

MARGARITA XIRGU: EL FIN DE UNA LEYENDA URBANA

Profesora María Esther Burgueño.

Uno de los hechos que denuncian más a las claras la presencia opresiva de lo que Bosch¹ llama “contracultura”, es el predominio de la opinión del que no sabe. Por supuesto el epistemólogo argentino lo expresa de manera más convincente cuando afirma: *“Igualar mis modestas reacciones con las del experto es un acto de arrogancia y de autocomplacencia característico de la Contracultura, que de este modo contribuye a la formación de espíritus soberbios y consentidos...Si creo que mis propias reacciones inmediatas ante cualquier cosa, son las que realmente importan(...) entonces me he convertido en un demagogo ante mí mismo, en un espíritu autocomplaciente y soberbio destinado inexorablemente a la ignorancia y a su consecuencia insoslayable, la sumisión ideológica”*.

Rubén Darío² hablaba de esta tendencia diciendo que en América “predomina el universal personaje conocido por Remy de Gourmont como “celui qui ne comprend pas”. Y añade “Celui qui ne comprend pas es entre nosotros crítico, académico correspondiente, maestro, profesor rastaquere”.

Esta reflexión bien vale en lo que a la Xirgu se refiere. Gente que no pisa las salas o que no tiene idea de lo que sucede a nivel de los sistemas dominantes ni remanentes en el teatro montevideano, sinécdoque tristemente válida para referirse al uruguayo, levanta indignada la voz contra el “estilo Xirgu”. Es frecuente escuchar hablar del engolamiento del elenco oficial, de la marca que dejó una forma de encarar el teatro que, dice el concesivo opinador, tuvo su importancia, pero está totalmente perimida.

Así Margarita es hoy, para el buen sentido común, tratada, en el mejor de los casos, con más condescendencia que admiración.

En 1988 tuve la oportunidad de realizar junto a Roger Mirza un trabajo para la revista española “El público”³ con motivo de los 100 años del nacimiento de la teatrera catalana. En esa ocasión me tocó entrevistar a muchas personalidades que habían trabajado con ella desde el mismo momento de su radicación en Uruguay y desde el vamos de la Escuela Municipal de Arte Dramático y de la Comedia Nacional. Angel Curotto, Alberto Candéau, Maruja Santullo, Antonio Larreta y Ruben Yáñez, entre otros, prestaron su testimonio acerca de su experiencia personal con Margarita.

Hoy recuerdo esos testimonios y los cotejo con los de quienes apenas tienen claro quién fue o qué hizo la Xirgu, más allá del hecho de ser la actriz fetiche de García Lorca o de su exilio en América a partir de su cuarto viaje. Y vuelvo a la reflexión inicial.

ASÍ NACE UNA LEYENDA URBANA.

(Y no para de crecer...)

Es mi objetivo demostrar la modernidad del planteo que Margarita Xirgu hiciera a lo largo de su carrera en el teatro considerándola, no una actriz o una directora teatral, sino una teatrera. Es también mi deseo mostrar su carácter profundamente moderno,

¹ Bosch, Jorge. “Cultura y contracultura”. Emecé, Bs. As. 1992

² Darío, Rubén Prólogo a “Prosas Profanas”, Espasa Calpe, Austral, 1976

³ Margarita Xirgu: Crónica de una pasión”. Cuadernos de “el Público”, Nro. 36, Madrid, España.

ante el hecho teatral. Para ello plantearé algunos puntos clave de su trayectoria y de su pensamiento.

- Frente a la atomización del concepto de quienes participan en la actividad teatral en actores, autores, directores, técnicos y dramaturgos, los creadores de la nueva teatralidad argentina, paradigma de emergencia sistemática, prefieren el término *teatrista*. En este se engloba a quien interviene en todos los aspectos del quehacer teatral y funciona en cada uno de ellos. Así es fácil percibir como Rafael Spregelburd, por citar quizás al más relevante de ellos, escribe, actúa, dirige y aún musicaliza las obras que pone en escena. El contacto de nuestros jóvenes directores con esta vertiente argentina produjo ricas iniciativas e incluso el nacimiento de una nueva manera de operar en el escenario, y, obviamente un nuevo público. Alberto Rivero, Mariana Percovich, Roberto Suárez, son ejemplos elocuentes de lo dicho. Ante esto la tradicional y superada Xirgu sorprende con la primera negación de su “leyenda urbana”. En rigor Margarita es un ejemplo capital de intervención integral en el espectáculo. Sabemos que inicia su carrera siendo casi una niña y de manera bastante incidental. No sólo pesa aquí la vocación y las dotes naturales de la artista, sino la circunstancia de orfandad que la obligó a hacerse cargo de la familia. Para ello tuvo que hacer lo que le gustaba y lo que no. Pero desde sus comienzos como actriz, ya a partir de 1900, y a instancias de su pertinaz deseo de profesionalización, la Xirgu fue cumpliendo etapas claras.

1. Pudo y quiso elegir los autores que le resultara interesante interpretar e ir superando las necesidades que le imponía su situación económica. Doménec Guansé⁴ afirma que *“ella misma escogió la obra del debut (profesional), “Mar i cel” de Àngel Guimerà”*. Su decisión de interpretar en su propia lengua a varios artistas catalanes le valdrá críticas de todas partes. De los madrileños, por la obvia rivalidad cultural y de sus coterráneos, quienes la acusarán de traición cuando pase a residir y a actuar en Madrid en lengua española. De ella se dijo: *“Esta actriz si ha hecho catalán ha sido por azar. Ella no se ha sentido catalana ni sus grandes éxitos han sido con dramas de autores de nuestra tierra. No importa que se haya ido. Hablaba catalán de la misma manera que hoy habla en español y hablaría en francés si lo supiera y creyera que podría darle más nombre y más moneda en taquilla”*⁵. Esta animadversión fue un lastre con el que la catalana debió cargar toda su vida. Pero no alteró ni por un momento sus decisiones. Enfrentó el escándalo al aceptar la *“Salomé”* de Wilde, que fuera prohibida, hizo época al indagar en autores nuevos y desconocidos. Desde D’Annunzio a Hauptmann, desde Ibsen a Shaw, desde los consagrados a los nuevos, hasta el descubrimiento de García Lorca. Lo que es seguro es que no apostó a ganador. Cuando en 1931 decide estrenar el drama esperpéntico de Rafael Alberti *“Fermín Galán”*, escrito en honor de los héroes de la sublevación de Jaca, acepta el papel de la Virgen María que aparece armada con fusil y bayoneta. La reacción no se hizo esperar. Literalmente, según cuenta Ángel García Pintado⁶ *“pidieron la cabeza de la actriz”* e incluso se revisó su contratación para el teatro oficial. Una señora indignada la abofeteó en plena calle y la Xirgu le respondió: *“Señora, se trata de la obra de un gran artista y mi deber era estrenarla”*.
2. Revisó y corrigió su método de actuación, renunciando al aplauso en pro de la belleza. El éxito inicial de la actriz “niña” se debió a la facilidad

⁴ Guansé, Doménec: “Toda una vida” en “Cuadernos de “El Público” Nro. 36, Madrid, 1988, p. 36.

⁵ Gallén Enric.- “Margarita y Cataluña: la forja de una primera actriz” en “Cuadernos de “El público”, Nro. 36, Madrid, 1988, p. 11

⁶ García Pintado, Ángel. “El compromiso” en “Cuadernos de “El Público”, Madrid, 1988, p. 16

con que llegaban a la platea sus suspiros, su facilidad para llorar en escena, para ruborizarse, para dar voces desgarradoras. El aplauso manaba de los espectadores totalmente sumergidos en las emociones miméticas que Margarita suscitaba así como así. Pero no tardó en comprender el peligro de caer en un “*histrionismo superficial*”⁷ y comenzó a reunirse con los directores y actores del *Teatr Intim*, para elaborar una de sus puestas clave: la *Electra* de Hoffmansthal. Comprendió rápidamente su necesidad de profundizar teóricamente. Se nutrió de maestros como Enric Jiménez y Salvador Vilaregut. Tomó clases de danza con Pauleta Pàmies e intentó trabajar con su voz, que era algo débil. En París trató de pulir su educación en el campo de la plástica y de las grandes actrices de su tiempo, como María Guerrero y Catalina Bárcena, tomó consejo sin falsos orgullos. Lo interesante es que cuando le tocó definirse a este respecto, mostró absoluto desprecio por la “inspiración” o la “emotividad”, que tanto se le atribuyen hoy como un legado funesto, y reveló sus preferencias por el predominio de la técnica y el control absoluto de sus emociones.

3. Buscó personalmente autores nuevos en España. Convencida de que no era posible que Madrid fuera la capital de estreno de artistas extranjeros, insistía y animaba a los intelectuales jóvenes a decir algo que, seguramente, tenían para decir. Así llegó al ensayista Gregorio de Marañón o a García Lorca.
4. Dirigió muchas de sus propias puestas y, durante casi diez años, las de la Comedia Nacional en nuestro país, ya que integraba el núcleo de directores estables, junto a Armando Discépolo y Orestes Caviglia. Algunos discuten la fortuna con que lo hacía. Pero tenía claro lo que se proponía. No me interesan demasiado las anécdotas sobre su mentado autoritarismo, o su supuesta frase. “*al teatro solo se falta con certificado de defunción*”. Me interesa mucho más insistir sobre la libertad de espíritu con que elegía los autores del repertorio. Ciertamente tiempos más modernos que los de la Xirgu dejaron mucho que desear en este aspecto. No voy a enumerar la lista que asegura con qué flexibilidad se movía entre la tragedia griega y el teatro isabelino, entre el Siglo de Oro español y los existencialistas franceses. Pero muchos, y uruguayos entre ellos, vieron sus obras en escena por la contumaz decisión de estrenar y descubrir, de experimentar y alimentar al público con inteligencia. Margarita Xirgu dijo, ante el fracaso de su puesta de *La venganza de Atahualpa* de Juan Valera: “El obstáculo más fuerte que siempre encuentran 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 al acostumbrado. Por suerte este público existía y valía la pena ganárselo” (El subrayado es nuestro).⁸
5. Efectuó cambios drásticos en la concepción de la escena y en el espacio escénico en sí, tales como la supresión de *la concha del apuntador*, o *el retiro de los armatostes de cartón pintado*, *las ondulantes bambalinas* y *los semiflotantes bastidores*.⁹ Queda claro que este tipo de cambios no sólo modificaron sino que modernizaron la escena cambiando el iconismo a ultranza del realismo por una

⁷ Guansé, Domenec. Op. Cit. P. 36

⁸ Guansé, Domenec. Op. Cit. P. 57

⁹ Guansé. Op. Cit. P. 50

organización de signos de naturaleza más simbólica e incluso por el vaciamiento de un espacio, defendido por tantos teóricos contemporáneos y estudiado por la Semiótica como la importancia del signo en ausencia. Es célebre la anécdota de su representación de "Medea" de Séneca en el Teatro de Mérida. Después de que María Guerrero había intentado montar el mismo espectáculo insistiendo en ponerles aun decorados de cartón, el conservador del teatro romano se mostró desconfiado ante la nueva interesada. Cuenta Guansé¹⁰ que cuando se le preguntó qué necesitaba para montar la obra respondió: "*Nada*. Y agregó: "*Y si fuera posible podrían eliminar todos los hilos eléctricos de los alrededores y saldríamos ganando*".

6. Tenía clara su opinión en lo que respecta a otros rubros técnicos tales como el vestuario y el maquillaje. Intervenía personalmente en la decisión de los mismos en las obras que actuaba y/o dirigía. Detestaba los maquillajes sobrecargados, salvo que se propusieran un efecto "expresionista", cuidaba personalmente de que el vestuario se adecuase a la acción y, cuando no lo hizo, pagó precios altos. Uno de sus fracasos más sonados, el *Macbeth* que hizo en Montevideo, con la Comedia Nacional, tuvo que ver con el hecho de que apenas podía moverse con el traje que vestía y que era enormemente pesado. Alberto Candéau recordaba que nunca se perdonó el hecho de no haber controlado personalmente ese aspecto.
7. Cuando estuvo al frente del teatro Español en el cual protagonizó momentos memorables, como el homenaje a Goethe o la visita del Teatro de Arte de Moscú o las galas de la Filarmónica de Madrid, plantea la forma de trabajo cooperativo "*no sólo por justicia distributiva sino por lograr mayor coherencia artística*"¹¹. Juntamente elabora con su incansable colaborador Cipriano Rivas Cherif el proyecto de una Escuela Elemental de Artes y Oficios del Teatro.
8. Se negó consistentemente a basar la actuación en *la inspiración*. Decía "*yo no quiero contar con ella, nunca dejo nada al azar, procuro preverlo todo*"¹² Creyó, consecuentemente, en la formación, es decir, en la transpiración. Cuando "*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 de Montevideo*" establece "*un 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 la cultura general*"¹³. Un dato no menor es recordar que en 1942 creó con carácter particular "*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*".¹⁴ (Cree aquí quien esto expone escuchar algunos suspiros melancólicos entre los asistentes.)

¹⁰ Guansé, Domenec. Op. Cirçt. P.58

¹¹ García Pintado. Op- cit. P. 18

¹² Guansé. Op. Cit. P 53.

¹³ Bargueño, María Esther y Mirza Roger: "*Margarita en América: una pasión inextinguible*" Cuadernos de "El Público" Nro. 36, Madrid, 1988, p.24.

¹⁴ Rodrigo, Antonina.- *Cronología*. En "*Cuadernos de "El Público", Madrid, 1988, p. 69.*

9. Descreyó del método Stanislavski, que sigue vigente en muchos escenarios del mundo, sobre todo en los sistemas dominantes. Afirmó que *“Nunca me he sentido 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”*¹⁵.

EN CONCLUSIÓN quiero aventar la sospecha de que todo homenaje oculta un enterramiento subrepticio. Quiero desligarme de la idea de que el homenaje a Margarita cierra un ciclo y la pone en un lejano pedestal ajena, desde su tumba en Cataluña, a los vientos de cambio que soplan en Uruguay y en su teatro. Quiero, por el contrario, decir que a Mariana Percovich, quien hoy tiene a su cargo la tarea de dirigir la Escuela que Xirgu fundara, le encantaría tenerla por ahí, deslizándole ideas al oído. Y seguramente le hubiera parecido fabulosa la idea de montar *“Atentados”*. Mal que le pese al opinador que escuché al salir de la Sala Verdi diciendo: *“¡Qué dolor! Vivir para ver a la Comedia hacer estas porquerías”* Disfruto imaginando a la catalana guiñando un ojo y diciendo: *“Que se acostumbren, que de esto vienen los tiempos”*.

¹⁵ Guansé, Domenec, op. Cit. P. 54