



**EL TEATRO NORTEAMERICANO EN LA ESCENA
MADRILEÑA DE LOS AÑOS TREINTA.
PUESTA EN ESCENA Y RECEPCIÓN CRÍTICA
DE *LA CALLE*, DE ELMER L. RICE**

María del Carmen Gil Fombellida



La presentación, el 14 de noviembre de 1930, del drama estadounidense *La calle* (*Street scene*, 1929 ed.) supuso la incorporación a la cartelera madrileña de un texto que, en ese mismo instante, y con motivo de su estreno en Inglaterra, estaba siendo valorado por la crítica europea como uno de los acontecimientos teatrales más importantes del año; y cuya contemporaneidad, la carga política de sus diálogos, las técnicas escenográficas e interpretativas empleadas en su puesta en escena y una estética casi cinematográfica respondían perfectamente a los fines e intereses artísticos de un director como Cipriano de Rivas Cherif, figura clave en la renovación de la escena comercial de preguerra.¹

Contratado por la actriz catalana Margarita Xirgu como asesor

¹ Sobre Cipriano de Rivas Cherif véanse: AA. VV., *Cipriano de Rivas Cherif: Retrato de una utopía*, Cuadernos *El Público*, 42, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1989. Luciana Gentili, *Teatro e avanguardia nella Spagna del primo novecento: Cipriano de Rivas Cherif*, Roma, Bulzoni, 1993. Manuel Aznar Soler, *Valle-Inclán, Rivas Cherif y la renovación teatral española (1907-1936)*, Sant Cugat del Vallés, Barcelona, Cop d'Idees, 1992. Juan Aguilera, *Cipriano de Rivas Cherif: una interpretación contemporánea de Valle-Inclán*, Sant Cugat del Vallés, Barcelona, Cop d'Idees, 1997. Juan Aguilera y Manuel Aznar Soler, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, Madrid, ADE, 1999. Pueden consultarse además mis artículos: "Federico García Lorca y Cipriano de Rivas Cherif: Una experiencia renovadora en el teatro profesional (1920-1935)", *Dicenda*, 17, Madrid, Universidad Complutense, 1999, pp. 63-88 y "Federico García Lorca y Cipriano de Rivas Cherif: Una experiencia renovadora en el teatro profesional (II.-1935-1936)", *Letras de Deusto*, 88, Bilbao, Universidad de Deusto, 2000, pp. 9-38.

literario y director artístico, este inquieto y moderno director de escena apostó por una asociación equilibrada entre el arte y el negocio, con una visión más arriesgada y rupturista que la demostrada por la mayoría de las empresas teatrales de ese tiempo, que anteponían el éxito comercial a la calidad artística y literaria de sus montajes. Un propósito que recogió sus más sobresalientes frutos entre 1930 y 1935, en pleno período republicano y teniendo como escenario el Coliseo municipal madrileño. Con este objetivo alternativo e innovador, Cipriano de Rivas Cherif diseñó una cartelera en la que los estrenos de autores contemporáneos, de difícil acceso a la escena comercial, el teatro clásico y el teatro universal de vanguardia se combinaban hábilmente con obras que aseguraban los ingresos de taquilla y el mantenimiento de la compañía. De este modo, durante los seis años de gestión al frente del teatro Español, Rivas Cherif dirigió textos como *Divinas palabras* (1933, estr.), *Yerma* (1934, estr.), *La zapatera prodigiosa* (1930, estr.), *La sirena varada* (1934, estr.), *Fermín Galán* (1931, estr.)...; defendió la contemporaneidad de los clásicos, con espectaculares montajes en el teatro romano de Mérida y con novedosísimas puestas en escena de Calderón y Lope de Vega, y dio a conocer la dramaturgia europea con obras de Lenormand, Bernard Shaw, Goethe y Georg Kaiser, entre otros.

Asociado a este proyecto, y en un espacio con las características del teatro Español de Madrid, el estreno de *La calle* fue recibido como uno de los más audaces ejemplos de la corriente renovadora reivindicada, desde las columnas de la prensa periódica, por un amplio sector de la crítica, que, como Rivas Cherif, veía en el teatro de autores como Crommelinck, Chiarelli, Evreinov o Pirandello, la alternativa a la mediocridad de los éxitos comerciales que ofrecían las grandes salas teatrales del momento.²

En el caso concreto de la dramaturgia norteamericana y anglosajona, los nombres de Eugene O'Neill, Priestley, Tennessee Williams, y, sobre todo, y ya durante los años

² Sobre la actitud de la crítica ante el teatro extranjero representado en la escena de preguerra véase: M.^a Francisca Vilches de Frutos y Dru Dougherty, *La escena madrileña entre 1926 y 1931*, Madrid, Fundamentos, 1997, pp. 275-320.

cincuenta, de Arthur Miller, representaron para los cronistas, autores dramáticos y profesionales del teatro, una alternativa innovadora que abarcaba aspectos no sólo artísticos o literarios, sino también sociales e ideológicos.³



La calle, de Elmer L. Rice en el Teatro Español. Foto: Alonso.

Del constante interés de Rivas Cherif por estos autores ha quedado constancia en montajes como *Antes del desayuno* (*Before breakfast*, 1916 escrit.), estrenada con el Teatro Escuela de Arte en 1934; *En la zona prohibida* (*In the zone*, 1917 escrit.) y *Rumbo a Cardiff* (*Bound east for Cardiff*, 1914 escrit.), estrenadas ambas en el Penal del Dueso en 1944, las tres de Eugene O'Neill, o *Esquina peligrosa* (*Dangerous corner*, 1932 estr.), de J. B. Priestley, llevada a escena por Rivas Cherif durante su exilio mexicano.

Con *La calle*, Rivas Cherif introdujo en la escena madrileña de los años treinta a uno de los dramaturgos pioneros del realismo social norteamericano que, una década más tarde, desarrollarían autores como Miller, en Estados Unidos, y Antonio Buero Vallejo o

³ Para conocer la reacción de la crítica madrileña ante el teatro de Eugene O'Neill y Arthur Miller véanse: M.^a Francisca Vilches de Frutos y Dru Dougherty, "Eugene O'Neill in Madrid (1918-1936)", *The Eugene O'Neill Review*, 17, 1991, pp. 157-164 y mi trabajo: "El estreno de *Las brujas de Salem* en el teatro Español de Madrid (1956-1957)", *Revista de Literatura*, LXIV, 127, Enero-Junio, 2002. En prensa.

Alfonso Sastre, durante la posguerra, en el Estado español. Este montaje aportó, igualmente, numerosas novedades escénicas, entre las que destacaron el tema y el ambiente en el que se desarrollaba la trama, el compromiso ideológico de su autor, la crítica social, constante en sus dramas, y la caracterización de los personajes, principalmente de su protagonista femenina, un arquetipo común en el teatro de Rice, antecedente del *common man* de la moderna tragedia norteamericana:

My characters were not epic heroes or demigods, nor did they inhabit a palace. Yet this was not Skid Row. They represented a fair cross section of what might be called the lower middle class. Of various national origins, religious faiths, political opinions and degrees of education, they included shopkeepers, clerks, artisans, students, a schoolteacher, a taxi driver, a musician, janitors, policemen. Like people of any social level, their lives comprised birth, death, love in its many aspects, economic problems, ideological conflicts, selfishness, self-sacrifice, kindness, malice, fears, hopes, aspirations...⁴

Otras innovaciones relevantes de este montaje fueron la utilización en la encorsetada escena burguesa del lenguaje fresco y espontáneo de la calle, la concepción del texto y su puesta en escena como una obra coral, los avances tecnológicos de la representación, entre los que cabe destacar los efectos sonoros y luminosos, la escenografía, la influencia del moderno cinematógrafo, y, por último, la dirección de actores,

⁴ "Mis personajes no eran héroes épicos o semidioses, ni vivían en un palacio. Aún así, no era Skid Row. Ellos simbolizaban una buena parte de lo que podía denominarse la clase media más baja. Con orígenes, creencias religiosas, opiniones políticas y grados de educación distintos, entre ellos se incluían tenderos, oficinistas, artesanos, estudiantes, un maestro, un taxista, un músico, conserjes, policías. Como personas de cualquier otro nivel social, sus vidas se componían de nacimientos, muerte, amor en sus muchas facetas, problemas económicos, conflictos ideológicos, egoísmo, sacrificio personal, generosidad, rencor, temores, esperanzas, ambiciones..." Declaraciones de Elmer L. Rice reproducidas en: Frank Durham, *Elmer Rice*, New York, Twayne, 1970, p. 60. En *La muerte de un viajante* (*Death of a salesman*, 1949 ed.), de A. Miller, o en *Un tranvía llamado deseo* (*A street car named desire*, 1947 ed.), de T. Williams, se encuentran los mejores retratos de estos nuevos héroes trágicos del siglo xx. Sobre Elmer L. Rice véase también: R. Hogan, *The independence of E. Rice*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1965. De las teorías teatrales de Rice tenemos constancia además a través de textos del propio autor como *El teatro vivo*, Buenos Aires, Losada, 1962 o "El teatro americano y el espíritu humano", en AA. VV., *Textos sobre teatro norteamericano*, León, Universidad de León, 1994, pp. 65-81.

especialmente complicada dado su amplísimo reparto.

El drama o “sainete trágico”, como lo calificó Rivas Cherif, se había estrenado dos años antes en The Playhouse de Nueva York, exactamente el 10 de enero de 1929, dirigida por el propio Elmer L. Rice. La obra obtuvo el premio Pulitzer, consagrando definitivamente a un autor que, con anteriores trabajos, como *La máquina de sumar* (*The adding machine*, 1923 ed.), se había integrado en el grupo de los representantes del expresionismo norteamericano. Tras este primer éxito, las contribuciones de Rice al nuevo teatro americano fueron notables. Dramaturgo, director y productor, Rice se enfrentó a un público conservador, a la censura velada y al mercantilismo de Broadway, sirviéndose del teatro como un instrumento de revolución artística e ideológica.

En el momento de su presentación en el Español, la curiosidad por conocer el nuevo drama de Rice había traspasado fronteras afectando a la escena internacional. La expectación de la crítica madrileña hacia un texto que se estaba representando también en esos instantes en el teatro Globo de Londres era grande. El público y la prensa aceptaron con agrado una propuesta dramática en la que no eran los personajes individuales sino la calle, con sus ruidos, su movimiento incesante y sus gentes, la verdadera protagonista de un texto que encerraba una elevada dosis de crítica social.⁵

Un acto criminal, cometido por un hombre que asesina a su esposa, es la excusa del autor, que sitúa la acción en una calle de los suburbios neoyorquinos, para retratar, en un tono que oscila entre el patetismo y la comedia, a una parte de la sociedad americana; describiendo así la degradación de la vida, las costumbres y las relaciones de una casa de vecinos, humilde y cosmopolita, en la que conviven rusos, italianos, irlandeses y judíos, entre el interés personal, la solidaridad y la curiosidad morbosa. El posicionamiento político del autor y su carácter inconformista le llevan a exponer y a criticar duramente temas tan molestos para las clases acomodadas estadounidenses como el

⁵ Acerca de la gran ciudad como protagonista en el teatro y el cine de los años veinte y treinta véase: C. Brian Morris, “La ciudad babilónica en el cine y el teatro”, en AA. VV., *Teatro, Sociedad y Política en la España del siglo xx*, M.^a Francisca Vilches de Frutos y Dru Dougherty Coords. y Eds., Madrid, Fundación Federico García Lorca, 1996, pp. 49-67.

fascismo, la xenofobia, el racismo, la injusticia social, la explotación del débil, la insolidaridad, el autoritarismo, el fanatismo religioso... Una postura moral y un compromiso político que no pasaron desapercibidos ni para la sociedad ni para los críticos de su tiempo.⁶

Es significativo que las crónicas, tras el estreno en Madrid, evitaran, como veremos, las alusiones ideológicas y centrasen sus observaciones en otros factores dramáticos y escénicos, con largos e inhabituales comentarios sobre la puesta en escena. Un hecho que se explica no sólo por las notorias novedades escenográficas e interpretativas del montaje, sino, sobre todo, por el delicado contexto social del momento y los importantes cambios políticos que se estaban gestando, con la inminente caída de la monarquía y la proclamación de la Segunda República.⁷

La pieza, dividida en tres actos, fue traducida para la versión escenificada en el Español por Juan Chabás⁸. La escenografía de Salvador Bartolozzi, quien dispuso también la iluminación escénica, era una réplica exacta del decorado diseñado por Jo Mielziner para el estreno de Nueva York. La interpretación corrió a cargo de medio centenar de actores⁹, hábilmente dirigidos por

⁶ Véanse al respecto: M. Y. Himelstein, *Drama was a weapon: The left wing theatre in New York (1929-1941)*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1963 y G. Rabkin, *Drama and Commitment: Politics in the American theatre of the Thirties*, Bloomington, Indiana University Press, 1973.

⁷ M.^a Francisca Vilches de Frutos y Dru Dougherty, *La escena...*, *Op. Cit.*, p. 286.

⁸ Elmer L. Rice, *La calle*, Juan Chabás Trad., Colección *La Farsa*, 168, Madrid, Rivadeneyra, 1930.

⁹ Esta puesta en escena contó con el siguiente reparto por orden de intervención: Alberto Contreras (Abraham Kaplan), María Roca (Greta Fiorentino), Pascuala Mesa (Emma Jones), Julia Pachelo (Olga Olsen), Luz Muñoz (Willie Maurant), Eloisa Vigo (Anna Maurant), Juan de Ibarra (Daniel Buchanan), Alfonso Muñoz (Frank Maurant), Fernando Venegas (Jorge Jones), Luis Alcaide (Esteban Sankey), Carmen Reyes (Inés Cushing), Mario Barraycoa (Carlos Olsen), Josefina Santaularia (Shirley Kaplan), Alejandro Maximino (Felipe Fiorentino), Carlota Alonso (Alicia Simpson), Joaquina Bofill (Laura Hildebrand), Roberto Fernández (Carlitos Hildebrand), Matilde Fernández (María Hildebrand), José Bruguera (Samuel Kaplan), Margarita Xirgu (Rosa Maurant), Miguel Ortín (Harry Easter), Pilar Muñoz (Mae Jones), Fernando Porredón (Dick MacGaun), José Cañizares (Vicente Jones), Mimí Muñoz (Sra. Wilson), Miguel Pastor Mata (Oficial Harry Murphy), Jaime Aznar (Un lechero), Gregorio Díaz Valero (Un cartero), Manolo Medina (Un vendedor de hielo), Carmen Sanchís y Alicia Fresno (Dos colegialas), Alicia Fresno (Una estudiante de música), Manolo Medina (James Henry), Antonio Soto (Fred Cullen), José García Alonso (Un hombre mal vestido), Gustavo Bertot (Un practicante), Santiago Carbonell (Uno de la ambulancia), José García Alonso (Un mozo de cuerda), Porfirita S. Cucart y Mimí Muñoz (Dos institutrices), Gregorio Díaz Valero y Emilio Baquero (Dos que buscan piso), Pantaleón del Agua (Señor Cahlahan), Fernández Pérez (Un hombre), Antonio Soto

Rivas Cherif, quien, en una entrevista compartida con Margarita Xirgu, aportaba días después del estreno, en la revista *Nuevo Mundo*, algunos pormenores de esta representación¹⁰. La importante inversión económica que había supuesto un montaje de estas características, tanto en medios tecnológicos como humanos, fue uno de los aspectos resaltados por la actriz catalana, así como la especial disposición de su director artístico por llevar la obra de Rice a los escenarios madrileños, un interés que, en palabras del propio Rivas Cherif, había surgido ese mismo verano de 1930, desde que la viera por primera vez, interpretada en catalán, en una de sus giras como director de la Compañía Clásica de Arte Moderno.¹¹

Con respecto a la puesta en escena del drama, en la misma página, el director madrileño daba cuenta de las notables dificultades que habían tenido que vencer para montar con dignidad un texto de las características de *La calle*. En primer lugar, resaltaba la inexistente armonía entre la magnificencia de la sala del Español y la vetustez de su escenario, con un trazado mal acondicionado e inapropiado que respondía, en su opinión, a las anticuadas normas del siglo XIX. En segundo lugar, describía los problemas de iluminación del coliseo municipal, sin una luz central, cuya falta hacía imprescindibles las candilejas para evitar zonas oscuras, y que fueron subsanados, en parte, con unos reflectores adquiridos en Alemania. Gracias a esto, y a pesar de contar con unos medios tan precarios, el juego luminotécnico de Bartolozzi logró dar, según los críticos, un ambiente perfecto a la obra, ateniéndose a las sugerencias del autor en cada uno de los actos:

(Hombre transeúnte), Amparito Reyes (Mujer transeúnte), Eusebio Luengo (Trabajador 1.^o), Fernando Criado (Trabajador 2.^o), Mariana Méndez (Una mujer). En ÍDEM, pp. 3-4.

¹⁰ Fernando de la Milla, "Una representación de *La calle* vista desde dentro... Margarita Xirgu y Rivas Cherif logran una magnífica presentación escénica", *Nuevo Mundo* (5-XII-1930, p. 14).

¹¹ La primera experiencia para Rivas Cherif como director de su propia compañía tuvo lugar en la temporada 1929-1930, con la formación de la Compañía Clásica de Arte Moderno, compartiendo la empresa con la actriz Isabel Barrón. En los meses que duró esta breve incursión en el teatro profesional, Rivas Cherif llevó a escena obras como *La moza del cántaro*, de Lope de Vega, *Pitusa (Blanchette)*, 1921 2.^a ed.), de Brieux, y estrenos como *Sombras de sueño* (1930, ed.), de Unamuno y *La casa de naipes* (1958, ed.), de Eduardo Ugarte y José López Rubio.

Al levantarse el telón la casa está iluminada por un arco voltaico colocado fuera de escena y a la derecha. Las ventanas de las habitaciones del portero tienen luz, así como las del entresuelo derecha y dos ventanas del extremo izquierda del primero. A la izquierda, en la excavación, hay un misterioso farol encarnado. (Acto I)

Alba del día siguiente. Todo está todavía oscuro y relativamente tranquilo [...] Un momento después de levantarse el telón [...] se va haciendo de día y aumentan los rumores. Se apagan las luces de la calle [...] Un trabajador joven, cargado con un capazo [...] apaga la luz misteriosa de las obras de excavación, abre la puerta y entra [...] Ya es casi de día [...] Olga Olsen sube las escaleras. Va hacia el rellano, apaga la luz del vestíbulo y quita el cerrojo de la puerta. (Acto II)

Las precarias condiciones de la tramoya, inapropiada para los cambios de decorados, fue otra carencia denunciada por el director, recordando, por este motivo, la idea frustrada de Jacinto Benavente de instalar, durante su gestión como director del teatro Español, ascensores destinados al montaje rápido de escenas, ya que las limitaciones de espacio hacían imposible la construcción de un escenario giratorio. En el caso de *La calle*, las inconveniencias de la tramoya se paliaron con un decorado único, tal y como exige la obra, y un sistema de andamios que permitía, como veremos seguidamente, sin contratiempos y respetando el ritmo de la acción, la evolución de los actores en escena.

Para la reproducción de los sonidos, también según el relato de Rivas Cherif, la compañía instaló un equipo electrónico que resultó una absoluta novedad en el sistema de efectos especiales de las salas comerciales y con el que se reprodujeron con sorprendente verosimilitud los ruidos de la ciudad de Nueva York que, siguiendo las indicaciones de Rice, debían acompañar con mayor o menor intensidad todos los momentos del drama:

Durante toda la obra se oye un rumor constante. Los ruidos de la ciudad crecen, se pierden, se acentúan, cesan. Rumor lejano de trenes aéreos, sirenas y cláxones de automóviles. Silbidos de vapores

del río, matraca de carros y repique constante e indeterminado de metales. Los vapores, las ambulancias, los instrumentos musicales, una radio, ladrido de perros, voces que gritan, que ríen, que riñen. Los rumores se atenúan, pero no cesan nunca. (Acto I)

El sofisticado artilugio, acompañado de un amplificador graduable, se complementaba con otros aparatos secundarios: bocinas, tubos sonoros y una gran sirena de madera, que funcionaba por presión de oxígeno. Un actor de la compañía realizó las funciones del actual especialista de sonido.

En estas declaraciones a *Nuevo Mundo* tanto Rivas Cherif como la primera actriz dejaron además constancia de la relevancia del trabajo colectivo en la realización de un proyecto de este tipo. Ambos eran muy conscientes de esta circunstancia, sobre todo en lo referente a la labor actoral y a la interpretación.

La labor de conjunto restó, lógicamente, protagonismo a Margarita Xirgu, un hecho excepcional en un sistema de compañías que favorecía siempre el lucimiento del primer actor; sin embargo, la actriz, que, como Rivas Cherif, concebía el espectáculo teatral como una obra de arte total, se entregó entusiasmada al proyecto. Por otro lado, el movimiento escénico de una obra coral de estas características y el ritmo impuesto por la acción en algunos momentos del drama, sobre todo en las escenas con grupos, supuso un nuevo reto para la dirección. La figura del segundo apunte o regidor adquirió, por esta razón, una esencial trascendencia, ya que a la actuación de los cómicos en escena se sumó el movimiento de los numerosos intérpretes entre bambalinas, con sus constantes entradas y salidas. La función de Fernando Antón, encargado de disponer a tiempo las apariciones de personajes y figurantes y de articular todas las maniobras que tenían lugar en la tramoya y entre los bastidores, fue imprescindible. Veamos, como ejemplo de lo que pudo ser en la práctica este incesante ir y venir de actores y grupos, algunas acotaciones del tercer acto que describen la huida de Frank Maurrant tras asesinar a su esposa y al amante de ésta:

Cuando Samuel se marcha se empieza a formar un grupo que va creciendo por momentos. Olsen sale del subterráneo seguido por el chico de la tienda. Los dos obreros salen también de la excavación.

Dos o tres obreros salen también por la derecha [...] Se reúnen otros a la multitud: un vagabundo, el portero de una casa vecina, seis o siete mujeres [...] Mientras se apiña la multitud, Fred, el auxiliar del alguacil sale por la ventana de la que han roto los cristales [...] La multitud murmura con excitación y se va a la escalinata cuando la puerta se abre y sale Marrant [...] Se detiene un momento en la puerta [...] Al hacer la multitud un movimiento de conjunto hacia Marrant, él saca un revólver [...] La multitud se hace atrás [...] se hace hacia la izquierda, dejándole paso. Dando la izquierda a la balaustrada, baja rápidamente las escaleras, apuntando a la multitud [...] Mientras pasa todo, se levanta la otra persiana de la casa de los Marrant. La señorita Cushing, que aparece, abre la ventana y asoma la cabeza [...] Nadie le hace caso porque todos vigilan a Marrant. Cuando éste baja la escalera del sótano, la multitud se adelanta hasta la barandilla y mira asomándose [...]

También las fotografías de esta representación, en las que se muestran algunas de las mencionadas escenas multitudinarias, nos dan una idea de la dificultad que pudo suponer mover un número tan grande de actores en un escenario como el del Español. Sin embargo, las imágenes reflejan al mismo tiempo un estudiado equilibrio en la disposición de los cómicos en escena. Para conseguir esta armonía, Rivas Cherif y Margarita Xirgu compartieron las tareas de dirección y pusieron en práctica un innovador método de interpretación norteamericano en el cual, para marcar la relevancia del efecto plástico y visual sobre el escenario, se ensayaban primero los movimientos, los gestos y después el diálogo. Fue igualmente determinante el hecho de que tanto la calle como la fachada de la casa de vecinos, figuradas en el decorado de Bartolozzi, funcionaran como un potencial espacio escénico; desde las escaleras del portal donde se sentaban los actores en determinadas escenas, hasta cada una de las ventanas del edificio. Este acierto escenográfico, que hacía practicable cada rincón del escenario, no pasó desapercibido para la prensa madrileña, que, como ya se ha indicado, reseñó el acontecimiento teatral basándose principalmente en las novedades relativas a la puesta en escena de la obra¹². Así lo

¹² Críticas a *La calle*: Crispín, "En el Español. *La calle*", *Tararí* (15-XII-1930, p. 5); L. C., "En el Español. *La calle*", *ABC* (15-XI-1930, pp. 43-44); L. C., "El nuevo realismo", *ABC* (20-XI-

señaló el crítico J. G. Olmedilla, quien destacó el aprovechamiento del espacio y la visión de conjunto lograda con ese tipo de presentación escénica. Aplaudió, en ese sentido, principalmente el primer acto “admirable cuadro de exposición y desfile de pintorescos tipos neoyorquinos”:

Lo importante, a mi juicio, es el tono, la calidad con que están tratados los variados temas que forman el mosaico viviente de esa casa de vecindad vista por fuera. Y lo que de verdad me conmueve es la impresión de conjunto, el hervor de humanidad que trasciende de ese conjunto bien logrado: cada ventana de esa modesta casa neoyorquina nos presenta un mundo, un universo diferente.

También en el citado reportaje de *Nuevo Mundo* se publicaron algunas fotografías en las que se desvelaban los trucos escenográficos que el espectador no podía adivinar desde sus butacas: el entramado del decorado visto por dentro, con sus escaleras, plataformas y andamios, en los que se desenvolvían los actores y a través de los cuales podían acceder a distintos puntos del escenario. Alguna de las imágenes publicadas es un buen testimonio del ingenio con el que la dirección solucionó los desplazamientos de los cómicos, sobre todo en aquellos instantes en los que una incorrecta evolución en escena podía interrumpir el ritmo exigido por la acción. Así, en una de las fotografías se aprecia el momento, arriba citado, en el que el personaje de Frank Maurant (Alfonso Muñoz) acababa de cometer su doble asesinato. El ritmo de la acción pedía, entonces, que el actor saliese del lugar del crimen, abandonase el edificio y apareciese ante el público en cuestión de segundos. Unas escaleras interiores, por las que Muñoz debía descender a la carrera, facilitaban el rápido acceso a escena.

En otra instantánea de este espectáculo “visto desde dentro” se puede ver a Greta y Felipe Fiorentino (María Roca y Alejandro

1930, p. 10); A. L., “*La calle*, drama en tres actos de Elmer L. Rice, traducida por Juan Chabás”, *La Libertad* (15-XI-1930, p. 6); P. M., “Español.-*La calle*, drama en tres actos, de Elmer L. Rice, versión castellana de Juan Chabás”, *El Liberal* (15-XI-1930, p. 3); L. O., “Español. *La calle*”, *El Debate* (15-XI-1930, p. 4); Juan G. Olmedilla, “Margarita Xirgu presenta con admirable propiedad un sainete norteamericano en el Español”, *Heraldo de Madrid* (17-XI-1930, p. 13); Felipe Sassone, “Las dos obras de nuestro año teatral: Lejos del alma y... dentro del alma”, *ABC* (27-XII-1930, n.º extraordinario).

Maximino), en uno de los ensayos de la obra, subiendo “por centésima vez” los escalones que conducían al apartamento de los Fiorentino en el drama. Una tercera fotografía retrata a Margarita Xirgu, siguiendo atenta el desarrollo de la función desde la escalera del electricista, mientras esperaba con otros actores su salida a escena.

En estas y otras escenas publicadas se advierten todos los elementos tratados por la crítica en sus reseñas, desde la eficaz y excelente escenografía de Bartolozzi, cuyo cuidadoso trabajo se trasluce en los más pequeños detalles de la decoración y el vestuario, hasta el estudiado movimiento de grupos, hábilmente adaptado por la dirección a las dimensiones del escenario.

La meticulosidad de la puesta en escena quedó reflejada en todos los aspectos de la representación, especialmente en el decorado, fiel reconstrucción de un edificio de los suburbios de Nueva York hasta en el interior de las viviendas. Rivas Cherif consideró imprescindible que éstas estuvieran perfectamente amuebladas, dado que, desde las diferentes partes de la sala (butacas, entresuelo, palcos...), el público podía ver distintos ángulos de las habitaciones. De este modo, se evitó que los espectadores sorprendieran un rasgo o un detalle de la tramoya.

Las imágenes conservadas muestran un decorado corpóreo, que imitaba con total realismo, y siguiendo casi al pie de la letra las indicaciones de Rice, las primeras plantas de una casa en una barriada típicamente neoyorquina:

Fachada de una calle de vecindad en un barrio pobre de Nueva York. Es de piedra gris, horrible, y fue construida hacia el año 90 y tantos. Entre el pavimento de losas grises, anchas, y la fachada de la casa hay un espacio profundo y estrecho; una escalera de madera con escalones podridos lleva al sótano y a las habitaciones del portero, cuyas ventanas se ven apenas por encima del nivel de la calle. Saltando por encima de dicho espacio, hay un rellano al que se sube por una escalera de cuatro peldaños de piedra, a ambos lados de la cual hay una balaustrada también de piedra. Por encima de los cuatro escalones hay otro que conduce a la puerta exterior de la casa, de dos batientes; cuando está abierta esta puerta se ve el vestíbulo y la cancela, amplia, con cristales esmerilados. Sobre las puertas exteriores, un farol de cristal, en el que estará escrito el

número de la casa, medio borrado. A la izquierda de la puerta de entrada hay un cartelito que dice: "Se alquila piso: seis habitaciones, calefacción". A ambos lados del rellano, dos ventanas estrechas, que pertenecen a los entresuelos. En una de las ventanas, a la izquierda, hay un cartelito que dice: "Profesor Filippo Fiorentino, músico. Se dan lecciones". Arriba seis ventanas estrechas que corresponden a las habitaciones del primer piso, y encima, un trozo de los basamentos de piedra de las del segundo. A izquierda se ve un trozo del edificio de al lado; la entrada de un garaje de un almacén de mercancías. Lleva un rótulo que dice: "Prohibido el paso". Al borde de la acera hay una tablilla pequeña que dice: "No se permite el tránsito". En la pared del almacén hay un cartel con el nombre de propietario: "Patrick Mulcary. Almacén de mercería". A la derecha de la casa hay un andamio con barandilla de madera para derribar la casa contigua. Un letrero que dice: "Derribo de esta casa, a cargo de Thomas & C.^o". En primer término, bajo el borde de la casa, una ligera sugestión de la calle. (Acto I)

La exquisitez del trabajo de Bartolozzi se veía en cada detalle: el material con el que se construyó el edificio, imitando a la piedra; el portal de entrada, con sus escaleras y su doble puerta de hierro y cristal; el patio inglés con su verja; el número del portal, los timbres, los carteles de alquileres y negocios; las paredes desconchadas de las casas anexas... Como se ha apuntado anteriormente, incluso por las ventanas podía intuir el espectador, desde cualquier ángulo, los pisos completamente acondicionados y vestidos.¹³

Además de elogiar la labor escenográfica, los periódicos resaltaron tras el estreno otros factores relacionados con el trabajo dramático de Rice. El propio director fue uno de los primeros en pronunciarse al respecto, momentos antes de comenzar la función. En unas declaraciones hechas al *Heraldo de Madrid*, Rivas Cherif explicaba la intención de Rice de acercarse al público mayoritario, aunque sin abandonar la inquietud vanguardista de

¹³ Para el diseño de este decorado, la compañía contó también con la ayuda de uno de los autores predilectos de Rivas Cherif y Margarita Xirgu, el poeta y dramaturgo Federico García Lorca. El escritor granadino, que en esas fechas comenzaba a frecuentar el Coliseo municipal para preparar el estreno de *La zapatera prodigiosa*, solicitó la colaboración de su amigo norteamericano Phillip Cummings para que ayudase a Bartolozzi con la ambientación de la obra, por su conocimiento directo de los barrios bajos de Nueva York.

sus primeros dramas, retomando, con un ambiente y un desarrollo muy diferentes a los de *La máquina de sumar*, la idea de recuperar para la escena la realidad cotidiana. Es destacable que en estas declaraciones Rivas Cherif no hiciera ninguna mención a la posible carga ideológica del texto:

Elmer L. Rice vuelve por los fueros del realismo y lo lleva a cabo en *La calle* con una eficacia muy superior a todos los intentos del naturalismo francés fin de siglo pasado y a las realizaciones del Teatro Libre de Antoine.

La calle representa “a lo vivo” el espectáculo de una casa de abigarrada vecindad en una calleja de un barrio neoyorquino. En este sentido, tiene las características teatrales de un sainete, de un sainete trágico, en que la turbia fatalidad de un ambiente infeliz se cierne sobre todos los personajes, protagonistas y corifeos, de la representación.¹⁴

También el crítico de *La Libertad* percibió estas connotaciones sainetescas en el ambiente costumbrista de la obra. Una atmósfera característica, según A. L. y salvando las distancias culturales y sociales, de los patios de vecindad descritos por Arniches y López Silva. En este mismo sentido, Díez-Canedo (*El Sol*) definió el texto como una mezcla de “grand-guignol” y “chascarrillo popular”.

Por otro lado, P. M., en su reseña de *El Liberal*, junto a los elogios destinados a la traducción “irreprochable” de Juan Chabás, alabó sin reservas el ingenio demostrado por Rice al ofrecer, como nuevos, recursos sobradamente conocidos del realismo escénico. Más novedosa en los aspectos externos que internos, para este crítico, la obra se diferenciaba de otros modelos anteriores principalmente por el ritmo y la espontaneidad con los que el autor había construido el drama, combinando acertadamente la sencillez, también para P. M., “sainetesca”, de una estética de lo cotidiano, con la exposición crítica de la dureza de la vida en un suburbio neoyorquino:

¹⁴ J. G. O., “Los tres estrenos de esta noche: *La calle*, en el Español; *Monte de abrojos*, en el Calderón, y *La vieja rica*, en el Alcázar”, *Heraldo de Madrid* (14-XI-1930, p. 7).

El sencillo drama de celos, precisamente por fraguarse en pleno arroyo, adquiere una categoría emotiva desusada en este linaje de piezas. De sainete trágico viene a calificar *La calle* Rivas Cherif, y en verdad que la paradójica clasificación recoge en toda su esencia lo que en sí es la obra estrenada anoche.

L. O. (*El Debate*) también asoció los elementos innovadores de la dramaturgia de Rice con una moderna variación, estética y temática, del superado movimiento realista de principios de siglo. Intuyó el crítico en esta obra los antecedentes de una futura corriente literaria y artística (No olvidemos en los años cuarenta y cincuenta el mencionado realismo social de Arthur Miller, Buero Vallejo, Alfonso Sastre... o el neorrealismo italiano de Rosellini o de Sica si nos referimos al cinematógrafo):

Realismo, más aún, impresionismo, sensacionalismo. He aquí, en suma, las cualidades que definen el género. La tendencia realista apuntada en todas las épocas en los diversos procedimientos del arte no ha tenido nunca por sí propia una personalidad estética. Se reducía a su verdadero papel, porque la realidad desnuda no era más que la materia prima del arte. Faltaba que un ambiente nuevo de estética y un ritmo acelerado de los sentimientos la impusiera por sí propia en esta hora en que los hechos esencialmente tales constituyen un plano artístico, en esta hora tan periodística [...] El autor lo ha subordinado todo a pintar la calle y diríase que no ha olvidado detalle alguno. La obra sugiere verdaderamente al espectador que se siente como asomado a un balcón contemplando y viviendo en la intimidad aquella serie de escenas tan naturales, tan plásticas que pasan en la calle y de las que son actores los vecinos, los transeúntes.

Entre los aspectos negativos señalaba el cronista la tendencia del autor a la exageración y al sensacionalismo argumental, la poca consistencia de una acción “demasiado repartida en una tipología multiplicadísima”, y la inmoralidad que, en su opinión, se desprende de “algunos atisbos de ideología ligeramente escéptica en algunos diálogos” y de ciertas escenas de realismo frívolo “a la moderna americana”.

Mucho menos favorable fue, en el aspecto dramático, la crítica de L. C. (*ABC*), para quien el propósito de Rice fue utilizar

una anécdota corriente de la crónica de los Tribunales, con el fin de expresar la máxima vulgaridad de tipos, de diálogo, de costumbres y de hechos, sin un argumento decisivo y coherente. Aunque admitió cierta novedad “en el buen arte con que la vida real fluye desde la primera escena”, el atenuado expresionismo utilizado por el autor sólo servía, según L. C., para perpetuar un suceso periodístico. De hecho, para este cronista, Rice escribió *La calle* con el único fin de responder a los gustos de un auditorio “pueril y educado en el realismo cinematográfico”.

Cinco días después, el 20 de noviembre, el mismo columnista redactaba en las páginas teatrales de *ABC* un artículo contra la nueva corriente realista, para él folletinesca y sensacionalista, más propia de un reportero que de un dramaturgo, e introducida en Europa sobre todo a través del cine norteamericano:

Las escuelas estéticas han sido barridas por una tendencia común y viciosa a reproducir la vida real y circundante por el mero afán periodístico de reproducirla, sin el nexo de una fábula, sin un conflicto dramático, sin un desarrollo trabado y coherente. El escritor ha perdido el derecho de opción sobre los personajes, el ambiente y el tema dramático, y vive, como el repórter, a la caza del *trozo de vida* que ha de servir, en un marco adecuado a sus oyentes, para estremecerlos. ¿Melodrama? No. Ni sainete. Películas habladas. La máquina del fotógrafo desaloja de los escenarios el arte del poeta [...] Y la imaginación del público moderno, abotagada por el tráfico y por la vida artificial de las ciudades fabriles, sucumbe en los teatros, perezosamente, al estremecimiento físico de los nervios, agitados por la convulsión realista.

En la misma corriente se situó Felipe Sassone, que describió el drama como “un viejo sainete español, pero sin el aditamento de la gracia”, “una película muda, al momento de filmarse en plena calle, con sus ruidos pero sin palabras”, y acusó al público de insensible e infantil por acudir en masa a presenciar en un teatro “un suceso callejero, como quien lee un crimen en un periódico”.

Resulta paradójico que la influencia del cinematógrafo, resaltada negativamente por críticos como Sassone o L. C., fuera precisamente uno de los detalles mejor valorados, dada su

novedad, por otros cronistas teatrales¹⁵. Tal es el caso de Olmedilla, quien apuntó el evidente influjo de las técnicas y la estética del cine en “el trozo real de calle”, diseñado como decorado, en el trabajo de iluminación de Bartolozzi, “con proyectores que suplen las deficiencias de nuestro primer teatro”, y en la introducción de efectos sonoros. La concienzuda búsqueda de la realidad a través de la escenografía y la similitud de los recursos de iluminación y sonido, empleados en la puesta en escena, con los utilizados en un arte tan moderno en los años treinta como era el cine, fueron dos de los asuntos más relevantes para la prensa especializada, tal y como observaba el comentarista de la revista *Tararí*:

Con la novedad del decorado corpóreo y del realismo, en toda su intensidad[...] *La calle* nos da la sensación de un *film* sonoro, tan interesante como perfectamente logrado. El escenario, la calle, están llenos de todos los ruidos indispensables para que la ilusión no decaiga ni un solo instante. Sirenas de fábricas, zumbido de hélices de aviones, relojes, campanas, pianos, voces humanas, etcétera, etc. Y entre todas esas vibraciones perfectamente vulgares, un drama de adulterio, perfectamente vulgar también.

¿El éxito de la obra? Precisamente eso mismo: su verismo desnudo de toda retórica y exacto como una cifra matemática. ¿Qué pasa en *La calle*?... ¡Lo que pasa en la vida!

Díez-Canedo, por su parte, también relacionó este montaje con el empuje que, tanto en el teatro como en el cine, igual que en las artes plásticas, tuvo en ese tiempo la corriente expresionista (En este caso, y hablando de una estética como la aplicada para la representación de *La calle*, bien podríamos considerar una más que probable conexión con cineastas como el alemán afincado en Estados Unidos, Fritz Lang). Y compartiendo la misma opinión al respecto que los anteriores cronistas, y otros como Fernández-Almagro (*La Voz*), que también se hizo eco de esa similitud técnica con el cine sonoro y la fotografía, el crítico de *La Libertad*

¹⁵ Una aproximación a las relaciones entre el cine y el teatro durante la Segunda República la encontramos en: Teresa García-Abad García, *Perfiles críticos para una historia del teatro español: La Voz y La Libertad (1926-1936)*, Boulder-Colorado, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2000, pp. 55-93.

describió la puesta en escena como un fotograma de película, con vecinos que toman el fresco, señoras que pasean al perrito y parejas que se besan “cinematográficamente”. Por todo lo dicho hasta aquí, no es nada casual que los columnistas coincidieran en esta identificación del cine y el teatro y más si tenemos en cuenta que, un año más tarde, el director de cine King Vidor versionó y filmó la obra de Rice para la gran pantalla, agregando únicamente unas cuantas vistas aéreas a la adaptación casi literal del autor.

Sobre la dirección escénica, las opiniones favorables fueron unánimes. Todos los periódicos elogiaron el trabajo desempeñado con los actores, el acierto de las interpretaciones individuales, salvo alguna matización referida al trabajo del actor José Bruguera, y el espíritu colectivo, antes anotado, de la compañía. Así lo explicaba A. L., quien alabó la destreza de Rivas Cherif en el manejo de los numerosos personajes en el escenario y su esfuerzo por conseguir todos los efectos escénicos que exigía la obra, dando una lección de disciplina y esplendor “para los que nos presentan *La vida es sueño* con media docena de comparsas”:

Margarita Xirgu [...] salvó con su acento de buena trágica el peligroso final del segundo acto, y en todo momento, aun en aquellos en que su papel le era más ingrato, hizo notar su presencia en escena. Alfonso Muñoz y Alejandro Maximino aprovecharon toda ocasión para mostrar su excelente calidad de actores. El Sr. Bruguera subraya, quizás, excesivamente la nota patética. Hay una niña de siete años que habla en la comedia con más aplomo y claridad que muchos adultos. Los demás... Ya lo hemos dicho: es una obra de conjunto, y aun de conjuntos.

Como Luis París en *El Imparcial*, Juan G. Olmedilla también resaltó el trabajo colectivo de los actores, sin divismos ni protagonismos personales, y el estudiado movimiento escénico logrado por la dirección en una puesta en escena donde “todos los actores están en primer plano de la acción [y] el movimiento escénico, a veces con cien personas en el tablado, [es] rápido, natural y verosímil”. Incluso en una de las críticas más negativas al valorar el texto de Rice, firmada por L. C. en *ABC*, se reconocía la excelente tarea realizada por los intérpretes, atribuyendo lo

tedioso de algunas escenas no a la labor actoral, sino al desarrollo, demasiado prolijo y detallista del drama. Sólo hizo L. C. una puntualización a la actuación de José Bruguera, tendente para el crítico a un “angustioso tonillo”. Un exceso de afectación también denotado, como ya se ha reseñado, por otros cronistas.

Lo analizado en estas páginas indica que, frente a las notas discordantes que en torno al drama y a su autor apuntaron algunos críticos, probablemente mucho más molestos por el alto contenido de crítica social que entrañaba la obra que por los aspectos formales a los que hacían referencia, lo cierto es que el montaje de *La calle* resultó una auténtica novedad en la escena comercial y se convirtió en uno de los éxitos más notables de la empresa del Español en la temporada 1930-1931. El público recibió de buen grado la propuesta de Rivas Cherif y, lejos de compartir la reacción de las crónicas más conservadoras y quizás como un síntoma de la proximidad de un nuevo tiempo político y cultural, pareció asumir sin problemas los planteamientos ideológicos de Rice y las novedades dramatúrgicas y técnicas que la puesta en escena aportaba, aplaudiendo con entusiasmo cada uno de los actos y llenando diariamente el coliseo municipal hasta alcanzar las sesenta representaciones.