

## ***Federico y Lola, el desencuentro, de Jon Sarasti***

Alba Saura Clares  
*Universidad de Murcia*  
[albasaura@gmail.com](mailto:albasaura@gmail.com)



SARASTI, Jon, *Federico y Lola, el desencuentro*, Madrid, SGAE, 2018. Colección: Teatro Autor Exprés, 55 pp. DL: 21769-2018.

Un encuentro. Un encuentro tan imaginado como real. Un encuentro ensoñado, pero posible. Un encuentro marcado por el respeto, la admiración y la discrepancia. Un encuentro intenso, atrevido, liberador. Un encuentro de pasiones y de apasionados del escenario y de la vida. Un encuentro entre artistas. Un encuentro de teatro, entre los camerinos, en el alma de este arte y de esta profesión. Un encuentro que es el desencuentro entre Federico García Lorca y Lola Membrives. Esta es la bella propuesta que ofrece Jon Sarasti en su texto *Federico y Lola, el desencuentro*.

Jon Sarasti es un dramaturgo y teatrista donostiarra residente en Madrid. *Federico y Lola*, bajo la dirección de Antonio Domínguez, se estrenó el 23 de octubre de 2017 en el Teatro Lara de Madrid, exactamente en la Sala Lola Membrives, a la que da nombre la actriz. El éxito cosechado le hizo repetir entre junio y agosto de 2018. García Lorca fue interpretado por Néstor Gutiérrez y Membrives por Tusti de las Heras. Como leemos en la dedicatoria de la edición, fue esta última actriz la que pidió a Sarasti rendir homenaje escénicamente a Lola Membrives y rememorarla en España, idea que originó el texto.

La obra presenta un espacio único, el camerino de la actriz hispano-argentina en el Teatro Avenida<sup>1</sup>, situado en la Avenida de Mayo de Buenos Aires. El espacio íntimo y realista que se sugiere nos conduce a un tiempo histórico pasado y permite conformar el lugar del *desencuentro*, el desvelo de las intimidades, la expresión en libertad entre el creador y una de las actrices que lo consagró. En el espacio de lo privado, Sarasti hace florecer los fantasmas que rondarían a Lorca durante este tiempo y las claves de su proceso creativo, así como evidencia el ingenio de Membrives y la importancia de su legado en el teatro del siglo XX.

El desarrollo de la acción tiene lugar el 14 de marzo de 1934, en la penúltima función de *La zapatera prodigiosa* sobre este escenario. Lorca se marcharía de Buenos Aires el 27 de marzo de este mismo año. El contexto resulta idóneo para la representación porque nos sitúa ante el conflicto, en un tiempo de tensión. Se perciben los primeros miedos hacia el enfrentamiento bélico en España y se hace necesario el posicionamiento político, como

---

<sup>1</sup> El Teatro Avenida es un enclave histórico de la escena bonaerense. Inaugurado en 1908, por su escenario pasaron los grandes actores de principios de siglo, desde la familia Podestá a los afamados capocómicos. Entre algunos datos que se ofrecen en la conversación de este texto, Lola Membrives ya había estrenado en este lugar *La malquerida* y *Los intereses creados* de Jacinto Benavente en 1922. En 1933 estrenaría con gran éxito *Bodas de sangre* en el Teatro Maipó, reponiéndolo en el Teatro Avenida y acompañándolo de *Mariana Pineda* y *La zapatera prodigiosa*. Además, en este mismo espacio estrenaría Margarita Xirgu en 1945 *La casa de Bernarda Alba*. El teatro se incendió en los setenta, fue reinagurado en 1994 y continúa en activo hasta la actualidad, dedicado más a espectáculos líricos. La investigación de Beatriz Seibel (2010) resulta un volumen indispensable con datos precisos sobre este período.



defiende el propio Federico. La obra se despliega, por tanto, en el tiempo anterior a la tragedia, al asesinato del escritor, tan asentado en nuestra memoria colectiva. Federico se presenta en esta obra en un período de plenitud, de éxito y de vitalidad. El triunfo económico que le está profiriendo su estancia en Buenos Aires es solo comparable al éxito que vive con el proyecto de La Barraca y su inquietud por realizar un teatro de marcado compromiso estético y político: «Federico.- Después de lo que ya sé, no es coherente no utilizar mi teatro como arma» (Sarasti 2018, 50).

El contexto en que Sarasti ubica su propuesta y la disputa entre Lola y Federico al finalizar la pieza evidencia el enfrentamiento real que se vivirá en la escena bonarense como trasunto del conflicto bélico español. Pensemos que en 1937 se hallan en la capital argentina compañías españolas como la de Lola Membrives, García León-Perales, María Guerrero-Díaz de Mendoza (sobrina e hijo del afamado primer binomio con estos nombres), Valeriano León-Aurora Redondo, Irene López Heredia o Margarita Xirgu<sup>2</sup>. Esta última actriz despertó numerosas polémicas por su filiación política e Irene López Heredia llegó a intentar impedir su desarrollo profesional por comunista (Seibel 2010, 139-140). Un paradigma de cómo los dos bandos ideológicos españoles se enfrentaban también sobre las tablas en Argentina es la crítica realizada por José E. Assaf en 1937, donde defiende las obras de José María Pemán y niega cualquier valor teatral en Lorca:

Conviene, entonces, no exagerar. Todo lo que Lorca sabe hacer es tomarse un romance bonito con cierta frecuencia. En saliendo de ahí, no sabe nada. (...) ¿Cómo se explica entonces el éxito que obtuvieron en Buenos Aires *Bodas de sangre* y *La zapatera prodigiosa* con doña Lola Membrives, y el ruido que hizo en el Odeón *Doña Rosita, la soltera* o *El lenguaje de las flores* con doña Margarita Xirgu? Pues es muy fácil de explicarlo. Hemos hablado de propaganda. (...) Fueron más de dos o tres los periodistas que *decretaron* el éxito de García Lorca en Buenos Aires. Fueron todos los periodistas de la izquierda social e ideológica. (Asaff 1937, 161-162)

<sup>2</sup> Para más información, remitimos a Nel Diago (1994: 17 – 32) y Beatriz Seibel (2010: 139 – 141). En el caso de Margarita Xirgu, resulta reseñable en correlación con este texto el éxito cosechado en el Teatro Smart en 1937, regentado por Blanca Podestá, con las representaciones de *Bodas de sangre*, *Doña Rosita la soltera* y *Yerma*.



Y, más adelante, afirmará:

No puede afirmarse de Pemán que sea un gran dramaturgo. Pero, en cuanto a las comparaciones entre él y García Lorca, es necesario poner en claro dos o tres verdades: Pemán es un talento de primera categoría, y Lorca un intuitivo de segunda, sentimental, lloriqueador y sin condiciones de hombre. Pemán es, antes que nada, un español entero; García fue siempre más “gitano” que español; y luego, comparado con Pemán, el pobre Federico no pasa de ser un modesto analfabeto. (Assaf 1937, 168)

Al fin y al cabo, como asegura Beatriz Seibel, «En el teatro, presentar una obra de García Lorca como Margarita Xirgu es tomar partido por los republicanos, y un beneficio de la compañía Aurora Redondo-Valeriano León en 1937 puede convertirse en un acto de exaltación falangista» (Seibel, 2010: 141). Esta realidad futura comienza a percibirse en la propuesta que Sarasti ubica en 1934.

*Federico y Lola* se divide en siete escenas, cuyos títulos sugerentes sintetizan el sentido de cada tramo de la conversación: «El espionaje», «La alegría (comedia)», «La fama», «Yerma», «La empresa», «Dramaturgo y actriz» y «La libertad». No obstante, todo ocurre de forma fluida y sin interrupciones durante este diálogo, entre las cinco y las siete de la tarde, como señala el dramaturgo, en las horas previas a la representación de *La zapatera prodigiosa*. El texto gira en torno a un conflicto que, aunque en apariencia anecdótico, guarda un destacado sentido profundo. Lola Membrives ha alcanzado un éxito tan elevado con los últimos estrenos de García Lorca en Buenos Aires, especialmente con *La zapatera prodigiosa*, que desea estrenar *Yerma*. En las continuas frases «esquivas» de García Lorca, como define el autor, el espectador intuye que algo profundo está inundando la mente del escritor, quien no desea que Membrives estrene su nueva obra. Esta negación emana de un marcado compromiso artístico del autor y de la evidencia de dos visiones antagónicas sobre la vida y la sociedad por parte de los protagonistas, en su extremo de las dos visiones políticas que se enfrentarán en España tras el golpe de Estado de 1936.



Federico no quiere que Lola interprete a *Yerma* porque ansía componer una tragedia contemporánea. Le reprocha, en numerosas ocasiones durante la conversación, que ella reclama un drama burgués que Lorca no desea escribir:

LOLA.- Si yo entiendo el sentido trágico del teatro, pero podemos hacer comedia para que la gente se divierta y lo pase bien, y se ría...

FEDERICO.- No, no, no. (*Entusiasta*) La muerte trágica es la única manera de tomar en serio la existencia, desde siempre. Sin la muerte no hay miedo, y el miedo mueve a las personas al teatro. (Sarasti 2018, 21)

La lectura que Membrives realiza de *Yerma* resulta mermada ante la visión profunda sobre la mujer que Lorca busca otorgar. *Yerma* no es solo una mujer sin hijos, es la construcción del deseo sexual que se había negado a las mujeres. Es un grito pasional, liberador y rebelde. *Yerma* no solo se enfrenta a Juan, desafía a la sociedad que, como en *La casa de Bernada Alba*, pide «hilo y aguja para las hembras». A su vez, como recalca Membrives, *Yerma* se convierte en el grito liberador del propio poeta que se enfrenta a la represión por su homosexualidad y a todas las ataduras sociales que oprimen a los individuos.

La obra consigue, con máximo interés, posicionarnos como espectadores de la batalla. En este sentido, el texto se aleja de un posicionamiento claro ante uno de los dos personajes. La obra fluctúa entre Lola y Federico y logra que empaticemos con ambos. El respeto que se eleva por la actriz y empresaria es el mismo que se mantiene por el dramaturgo y poeta. Incluso cuando se despiertan los comentarios más abruptos sobre política, la construcción tan cuidada que Sarasti realiza de ambos personajes nos permite conocer sus apetitos más profundos y comprender sus desvelos.

Sin duda, Sarasti ha realizado un profundo estudio histórico, ha buceado por la vida de los dos protagonistas y ha viajado con ellos al Buenos Aires de 1934. No obstante, el amplio conocimiento que demuestra se trabaja con sumo ingenio para no convertirse en una propuesta de carácter histórico. No se trata de una biografía fidedigna de ambos artistas, sino que el



dramaturgo fisgonea en sus vidas para después ficcionalizarlas. El tiempo que presenciamos en la obra fundamenta sus pilares en el trabajo histórico, pero brilla en la recreación literaria y teatral.

En la acción dramática, la intriga se genera desde el comienzo de la representación, en los planes urdidos por Lola para conseguir estrenar *Yerma*. Paulatinamente, en un proceso casi detectivesco, surgen los detalles que dejan entrever cómo la actriz tiene bajo su control todo el espacio bonearense de Lorca, y sus amistades, y cómo luchará incansablemente por alcanzar la obra que ansía representar y el éxito teatral que le augura.

Uno de los aciertos más profundos de la obra, sutil y esencial, es que en toda la propuesta se respira el teatro lorquiano. Jon Sarasti ha conseguido con gran destreza construir a través de su texto, por medio del entramado dramático, el viraje artístico que está viviendo el propio Federico en 1934. En este sentido, las primeras secuencias se construyen en un ambiente distendido y jovial, donde actriz y autor comparten recuerdos, alegrías y canciones que reproducen a *La zapatera prodigiosa*, las cuales Lola canta y Federico interpreta al piano. Conforme avanza la trama, la relación se tensa, el tempo se vuelve más denso y entramos en un espacio que evoca a la tragedia que el dramaturgo busca componer. Las escenas finales remiten a los ideales políticos del autor, a su deseo por construir un teatro que se convierta en un arma revolucionaria. Quiere liberar a la mujer, como desea liberarse a sí mismo y a la sociedad con sus propuestas. Cuando el punto álgido de la discusión se alcance, comprenderemos el sino trágico del protagonista, a quien asesinarán al comienzo de la Guerra Civil española, y la desolación de Lola, vaticinadora de su destino.

Resulta sumamente reseñable la recuperación que realiza este texto de la figura de Lola Membrives. Como el autor reconoce en su dedicatoria, una actriz esencial y olvidada en España más que en Argentina (donde un teatro lleva su nombre en la Avenida Corrientes 1280). En este arte efímero que es el teatro, el olvido resulta su esencia misma. No obstante, el homenaje realizado a Membrives a través de esta obra era un hecho necesario. No solo



por las cualidades dramáticas que sin duda tuvo como actriz, no solo por ser una de las grandes artistas de la escena, por el deleite interpretativo, por el disfrute y la emoción que provocaría en sus representaciones. Más allá de eso, como resalta Sarastí, Lola fue una empresaria. La Compañía Lola Membrives estaba regentada por esta mujer que con claridad y firmeza luchaba cada noche porque el telón subiera y el arte recibiera los beneficios económicos que mantenían a flote al equipo de trabajo. Su marido, Juan Reforzo, la acompañó en este proyecto artístico y vital que mantuvo hasta el final de sus días. En 1933, Membrives llevaba más de una década trabajando por la representación de los dramaturgos españoles en Argentina, los que a su vez le otorgaron grandes éxitos de taquilla. De ahí que ella fuera la gran embajadora teatral entre dos escenas, la española y la argentina, cuyas historias se escriben paralelas y unidas en el ámbito teatral hasta la actualidad.

A su vez, resaltar la figura de Lola Membrives, como también el texto trabaja en diferentes momentos, es homenajear a tantas otras primeras actrices que fueron empresarias de sus compañías en un contexto que mantenía bajo la sombra sus logros. Tuvieron que luchar con coraje por el teatro, por su reconocimiento como empresarias, por su respeto como mujeres. Recordamos nombres en Argentina como Blanca Podestá, Angelina Pagano o Eva Franco, con las cuales también tuvo relación artística Lorca en su estancia bonaerense. O las compañías españolas en gira y que se afincaron en Buenos Aires, como la de Irene López Heredia y Margarita Xirgu, quien logra el estreno de *Yerma* ante la rabia de Lola.

Una secuencia de suma belleza en el texto *Federico y Lola, el desencuentro* es el reclamo de la actriz por interpretar grandes papeles de mujeres. Membrives quiere ensalzar a Federico para consagrarse a sí misma en sus creaciones. Como ella le alaba, Lorca construye en sus obras a mujeres de diferentes rasgos y características, con conflictos profundos y sorprendentes en la época, rebeldes y apasionadas, para deleite de las actrices que logren interpretarlo:



FEDERICO.- (...) Soy tu mayor admirador, eres una magnífica zapatera y me emocionas cuando haces *La malquerida*, de madre viuda con una hija...

LOLA.- ¡Sí! ¿Y cuántas más como esa? El mundo es de los hombres, Federico, las mujeres no son protagonistas. Tú eres un lujo, una suerte que me ha caído del cielo. Ya lo sabes bien: los hombres que nos aplauden perdonan a una mujer protagonista si tiene destino trágico, si se equivoca, si está loca. Yo no puedo dejar escapar un personaje femenino aunque me tenga que volver del revés. (Sarasti 2018, 36)

Como observamos, más allá de una recreación histórica que desnude a estos personajes ante el espectador, la obra de Sarasti nos sitúa en el centro del teatro y la sociedad. Se discute sobre el arte como profesión y como arma política; se habla de teatro, de modos de representación, de proyectos empresariales y de poéticas dramáticas; se enfrentan visiones sobre la mujer y su necesidad de rebelión social; se escudriña la libertad, la ideología política, el miedo y el deber social. Se habla de Federico y de Lola, de dos grandes figuras en la historia teatral entre España y Argentina. El encuentro privado de estos dos nombres inconmensurables se abre hacia lo público y nos sitúa, como lectores y espectadores, ante una afrenta que es teatro puro y vida, como fueron el gran escritor Federico García Lorca y la gran actriz y empresaria Lola Membrives. Jon Sarasti ha escrito un texto de gran destreza e interés, de belleza poética y sentido crítico. Sin duda, una obra para deleitarse leyendo y, esperemos, viendo sobre los escenarios que tanto amaron Federico y Lola.

### FUENTES CITADAS

ASSAF, José. 1937. *El teatro argentino como problema nacional*. Buenos Aires: Editorial Criterio.

DIAGO, Nel. 1994. «Buenos Aires: la capital teatral de España (1936-1939)». En *De Lope de Vega a Roberto Cossa*, ed. Osvaldo Pellettieri, 17-32. Buenos Aires: Editorial Galerna.

SARASTI, Jon. 2018. *Federico y Lola, el desencuentro*. Madrid: SGAE.

SEIBEL, Beatriz. 2010. *Historia del teatro argentino II. 1930-1956: Crisis y cambios*. Buenos Aires: Editorial Corregidor.

