

ENTREVISTA A EDUARDO VASCO

ANTONIO SÁNCHEZ-JIMÉNEZ
Miami University

Eduardo Vasco, actual director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, es licenciado en Interpretación (1990) y Dirección Escénica (1996) por la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid. Ha puesto en escena, entre otras obras clásicas, *El viaje del Parnaso*, *La bella Aurora*, *La fuerza lastimosa* y *No son todos ruiseñores*. Su impresionante escenificación de *El castigo sin venganza* para el Festival de Teatro Clásico de Almagro está ambientada en la Italia de los años treinta, y ha sido acogida muy calurosamente por el público de Almagro.

ASJ: Has elegido *El castigo sin venganza* no solamente como obra para representar este año de 2005, sino también como pieza de repertorio.

EV: Sí, claro, creo que es una inmejorable pieza de repertorio. Hay obras en el teatro áureo que deberían verse con mucha más asiduidad. No sólo *La vida es sueño*, sino también las que todos tenemos en la cabeza, y *El castigo sin venganza* es una de las absolutamente indiscutibles. *El castigo sin venganza* ha estado muy poco tiempo por los escenarios y va a durar en repertorio lo que dure esta compañía. Se trata de un espectáculo que funciona bastante bien, por lo cual creo que cuanto más tiempo esté en escena, mejor.

ASJ: ¿Con qué frecuencia pensaríais representarla?

EV: Evidentemente, en el momento en el que haya tenido su “explotación” más potente—que es en el Teatro Pavón, la gira nacional, etc.—ya va a aparecer de una manera más esporádica. Por ejemplo, una vez que esta compañía para de representar *El castigo sin venganza* empieza el *Don Duardos*, que es en diciembre, no retoma la obra de Lope hasta abril, cuando se va a Buenos Aires con ella. Se trata de un tipo de saltos que resulta habitual en una compañía de repertorio.

ASJ: Tanto las representaciones en sí como tus introducciones escritas a las obras evidencian el rigor y seriedad con que preparas las obras.

EV: Mi preparación de las obras no dista mucho de una investigación en el contexto filológico o académico. La única diferencia es que yo tengo que complementar ese trabajo. No solamente tengo que recoger todas las ediciones, artículos sobre *El castigo sin venganza* o actas de congresos, sino que tengo que estudiar cuál ha sido la historia de su recepción crítica, cuál ha sido el impacto del texto a través del tiempo, cómo ha sido su escenificación, la reacción del espectador, etc. Además, necesito llevar a cabo un trabajo específico del director teatral, que consiste en relacionar el texto conmigo mismo. Es decir, debo buscar pulsiones un poco menos “racionales”, que tengan más que ver con lo instintivo y que dan un componente más artístico al teatro. Se trata de encontrar mi conexión con la obra, qué me interesa y qué me emociona, con el fin de ofrecerle al público un espectáculo mucho más vivo. Así se evita una puesta en escena museística. Las gentes de teatro solemos buscar motivaciones que nos ayuden a interpretar la obra con un poco más de brío. En ese sentido, yo llevo a cabo un trabajo alrededor de la época, centrado en la iconografía del momento. Por ejemplo, me ha servido mucho un cuadro de Poussin, *Et in Arcadia ego*, que menciono en el programa. Lo he utilizado porque me preocupaba cómo contar la historia de dos amantes, una historia irracional de dos seres que se dan a un amor que es prácticamente una sentencia de muerte, pese a la cual pasan cuatro meses en esa Arcadia. Es necesario encontrar este tipo de pulsiones y motivaciones que te hagan encontrar todo un mundo propio alrededor de la obra. Por tanto, se trata, por una parte, de un trabajo muy académico y, por otra parte, de un trabajo mucho más subjetivo, que cada creador realiza de una manera diferente. A veces la conexión necesaria se encuentra a la vuelta de la esquina, y otras veces aparece sólo tras investigar mucho, depende. A

veces hay que enlazar arte contemporáneo con arte de la época, mientras que otras veces hay que buscar en las fuentes originales. En el caso de *El castigo sin venganza* no sólo se remonta uno a Bandello, sino a las fuentes del propio novelista italiano. Acaba uno impregnado de la época y del espíritu de la obra, y luego todo eso se refleja en la puesta en escena.

ASJ: Se trata de un trabajo riguroso y arduo, pero que por otro lado parece también apasionante.

EV: Es un trabajo gratificante porque, aparte de ilustrarme bastante, llega un momento en que, cuando ya he montado bastantes obras del Siglo de Oro, poseo una serie de conocimientos que doy por supuestos, puesto que ya es mi cuarto Lope. Gracias a este trabajo, mi relación con Lope en estos momentos fluye muy bien. Resulta muy agradable y familiar. Por ejemplo, ahora estoy preparando la obra de Calderón que estrenamos en otoño y se trata de una relación totalmente distinta. Podríamos decir, por tanto, que casi soy un lopiano por naturaleza.

ASJ: A modo de curiosidad, y volviendo sobre el tema de las ediciones, que has mencionado, ¿le proporcionas alguna edición determinada a los actores?

EV: Sí, las ediciones están siempre encima de la mesa de dirección. Habitualmente, los actores las manejan, las traen y llevan. Algunas de ellas me resultan especialmente queridas, por ejemplo la de Díez Borque, una edición difícil de encontrar y que tengo desde bastante tiempo, que guardo con especial cuidado.

ASJ: Estamos hablando, por lo general, de ediciones anotadas. ¿Temas en algún momento que las notas puedan ofrecer una interpretación contraria a la que propones a los actores?

EV: En absoluto. El trabajo que hacemos normalmente en teatro incluye contemplar primeramente todas las opciones posibles y luego elegir un camino. Se trata de algo habitual en cualquier tipo de teatro, no solamente el clásico. Eso hace que, por ejemplo, un personaje como Segismundo tenga muchas miradas posibles, y cada decisión que uno toma al montar un espectáculo va condicionando esa figura, o ese personaje, o incluso esa

obra. Es mejor trabajar con la inteligencia de la gente que tratar de limitársela. En ese sentido, la distribución de la información es muy útil, pues lo que nosotros tratamos de hacer no es imponerles a los actores una interpretación o mensaje determinado, sino utilizar su imaginación e inteligencia. De hecho, a veces los actores proponen interpretaciones que resultan más acertadas que las que el director haya podido preparar previamente.

ASJ: Volviendo sobre la preparación previa, has mencionado que *El castigo sin venganza* no es una obra que se escenifique mucho. ¿Te has inspirado en alguna representación de ella?

EV: Sólo he visto la obra escenificada dos veces, y no he encontrado en esas interpretaciones mucho que me interese. Probablemente, las representaciones son hijas de su tiempo, quizás incluso más que los textos. Los textos se pueden rescatar, mientras que las representaciones obedecen a gustos y modas que pasan y expiran con mucha velocidad. A mí no me suele ayudar mucho ver representados los textos que voy a preparar, porque son visiones tan claras que nunca se ajustan con la mía.

ASJ: Vuestra puesta en escena de *El castigo sin venganza* resulta bastante sobria. ¿Está este aspecto inspirado en la práctica escénica de época de Lope?

EV: Efectivamente, porque tengo la certidumbre de que el teatro clásico ha de representarse otorgándole el primer plano al actor, a la palabra y al aspecto emocional. El teatro áureo necesita que se cuiden estos dos elementos, la palabra y el actor, y a partir de ahí todo lo añadido puede comenzar a sobrar. En nuestra puesta en escena hay un piano de cola, una tarima y un telón que en ciertos momentos cae del fondo y nada más. No hace falta mucho más, pues el ambiente de *El castigo sin venganza* es muy palaciego, y ni los interiores ni exteriores resultan definitorios. Nuestra interpretación sobria contradice muchas tendencias de representación del teatro clásico dominantes, por ejemplo, durante esta década pasada, en la que se adornaba todo mucho.

ASJ: ¿A qué piensas que se debía esta corriente?

EV: Probablemente a que existía una desconfianza hacia los textos y hacia su valor, y probablemente también a que ahora tanto actores como directores hemos desarrollado ya una manera que quizás esté más relacionada con el cuidado de esos textos que con el tratar de presentar un espectáculo para el público, que por otra parte ya ha presenciado muchas representaciones de obras clásicas en años anteriores. Es decir, ha habido toda una evolución del modo de hacer teatro clásico en los últimos veinte años de la que estamos viviendo las nuevas generaciones, y eso permite que podamos permitirnos el lujo de poder confiar en nuestros actores y en el texto.

ASJ: Tu visión propia incluye una puesta en escena con ambientación en la Italia de los años treinta.

EV: Sí, en la Italia de Mussolini.

ASJ: ¿Crees que existe una tendencia de representar el teatro clásico recurriendo a escenografías ambientadas en la época fascista? Estoy pensando, por ejemplo, en *La vida es sueño* que la Compañía representó aquí en Almagro en 2000.

EV: Sí, esa tendencia existe prácticamente desde Garrick. En el caso de *El castigo sin venganza*, la diatriba es la siguiente: ¿cuál es la época en que se sitúa la obra? ¿La de Lope? ¿La de la historia real? Por otro lado, en época de Lope ni los textos ni las representaciones tenían pretensiones historicistas. Tengo la sensación de que, en este caso, la escenografía fascista resultaba más adecuada para *El castigo sin venganza* porque aclara bastantes puntos importantes de la obra, como los ambientes opresivos, o los parámetros políticos. Se trata de elementos que quizás el público perdería si viera en escena atuendos renacentistas, pero que con la ropa mussoliniana adquieren gran importancia. De hecho, resulta un modo directo de que el público entienda el aspecto político de la obra. Al ambientar la obra de Lope en los años treinta, *El castigo sin venganza* adquiere una belleza casi monumental, pues funciona como si hubiera sido escrito para el momento. En este sentido el mensaje es central, pues me he fijado en comunicarle al público cómo ciertos políticos se transforman al alcanzar el poder, y cambia su forma de tomar decisiones. En suma, la ambientación de la obra en una época determinada es una cues-

tión que depende de gustos personales, y que no está relacionada con lo que se debe o lo que se tiene que hacer. Nadie puede decir cómo hay que ambientar una obra clásica. Además, otra adaptación relativa a la ambientación de la obra ha sido al del personaje de la actriz italiana Isabel Andreini, mencionada en la primera jornada de *El castigo sin venganza*. Yo he trabajado a Andreini como si fuera un desarrollo del tema del destino clásico. En este sentido, la ambientación en los años treinta apoya el mensaje, pues, en medio de un contexto mussoliniano totalmente ajeno, Andreini va vestida de actriz áurea, y porta una espada—decisiva al final de la obra para la consumación de la tragedia—que resulta absolutamente anacrónica. De este modo, actriz y espada se resaltan más como parte de la energía ilógica que pertenece al plano trágico de la obra.

ASJ: Te has referido a la ambientación de la obra como un modo de acercamiento al público. ¿Intentas también adaptar la obra para acercarle las referencias metaliterarias, como las metateatrales a Andreini o las abundantes menciones de los poetas nuevos?

EV: Toda obra tiene varios niveles de significación distintos, dirigidos a diferentes tipos de espectadores. No podemos tratar de explicarle al espectador de la calle la polémica entorno al culteranismo porque no lo va a entender. Por ello, trabajamos esas referencias para que el público que las va a entender las entienda, pero no podemos poner una nota a pie de página en una puesta en escena, ni podemos darles una lección a los espectadores en tan breve espacio de tiempo, o tratar de formarles media hora antes de que entren a ver la obra.

ASJ: Por otra parte, esta diferenciación es también propia de la época de Lope, pues también entonces el público se dividía en varios estratos, y no todos entendían las referencias cultas o metaliterarias de la comedia.

EV: Se trata de algo habitual en todos los espectáculos, pues todo el teatro, desde el clásico al contemporáneo, tiene capas, y el director tiene que trabajar aceptando que existen esas capas. En el caso de *El castigo sin venganza* y el tema del culteranismo, el público general entiende que los personajes se están burlando de algún tipo determinado de literatura, mientras que el filólogo entenderá exactamente a qué modalidad poética atacan las burlas.

ASJ: ¿Habría quizás alguna manera de conectar estos comentarios metaliterarios contra una poesía artificiosa con el tema de las apariencias, que tanto te preocupa y que tanta presencia tiene en *El castigo sin venganza*?

EV: Sí, pero a veces resulta más adecuado tratar de llegar al espectador general a través de la intuición o del contexto que darle una lección que le saque más del espectáculo. Yo hago espectáculos para que la gente a un tiempo se emocione, disfrute y aprenda, sin excluir ninguno de esos tres elementos. Por ello, es necesario equilibrar la balanza para que no se incline a favor de uno u otro aspecto de la representación. Lo importante en la primera jornada de *El castigo sin venganza* es dejar claro que el Duque de Ferrara se va de putas, que es un granuja, y comunicar a fondo toda la información referente al argumento. Si no, el público no será capaz de llegar al siguiente estadio, la llegada al río. Yo suelo entender los espectáculos de manera narrativa, centrada en ver qué cuenta una secuencia temporal y para qué sirve. Lo que tiene que primar es que el espectador tenga la información necesaria para pasar al siguiente estadio, pues si no, resulta imposible narrar una historia.

ASJ: ¿Crees que tu interpretación del Duque de Ferrara, a cuya primera etapa como personaje acabas de aludir, incluye cierta hostilidad?

EV: Yo no veo hostilidad, pues hemos intentado trabajar al Duque con sinceridad. Se trata de un personaje que se puede asemejar en ciertos momentos a nuestros políticos, que son capaces de ocultar la verdad a todo precio. Para entender este aspecto ayudan mucho los uniformes y toda esa parafernalia que para nosotros tiene todavía especial significación por nuestro pasado franquista. Sin embargo, el mantenerlo en Italia contribuye a no llevar demasiado lejos esa familiaridad. El Duque es un personaje que, como gobernante, vive hacia el exterior, pero que tiene un profundo amor por su hijo, y esa dicotomía es la clave de la obra.

ASJ: Para ti, su transformación final, cuando regresa de la guerra hecho “un ermitaño”, sería entonces una apariencia más, dirigida a orientar la percepción que los demás tienen de él.

EV: Yo he decidido no explicar esa transformación. En ese sentido, me

he inclinado por seguir el ejemplo de Lope, que no quita las posibles dudas del espectador. El personaje regresa y manifiesta que ha cambiado, pero no queda tiempo en la obra para que el público compruebe si esa transformación es tal. Todos los personajes perciben el cambio, pero no hay desarrollo, por lo que he optado por dejar el problema planteado al igual que Lope: el personaje lo dice y lo defiende, pero no sabemos más.

ASJ: En la tercera jornada, el Duque tiene varios monólogos poderosos sobre el tema del honor, en que se queja de que es una imposición externa de la sociedad sobre el individuo. De hecho, hablamos de Calderón antes, y esto es algo que aparece en otros protagonistas análogos al Duque, como el personaje central de *El médico de su honra*, entre otros.

EV: Yo no estoy de acuerdo en que el Duque se queje de que el honor sea una imposición externa. Él asume esa ideología y el estado de las cosas con mucha naturalidad, no se lamenta de ello, sino que más bien entra en una lógica implacable. El Duque no se plantea transgredir su mundo en ningún momento. Utiliza las reglas del juego, pero jamás se plantea salir de él.

ASJ: En ese sentido, el personaje resulta inflexible, según tu interpretación.

EV: El Duque vive en un mundo que no tiene vuelta de hoja. Desde nuestro panorama actual, podemos concebir cambiar las reglas de nuestro mundo, pero no desde el suyo. De hecho, ese cambio tampoco sería posible en la Italia mussoliniana. Por ello, varios críticos han comentado al ver nuestra representación que el Duque les traía a mente el caso del conde Ciano, en el que yo había pensado. Es una historia parecida a la de *El castigo sin venganza* porque Mussolini tomó una decisión familiar en unos parámetros inflexibles e intransigentes. Como en el caso de la obra de Lope, en éste determinados conceptos carecen de flexibilidad. Esta rigidez moral parte del mundo en que viven, y por ello Federico y Casandra tampoco meditan nunca pedirle perdón al Duque por su ofensa, sino que le mienten. Incluso *in extremis*, Federico no dice “Papá, perdóname”, sino “¿Por qué me matas?” Nadie se plantea en ningún momento

que ese sistema moral pueda flexibilizarse. Esa rigidez me parece paralela a la de los años treinta y cuarenta.

ASJ: Por último, y ya que hemos aludido al desenlace de la obra, ¿cómo entiendes el título *El castigo sin venganza*?

EV: Como he dicho, el Duque, dentro de su sistema, emplea las reglas de su juego, y consigue una venganza aséptica que no implica una afrenta, es decir, consigue un castigo. Para no salir de su marco, urde una vía de escape que no puede plantearse de ninguna otra manera. Su única salida parecía ser la deshonra, pero ante semejante coyuntura consigue un castigo que no tenga en público ni un solo asomo de venganza personal. Por otra parte, ese desenlace choca mucho con el hecho de que muchos de los personajes saben lo que realmente está ocurriendo, y conduce el palacio a la desolación que yo trato de expresar en el final.

ASJ: ¿Te parece que alguien podría entender ese castigo como un acto admirable por parte del Duque, que no deja que le domine su ansia personal de venganza, sino que muestra autocontrol y se comporta de acuerdo con su posición de gobernante?

EV: En cierto modo, es un acto de autocontrol, y resulta admirable en determinados contextos, como en el fascista. El Duque pone las cosas en su sitio, y demuestra que no le flexibiliza ni siquiera su propia familia. La ley pesa igual para todos.

ASJ: Muchas gracias, Eduardo.

EV: De nada.

Almagro (Ciudad Real), a 14 de julio de 2005