EDUARDO VASCO

CON EDUARDO VASCO, EN SU "REINO DE LA NATURALIDAD"

JAVIER HUERTA CALVO
ITEM

PRONTO cumplirá cinco años al frente de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC), todo un sueño para un director que se precie; para él, por lo menos, «la Compañía de referencia» desde siempre; el modelo de un «teatro de raíz», de una manera de trabajo casi artesanal o, en otras palabras, la quintaesencia de una dramaturgia permanente, al margen y por encima del carácter efímero de las modas. A lo largo de la conversación que mantenemos en su despacho de la CNTC, en la calle del Príncipe, con la espina todavía clavada del Teatro de la Comedia cerrado por obras –¿hasta cuándo?–, son varias las veces que afloran en su boca las palabras «esencial», «sencillez», «naturalidad»… Pienso que son las que mejor cuadran con su personalidad, con su forma de ser, a años luz de ese vedetismo al que tan proclives son los de su gremio. Esa discreción y esa llaneza son sus más claras señas de identidad tanto en la vida como en la escena, si es que ambas son separables.

Eduardo Vasco acaba de rebasar la cuarentena. Cuando su nombramiento, en septiembre de 2004, algunas voces –las discordantes que nunca pueden faltar– apuntaron en el debe del nuevo director la excesiva juventud. ¿Qué no hubieran dicho –convenimos ambos– de colegas suyos tan ilustres como Cayetano Luca de Tena, que tomó la batuta del Teatro Español cuando sólo tenía veinticuatro años, o de José Luis Alonso, o de José Tamayo? Además, en su caso, la juventud no era sinónimo de inexperiencia. Nada menos que veinte montajes tenía ya a sus espaldas, entre ellos varios clásicos: *La bella Aurora, No todo son ruiseñores, La fuerza lastimosa* –las tres de Lope–, *Dar tiempo al tiempo*, de Calderón…, y el *Tenorio*, un encargo de Andrés Amorós para la propia Compañía que vio estrenado en 2000, ya en la etapa de José Luis Alonso de Santos.

Vasco hace, pues, el número cinco de los directores que ha tenido la CNTC, tras Adolfo Marsillach, el fundador, Rafael Pérez Sierra y los dos mencionados. Casi veinticinco años de clásicos, todo un récord para un país como el nuestro donde con tanta frecuencia el nombre de la tradición se toma en vano. Un verdadero milagro, le digo, y él me puntualiza: «más bien un verdadero Calvario», un camino lleno de obstáculos en forma de incomprensiones políticas, de críticas desaforadas, de descalificaciones… Él mismo reconoce haber juzgado con severidad, en su época de estudiante en la RESAD, los primeros montajes de la CNTC, por «demasiado coloristas y decorativos», aunque siempre tendrá un hueco en su memoria teatral para *El médico de su honra*, la función que Marsillach eligió como *première* de la Compañía.

LA FORJA DE UN DIRECTOR DE ESCENA

Para entonces, año 1986, Vasco era ya un enamorado del teatro clásico, al que se había aficionado de muy niño, estudiando con los Escolapios de Alcalá de Henares. En tiempos como los actuales donde el debate educativo desdeña elementos básicos de la formación para entrar en tontunas ideológicas de vario signo, emociona oírle hablar con entusiasmo de los profesores que le iniciaron en sus primeras lecturas –el Romancero– o que le animaban a recitar poemas y fragmentos de obras teatrales como los monólogos de Segismundo. Allí, en el colegio es donde a Eduardo –al igual que a tantos otros– se le revela la magia de la palabra dramática, cuya suerte él vincula en seguida a la música, otra de las constantes en su carrera artística. Con el instrumento que domina, la guitarra, no sólo tienta la música clásica, sino también la canción popular española y sudamericana; también el rock. De aquellas aficiones musicales procede su obsesión por construir el llamado «espacio sonoro» de la escena, el lugar adecuado donde el verso fascinante del teatro clásico pueda lucir en todo su esplendor.

Forjada así su vocación teatral, firma un pacto con su padre: ingresará en la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD) a condición de matricularse también en la universidad.

Pero no tarda mucho en romperlo: abandona Psicología en tercer curso, y se dedica en cuerpo a la Interpretación y en alma a la Dirección escénica. En la primera faceta tiene la fortuna de contar con excelentes profesores: Juan Sanz, Miguel Ángel Coso y Adriano Iurissevich, gran maestro de la *Commedia dell'arte*, a quien agradece haberle sacado de sus casillas demasiado lógicas y mostrarle el sendero de la intuición. Me confiesa, sin embargo, que interpretando no disfrutaba; ni siquiera haciendo la *commedia*, pues siempre le tocaban en suerte papeles de *Innamorato*, la menos creativa de las máscaras. Le pregunto si no le ha tentado alguna vez aplicar a alguno de sus espectáculos la técnica italiana –tal vez con vistas a un posible Lope de los años valencianos–, y me contesta que, muy consciente de sus limitaciones, antes que hacerlo él, lo encargaría a un director más idóneo. Aun así, reconoce haberse servido esporádicamente de esta técnica en esa delicia de vodevil calderoniano que es *Las manos blancas no ofenden*, uno de su éxitos de la temporada pasada.

Del actor –«nada más que discreto», apunta– que podría haber sido al director convencido de triunfar. Un día se atreve a pronosticar a una compañera que, antes de cumplir los treinta, será invitado a dirigir en el Centro Dramático Nacional. Y, en efecto, el «farol» toma realidad en 1997 con la dirección de *Rey negro*, de Ignacio del Moral, en la Sala Olimpia. Sólo cinco años distaban entre éste y su primer trabajo, *Hiel*, de Yolanda Pallín, con el cual gana el premio «José Luis Alonso» para nuevos directores, otorgado por la Asociación de Directores de Escena (ADE).

En su aprendizaje como director ocupa un lugar relevante Juan Antonio Hormigón, que le ayuda a sistematizar sus ideas y reordenar sus lecturas. Al igual que Emilio Hernández, cuyos consejos le han sido siempre de gran provecho, al punto de que, hasta no hace mucho tiempo, gustaba tutelar sus ensayos. Pese a todo, Vasco ve en aquella etapa un dominio excesivo del racionalismo, necesitado de algún equilibrio, pues –en su opinión– el teatro no debe ser sino «el reino de la naturalidad». Esa misma naturalidad lopesca es la que encontró en aquel mítico

director que fuera José Estruch, quien a la vuelta de su exilio uruguayo –tan cerca aún el nombre de Margarita Xirgu, su protectora– hizo dos montajes que evoca con admiración: *La tierra de Alvar González*, de un planteamiento narrativo muy moderno, y ese prodigio de tragedia española que es *El caballero de Olmedo*.

UNA GENERACIÓN SIN COMPLEJOS

Pero tanto o más importantes que los maestros son los compañeros. Eduardo pertenece a una generación que ha leído y visto los clásicos con ojos muy distintos a los de promociones anteriores. Se trata de una generación no biológica sino cultural, pues que comprende desde nombres tan jóvenes como Ana Zamora, nacida en 1975, a los más veteranos –Helena Pimenta o Ernesto Caballero–, pasando por Ignacio García May, Natalia Menéndez o Yolanda Pallín, su adaptadora predilecta. Por mi cuenta añado unos cuantos más: Amaya Curieses, José Maya, Laila Ripoll, Fernando Urdiales… Todos ellos han vivido los clásicos como si de sus contemporáneos se tratase, sin las anteojeras y los prejuicios que hacia el Siglo de Oro manifestó la crítica de los años 60 y 70, ya fuese franquista o antifranquista. Todavía en 1993 recuerda Vasco la incomprensión que generó, entre algunos de sus próximos, el proyecto de montar con su segunda compañía –«Don Duardos»– una comedia de capa y espada de Calderón, *Dar tiempo al tiempo*, un título que, a la distancia, no cabe sino calificar de simbólico.

Para Eduardo Vasco, no hay necesidad de contemporaneizar en exceso los clásicos, porque él los ve contemporáneos a nosotros, plenamente instalados en la Historia con mayúsculas, poseedores de un lenguaje intemporal, y que, por ello mismo, siguen suscitando la sensación fundamental: el amor a la palabra. Toda la poética escénica de Vasco se sustenta en el respeto a la palabra y, muy secundariamente, en los elementos visuales. Si alguna carencia observa en su formación como espectador, es no haber podido disfrutar del gran teatro de texto, el de Ibsen, Chéjov o Ionesco, por evocar tres de los nombres que constituyeron el repertorio de aquel monstruo de la escena que fuera

José Luis Alonso en las temporadas gloriosas –década de los 60 y primeros 70– en que dirigió con mano maestra el Teatro María Guerrero.

Por eso, sin obviar el inexcusable componente político que pueda tener el teatro, se manifiesta en contra de la manipulación de las obras clásicas. Menciona el caso de *Fuente Ovejuna* con las versiones –Valle-Inclán, Lorca, Castilla– que eliminan su desenlace, y piensa que a un espectador de nuestros días no puede tratársele como al de los años sesenta, cuando lo que estaba de moda en los escenarios era la dramaturgia comprometida de Bertolt Brecht y sus seguidores, para quienes el público, en cierto modo, no había alcanzado la mayoría de edad y necesitaba, por ello, aleccionamiento. Hoy, sin embargo, el público es muy otro. El que, por ejemplo, ha llenado, durante esta temporada, el Pavón para ver *Las bizarrías de Belisa*. «Queremos hacer un espectáculo que esté muy próximo a los espectadores de hoy», sugiere, y a ese objetivo de romper las barreras que todavía pudieran existir entre dos tiempos tan alejados se endereza la creación de la «Joven Compañía», uno de sus mayores orgullos.

DEL REPERTORIO DE LOS CLÁSICOS

Hablamos del repertorio. En su declaración institucional manifestaba Vasco: «Debemos consolidar el repertorio esencial e inusual de nuestro teatro barroco, investigar las posibilidades del Renacimiento y revisar hasta un poco más allá del Romanticismo; ampliar el campo de acción incorporando autores clásicos internacionales y mantener vivos, tanto algunos títulos indispensables como otros desconocidos». Reconoce que no ha hecho montajes de obras extranjeras, como tanto le gustaba a Marsillach, pero no se arrepiente de ello. Piensa, y le sobra razón, que Shakespeare o Molière campan a sus anchas en la cartelera casi todas las temporadas, y que para montar a dramaturgos secundarios como Johnson o Fletcher, ya tenemos entre nosotros a Guillén de Castro. Sin duda –acota a una sugerencia mía– sería del mayor interés que pudieran verse en una misma temporada programadas *Las mocedades del Cid*, de Guillén, y *El*

Cid, de Corneille, pero los números mandan, y el presupuesto de la CNTC es el que es: quince veces inferior al de la Comédie Française o la Royal Shakespeare Company; una razón de peso para hacerme callar.

Piensa, eso sí, que el repertorio de nuestros clásicos no debe limitarse a la «santísima trinidad»: Lope, Tirso, Calderón, sino ampliarse a otros nombres como Vélez de Guevara, Mira de Amescua, Quevedo… E, incluso, por lo que se refiere a los tres grandes, que es preciso indagar en tan inmenso corpus a la busca de los títulos más desconocidos; por cierto, una tarea con la que ya estaba familiarizado antes de llegar a la CNTC. Por lo que se refiere al siglo XVI, tiene desde hace tiempo *in mente* las *Nises* de Jerónimo Bermúdez, y cree que, en algún momento, habría que incorporar a Lope de Rueda. Por mi cuenta, le menciono a Juan del Encina, el padre del teatro nacional, muy afín a su personalidad: poeta, director, músico, y casi un total desconocido en los escenarios de hoy. En lo que se refiere a las épocas posteriores del siglo XVII, está muy orgulloso de los dos espléndidos montajes dieciochescos que ha llevado a cabo Ernesto Caballero: los *Sainetes*, de Ramón de la Cruz, y *La comedia nueva o el café,* de Moratín, un modelo de cómo un texto bastante plano ha vibrado en la escena con gracia y ligereza. Finalmente, menciona entre sus próximos proyectos el *Don Álvaro*.

EL ACTOR EN PRIMER LUGAR

Tanto los montajes que llevan su firma (*El castigo sin venganza, Viaje del Parnaso, Amar después de la muerte, Romancero del Cid, Las bizarrías de Belisa, Las manos blancas no ofenden, La estrella de Sevilla*), como los que ha encargado a otros compañeros (Helena Pimenta, Natalia Menéndez, Caballero…), han ido creando un estilo «Vasco», caracterizado por lo que Henri Gouhier, en un libro ya clásico, llamaba *la esencia del teatro*: «Estamos buscando un teatro lo más esencial posible, que tienda a realzar el texto y a quien lo hace posible en escena: el actor. En otras palabras, ofrecerle al espectador el trabajo de un intérprete que cuenta una historia cuya ordenación corre a cargo del director». De ahí que, para él, lo escenográfico haya de estar siempre supeditado

a lo actoral, al aspecto humano, aquello que diferencia el teatro del mundo de los audiovisuales, los videojuegos, las tecnologías y la informática; en definitiva, el mundo del que proviene la mayoría de los espectadores. «No hay otro camino», sentencia. Él mismo ha evolucionado desde un teatro muy sofisticado, con gran uso del vídeo y el ordenador, a un teatro más artesano. El hecho de que en sus últimos montajes –*Las bizarrías de Belisa, Las manos blancas no ofenden, La estrella de Sevilla*– haya encargado el vestuario a un diseñador tan de moda como Lorenzo Caprile– no le parece una traición a esos objetivos, pues el vestido no es sino, en su opinión, la forma más bella de potenciar la figura del intérprete, hacerla más atractiva a los ojos de los espectadores.

Frente a lo que fue costumbre en otras etapas de la CNTC –invitar a grandes figuras de la escena, como José Luis Pellicena, Carlos Hipólito, José María Pou, Amparo Rivelles, Carmelo Gómez, Jesús Puente, Ángel Picazo…–, Vasco prefiere contar con actores que conecten en seguida con su modo de entender los clásicos, con el trabajo en grupo; un trabajo que exige muchos talleres, mucho entrenamiento.

Es inevitable dedicar unos minutos a la eterna y tan debatida cuestión del verso, que a Vasco le preocupa hasta el punto de que cuenta con un experto como Vicente Fuentes como asesor. Luego de haber visionado muchas representaciones de clásicos, desde 1986, duda que antaño se dijera mejor el verso clásico. Convengo con él en que escuchar hoy declamar a la mayoría de los actores de otro tiempo, incluida la tan mitificada Margarita Xirgu, se hace casi insoportable. A su juicio, no existe *una* forma canónica de decir el verso, porque, además, esa forma, fruto de otras circunstancias, estaría desconectada de la realidad, de la situación de hoy. En este terreno su propuesta se instala de nuevo en ese tan difícil término medio, equidistante tanto de la engolada tradición de la escuela romántica como del excesivo naturalismo de los muy «modernos». Me dice que sus actores están cada vez más familiarizados con el verso y que así pueden imprimir al recitado veracidad y belleza a partes iguales.

UN SUEÑO CUMPLIDO

Aun cuando tenga su sede en Madrid, la Compañía es nacional y hasta internacional. Vasco me habla satisfecho del gran recibimiento que la CNTC suele tener en el País Vasco o en Cataluña, donde las entradas suelen agotarse en cuarenta y ocho horas, y pienso que, frente a la cortedad de miras de la política, el teatro sigue imponiendo su mensaje universal, sin fronteras, como lo demuestra el éxito de las giras por Argentina.

Muy joven, Eduardo Vasco ha cumplido el sueño de su vida. Dentro de unos años –dos, tres– tendrá que dejar la dirección de la CNTC. Y con su temple de costumbre afronta el inevitable adiós. Se irá entonces con la satisfacción de haber consolidado una verdadera Compañía Nacional y no sólo un centro de producciones dramáticas, de haber contado con el apoyo de la profesión, de la universidad, de la administración. Ojalá, le digo, pueda inaugurar antes de su salida el remozado Teatro de la Comedia. Sería un más que merecido premio a su trabajo. Pero no se hace ilusiones; se conforma con que las obras sigan avanzando y pueda abrirse en una fecha no muy lejana, aunque sea otro director el que lo estrene.

Acaba la charla y, al abandonar la sede de la CNTC, con *La estrella de Sevilla* en el cartel, no puedo por menos de evocar el cuarto centenario del *Arte nuevo de hacer comedias*, el primer gran tratado de la dramaturgia moderna, y me llevo la sensación de que Eduardo Vasco es, en estos inicios del siglo XXI, un fiel discípulo de Lope, un seguidor de su modo de concebir la escena como un lugar dominado por la dialéctica entre los actores y el público, y por la búsqueda de la belleza a través de la difícil pero siempre necesaria naturalidad.

El castigo sin venganza, Marcial Álvarez y Clara Sanchis, Compañía Nacional de Teatro Clásico (Foto: Ros Ribas)

Amar después de la muerte, Pepa Pedroche y Joaquín Notario, Compañía Nacional de Teatro Clásico (Foto: Chicho)

La estrella de Sevilla, Muriel Sánchez, Compañía Nacional de Teatro Clásico (Foto: Chicho)