

## NOTAS SOBRE EL TEATRO PUERTORRIQUEÑO

### El Club Artístico del Casino de Puerto Rico

Las instituciones culturales que se dedicaban a fomentar el teatro en la ciudad de San Juan Bautista de Puerto Rico, en los comienzos del siglo XX, eran: la Iglesia Católica, el Municipio de San Juan, las escuelas de la capital y el Casino de Puerto Rico. No fué hasta el 1939 que el Ateneo Puertorriqueño decidió dedicarse al fomento de un teatro nacional.

La Iglesia Católica y las guarniciones militares de la plaza de San Juan, fueron las primeras agencias de arte dramático que conoció nuestro pueblo. El Teatro Católico y el Teatro Militar se lucían en las fiestas de jura y en las solemnidades de los onomásticos reales. Todavía hay en la vida artística puertorriqueña de nuestro tiempo, descendientes de aquellas familias de clérigos y militares, manteniendo la tradición teatral de sus mayores.

Durante todo lo que va del siglo XX, la Catedral de San Juan, la Capitular de los Caballeros de Colón, el Colegio de las Reverendas Madres del Sagrado Corazón, la Capilla de San Francisco, la Academia del Sagrado Corazón y el Colegio de San José, cada uno en distintos años

y a veces todos conjuntamente, han continuado el Teatro Católico que desde los albores del siglo diecinueve aparece en nuestra historia. En el excelente libro de Emilio Pasarell sobre los "Orígenes y Desarrollo de la Afición Teatral en Puerto Rico" y en las crónicas de teatro de este siglo, se puede apreciar la importancia de este Teatro Católico, tan variado y tan ameno, pues además de las imprescindibles obras de asunto religioso o carácter didáctico, ha producido tragedias españolas, comedias de costumbre, sainetes madrileños y aún teatro lírico.

El Teatro Militar más cerca de las cosas humanas que de las divinas, fué responsable en parte de la apertura del primer teatro de la Capital, situado en la calle del Sol, bautizado con un nombre imponente "El Corralón", tildado alguna que otra vez por la censura, como sitio donde había hecho su aparición un arte demasiado libre. Este teatro de tanto lucimiento durante nuestro siglo diecinueve, sobre todo en el arte lírico popular, muere cuando la plaza cambia de mando. Todavía en mis tiempos de adolescente, se tocaba en San Juan la famosa diana del soldado remolón:

-Lévantate, soldado, que las ocho son  
y ahí viene tu jefe con su batallón-  
-Déjalo, venir, déjalo venir,  
vete tú a la porra y déjame dormir-,

tomada de la literatura dramática de la plaza fuerte.

El Municipio de San Juan, aunque nunca tuvo un plan de teatro definido como el Teatro Católico o el Teatro Militar, mantenía un Teatro Municipal que se arrendaba, tanto a las compañías dramáticas profesionales como a los cuadros de aficionados, al precio mínimo de un dólar por tarde o noche de función, una banda municipal donde se estudiaba el repertorio del teatro lírico, por si hacía falta una orquesta para la temporada y unos cuantos puestos públicos al alcance de los artistas más conspicuos de la capital. El señor Alcalde de la ciudad asistía al teatro, noche tras noche, rodeado de todo el nuevo Cabildo, donde había críticos de teatro y aún actores aficionados del Teatro de la Gente de Sociedad. El Municipio era la sede del teatro profesional, tanto de las compañías extranjeras como de las compañías puertorriqueñas. Las compañías puertorriqueñas empezaron a organizarse desde el 1893.

Cuando la plaza cambió de mando, los descendientes

de las familias de los clérigos y militares, se unieron a los artistas españoles a quienes les sorprendió el cambio de soberanía en tierra nuestra, a los profesores de música de la ciudad, a los artesanos de las artes dramáticas menores, para que siguiera flotando sobre la plaza fuerte, el banderín del arte lírico español.

Es la pequeña época de la Compañía Infantil Española, de la Compañía de Emilia Colás, de la Gira Artística, de la Unión Artística, de la Compañía Hermida, de la Compañía de Pablo Roig, que salían desde la Capital hasta las ciudades de mayor tránsito teatral-Fajardo, Humacao, Guayama, Ponce, Coamo, Yauco, Mayaguez, Arecibo, Manatí- o llegaban desde dichas ciudades a San Juan. A esta época pertenecen Emilia Colás, Purita Caparrós, Emilia Nuñez, Manuela Rodríguez, Europa Dueño, Carmen Beltrán, Lola Ramos, Josefina y Pilar Estasen, el barítono Valdivieso, Manolo Aguiar, Juan Nadal, Juanito Vizcarrondo, Roberto (Lulú) Vizcarrondo, Luis Vizcarrondo, Carlos y Luis Abella, José de Jesús Tizol, Evaristo Vélez, Esteban Montesinos, Manolo Miranda, Rafael Oller, Joaquín Bursset, Pablo Roig, Alfonso Capestany,

Pablo Berga, Pedro Manzano Aviñó. En las crónicas del noble crítico español don José Pérez Losada, publicadas en el Boletín Mercantil entre los años 1893 y 1905, encontrará el curioso impertinente la historia de este primer teatro puertorriqueño, ya más integrado en cuanto a su carácter profesional, organizado en Puerto Rico para consumo local y aún del archipiélago antillano.

El Teatro Escolar mantenido año tras año por las profesoras de español de la Escuela Gramatical Central -Rafaela Meléndez, Ismael Casalduc- y por los profesores de literatura española de la Escuela Superior Central -Antonio Sarriera, Antonio Bustamante, Clotilde Betances, Amelia Agostini-, contaba con la dirección de los más conspicuos actores profesionales, domiciliados en la Capital de Puerto Rico y de los más destacados actores aficionados de San Juan. Mi primer triunfo como actor me lo deparó el papel de Crispín en "Los Intereses Creados" de Jacinto Benavente, producido por el Teatro Escolar de la Escuela Gramatical Central, dirigido por Rafaela Meléndez. La "Fraternidad Escolar" de la Escuela Superior Central, tuvo un teatro funcionando por más de diez años, dirigido unas veces

por el actor costarricense Ramón Tánchez y otras por el propio don Antonio Sarriera, donde se hacía desde "Doña Clarines" hasta "La Dolores" y desde "La Rebotica" hasta "La Casa de García". A este grupo escolar pertenecieron entre los años 1919 y 1923 Josefina Sola, Blanca Bugellas, María Luisa Pedreira, Juanita Balado, Elena Rodríguez, Leonor González, Carolina Andino, Julia Noya, Conchita y Manuela Sobrino, Emma Iglesias, Ana Dolores Soto, Josefa Peralta, Pilar Mascaró, Angeles Pastor, José Paniagua Serracante, Jacobo Córdova Chirino, José Rafael Juliá, Augusto Mascaró y Joaquín Santos.

Cuando llegó Amelia Agostini de Madrid, el Teatro Escolar de la Escuela Superior Central se convirtió en el centro de atracción del teatro capitalense. Amelia era bien conocida de la afición puertorriqueña por haber protagonizado dos obras de mucha significación en aquel tiempo, "El Grito de "Lares" de Luis Lloréns Torres y "En Flandes se ha puesto el Sol" de Eduardo Marquina; la primera presentada por el grupo de Pablo Roig y la segunda por el Teatro Universitario. Del numerario profesional de la capital, Amelia utilizó a Evangelina Adams, a Caridad Bravo Adams y a un actor español largamente domiciliado en la capital, a Fran

cisco Santiago, el famoso "Santiaguito". Del elenco del Casino de Puerto Rico utilizó a Rafael Cabrera Torres, el más completo de sus actores y a Federico Pérez Almiroty, estimable actor de carácter. Del grupo de la Universidad veníamos Angel del Río, catedrático español, conferenciante sobre la generación del 98, Sofía Megwinoff, Conchita Rodríguez y yo. Amelia preparó unas versiones simplificadas del Tenorio, de "El Alcazar de las Perlas" y algun teatro de Benavente y los Alvarez Quintero. Este movimiento de agrupación de profesionales y de aficionados del Teatro de la Gente de Sociedad y del Teatro Escolar, culminó con el estreno de "La Romantica", comedia de tesis, en dos actos y en prosa, original de Amelia Agostini y Emilio S. Belaval, que se estrenó en el Teatro Municipal el día 23 de marzo de 1926, interpretada por Amelia Agostini, Evangelina Adams, Paquita del Valle, Sofía Megwinoff, Angeles Cantinchi, Conchita Rodríguez, María Ramírez de Arellano, Emilio S. Belaval, Angel del Río, Francisco Santiago y Rafaelito Guillermetty.

El Teatro Universitario que se había dormido en sus laureles después del "En Flandes se ha puesto el Sol" de Amelia Agostini y Pepe Ramírez Santibañez, volvió por sus fueros con la producción de dos excelentes comedias nuestras "Don Cati y Doña Doro" y "Bajo la madre selva enflo-

recía" del notable escritor y catedrático de derecho don Rafael Martínez Alvarez, estrenadas ambas en el Teatro Municipal de San Juan, en el año 1926, bajo mi dirección. Don Rafael Martínez Alvarez, decano de nuestra Facultad de Derecho, era un agudo observador de la curiosa sociedad puertorriqueña que se forma bajo el nuevo orden metropolitico y un poeta lírico de limpia prosapia modernista. Sus dos obras dramáticas representan las dos modalidades de su inquietud creadora: "Don Cati y Doña Doro" es la sátira y "Bajo la madre-selva enflorecía", el poema lírico.

Durante los años 1925 y 1935 la gente de teatro se busca continuamente para tareas dramáticas comunes. Por eso resulta difícil individualizar las producciones del Teatro Católico, del Teatro de la Gente de Sociedad, del Teatro Escolar y del Teatro Universitario de esta época. También resulta difícil trazar una línea divisoria entre lo que podría considerarse un teatro profesional, un teatro semi-profesional, o un teatro de aficionados, propiamente dichos. Los actores profesionales y los aficionados notables de la plaza, habían mantenido por igual, al Teatro Católico y al Teatro de la Gente de Sociedad, sin ninguna preocupación de grupo. Además resultaban ser maestros de los actores del Teatro Escolar y del Teatro

Universitario y por tanto, había una generosa y saludable comunidad de intereses y de afectos. Sin declaración oficial alguna también se trataba de una empresa común del subconsciente histórico: la conservación del Teatro Español. Era asimismo un plan altruista fomentado en beneficio de instituciones religiosas, culturales y recreativas. Cualquier pretexto guiaba el espíritu de empresa: la canasta de la ropa blanca del Asilo de los Ancianos Desamparados, o la despensa de las Siervas de María, o la verja del Casino de Puerto Rico o la publicación de un anuario escolar o la reparación de un Ateneo.

El ambiente era magnífico. Dos de nuestros más caracterizados políticos, Rafael Martínez Nadal y José Ramírez Santibañez eran hombres de teatro. Dos *de* los oradores más conspicuos de nuestro parlamento, eran hombres de teatro: Nemesio Canales y José de Jesús Tizol. El Director Escolar de la Capital era un crítico de teatro: don José Gómez Brioso. La mayoría de los profesores universitarios, de los profesores de instituto y de los intelectuales de Puerto Rico eran fervorosos mantenedores de la tradición teatral.

El comercio tenía interés en el teatro porque la gente de sociedad patrocinaba el teatro. El Municipio tenía interés en el teatro porque de él vivían las artesanías artísticas de la ciudad. Los periodistas estaban pendientes de toda manifestación artística, porque además de periodistas, eran hombres de letras. La verdad es que cuando todo el elemento humano con afición o interés teatral, se reunía para una producción común, se podían hacer cosas extraordinarias en teatro, como por ejemplo la producción que hizo el Teatro Católico de "La Gran Vía", dirigida por Eloísa Pacheco de Quevedo, o la producción que hizo el Club Artístico del Casino de Puerto Rico de "La Viuda Alegre", dirigida por Rafael Oller, Rafael Cabrera Torres y Augusto Rodríguez.

Bueno es dejar aclarado que por Teatro Puertorriqueño se entendía hasta el año 1939, teatro escrito por puertorriqueños, españoles e hispanoamericanos, bien se tratara del "Chateau Margeaux", "El Rey que rabió", "El Gran Galeoto", y "Juan José", o "La parte del León" y "El Grito de Lares", o "Nuestros Hijos" y "Los Mirasoles"; teatro dirigido por puertorriqueños, españoles o hispanoamericanos bien fuera bajo la dirección de Emilia <sup>Colás</sup> ~~Cortés~~, el barítono Valdivieso, Europa Dueño,

Gerardo de Nieva, Evangelina Adams, Matilde Asquerino, Eugenia Zuffoli, Ramón Tánchez, Carlos Cervantes o Juan Nadal Santacoloma, Juanito Vizcarrondo, José de Jesús Tizol, Pablo Roig, Rafael Cabrera Torres, Amelia Agostini, Fernando Cortés padre, Eloísa Pacheco de Quevedo, Manolo Miranda, Joaquín Burset, Rafael Oller o Emilio S. Belaval; teatro actuado en Puerto Rico por actores y actrices profesionales extranjeros residentes, actores y actrices profesionales puertorriqueños, por actores o actrices, semi-profesionales o aficionados, fueran puertorriqueños, españoles o hispanoamericanos. Cuando en el 1936 yo pronuncié en el Ateneo Puertorriqueño una conferencia sobre "Lo que podría ser un Teatro Puertorriqueño" como algo distinto a lo que se entendía por dicho teatro, un teatro que recogiera tanto las esencias populares de nuestro ancestro dramático español como las esencias culteranas de nuestro europeísmo circulante, disfruté por un tiempo de una profunda impopularidad en los círculos teatrales de Puerto Rico. Nadie intuía la posibilidad que pudiera existir una temática, un estilo de actuación, una escenografía puertorri-

queños, fuera de los moldes y modos del Teatro Español.

Desde la inauguración de su hermoso edificio de la Plaza de Colón, el Casino de Puerto Rico fué uno de los más característicos animadores de lo que en aquella época se entendía por Teatro de la Gente de Sociedad, teatro un tanto católico, algo burgués, y mucho más popular de lo que podría esperarse de una institución de esta naturaleza. La primera generación de este casinismo artístico tenía el suficiente talento artístico y el necesario favor social, para haber podido imponer sus gustos teatrales por un largo correr de los años: María Luisa Saldaña, Ana María y Pepita Valdés Cobian, Carmen Irene Cuétara, Ana María Cestero, Eugenia Lugo Viña, Matilde González, Olympia Montilla, Rita Rivera, Rafael Cabrera Torres, Enrique Gatell, Federico Pérez Almiroty, Raúl Benedicto, Enrique y Ramón Carbia, Carlos Warren, Carlos Ball, Angel Rengel, Manuel A. del Valle, Julio Rojo Fabián, Athos Besosa, Fernando Cortés padre y Angel Cortés, Juan Garriga, Luis Esparolini y Guillermo Salvá. Pero la gente de sociedad del Casino de Puerto Rico estaban además unidas a las empresas populares de los Carnavales de San Juan y a la

dirección del propio Municipio capitalino, -algunos de ellos fueron consejales en distintas administraciones municipales- y al financiamiento del teatro profesional. En vez de mantener una actitud de grupo cerrado, parecido al que prevalece en nuestro tiempo de fraternidades y sororidades, se dedicaron tanto a hacer su propio teatro de divertimento, como a fomentar el teatro popular. Nada de esto resulta inusitado dentro del funcionamiento de la conciencia burguesa, siempre atenta al patronato de las artes y por tanto, no nos detendremos mucho tiempo en la exégesis de una actitud, que salvó para el porvenir un sentido más popular que aristocrático del Teatro Puertorriqueño.

La segunda agrupación de este casinismo artístico se llevó a cabo en el año 1926, con el intento de revivir bajo los auspicios del Casino de Puerto Rico, otra "Unión Artística Puertorriqueña", esta vez formada por Amalia Paoli, Blanca Castejón, Josefina González Sicardó, Josefina Guillermety, Angeles Catinchi, Blanca Paoli, Rafael Cabrera Torres, Fernando Cortés hijo, Emilio S. Belaval, Fernando J. Cortés padre, Raúl Guzmán Belaval, José Arnaldo Meyners, José P. Maranges, Antonio Cosme, Gabriel Guerra Cobián, Rafael Buscaglia, José Paniagua

Serracante, Augusto Mascaró, con Felipe Ríos como escenógrafo y Lupercio Oller como apuntador.

La necesidad de agrupar en una sola organización, el disperso numerario profesional, semi-profesional y aficionado del Teatro Católico, del Teatro del Municipio de San Juan, del Teatro Escolar, del Teatro Universitario y del Teatro de la Gente de Sociedad, creó en el año 1933, el Club Artístico del Casino de Puerto Rico, el cual se mantuvo hasta el año 1938 representado una obra de teatro semanalmente. Su debut fué el 12 de octubre de 1933 y su quinto aniversario el 12 de octubre de 1938. Todavía duró más, pues habiéndose unido la actriz española Eugenia Zuffoli a la farándula del Casino, se produjeron después de esa fecha, la "Gioconda" de Gabriel D' Annunzio, y "La Cuarterona" de Alejandro Tapia y Rivera. Todavía, por el 6 de diciembre de 1938, yo produje la comedia dramática de Marcelino Domingo, "Juan sin Tierra". Los directores artísticos de la agrupación éramos Rafael Cabrera Torres, Angel C. Cortés y yo.

El Club Artístico del Casino de Puerto Rico fué la verdadera "unión artística puertorriqueña". Artistas de todos los géneros de teatro de tres generaciones coin-

cidimos en un plan de teatro que logró en sus cinco años de continúa brega creadora, no sólo el afianzamiento de la tradición universal del teatro, sino el descubrimiento de unos estilos propios, que más tarde habrían de madurar en el plan de "Areyto".

El Club Artístico del Casino de Puerto Rico tuvo momentos difíciles, verdaderas luchas generacionales, agravadas por problemas de imprevistas intolerancias tanto de religión, como de política, como de moral. Gracias a la ejemplar ecuanimidad de los presidentes del Casino señores Isaac González Martínez, José S. Alegría y Etienne Totti, y a la absoluta lealtad a los más nobles principios de la libertad de expresión de las artes, de hombres como Ramón Valdés Cobian, Raúl Benedicto, Rafael Cabrera Torres, el espíritu faccioso, la intolerancia religiosa, política o social, tan extraña a la mentalidad puertorriqueña como grata a otras sociedades latinas, no pudo detener la obra creadora de la institución.

La única controversia, de tipo más cultural que teatral, que se mantuvo latente desde los principios hasta los finales de la institución, fué la inconformidad, por excelencia generacional, con los estilos de actuación y de dirección prevaescientes entre los gus-

tos de la época.

Instintivamente se crearon dos grupos, uno demasiado afecto al repertorio del Teatro Romántico hasta Echegaray, del Teatro Social hasta Joaquín Dicenta y del Teatro Cómico hasta Vital Aza, dispuestos a transigir, como única posible revolución del tiempo estético con el sainete de clase media de los Alvarez Quintero y parte del teatro realista y del teatro poético de Jacinto Benavente; demasiado apegado al estilo de actuación de Enrique Borrás por un lado y de Nieves Suárez por el otro; demasiado reverente ante la escenografía pintada; y otro, admiradores del repertorio del teatro europeo hasta Gabriel D'Annunzio, Victorien Sardou y Henrick Ibsen o del teatro ibseniano de Florencio Sánchez, dispuestos a transigir con Benito Pérez Galdós, Carlos Arniches, Ramón María del Valle Inclán, Azorín y Alejandro Casona; dispuesto al dramatismo represivo y al movimiento circular de la figura; tal vez un poco deslumbrados con la literatura alemana sobre escenografía a lo Max Reinhardt, una escenografía con grandes cortinones lumínicos y sólidos arcos y columnas construídos.

Felizmente, como se podía operar con una dirección escénica distinta para cada obra, los distintos grupos de opiniones dispares, se fueron con los directores de la vieja escuela o con los directores de la nueva. Tuvimos además la suerte que un excelente escenógrafo catalán, César Bulbena, pintor de los mejores decorados de Margarita Xirgu, tan diestro en el escenario pintado como en el escenario construído, fuera el puente entre dos tendencias irreconciliables. También habíamos algunas personas determinadas a que no fracasara el Club Artístico del Casino de Puerto Rico bajo ninguna circunstancia, dispuestos siempre a olvidar nuestros propios gustos y malquerencias para trabajar donde se nos necesitara. Es justo destacar, en este sentido, como un modelo de lealtad al teatro, a un gran actor puertorriqueño, que constituye él mismo una época en nuestro teatro nacional, a Rafael Cabrera Torres, que lo mismo lucía en el Cano de "Juan José" que en el Lorenzo Gaddi de la "Gioconda".

El Club Artístico del Casino de Puerto Rico no era solamente una compañía dramática; era además un elenco de teatro lírico, una sala de conciertos, un cuadro

operático, un cuerpo de baile, una masa coral y una agrupación musical. Yo puedo recordar hasta ciento diez artistas, dedicados noche tras noche, a mantener funcionando todos los géneros conocidos del teatro. Recordarlos todos sería imposible, pero no mencionar a algunos, sería una injusticia. Pero eso creo mi deber destacar la labor en aquella organización de Amalia Paoli, de los Hermanos Figueroa, Stella Díaz Atilés, Josefina Guillermet y González, Paquita Bithorn, Lolita Cuevas, Aida del Valle, Paquita N. de Reinés, Margarita Van Rhyne, Ana Luz Arbona, Lotti Tisher, Martita Bozzo, Luisa Burset, Olga Lugo, Jossie Pérez, Adriana Méndez, Margarita Gutierrez, Josefina Cabrera de la Rosa, Socorro y Elvira Paonesa, Josefina González de Belaval, Judith Varas, Elsie y Lillian Otero Felicci, Angelita y Rosalinda Cortés, Violeta Usera, Rosita González Ginorio, Adelaida Gatell de Vicente, Paquita Cárdena de Miranda, Altita Méndez de Miranda, María Teresa Miranda, Carmen Elena Ricci, Irma Leticia Belaval, Luz Selenia y Pepiña del Toro, Isabel Vilá, María Antonieta Alegría, Sarita y Margot Felices, Maruca Carbia, Conchita Paoli, Matilde Saldaña, Carmen Luisa Barreras y Chefa Puig, como partes principales del elenco femenino y a Augusto Rodríguez, Joaquín Burset,

Rafael Oller, Alejandro Rojo, Arturo Somohano, Manuel Tizol, Frank Paonesa, Alfonso Alvarez Torres, José Reinés, Alfonso Roselli, Arturo Cortés, José Oliver, Rafael Agudo, Leopoldo Santiago Lavandero, Angel C. Cortés, Miguel Angel Cortés, Rafael Cabrera de la Rosa, Carlos Rodil, Eliseo F. López, Tomás Viera Riera, Mario Veve, Jorge Font Saldaña, Pedro J. Miranda, Alfonso Miranda Esteve, Federico Pérez Almiroty, Luis Abella, Raúl Barreras, Germán Cuadras, Francisco Urgell hijo, Walter Bothwell, Clyde C. Stacey, William Venegas, Arturo Torres Braschi, José Lomba, José Somohano, Julio Montilla, Luis Dastas y Pepito Bursset, como partes destacadas del elenco masculino, sin olvidar a Lupercio Oller, nuestro esforzado y paciente apuntador, hombre de más de medio siglo de experiencia en las tareas teatrales, conocedor de su oficio como ninguno.

Cuando en el 1927 tuve que asumir la presidencia del Ateneo Puertorriqueño, el Club Artístico del Casino de Puerto Rico estaba en uno de sus mejores momentos, pero el Ateneo Puertorriqueño se encontraba en una situación bastante difícil. La hipoteca que pesaba sobre la casa estaba largamente vencida y no había dinero ni para pagar los intereses vencidos. La campaña de fondos que había realizado el anterior presidente don Samuel

R. Quiñones, había permitido la restauración total del edificio, pero no había sido suficiente para pagar la deuda del inmueble. El presidente Quiñones hizo la más acertada elección, a mi juicio, conservar la casa para mantener viva la institución. La hipoteca del Ateneo, con la liquidación del Banco Comercial, había ido a parar a manos del Tesorero de Puerto Rico como colateral. Se podía reducir pero había que pagarla.

El hecho de ser yo uno de los directores del Club Artístico del Casino de Puerto Rico, me facilitó, como Presidente del Ateneo Puertorriqueño, reclutar los servicios de la farándula del Casino para levantar fondos. Utilizando las dos obras de más reciente montaje del Club y de mayor acceso al público general, -"Cobardías" de Linares Riva y "Pipiola" de los Alvarez Quintero- fuimos a la Universidad, a Ponce, a Yauco, a Mayaguez. Gracias a la bondad de Pepe Gueits, de Emelina Mattei de Oppenheimer, Pura Lamoutte y Blanca Villalobos en Ponce, de Arturo Lluberas y Amelia Agostini en Yauco, de Haydeé Ramirez de Arellano en Mayaguez, más la actividad del Comité de Damas de San Juan, presidido por Carmen Hernández Usera de Durán, el rendimiento de

estas dos obras fué suficiente para pagar la deuda del Ateneo y pagar por adelantado los intereses del último plazo de quinientos dólares, acordado con los acreedores hipotecarios, para ser satisfecho dos años más tarde.

Esta unión de voluntades dispersas fué de un gran provecho para el porvenir. Los ateneístas empezaron a considerar al teatro como un organismo vivo de cultura. Los casinistas empezaron a intuir ciertos problemas del Teatro Puertorriqueños, como verdaderos problemas intelectuales. Cuando en el 1938 el Casino de Puerto Rico decidió retirarse del fomento del arte teatral el Ateneo fué el refugio del grupo de avanzada del Club Artístico del Casino de Puerto Rico y recogió toda la inquietud, el trabajo callado y sereno, las primeras intuiciones claras de teatro nacional, que se habían perfilado en cinco años de lucha continua. La primera obra que montó el Teatro del Ateneo Puertorriqueño, "Esta Noche Juega el Joker", de Fernando Sierra Berdecía, dirigida y actuada por el numerario del Club Artístico del Casino de Puerto Rico, le abrió una puerta ancha al Teatro Puertorriqueño, que nadie ya será capaz de cerrar.

El Club Artístico del Casino de Puerto Rico, cumplió en su tiempo, con una misión importante, que re-

sultó de inestimable valor para el mejor entendimiento de los problemas peculiares de Teatro Puertorriqueño. Fué el liquidador de una mentalidad dramática, que tal como existía en el 1933, no hubiera podido incorporarse a un Teatro Puertorriqueño, propiamente dicho, sin causarle un grave daño. La crisis del Teatro Español después del período de descomposición romántica, tan bien estudiado por Valbuena, agravada por cierta improvisación impuesta por el aislamiento dramático del medio, no hubiera permitido el traslado a nuestro tiempo y a nuestro espacio, de unos estilos teatrales en franca decadencia.

Lo primero que hizo el Club Artístico del Casino de Puerto Rico, fué mantener vivo el aprecio hacia el teatro, en un período difícil en el cual se había roto la solución de continuidad con el Teatro Español del cual se nutría el nuestro. Lo segundo fué acabar con la prevención contra el Teatro Puertorriqueño, fomentando por las generaciones puertorriqueñas que nos habían precedido. El conflicto generacional cubrió todos los frentes para una revisión total de los valores envueltos. En cuanto a temática, se afianzó el valor del teatro universal frente al sainete de cla-

se media y al pequeño drama burgués que se había apoderado de la escena española. En cuanto a producción, la obra de teatro empezó a concebirse como una unidad, o como una reunión de artes expresionales, que debía responder a un plan integral, a una elaboración más ordenada de sus elementos estéticos. En cuanto a dirección, el director debía responsabilizarse para lograr un estilo homogéneo, una interpretación correcta del texto, un descubrimiento de los símbolos poéticos que lleva consigo la literatura dramática, un más acabado estudio del espíritu de cada época. En cuanto a actuación, se impuso el dramatismo represivo con un mayor uso del lenguaje de la cabeza y un menor uso de las expresiones reminiscentes del brazo oratórico, una dramaticidad de mayor interioridad, con un mejor aprovechamiento de los elementos subconscientes de la actuación. En cuanto a caracterización, un proceso mental más sostenido y una concepción más clara del sentido del aislamiento escénico, esa soledad por encima de la cabeza del espectador, que es una de las conquistas del teatro de nuestro tiempo. En cuanto a escenografía, un más logrado balance entre la figura humana y el

aparato escénico, para que el montaje no se trague al actor. En cuanto a movimiento, una mejor coordinación de la palabra con la acción, una mayor suavidad en el movimiento de conjunto y un mejor contraste de figuras. En cuanto al plan lumínico, el uso de luces psicológicas y la creación de una atmósfera cromática que hiciera juego con la sastrería, con la utilería, y aún con el estilo peculiar de la obra. En cuanto a planos, un uso más profuso de plataforma y fondos de líneas irregulares, que permitiera un despliegue más airoso de las posibilidades plásticas de la figura humana. Ese síntoma característico de la plena decadencia teatral, que se conoce por "morcilla", - exabrupto que rompe tanto con la estructura literaria del texto como con el desenvolvimiento del ritmo dramático-, quedó proscrito. Una mejor organización interior e exterior del teatro, y un tipo de publicidad más vivo y ameno, no tardaron en sumarse a los nuevos elementos de producción.

Cuando en el 1939, el Presidente del Ateneo Puertorriqueño don Vicente Geigel Polanco me pidió un plan de Teatro Puertorriqueño, el tiempo estaba maduro para la aparición de lo que en Puerto Rico se conoce como "Areyto". Pero alguien que no sea yo, debe hablar sobre

aquellos dos años de nueva lucha, donde gracias a las extraordinarias facultades y generosas empeños de Leopoldo Santiago Lavandero, Julio Marrero Nuñez, Rafael Ríos Rey y otros artistas, Puerto Rico pudo ver con sus propios ojos, algo en lo cual nunca creyó: un Teatro Puertorriqueño.

Emilio S. Belaval

Puerto Rico 1955