

PRESENCIA DE NICOLAS GRANADA

Por

MARTA LENA PAZ

SEMBLANZA BIBLIOGRAFICA

Evocar la figura del escritor Nicolás Granada en un breve párrafo como es este trabajo, resulta tarea un tanto complicada, pues las incontables facetas de su personalidad no permiten la selección radical y estricta porque ello equivaldría a desintegrar, fría y mecánicamente, un talento múltiple en su manifestación, pero siempre idéntico a sí mismo.

La lectura parcial de su copiosa producción literaria nos trae el recuerdo de un pensamiento que —según hemos leído— figuraba inscripto en el frontispicio de un antiguo teatro europeo y que decía: “Cosa seria es la alegría verdadera”. Nosotros agregaríamos: seria y difficile, muy difficile.

Sin embargo no parecía serlo para Granada, pues de su pluma, siempre joven, brotaban ágiles, frescas, infinitas páginas en las que lo francamente cómico era su principal característica y alternaban con rasgos de gran espiritualidad. Quizá ésto se debiera a que su oficio verdadero, el que cumplió admirablemente, fue el de vivir con plenitud cada minuto de su existencia. Un comentario periodístico destacaba en ocasión de su muerte que su humor “rabelaisiano” obraba como un eficaz di-

sipador de tristezas¹. En efecto, no dejaba nunca sin usufructuar todos los ribetes jocosos de cualquier situación propicia. Quienes lo conocieron ponderaron siempre lo chispeante de su conversación y la aguda gracia de sus observaciones que lo convertían en animador indiscutible de cuanta tertulia hubiere. Este rasgo de su temperamento lo heredó de su madre, Carmen Blanco, que descolló en la sociedad porteña y en el San Isidro finisecular, por la espontaneidad de sus ocurrencias graciosas y la finura de su trato. Carmen Blanco de Granada fue la digna esposa del coronel Nicolás Granada, quien, aunque uruguayo de nacimiento, fue guerrero de la independencia y prestó valiosos servicios a nuestro país durante cerca de sesenta años. A su vez era hijo del coronel español don Miguel de Granada quien se desempeñó en el Regimiento de Talavera de la Reina primero en el Perú y luego en el Uruguay. En Montevideo nació Nicolás en 1796. Destinado desde muy temprano a la carrera de las armas combatió desde muy temprana edad; después de 1810 abrazó la causa de Mayo y ofreció su espada al Triunvirato².

Tales antecedentes de sangre fructificaron con generosidad en el retoño argentino, Nicolás Pedro, nacido en Buenos Aires el 23 de octubre de 1840³. Estudió en el colegio de Peña donde tuvo por condiscípulos a Estanislao del Campo, Rafael Obligado, Héctor Varela. Luego de un fugaz paso por la

¹ El artículo citado se titula *Nicolás Granada*. Se publicó en el primer número del semanario *Correo musical Sudamericano*; ignoramos la fecha exacta y demás datos pues lo hemos tomado de un cuaderno de recortes que nos facilitó el señor Carlos Granada Roca, hijo de Nicolás Granada, y a cuya gentileza debemos muchos datos y material utilizados en este estudio.

² El coronel Granada intervino como combatiente en las guerras de la independencia, las contiendas civiles, la campaña al desierto, sino que dieron a tomar impulso a pueblos como 25 de Mayo y 9 de Julio. Véase daron a tomar impulso pueblos como 25 de Mayo y 9 de Julio. Véase Cortázar, Augusto Raúl, *Nicolás Granada*. Buenos Aires, Universidad, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literatura Argentina, 1937, p. 7 y sig. (Noticias para la historia del teatro nacional, 1).

³ Hasta hace relativamente poco tiempo algunos creían que había nacido en el Uruguay. Para disipar cualquier duda Cortázar transcribe la partida de nacimiento. Véase Cortázar, Op. cit. p. 9.

Facultad de Medicina, se dedicó de lleno a las letras. En 1860 dirigió la revista literaria-musical *La Lira* en la que se destacaban unos graciosos epitafios sobre los principales escritores de la época; agudos y acertados, constituyen ya una prueba fehaciente de ese espíritu festivo apuntado anteriormente. La guerra del Paraguay no interrumpió sus aficiones. Actuó en esta contienda como ayudante del general Mitre; su tienda de campaña se convirtió en el punto de reunión obligado de todo el cuartel general. Desde allí enviaba regularmente sus colaboraciones al *Correo del Domingo*; una de ellas, un poema titulado *La madre mártir*, fue escrito al día siguiente de la batalla de Tuyutí.

Luego de su casamiento con Nicasia Roca en Córdoba y después de una breve temporada en Rosario, pasó al Salto Oriental, en la vecina orilla. Allí fundó un periódico jocoso-literario que debió su título a una circunstancia puramente casual. Cayó en sus manos una carta en la que el hermano del general Máximo Santos, por ese entonces presidente del Uruguay, solicitaba se le remitiera un nuevo bombo para la banda del ejército comprometiéndose a enviar el bombo viejo. Esto no hubiera tenido nada de particular, pero sucedía que en la misiva aludida se había deslizado una errata ortográfica: vombobiejo. Por supuesto que semejante oportunidad no podía desperdiciarse, y Granada bautizó su periódico *El vombobiejo*. El presidente uruguayo en conocimiento de esto, lejos de enojarse lo mandó llamar para ofrecerle la dirección del diario oficialista *La Palabra*. En el Uruguay tuvo Granada una larga y feliz actuación en el parlamento, pues fue varias veces diputado: también formó parte como secretario de la comisión que el gobierno oriental envió al Paraguay para devolver los trofeos.

Pero nunca, cualquiera haya sido el lugar de su permanencia, abandonó las letras, pues jamás la intensidad de sus variadas actividades interrumpió su quehacer literario. Colaboró asiduamente en diarios y revistas publicados en el país o fuera de él, aparte de los que él mismo fundara como el ya ci-

tado *La Palabra* y *La Ilustración Uruguaya* de Montevideo. *La Nación*, *El Tiempo*, *El Diario*, *El Argentino*, *Caras y Caretas*, *PBT*, en Buenos Aires, recogieron sus artículos que abarcaban la crónica periodística, el boceto costumbrista, la prosa de ensayo, el comentario artístico. Mención especial merecen las críticas musicales. Sus páginas sobre las principales óperas de la lírica mundial —*Lohengrin*, *Los maestros cantores*, *Otello*—, no han envejecido y revelan a un conocedor profundo del tema. Además la agilidad de la prosa las hacen aún más interesantes, pues pinta con fidelidad todo ese mundillo abigarrado y brillante que constituía el público de la Opera. De su peculiar manera de decir, tan fina pero al mismo tiempo tan punzante, no se libraba ni el propio presidente de la república; al comentar una función de gala en conmemoración del 25 de Mayo de 1810 y en la que se cantaba *Andrea Chenier*, destaca la frialdad del público, sacado —según sus propias palabras— de la Heladora Argentina, y al que no contribuía a darle calor la presencia tempánica del jefe de estado a quien le pareció ver “medio dormido” detrás de un hermoso ramo de flores que la empresa, previsora tal vez de estos cabeceos presidenciales había hecho colocar en la barandilla del paleo y entre cuyas ramas desaparecía el primer magistrado, ocultándose a las miradas poco curiosas de una gran parte del público”.

Su natural curiosidad por todos los ambientes lo llevó cierta noche al paraíso del teatro donde bien despiertos adanes seguían la representación de *Otello*; con su proverbial gracia reprodujo las graciosas e irrespetuosas acotaciones de ese no tan selecto auditorio, pero tal vez más interesados en lo que estaban viendo. La presencia del tenor Tamagno caracterizado como el moro de Venecia les arrancaba comentarios de este jaez: “¡Oh, mirá qué negro pa la manigua!” o “Che, parece que trae buenas noticias el muleque. ¿No ves que está contando que ha echado no sé cuántos buques a pique? Si serán Yanqueses”. Y al aparecer, ya en el final de la ópera, Yago, despavorido ante el

crimen de Otello, ataviado con un pollerín corto, yelmo y espada en la diestra, no faltó quien gritara ¡San Miguel!⁴.

Estos fragmentos que son apenas una mínima parte de su ingenio nos están revelando un talento innato para la escena. Según propia confesión el teatro le atrajo desde temprana edad, y quizás influyera que su casa distara pocas cuadras del antiguo teatro de la Victoria. Lo cierto es que ya a los 18 años estrena el juguete cómico de *Novio a padrino*⁵. En 1870, en colaboración con Lucio V. Mansilla escribe *Lluvia de sobrinos*, presentado en el teatro Alegría. A partir de entonces no abandonaría nunca su condición de autor teatral que persistió siempre en medio de su variadísima actividad. En Montevideo, 1891, la compañía italiana de Andrés Maggi da a conocer *I fiori del morto*, *Nina* en su versión española. Y en la ciudad porteña comienzan a sucederse las piezas: *La bolsa verde*, *Colombinson*, *Juca Tigre*. En 1897 estrena su obra dramática de mayor aliento *Atahualpa*, drama histórico en cuatro actos y en verso. Trabajó en ella durante tres años aunque con intermitencias y los entusiastas consejos del poeta Zorrilla lo indujeron a terminarlo.

En 1902 la compañía Podestá le estrenó su comedia en tres actos *¡Al campo!* de significación vital para el teatro nacional. Luego siguieron *Nochebuena*, 1902, *El mejor amigo*, *La Gaviota*, *El Trofeo*, 1903, *La emboscada*, 1904, *Vida nueva*, 1908, *Bajo el parral*, 1911, *Minué federal*, 1912, *Sonia*, 1913, *Día glorioso*, 1912, *Las abejas*, 1913, *En la trampa*, 1914, entre otras. También realizó la traducción de piezas de dramaturgos ex-

⁴ De estos artículos titulados *Noches de la Opera* desconocemos con seguridad los datos, pero creemos que se publicaron en *El Diario* de Buenos Aires, en mayo de 1898. Están firmados Harmonium, uno de los tantos seudónimos que usaba Granada en sus crónicas musicales. Los comentarios burlescos sobre Otello encierran una segunda intención pues se refieren a las hostilidades que ocurrían en esos momentos entre Estados Unidos y Cuba.

⁵ BERENGUER CARISOMO, Arturo, *Las ideas estéticas en el teatro argentino*. Buenos Aires, Comisión nacional de cultura, Instituto nacional de estudios de teatro, 1947, p. 395.

tranjeros; sobresale su versión del poema dramático de Sam Benelli, *La cena de las burlas* ⁶.

De la importancia de Granada como comediógrafo nos ocuparemos en detalle en el siguiente párrafo, pero antes mencionaremos su restante producción.

Desde sus primeros años escribió poemas del más variado estilo y temática. Fue un versificador diestro y de oficio que supo manejar con especial destreza del verso octosilábico de las tradicionales décimas criollas; tales los poemas *Visión de la pampa*, *En la guitarra*, *El recao* ⁷ aunque también figuran entre sus composiciones poéticas otras inspiradas en distintos asuntos; *A la madre patria*, *Al 25 de mayo de 1810*, *La samaritana*, *Saludo a Sarah* en ocasión de la visita de Sara Bernhardt a nuestro país.

Su lira no podía dejar sin pulsar la cuerda humorística como lo demuestra una graciosísima letrilla titulada *El sombrero en el teatro* ⁸.

Mención especial merecen las *Cartas gauchas*, a las que en la actualidad no se presta la debida atención ⁹. En ellas el gaucho Martín Oro relata a su mujer Benita Chaparro, sus andanzas por la capital porteña durante las festividades con que se celebra el 25 de mayo de 1910. En fluidos octosílabos se traza una colorida pintura de las fiestas del Centenario y a la vez un estudio psicológico del criollo auténtico.

⁶ BENELLI, Sam, *La cena de las burlas*. Poema dramático en cuatro actos estrenado en el Teatro Nacional de Buenos Aires por la compañía Guillermo Bataglia. Versión castellana de Nicolás Granada. (En: *Bambalinas*, año 7, n° 307. Buenos Aires, 23 febrero 1924).

⁷ Véase GRANADA, Nicolás, Apéndice a *Cartas Gauchas*. Descripción de las fiestas del Centenario. Buenos Aires, Kraft, 1910.

⁸ Véase *El Diario*, Buenos Aires, 2 junio 1906. La composición comienza "¡Qué hermoso era aquel sombrero que no me dejó ver nada!" y relata todas las vicisitudes de un desafortunado espectador a quien un imponente sombrero femenino impide toda visión del espectáculo, pero al fin no le resultó tal calamitoso pues le permitió entablar relación con su hermosa dueña.

⁹ GRANADA, Nicolás, *Cartas gauchas*. Prólogo de Juan José de Soiza Reilly. Con comentarios de Vicente Blasco Ibáñez, Elías Regules y otros, 5 ed. Buenos Aires, La Mundial, 1942.

Granada publicó las novelas *Esperanza*, *Lybia*, el ensayo político *La Conciliación*. Dispersos en diarios y revistas dejó un sinnúmero de cuentos y prosa narrativa¹⁰.

Dejó de existir en Buenos Aires el 2 de marzo de 1915 en plena actividad literaria, cuando se encontraba trabajando en la traducción al francés de un artículo suyo titulado *La pier-na de Sarah*, para que pudiera leerlo la actriz que había sido sometida a una operación quirúrgica.

EL TEATRO DE NICOLAS GRANADA

1. *Caracterización de su obra dramática.* Según hemos dicho ¡*Al campo!* constituye su pieza teatral de mayor trascendencia, pero ésto no supone olvidar el resto de su producción. Algunas obras anteriores a esa revelan algunos rasgos que luego irán definiendo su modalidad escénica, de la que la comedia citada será su más genuino exponente, y que luego perdurarán a través de otras obras de su madurez escénica.

Sus primeras experiencias teatrales fueron juguetes cómicos y zarzuelas de factura análoga a ciertas expresiones del género chico español, en las que criticaba ciertas costumbres o acentuaba en forma por demás intencionada, algunas características jocosas. En el juguete cómico *La bolsa verde*, estrenada en el teatro de La Zarzuela el 14 de febrero de 1894 por la compañía de Enrique Gil, se refiere al abuso de las "Kermesses", festividades con fines benéficos que abundaban en aquella época; según se decía, en uno de los personajes, el maestro

¹⁰ La novela *Esperanza* se publicó por primera vez en 1867 en forma de folletín en *El Correo del Domingo*. En el Instituto de Literatura Argentina "Ricardo Rojas" existe una copia dactilografiada, donación de la viuda de Luis Granada Roca. *Lybia* apareció por vez primera en 1896 y luego la editó la editorial Bayardo en 1923. Puede consultarse una crítica bastante extensa hecha por Leopoldo Lugones a *Lybia* en *Las primeras letras de Leopoldo Lugones*. Reproducción facsimilar de sus primeros trabajos literarios escritos entre sus 18 y 25 años. Guía preliminar y notas de Leopoldo Lugones, hijo, Buenos Aires, Centurión, 1963, p. 39.

italiano Merlini, se reconocía sin mucho trabajo a un conocido empresario de la época. La zarzuela bufa *Colombinson* que presentó la compañía de Enrique Gil, Mercedes Aranaz y Sara Juliá el 10 de diciembre de 1893 en el teatro de La Zarzuela, narra las aventuras de Lord Colombinson empeñado cual otro Colón en descubrir nuevas tierras para engrandecer el imperio de Su Graciosa Majestad Británica. El tono que campea en la obrita es deliberadamente satírico, pues algunas de sus alusiones atañen en forma directa a la idiosinerasia de ingleses, franceses, andaluces e italianos, personajes todos que aparecen en ella. Granada —que como ya dijimos había actuado en la guerra del Paraguay— aprovechó ciertas particularidades jocosas lindante en lo ridículo de los soldados brasileños, ex-compañeros suyos de armas, para realizar la zarzuela *Juca-Tigre*, dada a conocer en 1894 en el teatro ya citado y por la misma compañía. Los bravos guerreros Masca-pedras, Come-fogo, Escopobalas, se vanaglorian de sus inexistentes hazañas. La noche del estreno se produjo un incidente entre estudiantes brasileños y argentinos.

Atahualpa, drama histórico con música de Julián Aguirre, Carmelo Calvo y Errante se estrenó el 5 de noviembre de 1897 en el teatro de la Opera por la compañía de Mariano Galé. Granada trabajó un tema americano que le sugirió la lectura de Prescott¹². La obra se encuadraría más en la denominación de poema dramático, pues la acción se demora a veces en largos parlamentos que impresionan como de un poeta inspirado, muy diestro en el manejo del endecasílabo, metro que observa toda la pieza. Sin embargo, y desde el punto de vista escénico posee valiosos aciertos como el final del acto segundo, y

¹² GRANADA, Nicolás, *¡Juca-Tigre!*, zarzuela en un acto. Buenos Aires, 1894, 39 p.

Véase *¡Cayó el Juca Tigre!*, *La Nación*, 31 enero 1894, p. 5, c. 4; 19 marzo de 1894, p. 5, c. 1. En este último artículo el autor hace la defensa de su obra.

¹³ WILLIAM HICKLING PRESCOTT, 1796-1859. Historiador norteamericano que escribió sobre temas americanos. Fue autor entre otros de *Historia de Méjico*, 1842, *Historia de la conquista del Perú*, 1847.

el tercero, de lograda factura teatral. *Atahualpa* obtuvo gran éxito de público y de crítica; y se representó en toda América. Pero su autor todavía no había encontrado su senda definitiva aunque ya despuntaban muchas de sus condiciones de auténtico dramaturgo. En 1891 había presentado en Montevideo *I fiori del morto*, la que luego dará en Buenos Aires la compañía Lina Estévez - Sara Ortiz - Orfilia Rico el 9 de diciembre de 1904 en el teatro Rivadavia con el título de *Nina*. La importancia de esta pieza radica ante todo en que estrictamente puede considerarse como la primera obra escénica de Granada, pues *De novio a padrino* y *Lluvia de sobrinos* no pasan —él mismo lo reconoció— de ensayos juveniles sin mayor trascendencia; además en ella se esboza un asunto y aparecen personajes de índole y fisonomía análogas a las que va a desarrollar en obras futuras, precisamente en aquellas más significativas (*¡Al campo!*, *La gaviota*, *Bajo el parral*). Este drama en tres actos contenía una crítica, o por lo menos una severa advertencia a ciertos sectores de nuestra sociedad que se dejaba impresionar por quienes procedían de Europa, más todavía si ostentaban algún dudoso título de nobleza, sin detenerse a pensar qué podía ocultarse tras esas doradas apariencias. Doña Carlota se parece mucho a Fortunata, Bernabela, figuras del teatro de Granada muy logradas; se desvive por los nobles franceses y por la figuración social. Sus sobrinas Clara y Elena también se han dejado deslumbrar por el prestigio de los blasones y la atracción de lo desconocido; en cambio Don Pedro representa al hombre sencillo, sin ningún refinamiento, que si bien no sabe apreciar las excelencias de la ópera, su cordura, su tino lo constituyen en guardián y custodio del honor y la tranquilidad de su casa. Sin ser precisamente un gaucho, por lo campechano de su actitud y su rectitud de proceder se aproxima a Don Indalecio y Timoteo de *¡Al campo!* Por otra parte la pieza ofrece efectos cómicos muy acertados, como el comienzo, pues al levantarse el telón se escuchan las últimas notas del acto primero de la *Gioconda*, pues la acción transcurre en el foyer de la Opera, y a continuación entran a escena los personajes que van a jugar los prin-

cipales papeles de la obra. *I fiori del morto* se estrenó en Montevideo cuando era diputado en el Uruguay, y recibió la entusiasta adhesión del público y la aprobación de la crítica. A ésta sucedieron otros aportes de Granada para la escena, de algunos de ellos ya nos hemos ocupado.

No olvidemos que Granada nació en un siglo y murió en otro, por lo que puede considerársele observador perspicaz de de un presente en constante variación y a la vez testigo insobornable de un pasado que no obstante su proximidad en el tiempo se iba transformando en sus contornos externos, aunque todavía conservara muchos de sus rasgos propios. Su pieza más importante, cuya importancia a continuación puntualizaremos, refleja un aspecto de esta evolución.

2. *Significación de ¡Al campo!* El 26 de noviembre de 1902 la compañía de José Podestá estrenó en el viejo teatro Apolo de la calle Corrientes, la comedia en tres actos *¡Al campo!* original de Granada¹³. Eran sus principales intérpretes el propio José Podestá, su hermano Pablo, las actrices Lea Conti, Herminia Mancini, María Muez, y los actores Umberto Torterolo, Arturo Navas. Aguardada con gran expectación por todos, pues la personalidad de su autor permitía esperar una excelente realización, no defraudó por cierto esas esperanzas; obtuvo un extraordinario éxito de público y de crítica, como lo demuestra una larga serie de representaciones ininterrumpidas en una época en que diez funciones seguidas en un teatro céntrico constituían legítima garantía de la calidad artística del espectáculo. Lo que no se podría asegurar es si en ese mismo momento todos comprendieron la importancia trascendental de dicha pieza en la evolución del teatro nacional, en el cual marca el comienzo de una etapa decisiva para su posterior desarrollo.

El argumento es bien conocido. Don Indalecio Piedracueva, acaudalado estanciero a fuerza de trabajo honrado, se traslada a la ciudad. Allí su mujer, Fortunata y su hija Gilberta,

¹³ Véase GRANADA, Nicolás, *¡Al campo!* (En *Breve historia del teatro argentino*. Buenos Aires, Eudeba, 1963. T. 3, p. 173-263).

se sienten deslumbradas por una vida desconocida, plena para ellas de nuevas atracciones que despiertan sus veleidades de figuración social, bien aprovechadas por Fernández y Palemón. Estos pillastres intentan por medio de una maniobra dolosa quedarse con toda la fortuna de los incautos criollos. El único que mantiene la cordura es Indalecio aunque se reconoce impotente para reaccionar porque si bien comprende que tendría que "arriar a su mujer a lazazos", no olvida tampoco que para el criollo "la mujer debe ser lo mismo que iglesia". A su pedido, su hermano Timoteo viene desde la estancia en su auxilio, y gracias a su intervención se frustran los planes de los pillos. Estos van a dar a la cárcel y Don Indalecio con su familia regresa por fin al campo. Prácticamente la obra terminaría aquí, pero se prolonga en un tercer acto. La acción de éste transcurre en la estancia; cada cual ha vuelto a sus actividades habituales olvidados de la ciudad. Doña Fortunata casi ni recuerda sus actividades benéficas en pro de las "madres libres", y se dedica con todo entusiasmo a las tareas de la casa. Sólo su hija añora la ciudad y subestima el amor de su primo Gabriel, pero la llegada de la atractiva viudita Dolores que se muestra muy interesada en el joven despierta a sus celos y termina por reconocer que en realidad quiere a Gabriel.

La pieza se destaca por sus valores intrínsecos: gracia chispeante, ocurrencias felices y oportunas, apropiado diseño de personajes, lenguaje genuino y sin falseamientos y si bien el asunto que preconiza la vida sencilla y sin artificios no era novedoso en la literatura, en este caso adquiriría un sentido muy peculiar y significación trascendental por varias razones. En primer lugar fue un aporte generoso en el por entonces naciente teatro nacional. Juan Moreira y sus émulos, todos gauchos perseguidos por la partida y habitantes del arrabal que en las orillas ciudadanas prolongaban ciertas características de la pampa, junto con "tanos" y "gallegos" poblaban nuestros escenarios. Ya en 1896 *Calandria* de Martiniano Leguizamón era más alegre y menos sanguinario que el gaucho moreirista. *La piedra de escándalo* había mostrado tres meses antes que ¡Al

campo! al paisano laborioso y pacífico, sin más horizontes que los de su chacra. Granada llevó a la escena al criollo trabajador que se ha labrado una sólida posición y que se encuentra en condiciones de aspirar a elevarse socialmente, lo que a él le preocupa muy poco; en cambio esa posibilidad es bien aprovechada por su mujer y sus hijos. En cierto modo inaugura una doble temática —la que Berenguer Carisomo señala con agudeza— de larga prole en nuestro teatro: 1º las aspiraciones sociales desmesuradas que terminan por llevar a la bancarrota económica y al desastre económico y 2º la superación de los padres por los hijos. Ambos son problemas típicamente argentinos de grandes y profundas implicancias sociológicas. Además agregaba a las formas teatrales de aquel entonces, el drama gauchesco y la zarzuela o el sainete lírico de neta raigambre hispánica, *la comedia costumbrista*, lo que significaba una apertura hacia nuevas creaciones teatrales. En segundo término, para el autor esta obra significó pulsar su verdadera cuerda dramática, pues todas las cualidades que hemos destacado anteriormente hallaron su verdadero cauce. *¡Al campo!* atrajo a un público selecto y calificado, reacio hasta al presente a lo gauchesco. Si bien no contenía expresa una actitud de protesta social, presentaba al criollo en su aspecto más positivo, totalmente desconocido para muchos, pues sólo se tenía de él la imagen de un ser sanguinario, indolente y haragán. Por último representó para los actores criollos otra oportunidad de encauzar sus excelentes condiciones en personajes adecuados.

Los valores de *¡Al campo!* no han empalidecido con el transcurso del tiempo y su representación actual no haría más que confirmarlos.

3. *Personajes fundamentales de su teatro.* Todos los criollos gauchos que aparecen en las piezas de Granada revelan por parte de éste benevolencia y comprensión. No puede pensarse que hubiera en ésto tan sólo una concesión o un recurso de fácil sentimentalismo, si se recuerda que conoció como pocos al gaucho genuino; de ahí que supiera reconocer sus virtudes y mirar con indulgencia sus defectos.

Indalecio, uno de los principales personajes de *¡Al campo!* es honrado y trabajador. No muy letrado, suple su instinto natural e innata cordura su escasa ilustración y lo que le falta en refinamiento le sobra en gracia y picardía; no es ya el hijo de la pampa reconcentrado y triste que la tradición ha estereotipado sino el paisano dicharachero, vivaz, expansivo. Semejantes a este viejo criollo son todos los que animan el teatro de Granada, sin que esto suponga una repetición sino más bien diversos matices de un motivo constante. Tal, Gabino Carrizales, uno de los principales personajes de *Bajo el parral*, comedia en tres actos estrenada el 17 de noviembre de 1911 en el teatro Nacional Norte por la compañía Guillermo Bataglia. Acomodado estanciero, Don Gabino se presenta un día sorprendentemente en la casa de Misia Dolores con el objeto de conocer a la hija de ésta, Margarita, que a pronto plazo ha de convertirse en su hija política. La llegada del viejo criollo, a quien su hijo había ocultado siempre con el temor de que se burlaran de él, causa gran revuelo y desagrada en especial a Carlos, un joven disoluto, hermano de Margarita. Luego de una serie de incidencias dramáticas que incluyen hasta un intento de duelo, todo se soluciona y el causante de la conmoción, Carlos, arrepentido de su vida disipada busca su rehabilitación con el trabajo fecundo de la tierra. Otra vez la tesis de *¡Al campo!*, que por otra parte está presente en casi todas las piezas de nuestro autor. *Bajo el parral* es una de las mejores obras de Granada; por su estructura escénica resulta superior a aquélla y la comicidad de sus escenas resulta más pulida, más trabajada aunque no menos espontánea.

Captó muy bien el espíritu socarrón del criollo viejo, pronto a burlarse de todo y a encontrar reparos a lo desconocido pues es sumamente reactivo a las innovaciones, máxime si esos cambios los traen los de "ajuera". Este es el caso de Anacleto en *Las abejas*, comedia dramática en cuatro actos que la compañía de Pablo Podestá estrenó el 24 de junio de 1924 en el teatro Nuevo de Buenos Aires. Ex trompa del ejército, vive afe-

rado a sus recuerdos y tradiciones; por única comida prefiere el asado, se niega a montar en yegua, desprecia a los extranjeros y no transa con su yerno, el italiano Carlos, a pesar de sus bondades. En realidad quizá haya en esa actitud más empecinamiento que verdadera convicción. Esta comedia, cuyo primer acto transcurre en el desierto en la última década del siglo pasado, exalta el espíritu de laboriosidad de los inmigrantes a los que llama las abejas, pero nunca, y esto es muy importante, disminuye al gaucho ni lo tilda de haragán, vago o pendejero; al contrario, uno de los personajes lo justifica: "Es que a nuestro paisano, hay que saberlo entender... Pero ¡no señor! Haragán arriba, inepto abajo, vicioso aquí, mal intencionado allá... ¡Caramba!... El animal más manso se subleva y se levanta contra los malos tratamientos"¹⁴.

Ño Basilio, un viejo pescador que interviene en *La gaviota*, presenta una variante del gaucho, pues se trata del paisano de la costa, muy diferente del pampeano y escasamente tratado en nuestra literatura. Por ello en su vocabulario —"el hombre joven es como el dorao pa las mojarritas"— y en sus actitudes se trasluce la influencia del medio.

Es común también en las piezas de Granada un tipo de criollo muy diferente de los anteriores, reconcentrado y hurafío, siempre en pugna con el medio. Un tanto inadaptado y resentido, casi siempre por la falta de cariño y comprensión no llega a aproximarse, sin embargo, al gaucho malo proverbial. De estas características participa Ciriaco, de *Las abejas*. Retobado y díscolo, se ha enamorado de Serafina sin ninguna esperanza. Anacleto trata de disculparlo: "¿Qué culpa tenía él de que fueras tan linda? —dice a su hija—. ¿No has oído a los sapos cantarle a las estrellas? ¿Pa qué Dios las habrá hecho tan brillantes y al pobre sapo tan fierazo, tan oscuro, tan repugnante?". Recuerda mucho a Martiniano, un rudo pescador que aparece en *La gaviota*. Quicre a Rosario, pero ésta lo desdeña,

¹⁴ De esta obra existe una copia dactilografiada en el Instituto de Literatura argentina "Ricardo Rojas".

lo cual lo torna aún más hosco y rebelde, quizá porque ese amor representa para él la última esperanza. El diálogo entre Martiniano y Basilio en el 2º acto expone el problema del joven en toda su dimensión¹⁵.

El espíritu libre de ataduras, reacio a toda sujeción, se revela en Juan, uno de los personajes de *El trofeo*, comedia dramática en tres actos estrenada el 17 de junio de 1903 en el teatro Apolo por la compañía Podestá. El joven ha desertado del regimiento al que se ha incorporado, pero vuelve a entregarse y le trae a su amada el trofeo prometido: una espiga de trigo, emblema de paz y única arma posible en nuestro país.

Una de las figuras que mejor diseñó Granada fue la de la mujer criolla de pura cepa, un tanto superficial y de no muchas luces, cuya posición económica conseguida por el esfuerzo propio le permite creer que puede convertirse de la mañana a la noche en dama mundana y alternar con la alta sociedad. Muy logradas están Doña Fortunata, a la cual ya nos hemos referido, y Doña Bernabela (*La gaviota*). Esta, obnubilada por sus delirios aristocráticos, no advierte la gravedad del mal que padece su hija Teresa; su afán de refinamiento la lleva a emplear sin ton ni son expresiones y vocablos en un francés un tanto acriollado, pero esto no le impide olvidar hábitos tan vulgares como el de tomar mate. Este personaje es muy semejante a Doña Carlota de *I fiori del morto*.

Uno de los temas que propone el teatro de Granada si bien no lo ahonda, es —ya lo señalamos— la superación de los padres por sus hijos. No plantea en forma deliberada un conflicto generacional evidente, pero algunos de sus personajes lo esbozan. Hijos de gentes simples y trabajadoras, poseen una cultura superior a la de sus progenitores, lo que les permiten moverse en un círculo superior al de ellos. Mas no se produce una situación de enfrentamiento entre ambas generaciones; apenas se insinúan ciertas diferencias, pues todos cumplen sus

¹⁵ Véase GRANADA, Nicolás, *La gaviota*, Buenos Aires, Comisión Nacional de Cultura, Instituto Nacional de Estudios de Teatro, 1949, p. 114-116.

deberes filiales con respeto, aunque casi siempre padezcan las consecuencias de ciertos destinos paternos. Por ejemplo Gilberta (*¡Al campo!*) es algo más que una paisanita ignorante deslumbrada por la ciudad; advierte y trata de evitar, sin éxito, las ridiculeces y desaciertos de su madre; siente un poco nostalgias de aquella vida. Algunos hasta han logrado obtener un título universitario, salvoconducto infalible para ascender de clase y sus futuras esposas pertenecen a familias tradicionales. En este sentido cabe recordar a Agustín (*Bajo el parral*), al que un viaje a Europa ha concedido el prestigio necesario para desenvolverse entre gente “decente”, y Humberto (*Las abejas*) un joven médico —su madre, una auténtica criolla, su padre, un inmigrante italiano— los dos con novias de condición social muy superior a la de ellos, representa uno de los elementos más importantes y que con mayor preponderancia han determinado la configuración de nuestra sociedad actual.

En la galería teatral de Granada se destacan también otros tipos muy característicos, como el del vejete reblandecido y con inclinaciones donjuanescas: Mateo (*El trofeo*) que se autoconsidera un esforzado guerrero de epopeyas patrias y aunque jamás se movió de su casa luchó en Pavón, Cepeda, Curupaytí, pues por él lo hacía su personero, italiano medio loco, o Venancio, el ridículo tendero de *La gaviota*. También sobresalen Doña Flora (*Bajo el parral*) enredadora y aprovechada organizadora de una colecta pro-manicomio Sarmiento; su hija Perpetua que festeja a todos los jóvenes solteros y disponibles; Doña Pepa, una vieja intrigante y chismosa (*El minué federal*) tan fanática en sus convicciones políticas que las enaguas lleva de color punzó. No olvidemos tampoco a José (*La gaviota*) un negro de mota cochero, muy versado en política y orgulloso de su nueva condición de criado de librea, aunque para la ignorancia de los paisanos no sea más que una morcilla con galera y al sacristán italiano de *Bajo el parral* que en nombre del cura lleva a Doña Ramona como presente de cumpleaños “un piccolo

monumento in dulce con le due banderite" ¹⁶ o a la histórica viuda de *Las abejas* que enamorada de su médico lo persigue hasta la estancia pampeana. Particular mención merece Goyito, un personaje de *Nochebuena*, comedia en un acto estrenada en el teatro Apolo el 24 de diciembre de 1902 por la compañía Podestá Hermanos ¹⁷. Importa porque su prepotencia y sus alardes de valor y sus desplantes, así como las actitudes y el lenguaje están definiendo una figura de largo arraigo en nuestra posterior literatura escénica; el compadre del cual este Goyito sería una de las primeras constancias teatrales realizadas con sentido de crítica.

Recordar a todos los tipos y personajes de significación que aparecen en las piezas de Granada resultaría interminable; baste señalar que cada uno de ellos representó elementos humanos y tipificó rasgos caracterológicos de una nuestra sociedad en el momento en que había comenzado a alterar fundamentalmente sus antiguas estructuras y a adquirir una nueva y diversa fisonomía.

4. *Realidad y poesía en la obra dramática de Granada.* La realidad le sugirió los motivos de su teatro, pero el suyo no fue nunca un realismo riguroso entendido en el estricto sentido de ese término, pues si bien en la obra de Granada están presentes todos los elementos que configuran dicha corriente literaria —ambiente local, descripción verosímil, reproducción exacta del lenguaje coloquial— eludió siempre las acentuaciones crudas y descarnadas; "realista bien humorado" podría denominársele. El autor de *¡Al campo!* no era un fotógrafo frío y objetivo de las cosas, sino un pintor cuyas tonalidades vivas y brillantes nunca falsearon la autenticidad del modelo. Además siempre la nota poética lima cualquier aspereza —no olvidemos que desde muy temprana edad cultivó la poesía—. Lo

¹⁶ Véase: GRANADA, Nicolás, *Bajo el parra*. Buenos Aires, Comisión Nacional de Cultura, Instituto Nacional de Estudios de Teatro, 1959. p. 34.

¹⁷ *Nochebuena* se publicó recientemente en Argentores, Boletín de la Sociedad General de Autores de la Argentina, año 30, n° 121, enero-junio 1965, p. 27-35.

que a nuestro juicio resulta notable es como supo poner en boca de personajes populares imágenes cuyos matices delicados y finura de expresión no son incompatibles, sin embargo, con la índole psicológica del mismo. Captó a la perfección el peculiar modo de hablar del paisano, pero siempre deslizó en algún parlamento el toque sentimental verosímil y oportuno. Recordemos entre otros las expresiones de Analecto: "A mí no me pesa nada che, juera de los años que ya van haciendo un churrasco quemao de mi carne y un resuello cansao de mi alma"¹⁸ o la escena 4 del primer acto de *¡Al campo!* en la que Don Indalecio cuenta a Fernández la historia de sus amores con Fortunata¹⁹. Pero en donde mejor se advierte ese sesgo poético es en la comedia en tres actos *La gaviota*, estrenada el 21 de noviembre de 1903 por la compañía de Gerónimo Podestá e interpretada por Orfilia Rico, Blanca Podestá, Jerónimo Podestá. En esta pieza cifró su autor grandes esperanzas y era su predilecta; quizá esa preferencia se haya debido a que en ella dramatizó un lejano episodio de juventud. La acción transcurre en el Bosque Alegre, la ex-chaera de Juan Martín de Pueyrredón situada en las barrancas de San Isidro. Granada había pasado parte de su juventud en ese San Isidro tradicional de 1870, cuando aún persistían las tradicionales quintas. Allí se plantea el conflicto de Eduardo, un joven de alta posición que vacila entre las obligaciones que lo unen a Teresa, su novia enferma de cuidado y la pasión que siente por Rosario. Esta es una extraña muchacha a la que por su naturaleza libre e inquieta llaman "la gaviota". Vive entre los árboles o en la playa, pues desde temprano, según lo refiere su madre, "ya se larga campo ajuera como pájaro que va a buscar la mantención". Pese a ésto no se trata de una criatura salvaje

¹⁸ *Las abejas*, acto 1°.

¹⁹ Esta escena demuestra el dominio que del teatro poseía Granada: la evocación comienza en un medio tono sentimental que paulatinamente va a desembocar en un efecto de gran comicidad, resulta la entrada de la negra Mamerta con el mate en el momento en que don Indalecio se dirige a ella diciéndole: ".....blanca paloma nevada....." Véase op. cit. acto 3°, p. 180-181.

o ruda; posee una sensibilidad bastante aguzada, así lo indican su afición por la poesía y las canciones que entona muy bien. Tal vez el único que la comprenda sea su padre, un viejo pescador a quien los años y el trabajo han condenado a una inmovilidad casi absoluta. En su juventud fue alegre y movido y hasta entonó alguna décima y compuso relaciones. Por ello en el lenguaje de Ño Basilio abundan imágenes como éstas que utiliza para referir el incendio que destruyó su rancho luego del cual desapareció Rosario: "Jué una cosa que no te puedo explicar, cuando en un redepente me vi entre aquel infierno; que las llamas, como banderolas azules, amarillas y coloradas me hacían quites por encima e la cabeza, lo mesino que en el "Arroyo del Medio" cuando nos cargó la caballería; que el humo se fue enroscando como si fuera una lampalagua grandota..."²⁰. En cambio Ña Luisa, su mujer, es simple áspere aun con los seres queridos y no comprende en absoluto la singular modalidad de su hija. En consecuencia su modo de expresarse es directo y sin la menor concesión sentimental y abundan en su léxico los vocablos "arrastrada", "pandorga colliadora", "cachafaz", "loro embalsamao", "cacaseno" y apreciaciones de este jaez: "¡Mirá qué traza de lagartija!" "¡Parecés el pelao de mi comagre que de puro acalorao anda hasta detrás de las gallinas!"²¹. Una vez más se puede apreciar la correspondencia de estilo con la idiosincrasia del personaje.

No cabe la menor duda de que Ño Basilio, Ña Luisa, La Gaviota hayan existido realmente y no resulta difícil descubrir en Eduardo, "el que también hace versos" al propio Granada. Además la constante referencia a figuras de gran actuación en el San Isidro finisecular, el benemérito sacerdote Diego Palma, el médico Jacinto Díaz, el último gobernador argentino de las islas Malvinas, Luis Vernet, Don Cosme Becca, contribuyen a crear el ambiente. El dramaturgo supo aprovechar todos estos elementos auténticos y recrearlos en un agradable fres-

²⁰ Op. cit., p. 119, acto 3º

²¹ En el comienzo de la obra ya se fijan los rasgos que definen a cada personaje. Véase op. cit. pág. 91 y ss.

co de nuestro pasado coloreado suavemente por sus propios recuerdos y el hábito de lirismo que flota en la pieza se debe no tanto a los diálogos refinados y pulidos con esmero que resultan un tanto convencionales —tales los de Eduardo con Rosario o Teresa— sino que surge espontáneo de la atmósfera lograda en los tres actos, lo cual depende en gran parte de la sencillez y frescura de ciertos personajes agrestes y sin refinamientos, pero no exentos de riqueza emotiva.

Ya señalamos el particular afecto de Granada por el gaucho; los criollos que hemos visto hasta el presente actuar en sus piezas, Indalecio, Timoteo, Basilio, Analecto, los tomó directamente de la realidad y tal cual fueron, están presentados; probablemente en *Ciriaco el de Yeruá*, tres actos estrenado el 30 de enero de 1905 en el teatro Apolo por la compañía de los Hermanos Podestá, quiso rendir homenaje al gaucho esforzado que forjó la patria, formó contingentes, padeció la dura vida de las fronteras, luchó en el desierto. Como podía esperarse de su modalidad no realizó un drama crudo o recargó las tintas; se inspiró en un personaje literario de esencia lírica: Cyrano de Bergerac. No se trata tampoco como podría suponerse de una parodia bufa, sino de una pieza teatral perfectamente estructurada. De la historia del espadachín y poeta francés del siglo XVII tomó las situaciones fundamentales y construyó una obra escénica en verso cuyo fin primordial es la exaltación romanesca del espíritu gauchesco. Ciriaco, un paisano del pago de Yeruá reúne todas las virtudes del gaucho legendario. Es valiente, generoso, siempre dispuesto a salir en defensa de los perseguidos injustamente por la autoridad; sabe pulsar la guitarra y entonar décimas como el más eximio de los payadores, pero su fealdad que él considera insuperable le impide confesar su amor a su prima Magdalena. Por ello accede a escribir sentidas y apasionadas cartas que Cristino Novillo —Cristián de Neville en el poema de Rostand— remite como propias. La pieza es ágil y muy acertadas las pintorescas escenas del circo de probistas y las de la fonda del rengo Naón. Los octosí-

labos sueltos, ágiles permiten que el personaje se explaye a sus anchas.

En suma, lo que hemos destacado indica que Granada no se detuvo tan sólo en la simple descripción costumbrista.

CONCLUSION

La producción de Granada es múltiple en sus manifestaciones, heterogénea en sus méritos, pero prevalecen en ella ciertos valores que resisten con gallardía el paso de los años. Su actitud no parece la de censor implacable sino en cierto modo la del espectador que va registrando en sus memorias con resignada melancolía a veces, otras con ironía, las transformaciones que se operan en las costumbres y en la sociedad, a su juicio no siempre favorables; y el tono afable y risueño de su crítica no oculta la verdadera trascendencia de los hechos.

A los 50 años de la muerte de Nicolás Granada una ligera revisión de parte de su obra nos hace reflexionar sobre la necesidad de conocer más a fondo a ciertas figuras del teatro nacional, a veces injustamente subestimados. Por ello nuestra modesta recordación supone también un acto de justa gratitud hacia el hombre de letras y el dramaturgo por haber atesorado en sus coloridas páginas elementos imprescindibles para una exacta y genuina comprensión de la difícil realidad actual, y a los que lamentablemente muchos argentinos de hoy, empeñados muchas veces en retóricas indagaciones acerca del "ser nacional" menosprecian, o, peor aún, ignoran por completo.

