

36

CUADERNOS
EL PÚBLICO

Z. 510

MARGARITA
XIRGU

CRÓNICA DE UNA PASIÓN



Z. 510

BIBLIOTECA GENERAL
CULTURA

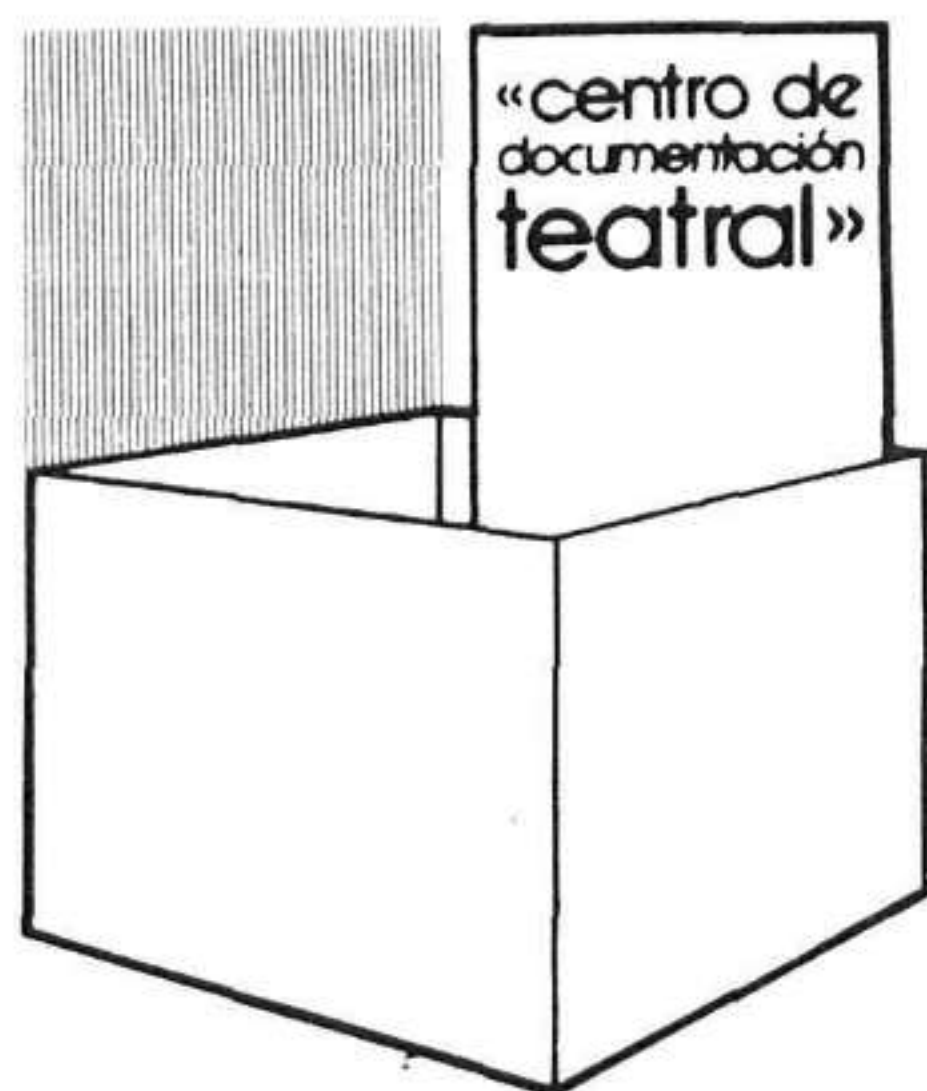
compusa

Estimada

de la nueva

1938

EL PÚBLICO



ÍNDICE

2

MADRID, OCTUBRE 1988

Periódico mensual de teatro,
editado por el Centro de
Documentación Teatral.
Instituto Nacional de las Artes
Escénicas y de la Música.
Ministerio de Cultura.

Director:
Moisés Pérez Coterillo.

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN TEATRAL

Capitán Haya, 44.
28020 Madrid.
Teléfonos:
Redacción: (91) 270 57 49
y (91) 279 32 96.
Suscripciones: (91) 270 51 99.

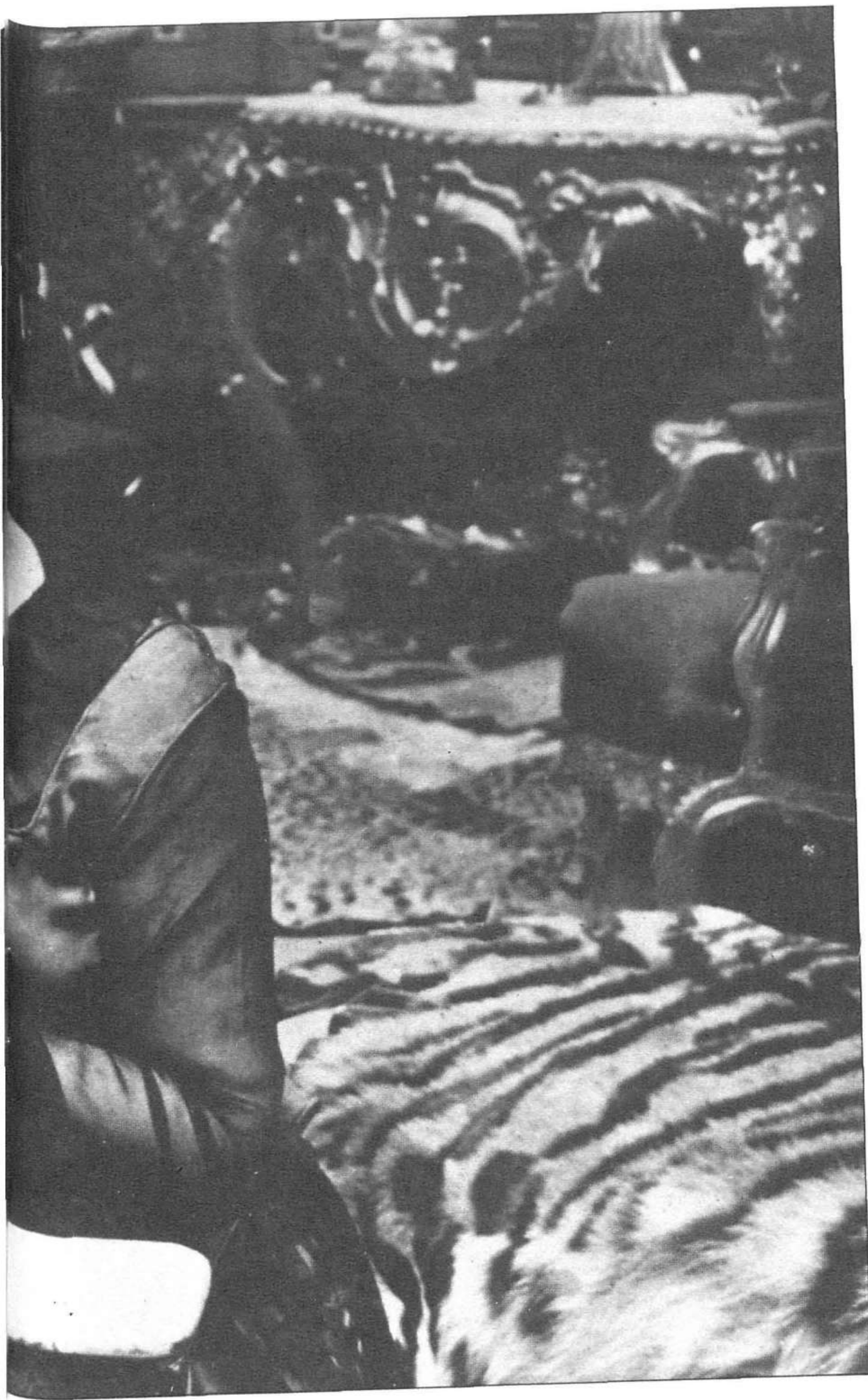
Imprime:
EGRAF, S. A.
Pol. Ind. de Vallecas.
Luis I, 19.
28035 Madrid.
Depósito legal: M-524-1985.
NIPO: 302-88-005-6.
ISSN: 0213-4918.

Este cuaderno se vende conjunta e inseparablemente con el número 61.

Margarita y Cataluña: la forja de una primera actriz (Enric Gallén)	6
El compromiso (Angel García Pintado)	15
Margarita en América: una pasión inextinguible (María Esther Burgueño y Roger Mirza)	21
Toda una vida (Domènec Guansé)	29
Cronología (Antonina Rodrigo)	65





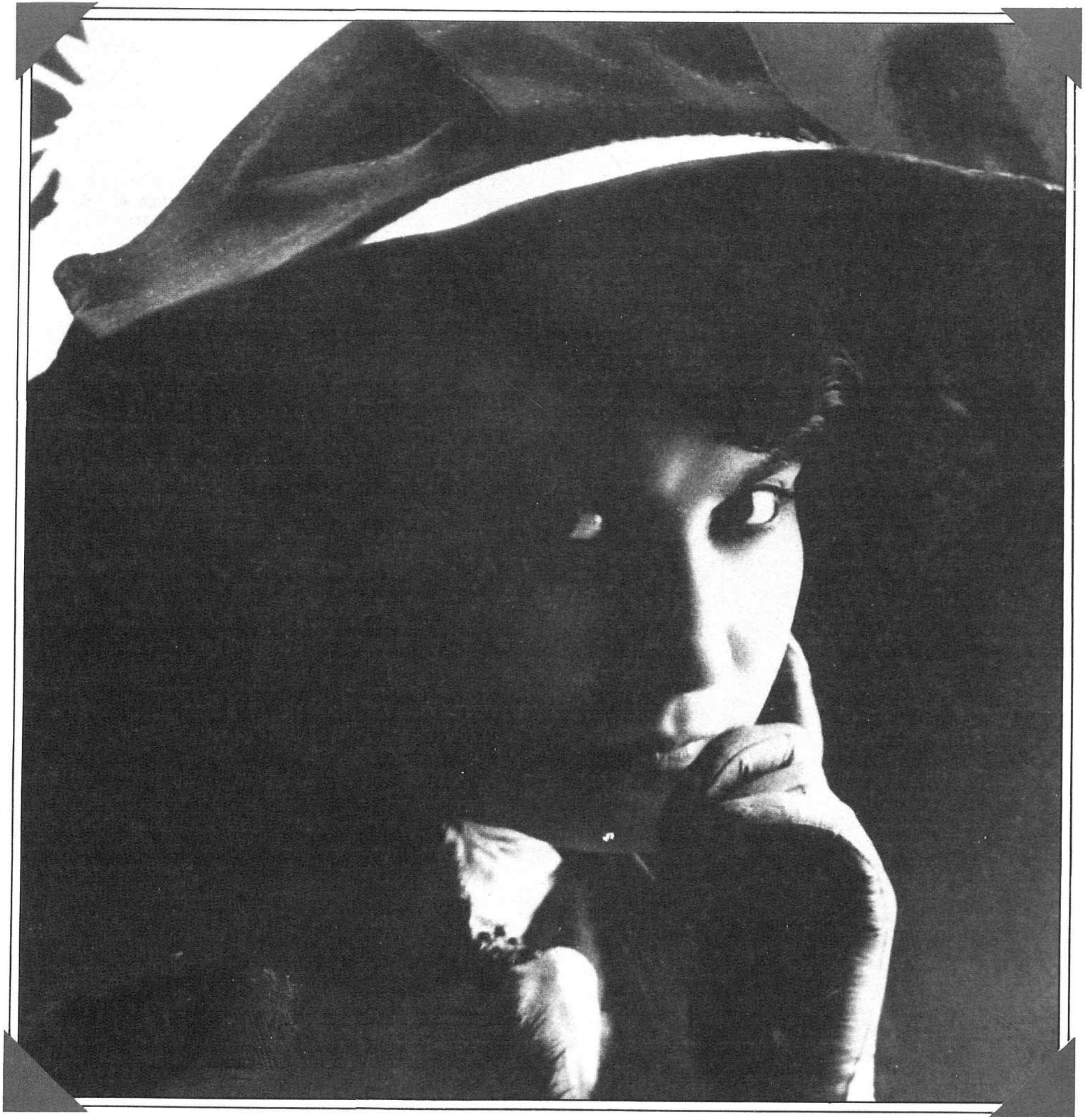


Margarita Xirgu en la película "Nocturno de Chopin" (1916).

M

argarita Xirgu (Molins de Rei, 1888-Montevideo, 1969) no sólo es mito, ni tan sólo retazo de nuestra historia teatral que motiva celebraciones oficiales y

exaltados panegíricos *in memoriam*, a los cien años de su nacimiento y a los casi cuatro lustros de su muerte lejana en tierras americanas: en sus queridas tierras americanas, pero arrancada de sus raíces y de su libertad, como tantos y tantos otros en aquellos oscuros años del franquismo. La letra pequeña de su larga vida de actriz —falleció a los ochenta años cumplidos y había debutado ya en 1900, en los pequeños teatros de los Ateneos Obreros de Barcelona, cuando apenas era una niña de doce años— nos muestra una galería incesante de retratos polifacéticos, imágenes de todos los géneros teatrales, figuras de actriz apasionadamente comprometida con el Teatro, con mayúsculas, y con el teatro con minúsculas y sin demasiados aspavientos: con el teatro de su tiempo, con *todo* el teatro que se hacía en su época, desde las obras clásicas y contemporáneas del teatro catalán hasta los clásicos castellanos, los dramas europeos de los albores del siglo XX (D'Annunzio, Hauptmann, Wilde, Hoffmannsthal, Ibsen, Shaw...), las obras de los escritores españoles (teatro en castellano), consagrados o no, los grandes de la época, como Benavente, Galdós, Unamuno, Valle, los comediógrafos alegres y dicharacheros como Muñoz Seca o los Álvarez Quintero, los personajes como el propio presidente Azaña o su entrañable Cipriano Rivas Cherif..., y así sucesivamente, hasta su fulgurante descubrimiento y enamoramiento del teatro de Federico García Lorca, que jamás —ni siquiera en el exilio— podría dejar de lado. La Xirgu es el símbolo de muchas cosas. Es, en este monográfico que presentamos en memoria suya, la trayectoria irreprochable de una mujer-actriz que nunca quiso dejar de hacer teatro y enseñó y animó a muchos a seguir por esa misma senda.



MARGARITA Y CATALUÑA: LA FORJA DE UNA PRIMERA ACTRIZ

ENRIC GALLÉN

El relieve y la gran influencia ejercida por Margarita Xirgu en el teatro español de preguerra han llegado a minimizar quizá su decisivo paso por el teatro catalán y, consecuentemente, sus orígenes como indiscutible primera figura de la escena. De hecho, Margarita

Xirgu, como la gran mayoría de intérpretes catalanes de principios de siglo, afirmó su personalidad de actriz entre los teatros de aficionados de Barcelona; en uno de ellos, el Círcol de Propietaris de Gràcia, su nombre empezó por vez primera a proyectarse con luz propia y a destacar del conjunto del reparto. En efecto, el 4 de noviembre de 1906 Margarita Xirgu emprendió con el estreno de *Teresa Raquin*, de Zola, en traducción catalana de Rafael Moragas y Juli Vallmitjana, una trayectoria que, por lo general, caracterizó y definió su breve estancia —seis años— por los escenarios catalanes con la representación de autores catalanes modernos y, sobre todo, extranjeros de la máxima actualidad. La Xirgu, que actuaba en otro local de aficionados de Gràcia, sustituyó días antes del estreno a la actriz protagonista, que cayó gravemente enferma; el eco del éxito alcanzado con la interpretación del pragmático personaje naturalista catapultó definitivamente a

la joven de Molins de Rei a la escena profesional.

Así, en diciembre del mismo año fue contratada por Ramón Franqueza, empresario de la sede por antonomasia del teatro catalán, el Romea, donde Margarita Xirgu debutó con el papel de Blanca de *Mar i cel*, de Guimerà. Y de nuevo el azar: días más tarde, la actriz Emilia Baró se negó a interpretar el papel de Ernestina de *Els pobres menestrals*, de Adrià Gual, y Margarita Xirgu fue la encargada de sustituirla, lo que le permitió conocer a Gual, uno de los hombres más influyentes y decisivos de la escena catalana de aquellos momentos. Y así, tras estrenar *La barca nova*, del dramaturgo de Sant Andreu, Ignasi Iglésias, Margarita Xirgu participó en la temporada de teatro extranjero moderno que la agrupación del Teatre Íntim, dirigido por Gual, organizó entre diciembre de 1907 y febrero de 1908 en el Teatro Romea. De foma un tanto insólita, una joven actriz, que aún no había cumplido los veinte años, accedía al primer plano de la interpretación en obras tan comprometidas e innovadoras desde el punto de vista estético como *La llàntia de l'odi*, de D'Annunzio; *La victòria dels filisteus*, d'Henry-Arthur Jones, y *La campana sumergida*, de Gerhart Hauptmann. El entusiasmo de Gual por la magnífica actuación de Margarita Xirgu en la obra de Hauptmann quedó claramente reflejado en sus *Memòries* (1960): “¡Yo no sa-

bría deciros cómo me agradó encontrarme de guidor y consejero próximo al confeccionador de los inicios de aquella actriz sinceramente ofrecida a su arte! Margarita era dócil y atrevida a la vez; escuchaba los consejos y enseguida elaboraba por su cuenta. Obedecía y la adivinábamos sometida antes que nada a su voluntad. Era un temperamento en una palabra, y como tal susceptible de apropiarse el buen consejo y de inmediato darle fisonomía propia” (1).

El destino, así pues, de la gran actriz Margarita Xirgu estaba ya trazado; terminada la breve actuación del Teatre Íntim, estrenó en el coliseo de la calle del Hospital *Tristos amors*, de Giuseppe Giaccosa, en traducción de Narcís Oller. Y he aquí que una vez más la singular interpretación que realizara del complejo personaje de Emma sorprendiera a propios y a extraños. El mismo Narcís Oller, en sus *Memòries del meu pas pel teatre català*, todavía hoy inéditas, resaltó y elogió la figura de Margarita Xirgu en relación con el conjunto de la compañía: “Pero a los dos minutos de ensayo yo ya me di cuenta de que, excepto la señorita Xirgu, ninguno de ellos se sabía ni el más insignificante trozo. Nuestros actores, ni dentro ni fuera del teatro, suelen estudiarse el papel: todo lo aprenden de boca del apuntador. Así, los ensayos pueden compararse más bien a una lección de solfeo, donde esperamos en vano que aparezca el

matiz de la frase, el sentimiento especial de cada situación y mucho menos aún el del conjunto de la obra. (...). En el estreno de *Tristos amors* se vio la mar de bien: la Xirgu dejó a todos sus compañeros a una distancia inmensa; su triunfo fue indiscutible y desde aquel día hasta hoy su nombre se impuso a todas las empresas, empezando por la del mismo señor Franqueza, que hoy, en 1911, la tiene en primera línea, en el cartel y en la nómina del Teatro Principal”.

Tras rechazar finalmente, no sin excusarse de una supuesta enfermedad, el papel protagonista de *La pobre Berta*, de Gual, que debía estrenar en el Romea, nuestra actriz se incorporó a la compañía que el actor Enric Giménez dirigía en el Principal. Y lo hizo por la puerta grande con el estreno, el 10 de octubre de 1908, de una de las obras de mayor actualidad y popularidad en Europa, *Joventut de príncep*, de Wilhelm Forster, en traducción de Carles Costa y Josep Maria Jordà, y a ésta siguieron, entre otras, *El gos dels Baskerville*, de Conan Doyle; *La senyora X*, de Alexandre Bisson; *El pobre Enric*, de Hauptmann; o *Els mentiders*, de Henry-Arthur Jones. A fines de la temporada 1908-1909 la Xirgu participó junto con otros intérpretes en el homenaje nacional que el 23 de mayo de 1909 se tributó a Angel Guimerà en Barcelona.

¡Y con ella llegó el escándalo! La temporada 1909-1910 presentó, venciendo a sus propios prejuicios morales, en el Principal, *Salomé*, de Wilde, con esta curiosa coincidencia: “El 5 de febrero se había estrenado, en el Principal, la traducción catalana de Joaquín Pena, del poema dramático de Oscar Wilde: *Salomé*. La misma noche se daba, en el Liceo, la cuarta y última representación de *Salomé*, música de Strauss, cantada por Gemma Bellincioni y dirigida la orquesta por Franz Beidler, casado con Isolda Wagner, la cual concurrió a la representación. La junta administradora del antiguo Teatro de la Santa Cruz puso el veto a la obra de Oscar Wilde y no hubo medio de arreglo porque, además, *Salomé* resultó que figuraba en el Índice” (2).

Más aún: ocho días después, y ante la representación de *Pastilles Hèrcules*, un vodevil de Hennequin-Bilhaud, “la dirección se vio obligada a retirar de la cartelera la ‘pecaminosa’ obra y dar paso al estreno de la comedia francesa *L’âne de Buridan*, de Robert de Flers y Caillavet. Pero las órdenes de la Junta eran terminantes: la empresa rescinde el contrato a la compañía, que tiene que dejar el Teatro Principal” (3). Resultado final: el 25 de febrero de 1910, expulsada del Principal, se



“Maqueta i sa mare” (1910).



"Joventut de Príncep" (1908).

presentó en el Teatre Nou del Paral·lel una companyia integrada por Josep Santpere, Margarita Xirgu y Elena Jordi, dispuesta a introducir y divulgar los vodeviles más inspirados del momento: *Carolina i companyia*, de Hennequin-Valabregue; *¿Porten res de pago?* y *Petit i Pataud, S. en C.*, de Hennequin-Veber, entre otros. De vuelta al Principal, Margarita Xirgu representó hasta su abandono definitivo de la escena barcelonesa, entre muchas otras, *Andrònica* (1910) y *La reina jove* (1911), de Guimerà; *Els zin-calós* (1911) y *Muntanyes blanques* (1911), de Juli Vallmitjana; *Theodora* (1912), de Sardou; *Magda* (1911), de Sudermann; *Elektra*, de Hoffmannsthal; *El fill de Crist* (1912), de Ambrosi Carrion.

La propuesta del empresario Faustino da Costa de hacer las Américas como "primera actriz absoluta de una compañía dramática española" cortó drásticamente los lazos que ataban a Margarita Xirgu con la escena catalana. Antes de su marcha, los días 18 y 19 de enero de 1913, se despidió del público catalán en el Teatro Novetats con tres de sus últimos grandes éxitos: *La reina jove*, *Magda* y *Zaza*, de Bertin y Simon. Y resurgió la agria polémica que la marcha de Enric Borràs al teatro español había originado a principios de siglo. Las circunstancias, el contexto en que se produjo el abandono de Margarita Xirgu del teatro catalán, eran ciertamente otras y afectaban a la grave crisis que el teatro catalán vivió de una forma generalizada entre 1911 y 1917: sin una sede fija, permanente, oficial o privada —tras la entrega del Romea a la escena española o la progresiva castellanización del Principal, únicos locales profesionales dedicados al teatro catalán—, sin iniciativas artísticas ambiciosas de la clase empresarial, con una deficiente formación y preparación de los intérpretes profesionales. Y, por encima de todo, la crisis de identidad en que se desarrollaba la producción dramática: los modelos finiseculares —Maeterlinck, Ibsen...— hacían aguas y con ellos la consiguiente modernización del teatro catalán parecía tocar fondo.

Sin horizontes inmediatos de futuro, sin garantías ni posibilidades de continuar ejerciendo de forma estable su ambiciosa carrera profesional en el teatro catalán, Margarita Xirgu, como anteriormente Enric Borràs o circunstancialmente María Morera, decidió orientar su trabajo de forma exclusiva y definitiva hacia el teatro castellano. Ni que decir tiene que las críticas arrojaron sobre Margarita Xirgu: el semanario "El Teatre Català", que dirigía Francesc Curet, se convirtió en el porta-



10



Sobre estas líneas y en página siguiente cuatro imágenes diferentes de la película "Nocturno de Chopin", rodada en el año 1916.



voz público de lo que un sector de la intelectualidad catalana consideraba un "crimen de lesa patria": "Si los artistas catalanes creen que dejando su idioma podrán hacer más moneda, que se alejen de Cataluña para siempre; pero que vuelvan a casa y todavía tengan la osadía de refregarnos por la cara su traición, ¡es ya inconcebible! En Catalunya no debieran recitar en otra lengua que la catalana los artistas que nos han dejado; no hay derecho a que se nos rechiflen en nuestra propia casa. Ya que no somos lo suficientemente fuertes para imponer un castigo, como hacen en otras tierras, tengamos al menos la dignidad de no ir a escucharles si no vienen con todo aquello que en Catalunya tenemos por más sagrado" (4).

Todavía en 1916, el dramaturgo Ambrosi Carrion, de quien la Xirgu había entrenado *El fill de Crist*, acometía: "Esta actriz si ha hecho catalán ha sido por azar: todo lo más ha trabajado en catalán. Ella no se ha sentido catalana ni sus grandes éxitos lo han sido con dramas de autores de nuestra tierra. No importa que se haya ido. Hablaba en catalán de la misma manera que hoy habla en castellano y hablaría en francés si lo supiera y creyera que podía darle más nombre y más moneda en taquilla. Ni en Enric Borràs, por ahora, ni en la Xirgu radica la esperanza de la salvación del teatro catalán por los actores" (5). La crispación no pasó a mayores. La Xirgu, por otro lado, vivía cada vez más entregada al teatro en castellano en su doble condición de actriz y directora. De sus estancias en Barcelona hasta la proclamación de la Segunda República destaquemos los estrenos de *El yermo de las almas* (1915), de Valle-Inclán; de *Santa Juana* (1926), de G. B. Shaw, y de *Mariana Pineda* (1927), de García Lorca, sin olvidar que en su repertorio llevara siempre algunos de los títulos básicos del teatro catalán moderno, traducidos, por supuesto, al castellano.

Con la República, su prestigio artístico alcanzó las cotas más altas, aquellas que la convirtieron definitivamente en leyenda y en mito de la escena española contemporánea: los estrenos de Federico García Lorca, Valle-Inclán y Casona, o de *Fermín Galán*, de Rafael Alberti, y *El otro*, de Miguel de Unamuno, hablan por sí solos de la cima conseguida por la actriz catalana, quien, por lo demás, cosechó uno de sus mayores éxitos con el estreno en el Principal de Barcelona de *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores* (1935). Y entre los elogios y ditirambos que su presencia generaba en Barcelona, surgió una voz crítica, la de Sebastià Gasch, quien, si bien elogió de forma incondicio-



nal su labor como empresaria y directora renovadora de la escena española, puso en entredicho su fama como actriz al atacar su amaneramiento:

“Una dicción que es un eterno sonsonete, monótono, monocorde, con las sílabas muy marcadas: una entonación declamatoria, entrecortada por suspiros tenues y aspiraciones débiles. Este sonsonete de la Xirgu, ya proverbial, confiere a su dicción un artificio lamentable. Todo esto, unido a un tono lagrimoso y unas cositas de niña mimada, nada naturales, da a esta actriz una suavidad y una delicadeza estilizadas, un aire exquisito y precioso muy rebuscado, en el que el nervio y el temperamento están ausentes. Margarita Xirgu da la sensación de escucharse a sí misma. Su juego es estudiado y calculado. No exageramos, pues, cuando hablamos de afectación” (6).

En el fondo, el artículo de Gasch enlazaba con la polémica periodística creada en 1913 cuando la Xirgu abandonó la escena catalana y fue recriminada y responsabilizada de su falta de interés por una profunda renovación del teatro catalán: “Pero —también hay que decirlo— Mar-



En la imagen superior, “La reina jove” (1911).
Abajo, retrato de la Xirgu.
En página siguiente, “La filla del mar”.

garita Xirgu sólo se preocupa de renovar el teatro castellano. Y no se acuerda del catalán, que no sólo necesita renovarse más que el castellano, sino que es el que más lo necesita del mundo. De este teatro, del nuestro, caído ahora entre las manos de una Áurea de Sarrà teatral cualquiera, la Xirgu ni se acuerda ni se preocupa. Y cada año, en este tiempo, nos hace la gracia de caridad de representar cosas tan nuevas como *Mar i cel*, *Maria Rosa*, *Terra baixa*, *El místic*, *Els vells*, *el ferrer de tall*, que, según dicen las gacetas, «serán puestas en escena, representándose por los dos colosos del teatro, en lengua nativa»” (7).

El exilio alejó definitivamente a Margarita Xirgu de su patria: en los primeros tiempos de la dictadura franquista su nombre y su labor artística, como en los casos de Casona o García Lorca, fueron silenciados o reprendidos públicamente por un sector de la crítica, hasta que en el verano de 1949 surgió la noticia de un inmediato retorno a España. Las voces discrepantes de tal posibilidad aparecieron pronto. Así, para José María Junyent, decano de la crítica barcelonesa, la Xirgu



“en una época estuvo desdichadamente ligada con elementos marxistas y no puso reparos en matizar de rojo su labor escénica” (8). El verdadero detonador para que Margarita Xirgu se echara atrás y renunciara a su venida a España fue un texto altamente descalificador de la actriz escrito por César González Ruano (9); según Ángel Zúñiga, “el artículo asustó tanto a la actriz que se abstuvo de realizar su viaje. También le valió para señalar cómo el régimen la perseguía, lo que no era cierto” (10).

El nombre de Margarita Xirgu de nuevo volvió a ser noticia cuando en los años sesenta, primero la Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual y posteriormente la compañía del teatro Capsa programaron *El adefesio*, de Rafael Alberti, que ella estrenara en Buenos Aires en 1944. Sin embargo, su muerte, en 1969, en Montevideo, no mereció más que un mero, triste y protocolario homenaje ofrecido por Mario Cabré a finales de enero de 1970 en el Teatro Romea.

Que la celebración del centenario de su nacimiento nos permita al menos recuperar de forma nítida, sin fisuras, pero progresivamente, la imagen completa, el retrato de una de las grandes mujeres del teatro contemporáneo, una joven que en 1906 forjó en Barcelona su decidido y ambicioso destino de actriz.

(1) Barcelona, Editorial Aedos, 1960, pág. 208.

(2) Luis Cabañas: *Biografía del Paralelo (1894-1934)*. Barcelona, Ed. Memphis, S. L., 1945, pág. 110.

(3) Antonina Rodrigo: *Margarita Xirgu*. Barcelona, Plaza y Janés, 1980, 2.ª ed., pág. 71.

(4) R. Vilaró i Guiliemí: *A propòsit del retorn de Na Marguerida Xirgu*. “El Teatre Català”, núm. 118, 30-V-1914, pág. 358.

(5) Ambrosi Carrion: *El moment actual del teatre català. Conceptes*. “El Teatre Català”, núm. 204, 22-I-1916, pág. 54.

(6) Sebastià Gasch: *Margarida Xirgu*. “Mirador”, núm. 285, 19-VII-1934.

(7) *Ibidem*.

(8) José María Junyent: *Margarita Xirgu retorna a la patria*. “El Correo Catalán”, 27-VIII-1949.

(9) César González Ruano: *¡Ya se salvó el teatro! Parece que vuelve Margarita Xirgu*. “La Vanguardia Española”, 26-VIII-1949.

(10) Ángel Zúñiga: *Mi futuro es ayer*. Barcelona, Editorial Planeta, 1983, pág. 138.



*"Una mujer extraordinaria y de raro instinto",
dijo de ella Federico García Lorca. A la
derecha, Margarita Xirgu con Cipriano Rivas
Cherif y Manuel Azaña.*

EL COMPROMISO

ÁNGEL GARCÍA PINTADO

D

ecía Stanislavski que el arte y los artistas tienen el deber de moverse hacia adelante si no quieren moverse hacia atrás. Esta perogrullada sabia vale por todo un programa sobre el arte comprometido,

y, aunque la obviedad del consejo parece albergar una verdad incuestionable, la práctica se ha encargado de suministrar profusos ejemplos de traición. En este caso el pontífice de los actores del siglo XX hablaba para toda grey artística multidisciplinar, pero al emitir su axioma estaba sin duda pensando en los actores, en primer lugar, a los que consagró su vida y pensamientos.

Sin embargo, la idea del actor comprometido, que parece una invención exclusiva de este siglo, puede ser considerada aún hoy —y acaso hoy y aquí más que nunca, a la vista del panorama teatral español— como una extravagancia digna de tiempos más ingenuos. El actor en este país ha supuesto siempre que, por su condición de mercenario, no estaba en condición de exigir y menos de exigirse. El estómago ha venido rigiendo las trayectorias —llamémosles “artísticas” para entendernos— de la mayoría de nuestros cómicos, salvo alguna locura romántica digna de tener en cuenta. Ir hacia atrás o hacia adelante no es el dilema que a la manera de Hamlet se plantea la ma-

yoría de nuestros actores. (Y digo la mayoría conscientemente, reconociendo que lleva implícita la existencia de una minoría muy respetable).

Pionera de esa minoría fue Margarita Xirgu. Pionera en una época en que marchar hacia adelante podía estar aquí tan mal visto como siempre lo estuvo, aunque en Europa corrieran otros aires. Tenemos, pues, a la hora de reconstruir la imagen de ese “puzzle” rutilante que suele ser la Xirgu, una primera pieza: la audacia. Junto a ella encontraremos otra complementaria: la generosidad. Federico García Lorca, que se convirtió en amigo amantísimo y autor predilecto de la actriz, escribía días antes del estreno por la Xirgu de *Yerma* este retrato al minuto esclarecedor: “Es una mujer extraordinaria y de un raro instinto para apreciar e interpretar la belleza dramática, que sabe encontrarla donde está. Va a buscarla con una generosidad inigualable, haciendo caso omiso de toda consideración que pudiéramos llamar de orden comercial”. El instinto para hallar.

“FEDERICO PROCURABA EXPLICÁRMELA”

Sabemos que hasta 1914, más o menos, esta catalana de Molins de Rey, hija de un obrero preocupado por la cultura y las luchas sociales, montó e interpretó lo que le caía en las manos, y moneda corriente era entonces el melodrama y el vodevil; pero ya a sus veintiséis años des-

cubrió en los escenarios a los de la generación del 98, como más tarde, de modo más apasionado, haría con los del 27.

Es determinante su encuentro con Cipriano Rivas Cherif, el gran samaritano de la vanguardia teatral de los años 20-30. Con Rivas, la actriz colaboró desde 1928 a 1935. En él encuentra la Xirgu al mentor y amigo, al colaborador estrecho y al cómplice en su empeño de renovación de la escena española. Rivas Cherif había estado en Italia siguiendo estudios con Gordon Craig y posteriormente vivió en París la gran movida de la iconoclastia estética; así que todo hace suponer que el espíritu poroso de la Xirgu se dejó alimentar por las convicciones de Rivas. A fines de la década de los veinte, Margarita Xirgu alternaba ya en su repertorio, de un modo sistemático, autores como Marquina, Benavente, los Quintero, o un tal Montaner, con Lenormand, Shaw, Bataille, Wilde, Rice, D’Annunzio, Pirandello, Bontempelli... Algunos de estos autores no era lo más rabiosamente nuevo que circulaba por Europa, pero en conjunto representaba un digno exponente —demasiado para el clima español— del nuevo teatro internacional. La hospitalidad de la Xirgu no alcanzaba todavía al Surrealismo, como lo demuestra una anécdota: Margarita solía antes de la función ir a los montes de El Pardo para respirar el aire puro que tanto anhelaban sus pulmones, algo maltrechos. Una de esas tardes la acompañó García Lorca, que llevaba el manuscrito de algo que acababa de concebir. La Xirgu estaba ansiosa por

conocer de qué se trataba, así que paró el coche nada más llegar a El Pardo, y allí, sin salir del automóvil, Lorca procedió a leerle su nueva obra. Era *Así que pasen cinco años*. Evocando aquel momento, la Xirgu confesó posteriormente: "No la entendía y se lo dije. Federico procuraba explicármela, pero yo seguía sin entenderla... Entonces, me pareció irrealizable teatralmente, además de incomprensible para el público". Pasaron quizá menos de cinco años hasta que Margarita la entendió; en cuanto se puso al día de lo que era el Surrealismo (hay que suponer que Rivas Cherif la ayudó a esta comprensión, tal vez porque no incurrió en el mismo error que Lorca, al tratar de explicar lo inexplicable), y desde que entendió esta pieza, una de las grandes ilusiones de la actriz era ponerla en escena, lo que hubiera hecho de haber contando con los decorados de Salvador Dalí. Sacó después Federico de su chistera de prestidigitador otro manuscrito, *La zapatera prodigiosa*, y ésta sí, ésta entusiasmó a la Xirgu.

LA VIRGEN CON BAYONETA

16 En 1931 asume la actriz con arrogancia la presentación en el Teatro Español de Madrid de la vitriólica obra que en forma de romance esperpéntico había escrito Rafael Alberti en honor de los héroes de la sublevación de Jaca: *Fermín Galán*. Obra en la que llegaba a salir la mismísima Virgen María armada con fusil y bayoneta; naturalmente, se armó la de Dios es Cristo, transformándose pronto el antiguo Corral de la Pacheca en campo de batalla. Las plumas reaccionarias de la Villa y Corte pidieron al día siguiente la cabeza de la Xirgu, y el cronista del diario "Informaciones" sugería que se examinara el repertorio antes de adjudicar a la actriz la próxima temporada del coliseo municipal. La Xirgu llegó a ser increpada y abofeteada, cuando paseaba por el Retiro, por una señora de orden, que la tildó de "catalana de mierda". ¿Cuál fue la reacción de Margarita? Serena y ecuánime, como siempre. En esos días, no como una justificación sino más bien como acto de cortesía, la Xirgu replicó que "se trataba de la obra de un gran poeta" y que "su deber era estrenarla".

Al llegar la República, el compromiso estético-político de la actriz se acentúa, y para celebrar las fiestas republicanas monta un gran espectáculo al aire libre en la Chopera del Retiro: la *Elektra* de Hofmannsthal. Y, por si su identificación republicana no resultara suficientemente

nítida, está la gran amistad que mantenía con Manuel Azaña, casado con Lola, la hermana de Rivas Cherif. Le conoció cuando Azaña era presidente del Ateneo madrileño. Lorca leía a los actores en el escenario del Fontalba su *Mariana Pineda*, y Azaña desde una butaca asistió a esa sesión. Azaña tenía, como cada español que se preciara, un par de manuscritos teatrales inéditos en el cajón; y la vida con sus paradojas hizo que fueran los Hermanos Álvarez Quintero quienes revelaran a la Xirgu la condición autoral del político, recomendándole fervientemente. Así fue como la actriz abordó el estreno de *La Corona*, lo que brindó nuevas oportunidades a la reacción para despellar a la Xirgu y acusarla de oportunismo, de aprovechada de sus amistades para obtener la concesión del Teatro Español. Pero como ella se defendió, si estaba en el teatro municipal no era porque hubiese intrigado para que los republicanos se lo otorgaran caprichosamente; "tres años antes del advenimiento de la República ya el Ayuntamiento me lo había concedido, porque mi pliego de condiciones se ajustaba como ningún otro, según lo reconocieron todos, al programa a realizar en aquel teatro" (sic, la Xirgu).

Son, precisamente, sus escrúpulos morales los que le impiden regresar a España cuando triunfa —en 1936— el Frente Popular. Margarita Xirgu y Rivas Cherif se encontraban entonces de gira por América. Azaña escribió a Rivas para que regresaran. Volverían a tener el Teatro Español. Rivas lo hace, pero Margarita se queda allí, donde le sorprendería la noticia de la guerra civil y del asesinato, en Granada, del poeta amigo. Abrazaría el exilio hasta su muerte. Si Margarita no volvió entonces, fue porque le repugnaba que de nuevo se le pudiera acusar de obtener beneficios de sus amistades políticas. Rivas no consigue convencerla. Un año antes, según nos relata Antonina Rodrigo en el excelente trabajo biográfico que hizo sobre la actriz, "con la política del país habían cambiado los criterios artísticos, y una de las exigencias del Patronato del Teatro Español era que el coliseo municipal no fuese un campo de experiencias". Y tres días después de que la Compañía Xirgu-Borrás se despidiera de ese teatro, el actor Ricardo Calvo declaraba en un periódico de Madrid algo que por desgracia sigue aún vigente. El párrafo no tiene desperdicio: "Procuraremos devolver al Español su fisonomía propia. La gente se desorienta porque no se puede dar al mismo tiempo el teatro de Lope y el de García Lorca o de cualquier

revolucionario del teatro de la última hornada. Los experimentos, las tentativas, todo lo respetables que se quiera, deben quedarse para otros escenarios...".

VALLE REVENTADOR

La indirecta iba contra la Xirgu. Ésta solía practicar un vicio muy arraigado en ella: alternar en el repertorio a los clásicos con los modernos, preocupándose siempre de importar lo más relevante que se estaba produciendo en el teatro europeo, sin importarle la garantizada comercialidad del producto y ateniéndose sólo a su valor artístico. Se ha dicho, con bastante justicia, que no tendríamos unos dramaturgos llamados Casona, Lorca o Alberti de no haber sido por la Xirgu. Lo de Valle-Inclán, al que estrenó *Divinas Palabras*, es otro cantar. Don Ramón María se había convertido en el más distinguido reventador de estrenos de la Xirgu, lo que le hizo acabar en comisaría más de una vez y luego exclamar radiante, como un Max Estrella: "¡Esta noche me siento con treinta años menos!".

Las ventoleras catárticas de Valle, la Xirgu se las tomaba a sorbos, con una inteligente benevolencia. Ella solía quitarle importancia a estos incidentes, y cuando la quisieron dar un homenaje de desagravio, lo rechazó con amabilidad, diciendo: "El desagravio hay que buscarlo haciendo lo posible por mejorar nuestro trabajo, procurando superarnos...".

Es Rivas Cherif, en 1930, quien reconcilia definitivamente a Valle con la Xirgu, y ésta le estrena *Divinas palabras*, con decorados —según voluntad del autor— de Castelao. Valle-Inclán ya la piropea: "Nunca ha existido una actriz como ésta. Haber visto trabajar a Margarita Xirgu será un orgullo para los públicos".

Aunque la gran debilidad de la Xirgu fue García Lorca; todas sus esperanzas las tenía puestas en él; "cada producción suya es más bella, más trascendental", decía, y también: "¿Cuál de sus obras será juzgada la mejor por la posteridad? Estamos condenados a ignorarlo siempre".

Conjuntamente vivieron Lorca y ella momentos intensos de triunfo, y también de solidaridad, como cuando, ilusionados por viajar de gira a Italia y con el equipaje preparado, decidieron anular esa embajada cultural, en protesta por la invasión de Etiopía por las tropas mussolinianas; llegaban de allí noticias sobre toda suerte de tropelías contra los abisinios. Corría el año 1935. Meses antes, los actores de Madrid habían solicitado a Margarita que hiciera para ellos una repre-



Tres imágenes de Margarita Xirgu con Federico García Lorca: arriba, la noche del estreno de "Yerma"; abajo, ambos con Cipriano Rivas Cherif; a la derecha, Margarita y Federico en el estreno de "Doña Rosita la soltera".





El 18 de junio de 1933 la Xirgu recuperó el Teatro Romano de Mérida con el estreno de "Medea", de Séneca, en versión castellana de don Miguel de Unamuno.

sentación exclusiva que no coincidiera con su horario de trabajo y así poder asistir a una representación de *Yerma*. Pocos días después la Xirgu ofrecía una función especial sólo para actores y actrices, a las dos de la madrugada, en el Español.

DESCUBRIMIENTO DE MÉRIDA

En el Español regentado por el tándem Xirgu-Borrás —que tan poca simpatía le inspiraba a Ricardo Calvo—, los Machado, Azaña, Lorca, Alberti, Valle, Casona..., se mezclaban con Vélez de Guevara, Marquina, Klabund, Crommelynck... En la temporada de 1932 vino el Teatro de Arte de Moscú, con piezas de Ostrowski, Chejov, Gorki, Dostoïevski... Se homenajeó a Goethe en su centenario, la Argentinita ofreció espectáculos de cancio-

nes y bailes populares con músicas y letras de Lorca y decorados de Bartolozzi; la Banda Republicana, la Filarmónica de Madrid, entre otras, dieron conciertos a precios populares.

A Xirgu y a Borrás les habían adjudicado el Español de nuevo para un período de tres años. Tenían como asesor literario y artístico a Rivas Cherif y entre sus intenciones figuraban: adoptar la forma de cooperativa en la compañía, no sólo por justicia distributiva sino por lograr mayor coherencia artística; crear una Escuela Elemental de Artes y Oficios del Teatro, en la que los alumnos más preparados pasarían a ser meritorios en la compañía Xirgu-Borrás y colaborarían, como tal entidad autónoma, en representaciones de carácter educativo. Estaban previstas actuaciones de La Barraca y del Teatro del Pueblo, de Misiones Pedagógicas; crear abonos espe-

ciales de tarifa reducida para estudiantes, obreros y empleados; funciones infantiles en las escuelas y representaciones extra a beneficio de obras sociales.

En medio de todos estos proyectos y realizaciones, la Xirgu, viajando por tierras extremeñas, descubre el Teatro Romano de Mérida y queda prendada de sus posibilidades. El 18 de junio de 1933 el siglo XX recupera para el teatro esas piedras históricas con el estreno de la *Medea* de Séneca traducida por Unamuno, y al verano siguiente se celebra en el teatro emeritense una "Semana Romana", representándose *Medea* y *Elektra*.

GLORIA Y VÍA CRUCIS AMERICANO

No es un camino de rosas precisamente lo que recorren Margarita Xirgu y su



Panorámica del Teatro Romano de Mérida durante la representación de "Medea".

compañía por América durante los años en que la contienda fratricida se está desarrollando en España, y, entre éxito y éxito, les aguarda la estación de un vía crucis. En Colombia un diario les tilda de "milicianos y descamisados"; en Perú, es Felipe Sassone el encargado de orquestar la compañía de la infamia, logrando que la "buena" sociedad limeña no asista al estreno; en Buenos Aires, la actriz Irene López Heredia pide que se le aplique a la Xirgu la ley de Represión del Comunismo, y Margarita es acosada por algún periodista para que aclare la orientación política de su repertorio. La obligan a que se defina. "Al construir mi repertorio obedezco a un criterio amplio", responde ella. Y también: "Si mi labor respondiera a una orientación, lo declararía sin reticencias ni medias palabras. En este caso mi cartelera ostentaría un puño

crispado, lo cual no impide que viva abrumada por el increíble asesinato de Lorca".

Ante la noticia de este crimen, al que Margarita tardó en dar crédito, declara: "Nosotros somos como los pobres del camino, pobres de pedir cantando, que es más digno que pedir llorando". Frase que resume su estado de ánimo tanto como el estado de su integridad indesmayable. Después vendrían *Cantata en la tumba de Federico García Lorca*, un poema escenificado de Alfonso Reyes con música del exiliado catalán Jaime Pahissa; *Angelica*, de Leo Ferrero, drama satírico contra el fascismo; la *Numancia* en la que Alberti vistió a los romanos de camisas negras musolinianas y donde Margarita intervino brevemente representando la alegoría de España; el estreno mundial de *La Casa de Bernarda Alba*, cuyo manuscrito reci-

bió con el temblor de estar ante el testamento del amigo; *El Malentendido*, de Camus, prohibida al tercer día por la censura argentina...

Innumerables ejemplos de dignidad y solidaridad jalonan su peripecia americana, y su compromiso se decanta, se torna todo él pedagogía, cumpliendo su destino, en Santiago de Chile primero, y después en Montevideo, con la creación de la Escuela Municipal de Arte Dramático, que llevará para siempre su nombre, y en donde se desvivió hasta el final para que sus alumnos estuvieran siempre al tanto de las nuevas corrientes mundiales.

No, no es excesivo el juicio de Ricard Salvat, cuando la reconoce como la única, entre todas las actrices, que asumió plenamente la condición de intelectual del teatro.



A la izquierda, escenas de "La casa de Bernarda Alba" (arriba) y "La Celestina" (abajo). A la derecha, Margarita Xirgu en los papeles de la Celestina y de la Madre de "Bodas de sangre".

MARGARITA EN AMÉRICA UNA PASIÓN INEXTINGUIBLE

MARÍA ESTHER BURGUEÑO
Y ROGER MIRZA

Cuando en enero de 1936 Margarita Xirgu y Rivas Cherif se despiden en Bilbao de Federico García Lorca, que debía acompañarlos a América, pero que decide a último momento postergar su partida y reunirse con ellos unos meses después, Margarita insiste un par de veces para que el poeta tome el barco con ellos, pero infructuosamente. Unos días antes había recibido la noticia de la muerte de Ramón del Valle-Inclán, que los ha ensombrecido a los tres. Poco podía imaginar la notable actriz catalana que esa sería su despedida final de Federico, quien moriría asesinado unos meses después en Granada y que, cuando se embarcara a los pocos días en Santander, ése sería su definitivo alejamiento de España, en un exilio que se prolongará hasta su muerte en 1969.

Tres veces había recorrido ya varias ciudades de América Central y del Sur, acercándose poco a poco a su destino último al culminar su cuarto viaje a América, fijando su residencia, finalmente, en tierras uruguayas. Aquí trabajaría como actriz, directora y docente hasta su retiro, siempre relativo, en Punta Ballena (cerca de Punta del Este), que no le impediría seguir dirigiendo incansablemente algunos espectáculos teatrales hasta dos años antes de su muerte. En estas tierras también recibiría el saludo final de miles de con-

movidos admiradores, ex alumnos, compañeros y amigos, junto a su esposo, en el cementerio del Buceo, de Montevideo, que oyó por última vez su voz en la grabación que alguien hizo oír como último homenaje y que emergió en medio del silencio y la congoja renovada del público.

Tres veces había recorrido estas tierras americanas conquistando y seduciendo a un público cada vez más numeroso, desde su primera gira en 1913, cuando Faustino Da Rosa, el poderoso empresario que la descubriera en Barcelona, la llevó a Argentina, Chile y Uruguay. Seguida de una segunda en 1921 y que duraría seis meses por Cuba y México, con un repertorio internacional de medio centenar de obras y un éxito apoteósico. Y de una tercera más amplia aún, dos años después (en 1923/24), recorriendo Argentina, Uruguay, Chile, Perú y Cuba, donde se produce el encuentro con la gran actriz italiana Eleonora Duse en una experiencia que resultó para Margarita inolvidable, haciendo que conservara toda la vida el retrato que aquella gran italiana le obsequiara.

EL EXILIO: PRIMERA ETAPA (1936-1949)

Al salir de Santander para su cuarto y último viaje desde España, Margarita se dirige con Rivas Cherif hacia La Habana, con su compañía. Allí debuta en el Teatro de la Comedia en la capital cubana, donde morirá poco después su esposo, Josep

Arnall. Otro duro golpe que sólo anunciará nuevos males. En abril de ese año se encuentra en México, donde actuará durante cinco meses ante un público delirante, que descubre a través de ella el nuevo teatro español (las obras de García Lorca y de Valle-Inclán), pero también *Elektra*, de Hofmannsthal; *Medea*, en traducción de Unamuno, y *Santa Juana*, de Bernard Shaw. Rivas Cherif retorna a España en julio y es en México donde Margarita recibe la terrible y doble noticia: el estallido de la guerra civil y luego la muerte de Federico, que tardará meses en aceptar. Dos tragedias de las que nunca se repuso totalmente.

Desde México parte nuevamente hacia La Habana e inmediatamente se dirige a Colombia, donde actúa tres meses en el Teatro Colón, de Bogotá, en una temporada que desencadena verdaderos desbordamientos de entusiasmo y admiración. En 1937 se traslada a Perú, actuando en el Teatro Municipal de Lima, y donde debe soportar una dura campaña difamatoria orquestada por colegas españoles resentidos con su éxito, que la acusan por supuestas motivaciones políticas. Una persecución que Margarita habrá de sufrir varias veces, sobre todo en los primeros años de su exilio.

Esta persecución le alcanza también en Santiago de Chile, donde se presenta luego, aunque la arrolladora calidad de su arte acalla pronto las malintencionadas protestas. Al llegar poco después a Buenos Aires, la campaña montada en su contra encuentra eco en algunos medios antes

de su presentación en escena, al punto de que Inés López Heredia pide que se le aplique la ley de represión del comunismo, saliendo al paso de esa aberración varios medios de prensa que denuncian la "infame campaña" de los mediocres y los carcamanes. "Mucho tiempo hace que no se ha creado en este tentacular Buenos Aires una expectativa de semejante intensidad en torno a una actuación teatral y a una artista dramática", escribe el eminente crítico Edmundo Guibourg, en vísperas del estreno. Y de nuevo el arte de la actriz catalana triunfa, primero, con *Doña Rosita la soltera*, cuyo éxito es superado aun por *Yerma* un poco después, y la temporada en el Teatro Odeón, de Buenos Aires, se convierte en un arrollador acontecimiento, recibiendo la actriz un homenaje del público y siendo aclamada por la crítica.

Al año siguiente (1938), Margarita continúa presentando —ahora en el Teatro Smart de la capital argentina— su repertorio continuamente renovado con *Como tú me quieres*, de Pirandello; *Intermezzo*, de Giraudoux; *Asmodeo*, de Mauriac, etcétera, y haciendo una incursión también en el cine como protagonistas de *Bodas de sangre*, dirigida por Guibourg y que fue considerada un fracaso. Alfredo Alcón, notable actor argentino, recuerda: "Margarita Xirgu tenía algo mágico, una intensidad en el escenario que perdía en el cine. *Bodas de sangre* resultó una pésima película. La propia Margarita Xirgu comentaba: "yo pedía un gran director pero..." y es que Guibourg era un hombre extraordinario y un gran crítico, pero no era un hombre de cine". En el mes de abril, Margarita presenta en el Odeón otra gran obra de su repertorio: *Fuenteovejuna*, que obtiene también un rotundo éxito. Mientras tanto, España vive la trágica fase final de la guerra civil que se prolonga hasta 1939, con el consiguiente éxodo de sus exiliados.

En julio y agosto de este año la actriz y directora viaja a Montevideo (Uruguay), para dirigir una versión musical de *Bodas de sangre* del maestro Juan José Castro en el Teatro del SODRE (Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica). Regresa luego a la Argentina, pasando por las ciudades de Rosario y Mendoza, para llegar a Chile donde necesita afincarse por un tiempo y restablecer su quebrantada salud. La vida apacible en el campo que allí lleva le hace concebir, incluso, el proyecto de retirarse. Tiene cincuenta y un años. En su estancia en Montevideo había realizado también uno de sus sueños: dirigir el *Hamlet*, de Shakespeare, encarnando ella misma el personaje del atormentado

príncipe, que ya habían representado importantes figuras femeninas como Sarah Bernhardt y Suzanne Després.

En abril de 1941 se casa en Chile con Miguel Ortín, actor y administrador de la ex compañía de Margarita, a quien conoció desde 1909 y que la acompañaría hasta su muerte. Muy pronto su casa se convierte en centro de reuniones para artistas y escritores y Margarita decide fundar una Escuela de Arte Dramático, que se inicia ese año con carácter particular, pero que ya en 1942 queda vinculada al Ministerio de Educación y dependiente de la Universidad. A la primera promoción de actores pertenecen Montserrat Julió y Jorge Alberto Closas.

Contratada por el SODRE para realizar una temporada con actores españoles y uruguayos, en 1943, en Montevideo, vuelve a esta ciudad inaugurando la temporada con *El sitio de Numancia*, de Cervantes. El segundo título es *Alto alegre*, de Justino Zavala Muniz, destacada personalidad de las letras uruguayas, iniciándose entre el dramaturgo y la actriz una relación que rendirá excelentes frutos. Presenta también *El gran teatro del mundo*, de Calderón, y *Mariana Pineda*, de García Lorca; *El ladrón de niños*, de Jules Supervielle, etcétera. Para el papel protagonista de *Alto alegre* Margarita llama al actor uruguayo Alberto Candéau, radicado en Buenos Aires en ese momento, que volverá a Montevideo y será luego primer actor de la Comedia Nacional y uno de los más importantes actores de la escena uruguaya de las últimas décadas. Margarita realizará también una gira por varias ciudades del interior del país, organizada por don Ángel Curotto, eminente hombre de teatro, empresario, dramaturgo e historiador, lo que dará origen a una amistad que durará hasta la muerte de la actriz.

De Uruguay Margarita pasa a Argentina y luego a Chile, donde realiza una temporada con un elenco integrado por titulados y alumnos de la escuela. Monta en 1944 *El adefesio*, de Albornoz, y *La dama del alba* en la Argentina y recorre nuevamente algunas ciudades de América del Sur. En enero de 1945 recibe *La casa de Bernarda Alba*, la obra póstuma de García Lorca que tardó nueve años en llegar a manos de aquélla para quien estaba destinada. La estrena el 8 de marzo en el Teatro Avenida, de Buenos Aires, obteniendo un clamoroso éxito y el premio a la mejor dirección. Llega también otro aplauso que debió tocarla más hondamente: un telegrama de felicitaciones del hermano de Federico, residente en Nueva York. Esta obra, considerada por ella

misma y por muchos críticos como la más lograda del poeta granadino, le será solicitada por casi todas las ciudades de la América hispana. Margarita decía: "Yo le pedí a Federico que después de *Doña Rosita* me diera la oportunidad de encarnar a un ser duro, opuesto a la ternura de la solterona. Y así resultó: una nota recia...". Hasta 1949 Margarita multiplicará sus giras, atendiendo a los reclamos de los países latinoamericanos, hasta llegar a presentar su repertorio en casi todos.

En 1949, año que será crucial en su carrera y que determinará un nuevo rumbo, estrena *El malentendido* en Buenos Aires en tiempos del general Domingo Perón. Pero el éxito de la actriz y el apoyo que le brinda la prensa despiertan muchos celos de actrices mezquinas, que mueven en contra de "la roja" (como la llamaban), fuertes prejuicios anticomunistas. El Gobierno se hace eco de las críticas contra quien simboliza a la España republicana y censura la obra de Camus aduciendo "la desoladora crudeza del tema" y suspendiendo las representaciones. La sociedad argentina de autores y de escritores, la prensa y el propio Camus, hacen público su repudio al atropello. Margarita no vacila, declara que ha visto ya demasiados dictadores en España y en América y que está cansada de ellos. Disuelve la compañía y decide volver a Chile.

MARGARITA XIRGU EN EL URUGUAY (1949-1969)

En contraste con la Argentina donde los pronunciamientos y dictaduras militares estaban a la orden del día, Uruguay, un pequeño país de tres millones de habitantes (de los cuales uno se censa en Montevideo, su capital), se presentaba como una excepción en América Latina. Orgulloso de su tradición democrática, de su nivel cultural, de su laicidad y conquistas sociales en la órbita laboral y familiar, el país vivía, además, una fuerte prosperidad económica por la subida de los precios internacionales de la carne y la lana, hasta llegar a convertirse en acreedor de la propia Inglaterra, que deberá saldar sus deudas cediendo los derechos de compañías inglesas al Estado uruguayo como los servicios de agua, de tranvías y ferrocarriles. Al decir de Luce Fabbrí, además, Uruguay era "un paraíso... de gente cordial acogedora, con un espíritu increíblemente abierto hacia el mundo, con una ausencia total de ese nacionalismo cerrado y mezquino que era la nota dominante en todas partes, incluso en la

Argentina. Una mentalidad muy particular... el sentido de la libertad y la dignidad personal, el espíritu abierto, cosas que en Europa se habían perdido y que le daban a este país una profunda originalidad en el contexto de América".

Todo esto sumado a la prosperidad ocasional permitieron la madurez de iniciativas, tales como la creación de la Comedia Nacional en 1947 y de la Escuela Municipal de Arte Dramático, cuya dirección se encomendará a Margarita Xirgu en 1949.

Cuando Justino Zavala Muniz se enteró de la prohibición de la obra de Camus en Argentina y la disolución de la compañía de Margarita, era presidente de la primera Comisión de Teatros Municipales y de inmediato le encargó a don Ángel Curotto, gerente general de la Comisión, amigo personal y representante de Margarita (fue luego su apoderado hasta su muerte), que se trasladara a Buenos Aires para ofrecerle la dirección de la Escuela Municipal de Arte Dramático (EMAD), que proyectaba crear la Comisión. Curotto encuentra a una Margarita cansada, deprimida, que ha decidido retirarse a Chile. Pero don Ángel no se rinde y le sugiere la conveniencia de que ella fuera personalmente a dar la respuesta, como forma de retribuir y manifestar gratitud por el ofrecimiento de la Comisión, que le ha abierto sus puertas en momentos de dificultad. Una vez en Montevideo y luego de una maratónica velada, en la que la Comisión en pleno jugó sus bazas para que la actriz aceptara, Margarita, al comprobar que eran ya las cuatro de la mañana, se puso de pie y golpeó la mesa diciendo: "Me quedo".

Así inicia Margarita Xirgu, en agosto de 1949, su fructífera relación con el Uruguay, que la haría dirigir la EMAD hasta 1957 y formar promociones enteras de actores, además de integrar el núcleo de directores estables de la Comedia Nacional, junto a Armando Discépolo y Orestes Caviglia.

Es justamente con este carácter como estrena en octubre del mismo año una memorable versión de *La Celestina*, que dirige y protagoniza al frente de un elenco en el que se encuentran, además, Concepción (China) Zorrilla, Alberto Candau, Enrique Guarnero, entre los más importantes. Toda la crítica teatral uruguaya coincide en señalar que este estreno marca un antes y un después en nuestro arte escénico. Antonio Larreta (Taco) señalaba que le insufló a la Comedia Nacional un vuelo especial, una entidad y talento nuevos al enfrentarla con textos de exigencia mayor y de valor universal. Es-



A la izquierda, la actriz en el papel de Hamlet. A la derecha, escena de "El Adefesio", de Alberti, estrenada en Buenos Aires en 1944. Abajo, con Jaime Pahissa, Alfonso Reyes y los actores de "Cantata en la tumba de Federico García Lorca".





En "La casa de Bernarda Alba".

to sin contar su deslumbrante actuación, que dará lugar a inolvidables acontecimientos, como la representación de este montaje, algunos años después en Buenos Aires (en 1954, cuando la primera gira al exterior de la Comedia Nacional), en el Teatro Cervantes y que le valió diez minutos de ovación continua en el momento de su aparición en escena, impidiéndole proseguir. Sobre este episodio coinciden con algunas variantes varios testimonios: "Margarita, al escuchar esa ovación, quedó muda. Su cuerpo inclinado buscó apoyo en una mesa..., los aplausos no cesaban, yo me mantenía en segundo plano, observando a esa mujer que temblaba y palidecía... Era el homenaje a la mujer libre, de ideas firmes e insobornable conducta, en lo artístico y en lo personal... De repente la sala se iluminó, el público, de pie, seguía aplaudiendo (invade los pasillos, avanza hacia el proscenio, gritando 'Señora de la escena y señora de la vida. Viva España. Viva Cataluña'). Fue la ovación más larga que escuché en mi vida. Margarita, pálida, levantaba suavemente una mano para que el público cesara, mientras con la otra tomaba la mía. Sus uñas se clavaron en mis palmas, pero su boca no emitía ningún sonido, sólo el gesto... Hasta que el público se calmó". Este es el recuerdo de Alberto Candéu que hacía el papel de Sempronio en la pieza. (Cf. A. Candéu: "Cada noche es un estreno" T. 2. Ed. Acali. Montevideo, 1980).

En noviembre de ese mismo año y con todo el Gobierno presente sobre el escenario del Teatro Solís (incluido el presidente Luis Batlle Berres), Margarita Xirgu, como única oradora declara abierta la Escuela Municipal de Arte Dramático, que hoy lleva su nombre. Ésta incluía un severo plan de estudios dividido en un curso preparatorio y tres años de formación específica, con un total de 26 materias, un selecto cuerpo de profesores ingresados por concurso y una prueba de admisión, que incluía desde la tragedia griega hasta la comedia moderna, sin descuidar la parte mímica y cultura general. Margarita era, además, profesora de Arte Escénico y de Recitación. Su estricta ética era primordial en su relación con el alumno al cual se le advertía: "sepan los que ingresan en la Escuela que el teatro no es diversión sino un sacrificio". El jurado que realizaba las pruebas de admisión estaba integrado por Zavala Muniz, Cyro Scosería, Princivalle y Ángel Gurotto, además de ella misma. Se presentaron a la primera prueba 268 aspirantes. Gurotto recuerda cómo Margarita intentaba buscar en cada uno de ellos una aptitud teatral:

“puede ser un buen traspunte”, decía, “o quizá un técnico”. Sin embargo, era inflexible en su exigencia.

En la larga lista de obras que Margarita dirigió al frente de la Comedia Nacional (ver cuadro) y de su grupo de alumnos a los que hacía actuar muy pronto, pues creía en la eficacia de la praxis (que fue su escuela), la enorme mayoría fueron un éxito absoluto con la excepción del malogrado *Macbeth*, de 1954. *La Celestina*, *Bodas de sangre*, *La patria en armas*, del uruguayo Juan L. Bengoa, en homenaje al bicentenario de la muerte de José Artigas, héroe de la Banda Oriental (antes de que fuera República), *La loca de Chaillot*, *Tartufo* o *El malentendido* dieron a Margarita Xirgu un enorme prestigio como fundadora de un estilo teatral.

En 1956 la actriz celebra sus “bodas de oro” con el teatro, con sesenta y ocho cumplidos, y se presenta en el Teatro Cervantes, de Buenos Aires, con la Comedia Nacional y los titulados de la EMAD, en un ciclo que incluye seis obras: *Barranca abajo* y *En familia*, de Florencio Sánchez; *La Celestina*, de Rojas; *El abanico*, de Goldoni; *Tartufo*, de Molière, y *Nuestro pueblo*, de Thornton Wilder, alcanzando nuevas cimas de éxitos.

Con ocasión de la fecha, la Agrupación de Intelectuales Demócratas Españoles organiza un homenaje en su honor con Alejandro Casona y Rafael Alberti al frente. En esta época visitan Uruguay numerosas compañías extranjeras, entre las que se destacan al Piccolo Teatro de Milán y la Compañía Jean Louis Barrault, quienes intercambiaron experiencias con Margarita. La Comedia, además de sus presentaciones en el interior del país, realiza en este período varias giras por Buenos Aires, La Plata y Santiago de Chile.

El año siguiente marcaría el alejamiento de Margarita Xirgu de la dirección de la EMAD. A raíz de un conflicto interno entre el Concejo Departamental de Montevideo y la Comisión de Teatro Municipales, éste renunció en forma colectiva e irrevocable, constituyéndose otra presidida por Luis Hierro Gambardella. A la obra de la primera Comisión se debieron la creación de la EMAD, los Coros Municipales, la Escuela Municipal de Música, el Museo y la biblioteca del teatro, la Sala Verdi, y los teatros de verano. En adhesión renunció también todo el elenco de la Comedia Nacional, el señor Curotto, Josefina Díaz y la propia Margarita en su triple carácter de docente, actriz y directora, aunque cumple antes de retirarse con los compromisos contraídos (*Sueño de una noche de verano* y *Don Gil de las calzas verdes*). Más tarde, los actores de la Comedia Na-

cional llegarían a un acuerdo, pero la actriz catalana rompe su vínculo por el momento y hasta su reaparición como directora de la Comedia en 1962.

ESTILO PROPIO E INTRANSFERIBLE

Contrariamente a lo que podría esperarse —dado el fuerte temperamento, la gran experiencia de Margarita Xirgu como actriz y personalidad de teatro que ha recorrido todos los escenarios y ha estado en contacto con los más grandes intelectuales de su época y que, desde su lle-

Su influencia fue, en realidad, más profunda. Su postura frente al hecho artístico, la opción y el amor a los grandes textos del teatro universal, desde Sófocles hasta Becht o Genet, buscando siempre los textos dramáticos de los mejores poetas. El gusto por el riesgo y la audacia, ya sea en lo formal del espectáculo o en la elección del repertorio, flexibilizó a la Comedia Nacional, obligándola a moverse con ductilidad en diferentes estilos. El gusto por la lengua castellana y el afecto a los grandes escritores del Siglo de Oro. Y también la disciplina del trabajo y el rigor que podía llevar a cierta dureza e in-



Margarita Xirgu muy poco antes de su muerte, acaecida en Montevideo en 1969.

gada a Montevideo, al frente de la EMAD ha formado y dirigido a varias generaciones de actores—, su influencia no dejó un sello propio en sus alumnos, a quienes les dejaba, como muchos grandes maestros, abiertas las posibilidades para que crearan su propio estilo. Por otra parte, su presencia coincidió con la de dos hombres de fuerte personalidad: Armando Discépolo y Orestes Caviglia, que compartían con ella la dirección de la Comedia Nacional. En todo caso señaló un modo de hacer el teatro español, sobre todo, por su insistencia en la dicción perfecta, en el ritmo y el fraseo, respetando el verso, pero sin que se pierda naturalidad.

flexibilidad con los horarios. Exigía de los actores un trabajo permanente. No aceptaba pretextos o enfermedades para faltar a un ensayo. Una vez, cuenta Alberto Candéau, notó la ausencia de una actriz secundaria y le preguntó por ella a su esposo. Cuando le contestó que estaba enferma replicó: “Al ensayo sólo se falta con certificado de defunción”. Pero ella se exigía más que nadie y su absoluta devoción y entrega era recibida no como una “teoría del teatro”, sino como un ejemplo de vida que nos ha condicionado, señala Eduardo Schinca, que fue su alumno y es hoy primer actor y director de la Comedia Nacional. Algo parecido apunta Dumas

Lerena, también su ex alumno y actualmente primer actor y director de la Comedia: su ejemplo, como actriz y como mujer —de una dignidad y contención en el dolor— fue lo que dejó la huella más profunda.

Este ejemplo humano es el que destaca también Rubén Yáñez, director del Galpón, que compartiera varios trabajos con Margarita en la Comedia Nacional. Un ejemplo que abarca la preocupación por lo social, por el arraigo histórico, insistiendo en la necesidad de que el teatro uruguayo estrenara obras nacionales, sin las cuales no existe teatro nacional. Pero también preocupándose por lo que llamó “el pueblo del teatro”, los oscuros actores que no tienen grandes remuneraciones ni grandes satisfacciones artísticas. Sus gestiones para construir una Casa del Actor, que emprenderá en los últimos años de su vida ya septuagenaria, y que debía estar destinada al descanso del actor, es un claro ejemplo de esa preocupación.

Por último, Eduardo Schinca observa que el fenómeno de Margarita Xirgu, como pasa con todos los grandes, es intransferible e imposible de hacer revivir —como la condición efímera de toda presentación teatral—, porque no existe foto, ni película, ni cinta grabada que no mutile un aspecto de ese ser entero. La foto mutila la voz, sus movimientos, los ojos de Margarita, sus manos, que transmitían tanto o complementaban tanto las vivencias interiores como los tonos de su particular timbre de voz. El manto de *La Celestina* era inseparable de ella misma. Cómo lo usaba y de qué manera ese manto dibujaba en el espacio las arterias del personaje. En *Bodas...*, por ejemplo, durante un largo rato esa figura era absolutamente negra y de allí salían dos manos mientras la voz decía: “Bendita sea la lluvia que moja la cara de los muertos”. Y el haber escamoteado las manos anteriormente, valorizaba el gesto y la potencia de esas manos, dos manos tendidas horizontalmente sobre la tierra.

UNA RETIRADA RELATIVA (1957-1969)

En abril de 1957, Margarita vuelve a México, donde se reencuentra, después de veinte años de separación, con Rivas Cherif y es invitada por la Unidad Artística del Bosque y el Instituto de Bellas Artes a dirigir *Bodas de sangre* y *La casa de Bernarda Alba*, que hace como “una fantástica directora de teatro moderno” como señala la prensa. Permanece allí cin-



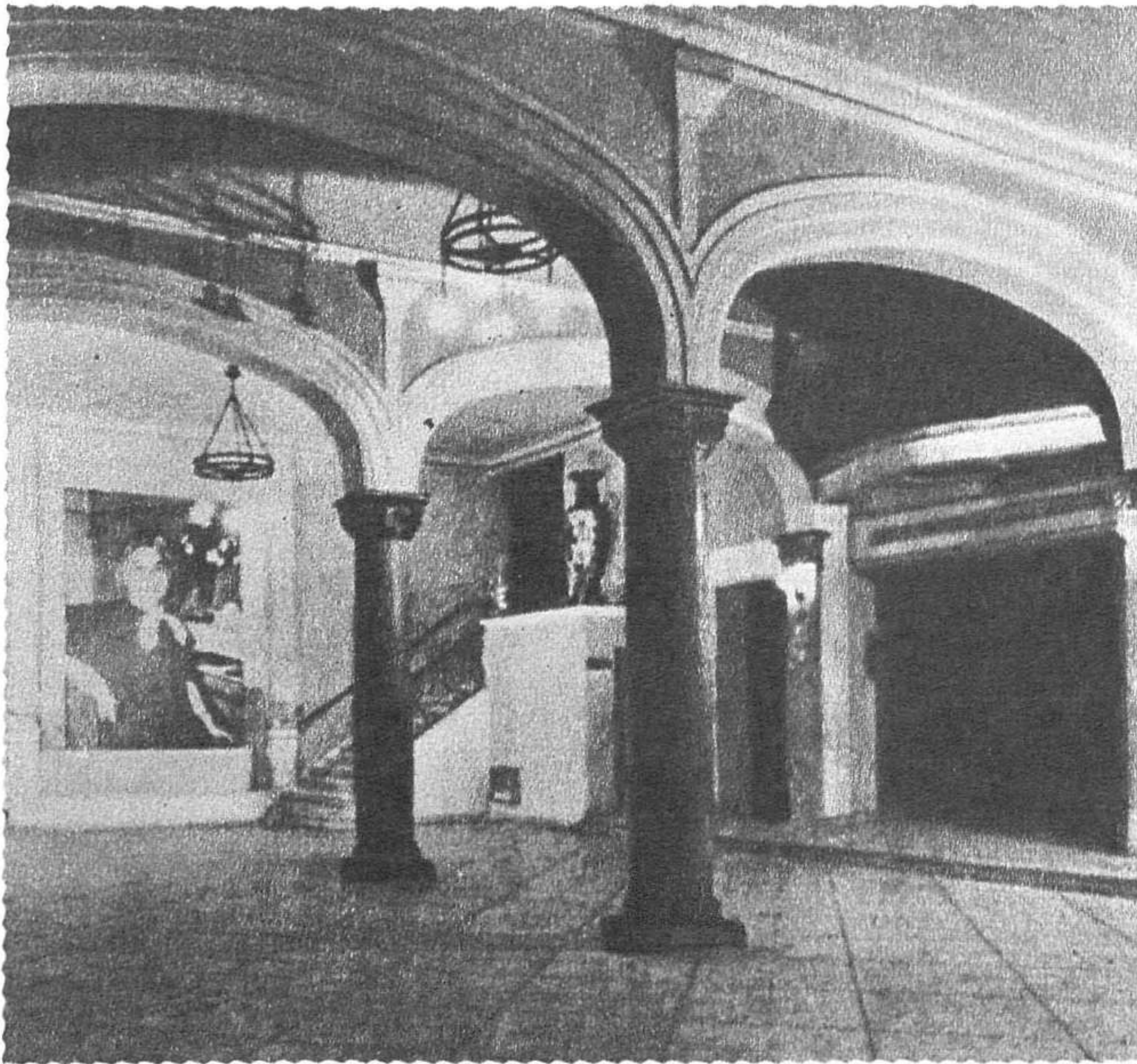
En su casa de Punta del Este, en Montevideo, en el año 1968.

co meses presentando también *El zoo de cristal*, de Tennessee Williams, obra que había estrenado en Buenos Aires diez años antes.

De regreso al Uruguay se retira a descansar con su esposo en su casa de Punta Ballena (cerca de Punta del Este). Atractivo lugar de reuniones en un ambiente agradable rodeado de árboles y cerca del mar. De noche las paredes de vidrio permitían ver el cielo que Margarita solía contemplar antes de retirarse. Un día Curotto le dijo: “¿Cree usted mucho en Dios, Margarita, que siempre mira el cielo?” Y ella respondió: “Creo, sí, señor Curotto, pero lo que miro son las estrellas, que son las mismas que mi gente mira y que este bellaco de Franco no me ha podido quitar”.

Allí solían reunirse Alejandro Casona, que llegaba con su esposa en una moto con sidecar, Alberti y Teresa León, Curotto y su esposa, y los temas eran siempre el teatro y España, sus grandes obsesio-

nes. Era una mujer humilde, poco afecta a los reconocimientos públicos, pero su reposo no dura demasiado. Le solicitan que reponga para el SODRE el *Sueño de una noche de verano*. Luego viaja a Buenos Aires para reponer junto a Milagros de la Vega *La casa de Bernarda Alba*. De esta época es también su primera aparición por la televisión, que causó terrores a la actriz, con *La casa de Bernarda Alba* y *La dama del alba*. Al año siguiente recita en el SODRE una cantata de Mauricio Ohana sobre el *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías*, de García Lorca. Y en el cuatricentenario del nacimiento de Lope de Vega, en 1962, montó con su esposo *Peribáñez* y *el Comendador de Ocaña* para la Comedia Nacional. En diciembre responde muy bien a una intervención quirúrgica, a pesar de sus setenta y cinco años, y en 1963 pone nuevamente en escena *Yerma*, esta vez dirigiendo a otra gran actriz exiliada: María Casares. Al año siguiente la infatigable mujer se em-



Vestibulo del Teatro Margarita Xirgu, en Buenos Aires.

barca en una nueva aventura. Construir una "Casa de descanso" para el actor. Nombrada presidente de la comisión que debe llevar a cabo la iniciativa, logra que se construya en un predio cedido por la Intendencia de Maldonado, en Punta del Este, un teatro de verano y algunas construcciones que se irían complementando con las recaudaciones del teatro. En febrero de 1965 se inaugura el hermoso teatro natural, en cuyo acondicionamiento trabajó hasta la población del establecimiento penitenciario de la zona.

En 1966 va a recibir un homenaje en Buenos Aires, donde le ponen su nombre al teatro del Casal de Catalunya, y al año siguiente, con ocasión de un festival cervantino organizado por el Centro Uruguayo del Instituto Nacional del Teatro, dirige por última vez (1967) al elenco de la Comedia Nacional uruguaya en *Pedro de Urdemalas*. Después del festival se dirigen ella y su esposo hacia Nueva York, invitados por el Departamento teatral del

Smith Collage de Northampton donde dirige unas versiones en inglés y en castellano de *Yerma*. Las representaciones tienen gran éxito e incluso Francisco García Lorca, hermano del poeta, acude a pronunciar allí una conferencia sobre la obra. El interés de Margarita por el Teatro Universitario le hace concebir que ése será el camino de renovación del futuro.

El 7 de abril de 1969, ya de nuevo en Montevideo, Margarita debe ser internada en una clínica donde se le diagnostica una cruel enfermedad. El 24 de abril es operada y, aunque los médicos consideran un éxito la intervención, esa noche le dirán a don Ángel Curotto: "Don Ángel, su actriz se le va". Y muere en la mañana del 25 de abril de un síncope cardíaco. Su velorio y su sepelio congregaron a una verdadera multitud que vino a rendirle el último saludo. Le hicieron la guardia jóvenes del Casal Catalán y la Cámara de Senadores le brindó un postrero homenaje.

OBRAS DIRIGIDAS POR MARGARITA XIRGU CON LA COMEDIA NACIONAL DEL URUGUAY

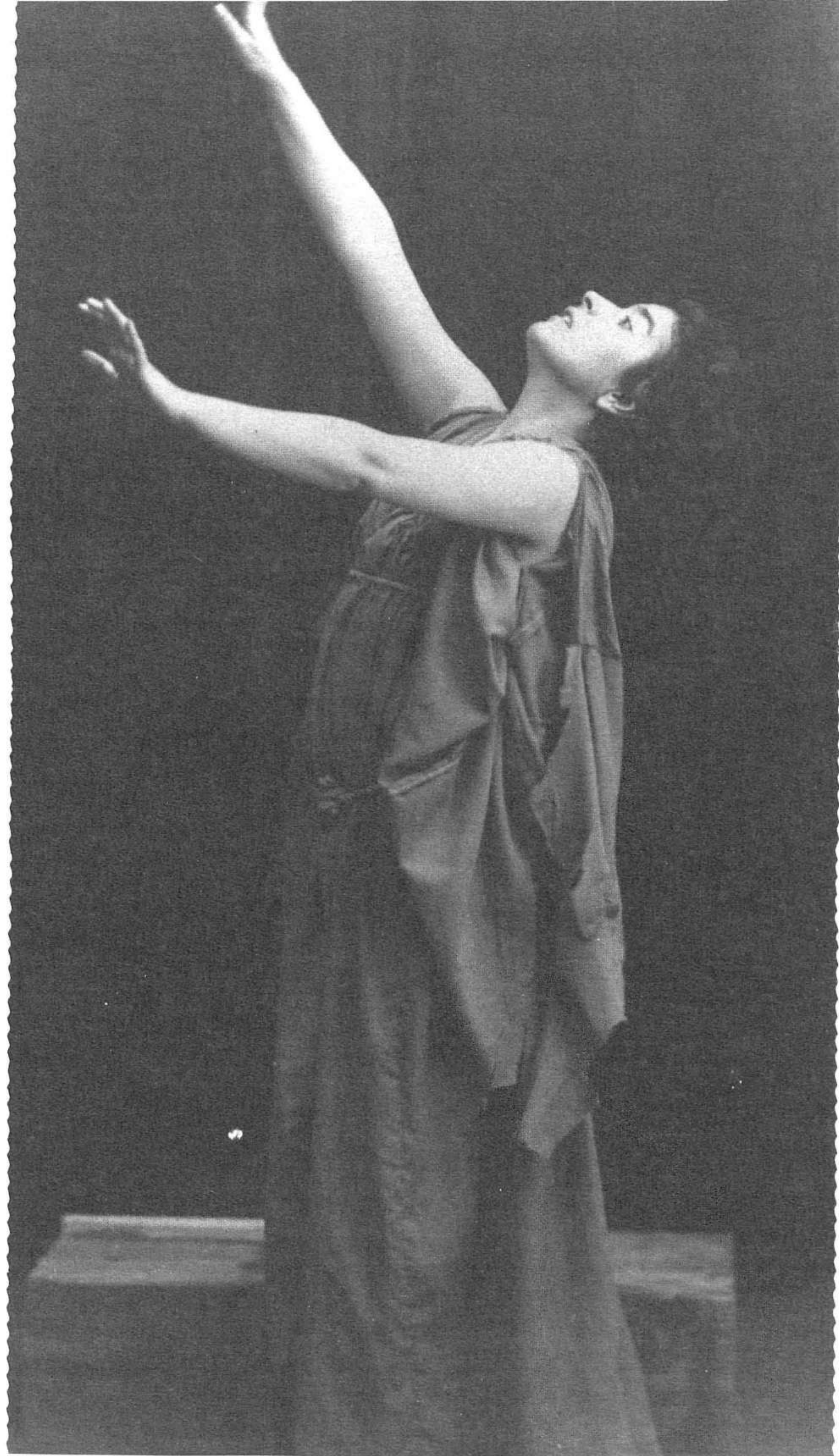
1949. *La Celestina*, de Fernando de Rojas.
 1950. *La patria en armas*, de J. L. Bengoa.
Romeo y Julieta, de William Shakespeare.
Bodas de sangre, de Federico García Lorca.
 1951. *La loca de Chailot*, de Giraudoux.
Intermitencias, de María Montserrat.
Orfeo, de Carlos Denis Molina.
 1952. *Tartufo*, de Molière.
El malentendido, de Albert Camus.
 1953. *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega.
El abanico, de Goldoni.
Propiedad condenada, de Tennessee Williams.
El alcalde de Zalamea, de Calderón de la Barca.
 1954. *Macbeth*, de Shakespeare.
 1955. *Calor y frío*, de Crommelynk.
Don Gil de las calzas verdes, de Tirso de Molina.
 1956. *¡Oh qué apuros!*, de Francisco Xavier de Acha.
El pelo de la dehesa, de Bretón de los Herreros.
El profanador, de T. Maulnier.
Sueño de una noche de verano, de William Shakespeare.
 1962. *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, de Lope de Vega.
 1967. *Pedro de Urdemalas*, de Cervantes.

BIBLIOGRAFÍA

- Antonina Rodrigo: "Margarita Xirgu y su teatro". Ed. Planeta. Barcelona, 1974.
 Juan Vanrell Delgado: "Historia de la Comedia Nacional". Montevideo, 1980 (IMM).
 Milita Alfaro: "Entrevista a Luce Fabbre" en "Brecha". Año III. Núm. 140.
 S/n.: "Cuarenta años de Comedia Nacional". Intendencia Municipal de Montevideo, 1987.
 S/n.: "Treinta años de Comedia Nacional". Ibidem, 1977.
 S/n.: "Veinte años de Comedia Nacional". Ibidem, 1967.
 Alberto Candéau: "Cada noche es un estreno". Ed. Acali. Montevideo, 1980. 2 T.

NOTA.—Agradecemos los valiosos testimonios de Maruja Santullo, Alberto Candéau, Antonio Larreta, Rubén Yáñez, Dumas Lerena, Eduardo Schinca y Atahualpa del Cioppo, sin los cuales muchos aspectos del trabajo hubieran quedado incompletos. Un agradecimiento especial al fundamental aporte brindado por don Ángel Curotto, quien nos permitió acceder, además, a la profusa documentación que conserva sobre quien fuera su amiga durante varias décadas.

28



Dos imágenes de "Elektra", de Hoffmannsthal, representado en 1931 en La Chopera de Madrid y en 1932 en el Teatro Griego de Barcelona.

TODA UNA VIDA

DOMÈNEC GUANSÉ *

Un día, en el año de la primera Exposición Universal de Barcelona, la futura madre de Margarita Xirgu ve elevarse por encima de las azoteas, oscilante y majestuoso, un montgolfier en forma de pera.

Y ella, mujer de origen campesino, a quien toda la vida le gustó tener los pies bien asentados en tierra firme, siente un extraño deseo: elevarse en aquel aerostato. No se cumplió aquel deseo tan insólito, y pocos meses después nacía su hija. Años más tarde, al darse cuenta del temperamento fantasioso de Margarita, de su tendencia a destacarse, a sobrepasar a los demás, se hacía un tierno reproche: "todo por culpa", se decía, "de haber querido subirme a las nubes". Cuando su hija, convertida ya en actriz, empezó a ascender rápidamente, se repetía aún con mayor ternura y menos reproche: "Sí, sí, todo viene de aquel deseo".

Pero Margarita Xirgu no nació en Barcelona, sino en Molins de Rei, en una casa humilde de la calle de Casanova. Su padre había sido contratado para el montaje de una fábrica en aquella población y al cabo de poco tiempo la familia volvía a trasladarse. Las raíces de Margarita Xirgu estaban en Breda, villa del Montseny entre frescas arboledas, con una gran tradición de alfareros, de gente que gusta del trabajo bien hecho. Allí, sus abuelos

habían tenido tierras y aún vivían unos tíos suyos, pequeños hacendados. Fue en Breda, en casa de sus tíos, donde pasó los únicos días felices de su infancia y adolescencia. A Margarita, que, a pesar de su constitución frágil era un diablillo, le gustaba jugar más con niños que con niñas. Hacía de cabecilla y, más atrevida que nadie, salía siempre vencedora cuando jugaban a trepar por los árboles. Su madre la regañaba diciéndole que aquellos eran juegos de muchacho.

Con los años, Margarita Xirgu diría que en su andar por el mundo, suerte había tenido de ser tan atrevida. Ya el hecho de haber sido un poco muchacho, es decir, de tener carácter, de mostrarse decidida en los momentos difíciles, no dejarse pi-

* **Domènec Guansé**, escritor nacido en Tarragona en 1894 y recientemente fallecido, cultivó la novela, el teatro y el periodismo, siendo crítico en "Revista de Catalunya", "D'Ací i d'Allà" y "Mirador" y redactor en "La Publicitat" y "La Nau". Se exilió en 1939 y residió en Chile, donde seguiría su labor de escritor y periodista, hasta su regreso en 1963 a Barcelona, año del que data la publicación de esta biografía de Margarita Xirgu, escrita aún en vida de la gran actriz.

Domènec Guansé, que pudo seguir de cerca la aventura artística y humana de Margarita Xirgu, ofrece en esta biografía una semblanza vibrante de conocimiento y de simpatía, enriquecida por la comunicación inmediata con la biografiada, hecho que confiere a estas páginas el valor inapreciable del testimonio fehaciente.

sar, ni fue en absoluto en detrimento de su instinto femenino —flor de femineidad en sus más altas creaciones escénicas— ni disminuyó su natural ternura. Precisamente, de pequeña las muñecas le despertaban una ilusión inefable. Pero como los recursos de la familia escaseaban, la madre se las confeccionaba con retales de tela y otros materiales domésticos. Le hizo una con un calabacín y la pequeña prodigaba, con una teatralidad innata, tanta ternura hacia aquel muñeco estrafalario, que sus padres, emocionados, decidieron comprarle una muñeca de verdad la noche de Reyes. Cuando por la mañana la niña se encontró al lado de sus zapatitos una muñeca con cara de porcelana, ojos azules y cabellos rubios, quedó maravillada. Corrió a comunicar la gran noticia a su padre, que aún dormía, el cual, sin despertarse ni darse cuenta de la presencia de la niña y la muñeca, se dio la vuelta. Y Margarita, al ver que su gran alegría no era compartida como esperaba, sintió que una pequeña llama le encendía la sangre. Enfurecida, agarrando la muñeca por las piernas, le golpeó la cabeza contra la pared.

Así era de pequeña. Así sería, pero con juicio, de mayor.

Esto no sucedía en Breda sino en Gerona. En Breda sólo pasaba breves temporadas estivales, líricos paréntesis paradisíacos de la infancia. Habitualmente, vivía en Gerona con sus padres, donde habían ido a vivir al dejar Molins de Rei. Habitaban una casa modesta en un barrio triste de las afueras, del cual sólo le que-



daría el recuerdo de la vía del tren, de una acequia con hierba tierna y húmeda en los bordes, una niebla que envolvía el paisaje haciéndolo irreal y una lluvia persistente. Cuando tenía unos ocho años —la preocupación de buscar horizontes más amplios en la educación de sus hijos impulsaba al padre— se trasladaron a Barcelona. Fueron a parar a la calle Jaume Giralt y el cambio de decorado no resultó muy favorable. Barro y frío en invierno, moscas y mosquitos en verano. Y gritos por todas partes y a todas horas: los gritos de los chicos persiguiéndose por la calle, gritos de vendedores ambulantes, gritos de mujeres peleándose. El grito que más le alteraba los nervios era el grito, reiterado a intervalos, de una chica histérica del vecindario. La promiscuidad del barrio hacía que todos los dramas se materializasen en los ojos de la pequeña Margarita —sus ojos grandes, abiertos, visionarios—: dramas sórdidos de familia, dramas conyugales, dramas de escándalo, dramas espectaculares. Una mañana, a través de los cristales de la ventana de su dormitorio, vio en una habitación del otro lado del patio, una imagen de pesadilla que le arrancó un grito de espanto: unas piernas oscilando en el vacío. Las de un hombre que acababa de colgarse.

Vivía inmersa en la tragedia. Barcelona pasaba una época de violencia. Las bombas del Liceu, la de la calle de Canvis Nous, el atentado de Pallás, los procesos de Montjuïc, los fusilamientos, la represión, las huelgas, todo tenía una profunda repercusión en aquel barrio obrero y sufría una mágica transformación en la precoz imaginación de la niña. A veces, al atardecer, un vecino que tenía un modesto comercio de ultramarinos, la invitaba a entrar en la trastienda donde se reunía un grupo de obreros, le daban unas hojas impresas, rojas o violetas para que las leyera bajo la luz pálida de un quinqué. Era propaganda proletaria. Ella leía aquellos panfletos con una entonación tan melodramática que dejaba a los oyentes boquiabiertos. Una noche, durante la lectura, se abrió la puerta y entró un hombre pálido con expresión de crucificado. Se hizo el silencio y todos los reunidos, de uno en uno, le abrazaron. Él no les devolvía los abrazos, no movía los brazos. De pronto, cuando estaba en medio del círculo que sus compañeros habían formado a su alrededor, se sacó las manos de los bolsillos: tenía las uñas apalancadas como si fuesen los picos de unos pájaros sangrantes, trágicos.

¿Cómo y cuándo había aprendido a leer Margarita Xirgu? Sus primeras lecturas fueron los rótulos de algunas tiendas

cuando pasaba, cogida de la mano de su madre, por las calles inciertas, mal recordadas, de Gerona. En Barcelona, en la escuela pública a la que iba —cristales rotos en las ventanas, bancos desvencijados, polvo en abundancia, atmósfera espesa—, se destacó enseguida por una memoria prodigiosa. Le bastaba leer una página para sabérsela al dedillo, de cabo a rabo, sin un error, sin inventar ni una palabra. Las clases que más le gustaban eran las de Geografía porque con un palo delgado y largo había que señalar las capitales, seguir ríos y cordilleras, marcar las fronteras, perfilar los litorales. Eso le permitía hacer movimientos amplios, teatrales. Siempre que podía se subía a los

bancos para declamar, para ofrecerse en espectáculo. La maestra, que se daba cuenta de la precocidad de aquella criatura que, por otra parte, se comportaba con la singular seriedad de una personilla importante, aprovechaba las fiestas escolares para hacerle recitar poesías.

No todo eran bombas en aquella Barcelona que, al proyectarse hacia el cambio de siglo, crecía poseída por una gran fe en sí misma, por una gran fe en el Trabajo, en el Progreso, en la Cultura, en todo aquello que si hoy lo vemos escrito así con mayúscula, nos hace sonreír. Pero la ebullición que promovía tantas actividades espirituales no se reducía a las esferas intelectuales: contagiaba al pueblo.

Un incontenible afán de dignificación, de superación, removía a las clases obreras y artesanas. Las masas corales de los “Cors de Clavé” y las sociedades culturales y recreativas proliferaban. Se había despertado un enorme fervor por el teatro y se habían creado multitud de agrupaciones de aficionados tanto en el centro de la ciudad como en las barriadas. Algunos tenían locales desvencijados, otros estaban coquetamente adornados a la moda de los mejores teatros ochocentistas, con palcos tapizados de terciopelo rojo, cortinajes, molduras doradas... Existían algunos teatros tan minúsculos que se les llamaba “de sala y alcoba”. A veces tomaban denominaciones sugestivas, como “Gent Nova”, de Badalona, cuyo recuerdo ha perdurado. Otras eran bautizados con denominaciones pintorescas sin relación con la finalidad a la que servían, como el “Teatre de Propietaris de Gràcia”. El público, gente sencilla, no era muy instruido; pero la falta de instrucción se compensaba por el fervor, la veneración que le inspiraban las figuras de la “Renaixença” del momento, y por un vago afán de universalidad. Los actores —actores sin escuela, intuitivos— salían de aquel público y compartían con él el fervor, los ideales, el gusto.

Interpretaban las obras más diversas. Ignasi Iglesias, con su ingenuo mesianismo, enardecía, enfebrecía los espíritus. Rusiñol tenía muchos partidarios por su humor y su sentimentalismo. Los tenía sobre todo después de aquella travesura de

31



Margarita Xirgu en la primavera de 1911. En la página anterior, en “El pobre Enrique”, de Hauptmann (Barcelona, 1909).

L'héroë. En castellano gustaba Dicenta que, por el lenguaje descarado, causaba un efecto: el de renovador.

En el tiempo en que se comían las castañas se representaba el Tenorio. Ese epígono del romanticismo que es el Tenorio siempre ha gustado mucho en Barcelona, y lo difícil era que las representaciones no derivasen hacia la guasa. A Margarita Xirgu, que, apenas una adolescente, ya interpretaba el papel de "Doña Inés", la guasa le indignaba. Sin embargo, y con perdón de Margarita, diré que es lástima que alguien no se vea con ánimo de recoger las anécdotas, pifias, parodias y caricaturas que ha inspirado, provocado y reproducido la magna obra de Zorrilla. Sería el libro más hilarante de todos los libros. A parte de todo esto, algunos teatros de aficionados como el de "Gent Nova", representaban obras más ambiciosas, traducciones de Ibsen y Shakespeare. No se privaban de nada. La barriada tiene tendencia a lo sublime.

El padre de Margarita Xirgu era uno de aquellos obreros animados por aquella inmensa buena fe, que han forjado la gloria de nuestro pueblo. El teatro le parecía uno de los mejores medios de elevación y superación morales, quería que sus hijos fueran instruidos, y por ello asistía a las representaciones con toda la familia, puesto que, además de Margarita, tenía otra chica y un chico. Pero Margarita con su afición a recitar le había conquistado y la llevaba a ver las compañías importantes que pasaban por Barcelona. Todo ello contribuyó a que el hombre tuviese muchos amigos entre los aficionados. Estos amigos, dándose cuenta de la facilidad con que la chica, por afán de llamar la atención, imitaba los gestos y caras de las personas mayores, no tardaron en pedirle que la dejase trabajar con ellos. El padre accedió y así fue como Margarita Xirgu inició su carrera teatral.

En aquella época, fuera del escenario, Margarita era insignificante. Morena, delgaducha, no podía decirse que fuera muy guapa. En escena, un particular ardor la transfiguraba: los ojos le brillaban; la voz, débil, pero de timbre raro y puro, adquiría intensidad. Y la pasión, el entusiasmo con que se entregaba al trabajo, contagiaba a los otros actores y sugestionaba a los espectadores. Tenía tan sólo once o doce años y aún parecía más pequeña. Esto la favorecía. Cuando al final de un acto saludaba con la gracia y el aplomo de una actriz consumada, un murmullo en el que se mezclaba la admiración y la ternura se extendía por el patio de butacas. Se había convertido en el ídolo de aquel público. A su alrededor oía profetizar que



"La dama de las camelias" (1911).

sería una gran actriz. Y ella, con toda naturalidad y sin orgullo alguno, pensaba que sería una gran actriz.

A su padre le gustaba verla moverse con tanta desenvoltura en el escenario, se sentía orgulloso de su precocidad y de la tierna admiración que despertaba. Sin embargo, cuando se dio cuenta de que la niña tenía una verdadera vocación por el teatro y que podía convertirse en actriz profesional, todo fueron dudas y reservas. Le parecía poco honorable para una familia tener una hija dedicada a la escena. Para quitárselo de la cabeza intentó hacerla costurera. Fue inútil. Perdía el dedal, las tijeras, no encontraba las agujas, esparcía por encima de las mesas y sillas piezas de tela, carretes de hilo... Margarita recuerda cómo su madre, al ver tanto desorden, le decía que necesitaría una criada para poder coser.

Fue un triste acontecimiento lo que dio un impulso definitivo a su vocación. Su padre se quedó sin trabajo a causa de una huelga. No había intervenido en la organización ni participaba en la dirección del sindicato. Por eso cuando, al reintegrarse con los otros obreros al trabajo, fue despedido por huelguista, sufrió un disgusto enorme y contrajo una afección car-

diaca. Enfermo y sin trabajo, la situación familiar pasaba de mala a catastrófica. Para salir del paso, y de acuerdo con su madre, la incipiente actriz decidió sacar algún partido económico de sus reconocidas aptitudes artísticas y exigió una modesta retribución a los grupos de aficionados con los que trabajaba. Como estaba muy solicitada y en aquellas agrupaciones las obras eran flor de un día o de una noche, nunca le faltó trabajo. Margarita Xirgu se convirtió, así, casi sin darse cuenta, en profesional. Pero el trabajo era duro. Trabajar, sobre todo para "Gent Nova" de Badalona, le resultaba un martirio. Tenía que cenar con prisa para no perder el tranvía de ida; tenía que acabar rápidamente los ensayos para no perder el de regreso. Todo lo olvidaba cuando se levantaba el telón y las luces del escenario la iluminaban. En aquellos momentos, la vida le parecía hermosa y se sentía feliz.

Mala alimentación, excesiva tensión nerviosa, no eran condiciones propicias para robustecer una constitución de naturaleza frágil. Sus padres la miraban con inquietud. Un resfriado persistente que no acababa de curarse contribuyó a alarmarlos. La enviaron a Breda, a casa de sus tíos, para que se restableciera. Sin embargo, en el paraíso infantil de antaño se había colado una serpiente. Un comisionista que, sin saber ni siquiera de quién se trataba, hablaba equivocadamente de las actividades artísticas de aquella Margarita apenas adolescente, dijo al tío de la muchacha que se arrepentiría de haber metido una comedianta en casa.

Imprudente, Margarita oyó las palabras insultantes. Le pareció recibir un latigazo y estalló hecha una furia. El comisionista, que se la imaginaba como una especie de suripanta, se encontró desconcertado ante una criatura de pocos años que le increpaba llena de razón. Para obligarles a hacer las paces, el tío les puso el compromiso de bailar en el casino. La sala de baile estaba llena. Ella dio unos cuantos pasos de vals con el comisionista. El objetivo era únicamente que la gente los viera juntos para evitar cualquier murmuración. Ella sonreía bailando, mientras internamente se le renovaba la indignación contra aquel hombre que la había herido en su dignidad. El esfuerzo por mostrarse amable de mala gana le resultaba tan molesto que al volver a sentarse se sentía temblorosa. El corazón le latía con furia. Un sabor agrio le subió hasta la boca. Al limpiarse los labios, el pañuelo le quedó manchado de sangre.

Se restableció pronto, pero fiestas y sa-raos se habían acabado para ella. No volvió más a ningún baile. Debía mantener-



Ya en Madrid, en el año 1915.

se en guardia, defenderse contra la amenaza que, para siempre, planearía por encima de su vida; ahorrar todas sus energías para entregarse íntegramente a su arte.

Su padre, que al final de su vida veía en todo signos premonitorios, había advertido a su mujer que seguramente Margarita moriría joven, pero que, si vivía, se harían millonarios.

CÓMO SE FORMA UNA ACTRIZ

Un momento decisivo de su carrera fue el estreno de *Teresa Raquin*, de Zola, en el "Teatre dels Propietaris de Gracia". En un principio, la protagonista debía estar interpretada por una actriz profesional, un poco madura, que a menudo hacía el papel de dama joven en aquel teatro. Pero a última hora, cuando la obra estaba anunciada, el realismo del papel asustó a la veterana actriz, negándose a representarlo. ¿Cómo y qué hacer para salir del paso? La solución no era demasiado fácil, dado el carácter del personaje. No obstante, alguien propuso ofrecerle el papel a Margarita Xirgu. El error era evidente. Aún no había cumplido los dieciocho

años, no había perdido su aire infantil y, por tanto, no tenía figura ni experiencia para un carácter tan turbio y complicado, pero con una mezcla de audacia e inconsciencia lo aceptaba todo. A menudo ni siquiera comprendía bien las pasiones que encarnaba y sólo la guiaba un raro instinto. Quizá también el ambiente patético del barrio donde vivía, para ella era una lección secreta. Lo cierto es que, contra todo lo previsible normalmente, hizo, por el gesto, la voz, los silencios, una interpretación de un realismo impresionante y la redondeó con una muerte —era la primera vez que moría en escena— clínicamente perfecta. Así lo proclamaba al día siguiente toda la prensa de Barcelona. Hablaba de Margarita Xirgu de una forma equivalente a un consagración.

Un éxito de estas proporciones debía tener consecuencias. Diversos concurrentes al teatro empezaron a interesarse por el futuro de la artista. Empujado por el ambiente y por la propia admiración, Bernat i Duran, crítico de "El Noticiero Universal", propuso el ingreso de la actriz en la "Companya Catalana del Teatre Romea", siendo la proposición inmediatamente aceptada por la empresa.

En el año 1906, o sea a los dieciocho

años, debutaba pues, definitivamente, como actriz profesional. Ella misma escogió la obra del debut: *Mar i cel*, de Àngel Guimerà, el cual se encontraba en pleno esplendor de su gloria. La elección demostraba claramente una natural inclinación por el teatro poético, o, mejor dicho, por la poesía dramática, inclinación que se acentuó con el tiempo y que fue decisiva en su carrera.

Aún tardó en conocer a Guimerà personalmente. Casi no conocía a ningún autor, ya que era muy extraño que los autores importantes se acercasen a los teatros de aficionados. Ella tenía ideas muy místicas de Guimerà. Por eso, la primera vez que le vio no se extrañó de que fuera tan alto. Bajita como era, se lo miraba de abajo arriba como una niña mira a los gigantes. Guimerà había estrenado ya todas sus obras más importantes. Margarita Xirgu sólo tuvo ocasión de estrenarle, en el año 1911, *La Reina Jove*. Aunque ésta no es de las obras más vigorosas del gran dramaturgo, ella la convirtió en un éxito. De hecho, los mejores éxitos con las protagonistas de Guimerà los obtuvo en las reposiciones, especialmente con *María Rosa*, que, traducida al castellano, paseó por toda España y las Américas.

Ignasi Iglesias era otro gigante para ella. Alto, delgado, los ojos de un iluminado, le inspiraba un gran respeto. Con Ignasi Iglesias, cuyas obras había representado con tanta fortuna en los teatros de aficionados, tuvo aún menos suerte que con Guimerà. Sólo le estrenó *La Barca Nova*, que resultó casi un fracaso. Además, el día del estreno, Iglesias la desilusionó. La obra no gustaba. Durante unas escenas en las que ella no intervenía, se encontraba al lado del autor, lo miraba, intentando saber por su cara qué efecto le producía la marcha de la representación. Él la tenía cogida de la mano, muerto de miedo, como un niño grande. De pronto, se oyó un silbido, e Iglesias dio un gran pisotón en el suelo y profirió una terrible blasfemia. Y no es que ella no estuviera acostumbrada a oírlas, viviendo donde vivía. Pero en aquellos momentos, y en los labios de uno de los autores más admirados por el pueblo, la blasfemia le produjo estupor.

De la trinidad de autores catalanes, Guimerà, Iglesias, Rusiñol, adorados por el público de Barcelona, era Rusiñol el que el que le resultaba más simpático. Alto —otro gigante—, la barba magnífica, la sonrisa alegre, la mirada benévola, la seducía con sus ocurrencias y sus chistes constantes. Le parecía una especie de príncipe que fuera repartiendo impalpables tesoros. Pero Rusiñol no daba dema-



siada importancia a Margarita Xirgu. Y ella, sin darse cuenta de que Rusiñol, demasiado preocupado por producir efecto, no se daba cuenta del efecto que producía en los demás, se sintió decepcionada, convencida de que para él no tenía interés artístico alguno.

Nunca tuvo ocasión de estrenarle ninguna obra. En cambio, con la reposición de *El pati blau* triunfó plenamente y paseó su romántica heroína, igual que con *María Rosa*, de Guimerà, por todas las tierras de habla castellana.

Por aquella época se acogió en el Romea al "Teatre Íntim", opuesto al mercantilismo de las empresas, opuesto a la falta de espíritu de exigencia del teatro de aficionados y opuesto a la rutina general de público y actores. Adrià Gual, animador y director, bajo un aspecto entre ingenuo y ceremonioso, con una suavidad de maneras poco común, escondía un espíritu tenaz y poseía una habilidad única para interesar a la gente más diversa en sus empresas: aglutinaba voluntades, reunía colaboradores y creaba, avanzándose a la Barcelona de su tiempo, un espíritu de equipo.

Para Margarita Xirgu fue una suerte encontrarse en aquel ambiente: se le abrían nuevos horizontes. Se ponía en contacto con escritores y artistas importantes y se convertía, a los dieciocho años, en la intérprete de los grandes autores internacionales.

Una de las primeras obras que estrenó en la compañía del "Teatre Íntim" fue *La campana submergida*, de Hauptmann. Hacía el papel de hada, y el vestido —una creación de la mujer de Adrià Gual— era por sí mismo, según la actriz, todo un personaje. Al levantarse el telón, el público quedó como fascinado ante aquella figura andrógina, casi inmaterial que, vestida de oro y gasa, se peinaba los cabellos rubios junto al pozo. La voz, verdadera voz de hada, débil, frágil y, en su misteriosa vaguedad, con acentos penetrantes de ternura, de dolor, de esperanza, hacía aún más vivo el encanto. Se había producido uno de aquellos raros milagros del teatro: la fusión completa del personaje y del intérprete. Pero la sorpresa que produjo esta fusión fue en aquella ocasión más intensa, desconcertante, a causa del carácter imaginario y poético del personaje.

El acierto fue tal que los críticos convirtieron el personaje en el símbolo del destino de Margarita Xirgu: para siempre una ingenua, una ingenua maravillosa, pero sólo una ingenua. Ya no recordaban que la habían exaltado por el realismo de la interpretación de *Teresa Raquin*. Más ade-



"La reina jove", escrita por Angel Guimerà para Margarita Xirgu, se estrenó con enorme éxito el 15 de abril de 1911.

lante, la consagrarían como la más picante y maliciosa de las actrices cómicas catalanas y acabarían por enclaustrarla en el marco sombrío de la tragedia. El destino de los críticos es equivocarse y el de Margarita Xirgu, crear incesantemente personajes de las más diversas familias. Y, en definitiva, aun habiendo sido catalogada como una de las más insignes trágicas de la época, el único parentesco que en realidad unió a sus personajes preferidos —cómicos, grotescos, sentimentales o trágicos— fue la inequívoca calidad poética.

La insuperable animadversión que le inspiraba el empresario del Romea la decidió a cambiar de teatro. Lo recordaría con antipatía en el momento de pagar la nómina: vestido de negro, los hombros de la chaqueta cubiertos de caspa, las solapas llenas de manchas, mirándosela por encima de las gafas pinzadas en la punta de la nariz y dejando el dinero encima del mostrador, con un gesto seco, agrio, que delataba la mezquindad y la avaricia. El nuevo empresario, en el Teatro Principal, era más abierto, más simpático. Una vez contratada pidió que le permitiesen hacer

Joventut de Príncep. El empresario, quien sabe si presintiendo el frescor, la gracia que Margarita Xirgu infundiría a la protagonista, aceptó.

La elección de la obra no obedecía a un gusto demasiado refinado ni a las más íntimas preferencias que había mostrado en otras ocasiones. Obedecía a otro tipo de inquietudes. Si siempre la aplaudían, hiciese lo que hiciese, siempre gustaba, nunca había conseguido uno de aquellos éxitos que hacen acudir al público noche tras noche para ver a una artista en un papel determinado. Y se imaginó que con *Joventut de Príncep*, que entonces se representaba en todos los escenarios de Europa, obtendría un éxito así. Su instinto teatral no la engañó. Toda Barcelona quiso verla y la aplaudió en su sugestiva creación. Ya no era un círculo de admiradores que vaticinaba que sería una gran actriz. Era un público amplio y diverso que lo proclamaba unánimemente.

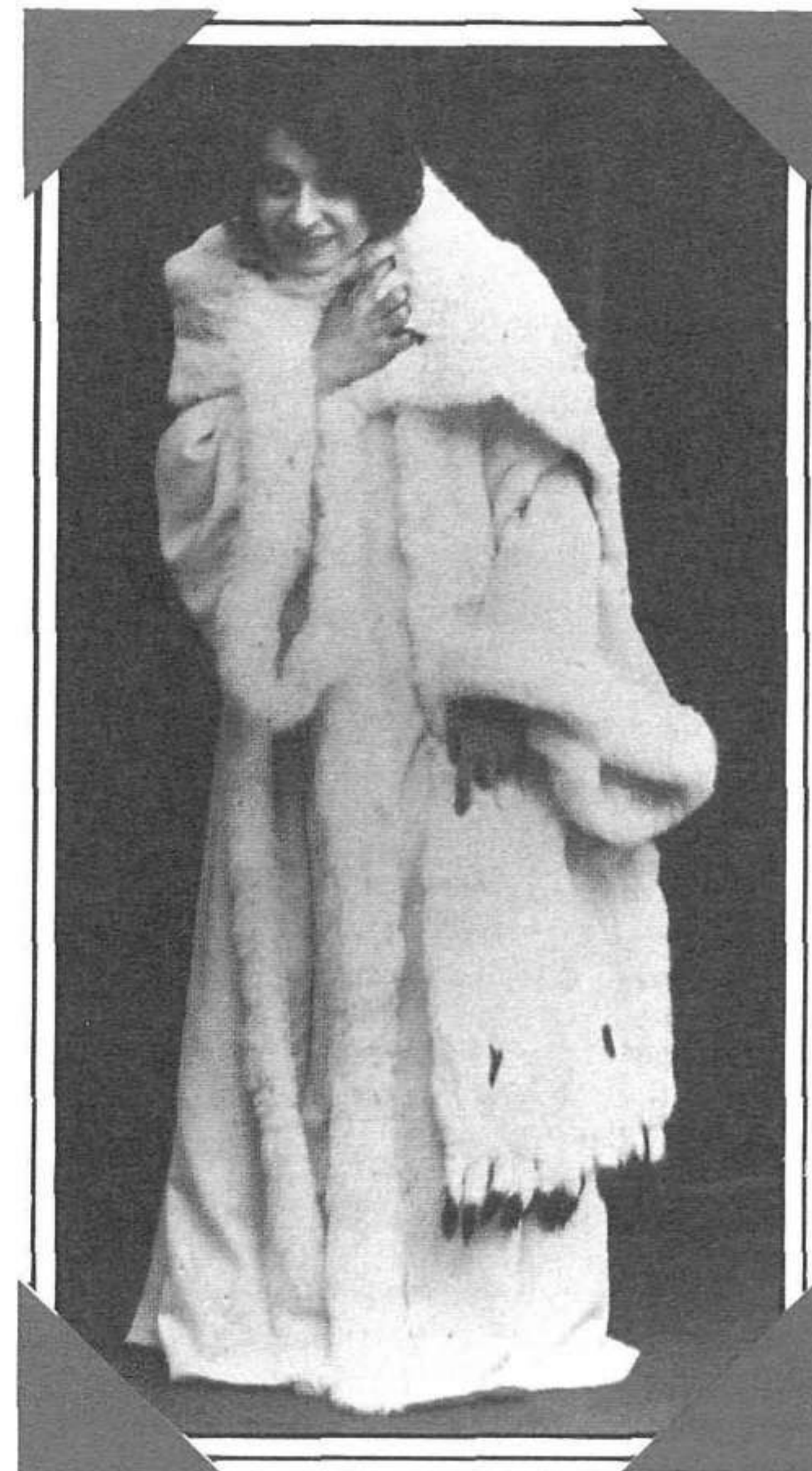
A pesar de tantos aciertos, no había descubierto todavía todas sus posibilidades. Todo se lo debía a las dotes naturales, al instinto, al fervor con el que trabajaba. También a la ternura que despertaba.



Doña Inés (1908).



"El viatge del Sr. Pons" (1909).



"La dama de las camelias" (1910).

ba su precocidad. Hasta entonces todo le había resultado demasiado fácil. Emocionar a los espectadores no le costaba lo más mínimo. Por vulgar que fuera un diálogo, sabía cargar de emoción las palabras, infundirles acentos de melancolía, vibraciones patéticas. Provocar el llanto le costaba tan poco esfuerzo como llorar ella misma. Tenía suficiente con fijar intensamente la mirada en un punto para que le brotasen las lágrimas. Y casi tenía que reprimir una sonrisa triunfal bajo las lágrimas, al darse cuenta que su llanto fingido hacía fluir en el público unas lágrimas más sinceras. Tampoco ruborizarse le resultaba más difícil. Aguantándose un rato la respiración, los colores de la más candorosa inocencia le teñían las mejillas. Cualquier sentimiento fingido de violencia, de ira, de espanto resultaba en su rostro, en su cuerpo, en sus manos, en sus labios temblorosos, en sus ojos convulsos, de una verosimilitud impresionante.

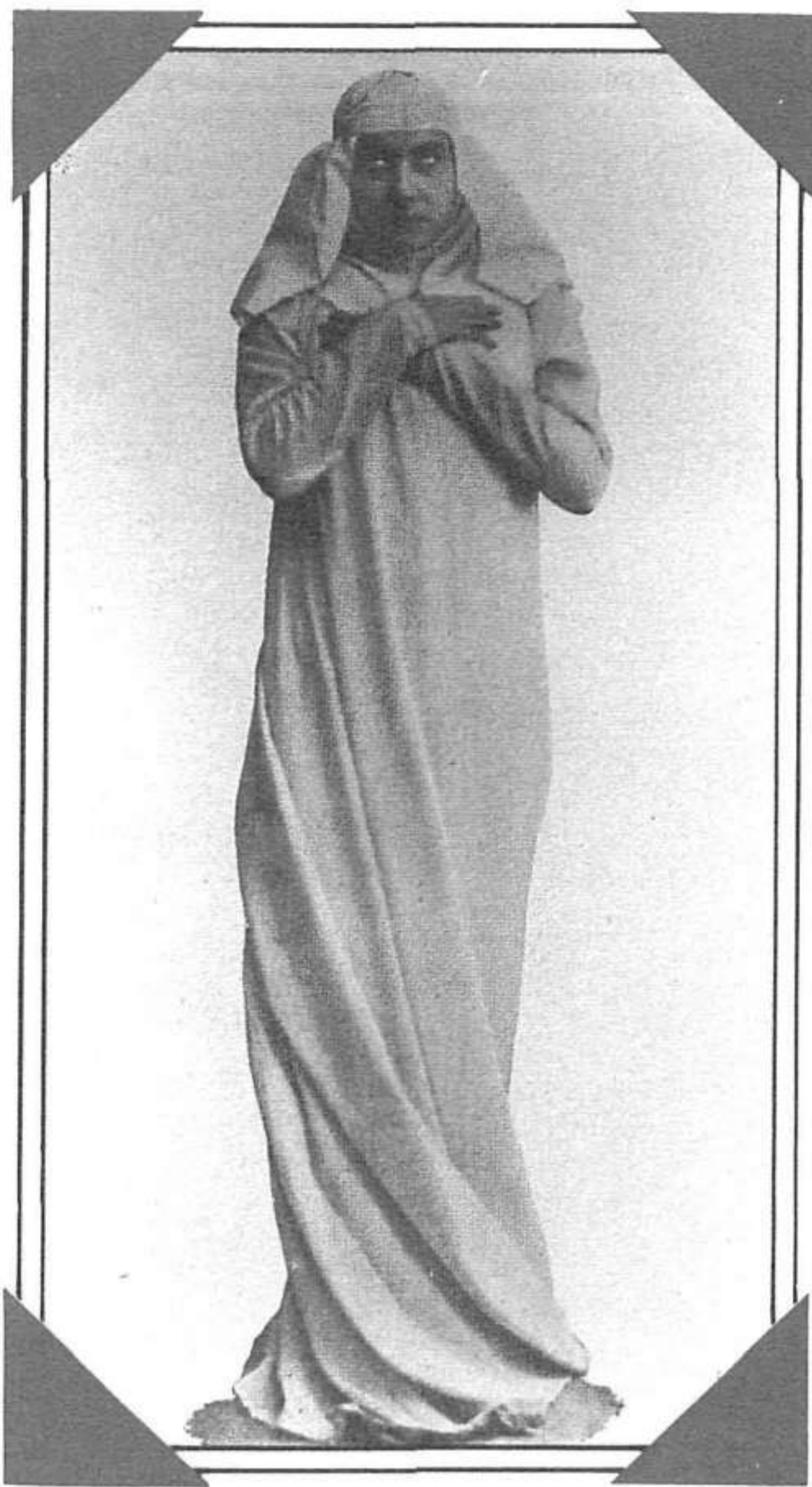
¿Cómo se dio cuenta de que todo esto corría peligro de malograrse en un histrio-

nismo superficial, si no lo ponía al servicio de textos que valiesen realmente la pena de animar, de personajes a los que valiera la pena dar vida, de transferirse a ellos en sangre y en espíritu? ¿Fue un primer aviso el mismo éxito de *Juventut de Príncep*?... Sin duda, las conversaciones con los escritores y artistas que se reunían en torno al "Teatre Íntim" contribuyeron a abrirle los ojos. Y el golpe de gracia fue la representación de *Electra*, de Hofmannsthal. Con esta obra se sintió transportada a otro mundo. No tenía que frenar los movimientos, de reprimir el grito, de dar falsas inflexiones de naturaleza a la frase. Las actitudes, las expresiones, la voz, podían desplegarse con toda la belleza o intensidad que el ritmo creciente de una pasión tumultuosa reclamaba. Y ella se dejaba arrastrar por este ritmo bajo el imperio de una fuerza superior que la empujaba y la guiaba. Durante las representaciones se desprendía definitivamente de su aire impúber y su figura crecía, se afianzaba y se aplomaba.

Entraba en un nuevo período. Porque

lo más decisivo era que la romántica tragedia de Hofmannsthal le despertaba la curiosidad —curiosidad que no tardaría en transformarse en pasión— por las auténticas tragedias, por la obra grandiosa de Shakespeare, por los clásicos castellanos. Al mismo tiempo tomaba conciencia de la indispensable conexión en la obra teatral entre el texto y la plástica; de la necesidad de fundir los elementos escénicos en un mismo estilo. A la curiosidad literaria, se le añadía una no menor curiosidad artística, suma que la convertiría en una de las actrices más completas de su tiempo. *Electra* fue, pues, un punto de partida. Nacía la gran trágica que pronto renovaría el teatro español.

Para estimularla, tenía a todos aquellos amigos del "Teatre Íntim". Un gran director: Enric Giménez, que conocía del oficio alguna cosa más que las recetas rutinarias y que las ejercía con una dignidad ejemplar. Actor de primer orden, sensible a la belleza literaria —cosa no muy corriente entre los actores catalanes—, su mayor orgullo era haber sido intérpre-



"Andrónica" (1911).



"La reina jove" (1911).



"Fru-Fru" (1912).

te de *Prometeo Encadenado*. Y junto a este director, Margarita Xirgu disponía de un consejero excelente: Salvador Vilaregut, que le hizo algunas traducciones y que, si como traductor no era muy artista, poseía una vasta cultura, le animaba una gran pasión por el teatro y por la música —uno de los primeros wagnerianos de Barcelona— y era un conversador agudo y sugestivo.

En aquel ambiente, con un público fiel y entusiasta, en plena ebullición artística de Barcelona, todas las osadías parecían posibles. Y a Joaquim Pena se le ocurrió traducir para Margarita Xirgu la *Salomé*, de Wilde, que hacía furor por los escenarios de Europa. Ella, leyendo el texto, quedó desconcertada. Si *Electra*, con toda su tensión y exaltación, le había parecido un drama que, en esencia, podía producirse en los fansterios de la calle de Jaume Giralt, el sentido de la obra de Wilde se le escapaba: encontraba absurdas las pasiones que la encendían y manicomiales los personajes. Sólo lokanaán, con sus terribles imprecaciones, le pare-

cía que estaba en sus cabales. Estaba convencida de que no lo podía interpretar. Pero sucedió que debutó en el Liceu una cantante italiana, la Bellinconi, que iba por el mundo interpretando la adaptación lírica del drama de Wilde. Margarita Xirgu asistió a una de las representaciones y, aunque siguió sin entender del todo la turbulenta pasión que hace delirar a la protagonista, se sintió seducida por la plasticidad de la obra y perdió el miedo al personaje. Incluso le pareció que ella le podía infundir más vivacidad que la cantante. Sólo surgió un inconveniente: la danza de los velos. Margarita Xirgu no sabía bailar y la escena era capital. Entonces se puso en contacto con una de las figuras más singulares y más simpáticas del mundo teatral de Barcelona: Pauleta Pàmies, cuyo recuerdo sería lástima que se perdiera. Pauleta Pàmies era la profesora de los cuerpos de baile del Liceu. Una gran profesora que no sólo preparó a diversas generaciones de bailarinas, sino que algunas de sus discípulas llegaron a ser internacionalmente famosas. Sus

métodos no diferían de los de cualquier buen profesor de danza. En cambio, difería en su terminología habitual, ya que era muy barcelonesa. Así para indicar los movimientos, no decía nunca: "¡A la derecha!", "¡A la izquierda!". Se valía de este dístico:

"Uno, dos, tres... hacia la cocina,
Uno, dos, tres... hacia el salón".

Que indicaban los puntos opuestos de la casa donde tenía el estudio.

Pauleta Pàmies comprendió que Margarita Xirgu no se proponía convertirse en bailarina, y en una semana consiguió adiestrarla para su papel. Además, le dio consejos muy útiles y le enseñó unos cuantos ejercicios que continuó practicando siempre provechosamente.

La interpretación de *Salomé* resultó un triunfo superior a todos los anteriores. Ella cree que influyó mucho todo el conjunto: un Tetrarca interpretado por Jaume Borràs, con su corpulencia, la voz de trueno, exhalando todo él una sensualidad tu-

multuosa y desbocada, un lokannaán interpretado por un actor que, como parecía medio loco, se complacía en declamar con una voz demencial, se alargaba en trémolos resonantes... Sí, todo contribuía a forjar interpretaciones acertadas. Pero el público iba, sobre todo, a ver a Margarita Xirgu: aquella figura virginal que, con audacia inaudita, tomaba actitudes de una belleza y una elegancia sorprendentes.

“Toda interpretación —decía ella— es la ilustración de un texto, una explicación. Y yo no podía explicar nada, porque no acababa de entenderlo. Y ni entendía del todo por qué gustaba mi forma de representarlo. La peluda cabeza del Bautista, que debía besar apasionadamente, me inspiraba una profunda repulsión, enfermaba al mirarlo. Si, acababa la función, aún lo veía, gritaba con los nervios crispados: “¡Quitadme esto de delante!”.

CÓMO EN PLENA CRISIS SE PRODUCE EL MILAGRO

Si el éxito de *Salomé* fue enorme, aún mayor fue el escándalo. Los artistas que, llenos de orgullo, se habían imaginado que en Barcelona podían atreverse impunemente a todo, sufrieron un buen desengaño. La reacción contra la obra se desató con tanta violencia que el Teatre Principal tuvo que cerrar las puertas. La compañía, al verse en la calle, buscó refugio. Lo encontró en uno de los locales del Paralelo: El Teatre Nou. Era el tercer teatro en el que Margarita Xirgu se presentaba desde su debut como actriz profesional. El primero había sido el Romea, lugar clave de Barcelona, cuna del teatro catalán, con un público —público mesocrático— que reflejaba el ambiente de la calle donde se encontraba situado: calle estrecha, colorista, con tiendas de confección, invadido por la gente que entraba y salía de los pequeños establecimientos, animada por el griterío de los vendedores ambulantes. El segundo fue el Teatre Principal, situado en plena Rambla, por donde circulaba la mejor y peor gente de Barcelona, bajo los plátanos con hojas y gorriones, entre jaulas de pájaros, puestos de flores y aquellos blanqueadores enharinados como las estatuas del Tenorio, y que proporcionaba un público más diverso, menos familiar, más abierto. El Teatre Principal representó, pues, para Margarita Xirgu, una ascensión. Pero el tercero, en el Paralelo —barracones de madera pretenciosamente iluminados, enormes cafés abiertos de par en par, cabarets baratos, music-halls procaces, triunfo del cu-



“Margarita salía de escena... y volvía a ser ella misma: una buena chica, seria y formal.”



Cuatro instantáneas de la obra "Za-Za", Teatro Principal de Barcelona, 1911. El actor que acompaña a Margarita Xirgu es Miguel Ortín, su segundo marido desde 1941.

plé, alegría ingenua, plebeya u obscena—, significaba un franco descenso.

En el Principal, *Salomé* disponía de un marco que lo ennoblecía. En el Nou, aun cuando los actores fueron los mismos, aunque en la representación no se añadiera ni suprimiera ninguna palabra, ningún gesto, la obra se teñía de perversidad. Entre la abigarrada multitud que llenaba la sala, donde no faltaban los buenos burgueses que al tiempo que aplaudían se rasgaban las vestiduras, la actriz adolescente tenía un tipo especial de admiradores. Uno de ellos era Emiliano Iglesias, "L'Emilianu" —bigotes de puntas retorcidas, puro en la boca, abrigo con cuello de piel, bastón, gruesas sortijas en los dedos—. Se dirigió al empresario para hacer indagaciones sobre la actriz. El empresario tenía un aire de gitano de los que dan miedo a las criaturas. Cara morena y dura. Un rizo reluciente le escondía la mitad de la frente, ya de por sí algo escasa. Una nariz de lechuza y una boca enorme, con más dientes de los escenarios, completaban su fisonomía. De mote, le llamaban "Traganiños". Pero no nos dejemos engañar por el nombre ni por las apariencias: "Traganiños" era un paternal protector de su actriz, la gloria de la casa. Un día en que un actor de la casa se atrevió a ofenderla, no le dejó, ni siquiera, poner los pies de nuevo en el teatro: le envió el importe de la nómina a su casa, con el encargo de que no volviera. Esta vez, al ver a "Emilianu" tan interesado y tan despistado, se tragó una sonrisa burlona y le explicó que al finalizar la función, podría ver salir a las actrices por una escalera que comunicaba directamente los camerinos con un café adosado al teatro, por el cual debían pasar forzosamente los artistas. L'Emilianu, pues, se puso al acecho. Vio como, en efecto, los comediantes iban saliendo, pero a la tentadora actriz no la vio pasar ni aquella noche ni nunca. El traganiños supo prever que nadie adivinaría que la audaz intérprete de *Salomé* era una jovencita vestida con un simple vestido gris y con una "nube" blanca arropándole el cuello y la cabeza, que iba acompañada de su madre, una mujer con el típico pañuelo en la cabeza de las campesinas.

La costumbre de llevar pañuelo en la cabeza, la madre de la Xirgu la conservó toda la vida. No lo dejó ni cuando su hija era internacionalmente famosa, ganaba dinero y tenía automóvil. Como mucho, en las ocasiones solemnes cambiaba el pañuelo por una pequeña mantilla negra. Fiel al talante rural, la sencillez y el ahorro fueron sus normas inmutables. Era inútil que su hija, cuando actuaba en los paí-

ses lejanos, le enviara dinero y obsequios diversos: vestidos, abrigos, sombreros... Guardaba, sin probárselo siquiera, todo aquel vestuario y se dedicaba al ahorro. En cambio, no ahorraba un céntimo, ni en los días más difíciles, en lo concerniente a cuidar con ternura a Margarita. Verla tan delgada era su preocupación constante. Temía que enfermara, convencida con una santa razón de que las enfermedades sólo se curan con buenos alimentos —le tenía siempre a punto el vaso de leche con un huevo, la taza de caldo bien concentrado—... Pero Margarita, a quien gustaba estar delgada, aunque la preferencia era entonces por las mujeres relle-nitas, tenía suficiente con ver las tazas para sentirse empachada.

Naturalmente, una mujer de aquel calibre debía figurar entre los detractores de *Salomé*. Raramente le gustaban las obras y menos los papeles que su hija interpretaba. Ya en la época de *Magda*, sentenciaba:

—“Esta Magda es una desvergonzada. No está bien lo que hace. ¡Debiera tener más respeto por el padre!”.

Pero en general no expresaba sus opiniones, no trataba de intervenir. Se limitaba a acompañar constantemente a su hija como si quisiera proyectarle una sombra protectora, incluso dándose cuenta de que no le hacía falta vigilarla; que no se dejaba contaminar por los dudosos y turbulentos personajes que con tanta propiedad representaba. Lo veía claramente: Margarita salía de escena, se quitaba el maquillaje, cambiaba de vestigo y volvía a ser ella misma: una buena chica, seria y formal. Nada presumida, nada coqueta, nunca se dejó cortejar por sus compañeros mientras actuó en las compañías de aficionados. Después, entre los profesionales, la promiscuidad de los camerinos le causaba aversión. Encontraba cómico que una actriz se enamorara del galán joven, absurdo que se quisiera trasladar a la vida real las pasiones de la escena.

—“Las grandes pasiones —decía— no son pan de cada día y no me gusta la gente que lleva una vida desordenada. Pero no condeno a nadie. Quizá he sido una virtuosa por necesidad. Absorbida por el trabajo, limitada por la enfermedad latente, no podía permitirme ningún exceso”.

Y para dar una idea más clara de lo que quiere expresar, cuenta una anécdota de cuando era niña. Estaba con su madre y una amiga que tenía una taberna en el barrio se quejaba de que un joven le robaba las galletas para comérselas. Las dos mujeres lo reprobaban. La pequeña, con su afán de intervenir, interrumpió:

—“Yo eso no lo hago nunca, ¿verdad, mamá?”

—“Tú no lo haces. Eres muy buena chica”.

—“Claro. Pone las galletas en un estante tan alto que no llego”.

Tal vez sí que era por eso; no llegar, no atreverse a llegar. Hay personas que no cometen el mal por cobardía. Quizá no era eso. Puede que todo derivase de un afán de pureza que su arte revela y precisa. Porque es difícil y curioso de contar: en el arte de Margarita Xirgu hay como una dura pureza de cristal. Voz, movimientos, expresiones, que son puros en ellos mismos. Puro en el sentido que un artista dará a estas palabras; una línea pura, un tono, un color puros. Pero de esta pureza artística se tiñen las criaturas



Margarita en “Fru-Fru”.

que interpreta y, por viles que sean, quedan redimidas en una patética transfiguración de su infierno. Es el milagro de un arte auténtico.

Y mientras interpretaba unos personajes tan dudosos, tan complicados, vivía el idilio más inocente con un muchacho que, aunque muy aficionado al teatro, por su timidez no había pisado nunca un escenario ante el público. Amor tierno y de futuro incierto, porque el chico era de muy buena familia y era difícil que le dejaran casarse con una comediente. Y, en efecto, su tutor —porque para hacer las cosas

más teatrales el muchacho tenía un tutor—, a fin de distraerle de su enamoramiento le envió a estudiar a Lyon. Un gran error: contrariar a Margarita Xirgu fue siempre como invitarla a saltar por encima del obstáculo. Además, la separación obligada, por reacción natural, le hizo comprender que la ternura que su prometido le inspiraba era un amor auténtico. Mientras él residía en Lyon, ella no dejó de escribirle un sólo día. Al volver, estaban más enamorados que nunca. El tutor, razonablemente, renunció a hacer de tutor de melodrama y, con la solemnidad propia de la época, pidió la mano de la actriz para su pupilo. Tras un par de años —corría 1910 y ella tenía veintidós años— se casaban. Por mutuo acuerdo convinieron que ella seguiría con toda libertad su insobornable vocación y que mantendrían el hogar totalmente separado de los escenarios. Y cumplieron el acuerdo. Él no sólo no interfería en las actividades propiamente artísticas de su mujer, sino que en público nunca se dejó —entonces era más fácil defenderse de los reporteros— retratar con ella.

Mientras, el declive que se inició con el cambio de teatro se acentuaba. Era necesario, para sostenerse, mantener el éxito de taquilla. Y para mantenerlo, el empresario no pensaba en las cualidades artísticas de la obra, sino en las posibilidades comerciales que ofrecía. Cuanto más ligera parecía una comedia, más tentadora resultaba. Margarita Xirgu fue entonces la intérprete de *Zaza*, de *Fru-Fru* o la protagonista del más llamativo de los vodeviles. A despecho de la mengua artística que todo esto representaba, ella iba de triunfo en triunfo. El público aplaudía y los críticos proclamaban que en la comedia había encontrado el verdadero camino...

La carcoma, sin embargo, iba minando. Cada día las obras ofrecían menos dificultades a los artistas y, en general, los compañeros de Margarita Xirgu se entregaban entusiasmados a tanta facilidad. Lo hicieran como lo hicieran, el público se divertía y ellos mismos se divertían como chiquillos. Un ambiente así no podía ser más desmoralizador para un artista con ambiciones, consciente de sus dotes, de su misión, con un sentido reverencial de la escena. Por otra parte, ella no se desmoralizó. Si en aquellas circunstancias supo hacer reír con la misma facilidad que antes supo hacer llorar, no se entregó a lo fácil como sus compañeros. Estudiaba afanosamente los papeles, los preparaba con detalle, nunca improvisaba. Por eso siguió siendo la actriz preferida del público. Por desgracia, el público era cada día menos exigente. Ella se daba cuenta, lo

percibía. Disminuía con rapidez el número de artistas, de escritores, de personas entusiastas e interesadas que iban a saludarla durante los entreactos. Los diarios raramente hablan de ella. Los críticos que en un momento la aplaudieron por la gracia, la ligereza, la picardía que empleaba en el nuevo género, empezaban a pasar por alto su nombre. Y no perdía la fe en sí misma, sí empezaba a invadirla una insatisfacción que aumentaba y amenazaba en convertirse en una especie de náusea. Y entre el naufragio de tantas ilusiones, nadie fue capaz de tenderle una mano para salvarla.

¿Qué había sucedido? ¿Cómo es posible que en tanto tiempo se hubiese apagado el fervor por el teatro catalán? ¿Cómo es posible que se hubiese extinguido la llama...? ¿Dónde estaban los dramaturgos ilustres, cuyo nombre se había pronunciado con tanta veneración...? Angel Guimerà, el patriarca majestuoso como un rey y tímido como un niño tímido, parecía agotado. Ignasi Iglesias y su apostolado eran menospreciados. Santiago Rusiñol o la alegría que pasa se escondía con aire de fauno cansado entre los melancólicos jardines que pintaba. Y no aparecía ningún autor nuevo. Los escritores daban la espalda al teatro. Lo consideraban un género literario inferior. ¡Oh, la constante inconstancia catalana!

En un esfuerzo por mejorar la situación, la compañía pasó del Paralelo al Tivoli, teatro más céntrico, más vistoso, más alegre. En esencia, todo igual: las mismas obras, los mismos actores, la misma banalidad y la misma ausencia de horizontes. Y Margarita Xirgu, cada día más sola, con su náusea y su impotente sublevación.

La temporada de verano era lo que más la cansaba: fondas mediocres, teatros angostos, caminos sórdidos... Con tal de evitar que se cansase demasiado, el empresario le propuso que diera su nombre a la compañía y que sólo trabajase en las representaciones que se hicieran en las poblaciones importantes. Relativamente, las condiciones económicas eran buenas. Hablaba un día en su camerino con Vilaregut y diversos compañeros, cuando de pronto un actor joven, muy discreto, muy refinado, que hacía de galán, exclamó con voz tímida, suave:

—“¡Claro, usted dará el nombre, y la empresa hará el negocio!”.

Y ante la sorpresa de todos, preguntó con naturalidad:

—¿Por qué no se convierte usted en empresaria? Así las ganancias serían principalmente para usted.

Todos encontraron la proposición muy

razonable. Pero llevarla a la práctica, gente desordenada como eran, se les hacía cuesta arriba.

—“Yo no entiendo de esas cosas” —declaró ella.

—¿Quién podría organizarlo? —preguntó Vilaregut pensativo.

El joven actor volvió a intervenir, ya con más aplomo:

—“Con el nombre de Margarita Xirgu por bandera, lo organiza cualquiera”.

Él mismo organizó, efectivamente, y Margarita Xirgu ganó en aquella temporada mucho más de lo que había imaginado.

El actor era Miguel Ortín. Aragonés de nacimiento, se había adaptado a Cataluña, hablaba el catalán con más propiedad que muchos actores catalanes y, con el tiempo, se convertiría en el más fiel administrador de las empresas de la Xirgu. Excelente artista, quedaría a menudo en la sombra por velar por los intereses y, además, secretamente, por la gloria de la actriz.

Acabada la temporada de verano, la contrataron en el Teatre Principal, la sede de sus éxitos más auténticos. Estrenó *La Reina Jove*. Se aferró a la protagonista con resolución y consiguió imponerla. Triunfaba una vez más. Triunfo que lo arrastraba todo, incluidos los sueños, el futuro de la artista. Como para hacerlo todo aún más negro, los autores y actores del “Teatre Íntim” se peleaban con el empresario del Teatre Principal, lo abandonaban, y al lado de Margarita Xirgu no quedaba nada más que Angel Guimerà con la *La Reina Jove*. Y las posibilidades de *La Reina Jove* languidecían rápidamente. Más allá estaba el vacío, una soledad espantosa. Había que volver a los vodeviles.

De pronto se produjo lo inesperado, el golpe de varita mágica que le transformaría la vida, que la transformaría a ella misma. Representaba *Fru-Fru* con la gracia y el empuje que siempre empleaba en una obra, fuese cual fuese su valor. Sabía que un artista tiene el deber moral de dar el máximo esfuerzo para imponer una obra le guste o no. Y no dejó nunca de cumplir este deber, aun a contrapelo del público, hasta casi desafiarlo. Con *Fru-Fru* no era así. Actriz y obra gustaban mucho y el teatro se llenaba en todas las funciones. Una noche, acabada la función, recibió, de parte de un empresario de paso por Barcelona, Faustino da Rosa, una proposición para contratarla. Escéptica —no sabían quién era Faustino da Rosa—, hizo que le respondieran que se encontraba muy bien con el empresario actual y no tenía deseos de cambiar. Molesto, Faustino da Rosa insistió en la proposición. Esta

vez lo hizo a través de Salvador Vilaregut, que seguía siendo el mejor consejero de Margarita Xirgu. Ella todavía se mostró desdeñosa y fue Vilaregut quien le hizo ver, irritado, que estaba a punto de dejar escapar la suerte, que no podía despreciar a un hombre como Faustino da Rosa. Vilaregut le contó que se trataba de uno de los grandes empresarios de la época, una figura internacional que tenía en sus manos compañías españolas, francesas, italianas, compañías de verso y compañías de ópera; que disponía del Teatro Odeón y del Teatro Colón de Buenos Aires, entre otros de parecida importancia; y que había paseado por América a la Guerrero, a la Réjane, la Duse..., a todas las actrices importantes del momento. Se había arruinado varias veces y se había recuperado con inteligencia y audacia.

Acompañada de Vilaregut, fue al hotel donde Faustino da Rosa les esperaba. Se encontró con un hombre magnífico, muy portugués en las maneras y la expresión. Respiraba simpatía y se le adivinaba audaz y generoso. Ella no se intimidó. Rápidamente se hizo cargo de la situación, trazó sus planes; sin duda, planes como aquellos los había trazado más de una vez en sueños. Si había de dejar la escena catalana donde el público la adoraba y donde le era tan fácil triunfar, si debía encararse con un público desconocido que sería preciso conquistar día a día, debía hacerlo en las mejores condiciones. La mujer modesta que seguía siendo, del abrigo gris y de la “nube” en el cuello, debía morir para dejar paso a una nueva artista que tenía que brillar no tan sólo en los escenarios, sino en todos los órdenes de la vida.

Margarita Xirgu exigió que la compañía tenía que ser una compañía de primer orden; el galán, una de las primeras figuras de la escena castellana. Cada estreno debía presentarse con nuevos decorados preparados expresamente...

El empresario la escuchaba sonriente, divertido.

—¿Qué más? —preguntaba.

Imperturbable, ella proseguía:

—“Si las obras son de época actual, los vestigios de las actrices habría que encararlos a los mejores modistas de París; si son de ambiente histórico, será necesario que los diseñen artista de renombre”.

—¿Qué más?

—“Los viajes se harán siempre en primera y nos alojaremos en hoteles de lujo”.

—¿Qué más?

—“Antes de debutar, me convendría pasar un año en París para estudiar y prepararme”.

—Perfectamente —asintió encantado Faustino da Rosa.—¿Y el sueldo?

Margarita Xirgu quedó desconcertada. Ganaba cuarenta duros semanales y no tenía ni idea de lo que ganaban las actrices famosas.

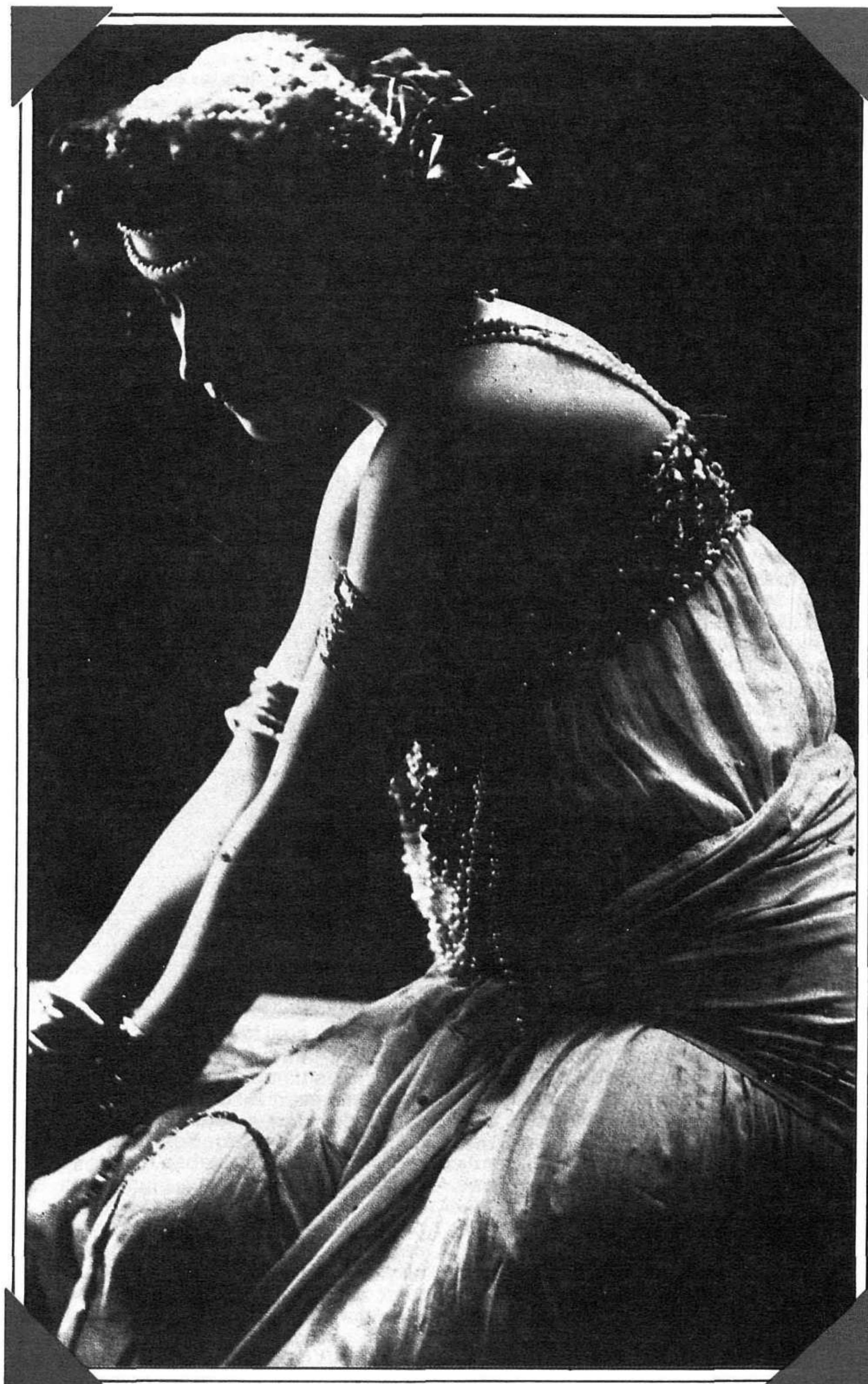
—“No lo sé. Eso resuélvalo usted mismo”.

CÓMO RECORRE EL MUNDO Y VUELVE A CASA

Margarita Xirgu fue a París. Fue su primer viaje importante y también su viaje de novios. El sueño iniciado en la primera entrevista con Faustino da Rosa proseguía desmadejando la cinta mágica. Ella se entregó con naturalidad al sueño. Encontró natural la acogida que le tributaron en los ambientes artísticos. Era natural que todo el mundo supiera allí que era la intérprete de los autores más internacionales del momento: Sudermann, Hauptmann, Ibsen, Wilde, de los autores parisinos más a la moda; natural que la Réjane, en plena apoteosis, la visitase en su palco, que la abrazara y la besara; natural que Robert de Fleurs, de quien había interpretado una comedia, le tributase elogios; natural que Maurice Donay la invitase a una de sus *premières*... El ambiente de París, la lección cotidiana de naturalidad y de cortesía, y la lección de sus teatros y museos, le produjeron una especie de embriaguez, la exaltó y, sobre todo, espoleó en ella el afán de perfección.

Después fue a Madrid, y en Madrid se encontró con un clima de cordialidad y de simpatía absolutamente inesperado. Despertaba la curiosidad de autores, actores, empresarios, de la gente más diversa del teatro, y muchos querían conocerla. Margarita Xirgu expresó su deseo de ser presentada a Jacinto Benavente, árbitro de la escena española y, al poco tiempo, don Jacinto, transformada la sonrisita irónica en sonrisa amable, llegó al hotel donde ella se alojaba. Pronto dejó de sentirse forastera. La envolvía una corte de amigos y admiradores. Poseía el raro don de atraer voluntades, de crear afectos instantáneos, de convertirse en el centro natural alrededor del cual giraba un círculo de personas inteligentes, sensibles o entusiastas, y fue en Madrid donde tomó conciencia de ese don.

De todos modos, Madrid le inspiraba un respeto supersticioso. Después de una acogida tan cordial, no quería aparecer en escena sin dominar el nuevo idioma en el que debía expresarse. Y el trabajo de aprender a fondo un idioma, de identificarse con la fonética, el ritmo, de apro-



En página anterior, y junto a estas líneas, cuatro imágenes de "Salomé", de Oscar Wilde. La representación de la Xirgu fue un escándalo en la Barcelona de los años diez.



piarse del misterioso mecanismo que dirige, ordena, combina las palabras según un genio peculiar, de hacer la lengua apta, obediente, siempre ágil, es más difícil de lo que, en general, toscamente, los catalanes se imaginaban. Ella sabía, además, que un acento defectuoso en escena —y fuera de escena— produce inesperados efectos hilarantes. Y sabía también que una prosodia noble posee un encanto inefable.

Había espectadores que consideraban muy hermoso el castellano de Margarita Xirgu. Había quien, sin considerarlo una falta, descubrían en él un deje indefinible que no era patrimonio de ninguna de las regiones de la lengua española. Pero también su acento resultaba, en su pureza, singular en la escena catalana. Ella decía:

—“La gente de mi pueblo tiene una cantinela especial cuando habla. Y lo que se encuentra de singular o raro en mi voz es una reminiscencia de ella. Si de Breda saliera otra actriz, estoy segura que hablaría igual que yo en el escenario”.

El esfuerzo que invirtió en aprender la

lengua castellana, formaba parte del esfuerzo con que cuidaba todos los detalles de su arte. Además, al presentarse ante un público nuevo que ya no sentía por ella la inicial ternura del público de Barcelona, no quería defraudar los sueños, las esperanzas que había visto crecer a su alrededor. Sabía que, fuera donde fuera, fuese cual fuese su lenguaje, sería siempre considerada como una criatura hecha de tierra catalana, y deseaba hacer quedar bien las cualidades ingénitas, el espíritu de su tierra.

En lugar, pues, de debutar en Madrid, lo hizo en Málaga y, seguidamente, era el año 1913, embarcó hacia América en un vapor de la Compañía Transatlántica. Tenía veinticuatro años y se sentía feliz. De una vida de estrecheces, había pasado casi a la fastuosidad. Después de conocer los grandes hoteles de Madrid y París, viajaba en un barco magnífico, que, para más suerte, se estrenaba. Todo estaba limpio, reluciente, pulido. Metales y colores resplandecían. Se veían rodeada de atenciones. El capitán le mostraba una

atención particular. Hacía mucho tiempo que era oficial de la Transatlántica y treinta y cinco años antes había conocido en uno de los barcos a Mosén Cinto Verdager, que iba en calidad de sacerdote. La coincidencia le permitió hablar con Margarita Xirgu del autor de *L'Atlántida*, que durante aquel viaje pulía y repulía los versos y los relámpagos de su poema. Y, seguramente, esta evocación debía contribuir a exaltar la imaginación de la joven actriz y hacerla soñar, siguiendo la ruta de Verdager, que ella también iba camino de la gloria.

Por más que se exaltase, Margarita Xirgu no perdía nunca la cabeza. No sólo iba acompañada de su marido, sino que, previsora, había impuesto a la compañía alguno de sus antiguos compañeros de escena. Estre ellos, naturalmente, Miguel Ortín. El instinto le había advertido que el ambiente podía serle hostil y que necesitaría la solidaridad de los compañeros para defenderse. No se engañó. En la compañía figuraban unos cuantos actores y actrices, no más brillantes que ella pero

sí con más historia, avezados a las intrigas y zancadillas de entre bastidores. Uno de ellos era Emili Thuiller. Actor inteligente y ponderado, sutil por el matiz, si bien destacaba en la comedia, en lo que entonces se llamaba "alta comedia", era, con la voz sorda y el gesto encogido, totalmente refractario al arte de la Xirgu. Por eso procuraba atemorizarla, crearle un ambiente de fracaso. Tratando de hacer sobresalir en la compañía a otra comedianta, le hablaba de la arrogancia del público de Buenos Aires, del desdén y la poca consideración con que trataban a los artistas extranjeros.

El día del debut en el Teatro Odeón de la capital argentina, Margarita Xirgu, antes de salir a escena, se sentía temblar de espanto por primera vez en su vida. Hubiera querido fundirse. Se arrepentía de haber cedido a la tentación, a las ambiciones, y haber abandonado Barcelona. El personaje que debía interpretar —la *Magda* de Sudermann—, aun habiendo salido airosa tantas veces, le parecía superior a sus posibilidades. El teatro, completamente lleno, ofrecía un aspecto solemne. Se respiraba la expectación. Alzado el telón y ante el público, la intranquilidad de la actriz aumentaba, no podía dominar la agitación nerviosa. Y, de repente, se calmó: sus palabras producían un efecto magnético en el auditorio; la escuchaban con la misma simpatía que en el Teatro Romea, con un idéntico deseo de ayudarla. ¿Qué era lo que frustraba los malos presagios?... ¿Qué sucedía?... Sucedió que todos los catalanes residentes en Buenos Aires se habían reunido en el Teatro Odeón, nostálgicos y entusiastas, por ver, aplaudir y animar aquella actriz tan admirada en Barcelona, cuya brillante carrera seguían de lejos con fervoroso interés.

Y una acogida parecida encontró, después, en Montevideo y en Santiago de Chile. En Chile una comisión de compatriotas acudió a recibirla y a saludarla en el primer pueblo de la frontera, al pie de los Andes. Le sembraban de rosas el camino, la rodeaban de palmas. La campaña de América se hacía triunfal...

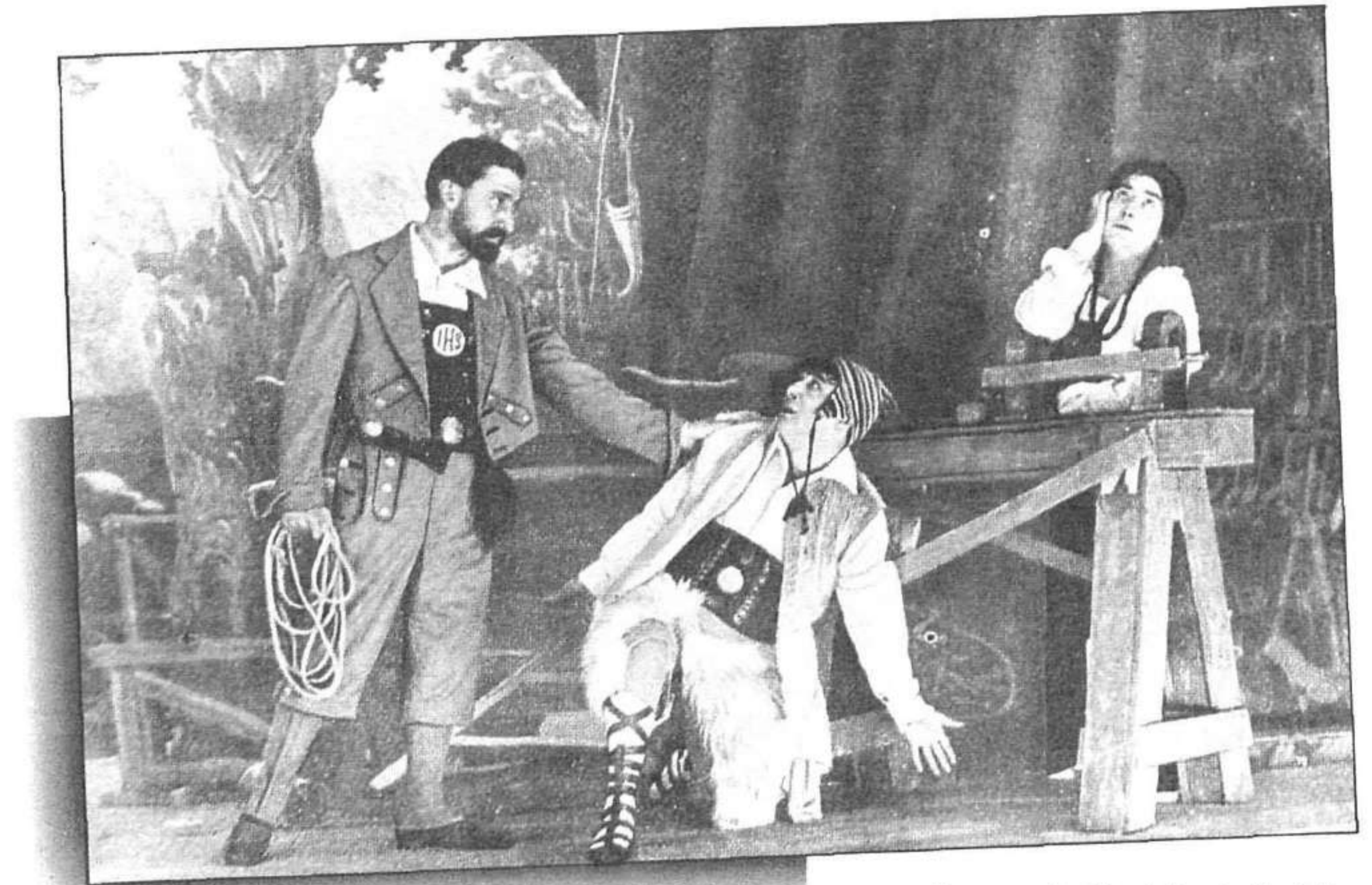
Al volver a finales de año a Madrid, ya se sentía segura. El ambiente teatral de la capital española, si bien no era tan catastrófico como el de Barcelona, era de una mediocridad aterradora. Los escenarios estaban en manos de marchantes del chiste, de malabaristas verbales sin más ambición que la taquilla. Por supuesto estaba Galdós, aunque arrinconado por la hostilidad del público que sostenía los teatros. Estaba Jacinto Benavente, chispeante de ingenio, de maliciosa ironía. La

figura escénica más importante era doña María Guerrero. Muy superior al ambiente, pero formada bajo el signo de Echegaray y sepultada en los dramas de Marquina, sólo en contados momentos consiguió revelar su genio. El ambiente fue más fuerte que ella, talmente que, para complacer al público que la rodeaba, llega a estrenar *Los Extremeños se tocan*.

—“María Guerrero —decía Margarita Xirgu, que sentía por ella una gran admiración— es una de las actrices más estudiosas que he conocido. A veces, al ir a visitarla, la encontraba con un libro en la mano. ¿Estudia alguna nueva comedia, doña María?... ‘No, no, lo que estudio es algo bien diferente’, replica con una son-

desorbitadas, en los personajes caprichosos o burlones, que interpretaba con un humor delicioso y que animaba con una especial irradiación poética. Y por lo que más le he admirado es por el esfuerzo. Catalina Bárcena hizo todo lo que podía. Yo también he hecho todo lo que he podido”.

Para no someterse a ninguna tutela, para librarse de la tiranía que imponía el ambiente, Margarita Xirgu seguía el camino iniciado en Barcelona, con la interpretación de obras como *La campana sumergida*, *Magda*, *Electra*. Es decir, con su repertorio aún no conocido en Madrid. Con un régimen parecido al de las compañías extranjeras que estaban de paso, cambia-



Escena de "La hija de Yorio",
de D'Annunzio (1916)

risa y casi disimulado. Y lo que estudiaba doña María en los últimos años de su vida era la lengua alemana”.

Aquel ambiente espeso, poco a poco se aclaraba. No tardó a destacarse también Catalina Bárcena, salida, precisamente, de la compañía de María Guerrero.

—“El temperamento de la Bárcena —explicaba Margarita Xirgu— era muy distinto al mío. Aunque hizo todo lo contrario de lo que yo me había propuesto, me gustaba mucho. Me gustaba desde el tono de su piel al tono de sus cabellos, y su voz, que, digan lo que quieran los que la critican, era una voz muy sugestiva. Y donde más me gustaba era en las obras

ba a menudo los programas y no pedía obras a los autores locales. Así evitaba competencias y comparaciones peligrosas. La primera obra de autor madrileño que representó fue *Los ojos de los muertos*, de Jacinto Benavente, que ya había sido estrenada, y aún, para no promover rivalidades, no hizo ningún papel de protagonista. Eligió aquel drama, no tan sólo porque era de Benavente, sino porque, escrito bajo la influencia de Ibsen, Margarita Xirgu podía hacer una interpretación más en la línea de las obras que constituían su repertorio. Es así como en aquella primera temporada de Madrid se ganó la simpatía del público. Económicamente

todo iba bien. Ella se había constituido en empresario, única forma de escoger los programas con toda libertad. Y Miguel Ortín, dispuesto a no dejar que se arruinara, administraba.

Acabada la temporada decidió volver a Barcelona. No había la más mínima inconsciencia en su regreso. Había sido la más prometedor, la más brillante de las actrices catalanas. Desde que había debutado como una profesional, sólo en raras ocasiones trabajó en castellano. ¿Qué efecto produciría al presentarse como actriz de lengua castellana, al frente de una compañía formada en Madrid?... ¿Cómo la recibirían quienes lo consideraban como una traición?... ¿Qué acogida le daría

algunas heroínas catalanas que, en traducción al castellano, había paseado por diversos países; la *María Rosa*, la *Blanca*, de Guimerá; la *Rosa Anna*, de *El Pati Blau*, de Rusiñol. Margarita Xirgu había triunfado, pues, en una de las pruebas que con toda razón le habían inspirado más temor.

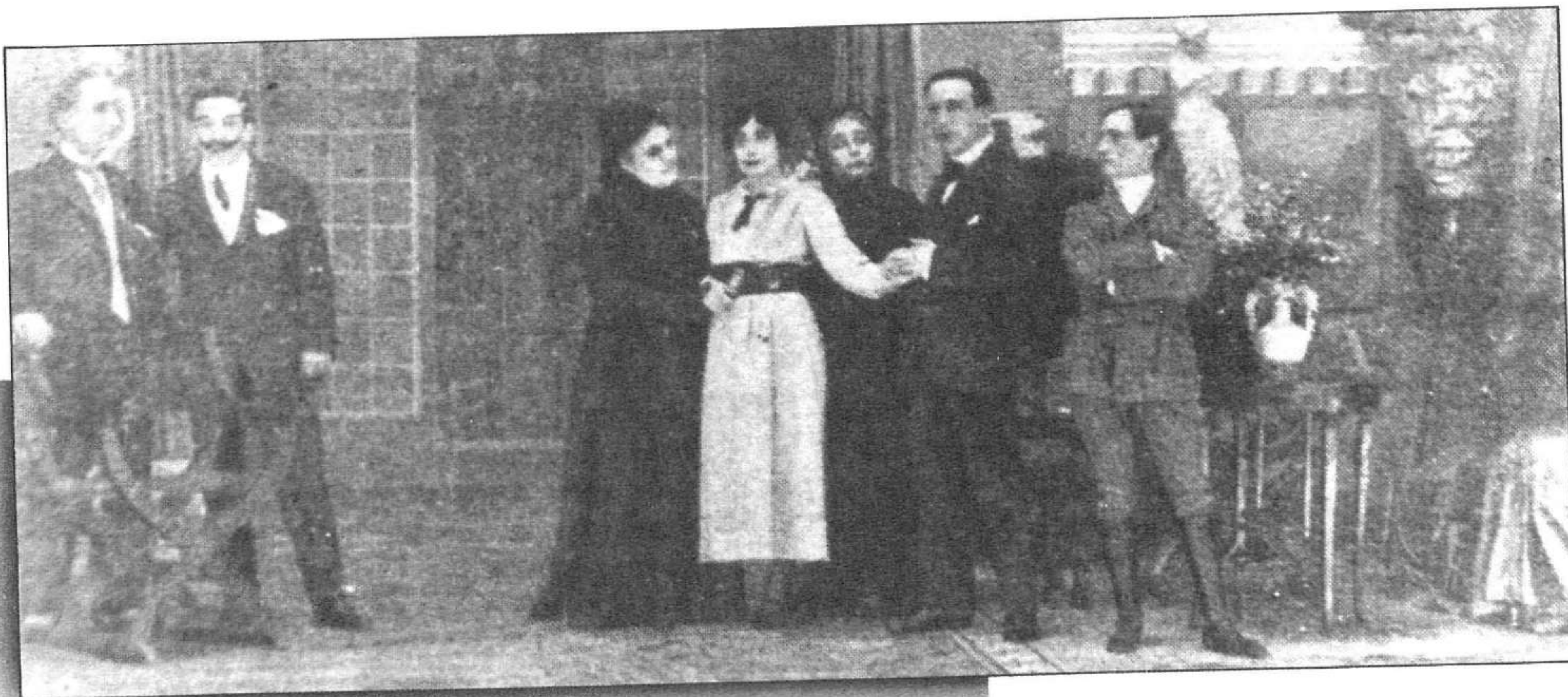
CÓMO LLEGA A SER LA ACTRIZ ESPAÑOLA MÁS POPULAR

Si el temple de su carácter le permitió resistir la prueba, la tensión nerviosa fue tal que, acabadas las actuaciones, debió tomarse una temporada de descanso. Y

reaba uno de los toreros más famosos del momento, Joselito, y la misma sensación de seguridad que daba, con tanto aplomo y coraje, provocaba que no sintiera la más mínima emoción. La gracia y elegancia de los movimientos y las actitudes del torero no eran suficientes para convencerla. Lo miraba sonriente, con cierta indiferencia. De repente la sonrisa se transformó en grito de espanto. El toro, atacando bruscamente al torero, lo lanzó de una embestida de su bien provista cabeza contra la barrera.

—“Fue entonces —comenta ella— cuando comprendí la trágica emoción de aquel juego temerario”.

Por fortuna, Joselito se salvó y Margarita Xirgu se liberó de un gran peso. Con



Escena de "La chiquilla" (1917).

aquel público que la había querido tanto porque se sentía identificado con ella?... Estaba ante una incógnita y necesitaba todo su coraje de mujer y actriz para encararse a ella.

Barcelona se rindió al encanto de la artista. Los espectadores entraban al teatro con despecho o con prejuicios, con benevolencia o con irritación. Daba igual. Oían aquella voz y se embelesaban. Al fin y al cabo, fuera cual fuera el acento, fueran cuales fueran las palabras, la voz era la misma, enternecedora, una maravillosa, misteriosa, voz de la tierra. Barcelona aplaudió, pues, a su actriz predilecta. La aplaudió incluso en la interpretación de

un domingo por la tarde —una tarde de sol— fue a los toros. No había ido nunca. De pequeña, había sentido clamar a su lado: ¡una fiesta bárbara!, y la fiesta le inspiraba todo tipo de prevenciones. Precisamente, una de las causas por las cuales su viaje a América e incluso en los escenarios de Madrid no acabase de relacionarse con los obligados compañeros era que hablasen y discutiesen constante e inacabablemente de toros y toreros. Le resultaba odioso. Quien la convenció para ir a los toros y la acompañó aquella tarde fue el diputado Emili Junoy, hombre de muchas amistades y simpatías. El espectáculo estuvo a punto de defraudarla. To-

Emili Junoy fueron a interesarse a la enfermería. Joselito agradeció el interés que le había mostrado la ya ilustre actriz y se hicieron amigos. Al mismo tiempo ella se sintió entusiasmada por los toros. Iba a las plazas de Madrid, de Sevilla, de Granada, cuando le quedaba margen en sus actuaciones teatrales. Se decía que preparaba las temporadas de verano de forma que sus contratos con las diversas ciudades españolas coincidieran con los de Joselito. Y un diario ilustrado publicó una fotografía, hecha por sorpresa, donde la Xirgu se veía de espaldas, con "mantón de Manila", bailando con el famoso torero. Todo esto provocaba comentarios y



46



En la imagen superior, Margarita Xirgu y el torero Joselito con un grupo de amigos. Sobre estas líneas, en 1914, con Jacinto Benavente, después de la representación de "Elektra" en el Teatro de la Princesa de Madrid.

era motivo de críticas y murmuraciones.

Y por si fuera poco, esta nueva afición de la actriz fue muy mal vista y condenada por los amigos de Barcelona.

Travesuras aparte, la atracción que sentía por la "Fiesta nacional" era influida por sus ideas sobre el teatro. Al contemplar las peripecias del espectáculo, soñaba con un recinto grandioso, al aire libre, donde, liberada del convencionalismo de las bambalinas y decorados, pudiera ofrecer representaciones que sumasen a la belleza plástica de los movimientos y actitudes la belleza del verbo e incluso del canto y de la música; representaciones que, como la fiesta de los toros, congregasen grandes multitudes y las emocionasen. Porque estaba cada día más convencida de que el teatro no debe ser un arte exclusivamente para minorías, sino también popular. Y que puede serlo sin concesiones, sin abdicar de ninguna de sus nobles prerrogativas. Es decir, que ha de satisfacer a los espíritus más exigentes y al mismo tiempo conmover a todo un pueblo. En las producciones escénicas que más la complacían —tragedias griegas, Shakespeare, Lope, Calderón, y en general de los grandes autores de todas las épocas—, discernía esta doble posibilidad y creía que con esta ambición habían sido escritas.

Siempre se ha discutido qué es más importante en el teatro; el texto o el intérprete. Es evidente que no hay teatro sin actor y que un actor ante el público, aunque sea improvisado, al intentar emocionar o provocar la risa nos ofrece toda la verdadera esencia del teatro en su finalidad más primaria. Ahora bien, cuando el texto está previamente escrito, cuando de por sí constituye una obra literaria capaz de conmover, hacer pensar o divertir, el intérprete ha de convertirse en una especie de oficiante. Su respeto hacia la letra debe ser total, y su misión es revelárnosla en espíritu. Y como el espíritu es vaporoso, deslizante, y cada cual lo capta según su particularidad sensibilidad, cuanto más rica en contenido sea una obra, más desigual será el trabajo de los diversos intérpretes. Por eso no se va al teatro para conocer una obra importante.

Para conocer una obra es mejor leerla. Se va al teatro no para conocer al Hamlet de Shakespeare, sino para ver el Hamlet de Zanconi, el Hamlet de Talhna, el Hamlet de Sarah Bernhardt. Interpretaciones de esta categoría son las que sacuden al público, a la vez que arranca de la cómoda poltrona de la lectura a los espíritus refinados para llevarlos al teatro. Y esto es lo que ella cada día más lucidamente y con más convicción deseaba.



Escena del tercer acto de
"El yermo de las almas", de Valle-Inclán,
estrenado por Margarita Xirgu en 1915.

El teatro seguía siendo el centro de su vida. Su posición absorbente. Si iba a los toros, también iba a los museos. Muchos de sus gestos, de sus actitudes escénicas, no tendrían explicación sin el Greco, o sin Velázquez, sin tal figura o tal otra vistas en la reproducción de una escultura o de un friso. Observadora constante, de todo sacaba partido. Y, sobre todo, pasando por una calle, o mirando furtivamente un interior, encontraba la solución de una escena difícil. A veces llegaba a la impiedad:

—“Me he sorprendido contemplando sin emocionarme la cara de un agonizante, preocupada tan sólo, como quien mira una máscara, de sus expresiones de dolor”.

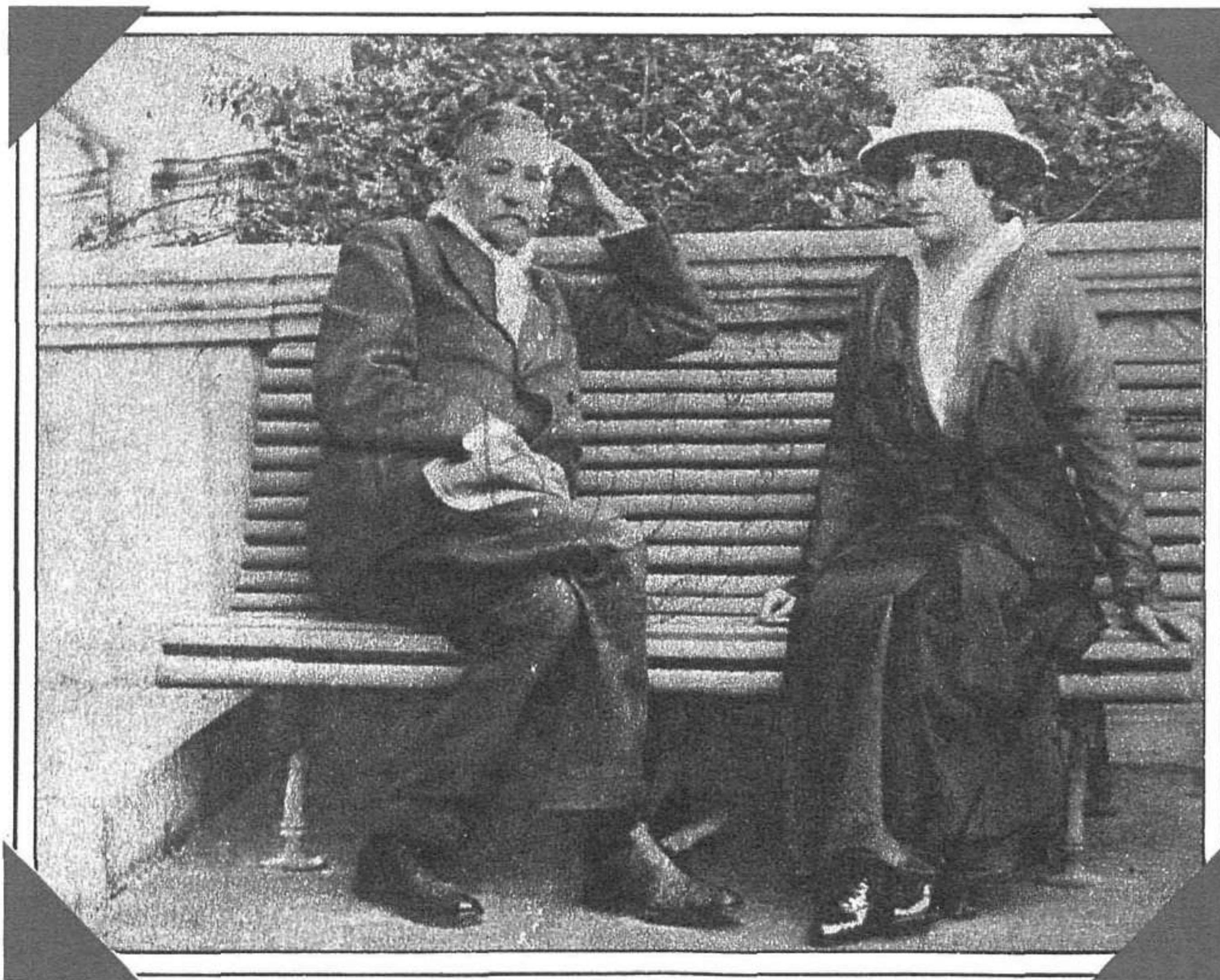
Lo peor que podía sucederle en una reunión era encontrarse al lado de un espejo. Si miraba un momento, con la natural curiosidad que siempre desvela ver la propia fisonomía reflejada. Después, por instinto, iniciaba un cambio de expresión. Prisionera ya de este ejercicio, ni siquiera escuchaba lo que se hablaba. Se dedi-

caba a “hacer caras”. La conversación era un fracaso.

Mientras tanto, en Madrid proseguía representando su repertorio habitual, añadiendo obras de autores que seguían ganando fama por Europa: D’Annunzio, Bernstein, Bataille... De pronto se interesó por Valle-Inclán. A Valle-Inclán, después de que María Guerrero le estrenara *La Marquesa Rosalinda* y *Voces de Gesta*, con un total fracaso económico, había pasado a la categoría de autores considerados demasiado literarios para traspasarlos del libro del escenario. Esto es lo que precisamente desveló el interés de Margarita Xirgu, que seguía irritada contra la vulgaridad que predominaba en el teatro. Además, Valle-Inclán era el autor español en cuyo teatro descubría más cualidades poéticas. Le gustaba también por su aspecto plástico, por la impresión de realidad transferida a la vidriera, al tapiz, o al aguafuerte que producía, y que permitía una sugestiva presentación. Representó, pues, *El Yermo de las Almas*, drama que, si bien se había publicado, no

había sido estrenado. Lo representó por primera vez en Valencia, y lo repitió en Sevilla, Granada, Zaragoza... En todas partes producía un gran efecto. Representaba una muerte, sobre todo, que gustaba mucho. Vestida con una túnica blanca, que transparentaba un fondo rosado, levantaba los brazos, que, recubiertos por las amplias mangas de la túnica, adquirirían el aspecto de unas alas angelicales, vacilaba un momento, doblegaba la cintura, y se desplomaba trazando con su cabellera, que se le deshacía, un amplio semicírculo contra el suelo. Se producía un momento de silencio e irrumpía la ovación. Siempre igual en todas partes. Valle-Inclán le escribió felicitándola, y ella se sintió feliz con la carta de Valle-Inclán.

Y he aquí que llegó a Madrid, se dispuso a representar la obra y don Ramón del Valle-Inclán declara que escribió *El Yermo de las Almas* bajo nefastas influencias —las influencias de Bernstein y de Bataille, promotores de las heroínas atormentadas por pasiones artificiosas y falsos conflictos psicológicos—, y prohíbe su re-



presentación. La actriz protesta. Se toma la prohibición como un desprecio a su trabajo, como una de las tantas arbitrariedades de aquella criatura barbuda y atrabiliaria, y se enemistan.

—“¡Y yo —exclama Margarita Xirgu— que era la única actriz que admiraba a don Ramón! Su teatro, después de María Guerrero, no había interesado a ningún artista. Sólo, en cierta ocasión, sus amigos consiguieron convencer a otra actriz para que le representase una obra. Estaba decidida y aquellos amigos se lo comunicaron con alegría al ilustre gallego. Mordaz, altivo como siempre, en vez de la manifestación de agradecimiento que esperaban, exclamó como único comentario, refiriéndose a la actriz: ‘¡Como actriz le sobran veinte centímetros de altura y cinco de nariz!’ La actriz lo supo y Valle-Inclán se quedó de nuevo sin estrenar”.

A Margarita Xirgu le costó mucho aceptar que Valle-Inclán fuera sincero en repudiar *El Yermo de las Almas*. Sólo quedó convencida de la sinceridad de aquella extraordinaria figura insobornable al ver que el drama quedaba excluido de la colección de obras completas. Naturalmente, fueron de nuevo amigos.

En aquella época —acabada la primera guerra mundial— se sintió particularmente atraída por Benito Pérez Galdós, el cual acabó inspirándole una intensa veneración. En su recuerdo, lo ve, más que como el hombre que fue de carne y hueso, como una figura mítica, tal como quedó plasmada en la viril escultura que realizó Victoriano Macho.

—“¡Las manos de la escultura —decía Margarita—, que algunos encuentran demasiado grandes, son las auténticas manos de don Benito, tal como las veíamos nosotros en la época en que le conocí. Estaba bastante ciego. Al darle la mano para saludarlo, él nos la aprisionaba entre las suyas, y nos la reseguía como si por la forma de la mano quisiera adivinar la forma de nuestro cuerpo, de nuestra cara, del alma”.

Como consecuencia de esta amistad, Margarita Xirgu estrenó la adaptación teatral de *Marianela*, hecha por los hermanos Álvarez Quintero. La obra era ya de por sí lacrimógena, y los Álvarez Quintero aliñaron la adaptación con todos sus amables y azucarados recursos. Margarita Xirgu obtuvo uno de sus éxitos populares más resonantes. Toda España aplau-

dió larga y sonoramente. Ella popularizó a la protagonista, y la protagonista convirtió a la actriz en la más popular, en la más admirada y aplaudida. Hizo la obra infinitas veces por ciudades, pueblos, aldeas. En Écija, ciudad andaluza de veintidós mil habitantes, tenía que hacer una sola función por la noche. Las entradas, agotadas, mucha gente se quedó con ganas de conseguir las. Al levantarse el telón, no cabía una aguja más en la sala. No había forma de empezar a causa de las sonoras protestas de los que se habían quedado fuera. Era inútil tratar de imponerse; crecía el alboroto. Sólo se consiguió el armisticio a base de prometer la repetición de la función. Margarita Xirgu se vio, pues, obligada a representar *Marianela* dos veces seguidas en una misma noche.

—“Un hecho parecido —recuerda— sólo me había ocurrido en El Vendrell, con *María Rosa*, de Guimerà. Pero en El Vendrell no era extraño. Es como aquel que dice el pueblo de Guimerà, y la gente lo adoraba”.

Después del éxito de *Marianela*, Galdós escribió expresamente para Margarita Xirgu *Santa Juana de Castilla*. Y ella hizo



Margarita Xirgu tuvo una fuerte amistad con Pérez Galdós. En la página anterior, la actriz y el escritor en una foto sacada en Santander, y Margarita en el papel de "Marianela". Sobre estas líneas, escena del segundo acto de la obra de Galdós (1916).

de la protagonista un estudio muy completo. Su veneración por Galdós no la distanció de Benavente. Es posible que entre ambos autores —tan diferentes— no hubiera habido nunca rivalidades y que, las rivalidades las hubieran mantenido los partidarios respectivos. Ella, entre Pérez Galdós y Benavente, no sabía muy bien con qué carta quedarse:

—“Benavente es más brillante; su diálogo más agudo, con más especias picantes, chisporrotea. Pero a figuras como ‘el Abuelo’ o como ‘el Pepet’ de *La loca de la casa*, ¿qué opone Benavente?... El teatro no vive de divagaciones, de ironías y moralidades. Vive por los caracteres, y si los caracteres llegan al misticismo, mejor. Los hombres siempre se preocupan por los mitos, se llamen Otelo o Hamlet. Siempre habrá actores que querrán interpretarlos. Galdós iba por estos caminos que conducen a las cimas. Benavente veía el camino y no se atrevía a remontarlo. Se quedaba en los valles verdes y exhuberantes, con flores y pájaros. Además, la idea madre de Benavente de que comprenderlo todo es perdonarlo todo, corrompe la misma esencia del teatro. Es contraria a la tradición teatral española”.

La mayoría de las comedias de Benavente no eran muy adecuadas para las condiciones de Margarita Xirgu. Butacas, teléfonos, tazas de té, vestidos, sombreros de moda, criados, visitas, ahogaban su arte, que no quería ser condicionado por un realismo tan inmediato y tan estricto. Por eso prefería las obras más de fantasía que rompen ese marco como *El dragón de fuego*. Esta comedia la trajo en momentos en que los temas orientales, por el exotismo y el pretendido misterio, fascinaban las imaginaciones. De todos modos, montar una obra que no consideraba demasiado consistente, con el luto y la propiedad que acostumbraba, era correr un riesgo económico bastante considerable. Antes de decidirse consultó a su marido si durante la temporada habían tenido beneficios. La respuesta fue positiva y en opinión del esposo se podía comprar un automóvil. Sin embargo, Margarita Xirgu decidió que con los beneficios podrían representar *El dragón de fuego*. Y se quedaron sin automóvil.

Desprendida como era, tenía estos arranques o, mejor dicho, estas inspiraciones. Sabía que el teatro se mantiene más que por cálculos precisos —nadie es

capaz de prever las posibilidades económicas de muchas obras— de imponderables. Fueron los imponderables, lo que no puede medirse ni pensarse, lo que les permitió hacer una pequeña fortuna. Claro está que Miguel Ortín vigilaba.

Si bien no era en las comedias de salón, que la encogían, donde su arte cobraba toda la grandeza, lo cierto es que aquella chica precoz y sería de la calle de Jaime Giralt, aquella comediente mal pagada que al salir del escenario del Paralelo iba por las calles con aire tímido, huyendo de las miradas de cualquier posible admirador, se había convertido en muy poco tiempo en una gran señora, sencilla y cordial. Una gran señora que si, sobre todo en el ambiente confuso de los escenarios, alguien mal aconsejado la irritaba, se convertía en una reina ofendida. No en balde, Benavente escribió expresamente para ella *Una señora*. Por cierto, Benavente sentía —a saber por qué oscuros misterios de entre bastidores— una solemne ojeriza contra Enric Borrás. Así, aprovechando la oportunidad de felicitar a la actriz por su interpretación, exclamó quitándose de la boca el inmensurable habano: “Qué lástima que no pueda escribir para Enric Borrás *Un caballero*”.

Benavente dejó una clara constancia de la admiración que sentía por Margarita Xirgu en uno de los volúmenes de la edición de sus obras completas, donde le expresaba el deseo y la esperanza de que ella estrenase su última obra.

CÓMO RENOVÓ EL AMBIENTE TEATRAL

En Madrid, ya no seguía como al principio el régimen de una compañía extranjera. Bien al contrario, se había convertido en una de las actrices más solicitadas. No por eso se sentía bien avenida con el ambiente que predominaba. Para renovarlo, trataba de descubrir autores nuevos. Contra la opinión corriente que negaba a los literatos y a los intelectuales carta de naturaleza en el ámbito teatral, ella trataba de descubrirlos entre los intelectuales, los literatos y en especial entre los poetas.

—“Si no saben hacer teatro —afirmaba— ya aprenderán. Mientras tanto siempre dirán cosas interesantes”.

Siguiendo esta órbita, estrenó obras de literatos inéditos en el teatro, como Alberto Insúa en colaboración con Hernández Catá. Más tarde llegó a pedir que le escribiera a Gregorio Marañón, seducida por sus ensayos. La verdad es que el au-

tor esperado, el poeta con el que soñaba, no aparecía. Como las obras de aquellos autores, a contrapelo del público, no perduraban, volvían a las traducciones. Ahora eran Lenormand, Pirandello... En 1920 obtuvo por primera vez la concesión del Teatro Español, y en aquel teatro, de tradición venerable, no se podían representar obras traducidas. Se hubiera considerado una irreverencia. Por primera vez pensó seriamente en el teatro castellano. Para una actriz dramática era un tesoro maravilloso que se ofrecía en bandeja. ¿No era un teatro así con el que soñaba, un teatro donde la poesía se aliaba a la acción, un teatro con garra, donde los personajes se arbolan a menudo de tremedades pasiones?... Si nunca se había decidido a interpretarlo era porque las escasas representaciones que daban las otras compañías nunca gustaban y resultaban un fracaso económico. Se preguntaba: ¿Quizá el público ha perdido el gusto por el teatro en verso?... ¿O era la forma fría, académica, insoportablemente cantarina y monótona de interpretarlo los actores, lo que lo alejaba del público?... Sería preciso, en cualquier caso, intentar un nuevo estilo. Y estudiando el qué y el cómo del nuevo estilo, otra duda acechaba; ¿Sabría recitar los versos?... ¡Y en castellano! En escena prácticamente sólo había declamado en catalán, y de esto ya había pasado cierto tiempo. Estaba acostumbrada a los diálogos en prosa. Tanto ella como todos sus compañeros dialogaban con una vivacidad y limpieza impecables. ¿Saldrían igualmente airosos con los diálogos en verso?

Entonces ya había impuesto una innovación que daba un gran prestigio a su compañía; la supresión en el escenario de la horrible concha que escondía el apuntador. Nunca estrenaban una obra sin saberse de memoria. Repasaban y ensayaban hasta que lo conseguían. La labor del apuntador, durante los ensayos, consistía en subrayar los errores de cada uno de los actores. Sólo cuando en los ensayos no se producía ningún fallo, se daba la obra por sabida. Así podían representarla con toda seguridad, sin miedo. Pero el verso, ¿no era una materia en exceso delicada, frágil, para someterlo a esta prueba?

Doña María Guerrero, prisionera de un público que no admitía complicaciones, ya no se atrevía a hacer obras en verso e incluso había inducido a Marquina a escribir los diálogos en prosa, la animaba, nostálgica, en esta empresa, recondándole las virtudes nemotécnicas del ritmo y de la rima.

Como primera prueba, Margarita Xirgu,



“La niña de Gómez Arias” (1922).

después de pensárselo bien, eligió *La niña de Gómez Arias*, una de las comedias menos conocidas y divulgadas de Calderón; una de las menos barrocas y de aquellas en las que el verso se ajusta más a la acción. Y gustó tanto desde el día del estreno, que superó todas las esperanzas. Margarita Xirgu paseó triunfalmente *La niña de Gómez Arias* por toda España y después por las repúblicas sudamericanas, en su segundo viaje a América.

Vista esta aceptación, desempolvó muchas otras heroínas de Calderón, de Lope de Vega y Tirso de Molina. Se puede hablar perfectamente de desempolvar, porque ella cogía aquellas vestiduras que los actores y las actrices sólo osaban exhibir como gloriosas y mortuorias piezas de museo, la sacudía, las restregaba y retorció hasta que perdieran la rigidez adquirida en las vitrinas y recuperasen la pristina flexibilidad, aptas para cubrir no la figura de un maniquí puesto en movimiento solamente, sino una criatura de carne y hueso, movida por las pasiones.

Margarita Xirgu afirmó que interpretándolas se encontraba en su propio elemento.

—“Igual que cuando estrené *Electra*, en el Principal —decía—, consideraba que lo esencial de estos dramas podía suceder en la calle de mi infancia, en la triste, dramática calle de Jaume Giralt. Me parecen más cerca de las tragedias grie-

gas, más salpicados de sal mediterránea, que las nobles y acompasadas tragedias de Corneille o de Racine”.

Lo cierto es que la actriz, que, al llegar por primera vez a Madrid se comportó con tanta circunspección que procuraba no molestar a las actrices famosas con rivalidades y competencias, había acabado por descender a las raíces del teatro español y enarbolaba con furia y con gracia sus ramas floridas.

El triunfo que obtenía no era exclusivamente personal. Comunicaba sus virtudes a todo el conjunto. Modernizaba, transformaba el escenario. No tan sólo había suprimido la concha del apuntador; retiró los armatostes de cartón pintados; hizo caer las ondulantes bambalinas, los semiflotantes bastidores. Simplificaba la tramoya a base de eliminar lo innecesario. Pocos y simples motivos sugeridores le bastaban para ambientar una escena. Buen gusto, observación, decisión, hacían el resto. Todo esto hoy no parece gran cosa, el alfa y la omega del teatro. En un tiempo en que el realismo llenaba de trastos inútiles los escenarios, representaba una revolución.

Más que nunca la lección del Greco y de Velázquez era evidente. Puesto que no se trata solamente de restituir la vida a los personajes, ahogada antes por una ampulosidad declamatoria, sino de combinar el movimiento de cuadros sucesivos que impresionaran por el color, por la disposición del conjunto, sin que la plástica menguara el impulso vital. Era difícil de prever a dónde llegaría por estos mecanismos de perfección. ¿Quién había visto algo más bello en la escena española que aquel auto primitivo en el que ella hacía el papel de la Virgen?... Era como la irreal transcripción de un retablo seráfico: manos delicadas, increíbles, mirada donde toda la piedad y el dolor del mundo se concentraban, irradiación misteriosa, voz que venía del más allá, voz milagrosa...

Sorprende la voluntad de hierro que representaba, para una mujer aparentemente tan frágil, este doble trabajo de estudiar e interpretar un personaje y montar y dirigir la obra, calculándolo todo, detalle a detalle, sin dejar nada a la improvisación. Por fortuna, Margarita Xirgu era de las raras personas que, al leer una obra teatral, imaginaba la plástica y las soluciones escénicas; soluciones que, según afirmaba, eran frecuentemente transcripciones de escenas reales que recordaba de pronto. Para precisar estas soluciones, antes de los ensayos, trazaba uno o diversos croquis. Como dibujo, los croquis eran primitivos e infantiles, pero muy precisos. No olvidaba nada. Por otra par-



A la izquierda, "Santa Juana", de Bernard Shaw. Arriba, en "Una señora", de Benavente. Sobre estas líneas, Margarita Xirgu con María Guerrero (sentada) y Mercedes Capuir en un festival del Teatro Español (mayo 1925).



"Carmen", de Merimée.

te, la influencia que ejercía en los actores la ayudaba a mantener la disciplina y el rigor con que se llevaban a cabo los ensayos. La influencia provenía de su prestigio, que ejercía una sugestión favorable. De todos modos, no siempre le era fácil hacerse obedecer, puesto que había actrices y actores que tenían hábitos y dejes difíciles de eliminar. Ella decía:

—“Sí, sí, esto está muy bien. ¿Pero y si lo probásemos de esta otra forma?”.

Tomaba la actitud que sugería, repetía la réplica con la inflexión apropiada. De mala gana, con escepticismo, el intérprete se sometía. Después el público le hacía comprender el acierto de su consejo, de la solución ofrecida por la sutil directora.

Se le había reprochado que no sabía maquillarse demasiado. El maquillaje es asunto de maquilladores, y en aquel tiempo ya los había que sabían transformar la cara de una actriz en la cara de una muñeca. Ella no lo consideraba una ventaja. Pensaba que el exceso de maquillaje perjudica, impone una especie de máscara contraria al libre juego de la expresión.

—“Tienes que llorar un momento —decía— y con las lágrimas el maquillaje te ensucia. ¿Cómo podrás tener después una cara alegre?”.

No ha de sorprender que Margarita Xirgu pensase así. Sus músculos faciales eran infinitamente moldeables, y uno de sus aciertos supremos era que, al salir a escena, su expresión bastaba para sugerir un carácter. Su expresión no permanecía inmutable, iba alterándose de acuerdo con el movimiento de las pasiones, matizándose con la vibración de cada palabra. Se hace difícil comprender, ante un retrato, o en el mismo recuerdo, que la expresión grotesca de *La Dama Boba*, la expresión iluminada de *Santa Juana*, la expresión de turbia sagacidad de *La Celestina*, las haya producido un mismo rostro. Y casi al natural, por una reverberación imaginativa.

¿Quién es mejor actor, el que ejerce un dominio absoluto sobre los sentimientos del personaje y los interpreta en frío, sin alterarse, o aquel que se deja arrastrar por ellos y se conmueve y emociona por él mismo en escena?...

Esta pregunta que ha derramado tanta tinta, Margarita Xirgu seguramente no la contestaría con contundencia. Creía que el intérprete debe estar seguro de lo que debe hacer y que, por tanto, debe ser dueño absoluto de sus nervios, de sus reacciones. Debe graduar, matizar los sentimientos del personaje, cuidar el efecto que produce en el público. Pero, si se llora en escena a voluntad, las lágrimas

derramadas ponen triste al que las derrama; si uno se ruboriza por motivos histriónicos, la sangre que pone coloradas las mejillas produce una sensación de vergüenza; y si se grita asustado, el espanto se comunica al público. ¿Cómo evitar sentir un escalofrío que incluso nos obligará a palidecer de verdad?...

“En todo caso —decía Margarita Xirgu— se mezcla el misterio de la inspiración. Yo no quiero contar con ella, nunca dejo nada al azar, procuro preverlo todo. En representaciones sucesivas diremos lo versos o las frases de la misma forma, haremos idénticas pausas, daremos una entonación e intensidad parecidas a la voz. Pero la representación no siempre sale igual. De pronto se ha encendido la llamita de la inspiración y varía todo. Si la compañía es buena y está bien entrenada, la llama se comunica de repente de un actor al otro. El silencio se vuelve expectante, un aura especial flota en el teatro. El intérprete lo encuentra todo más fácil, divinamente fácil. Habla, se mueve como si un espíritu tutelar le dictase las inflexiones de la voz, lo impulsase en cada gesto. La intención con que se recita una frase, el público, como dotado de una sensibilidad especial, la recoge inmediatamente. ¿Cómo, por qué, cuándo se produce el fenómeno?... La tensión nerviosa ayuda a provocarlo”.

“Por esto, en general, los días de estreno se trabaja con inspiración. La tensión, incluso unos días antes, ha sido enorme. No puedes dormir, no comes. Los vestidos encargados especialmente para la obra, que te iban bien al probártelos, resulta que, al salir a escena, te vienen grandes. Sería inútil procurar que encojan. Al poco tiempo, salga como salga la obra, se irá recuperando lo perdido. Una tensión nerviosa parecida se produce ante un público nuevo, un público que por cualquier motivo sospechamos que será difícil. Una obra importante, al contagiar con su belleza a los intérpretes, predispone también a la inspiración. Cuando el éxito va en aumento, crece, la chispa se produce con suma frecuencia. Siempre es imprevisible. En las obras centenarias, esta chispa es lo que salva a los actores de la monotonía. Eso sí, por mucho que la inspiración nos haya hecho participar en el dolor, en las inquietudes, en las tristezas de los personajes, es una participación efímera. Cae el telón, y seguidamente la comedia que empieza es completamente otra; al saludar a los que aplauden, al inclinar la cabeza a derecha e izquierda y sonreír, satisfecha, pero ausente, a quienes te felicitan... Una vez acabado todo eso, se vuelve a ser una misma”.





Y añade con convicción:

—“Fuera ya de la escena, nunca me he sentido en absoluto identificada con mis personajes. Ellos son ellos y yo soy yo. Por mucho que me seduzcan artísticamente, nunca se me ha ocurrido comportarme como ellos en la vida real. A despecho de la vocación por la tragedia, mi vida, desde que empecé a circular por el mundo, hubiera sido, durante años, una fiesta continua, un verdadero camino cubierto de rosas, sin la enfermedad latente que planeaba como una terrible amenaza. Y esto, el teatro también me ayudaba a superarlo. Aunque de joven, en casa, a veces la tos no me dejaba, y me sentía morir. Llegaba al teatro, los pulmones se me dilataban. Ni en las cimas más altas he respirado mejor. El teatro es para mí una fuente de vida. Nadie puede decir que se me haya visto cansada en escena; nadie puede decir que me haya oído toser; nadie dirá que me hayan visto pronunciar un verso, una frase con fatiga. ¡Nadie!”.

Nadie, en efecto, ha dicho nunca nada de todo esto. Ahora bien: a fuerza de verle representar personajes enigmáticos, torturados, prisioneros de violentas pasiones, se iba formando a su alrededor una leyenda concordante con las vidas irreales de aquellas criaturas tan apasionadas. Como si la *Teresa Raquin* de su adolescencia la hubiera marcado para siempre, empresarios y autores la destinaban a interpretar heroínas complicadas y pasionales. También los autores, cuando comenzaron a escribirle obras y papeles a medida, escogieron estos tubadores caminos. Benavente, además de *Una Señora*, escribió para ella: *El mal que nos hacen*, *Ni el amor ni el mar*, *La novia de nieve*, *La mariposa que voló sobre el mar*, *La noche iluminada*, *No quiero, no quiero*. Los hermanos Quintero se dejaron atrapar como una trampa por esta tendencia con *Barro pecador*, *Novelera*, *Cristalina*... Si para Benavente una experiencia así no tenía la menor importancia, puesto que

para él el teatro era siempre literatura —comentario de un suceso dialogado con ingenio—, a los Quintero los descarriaba hacia zonas resbaladizas, donde perdían la sal, la gracia, la natural desenvoltura. En este aspecto —sólo en este aspecto— la Xirgu fue la mujer fatal para los Quintero.

Contra toda apariencia, pues, una vida de Margarita Xirgu decepcionaría a quienes buscasen en ella concomitancias con los personajes que creó. Esencialmente —ya lo hemos observado— su adolescencia, entre una vocación ardiente y un hogar deshecho, fue heroica; su triunfal juventud, entregada al estudio. El acuerdo tomado con su esposo de mantener el hogar estrictamente separado o preservado de los histrionismos de la escena, lo cumplían con naturalidad y sin esfuerzo. Esto no quiere decir que fuese una artista aburguesada o estrecha. Todo lo contrario, fue artista siempre, artista en todo. En su vida privada, ¿podía discernir ella mis-



Con su esposo, Josep Arnall, en el Retiro madrileño. Les acompaña el periodista Tejera.

ma el límite justo en que dejaba de hacer comedia?... Y, sí le disgustaba el desorden y la bohemia, detestaba la rutina y la vulgaridad. Mascarón de proa, recorrió mucho mundo, tuvo muchas amistades, muchos se sintieron seducidos por su sensibilidad, por su misterio. Ella los quiso, pero manteniéndose fiel a los sentimientos primordiales. Le complacía la compañía de los artistas, de los escritores. Creía, precisamente, que los artistas y los intelectuales solían ser la gente más divertida, y proclamaba que, en sus conversaciones con ellos, había aprendido mucho. Que ellos habían sido su mejor, por no decir la única, escuela.

Muchos se preguntaron, si Margarita Xirgu tenía tantas aptitudes como directora de escena, por qué contrató como director a Rivas Cherif. Sobre este tema ella decía:

—“Para mí era un auxiliar de mucho mérito, cuando se acordaba un proyecto trabajaba infatigablemente para realizar-

lo. Tenía el acierto de descubrir siempre los elementos necesarios. A veces nos preguntábamos dónde encontrar la melodía apropiada para ilustrar tal pasaje o tal otro... Al día siguiente, Rivas Cherif comparecía con la partitura conveniente. Falta una bailarina. Ninguna actriz de la compañía sabía bailar. Rivas Cherif no tardaba en presentarnos a la artista más adecuada. Todo lo resolvía. Su propia falta de especialidad contribuía a su agilidad mental. Tenía un gusto infalible. Mientras ensayábamos le pedía que mirase lo que hacíamos desde la platea y el obedecía y anotaba los aciertos y después nos decía qué era lo que le parecía bueno. Lo repetíamos y fijábamos las actitudes que sin su consejo hubiesen pasado inadvertidas. A mí, su opinión me daba una confianza absoluta.”

Margarita Xirgu había conocido a Cipriano Rivas Cherif cuando todavía trabajaba en el Teatre Principal de Barcelona. Era un muchacho fino, pequeño, pálido.

Se encontraba de paso en Barcelona. Iba a doctorarse a Bolonia y ambos se perdieron de vista. Después se encontraron en Madrid. Ella lo había olvidado y los tuvieron que presentar de nuevo. Lo curioso es que volvió a olvidarlo y cada vez que se encontraban en una reunión habían de repetir las presentaciones. Extremadamente sensible como era, el despiste de la actriz, por muy indeliberado que fuese, lo debía mortificar. Sin embargo, no lo demostró nunca. Siempre sonreía.

La Xirgu decía que con Rivas Cherif era cuestión de estar siempre alegre. Era muy divertido. Entre sus múltiples aptitudes estaba la música. Cuando volvía de una ópera, cantaba todos los papeles imitando al tenor, al barítono, al bajo. ¡Y a la soprano! De la tiple, al imitarla, nos enseñaba incluso la cola del vestido, que dibujaba con un movimiento del brazo y de la mano y acaba enroscándose en ella con una vuelta. “Era divertidísimo —decía—. ¡Pobre Rivas Cherif!”.



Teatre GREC

Parc de Montjuïc

Dijous 14 Setembre 1933
a les 6 de la tarda

Festival d'Art Clasic

organitzat per

Margarida Xirgu
i
Enric Borrás

Representació de la tragedia llatina de Lucio Annea Sèneca, versió castellana per Miquel de Unamuno

MEDEA

Repartiment: Medea, MARGARIDA XIRGU - Nodriza, Amalia Sanchez de Ariño - Jason, ENRIC BORRÁS - Creonte, Albert Contreras - Mensajero, Pere Lopez Lagar - Corentas, Enric Guitart, Enric Alvarez Diosdado, Lluís Torner, Josep Cañizares, Ferran Porredon i Ricard Merino
Directors del conjunt escènic, Laura Bové, Pilar Muñoz, Eloisa Vigo, Maria Arias, Amanda Talda, Panchuli Meller, Ferran Aguirre i Miquel Ortín.

Chors de la Societat de Choristes de Catalunya
Orquestra del Sindicat Musical de Catalunya sota la direcció del Mtre. ANTOTI CAPDEVILA
Figurins de MIQUEL XIRGU
Assesor literari i artístic C. RIVAS CHERIF



Arriba, caricatura de la actriu. Abajo, "Medea" en el Teatre Grec de Montjuïc (1933).

Al volver a Madrid, tras su segunda excursión americana, pasó al teatro Fontalba, en el que según la peculiar geografía de los teatros madrileños no podían presentarse obras clásicas. El público exigía obras modernas. Para conciliar el talante del público con el gusto que ella sentía por el teatro en verso, empezó a admitir obras de Marquina, de Ardavín. Estaba convencida de que, contra la opinión corriente —opinión que suponía fomentada por los que no sabían girar con gracia un verso—, los versos en el escenario producían siempre un gran efecto y que incluso salvaban de la caída vertical los argumentos más flojos. Su teoría se confirmó con alguna producción de Marquina, como en *La ermita* y *La fuente y el río*. En cambio, le falló con Ardavín. Estrenó en Madrid dos obras suyas y ambas fueron un fracaso: los fracasos más contundentes que recuerda. Durante uno de los estrenos, en primera fila de butacas había un señorón de una raza hoy extinguida, con barba y mostacho blanco que constantemente le hacía "no", moviendo la cabeza. Ella bastante esfuerzo hacía para salvar la obra. Con toda su energía, trataba de imponerse al público. Inútil: se debatía en el vacío. Los pateos, los silbidos, le ahogaban la voz. El señorón de la butaca se le dirigía de vez en cuando y llegó a amenazarla con un bastón. Ella estaba horrorizada. Al día siguiente, la crítica confirmaba la razón de la protesta. Díaz Canedo, uno de los críticos más sutiles, le dedicaba en "El Sol" una crítica en verso parodiando a Ardavín:

*Margarita, Margarita,
lo que tiene que gritar, lo grita...*

—“Es curioso —observaba la actriz—, el público sólo protesta ruidosamente contra una obra el día del estreno, los otros días, les guste o no, nunca promueve alboroto. Y es curioso también que si bien los aciertos, cuando no son muy importantes, se acaban olvidando, siempre no acordamos de los fracasos. Pero se recuerda sin amargura e incluso vuelven a la memoria mil incidencias cómicas que nos habían pasado inadvertidas el día del estreno”.

Otro fracaso famoso de Margarita Xirgu fue el de *La muerte y el diablo*, drama también en verso de Joaquín Muntaner. Según ella, al público le gustaba y si fracasó fue a causa de las intemperancias de Valle-Inclán.

Uno de los fracasos que más le dolió —y en éste no hubo ruido— fue el de *La venganza de Atahualpa*, de Juan Valera, estrenada con motivo de la celebración del aniversario del nacimiento del autor.

No es que Margarita Xirgu se hiciera ilusión alguna sobre el valor teatral de la obra:

—“Teatralmente —confesaba después—, no me inspiraba confianza, pero estaba bien de ambiente. Nos ofrecía una idea muy clara de cómo era la gente que emprendió la conquista de América. Nos daba idea de muchos detalles que la historia no explica. Y, sobre todo, era de Juan Valera y a mí me gustaba contribuir al homenaje que le tributaban los intelectuales madrileños”.

Montó la obra con todo lujo. El día del estreno, el teatro presentaba un aspecto brillante, como cuando estrenaba Muñoz Seca. En uno de los palcos había quedado encendida una de las pocas bombillas de la sala. Mejor dicho, mal encendida: parpadeaba. Y la luz intermitente distraía al público y a los actores. Una personalidad que estaba en el palco se dio cuenta y, en lugar de apagarla discretamente, empezó a soplar ruidosamente alrededor de la bombilla. Se oyeron algunos imperiosos siseos y alguien consiguió que el personaje dejase de soplar y que se sentase de nuevo. La función prosiguió sin más incidentes y, al final, hubo unos aplausos de ritual. Naturalmente, la obra no llegó a representarse muchas más veces.

—“El obstáculo más fuerte —comentaba la Xirgu— que siempre encontraban los intentos de renovación teatral, los hiciese quien los hiciese, era la falta de un público selecto en Madrid. Faltaba esa base y para renovar el teatro, hacía falta descubrir obras con fuerza suficiente, para que asistiera un público distinto del acostumbrado. Por suerte, este público existía y valía la pena ganárselo”.

CÓMO ENTRE NOBLES RUINAS DESCUBRE EL AUTOR MÁS PRECLARO Y CÓMO, AL FIN, APARECE SU POETA

Como era natural, tanto hablar solamente en castellano, tanto meditar sobre textos a menudo importantes escritos en lengua castellana, las amistades con los escritores castellanos de más prestigio, los aplausos y homenajes del público de Madrid y de otras capitales españolas y, sobre todo, el sentirse verdaderamente querida, por fuerza había de dejar una profunda huella en su espíritu. Ver la Sierra de Gredos al volver de un largo viaje para dirigirse a Madrid, ya la impresionaba tanto como ver Montserrat. ¿Seguía un proceso de desarraigo? Es difícil decirlo. Porque al mismo tiempo, entre la



Merida, 1933: Enric Borràs (Jasón) y Margarita Xirgu (Medea).

exaltación que le producía el triunfo personal, sentía la alegría de darse cuenta de que, a través de ella, triunfaban las esencias de la tierra que la había alimentado. Fuese por donde fuese, la acompañaba un aliento mediterráneo. Y por muchas temporadas que pasasen viviendo alejada de su tierra, su centro natural seguía siendo Barcelona. Barcelona era el lugar donde no sólo tenía su casa, su hogar estable, sino también otras fincas urbanas que había ido adquiriendo. Puesto que, si bien le gustaba volar y vivir espléndidamente, su madre le había contagiado su espíritu de hormiguita. Y también tenía una casa en Badalona donde guardaba los recuerdos y los regalos —algunos muy valiosos material y moralmente— acumulados en su vida artística. Acariciaba como un sueño dulce y melancólico el propósito de pasar los últimos años retirada de la vida activa de actriz, entre Barcelona y Badalona, aprovechando su am-

plia experiencia artística en beneficio de la escena vernácula que había sido su cuna.

También era en Barcelona donde prefería estrenar las obras que le parecían más difíciles. Una de ellas fue *Santa Juana*, de Bernard Shaw, que, por sus dificultades, le inspiraba tanta ilusión como temor. Durante los ensayos, Salvador Vilaregut la iba a ver cada noche al camerino. Ella le guardaba una hermosa amistad, aunque, obligada por las circunstancias, se valiera para las adaptaciones de traductores más hábiles. En aquella ocasión, sin embargo, Vilaregut le llegó a resultar impertinente. Le hablaba constantemente del éxito que obtenía en París Ludmila Pitoëff en la interpretación de *Santa Juana*. Él había asistido a una de las representaciones, y los ojos, la voz, las manos de la famosa y singular actriz lo tenían obsesionado. Margarita Xirgu impaciente exclamó:

—“Bien, yo no soy una Pitoëff, pero ¡haré lo que pueda!”.

Hizo más. La rebelde y fascinante criatura de Bernard Shaw, símbolo de la inocencia iluminada, sacrificada a la incompreensión y al egoísmo, encontró en la dúctil figura de Margarita Xirgu, en el nervio que la mantiene tensa y la endurece en los momentos dramáticos, en su voz tan pura, una inefable, inesperada encarnación escénica. Crítica y público lo reconocieron unánimemente. En Madrid, después —en las sucesivas representaciones, iba matizando más el personaje—, causó aún más impresión. Mientras tanto, la compañía Pitoëff debutaba en el teatro Tívoli, de Barcelona. Inmediatamente, Margarita Xirgu recibió en Madrid una carta de Vilaregut hablándole de esta representación en la que todo, según él, era refinado, exquisito, sublime. Acababa la carta: “Desgraciadamente, al salir del teatro, la desilusión fue abrumadora: En vez de encontrarme en París, me encontraba en plena calle de Caspe”.

Pocos días después, los Pitoëff debutaban en Madrid. La expectación era enorme. Margarita Xirgu decidió cerrar el teatro donde ella representaba la misma obra.

—“Esta noche —declaró— ¡todos a ver la la *Santa Juana* de Lumilla Pitoëff!”.

Ella presenció la representación desde un palco, acompañada de Benavente. Encontró muy interesante el trabajo de aquella singular actriz rusa adaptada a París. Benavente también la encontró admirable. Pero Margarita Xirgu le había hecho leer la carta de Vilaregut y, Benavente, en un entreacto exclamó:

—Habrà que enviar un telegrama a Vilaregut que diga: “Vista la representación de *Santa Juana* por los Pitoëff, no hay motivo para despreciar la calle de Caspe”.

Llegada a la plenitud, Margarita Xirgu había conseguido esta doble consagración que tan raramente se produce: una gran popularidad y un sólido prestigio en los círculos intelectuales. Parecía, por eso, que su vida de artista estaba ya fijada, que no ofrecía novedades. Pero ella volvía a empezar cada día y viejas y nuevas inquietudes la impulsaban. Seguía a su estrella deslumbrada. Durante un viaje a Badajoz donde tenía que actuar, su amor hacia las piedras viejas la hizo detenerse en Mérida. Paseaba solitaria por la ciudad polvorienta y silenciosa y, de repente, al salir a las afueras por una callejuela, se quedó extasiada: ante ella, casi intacto, se alzaba el famoso teatro romano. Se acercó lentamente hasta tocar las piedras gastadas. Se reclinó pensativa. Ante aquel noble recinto expuesto al aire

y al sol, rememoraba la mezquindad de los escenarios cerrados, el convencionalismo y la banalidad de las bambalinas. Medio cerrados los ojos, soñaba con todo lo que allí podía hacerse. Se le removía el antiguo entusiasmo por las tragedias griegas y le renacía el ansia que se le había despertado en las plazas de toros, de ser delirantemente ovacionada por un público transportado por la belleza...

No consiguió interesar de momento a ninguna potestad con su vago proyecto de hacer teatro al aire libre aprovechando aquel recinto. Pero los sueños dejan alguna semilla en nuestras vidas que a veces fructifica. Más adelante, una noche, en el teatro Español donde entonces trabajaba, coincidirían Fernando de los Ríos y Miguel de Unamuno. La conversación recayó —no demasiado casualmente— en la antigua pasión de Margarita Xirgu por la tragedia griega. Y Fernando de los Ríos dijo:

—“Las tragedias españolas de Séneca son tan bellas como las griegas. Y no es cierto que no sean teatrales. Si en su época no se representaron fue porque las representaciones teatrales estaban en decadencia. Y es una pura injusticia que en España no se hayan representado nunca: una injusticia que sería necesario reparar”.

—“A mí, si fuera posible —dijo sencillamente Margarita Xirgu—, me gustaría intentar representarlas”.

Miguel de Unamuno, con su vivacidad, tentado y tentador respondió que si Margarita quería representarlas, él le traduciría en seguida una de las tragedias de Séneca.

Ella captó inmediatamente la viabilidad de estos propósitos. Los enlazó con sus primitivos proyectos de hacer teatro en Mérida. Rivas Cherif, con su dinamismo y fértil ingenio, eliminó los obstáculos. Y así, por primera vez en España, y con una traducción fulgurante, fue espectacularmente representada la *Medea*, de Séneca, el más sublime de los espectáculos teatrales que nunca se había visto en la península.

Antes que Margarita, otra actriz, María Guerrero, había intentado ofrecer también representaciones en el teatro romano de Mérida. El propósito se frustró porque María Guerrero quería montar el espectáculo incluso con decorados de cartón y el conservador del teatro, a quien espeluznaba la sola idea de ver huellas en aquellas piedras venerables, se opuso tenazmente. En principio también se mostró hostil a los proyectos de la Xirgu. Lo que le hizo variar radicalmente de actitud

fue la respuesta de la actriz cuando él le pregunto qué pensaba montar en el escenario para la representación:

—“Nada”.

—“¿Nada? ¿Ni instalaciones eléctricas?”.

—“No. Y si fuera posible, podrían eliminar todos los hilos eléctricos de los alrededores y saldríamos ganando”.

El conservador del teatro romano comprendió lo que pretendía la actriz: animar aquellas piedras muertas con un hálito de vida, renovar el culto a la belleza para el cual fueron creadas. Y se convirtió en su más entusiasta colaborador.

El conservador del teatro de Mérida se llamaba Mérida, con ele, y a Margarita Xirgu le pareció que era una lástima que por una sola letra no se le hubiese podido llamar como se merecía: el señor de Mérida.

Porque, envuelto en un escepticismo general, era él quien había descubierto y hecho surgir de entre la tierra que lo recubría, la maravilla del teatro romano.

La primera representación de *Medea*, en Mérida, provocó una verdadera romería pensinsular. De Madrid fueron todos los amigos y admiradores de la actriz. De Barcelona, aun estando tan lejos, también fueron bastantes.

Mérida no había estado nunca tan animada. El teatro totalmente lleno, ultrapasaba todo lo que ella soñaba para una representación parecida. La atención del público tenía un no sé qué de religioso. A veces la emoción lo recorría de un extremo a otro como una sacudida eléctrica. Estallaba una ovación delirante. El más antiguo de los autores españoles desde el fondo del sepulcro renovaba el teatro, ofreciendo una lección a los autores modernos. El milagro se cumplía por virtud de una actriz nacida en el extremo opuesto de la península, cara al mar latino, quién sabe si inspirada en una remota ascendencia helénica.

Hacia el final de la tragedia se produjo un fenómeno que tenía algo de prodigioso. El resplandor del incendio con que acababa atrajo a unas cigüeñas que habían hecho el nido en el puente romano, no muy distante del teatro. Parecían que fueran los encantamientos y los signos mágicos que trazaba Medea lo que las atrayera. La actriz, aun sintiéndose algo acobardada, no se desconcertaba. Se daba cuenta de que el vuelo circular de los enormes pájaros encima de ella aumentaba la belleza del espectáculo y se esforzaba en dirigir los círculos que trazaban armonizándolos con las propias actitudes.

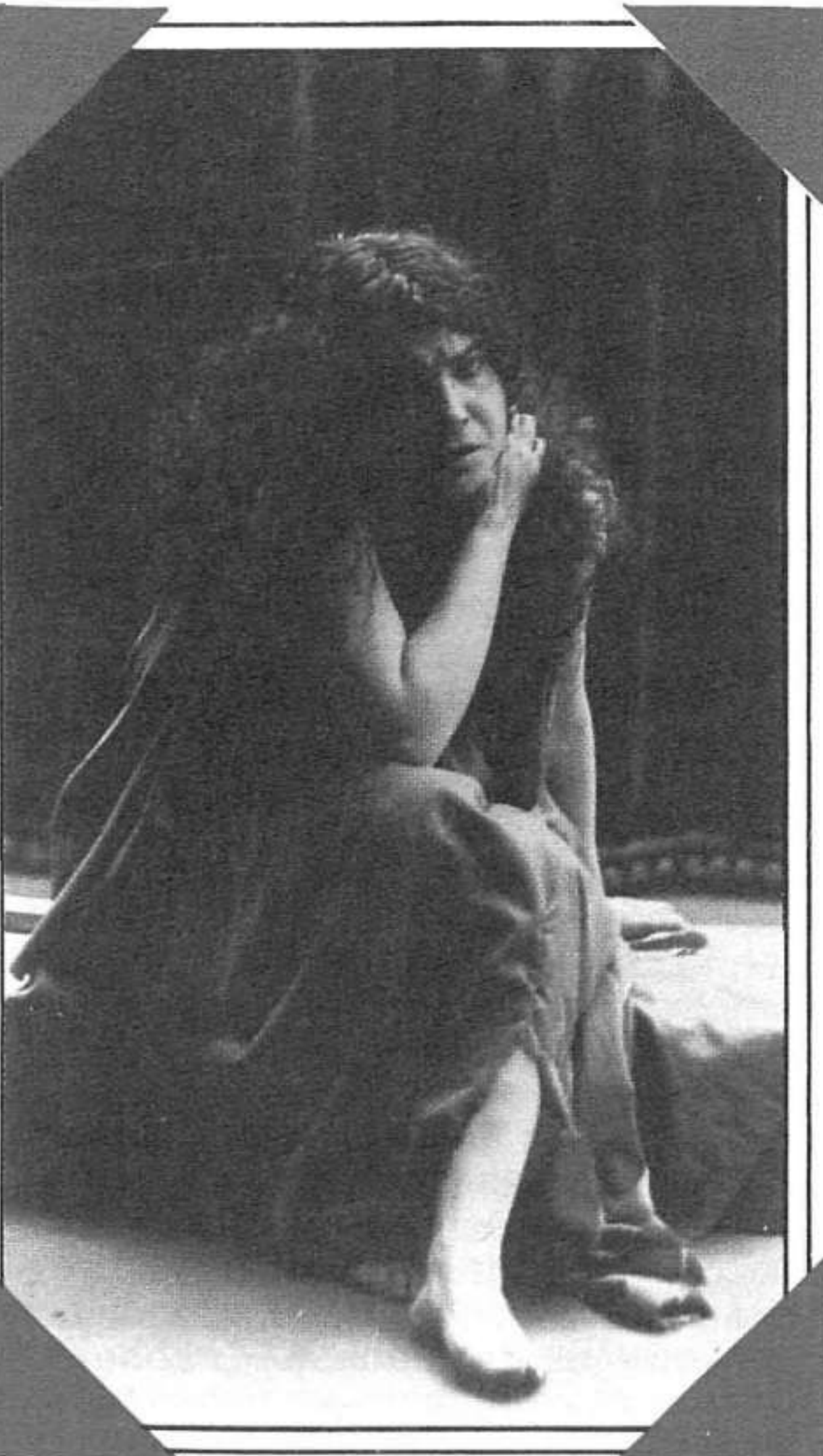
Rivas Cherif, encantado, comentó después:

—“¡Has fascinado incluso a las cigüeñas!”.

No fue la única vez que un fenómeno natural contribuía a despertar la expectación entre el público. En México representaba al aire libre otra tragedia, su *Electra*. El cielo nítido, sin una nube, se incendiaba con los reflejos dorados y rojizos de la puesta de sol. En el momento en que la actriz cae exánime después de una candente imprecación, se sintió bajo aquel cielo de oro impasible el retumbar de un trueno. Después, otro más lejano. Y aún otro, resonante, larguísimo, como expresión de la cólera amenazante de los dioses.

El éxito de *Medea*, en Mérida, no se apagó como la llama de un instante. Margarita Xirgu la representó, aunque sin tanta espectacularidad, en el *Teatre de Pedra*, de Montjuïc y después en muchas otras capitales. ¿Qué contribuía a que en todas partes se le atribuyera una acogida clamorosa?... Es que se concentraba toda su vida allí: su larga experiencia teatral, sus estudios, la inclinación que había tenido siempre por la tragedia, daban el fruto maduro en estas representaciones. Lo que siempre procuraba, lo encontraba con más naturalidad que nunca: fundir la vivacidad de los movimientos en la belleza plástica de las actitudes; fundir la emoción en el ritmo de la frase; mantener una tensión constante en su trabajo, sin un movimiento de fallecimiento. Contribuía a la impresión que causaba la extrema maleabilidad de sus músculos faciales, que le permitían expresar la cólera o el horror en toda su grandeza; que se transformaba en el dibujo de las máscaras trágicas. Aún existía el milagro de la voz, que le permitía imprimir una sonoridad tan pura a cada palabra; voz no demasiado robusta, pero tensa como las cuerdas de un arpa, que si en un momento parecía a punto de romperse por imposibilidad de mantener tanta tensión, se desplegaba de golpe con más vehemencia, doblegándose al ímpetu o a la furia del lenguaje. Finalmente, la ayudaba el nimbo del misterio que la rodeaba, que ella se crea por instinto de hacer teatro, y que nunca había tomado tanta intensidad, quién sabe si por el mismo poder mágico del personaje, como en la interpretación de la terrible hechicera de Séneca.

Un personaje de tanto peso, al adaptar la intérprete y absorberle las cualidades esenciales, le obliga a correr el riesgo de dejarlo marcado para siempre, de convertirlo en la sombra temerosa, que para subsistir, necesite la protección de personajes parecidos. No sucede así. Margarita fue una soberbia Medea, pero se desem-



barcó pronto de una influencia tan fascinadora. Mujer de su tiempo, actriz de su tiempo, si remueve el pasado es para descubrir la belleza que es lo que tiene más duradero. Si quiere ligar el pasado con el presente, no es por gusto de la arqueología, sino de la tradición. Porque de la tradición, de las raíces, proviene el frescor, la solidez que un arte necesita para renovarse y perdurar. Siguió, pues, la misión que se había impuesto de descubrir autores nuevos. Así aportó a la escena a Alejandro Casona con *La Sirena Varada* y a Manuel Azaña, que decía que en España era tan difícil estrenar que a él, para conseguirlo, le fue necesario llegar a la presidencia del Consejo. Finalmente, se encontró con García Lorca.

García Lorca, cuando todavía era adolescente, había sufrido un fracaso total con una comedia que le estrenó la Compañía de Martínez Sierra. Y ya no había actriz —en aquel tiempo el teatro estaba en manos de actrices— que se decidiera a abrirle la puerta. El deslumbramiento que el poeta comenzaba a producir con *Romancero Gitano* no las conmovía. Al contrario, por considerarlo demasiado poeta, demasiado intelectual, le temían. Margarita Xirgu fue más atrevida. En el año 1927 se estrenó *Mariana Pineda*. Constituyó la revelación de algo no muy corriente: un poeta lírico con temperamento dramático. Desde entonces ya no le fue difícil estrenar. Josefina Tápies estrenó *La Zapatera Prodigiosa*; Pepita Díaz, *Bodas de sangre*; y Margarita Xirgu, *Yerma*, donde García Lorca ya alcanzaba toda su envergadura teatral y *Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores*, una de las joyas más exquisitas del teatro español moderno. Ambas obras, García Lorca las había escrito pensando en las cualidades de Margarita Xirgu, expresamente para ella. Para ella el estreno de estas obras, así como la representación o reposición de cualquiera de las obras de Lorca, constituyen las jornadas más alegres de su vida escénica. Se había producido una insólita coincidencia entre su sensibilidad artística y la del autor. Había encontrado, por fin, a su poeta.

Se ha contado distintas veces —porque es una anécdota que en su banalidad apunta la estética teatral de García Lorca— que, cuando era niño, y la madre lo llevaba al teatro, una vez exclamó, antes de que acabara la función: “¡Vámonos, madre, que los cómicos ya se sientan!”. El teatro que molestaba a aquel niño es el teatro —teatro de saloncito con divagaciones ingeniosas— del que Margarita Xirgu procuraba huir, para encararse con un teatro de acción, con movimiento, rit-



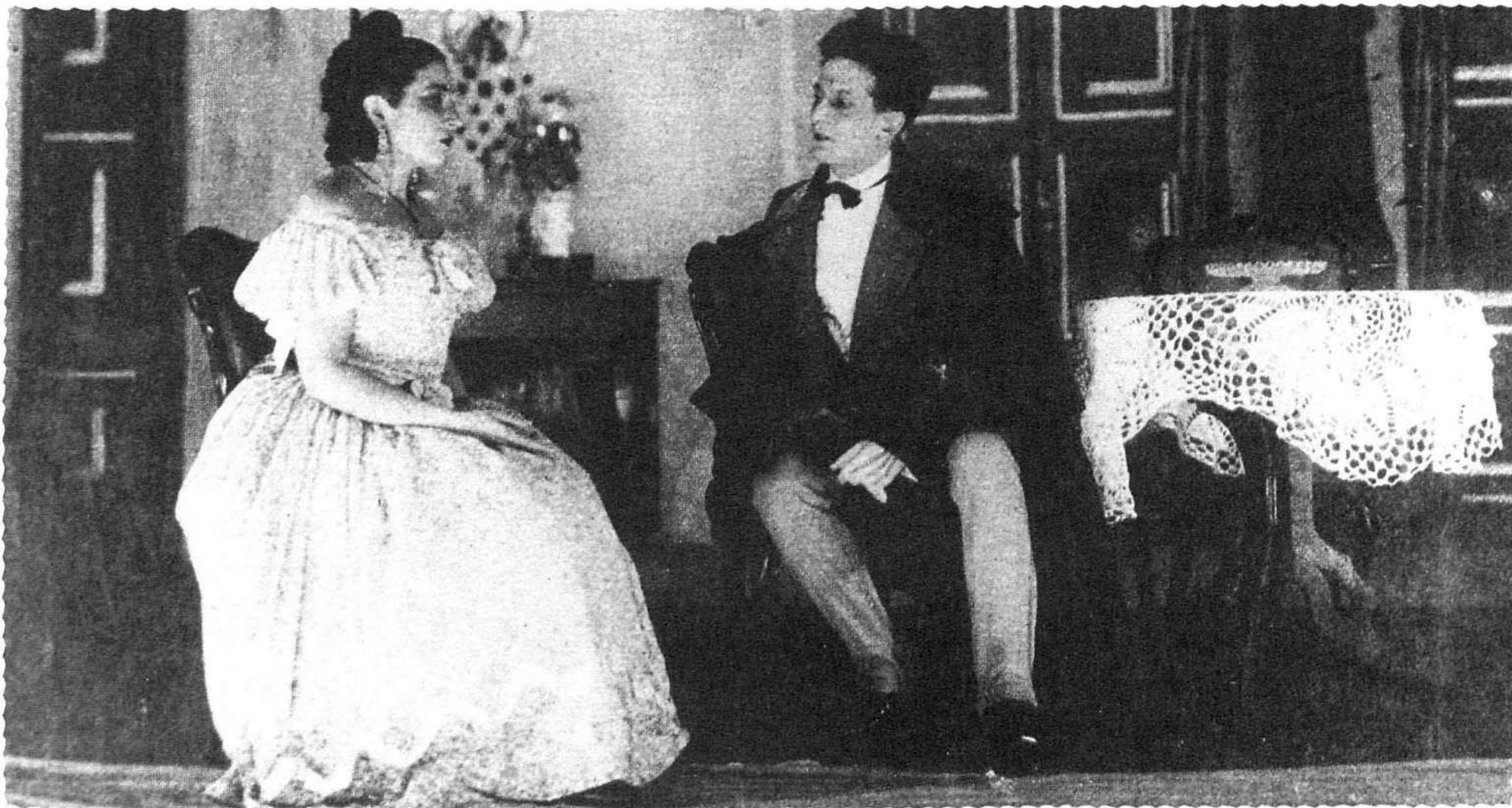
“Nacimiento”, de Rivas Cherif (1932). Portada de la edición de “Divinas palabras”, obra de Valle que Margarita Xirgu llevó a escena en 1933.

mo, color y fuga lírica. Y era precisamente todo esto —y con qué abundancia!— inspirado en un sentimiento trágico de la vida, lo que le ofrecía García Lorca.

Contra lo que hubiera parecido previsible, aquel teatro, no lo llamaremos poético —calificativo siempre dudoso—, sino de poeta, se imponía de golpe. Dispersó de una ráfaga el polvo almacenado de los escenarios, y todo brotó y floreció de nuevo como el impulso de una repentina primavera. Todo el mundo aplaudió. No hubo detractores. El propósito de Margarita Xirgu de hacer un teatro que atrayera a los espíritus más exigentes y que llegara a la vez al corazón del pueblo triunfaba con plenitud. La viabilidad del propósito ya la había demostrado, en especial, con *Medea*. Pero *Medea* se presentaba revestida de todo el prestigio y la gloria del pasado, y su resonante victoria podía encontrar muchas justificaciones extrateatrales. En cambio, en los aplausos que provocaba la imprevista producción de García Lorca, todo era vivo, natural, espontáneo. La raíz de su teatro podía proceder de muy adentro, pero la flor brillaba muy arriba. La Xirgu y García Lorca mantenían en expectación al país. Representasen donde representasen, había cola en las puertas de los teatros. De pueblos y aldeas, bajaban en caravana a las ciudades para asistir a las representaciones. En las últimas que se hicieron en Barcelona, platea, palcos y balcones, presentaban un aspecto imponente. Durante los entre actos —Margarita Xirgu estaba a punto de embarcar hacia América— era difícil llegar al camerino de la artista para felicitarla, para despedirla. ¡Nadie presentía que muchos ya no la verían más!

CÓMO PROSIGUE EN AMÉRICA UNA CARRERA GLORIOSA

En enero de aquel año, embarcaba. Desde que el gran empresario Faustino da Rosa le había dado el empujón definitivo, su vida había sido un cuento de hadas. La sombra que le proyectaba su enfermedad acabó por desvanecerse. Para obtener lo que quisiera, le bastaba pedirlo. Manos atentas se apresuraban a servirlo. De las tragedias escalofriantes que representaba salía invencible, mejor dicho con una alegría exultante. Porque es una de las señales de la grandeza interna del hombre: transmutar por la magia del arte el dolor, el crimen, las maldades, en puro goce estético, pero al embarcar se sentía envuelta en presagios funestos. Por suerte, como siempre, la acompañaban algunos amigos fieles. El más fiel de



"Mariana Pineda", de García Lorca, en el Teatro Goya de Barcelona (1927).

todos, Miguel Ortín, en calidad de administrador; Rivas Cherif como director, Irene Polo —famosa por los reportajes sensacionales, las formas desenvueltas, el vestuario ligeramente varonil y una impulsiva simpatía—, como secretaria.

Al llegar a La Habana, recibe el primer golpe del destino: la muerte de su marido. Pasó una temporada de inestabilidad, de crisis nerviosa, de alucinaciones, de pesadillas. Después, a despecho de sus premoniciones, de sus advertencias, Rivas Cherif, impulsado por una nostalgia insoportable, decidió volver a España. De pronto, Margarita Xirgu se sintió sumergida en un clima de misterio y de extraños silencios. Se le hablaba sólo de temas indiferentes con la buena intención de disimularle una realidad concreta. Sus preguntas recibían respuestas evasivas. Los diarios habían desaparecido de su entorno. Y solamente cuando la angustia se hizo más terrible que todas las verdades le descubrieron una verdad más terrible que todas las angustias: la muerte de García

Lorca, su poeta. De todos modos, tenía suficiente valor para salir a escena y las representaciones revestían carácter de homenaje. Se aguantaba la respiración, se aguantaba las lágrimas, salía de las funciones exhausta, con el corazón enlutado. ¿Cómo una fibra tan frágil soportó una tensión tan intensa?... Todavía trata de ir más lejos, de no doblegarse ante el destino. Ninguna actriz española había representado en las repúblicas hispano-americanas un repertorio tan importante como el suyo. Y con todo y con eso, aún añadiría una perla más a su radiante corona: la interpretación de *Hamlet*.

¿A qué actor, a qué actriz con ambiciones no le ha tentado la enigmática, indecisa figura del príncipe danés?... Para Margarita Xirgu la tentación comenzó en la época en que, con la interpretación de *Electra*, inauguraba su verdadero camino. Pero, incluso siendo tan decidida, no se atrevía a enfrentarsele. Cuando se lo proponía, se detenía como frente a un terreno desconocido, a una selva oscura,

en la cual, a causa de la naturaleza viril del personaje, no le servía su instinto femenino para evadirse de los peligros. Temía, al mismo tiempo, que su voz no tendría suficiente volumen y resultaría inadecuada. Y como que, poco a poco, se le robustecía, eso la inclinaba a esperar. La desconcertaba, además, que las distintas representaciones que presenciaba le resultasen tan divergentes. Las de los actores peninsulares, le parecían convencionales y falsas, pura declamación externa. La más interesante que descubrió, la de Zacconi, la encontraba sabia en exceso. Era un *Hamlet* que conocía la trascendencia moral y filosófica que, a través de los siglos, habían adquirido sus palabras.

—“Un *Hamlet* de veras —decía ella— ha de ignorar su valor, debe ser espontáneo”.

Benavente la animaba a interpretarlo: —“¡Atrévase! —le decía—. Mejor o peor, siempre honra a un actor o a una actriz haber interpretado a *Hamlet*”.

Durante unas vacaciones fue a Ingla-



terra. La acompañaba el mismo Benavente. En Londres asistieron a diversas representaciones del gran drama de Shakespeare en aquellos tradicionales teatros, tapizados de terciopelo rojo, con un público donde abundaban los señores y las señoras con cabellos blancos. Ella suponía que allí el *Hamlet* tomaría más propopeya que en cualquier otro lugar; que se convertiría en la más rígida tragedia. Descubrió todo lo contrario: el estilo más simple, más desprovisto de énfasis, de pretensiones. Los intérpretes procuraban recitar el famoso monólogo sin remarcarlo, sin buscarle aplausos. Y encontró que aquel *Hamlet* era más similar a como ella se lo imaginaba. Definitivamente le perdió el miedo.

De todas formas, aunque de vez en cuando lo estudiaba, no acababa de ver el momento de representarlo. Finalmente, se decidió al llegar a Buenos Aires. La representó en otras capitales americanas, como Santiago de Chile. La crítica, como desconcertada, no habló demasiado. En cambio —fenómeno más importante que una crítica favorable—, las representaciones tenían una amplia repercusión entre la juventud. Abrazos, felicitaciones, mensajes fervorosos, comunica-

ciones telefónicas, sobre todo de gente joven, le hicieron creer que en aquellos países vírgenes teatralmente todavía, o con algún brote torcido de los escenarios de Europa, corría una sabia suficientemente sana y ardiente para poder injertarle las más bellas y nobles tradiciones escénicas.

Tantas emociones la dejaron exánime. Ya tenía la impresión de haberlo dado todo; de que estaba completamente vacía, sin un mañana. En Chile se dispersó su compañía. Ella se quedó allí. Le gustaba el clima, los alrededores de la capital, la gente. Alquiló una casa en las afueras, lejos del tráfico. Había álamos gráciles como en los paisajes pirenaicos; sauces barrocos que despeinaban al aire sus vegetales cabelleras. Los Andes vecinos, cambiantes, a veces abruptos, atormentados, volvían huraño el paisaje. A veces evanescentes, rosados o malvas, le procuraban una dulzura inefable. Allí pasó todo el año 1940, sin moverse, respirando un aire limpio, incontaminado. Todavía recibió nuevos golpes adversos de la fortuna. Los decorados que tenía guardados en un almacén de Santiago se le quemaron. La impresión fue desoladora. Aparte del valor material, los decorados eran sus

hogares de trotamundos. Por extranjera que se sintiera en un país, al encontrarse entre las paredes de papel de los decorados la añoranza se le fundía, respiraba tranquila. ¡Estaba en su casa! ¡Pero se le habían quemado todos! Era una señal definitiva: nunca más volvería a hacer teatro.

Poco a poco fue recuperándose. Se observaban entre los hielos unas tímidas flores de primavera. Ya con anterioridad, había cambiado de residencia. Había adquirido un chalet cerca de la capital, en un barrio no muy poblado, que rápidamente mejoraba su aspecto, en el cual se instaló. Su poder infalible de atención no tardó en reunir a su alrededor, un núcleo de artistas y de escritores. Había escapado de su soledad. Un día sus amigos se sorprendieron con una buena noticia: se casaba con Miguel Ortín. Vacilante, retraída aún, inducida por las repercusiones que había tenido entre la juventud la presentación de *Hamlet*, fundó bajo los auspicios oficiales una Escuela de Arte Dramático. Miguel Ortín, con otros actores y decoradores españoles, contribuyó a organizarla. Seguramente aquella escuela fue el germen de los Teatros Universitarios que han surgido después en Chile y que



En diciembre de 1937, la compañía de Margarita Xirgu estrenó en Buenos Aires "Cantata en la tumba de Federico García Lorca".

realizan una labor teatral tan interesante. Entre los actores que se formaron allí estaba Alberto Closas. Cuando todavía era alumno, Margarita Xirgu decía:

—“Es singular: por la voz, por algunas actitudes, por intuiciones repentinas, me recuerda a un gran actor que él apenas habrá visto: Enric Borràs”.

Por otra parte, con el cuadro dramático de la escuela, ofreció algunas representaciones públicas que superaban ya por la presentación la meticulosidad del detalle y la armonía del conjunto las no demasiado bien realizadas presentaciones locales del momento. En una de ellas, dio a conocer *El embustero en su enredo*, de José Ricardo Morales, uno de los autores españoles actuales más modernos y tradicionales al mismo tiempo. Margarita Xirgu, que participaba en la representación, oyó de nuevo los aplausos. La cegó la luz de las baterías. Empezó de nuevo el vuelo. Reapareció en Chile al poco tiempo, con la obra póstuma de García Lorca *La casa de Bernarda Alba*. Para escribirla, el poeta había renunciado a todos sus cautivadores espejitos. Tragedia desnuda y cruda, poesía elemental. Sólo en blanco y negro, almas torturadas, dirigidas por instinto, dominadas por el miedo,

todo de una sobriedad, de una verdad penetrante, impresionante. Margarita Xirgu, para interpretar a la protagonista, encontró el fuego de sus mejores días. En los momentos imprecatorios lograba una grandeza única. Un escalofrío de horror y admiración dominaba al público. ¡Lástima que el autor no hubiese podido presenciarlo! Pero si lo hubiera podido presenciar, la intérprete quizá no hubiera sabido darle tanto ímpetu, tanta desesperada emoción en la transcripción del personaje.

No, no estaba agotada su vena dramática. Lanzada de nuevo a actuar en el teatro, una de sus nuevas y mejor elaboradas creaciones fue *La Celestina*, escenificada por el ya mencionado José Ricardo Morales. Pero Margarita Xirgu se sentía atraída por aquel antiguo deseo de traspasar sus experiencias artísticas a nuevas generaciones de actores. Seguramente pensó que esta especie de transmigración es para un artista teatral la única manera de durar, de perdurar. Así lo que un día soñó realizar en favor de la escena vernácula cuando viajaba entre Madrid y Barcelona, justamente lo que había iniciado en Chile, acabó relizándolo en el Uruguay bajo protección oficial y con el

aplauzo de todo el país. Nombrada directora de la Escuela Municipal de Arte Dramático de Montevideo y directora también de la Comedia Nacional, formó diversas promociones de destacados intérpretes y llevó sus formaciones escénicas a Buenos Aires, a Chile...

El tiempo pasó insensible. En sus últimos años, jubilada por el Gobierno de la República del Uruguay, vivió en Punta Ballena, uno de los lugares más hermosos y urbanísticamente mejor cuidados del continente americano, entre olorosos pinos y cerca del mar. Fue un retiro relativo, incompleto, puesto que siguió siendo el centro de la vida artística del Uruguay y se contaba siempre con ella para las grandes ocasiones. Las notas y los comentarios que le dedicaba la prensa en aquella época demuestran el cariño, la admiración y el respeto que se le profesaba, la irradiación de su prestigio. En mayo de 1962, con motivo del cuarto centenario del nacimiento de Lope de Vega dirigió en colaboración con Miguel Ortín, la tragedia en tres actos *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, montada con todo lujo por la Comisión de los Teatros Municipales, con música escénica de Jaume Pahissa. Con motivo del mismo centenario, fue invitada por Orestes Caviglia a poner en escena en Buenos Aires *La Dama Boba*. Toda la prensa de la capital argentina se hizo eco de la magnificencia del espectáculo. Y los críticos más sutiles adivinaron, transferido en cada intérprete —por la sensibilidad, las actitudes, la manera de decir los versos—, el espíritu de Margarita Xirgu. Sus admiradores de antaño que recuerden la trágico-grotesca creación que hizo de la protagonista de *La Dama Boba* para los públicos españoles podrán hacerse una idea de la belleza de aquella representación en Buenos Aires.

Después, la gran actriz volvió a su amable retiro paradisiaco del Uruguay, donde la visitaban muchos amigos, muchos compatriotas, sobre todo en las temporadas de verano, cuando Punta Ballena resplandecía con todo su influjo verde, oro y azul celeste.

Y, posiblemente, lo que más la cautivaba era contemplar desde allí, entre pinos, los caminos plateados, mudables, del mar.

Edición original en catalán: Domènec Guansé, "Margarita Xirgu", Biografies Populares, vol. 11, Editorial Aloidés, S. A., Barcelona, 1963. Traducción del catalán para esta edición: Antoni Lloret.



CRONOLOGÍA

ANTONINA RODRIGO

1888

18 de julio. Nace en Molins de Rei (Barcelona). Hija de Pedro Xirgu Martí y Josefa Subirá Polls.

1890

La familia Xirgu-Subirá se traslada a Gerona.

1896

La familia de Margarita se domicilia en Barcelona.

1897

Empieza a ir a la escuela. Con su padre, frecuenta los Ateneos Obreros y los Coros de Clavé.

1900

Deja la escuela y entra a trabajar en un taller de pasamanería. Debuta en los teatrillos de los Ateneos Obreros. Intensa co-

laboración en sociedades dramáticas, en sus cuadros de aficionados.

1905

28 de junio: Función extraordinaria a beneficio de la actriz en el Ateneo Obrero del Distrito Segundo, en la que se representan: *Joventut*, de Ignacio Iglesias; *Mossén Janot*, de Angel Guimerà, y *Un cop de telas*, de A. Ferrer Codina.

1906

Septiembre: Actúa en *María del Carmen*, de José Feliu Codina. 4 de octubre: Interpreta *Teresa Raquin*, de Emilio Zola, en el Círculo de Propietarios de Gracia, que le abre la puerta de la escena profesional. 8 de diciembre: Debut en el Teatro Romea, con *Mar i Cel*, de Ángel Guimerà.

1907

Fallece su padre. Estrena, el 1 de mayo, *La Barca Nova*, de Ignacio Iglesias, en el Teatro Romea. La actriz se convierte en «cabeza de familia». 24 de agosto: *La me-*

rienda fraternal, de Santiago Rusiñol, en el Casino Ceretano de Puigcerdà. La actriz entra a formar parte del Teatre Intim, que dirige Adrià Gual. 13 de diciembre: *Barataria*, de André de Lorde y Masson Forestier. Diciembre: *Pelo de panocha (Poil de carotte)*, de Jules Renard. Ese mismo año estrena *La mano de mono*, de V. Jacobs.

1908

10 de enero: *El candil del odio (La fiaccola il moggio)*, de Gabriele d'Annunzio. Enero: *La victoria de los filisteos (The Triumph of the Philistines)*, de Henry Arthur Jories. 1 de febrero: *La campana sumergida (Die versunkene Glocke)*, de Gerhart Hauptmann.

Estrena el drama *Juan de los Milagros (Joan dels Miracles)* y *La alegría del sol (L'alegría del Sol)*, de Ignacio Iglesias, en el Teatro Romea. 19 de septiembre: *Las ardillas (Els Picarols)*, de Erckmann-Chatrian (Teatro Principal). *Días de lluvia (Dia de pluja)*, de Louis Forest. *El viaje (Le voyage de Monsieur Perrichon)*, de Eugène Labiche. 10 de octubre: *Juventud de Príncipe (Alt Heidelberg)*, de Wilhelm Meyer Förster. Noviembre: *Don Juan Tenorio*.

1909

El relámpago de la guerra general y Mil hombres, de P. Nicolau. *Arsenio Lupin*, de Croiset y Lebranch. *La señora X (Madame X)*, de Alexandre de Biasson. *El pobre Enrique*, de Gerhart Hauptmann. *Los embusteros*, de Henry Arthur Jones. Mayo: Homenaje a Ángel Gimerà, con Enrique Borràs, interpretando: *Los viejos (Els vells)*, de Ignacio Iglesias; *El místico (El místic)*, de Santiago Rusiñol, y *Tierra Baja (Terra baixa)* y *Mar y Cielo (Mar i Cel)*, del propio Guimerà. *El buen rey Dagoberto (Le bon roi Dagobert)*, de André Rivoire. *Educación de príncipe (L'éducation du prince)*, de Maurice Donnay. *El redentor (El Redemptor)*, de Santiago Rusiñol. Rueda su primera película, *Guzmán el Bueno*, en Barcelona. *La princesa lejana (La princesa llunyana)*.

1910

Salomé, de Óscar Wilde (estreno). *Pastillas Hércules (Pastille Hércules)*, de Hennequin y Vilhault. *El rapto de la Sabina. El asno de Buridan (L'âne de Buridan)*, de Robert de Flers y Caillavet. Rueda las películas: *La muerte del tirano* y *Violante*, en Barcelona. 22 de septiembre: Se casa con Josep Arnall en Barcelona. *La dama de las Camelias*, de Alejandro Dumas (hijo). *Carolina y Compañía*, *Marido engañado, hombre afortunado (Marit enganyat, home afortunat)*, *Petit, Patau, S. en C.*, *Como unas malvas (Com unes malves)*, *Lo que puede la afición (Lo que pot l'afició)*. Vodeviles traducidos libremente del francés.

1911

Andrónica, de Angel Guimerà. 15 de abril: *La reina joven (La reina jove)*, de Guimerà (estreno). *Los gitanos (Els Zin-calós)*, de Juli Vallmitjana. 17 de noviembre: *Magda*, de Hermann Sudermann. Diciembre: *Montañas blancas (Muntanyes blanques)*, de Juli Vallmitjana (estreno). *María Rosa*, de Guimerà, con Enrique Borràs. 20 de diciembre: Homenaje a Joan Maragall, con Enric Giménez, en el Ateneu barcelonés.

1912

8 de enero: *Fru-Frú*, de Milhau y Halévy (estreno). 13 de abril: *Theodora*, de Victo-



"El pobre Enric", en 1909. Teatro Principal.



"La reina jove", de Guimerà, estrenada en mayo de 1911.

riano Sardou (estreno). 8 de mayo: *El hijo de Cristo (El fill de Crist)*, de Ambrosio Carrión. 8 de mayo: *Elektra*, de Hugo de Hoffmannsthal. 24 de febrero: *Flores de roque-dal (Flors de cingle)*, de Ignacio Iglesias (estreno).

1912

Torre, torretes, de José Burgas. *El pintor de milagros*, de Santiago Rusiñol. *El veranillo de San Martín*, de Apelles Mestres. *La hermanita (La germaneta)*, de Manuel Folch Torre. *La virgen del mar (La verge del mar)*, de Rusiñol. *Nausica*, de Joan Maragall. *Los Pirineos (Els Pirineus)*, de Víctor Balaguer. 9 de diciembre: *Lady Godiva*, de Linares Rivas (estreno). El 29 de enero Margarita Xirgu firmaba contrato con un empresario extranjero, Faustino da Rosa, para actuar en América del Sur en 1913.

1913

Junio: Con la actuación en Málaga y Santa Cruz de Tenerife —con *Salomé*, *Zazá*, *Frou-Frou*, *Elektra*, *Magda* y *La Choculaterita*— se inicia la gira de la Compañía Margarita Xirgu por Iberoamérica. Julio: Debut en Buenos Aires, en el Teatro Odeón, con *Magda*, de Sudermann. Después prosiguen la gira por Montevideo y Santiago de Chile.

1914

Presentación en Madrid, en el Teatro de la Princesa, con *El patio azul*, de Santiago Rusiñol, y *Elektra*, de Hoffmannsthal.

1915

7 de enero: Estreno en Barcelona de *El yermo de las almas*, de Valle-Inclán, en el Teatro Principal. 10 de mayo: *Sirenas mudas*, de Ramón Goy de Silva. En esta época figuran en el repertorio de la Compañía Margarita Xirgu las siguientes obras: *Carmen*, de Próspero Merimée, según arreglo libre de Joaquín Montaner y Salvador Vilaregut; *La dama de las camelias*, de Alejandro Dumas (hijo); *Primerose*, de Pierre Berton y Charles Simón; *L'Aigrette*, de Darío

Nicodemi; *Divorciémonos*, de V. Sardou; *Fedora*, de V. Sardou; *La casa en orden*, de Arthur W. Pinero; *Casa de muñecas*, de E. Ibsen; *Hedda Gabler*, de E. Ibsen; *La mujer desnuda*, de Henri Bataille. Protagoniza la película *El nocturno de Chopín* en Barcelona.

1916

5 de octubre: *La hija de Yorio*, de Gabriel d'Annunzio, en el Teatro Princesa de Madrid. 16 de octubre: Estreno de *Marianela*, de Pérez Galdós, en el Teatro Princesa. 22 de diciembre: *La mujer desnuda*, de Henri Bataille. *Gente conocida*, de Jacinto Benavente (reposición). *La dicha ajena*, de los hermanos Álvarez Quintero. *La propia estimación*, de Jacinto Benavente. *El milagro del santo*, entremés de Pérez Fernández y Muñoz Seca. Protagoniza las películas *El beso de la muerte*, *Almas torturadas*, *El amor hace justicia* y *La reina joven*.

1917

23 de marzo: *El mal que nos hacen*, de Jacinto Benavente.

1918

8 de mayo: Estrena *Santa Juana de Castilla*, de Pérez Galdós. *El dragón de fuego*, de Jacinto Benavente. *Pipiola*, de los hermanos Álvarez Quintero (estreno). *La Inmaculada de los Dolores*, de Jacinto Benavente. *Rosas de otoño*, de Jacinto Benavente. *La pecadora*, de Ángel Guimerá. *Fernanda*, de Victoriano Sardou.

1919

Fusión de las compañías de Margarita Xirgu y Enrique Borràs.

1919

Temporada de clásicos españoles. *La razón de la locura*, de Muñoz Seca (estreno). *La red*, de López Pinillos (estreno). *La alimaña*, de Eduardo Marquina (estreno).



"Fru-Frú", de Milhau y Halévy: enero de 1912.



En la fotografía, la Xirgu en "L'Aigrette", de Daio Nicomedi. Era 1915.

1920

3 de enero: Estrena *Una señora*, de Benavente.

1921

Segunda gira por Centroamérica: Cuba y México.

1922

La niña de Gómez Arias, de Calderón, en el Teatro Español de Madrid. *La loca de la casa*, de Pérez Galdós. *La noche del sábado*, *La comida de las fieras* y *Los ojos de los muertos*, de Benavente. *La calumniada*, *Ramo de Locura* y *Nena Teruel*, de los hermanos Álvarez Quintero. *María Rosa*, de Ángel Guimerá. *María Victoria* y *La garra*, de Manuel Linares Rivas. *La extraña*, de Eduardo Marquina. *Madame Pepita*, de María Lejárraga Martínez Sierra. *El amor tardío*, de Alberto Insúa y Alfonso Hernández Catá.

1923

Estrena *Cristalina*, de los hermanos Álvarez Quintero. Tercera gira por América: Uruguay, Chile, Perú, Venezuela, Puerto Rico y Cuba. Conoce a la gran Eleanora Duse.

1924

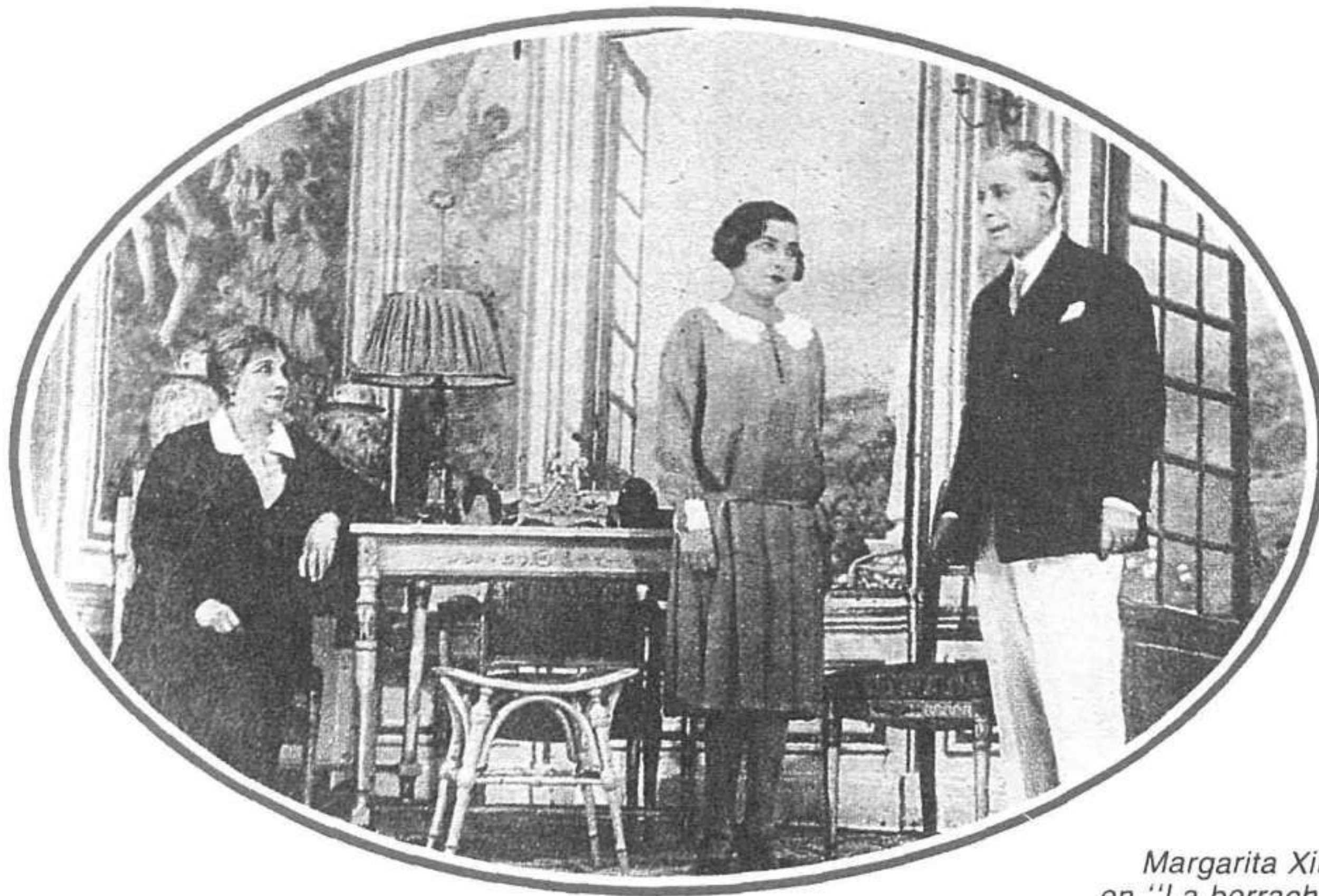
Estrena *Santa Juana*, de Bernard Shaw.

1925

La princesa Mascha, de Henry y Kistemackers (estreno). *Nuestra diosa*, de Massimo Bontempelli (estreno). *La prueba de la felicidad*, de Henry Clere (estreno).

1926

22 de marzo: *La mariposa que voló sobre el mar*, de Benavente (estreno). Encuentro con Federico García Lorca. 12 de noviembre: *Barro pecador*, de los hermanos Álvarez Quintero (estreno).



Margarita Xirgu
en "La borrachera
del sabio".

1927

10 de febrero: *La ermita, la fuente y el río*, de Eduardo Marquina (estreno). 24 de junio: *Mariana Pineda*, de Federico García Lorca, con decorados de Salvador Dalí, en el Teatro Goya de Barcelona (estreno). *El hijo del diablo*, de Joaquín Montaner (estreno). 22 de diciembre: *La noche iluminada*, de Benavente.

1928

¡No quiero, no quiero!, de Benavente (estreno). *Más fuerte que el amor*, de Benavente. *Los fracasados (Les ratés)*, de Lenormand (estreno). *La dueña del mundo*, de Marquina (estreno). *Novelera*, de los hermanos Álvarez Quintero (estreno). *El estudiante de Vich*, de Joaquín Montaner (estreno).

1929

Abril: *Fiestas*, de Carlos de Selvagen (estreno), Teatro Cervantes de Sevilla, donde también estrenaría: *Inimigos*, de Victoriano Braga, y *A conspiradora*, de Mendoza Álvarez. Mayo: Con motivo del estreno de *Mariana Pineda*, en el Teatro Cervantes de Granada, los intelectuales y ar-

tistas dedican un homenaje a la actriz y al autor: Margarita Xirgu y Federico García Lorca.

1930

En el Teatro Español, de Madrid: *La niña de Gómez Arias*, de Calderón. *La prudencia en la mujer*, de Tirso de Molina. *Fortunata y Jacinta*, de Benito Pérez Galdós (estreno). *Escena en la calle (Street Scene)*, de L. Rice (estreno). 22 de diciembre: *El auto de las donas que Adán envió a Nuestra Señora* (anónimo). *El gran teatro del mundo*, de Calderón. 24 de diciembre: *La zapatera prodigiosa*, de Federico García Lorca. Estreno con la Compañía El Caracol.

1931

17 de enero: *Fuente escondida*, de Marquina, Teatro Español de Madrid. 11 de marzo: *De muy buena familia*, de J. Benavente, en el Teatro Muñoz Seca. 6 de mayo: *Un día de octubre*, de Georg Kaiser, Teatro Muñoz Seca. 1 de junio: *Fermín Galán*, de Rafael Alberti, Teatro Español de Madrid. *Elektra*, de Hoffmannsthal, en el teatro al aire libre de La Chopera del Retiro, en Madrid.

1932

La duquesa de Benamejí, de los hermanos Antonio y Manuel Machado. *La serrana de la Vera*, de Vélez de Guevara. *Los Julianes*, de Marquina, en el Teatro Español de Madrid.

El 22 de marzo, con motivo del Centenario de Goethe, representa *Clavijo*, bajo la presidencia del ministro de Instrucción Pública, Fernando de los Ríos.

Estrena *La corona*, de Manuel Azaña, en el Teatro Principal de Barcelona.

En octubre, la Compañía Xirgu-Borrás inaugura la temporada en el Teatro Español con *El alcalde de Zalamea*. 30 de octubre, don Miguel de Unamuno lee a la compañía su obra *El otro*; la lectura tiene lugar en el viejo tablado del Corral de la Pacheca. En diciembre estrena *Nacimiento*, de Rivas Cherif, y *El abuelo*, de Pérez Galdós, en el Teatro Español de Madrid.

1933

Estreno de *Medea*, de Séneca, en la Armería del Palacio Real de Madrid y en el Teatro Romano de Mérida. *Doña María de Castilla*, de Marcelino Domingo, y *Doña Leonor de Aquitania*, de Joaquín Dicenta, en el Teatro Español de Madrid.

11 de octubre: Margarita Xirgu es nombrada "hija predilecta" por la Corporación Municipal de Barcelona.

En noviembre estrena *Divinas palabras*, de Valle-Inclán, en el Teatro Español. La Xirgu, en compañía de Benavente, visita la villa inglesa de Stratford con motivo de un festival-homenaje a Shakespeare.

1934

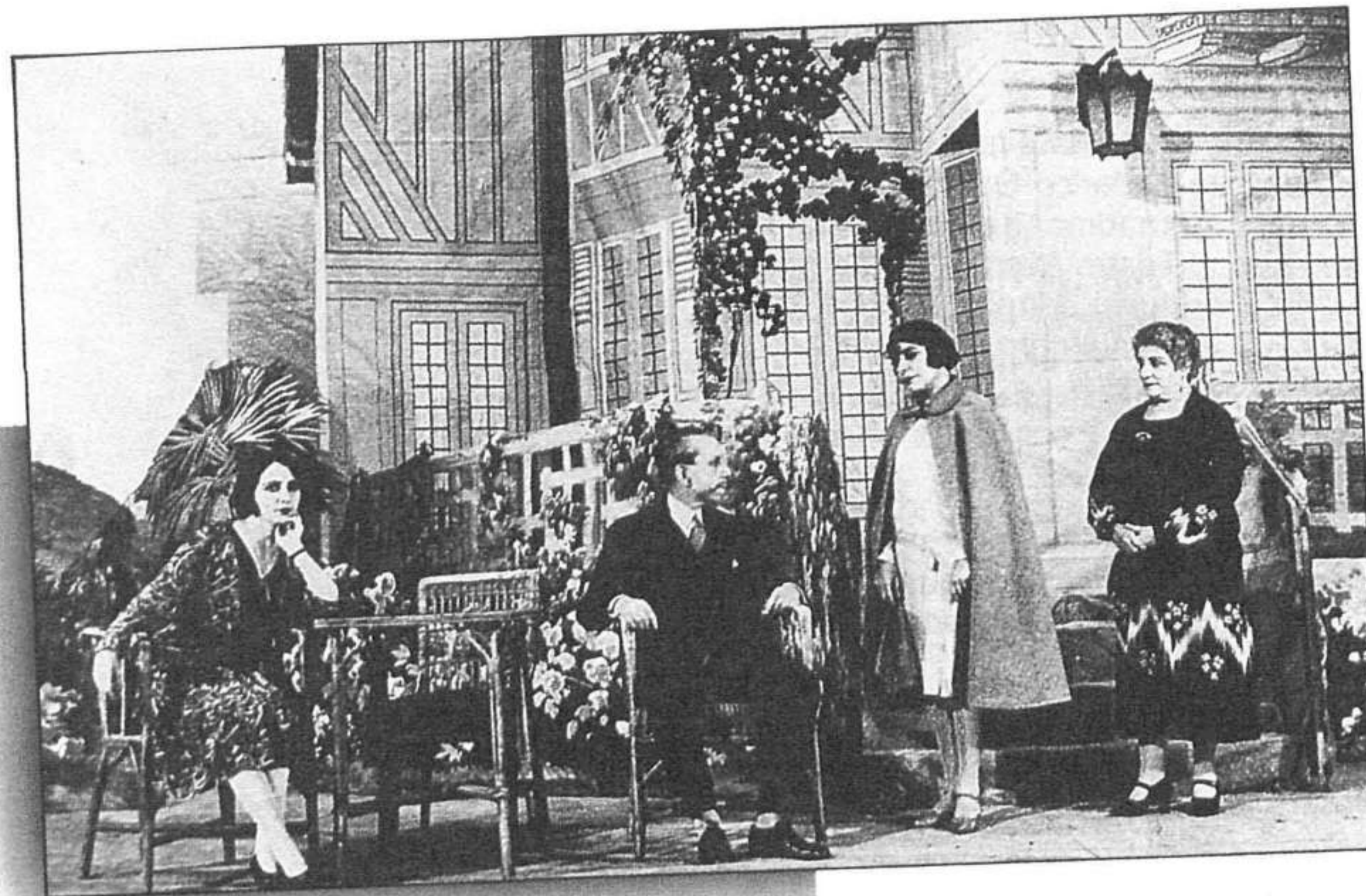
Marzo: Estrena *La sirena varada*, de Alejandro Casona. Octubre: *Ni el amor ni el mar*, de Benavente. Diciembre: *Yerma*, de Federico García Lorca. Los tres estrenos tienen lugar en el Teatro Español de Madrid.

1935

García del Castañar, de Rojas Zorrilla. *Una tarde en la boca del asno o la boda de la Sole*, de Ángel Torre del Álamo y Antonio Asenjo. *El gran galeoto*, de Echegaray. Marzo: *Fuenteovejuna*, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* y *Los Comendado-*



"Los fracasados", de Lenormand, en 1928.



"Novelera", un título de los hermanos Alvarez Quintero que la Xirgu estrenó en Madrid. 1928.

res de Córdoba, de Lope de Vega. Celebración del Centenario de Lope de Vega en el Teatro Español de Madrid.

Otra vez el diablo, de Alejandro Casona. El alcalde de Zalamea, de Lope de Vega. Como tú me quieres, de Luigi Pirandello. Todas ellas en el Teatro Español

Septiembre: La dama boba, de Lope de Vega, y Yerma, de García Lorca, en el Teatro Barcelona.

Octubre: Con motivo del primer aniversario de la Revolución de Octubre en Asturias, recital de Margarita Xirgu y García Lorca en el Teatro Barcelona. Lectura de Doña Rosita la soltera por su autor, García Lorca, en el Teatrillo Stadium de la calle Bailén. Fuenteovejuna, de Lope, en el Teatro Olympia de Barcelona.

Octubre-noviembre: Yerma, de García Lorca, en el Teatro Principal de Valencia. Reestreno de Bodas de sangre, en el Teatro Principal Palace de Barcelona, donde, el día 12 de diciembre, estrena Doña Rosita la soltera, de García Lorca. También en diciembre tiene lugar el homenaje a Isaac Albéniz en el cementerio de Montjuic, de Barcelona, al que asisten, entre otros, Margarita Xirgu, Federico García Lorca, Cipriano Rivas Cherif, Teresa Cabarrús de Marshall y Rafael Moragas. Coloquio-recital de Margarita Xirgu, El teatro y yo, en la sala de actos de la Llibreria Catalonia, de Barcelona.

1936

Doña Rosita la soltera, de García Lorca, en Sabadell, Manresa y Mataró. La dama boba, de Lope, en Logroño y Bilbao. En la Sociedad El Sitio, de Bilbao, la Xirgu y García Lorca dan un recital. El poeta recita cuatro composiciones de su Romancero gitano. La dama boba y Yerma, en Santander.

El 31 de enero, desde Santander, Margarita Xirgu y su compañía emprenden viaje en el buque alemán "Orinoco" rumbo a Cuba, primera etapa de su nueva gira por tierras de América. El 14 de febrero debuta en La Habana, en el Teatro de la Comedia, pasando luego al Teatro Nacional, con obras de García Lorca. Muere su marido, Josep Arnall. Gira por México, Cuba, Colombia, Perú, Chile, Argentina y Uruguay.

1937

Estrena Cantata en la tumba de Federico García Lorca, de Alfonso Reyes. Protagoniza Bodas de sangre por cuenta de la Industrial Filmadora Argentina. En Chile, Margarita Xirgu cae gravemente enferma y se retira provisionalmente de la escena; se instala en Santiago de Chile.

1941

Abril: Contrae matrimonio con el actor y representante de su compañía Miguel Ortín, en Santiago de Chile.

1942

Con carácter particular, crea la primera Escuela de Arte Dramático en Chile, en una de las dependencias del Teatro Municipal. Poco tiempo después la Escuela queda vinculada a la Universidad.

1943

Firma un contrato como directora general del Instituto Auditorio de Montevideo (SODRE). Es nombrada presidenta del Consistorio de los Juegos Florales de la Lengua Catalana, celebrados en Santiago de Chile.

1944

8 de junio: Estrena El adefesio, de Rafael Alberti, en el Teatro Avenida de Buenos Aires. 3 de noviembre: Estrena La dama del alba, de Alejandro Casona, en el mismo teatro.

1945

8 de marzo: Estrena *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca —que el poeta granadino había escrito para ella—, en el Teatro Avenida de Buenos Aires. El 8 de junio estrena, en ese mismo teatro, *El embustero en su enredo*, de José Ricardo Morales.

1946-48

Giras por Argentina, Uruguay y Chile con su repertorio clásico y moderno español.

1949

27 de mayo: Estrena *El malentendido*, de Albert Camus, en Buenos Aires. Al tercer día de representación las autoridades argentinas prohíben la obra. La Xirgu disuelve la compañía y vuelve a su casa de Santiago de Chile.

Inicia gestiones para regresar a España. Al conocerse la noticia en España, se desencadena una campaña contra ella. El periodista César González-Ruano publica un tendencioso artículo titulado: "¡Ya se salvó el teatro! Parece que vuelve Margarita Xirgu", en el diario "Arriba", de Madrid, y en "La Vanguardia Española", de Barcelona.

28 de octubre: Estrena *La Celestina*, de Fernando de Rojas, en el Teatro Solís de Montevideo, en versión de José Ricardo Morales.

1950

Es nombrada directora de la Escuela de Arte Dramático de Montevideo. En diciembre estrena *Bodas de sangre* en el Teatro Solís.

1951

En 11 de junio, en el salón de actos de la Universidad de la República de Montevideo, Margarita Xirgu da una conferencia titulada: "De mis experiencias en el teatro". Dirige e interpreta *La loca de Chailot*, de Giraudoux, con la Comedia Nacional de Uruguay.



"La prudencia en la mujer", de Tirso de Molina. 1930.



"Escena en la calle", de Elmer L. Rice. 1930.

1952

Homenaje a García Lorca en Salto (Uruguay), donde inaugura un monumento consagrado al poeta granadino, situado a la orilla del río, con unos versos de Antonio Machado: "Labrad amigos, de piedra y sueño/un túmulo al poeta". Margarita Xirgu y sus alumnos dan un recital de poemas de García Lorca.

1953

Primera promoción de alumnos de la Escuela Dramática de Montevideo.

1954

Dirige y protagoniza *Macbeth*, de Shakespeare, en el Teatro Solís de Montevideo.

1955

El abanico, de Goldoni, con la Comedia Nacional uruguaya.

1956

Margarita Xirgu celebra su Bodas de Oro con el teatro. La actriz acaba de cumplir sesenta y ocho años. En Buenos Aires se presenta con *La Celestina*. La Agrupación de Intelectuales Demócratas le rinde un homenaje, en el que intervienen Claudio Sánchez-Albornoz, Rafael Alberti y Alejandro Casona.

1957

Pone en escena *Sueño de una noche de verano*, de Shakespeare, y *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina, en el Teatro de Verano del Parque Rivera de Montevideo. Encuentro de la actriz con el escritor catalán Josep Plà. La Xirgu asiste al Festival de Arte Dramático del Mar del Plata. Gira de cinco meses por México invitada por el Instituto de Bellas Artes mexicano.

1958

Graba para la televisión argentina *La ca-*



Margarita Xirgu, con López Lagar en "La sirena varada", de Casona (1934).



La Xirgu, en "Ícara".

sa de *Bernarda Alba*, de García Lorca, y *La dama del alba*, de Casona, bajo la dirección de Ibáñez Serrador.

1959

En Montevideo, la Xirgu interpreta la parte recitada de la cantata *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, de compositor Mauricio Ohana.

1962

La actriz es sometida a una grave intervención quirúrgica. Contra los augurios médicos, se recupera rápidamente.

1963

En el Teatro San Martín, de Buenos Ai-

res, Margarita Xirgu dirige a María Casares en *Yerma*.

1964

Vive retirada en su casa de Punta Ballena, en las afueras de Montevideo, rodeada de un paisaje que le recuerda a Cataluña. No dejó nunca de estar en contacto con su mundo dramático y con frecuencia daba recitales, sobre todo de Lorca. Es presidenta de la Casa del Actor.

1966

Homenaje del Casal Català de Buenos Aires. Al gran teatro de esta Asociación le dan el nombre de Margarita Xirgu. Con motivo del CCCL aniversario de la muerte de Miguel de Cervantes, dirige *Pedro de Urdemalas*. En Madrid se proyecta inaugurar un teatro con su nombre, pero las autoridades se oponen a ello.

1967

12 y 14 de mayo: Pese a la prohibición médica, la Xirgu se traslada a los Estados Unidos, donde dirige *Yerma* en el Smith College (Department of Theater and Speech), de Northampton-Boston.

1969

25 de abril: Margarita Xirgu fallece en Montevideo, tras haber sufrido el día anterior una grave operación quirúrgica. Es velada en el Museo del Teatro de Agadú, en Montevideo. Junto al féretro, cubierto con una bandera catalana, le dan escolta cuatro jóvenes del Casal Català. Será enterrada en el cementerio del Buceo.

1988

Agosto: La Generalitat de Catalunya repatrió los restos de Margarita Xirgu para que sean enterrados en Molins de Rei, su pueblo natal.

N. de A: Esta cronología no es exhaustiva.



Agradecemos al Institut del Teatre de Barcelona las facilidades para la obtención del material gráfico con el que se ilustra este cuaderno.

Se cumplen ahora los cien años del nacimiento de Margarita Xirgu, la gran actriz catalana que murió en su exilio de Montevideo el 1969. Este monográfico pretende ser una variada crónica —convenientemente apasionada— de una mujer que vivió por y para la escena, un ejemplo de actriz comprometida con el teatro de su tiempo y de los países —España, Chile, Argentina, Uruguay— en los que vivió.



MINISTERIO DE CULTURA

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música