelona, Millà, 1986).

El text està dividit en tres actes, diversos quadres i un total de 24 escenes. L'obra segueix la peripècia de la immortal *Orestea*, d'Èsquil i els seus personatges, agrupats per la funció que Ragué els hi atorga, són: *la dona, la*

mare en la figura de Clitemnestra; *el poder* representat per Orestes, Agamèmon, Egist, Menelaos i Apol·lo; *la dona que serveix el poder* és Electra i Atena; *la por i la submissió al poder* en la figura de Crisòtemis; la jove víctima de la guerra és Ifigènia i Cassandra representa *la dona víctima de la guerra*. A més, hi ha una Dona del Cor sense cap adjectivació explícita, que fa les funcions habituals del Corifeu o portaveu del Cor; i el Cor de Dones de la Nit (Erínies) que ja hem trobat en *Ritual per a Medea* i que ací apareix en el quadre segon, escena 22 del tercer acte en el Santuari d'Apol·lo, però adorant Gea en lloc de retre tribut al déu actualment titular.¹⁹

Clitemnestra, però, en molts aspectes, sembla una reescriptura del *Ritual per a Medea* molt més elaborada alhora que més concreta i directa: des del primer moment, Ragué ens mostra el seu propòsit. I en la primera escena del primer acte, una Dona del Cor ens hi presenta l'arbre genealògic o gènesi que emmarcarà tot el conflicte: una dona, Deessa de totes les coses, origen del món, mare de l'amor i de la vida en un règim de matriarcat natural, va ser vençuda i destronada pel poder masculí, imposant un patriarcat guerrer, violent i sanguinari. I aquest conflicte és el que, a la seua manera, il·lustra també la trilogia de l'*Oresteia* on Clitemnestra és *la dona, la mare* i Agamèmon, Orestes o Apol·lo són el poder destructor dels orígens mentre que, com no pot ser d'una altra manera, Electra i Atena són les dones còmplices del poder. Per això, la Dona del Cor comença dient: «En el principi hi havia una dona, Deessa de totes les coses. Va nàixer del caos, lliure, i la seva dansa va fer el vent que separa el cel de la mar».²⁰ És un magnífic cant a la vida: dona, dansa, mar, vent, llibertat. I així mateix, al final de tota la peripècia dramàtica, el Cor de Dones de la Nit, proclama: «Res no ens apaivagarà el desig de venjança fins que a la humanitat no hi hagi cap crim, fins que Gea torni a presidir l'oracle [que encara ostenta Apol·lo], fins que torni a viure l'Ombra de Clitemnestra».²¹ D'aquesta manera, amb la veu poderosa d'una nova Erínia venjadora, Maria-Josep ens presenta la vella tragèdia que és, sobretot, un gran conflicte entre el matriarcat i el patriarcat, entre el masclisme i un feminisme radical alliberador. Després tornaré sobre això.

El Segon Acte acaba amb l'assassinat de Clitemnestra i és en el Tercer Acte que Ragué concentra amb força l'originalitat de la seua lectura. Aquest acte consta de dos quadres i tres escenes en què el Cor de Dones de la Nit defensen Clitemnestra i acusen Apol·lo i Atena, deessa de la ciutat, de complicitat en el seu assassinat amb arguments contundents: «Apol·lo, fill de Zeus! Vas usurpar a la deessa mare l'oracle que ara domines. Tu, Apol·lo, [que] el vil matricida has volgut protegir, ajudes el malvat». I Apol·lo els respon que «l'he acollit al meu santuari perquè no és lícit que una dona mati el seu espòs». Però les Dones de la Nit tornen a la càrrega perquè «ens arrossega i guia la sang de Clitemnestra que demana venjança».²²

¹⁹ *Ibid.*, p. 43.

²⁰ *Ibid.*, p. 5.

²¹ *Ibid.*, p. 54.

²² *Ibid.*, p. 44-45.

²³ *Ibid.*, p. 46.

²⁴ *Ibid.*, p. 46.

²⁵ *Ibid.*, p. 47.

²⁶ *Ibid.*, p. 48.

²⁷ *Ibid.*, p. 49.

²⁸ *Ibid.*, p. 53.

²⁹ *Ibid.*, p. 54.

³⁰ Es tracta d'una obra col·lectiva escrita a sis mans amb Armonía Rodríguez i Isabel-Clara Simó: Maria-Josep RAGUÉ-ARIAS, Armonía RODRÍGUEZ, Isabel-Clara SIMÓ, «I Nora obrí la porta», *Entreacte*, 3, Barcelona, AA-DPC, 1990.

I davant Atena, els arguments són més o menys els mateixos: el matricida no pot escapar «perquè ha violat les lleis de la humanitat, de la qual la mare és font de vida [...] i som les defensores de la justícia al món». ²³ Per això Atena no pot «absoldre qui ha tacat les seves mans amb la sang de la mare». ²⁴ Però Atena exigeix el judici de l'assassí: el jutge serà el poble, el defensor Apol·lo i les Dones de la Nit l'acusació. L'argumentari de les parts és previsible: Apol·lo «va desposseir Gea del seu oracle a Delfos» i amb ell «va triomfar el nou ordre del pare», un ordre que «ara governa la civilització tota». ²⁵ Les Dones de la Nit repliquen que ells, «ciutadans homes, no podeu entendre què és per a una dona romandre sola deu anys» ni «el sofriment d'una mare que veu morir sacrificada la seva filla en nom d'una guerra que ella no vol». ²⁶ I més encara: les Erínies qüestionen el judici mateix perquè en la seua composició no hi ha cap dona: «Com jutjaran el crim contra una mare, si no hi ha cap dona a l'assemblea de ciutadans». ²⁷ El judici acaba en un empat, però Atena, indiferent a tot, dona la victòria a Orestes. I de sobte, en el moment més intens de la tragèdia, apareix l'ombra de Clitemnestra per plorar i lluitar amb les Fúries en nom de Gea, mare universal, la més antiga de les divinitats i mare de totes les coses. Orestes es disposa a clavar l'espasa a l'ombra de sa mare i aquesta l'atura perquè no ho torne a fer, ja que «la humanitat ha patit massa anys el seu assassinat, la civilització assassina de la mare és a punt de destruir-se, víctima del seu crim. Només les Dones de la Nit poden salvar el món del caos». Però Orestes torna a enlairar l'espasa i mata l'ombra de Clitemnestra perquè Apol·lo així ho mana i cal obeir els déus. I el Cor de Dones comenta: «Trist és el destí que plorem, la civilització de Zeus renova el crim contra la mare. Però Orestes no tindrà mai pau». ²⁸ I sí, «el crim de la mare» continua renovant-se com veiem pràcticament cada dia, malgrat el plany i la denúncia de les Dones de la Nit, en una distopia de sang a l'espera d'una nova utopia en què la humanitat deixi de practicar la guerra, Gea torne a presidir l'oracle i revisca l'ombra de Clitemnestra. ²⁹

2.4. *I Nora obrí la porta* (1990)³⁰

L'obra és un treball a sis mans (Ragué, Armonía Rodríguez i Isabel-Clara Simó) i es basa en el clàssic *Casa de nines* (1879), en la qual Henrik Ibsen planteja les dificultats de la dona per ser reconeguda i tenir una veu i una vida pròpies. Finalment, Nora, la protagonista, cansada de ser considerada com una nina, abandona el marit i la casa en què ell la fa viure, donant un colp de porta: el colp més sonor de la història del teatre que encara ressona a través dels anys en les dramàturgies més variades i que Ragué i les

seues companyes, pioneres com en tantes altres coses, van recollir i renovar. L'obra consta de dues parts i 14 escenes. Amb tot, sovint sembla un guió de muntatge per la insistència en determinar la llum i tot un seguit d'elements escènics que acosten l'escriptura a un quadern de direcció.

Com el seu títol indica, l'obra comença quan Nora obri la porta per marxar de casa i abandonar el marit, Ferran, cansada d'haver passat del domini del pare al de l'espòs i decidida a viure la seua vida per la qual cosa «ha d'estar sola per saber qui soc i què vull». Així comença una mena de viatge iniciàtic imaginari en què es troba amb tot un seguit de personatges (Màscaras, Àngel i Dimoni, les Tres gràcies, Ginger Roger i Fred Aster, Marlowe, Hare Khrisna, animals, polítics...); treballa en una fàbrica on coneix els accidents laborals, les penalitats econòmiques de totes les treballadores mal pagades i amb un jornal inferior al dels homes pel fet de ser dones o la violència mortal: arran d'un accident laboral en què una companya perd una mà i el capatàs la tracta injustament, les companyes el linxen i Nora, que no acaba d'entendre la situació, és portada a la comissaria on un Socialista Utòpic acusa els policies d'haver perdut l'amor. I un Bisbe adoctrina els policies en el tractament de les dones perquè no siguin salvatges, però justificant els baixos salaris femenins ja que «hem d'emprar tots els mitjans perquè és reintegrin a la llar, a complir el seu sagrat deure d'esposes i mares». El policia, però, recrimina al Bisbe i el voldria veure en el seu lloc, a comissaria «on ara mateix hi tinc una revoltosa, embolicada en un linxament, una cosa greu. Doncs és una burgesa, casada i mare de fills, que va abandonar la llar familiar per córrer món, per no sé què de la llibertat». El Socialista Utòpic li declara el seu amor en un poema on li diu que si fos terra o mar, vent, pluja o bosc ell sempre estaria amb ella perquè «només et tinc a tu», però Nora respon: «No soc ni terra / ni mar / ni pluja / ni bosc / Soc Nora».³¹

L'escena següent representa un notable salt temporal: Nora treballa a casa cosint a màquina i rep la visita del seu fill Jaume, que ja és un home. La conversa gira entorn de la vida actual de Nora, de les raons per marxar i abandonar dos fills petits, de si ha conegut uns altres homes o si mai no ha volgut tornar a casa. Nora explica la seua vida de dona que ha acceptat la soledat i la vida que du malgrat les dificultats, i confessa que «a vegades la solitud pesa, però sovint és la contracara de la mica de llibertat que podem gaudir. Sempre cal escollir, encara que ens costi i ens faci mal».³² De sobte, però, tornen les màscares que la criden, però Nora ja les reconeix, canta i riu alliberada fins i tot de la por que l'assalta a la porta de la casa de nines burgesa que encara no ha abandonat: tot això no ha sigut més que una mena de mental viatge iniciàtic que Nora ha imaginat i sospesat per veure les dificultats en què s'hi podria trobar si abandonava la casa com sempre li han dit. Però Nora, parada i congelada com a la primera escena,

³¹ *Ibid.*, p. 14.

³² *Ibid.*, p. 15.

³³ *Ibid.*, p. 16.

³⁴ Maria-Josep RAGUÉ-ARIAS, *Crits i gavines*, Barcelona, Millà, 1990. Possiblement, aquesta siga, amb un nou títol, *La llibertat de Fedra*, l'obra que, segons Ricard Salvat, «està en via de publicació a l'Editorial Millà» (Ricard SALVAT dins Maria-Josep RAGUÉ-ARIAS, *Els personatges femenins...*, p. 15. Nota 8) i que no hem trobat a cap banda. També hi ha una versió en castellà de 1991: Maria-Josep RAGUÉ-ARIAS, *Lagartijas, gaviotas y mariposas*, Murcia, Universidad de Murcia, 1991. Cite de l'edició catalana.

«estira la porta cap a ella i la tanca sense fer soroll»: ³³ se'n va decidida, malgrat tot i contradient tots els mals auguris. Perquè com li diu al fill en el diàleg imaginat: «sempre cal escollir, encara que ens costi i ens faci mal» i per a ella el més important és «la mica de llibertat que podem gaudir».

2.5. *Crits i gavines* (1990)³⁴

Com insisteix Ragué al llarg del text, aquests crits de gavines ens transporten a la música de Pink Floyd i el seu gran àlbum *The Dark Side of de Moon* (1973) i no *The Other Side of the Moon* com ella cita, segurament per error. Un àlbum extraordinari, ple de crits que són la metàfora del món que ens hi presenta: el món d'una nova Fedra en els personatges de Teresa (Fedra), Xavi (Hipòlit), Pere (Teseu), Ariadna, Isabel i la minyona Nona. Com és habitual en la seua escriptura, l'obra s'estructura en dos actes, tres quadres i nou escenes al llarg de les quals assistim als conflictes d'aquesta Fedra (Teresa) burgesa ja que, com indica la primera acotació de l'obra, es tracta d'una casa rica «amb decoració dels anys 80». I en efecte, si bé Teresa és una dona d'extracció popular, es va casar amb Pere, un gran empresari més interessat en el seus negocis que en la vida amorosa i familiar. Un amor que Teresa només recorda haver sentit en una relació anterior amb un tal Dionís, mentre veu com el seu cos i el merescut plaer que necessita es perden en la impotència, la negació i el pas del temps.

Amb tot, ara, seguint el clàssic grec, Teresa, solitària i avorrida, se sent atreta per Xavi el jove fill de Pere que no entén les dones tot i que li agraden molt. Però Xavi també se sent atret per la dona del pare i, finalment, fan l'amor, la qual cosa genera, d'acord amb el vell mite, un seguit de reaccions contradictòries tant en el jove com en la dona. Reaccions que portaran Teresa, cansada i sense perspectives de futur, a demanar diners a la vella Nona per poder marxar i començar una vida nova ja que, com ella mateixa explica: «No té sentit viure sempre sola, sense companyia ni amor, sense sentir-se útil per a res ni per a ningú; n'estic tipa de llegir o veure la televisió o escoltar música sola en aquesta habitació. [...] Això no és viure, sinó anar morint a poc a poc en una gàbia d'or; en lloc de suïcidar-me, he decidit intentar viure». Per això, a diferència de la germana Ariadna o d'Isabel, dues oportunistes que li ballen les gràcies a Pere pel seus diners i les seues influències, Teresa (Fedra) agafa els diners que li deixa la Nona i marxa com havia fet la Nora de *Casa de nines*. I, en efecte, hi ha en aquesta proposta de Ragué alguna cosa de sorprenent ja que, en lloc de seguir els impulsos del llinatge del sol al qual pertany Fedra com la seua mare Pasifae, engendradora del Minotaure, ens hi presenta una Fedra (Teresa) més convencional

amb un final que s'acosta no només al de Nina en *Casa de nines*, sinó també al d'*Hedda Gabler* del mateix Ibsen o fins i tot a la protagonista strindbergiana de *La senyoreta Júlia*. De fet, ella mateixa és ben conscient que la decisió de marxar és també una mena d'adeu definitiu o de suïcidi com s'indica al final: «[Teresa] Es para en mig de l'escenari. Ho mira tot circularment sense moure's. S'adona de la fotografia de Pere i d'ella quan es van casar. L'agafa, la treu del marc i la trenca». I així proclama: «Aquesta Teresa, la dona de Pere, s'acaba de suïcidar».³⁵

2.6. *Encara no té nom* (1993)³⁶

Aquesta obra ens presenta la història de tres dones, Amina, professora d'origen berber, nascuda a Tizi Ouzo (Algèria); Anna, catalana, també professora i investigadora interessada en certs rituals sobre les dones de la Kabila; i Aurora, una jove francesa, que prepara la tesi doctoral sobre l'economia dels països del Magrib. A més de les relacions professionals, entre totes tres es creen tot un conjunt de relacions personals que superen els límits convencionals de la sexualitat i els sentiments purament amicals. Unes relacions i sentiments que van més enllà d'un afecte convencional perquè allò que senten «és una altra cosa, difícil de definir; és tendresa, amor molt pur, és ser independents sentint-nos absolutament lligades l'una a l'altra... no ho sé...».³⁷ Unes relacions noves que les tenen inquietes i admirades perquè alhora s'hi veuen atrapades en una realitat lliure i paradoxal que no entrava en els càlculs de les seues vides.

Anna i Aurora, però, marxen a Algèria on poden treballar en les investigacions sobre l'economia o sobre certs rituals de dominació i sotmetiment de les dones. Amina, compromesa políticament contra la dictadura que, de fet, governa el seu país, s'enyora de la mare i la família, però no pot declarar ni explicar els seus projectes ni moviments perquè això podria comprometre les altres dues. Amb tot, de retorn a París, Anna i Aurora veuen a la televisió un terrible atemptat i s'espanten per si Amina forma part d'alguna organització terrorista. Però la situació s'esclareix i les tres dones tornen a reunir-se. I si bé la peripècia narrativa acaba de manera clara, encara hi persisteix el gran interrogant sobre els sentiments humans que les colpeja com un gran enigma per il·luminar i assumir. I en el seu parlament final, Amina diu: «Tan de bo hi pugui tornar algun dia [a Tizi Ouzo]... amb l'Anna, amb l'Aurora. I recuperar al seu costat els meus orígens... Algun dia... Fins aleshores, seguiré aquí, amb elles. [...] Estem absolutament lligades les unes a les altres, però som independents... La paraula que defineix millor la nostra relació seria amor. Però... és que les paraules... jens limiten

³⁵ Maria-Josep RAGUÉ-ARIAS, *Crits i gavines...*, p. 39-40.

³⁶ Maria-Josep RAGUÉ-ARIAS, *Encara no té nom* (inèdita), Ciutatadella de Menorca, hivern 1993. Manuscrit en català, una còpia del qual m'ha arribat gràcies a la generositat d'Araceli Bruch. Hi ha també una versió en castellà amb el títol de «Sin nombre... todavía», més elaborada, i dataada uns mesos després, el 28 de juliol del mateix any 1993, a Ciutatadella de Menorca. També he consultat una còpia d'aquesta versió gràcies a la mateixa Araceli Bruch. Amb tot, citaré de la primera versió en català.

³⁷ *Ibid.*, p. 52.

³⁸ *Ibid.*, p. 93.

³⁹ *Ibid.*, p. 2.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 31-32.

⁴¹ Inèdita. Es tracta d'una versió a partir de la tragèdia *Les Troianes*, d'Eurípides, escrita a Ciutadella de Menorca, 1 de juliol de 1994. Gràcies al bon amic Jordi Lladó, dispose d'una còpia: Maria-Josep RAGUÉ-ARIAS, *Les dones de Troia* [versió de *Les Troianes*, d'Eurípides], còpia conservada a l'Institut del Teatre de Barcelona, Ciutadella de Menorca, 1 de juliol de 1994, Signatura R. 27.039-N.

⁴² *Ibid.*, p. 3.

tant!... Noms... etiquetes, calaixets... tot ordenat i ben ordenat. No podem crear noves paraules? No podem crear? Això nostre... *encara no té nom*. Però existeix». ³⁸ D'aquesta manera, l'obra, en realitat, és una recerca d'això que encara no té nom, però existeix: una investigació més enllà de les paraules amb què la mateixa Ragué dedica l'obra: «A tots els qui també busquen això que encara no té nom». ³⁹

Així, doncs, aquesta mena d'esberrany manuscrit, estructurat a la seua manera habitual (dos actes, vuit escenes i vuit interludis), ens obri a la indagació d'una temàtica diferent que potser en alguns aspectes l'acosten a certes tesis de la teoria *queer* i la seua lluita contra el binarisme dominant excloent o del model de societat, d'organització i sistemes polítics que se'n deriven; del sotmetiment dels cossos a unes lleis absurdes que causen un dolor innecessari i mantenen uns estereotips castradors. Ragué s'hi enfronta i ens hi confronta amb una nova manera de ser persona com expressa el ritual de Tizi Ouzo: «ni femenins ni masculins. [...] Perquè] tant podria voler ser un home com ser una dona». El que realment importa, però, és «tendresa, amor, terra, natura, amor, pau...». ⁴⁰

2.7. *Les dones de Troia* (1994)⁴¹

Potser els dos fets més rellevants d'aquesta versió siguen l'eliminació dels tres personatges masculins de l'original euripidià i la introducció de la deessa Gea, personatge que no apareix en l'obra clàssica. Els personatges masculins eliminats (Posidó, déu dels oceans; Taltibi, herald d'Agamèmnon i Menelaos, rei d'Esparta i espòs d'Helena) respon a una mena de patró que trobem en quasi totes les obres de Ragué: presentar-hi sobretot personatges femenins. Quant a la incorporació de la deessa Gea, ens recorda, una vegada més, que ella era «la deessa de la terra mare de tot el que existeix ara, fruit de la meua unió amb l'Univers» i que «he estat traïda pels meus fills, pels déus de l'Olimp. Jo regnava a l'oracle de Delfos, el melic del món, però Apol·lo tot just néixer me'n va desposseir i des d'aleshores al món regnen els nous déus presidits per Zeus i Apol·lo. Atenea, germana d'Apol·lo, ha volgut protegir la nova civilització del pare, la nació dels grecs, la ciutat que porta el seu nom, Atenes. Ella també m'ha traït». ⁴² D'aquesta manera, el conflicte Grècia-Troia agafa una gran volada teològica, metafísica i universal ja que les ambicions dels grecs representen «la nova civilització del pare» front a la civilització original de la mare i la terra. Una civilització del pare que es mou, com ja sabem, pels valors de la invasió, l'agressivitat, el masclisme patriarcal i, al capdavant, la violència, la invasió i la guerra. Una guerra que, en el cas de Troia, respon a la falsa explicació

del rapte d'Helena per Paris. Però com proclama la mateixa Gea vençuda, i després repetiran altres personatges, això és mentida: «No ha estat Helena la causa de la guerra. Ha estat l'or, la cobdícia, la intolerància. No han estat els grecs qui han rebut els beneficis d'una guerra sempre cruel tant per als vencedors com per als vençuts. Són sempre forces invisibles desconegudes pels éssers humans les que controlen les nostres vides i es beneficien de la guerra, de la mort. No, no ha estat Helena ni tampoc els grecs els causants de la guerra».⁴³

D'acord amb això, i malgrat l'alè retòric de gran pròleg, Ragué vol situar-nos davant les veritables causes de la guerra, ja siga la de Troia, la d'Espanya, les Guerres Mundials, la del Vietnam, la d'Irak o la de Putin: al darrere de totes les aparences o raons públiques, s'hi amaga tot un joc d'interessos econòmics i de poder que són les veritables causes i raons de la mort i la destrucció. I més encara, seguint el seu pensament feminista, torna a insistir en l'era del patriarcat que encara actua més contra la vida en haver destruït l'ordre natural de Gea. Un ordre que, de fet, és un contraordre perquè s'ha imposat també per la violència.

Els personatges són Gea que, en haver estat eliminada com a divinitat original, es transforma en una veritable Sibil·la, Hècuba la gran reina de Troia, la seua filla Cassandra, Andròmaca, dona del seu fill Hèctor, Helena, la suposada culpable de la guerra, i un cor de Dones de Troia amb algunes dones individuals o corifeus. A diferència, però, d'altres obres i, potser pel caràcter de manuscrit no revisat, aquesta vegada l'estructura no respon al seu esquema habitual. Només en un moment escriu «fi del primer acte»,⁴⁴ però no hi torna a indicar res més, de manera que el desenvolupament sembla organitzar-se en una mena de seqüències internes al voltat dels personatges principals: Gea i les seues reflexions i denúncies que acaba transformant-se en Sibil·la; Hècuba i tot el seu dolor de vídua, mare sense fills i reina destronada; Cassandra com a nova parella d'Agamèmnon la qual gaudirà la mort del cabdill a mans de Clitemnestra; Andròmaca i el seu destí lluny del seu fill, el petit Astianax o la mort i el ritual final de la criatura. En conseqüència, abunden els monòlegs, els planys, les denúncies i algunes profecies com ara quan al final, la mateixa Hècuba proclama: «La flama de Troia és viva encara. [...] La decadència d'Atenes també arribarà aviat, si la civilització no sap aturar l'ambició de poder de les forces que provoquen les guerres, si la vida es perd en guerres inútils com la nostra, com totes les guerres. Si la sang es vessa».⁴⁵

Aquest to és com una admonició i una advertència a tots nosaltres espectadors o lectors actuals que encara patim les guerres i els canvis en la geopolítica mundial. De fet, al començament ens diu que la música podria ser de Philip Glass o Michael Nyman i, sobretot, Ragué fa que, de tant

⁴³ *Ibid.*, p. 2.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 28.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 48.

⁴⁶ Monòleg en castellà datat a Sitges, el 7 de març de 1995: Maria-Josep RAGUÉ-ARIAS, «Sorpresa», dins DA, *Esencia de mujer. Ocho monólogos*, Madrid, J. García Verdugo (La Avispa), 1995, p. 9-18. Temps després, torna a publicar-lo en una nova edició: Maria-Josep RAGUÉ-ARIAS, «Sorpresa», dins Patricia W. O'Connor, *Mujeres sobre mujeres: Teatro breve español*, Madrid, Fundamentos, 1998, p. 190-211.

⁴⁷ Maria-Josep RAGUÉ-ARIAS, «Sorpresa», dins DA, *Esencia de mujer...*, p. 11.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 15.

en tant, ressonen en escena els crits dolorosos d'algunes dones àrabs: moltes més que evidents de la voluntat de present de l'autora recordant que totes aquestes dones i morts troianes també som nosaltres. Ragué ens hi presenta el mite com a revelació i alerta dels falsos canvis d'un món que continua en mans dels mateixos que van perpetrar el colp contra Gea: Apol·lo, Zeus i tots els seus seues còmplices, homes o dones, més enllà del sexe o del gènere.

2.8. *Sorpresa* (1995)⁴⁶

Es tracta d'un petit monòleg metateatral amb un cert eco d'*El cant del cigne*, d'Anton Txèkhov, en què Ragué, a més de reiterar molts dels seus temes habituals, passa repàs breument a la situació de la dona en el teatre. I en concret, a la situació de les actrius: Glòria, una bella i atractiva actriu de quaranta anys, es prepara per assistir a una reunió amb el director d'una nova producció. Però la veritat és que ja està més que cansada que Alfredo, el seu productor i amant, li adjudique papers de «puteta» mig idiota. De manera que, «si tanto me valora, que me monte una función digna, que me dé papeles de actriz y no estos de putilla. ¡Menudos bodrios me toca hacer siempre!». ⁴⁷ Irònicament, però, ara preparen una producció nova, «una comèdia de boulevard», dirigida per un nou director argentí, en una clara al·lusió a l'auge de directors argentins que en un moment donat, tant a Barcelona com a Madrid, van estar molt de moda. ¿I què ha de fer Glòria, abandonar Alfredo, exigir-li grans personatges com Hamlet, Medea, Fedra o Lady Macbeth? En realitat, ella s'estima l'Alfredo i es discuteix amb l'amant per telèfon perquè «nunca permitiría que fuera su pareja y que trabajara con otros productores», però alhora reconeix que els grans personatge femenins poden ser un problema: «¿Medea? ¿Lady Macbeth? ¿Hamlet?... No, no voy a volverme loca. Pero no tengo edad para aguntar más paternalismos infantiles y egoistas. [...] Mi libertad artística es lo primero». Per això, pren la decisió d'intentar viure d'acord amb la seua edat i la seua llibertat: «Si es posible, con Alfredo, si no lo es, sin él. Por si las moscas, más me valdrá aprender a estar sola». ⁴⁸

De sobte, però, recorda i interpreta per a sí mateixa el fragment d'una comèdia que, d'alguna manera, reproduïx la situació en què s'hi troba ella mateixa. Es tracta d'una obra de Griselda Gambaro, «una autora argentina, [on] una actriz que se plantea la función del teatro, nos plantea nuestro papel en la vida como mujeres». I això li agrada perquè «habla de temas que nos conciernen, pero no tiene canciones ni sexo ni bailes ni picardías ni gran espectáculo ni nada de lo que suele hacer que los teatros se llenen». I final-

ment, pren la decisió d'arriscar-se i muntar companyia pròpia: «la compañía Gloria Rivelles»,⁴⁹ que li permetrà elegir els seus papers. I això la porta a qüestionar, una vegada més, l'ordre establert: «¿Por qué las actrices nos sometemos a los productores? ¿Por qué las mujeres aceptamos las decisiones de los maridos? ¿Por qué nunca cuestionamos nada? ¡Y yo qué sé! ».⁵⁰

Però malgrat aquest «i jo que en sé», el nom de l'actriu i de la companyia, Glòria Rivelles, tampoc són innocents per a l'autora ja que ens fan pensar en una de les grans dames de l'escena espanyola, Amparo Rivelles. I de sobte, rep una nova trucada d'Alfredo que li comunica que el director argentí no vol fer el vodevil habitual i que l'ha convençut per fer el text d'una autora argentina. Glòria, eufòrica, celebra la gran sorpresa perquè això és, precisament, el que estava desitjant. I, ja vestida per sortir al carrer, marxa a la reunió amb una última constatació: «Bueno, el azar y el argentino han jugado esta vez a mi favor».⁵¹ La crisi s'ha superat de moment i Glòria inicia un camí nou: un teatre de dona lliure, d'actriu madura i responsable del seu art, conscient també de la realitat del món que l'envolta amb la parella i en la professió.

2.9. *Tríptic de miralls* (2007)⁵²

Es tracta d'una història amb un personatge masculí (Jaume, fabricant de mitges) i tres femenins (Glòria, professora i dramaturga; Anna, actriu amb treball precari; Lola, mestressa de casa i casada amb Jaume). Glòria va patir una crisi un temps abans i per això Lola les convida a ella i la seua amiga Anna a passar uns dies a casa seua. Elles accepten encantades i hi van per gaudir d'unes mini vacances i allunyar-se dels problemes quotidians (el treball, les paral·les, els fills...). Glòria, a més, està escrivint una comèdia amb tres dones la qual cosa, com en el cas anterior de *Sorpresa*, és la segona ocasió en què Ragué fa servir el metateatre com un mirall de la realitat ja que, en aquesta ficció dins de la ficció, també es tracta de la vida i la situació de tres amigues (Clara, Blanca, Alba i Enric, marit d'Alba). I encara que Glòria reflecteix i beu de les seues experiències o els problemes quotidians, també s'hi planteja el dilema estètic si l'obra de creació és o no un reflex quasi mecànic de la realitat o va més enllà. La resposta és que va més enllà i per això busca un tipus de llenguatge, de frases i de tractament molt diferent al que fa servir en el desenvolupament de la historieta real de les tres amigues en la casa de Lola i el seu marit.

Però és també en aquest àmbit metateatral, que els personatges expres- sen de manera més directa els seus neguits: «Ser dona, ser mare, ser esposa, per a qui, per a què, soledat i solitud, llibertat, poder, amor, submissió.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 16.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 17.

⁵¹ *Ibid.*, p. 17.

⁵² Maria-Josep RAGUÉ-ARIAS, *Tríptic de miralls* (inèdita), 2007. Còpia de treball del manuscrit original a màquina (no a ordinador), proporcionada també per l'Araceli Bruch. Al manuscrit apareix anotat: «Lectura SGAE dilluns 5/3/2007», però el text deu ser molt anterior, tot i que no s'hi troba cap data d'escriptura. Ara bé, en la pàgina 4, l'acotació ens diu que el personatge de Glòria posa un vídeo i que «podria ser *Dallas* o *Falcon Crest* o *Perry Mason*», la qual cosa pot donar-nos un pista del temps en què Ragué va escriure la comèdia. Així mateix, en la pàgina 20, Glòria i la seua amiga Anna han quedat per anar al teatre a veure la *Fedra*, de Racine; però pensen que potser seria millor assistir a *Casa de nines* o a *I Nora obrí la porta*, que és més moderna. Si tenim en compte que aquesta obra, escrita a sis mans, és de 1990, podem considerar que *Tríptic de miralls* va ser escrita en els primers anys noranta del Nou-cents. Això com a dada provisional mentre no tinguem alguna certesa documental. De moment, però, l'únic que sabem del cert és que el març del 2007 se'n va fer una lectura dramatitzada al local de la SGAE de Barcelona amb Montse G. Sagués, Araceli Bruch, Imma Colomer i Jaume Comas, dirigits per Roger Justafre. Lectura que Salvat també reporta (Ricard SALVAT dins Maria-Josep RAGUÉ-ARIAS, *Els personatges femenins...*, p., 15, nota 8).

⁵³ Maria-Josep RAGUÉ-ARIAS, *Tríptic de miralls...*, 25.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 102-103.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 92-93.

Paraules, tot són paraules que amaguen el meu desig de plaer. Totes som objectes de desig, nines d'escenari. Totes? [...] Maternitat, terra, nit, silenci, lluna, bruixa... Els meus fills... la llibertat... l'amor... dona... Que lluny és l'horitzó... Mare...».⁵³ I fins i tot el final és prou diferent entre la història real i la història del mirall teatral: en la primera, hi ha com una mena de final feliç ja que, superada la crisi que genera entre les amigues la relació sexual entre Jaume i Anna, tot sembla tornar a una certa normalitat. En la història metateatral, però, Clara, recordant el final d'*Hedda Gabler*, d'Ibsen, «agafa una pistola i l'acaronava amb gest voluptuós» i diu: «Fa temps que et tinc, estimada, seguretat de la meua mort. Jordi, tingues un bon record de la teua mare. *Apaga l'espelma i se sent un tret*».⁵⁴ Si bé en la vida real, Glòria havia tingut un intent de suïcidi; ara, en la vida imaginada, Clara consuma l'acte. Un acte, però, que és alhora un alliberament de les pulsions de mort i autodestructives per retornar-li una certa estabilitat interior i noves forces per acarar el futur i les relacions de parella.

Jaume i Anna es van conèixer ja fa uns anys i van tenir una relació amorosa que ara, malgrat trobar-se a casa amb la dona, tornen a activar i hi fan l'amor. Això provoca el major conflicte entre les tres amigues ja que Lola no accepta ni comprèn perquè Anna ha cedit al desig del Jaume. Amb tot, Glòria, en una conversa penetrant amb ell, li fa veure que la reacció de Lola potser no es deu tant al fet sexual, sinó a unes altres causes més profundes i amagades ja que, segons ella, «la fidelitat sexual no és la més important» en una parella; hi ha molts altres aspectes més importants com ara el respecte a la vida i el treball de cadascú o la independència ideològica i econòmica, cosa que encara pesa massa sobre les relacions matrimoniales: «No sé, diu Glòria, si la parella homosexual funciona millor, però pitjor seria difícil. Jo crec que, finalment, optaré per la solitud, per aguantar-me a mi mateixa que ja és prou difícil».⁵⁵

Com és habitual, Ragué estructura l'obra en tres actes i 42 escenes. Ara bé, aquestes 42 escenes combinen la realitat i el teatre dins del teatre: la història de les tres amigues Glòria, Anna, Lola i Jaume, amb el mirall de la història metateatral entre Clara, Blanca, Alba i Enric. De manera que es reparteixen les dues històries quasi al cinquanta per cent. I així les escenes 2, 6, 9, 11, 13, 15, 17, 19, 22, 25, 27, 30, 33, 34, 37, 39, 41 ens hi presenten la història inventada i la resta la història real. Això porta l'autora a proposar un doble escenari, cosa que no ha fet mai en cap de les obres anteriors: la casa real de Lola i Jaume i l'espai per a l'obra mirall. Una obra mirall que conjuga els temes i referències que sempre articulen el seu teatre amb una certa modernitat burgesa en una societat del benestar que continua negant-los la llibertat, la igualtat i la independència necessàries.

3. Resum: idea del teatre

Fins ací el textos de Maria-Josep. I, com a resum de tot el que acabem d'exposar, constatem que, de moment i mentre no s'investiguen a fons la biblioteca i els arxius, la seua obra de creació teatral consta de nou textos, cinc dels quals s'han publicat, ja siga en català o en versions castellanen: *Clitemnestra*, *I Nora obrí la porta*, *Crits i Gavines*, *Amb mitja vida que em pesa* (reescritura del monòleg *Carlota: la soledad*) i *Sorpresa*, i els quatre restants són obres inèdites: *Ritual per a Medea*, *Encara no té nom (Aún sin nombre*, en la versió castellana), *Les dones de Troia* i *Tríptic de miralls*. Set de les obres tenen una extensió convencional i dos són monòlegs breus. Així mateix, presenta tres obres en col·lectiu, o bé escrites a sis mans (*I Nora obrí la porta*), o bé formant part de publicacions o representacions col·lectives (*Carlota: la soledad* per a l'espectacle *Dones i Catalunya* i publicada com *Amb mitja vida que em pesa*); *I Nora obrí la porta* escrita a sis mans amb Isabel-Clara Simó i Armonía Rodríguez; *Sorpresa* per una edició de teatre de dones.

En conseqüència, a partir d'aquesta breu exposició, podem aproximar-nos a la idea que hi subjau i que configura l'ideari i la pràctica escriptural de Maria-Josep:

1. En els seus textos, les dones tenen el protagonisme quasi absolut de manera que són pocs els personatges masculins i, encara, al servei de les trames o els personatges femenins. Per tant, la seua dramaturgia esdevé una mena d'inversió de la situació habitual en què predominen els personatges masculins, alhora que es configura també com una mena d'altaveu, sovint avançat al seu temps, dels problemes i situació de les dones, com ara la contraposició entre amor (dona) i poder (home), el sotmetiment al món masculí, la maternitat, la soledat... Les protagonistes fonamentals d'aquest pensament són, sobretot, les dones clàssiques de la tragèdia grega: Clitemnestra, la més reeixida, Medea, el Cor de les Dones de la Nit (Erínies), etc. O siga que estem davant d'un teatre feminista radical (de les arrels) com ella mateixa qualifica una part del teatre del dramaturg espanyol Domingo Miras⁵⁶ i que, a més dels personatges clàssics, també beu d'algunes obres de Henrik Ibsen (*Casa de nines*, *Hedda Gabler*), entre d'altres autors.

2. En què consisteix, però, la base d'aquest feminisme radical? En la reivindicació del món primigeni de Gea, la mare, la terra, que ha patit un gran daltabaix per la imposició violenta del món de Zeus i el seu oracle Apol·lo. Els valors s'hi han capgirat i encara que sovint els autors contempen certs personatges femenins com a grans protagonistes de la història teatral fins als nos-

⁵⁶ Maria-Josep RAGUÉ-ARIAS, *Els personatges femenins...*, p. 94; Maria-Josep RAGUÉ-ARIAS, *Lo que fue Troya. Los mitos griegos en el teatro español actual*, Madrid, AAT, 1992, p. 89-104 i 147-149.

⁵⁷ Maria-Josep RAGUÉ-ARIAS, *Clitemnestra...*, p. 5.

tres dies, Antígona, per exemple, són personatges que no lluiten per la restitució del món original; sinó que, en termes generals, respecten i accepten Zeus i el seu oracle Apol·lo, tot i que lluiten per una certa justícia front als tirans.

3. En general, Ragué no es preocupa massa de les novetats estructurals en la seua escriptura i segueix un esquema prou habitual (divisió en actes o parts, quadres, interludis i escenes) amb abundància de monòlegs explicatius, expressius i/o narratius de diversa llargària. De fet, sembla interessada sobretot per deixar-hi ben clar el seu missatge de feminista radical en un llenguatge directe i comunicatiu, lluny de tota pedanteria, tot i que, a vegades, també aconsegueix un cert nivell poètic ben estimable i algunes novetats literàries. Amb tot, el seu feminisme radical no és un feminisme de partit polític. Com sap tothom, i ella mateixa em va comentar, Maria-Josep va estar en la creació del Partido Feminista de España (PFE, 1979), que presideix, des de la seua fundació, la senyora Lídia Falcon, periodista, advocada, filòsofa i dramaturga, amb qui va tenir diferències que la van portar a abandonar el partit. El feminisme radical de Ragué, expressat en les seues obres i en la seua trajectòria intel·lectual i vital, és un radicalisme feminista de la llibertat, del diàleg, de l'amor i del plaer. Potser més d'acord amb certes tendències de l'anarquisme o del moment actual.

4. Tot això em sembla que justifica el títol d'aquesta aproximació a la seua tasca de creació teatral: *Maria Josep Ragué-Arias entre els personatges femenins de la tragèdia grega* on la clau està en l'*entre*. Entre aquests personatges en un doble sentit: primer perquè, arran de la seua tesi doctoral, es va dedicar a remenar i viure entre els vells personatges i les seues històries per treure'ls la pols (especialment als personatges del cicle mític de Gea) de manera ben intel·ligent, mostrant-nos-hi noves brillantors i perspectives ben actuals que, en alguns aspectes, els acosten al millor d'algunes de les aportacions filosòfiques de la *teoria queer* sobre els cossos o el no binarisme. En segon lloc, perquè ella mateixa també, des de la seua modernitat radical, actual i feminista, pot figurar-hi en el Cor de les Dones de la Nit com a testimoni i defensora de Medea, Fedra i, sobretot, de Clitemnestra i de l'ordre original de Gea.

5. Permeteu-me, però, una darrera consideració que, des del meu punt de vista, resumeix prou bé la seua idea del teatre: En la primera intervenció del Cor de les Dones de *Clitemnestra*, s'hi afirma: «En el principi hi havia una dona, Deessa de totes les coses. Va néixer el caos, lliure; la seva dansa va fer el vent que separa el cel de la mar».⁵⁷ Es tracta d'una frase que estableix una genealogia mítica dels orígens del món. Però és una narració que ens transporta a unes altres genealogies mítiques com ara la del Gènesi bíblic: «Al

principi, Déu va crear el cel i la terra. La terra era caòtica i desolada, les tenebres cobrien la superfície de l'oceà, i l'Esperit de Déu planava sobre les aigües». ⁵⁸ El paral·lelisme és més que evident i segur que Maria-Josep, conscientment o no, el va fer servir per crear una contraposició amb la genealogia del Patriarcat i el masclisme encara dominants. I així mateix, ja en el Nou Testament, l'Evangeli de Joan ens ofereix una altra genealogia més que suggestiva i interessant: «Al principi existia la Paraula. La paraula estava amb Déu i la Paraula era Déu. [...] En ella hi havia la vida, i la vida era la llum dels homes. La llum resplendeix en la foscor i no ha pogut ofegar-la». ⁵⁹

Si superposem les tres genealogies que Ragué no ignorava, obtenim la seqüència següent: Deessa o Mare Terra - Caos Aigua - Paraula Vida. D'aquesta manera, Maria-Josep contraposa la Deessa - Terra - Mare - Patriarcat al Déu origen del Patriarcat. Continua amb un aspecte en què coincideixen el Gènesi i el Cor de Dones de la Nit: el caos i l'aparició de l'aigua sense la qual no es possible la vida. I en tercer lloc, tenim que l'evangelista Joan ens mostra el principi de la vida intel·lectual i racional: la Paraula. Una paraula que és la llum, resplendeix en la foscor i la foscor no ha pogut ofegar-la. I és en aquesta Paraula on es condensen, resumeixen i s'afirmen les altres característiques genealògiques (Maternitat, Terra, Aigua, Vida). Ni el Déu bíblic del Vell Testament, autoritari, ferotge, guerrer i nacionalista, va poder fer res contra la Paraula, ⁶⁰ la qual cosa ens obre a una certa esperança de què el temps de les fakes en mans dels poderosos en què vivim també fracassarà: la Paraula, en aquest sentit, és també el principi de la vida espiritual, de la pluralitat i la llibertat irrenunciables, d'allò que ens fa específicament humans i ens permet actuar contra la banalitat del mal com volia Hannah Arendt, aspectes fonamentals i universals que Ragué ens mostra en la seua paraula teatral i en tota la seua vida.

Per tot això i perquè considere que en el seu teatre encara hi ha molt de viu i aprofitable per a un teatre feminista radical al servei de les dones d'avui que és, al capdavant, al servei de tothom, repetiré una proposta o desig que he expressat abans: em sembla que s'hauria de fer una edició amb tot el teatre de Maria-Josep acompanyat d'un bon estudi. Hi ha un Premi de la Crítica honorífic que porta el seu nom per reconèixer la contribució feminista en les arts escèniques. Perfecte: i per què no editar la seua contribució com a dramaturga imprescindible en la història del feminisme radical i alliberador? Espere que aquest desig es faça prompte realitat.

Manuel Molins Casaña
Dramaturg
mmmolins@telefonica.net

⁵⁸ *Bíblia Catalana interconfessional*, Barcelona, Associació Bíblica Interconfessional, 2017, Gn. 1: 1-2.

⁵⁹ *Ibid.*, Jn. 1: 1-5.

⁶⁰ Manuel MOLINS, «Et verbum caro factum est», dins José MONLEÓN y Nel DIAGO (eds.), *La palabra y la escena (Acción Teatral de la Valldigna III)*, València, Universitat de València, 2003, p. 83-110.

Aquest article ha estat publicat originalment a **Matèria. Revista internacional d'Art** (ISSN en línia: 2385-3387)

Este artículo ha sido publicado originalmente en **Matèria. Revista internacional d'Art** (ISSN en línea: 2385-3387)

This article was originally published in **Matèria. Revista internacional d'Art** (Online ISSN: 2385-3387)

MATÈRIA

Revista internacional d'Art

Els autors conserven els drets d'autoria i atorguen a la revista el dret de primera publicació de l'obra.

Els textos es difondran amb la llicència de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada de Creative Commons, la qual permet compartir l'obra amb tercers, sempre que en reconeguin l'autoria, la publicació inicial en aquesta revista i les condicions de la llicència: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.ca>

Los autores conservan los derechos de autoría y otorgan a la revista el derecho de primera publicación de la obra.

Los textos se difundirán con la licencia de Atribución-NoComercial-SinDerivadas de Creative Commons que permite compartir la obra con terceros, siempre que éstos reconozcan su autoría, su publicación inicial en esta revista y las condiciones de la licencia: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>

The authors retain copyright and grant the journal the right of first publication.

The texts will be published under a Creative Commons Attribution-Non-Commercial-NoDerivatives License that allows others to share the work, provided they include an acknowledgement of the work's authorship, its initial publication in this journal and the terms of the license: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.en>

