

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

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

nitida, 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, recomendándoselo fervientemente. Así fue como la actriz abordó el estreno de *La Corona*, lo que brindó nuevas oportunidades a la reacción para despellear 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 allá, 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-

# 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

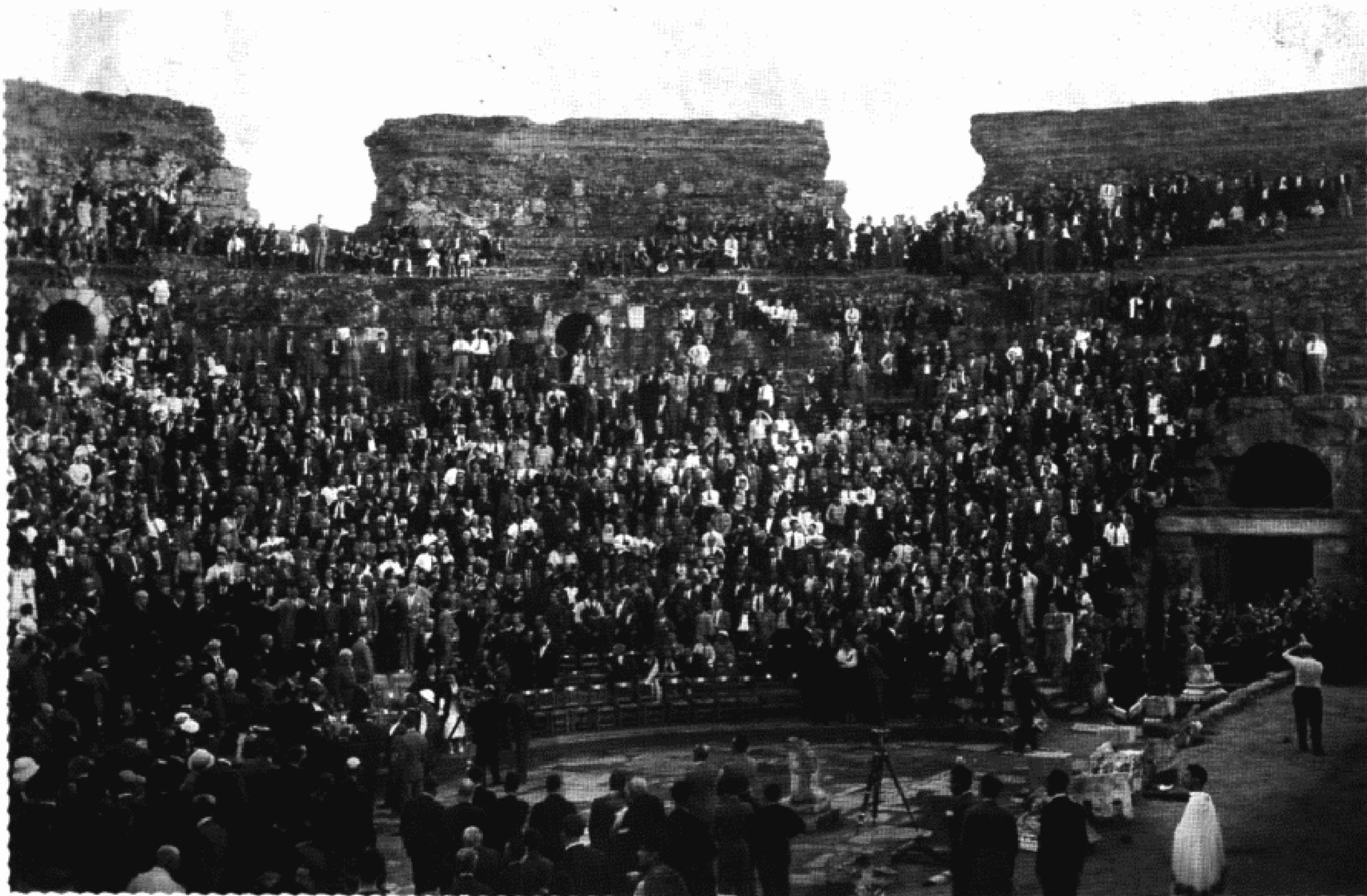


*Tres imágenes de Margarita Xirgu con Federico Garcia Lorca: arriba, la noche del estreno de "Yerma"; abajo, ambos con Cipriano Rivas Cherif; a la derecha, Margarita y Federico en el estreno de "Doña Rosita la soltera".*





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".



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, Casón..., 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, Dostoievski... Se homenajeó a Goethe en su centenario, la Argentinista ofreció espectáculos de cancio-

nes y bailes populares con músicas y letras de Lorca y decorados de Bartolozzi; la Banda Republicana, la Filarmonía 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.