

REFLEXIÓN CRÍTICA SOBRE «LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS»

Por *Dámaso Chicharro*
Consejero del Instituto de Estudios Giennenses
Facultad de Humanidades de Jaén

ES un hecho resaltable que sea precisamente «La Lola se va a los puertos» una de las obras del teatro machadiano que ha despertado mayor curiosidad crítica en los últimos años, en particular desde 1975. Habría que empezar por las tesis comprometidas de Tuñón de Lara y Gil Novales, en lo que tienen de valoración de un aspecto poco comentado hasta entonces: el desprecio final del ambiente cosmopolita y rico para quedarse a solas con ese pueblo-Heredia, símbolo de la plenitud fructífera de Andalucía.

Por su parte, José M.^a Valverde, en su libro de 1975, recuerda que los Machado abandonan con esta comedia la tesitura psicológica para volver a lo que él denomina «comedia romántica», de línea tradicional, aunque no la sitúa en el contexto lopesco. E insiste en un rasgo que ya valoramos en 1971: la influencia en esta obra de la relación Antonio Machado-Guimar, ejemplificada parcialmente en la de Lola-Heredia. Así dice: «Aun descontando la dosis de piropo y halago, se ve que Antonio Machado quiso hacer de la pareja Lola-Heredia, unidos en arte, ya que no físicamente, un símbolo de su relación con Guimar a la que, en cuanto poetisa, podría exaltar, poniéndose él, con galante modestia, en papel de guitarrista acompañante».

No creemos, desde nuestra actual perspectiva, que sea una identificación tan precisa y tajante como la propuesta por José M.^a Valverde, ni parece que esas relaciones con Guimar fueran tan platónicas como las del tocaor y la

cantaora, por más que Pilar de Valderrama hasta el final de sus días (1) y su fiel intérprete José M.^a Moreiro vengan a concluir otra cosa; este último en un libro de título tan significativo como *Guiomar*, un amor imposible de Machado (2). Tampoco parece que la idealización de Lola, confesada abiertamente por Antonio en su correspondencia con *Guiomar*, sea la base de un convencionalismo artístico que se explicaba por sí mismo, pues el teatro poético presuponía en muchas de sus creaciones la transfiguración o idealización de los personajes para diferenciarlos de la ramplonería del teatro que malescribían ciertos discípulos de Benavente, por aquellos años fuente casi exclusiva de los teatros comerciales.

De los años setenta debe mencionarse también la valoración de *La Lola* que realiza Leopoldo de Luis, el cual, tras constatar las dificultades para atribuir partes concretas de cada obra a uno y otro hermano, afirma que bastantes versos de la obra parecen sentencias sacadas de los «Proverbios y cantares» de Antonio Machado, muy próximas a «Abel Martín». «Por ellos —dice a modo de resumen— creeríamos estar frente a unos fragmentos de “Proverbios y cantares”» (3).

Casi por las mismas fechas se publica el libro de Miguel Ángel Baamonde «La vocación teatral de Antonio Machado» (4), el cual clasifica estas piezas en «teatro mayor» y «teatro menor». Dentro del primer apartado incluye sin duda «La Lola se va a los puertos» en verdadero lugar de honor. Así lo reconoce también Ricardo Salvat en su artículo «Honradez, inocencia y cubismo en el teatro de A. Machado» (5), que insiste en que *La Lola* ocupa lugar relevante como «prodigio de gracia narrativa que puede dar pie a espléndidos espectáculos de teatro popular». Así lo entendió el cine del franquismo que, bajo la dirección de Juan de Orduña y con adaptación y guión de Antonio Más Guindal, llevó a las pantallas esta obra con éxito más que notable (6).

Muy poco posterior es la valoración de Francisco Ruiz Ramón, en su conocida «Historia del teatro español. Siglo II» (7). Para éste todos los rasgos

(1) Murió en Madrid el 15 de octubre de 1979.

(2) MOREIRO, José M.^a: *Guiomar un amor imposible de Machado*. Madrid, Gárgola, 1980.

(3) DE LUIS, Leopoldo: *Antonio Machado, ejemplo y lección*. Madrid, S.G.E.L., 1975.

(4) Madrid, Ed. Gredos, 1976.

(5) Actas cit., vol. II, pág. 194.

(6) Véase el trabajo de Luis GÓMEZ MESA, *La literatura española en el cine nacional*. Madrid, Filmoteca Nacional de España, 1978.

(7) Madrid, Ed. Cátedra, 1977; págs. 74-75.

del teatro machadiano se encuentran esbozados en *La Lola*, verdadero drama de personaje, que se yergue de tal manera que acaba, en su opinión, por convertir al resto de la trama en simple pretexto para su configuración única: «*La Lola*... —dice— fue el gran éxito teatral de los Machado. Situada en ambiente andaluz, es lo mejor de ella su protagonista, encarnación del espíritu de la copla andaluza, del cante hondo. La acción, montada principalmente sobre el conflicto entre el padre y el hijo, rivales en el amor de Lola, nos parece un tanto elemental y simple pretexto para dar existencia escénica a la figura ideal de Lola, puro y hondo símbolo del cante» (8).

Muy positivas son también las valoraciones de Mariano de Paco y Domingo Ynduráin. En los estudios relevantes del primero se percibe un gran aprecio por la obra, aún considerada dentro de teatro más tradicional de los Machado (9).

Por su parte Domingo Ynduráin realiza una aproximación seria y coherente en su estudio «En el teatro de los Machado» (10). Ya en 1990 son especialmente valiosas las aportaciones de quienes se han ocupado de ella de manera específica. Así Alberto González Troyano valora un aspecto significativo de la comedia, al considerar el silencio-rechazo que ha pesado sobre esta producción machadiana hasta fechas relativamente recientes. Y lo hace desde una perspectiva que viene a coincidir con nuestra inserción de la obra en la línea del teatro lopesco. Constata el crítico que al hablar de ésta y otras obras machadianas, o mejor, al silenciarlas «suele olvidarse algo muy elemental y obvio, pero cargado de repercusión: que se trata de obras dedicadas a la escena y no a una lectura individual. Y la recepción que aguarda en uno y otro caso no puede ser más diferente. En el primero, la reacción del público es colectiva, inmediata e ineludible: o aplaude y llena el teatro, o condena y deserta del mismo».

Es decir, en el teatro hay que contar con la conmoción del espectador, tal como estudió Orozco en su conocido libro «El teatro y la teatralidad del Barroco». Pues bien, en este sentido —y sólo así— debe entenderse una obra como *La Lola*. Como dice el crítico, «Antonio Machado pudo ser, pues, consciente que (*sic*) eran otras cosas y otros los envoltorios que había que brindar si ambicionaba que sus obras fuesen estrenadas». Por ello reclama

(8) Loc. cit., pág. 74.

(9) «El teatro de los Machado y Juan de Mairena», en *Homenaje al profesor Muñoz Cortés*. Universidad de Murcia, 1976; págs. 463-477, y «El hombre que murió en la guerra y Antonio Machado», en *Actas*, cit., vol. II, págs. 159-166.

(10) *Homenaje a Antonio Machado*. Universidad de Salamanca, 1975; págs. 297-313.

con gran coherencia la inserción de *La Lola* —y también «*La duquesa de Benamejí*»— en la tradición del teatro popular dieciochesco, de aquellas tonadillas y sainetes que tan bien eran acogidos por el pueblo, mientras sufrían el rechazo de los ilustrados.

En efecto, algo de la incompreensión ilustrada por la literatura castiza parece proyectarse en el siglo xx. Así habla González Troyano de *La Lola...* o *La duquesa...* como piezas «en las que parece mantenerse viva aquella atmósfera popular que gustaron los sainetistas dieciochescos. Atmósfera que asume, además, las notas ambientales de un espacio geográfico, el de Andalucía, que, tras pasar por el tamiz romántico, se convirtió en el paradigma adecuado para escenificar los comportamientos y las tipologías castizas» (12)

La misma inserción en idéntico ámbito propone Alberto Romero Ferrer en su trabajo citado «De la maja sainetesca del XVIII a la cantaora de *La Lola* se va a los puertos...» (13), donde valora la obra, insistiendo en su relación con la carnavalizada expresión discursiva que supone el hablar cantando, tal vez rasgo necesario en que el discurso musical forma parte de la fisonomía intelectual de *Lola* (14).

También Rafael Maestre Payá incide, desde la perspectiva del cincuentenario, en la valoración de esta obra, en su trabajo «La escena en Antonio Machado» (15), donde habla de ella como obra cumbre de la idealización, que ejerce su dominio escénico con ayuda de determinados efectos espaciales: por ejemplo, el nocturno de la acotación con que se cierra la escena XI del acto I, o el último punto en la indicación escenográfica para el acto II, etc., adensando el protagonismo de *Lola*, que deja —como dice el crítico— «a los restantes personajes sumidos en la tipología realista, rayana en el pintoresquismo, pero sin caer en la comedia de tipo folklórico en su acepción peyorativa» (16).

Insiste luego en la capacidad machadiana para sobreponerse a la sistemática traición de los cómicos con cualquier obra. «Ellos traducen —decía

(11) Incluido en «Tipologías populares andaluzas en el teatro de los hermanos machado», *Actas*, cit., vol. II, págs. 159-166.

(12) *Loc. cit.*, pág. 107.

(13) *Actas*, cit., vol. II, págs. 179-190.

(14) El término «carnavalización» lo emplea tal como lo definió Mijail Bajtin en su trabajo *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid, Alianza Universidad, 1987.

(15) *Actas*, cit., vol. II, págs. 127-135.

(16) *Loc. cit.*, pág. 130.

Machado en carta a Unamuno— lo que usted hace a sus tópicos declamatorios y apenas hay obra... que no deshagan.» Contra esta plaga hubieron de luchar los autores y, a pesar de ella, La Lola fue un rotundo éxito sobre las tablas.

En sentido muy positivo se manifiesta también Ricardo Salvat (17), el cual considera La Lola como merecedora de un verdadero «puesto de honor en el teatro machadiano». E insiste en su comparación con «La duquesa de Benamejí»: «Para nosotros —dice—, las dos obras que hay que ahondar con urgencia porque las creemos más conseguidas, son “La Lola se va a los puertos” y “La duquesa de Benamejí”, aunque esta última sea formalmente inviable. Ambas son un prodigio de gracia narrativa y pueden dar pie a dos espléndidos espectáculos de teatro popular» (18). En efecto, así es. Y esa dimensión cinematográfica ya la aprovechó el cine franquista, como quedó dicho. En este sentido, todavía en 1991, un comentarista periodístico, Javier González Yepes (19), decía refiriéndose a la versión cinematográfica: «Título emblemático del últimamente revitalizado género folklórico, “La Lola se va a los puertos” es, sin lugar a dudas, uno de los más grandes éxitos populares de la historia del cine español de todos los tiempos y durante varios años figuró a la cabeza de las películas que más dinero dieron en las taquillas.» E insiste en que aún hoy se ha convertido en el máspreciado título del género, no sólo para los incondicionales, sino para un amplio sector de especialistas, que han entendido la obra como una especie de patrón-guía de la mejor comedia española. Y esto —insistimos— se dice en 1991.

En conjunto cabe decir que desde el punto de vista actual La Lola eludió los peligros a los que estaba abocada y consiguió la verdadera obra andaluza, frente a la gran cantidad de obras que lo tratan. Muchos de los motivos de crítica que en ella se plasman siguen siendo actuales y, sobre todo, es cada vez más claro su influjo sobre Lorca y Alberti. Esta proyección de la obra se logra al eludir sus autores el tópico. Su auténtico valor está en relación con las restantes obras del mismo tema, como las de los Quintero, Serrano Anguita o Manuel de Góngora.

Esquemáticamente podríamos resumir su vigencia en los siguientes puntos: a) transformación poética de lo andaluz perenne por medio de símbolos vivos, b) ejemplificación de toda una teoría dramática, c) prefiguración

(17) SALVAT, Ricardo: «Honradez, inocencia y cubismo en el teatro de Antonio Machado», *Actas*, cit., vol. II, págs. 191-197.

(18) *Loc. cit.*, pág. 195.

(19) «La Lola se va a los puertos, joya “kitchens” del folclore hispano», *Ideal*, 16 de abril de 1991; pág. 51.

en Heredia de los apócrifos machadianos, en especial Abel Martín, d) influencia en autores que enfocan la problemática andaluza, como Federico García Lorca y, por último, e) afán de universalidad simbolista, que continuará el teatro de posguerra. Las representaciones que se efectuaron con motivo del centenario (1975) probaron de nuevo sobre las tablas su vigencia. Es probable, como piensa Bernard Sesé, que «La zapatera prodigiosa», de Lorca, estrenada al año siguiente e inspirada en el folclore andaluz, sea una consecuencia del influjo o el encanto que la obra machadiana ejerció sobre el poeta granadino.