

MIGUEL DEL ARCO EN LOS ENSAYOS DE *RICARDO III*: METODOLOGÍA DE TRABAJO Y POÉTICA DEL DIRECTOR

MANEL GIMENO MARTÍNEZ

Universidad Internacional de la Rioja (UNIR)

LO QUE SE EXPONE EN LAS PÁGINAS que siguen forma parte de una investigación académica más amplia, fundamentada en la asistencia al proceso creativo del espectáculo *Ricardo III*¹, de Miguel del Arco². Es este un trabajo de campo³ que parte de la premisa del necesario acercamiento de la teoría a la práctica [Féral, 2004], presupuesto ineludible para la teatrología del s. XXI [Villegas, 2008]. La singularidad metodológica de base nos permite, pues, abordar este artículo a partir de la observación diaria del trabajo de Miguel del Arco en los ensayos⁴, espacio de acción fundamental del director de escena, en el que realiza toda su labor. Así, este trabajo pretende ampliar la mirada de las investigaciones que ofrecen una aproximación a la poética del director desde el mero análisis del espectáculo, analizando también su proceder como creador.

¹ Se trata del último espectáculo dirigido por Miguel del Arco para Kamikaze (posteriormente ha dirigido *La criada y la señora*, para la Joven Compañía Nacional de Teatro Clásico). La versión o reescritura del clásico de Shakespeare, coautoría de Miguel del Arco y Antonio Rojano, presenta múltiples analogías contemporáneas que cristalizan en un Shakespeare del siglo XXI, con un marcado cariz político.

² Esta investigación incluye una entrevista inédita a Miguel del Arco, diseñada *ad hoc* para el análisis del proceso creativo y del espectáculo de *Ricardo III*. Esta entrevista constituye una de las fuentes principales para la información que se expone en este artículo, de ahí que en múltiples ocasiones se aluda a lo expresado en ella por parte del director madrileño.

³ En la línea, salvando las distancias, de trabajos como Letzler-Cole [1992] o Harvei y Lavandier [2010]

⁴ El periodo de ensayos de *Ricardo III* abarcó aproximadamente seis semanas, desde el 26 de agosto hasta el 4 de octubre. Si bien la obra se estrenó el 10 de octubre en el teatro Pavón Kamikaze, se realizó un preestreno en San Sebastián de los Reyes el día 5 de octubre. Los ensayos tuvieron lugar en la sala Kubic, ubicada en el barrio madrileño de Usera.

Con ánimo de ajustar las pretensiones, es conveniente subrayar que el análisis que aquí se lleva a cabo responde a un único espectáculo; con ello se quiere advertir del inevitable carácter relativo de las conclusiones, aunque es evidente que pueden establecerse ciertas matrices de gran valor.

El artículo presenta una estructura que atiende a tres bloques fundamentales relativos a la metodología de trabajo del director madrileño. El primero recoge aspectos globales y diversos que resultan esenciales en su proceder creativo, las líneas maestras. Los otros dos restantes se centran respectivamente en el trabajo en equipo con los creadores y en la dirección de actores. El primero de ellos constituye una de las señas de identidad de la metodología de trabajo de Miguel del Arco. El segundo se refiere al signo escénico al que el director otorga mayor trascendencia en sus trabajos.

1. LÍNEAS MAESTRAS

Para comenzar, se señalan dos particularidades de su sistema de trabajo, que lo son en la medida en que rompen con la ortodoxia que se presupone en un trabajo de dirección escénica. Estas dos singularidades hacen referencia al abordaje *sui generis* del cuaderno de dirección⁵, por un lado, y del trabajo de mesa, por otro.

Miguel del Arco no emplea de manera formal un cuaderno de dirección. Él mismo afirma que no lo elabora como tal en la fase previa a los ensayos y que tampoco lo va confeccionando a lo largo del proceso⁶. Es evidente que toma notas antes, durante y después de los ensayos, pero no reconoce la existencia en su sistema de trabajo de esta herramienta como tal, o similares, como pudiera ser el *visual book*. Sería un error inferir de tal cir-

⁵ Entendido como herramienta previa a los ensayos, de acuerdo con Martínez Paramio [2006], se trata de una especie de diario donde se anotan ideas iniciales, así como los pormenores de la puesta en escena que se quiere llevar a cabo.

⁶ Aquí se entiende, tal y como lo define Pavis [1998: 104], como una herramienta de uso para la representación e incluso para los investigadores.

cunstancia que se incurre en una falta de planificación, ni menos aún de coherencia. Antes bien, la observación durante el curso de los ensayos revela dos conclusiones básicas: la claridad de ideas con respecto a lo que busca en la escenificación y la absoluta absorción de las directrices que pretende seguir para construir la puesta en escena. En el caso de Miguel del Arco, que suele aunar las tareas de dramaturgo y dramaturgista con las de dirección, el trabajo previo es, por definición, exhaustivo y profundo.

A pesar de todo, sí cuenta con abundantes anotaciones tanto del trabajo textual como del enfoque de la escenificación, pero que no siguen un esquema establecido, sino que más bien se configuran como una mezcla de primeras pulsiones, apuntes de frases, ocurrencias, ideas que surgen de la investigación de los temas que se abordan en la función, o de los personajes de la realidad actual que pueden servir para la lectura contemporánea del texto, etc. A este respecto, días antes de comenzar con los ensayos envió un documento a toda la compañía, incluyendo al investigador, con una recopilación de ideas fundamentales para entender el sentido de la propuesta.

Es este un documento —en parte, sucedáneo del cuaderno de dirección— de extraordinario interés en el que se encuentran desde reflexiones personales del director hasta citas bibliográficas de algunos materiales con los que ha estado trabajando en el proceso previo. El documento incluye las bases de su lectura concreta y contemporánea [Hormigón, 2002: 157]. En él explicita las líneas maestras de su dramaturgia, de la fábula y también de los personajes. Posteriormente, hace un recorrido escena a escena, proponiendo ideas que atañen a los diferentes lenguajes escénicos, en lo que podría considerarse como su proyección de la escenificación. A este respecto, el grado de fidelidad observado en el resultado final con respecto a este planteamiento previo es significativamente alto. Se ha podido constatar que la mayor parte de sus ideas iniciales se materializan en la puesta en escena final, con la excepción de algunas modificaciones de carácter plástico, que casi siempre responden a una necesidad de simplificación, exigida por la coherencia global de la propuesta, o simplemente para corregir su carácter reiterativo.

Por lo que respecta a la segunda particularidad, la forma de abordar el trabajo de mesa por parte del director madrileño también cuenta con un enfoque muy peculiar. *A priori*, y tal y como sucedía con el cuaderno de dirección, no toma en consideración el trabajo de mesa como tal. Tanto es así que, para esta fase de trabajo, entendida de forma ortodoxa, solo se dedicó una sesión matinal en el mes de junio (dos meses antes del comienzo de los ensayos), en la que se realizó una lectura conjunta con parte del elenco y del equipo artístico. En la primera fase de ensayos es en la que Del Arco aborda lo que él llama el «trabajo de mesa en pie» o «trabajo del texto en pie», vadeando así el concepto ortodoxo de trabajo de mesa. Considera absolutamente necesario este trabajo en cuanto a la indagación que conlleva, pero entiende que «la mesa» lejos de ser un elemento facilitador puede convertirse en un parapeto. Su apuesta es la de realizar el análisis del texto directamente de boca de los actores, es decir, encarnar la palabra desde el primer momento, sin la necesidad de escrutar el texto en papel.

Este «trabajo de mesa en pie» supone pues interpretar el texto y desenmarañar el subtexto desde los ensayos, con los actores en acción. Por ello y para ello es imprescindible lo que constituye otra de sus exigencias previas esenciales: los intérpretes traen todo el papel memorizado el primer día de ensayos. El texto tiene que estar completamente asumido desde el primer día para que la investigación en la asimilación de sus sentidos primarios y secundarios fluya y permita explorarlo de forma ágil y expeditiva.

A tenor de esta estrategia, resulta completamente coherente su método de comenzar el primer día de ensayos con la acción, indagando en la motivación que mueve a cada personaje y en el germen de cada situación. Su sistema de ensayos arranca con una fase de experimentación, que conduce al montaje, y acaba con una etapa de perfeccionamiento armónico.

En cuanto a la experimentación, la esencia de su filosofía de trabajo reside en que tanto los actores como los miembros del equipo artístico se sientan con la libertad de proponer ideas, soluciones y alternativas. Defiende, entonces, el hecho de probar algunas de esas aportaciones con la fórmula ensayo-error. La máxima ulterior es que la libertad otorgada al equipo artístico

en la aportación de ideas para la creación debe ir acompañada de la asunción por parte de Del Arco de la posibilidad de desechar su idea preconcebida y dar paso a lo que se esté generando en el ensayo. Se llega, así, a otra de las líneas maestras de su metodología: la asunción de la falibilidad de lo premeditado [Salles 2004, 2014]. El postulado que defiende es que se deja abierta la posibilidad de que no se llegue donde se pretendía *a priori*, porque el lugar al que hay que llegar debe ser siempre incierto. Así, su idea inicial se reconoce como maleable y puede ir perfilándose o transformándose con la participación de todo el equipo. De esta forma el proceso es poroso y se articula un espacio de negociación implícita (algunas veces más explícita, como los diálogos entre Del Arco y Elejalde⁷), de permeabilidad; en definitiva, de trabajo en equipo. Sin embargo, hay una cuestión que sí es infalible: la última palabra, la última decisión, la tiene el director de escena.

En cierta relación con lo reseñado más arriba, se puede hablar de otro pilar de su método de trabajo que alude a la combinación equilibrada y constante del trabajo en casa y el trabajo a pie de escenario. Su frase emitida durante un ensayo lo ilustra claramente: «Volvemos a hacer lo que hemos compuesto entero, para que yo me lleve una imagen y lo pueda reflexionar».

En su labor de montaje, trabaja fragmentos muy breves y posteriormente escenas enteras, repitiendo infinidad de veces unos y otras. Asimismo, con carácter general, aborda el trabajo de las escenas de forma cronológica, aunque en el caso del proceso creativo de *Ricardo III* hubo excepciones especialmente por dos razones: la incorporación tardía a los ensayos de Chema del Barco⁸ y la complejidad técnica de algunas escenas en las que se habían de insertar grabaciones previas. A pesar de ello, su mantra estructural se resume en una afirmación suya muy ilustradora: «Una dinámica construye la siguiente, que a su vez construye la siguiente, y así sucesivamente». Se persigue, pues, una concate-

⁷ Su relación de trabajo alargada en el tiempo, y en facetas que van más allá del terreno artístico (gestión teatral, producción, etc.), revela una evidente confianza y complicidad que enriquece el trabajo entre ambos.

⁸ Este actor se incorporó a los ensayos en la tercera semana porque estaba terminando de rodar una película.

nación de acciones que configura un perfecto engranaje. Todo ello define otra de las líneas maestras de su metodología: la idea de la puesta en escena como una partitura armónica.

Esta idea de partitura conduce al subrayado de otras orientaciones capitales que impregnan su metodología de trabajo. Se exponen, a continuación, algunas de ellas:

1. Concede una particular trascendencia al trabajo del ritmo y el tempo, aspectos sustanciales en su idea de puesta en escena. En esa misma línea, el texto se entiende como una partitura musical.
2. Ajusta con perseverancia la entrada de frases a pie, así como el encaje preciso entre texto y audiovisuales, por un lado, y el texto y la composición sonora, por otro, con el objetivo de orquestrar todo el conjunto.
3. Insiste en la meticulosa articulación de las transiciones entre una escena y otra, así como de las salidas y entradas de los personajes.

Por otro lado, y desde un punto de vista conceptual, una de sus líneas maestras es lo que podríamos sintetizar con el axioma: la construcción de la forma a partir del contenido. La historia que se cuenta, con sus sentidos primarios y secundarios, determina y motiva la construcción formal de la escenificación.

2. EL TRABAJO COLABORATIVO CON LOS CREADORES

Si bien es cierto que existe un consenso incondicional a la hora de definir el teatro como un arte colectivo, en la práctica de los procesos creativos esta particularidad no siempre se traduce en un trabajo en equipo real basado en el diálogo, sino más bien en una mera suma de aportaciones. La apuesta de Miguel del Arco es la del trabajo cooperativo con los colaboradores desde el principio hasta el final. Subraya que esa concepción colaborativa siempre ha sido su seña de identidad y la argumenta recurriendo a su propia biografía: el hecho de proceder de una familia numerosa lo ha acostumbrado desde siempre «a convivir, compartir y remar en equipo»⁹.

⁹ Curiosamente ya aludía a este mismo argumento en González Martínez [2018].

Todo ello conduce a afirmar que Miguel del Arco es un claro ejemplo del concepto de director colectivo, en oposición al del director absoluto. Mientras este último lleva sus ideas hasta el extremo, con una metodología propia y exclusiva, el director colectivo recurre a procedimientos eclécticos e integra el trabajo en equipo, dejándose influir por los diferentes artistas que participan en la creación. No obstante, y para evitar posibles confusiones, es necesario subrayar que este perfil de director colectivo no debe identificarse con el concepto de creación colectiva, una categoría en la que no cabe el trabajo de este director. Asimismo, y una vez reconocida esta apuesta por el trabajo en equipo, cabe recordar que Miguel del Arco lo monitoriza todo al detalle y deja claro desde el principio que la última decisión es suya. Esta figura de capitán de equipo es asumida con toda naturalidad y de forma incontestable por el resto del grupo.

Por otra parte, y para cerrar este ciclo, es necesario destacar que esta seña de identidad del director madrileño lo es también del proyecto Kamikaze, como espacio, compañía y productora [Saura 2012]. La filosofía de trabajo de esta institución teatral siempre ha mantenido un equipo más o menos común desde el inicio de su trayectoria y ha apostado por la continuidad del grupo, aunque esta tendencia se ha visto resentida en los últimos años¹⁰.

Retomando el hilo del proceso creativo, es evidente que en todo hecho teatral participan diferentes artistas responsables de los diversos lenguajes escénicos; sin embargo, no suele ser habitual que todos ellos participen de forma conjunta a lo largo de todo el proceso. Y es precisamente aquí donde radica la interesante singularidad de la dirección de Miguel del Arco; una de las principales intenciones como punto de partida del director es la presencia en los ensayos desde el primer día y prácticamente a lo largo de todo el proceso de todos los creadores.¹¹

¹⁰ Al respecto, el director relata que esa tendencia ha decaído ligeramente en los últimos tiempos, ya que tras el montaje de *Hamlet* tuvieron una pequeña crisis, fruto del agotamiento y la acumulación de trabajos en el tiempo. En una reflexión ulterior, señala que ha tenido que aprender con el tiempo que el equipo inicial se puede ir cambiando y que no es necesario mantener siempre el mismo.

¹¹ El equipo artístico de *Ricardo III* está conformado por los siguientes artífices: Amaya Cortaire (escenógrafa), Sandra Vicente (diseñadora de sonido), Arnau Vilá (compositor de la música), David Picazo (iluminador), Pedro

Resulta interesante, a modo de ejercicio visual, reseñar la disposición en la sala de ensayos de todos estos agentes: una mesa larga situada frente al espacio de representación, y, por delante de esa mesa, sentado en una silla, en el centro, Miguel del Arco, con su libreta de notas. El gesto continuo del director que se recuerda es el de girarse hacia un lado y otro en busca de alguno de sus creadores para dar alguna indicación o sugerencia, hacer una consulta, comentar alguna inquietud, compartir un posible problema, pedir una solución para alguna cuestión en concreto, etc. En ese gesto se condensa la trascendencia que para Miguel del Arco tiene la presencia de todo el equipo en cada sesión.¹²



Imagen 1. Miguel del Arco observa atentamente un ensayo. En la mesa, algunos de sus colaboradores.

La asistencia de todo el equipo desde el primer día posibilita que se empapen de toda la idea de la escenificación, así como de

Chamizo (videoescenista) y Ana Garay (diseñadora de vestuario). También asiste el coautor de la versión, Antonio Rojano. La suma de los intérpretes, el equipo de creadores, más el regidor, el representante de producción y el investigador hizo que esta pauta supusiera la asistencia de una media de quince personas a cada sesión de ensayo.

¹² Todas las fotografías que aparecen en el artículo fueron tomadas por el investigador.

la poética tanto del director como del propio espectáculo. Tal circunstancia permite a Miguel del Arco consultarles o darles indicaciones con inmediatez absoluta, a partir de cualquier cuestión que surja en el ensayo, y propiciar así hallazgos y soluciones a pie de escenario. De esta forma, la optimización del proceso creativo es total, y se consigue una orquestación creativa de equipo, que se traduce en una partitura armónica de la puesta en escena.

Al mismo tiempo, este modelo de trabajo permite que las probaturas de sonido, proyecciones o utilería se realicen con la participación de los actores, lo que resulta fundamental para la valoración inmediata de su conveniencia o no, así como de la mayor o menor eficacia de las soluciones propuestas. Se ilustra esto último con algunos ejemplos: la presencia cada día de la escenógrafa permitió detectar posibles problemas con la utilería y solucionar con celeridad cuestiones prácticas como el manejo de los títeres¹³, instalando unas cintas adhesivas en la puntera de los zapatos del actor que tenía que hacerlos caminar¹⁴; o el manejo de la camilla¹⁵ y su adecuación a los diferentes usos y funciones que cumple en escena. Nótese la importancia de esta estrategia de trabajo por lo que aporta al aprovechamiento máximo del tiempo, dada la premura con la que se trabaja como consecuencia de los tiempos reducidos de ensayo. Así, se puede concluir que la presencia de los creadores aporta también un valor cuantitativo, que se suma al cualitativo expresado hasta ahora.

En algunos días del proceso, el director se cita una hora antes del comienzo del ensayo con algunos de los creadores para ajustar, probar o repasar algunas cuestiones. El diálogo de Miguel del Arco con ellos es, pues, la dinámica continua, y deriva en aportaciones mutuas que cristalizan en la toma de decisiones por parte del director, que a lo largo de los ensayos arbitra propues-

¹³ Se trata de dos títeres a escala real, manipulados por dos de los actores, que representan a los personajes de los príncipes, los hijos del rey Eduardo y la reina Isabel.

¹⁴ Este recurso fue sustituido posteriormente por imanes que aportaban mayor seguridad a los movimientos.

¹⁵ Uno de los escasos elementos escenográficos que forman parte del espacio del espectáculo.

tas de sonido, luces, vídeo, utilería, y vestuario. Esto permite, por ejemplo, que el espacio sonoro y los audiovisuales vayan ideándose o construyéndose a pie de escenario, en paralelo al trabajo interpretativo¹⁶. Es decir, que toda la plástica que se va incorporando es fruto del desarrollo dramático.

Resulta igualmente determinante el intercambio y la cooperación entre los propios creadores. Sirva como ejemplo la resolución de la escena final, que se produjo durante un ensayo a partir de conversaciones entre la escenógrafa y el iluminador.

Para finalizar esta parte, se abordará el trabajo con el equipo artístico previo a los ensayos, una fase de gran relevancia para el desarrollo posterior.

Los primeros contactos de Miguel del Arco con los creadores tuvieron lugar en el mes de abril, seis meses antes del estreno. La versión del texto de Shakespeare todavía no estaba terminada, y no lo estaría hasta el mes de junio. Así que, en estas reuniones iniciales, el director comparte con el equipo artístico la marcha del proceso dramático, concretando la especificidad de algunas escenas, y, fundamentalmente, se comunica el enfoque general de la propuesta, la idea global del espectáculo.

La metodología que se sigue es la de hacer, en primer lugar, reuniones individuales y posteriormente de grupo. En las reuniones individuales con cada creador se realiza un volcado de ideas desde una zona de libertad creadora, en la que, a diferencia del momento de comenzar los ensayos, no hay limitaciones¹⁷. Estos encuentros con cada uno de los creadores sirven para desgranar el sentido de los distintos lenguajes escénicos en el conjunto del espectáculo.

Una vez se dispuso del texto completo de la versión, algunos de los creadores asistieron a la sesión de lectura. A partir de este momento, las reuniones o conversaciones con los diseñadores se centralizan en la exposición de los referentes con los que

¹⁶ En coherencia con la idea de trabajo *in progress* inherente al proceso creativo.

¹⁷ Algunas de estas limitaciones responden a la propia producción. En este sentido, cabe subrayar que Miguel del Arco, además del director, también es el productor del espectáculo.

pretende trabajar cada uno de ellos. En el caso del espacio, en una primera reunión, se presenta ya el concepto y la maqueta a escala; posteriormente se comparte este diseño con el resto del equipo artístico.

El hecho de que todos los creadores, salvo el iluminador, hayan trabajado previamente con Del Arco en otros montajes es uno de los factores que agilizan el trabajo de equipo previo a los ensayos. El conocimiento que atesoran sobre la metodología de trabajo y la poética del director les permite precisamente leer y ver el espectáculo desde su mirada.

Por su parte, las reuniones con todo el grupo se dedican a subrayar la necesidad de remar en la misma dirección, teniendo en cuenta la globalidad del espectáculo, para llegar a una unidad dramática y estética. A partir de este momento, cabe poner el acento en la coordinación entre los creadores para asegurar el engranaje sólido y compacto de los diferentes lenguajes escénicos.

Para implementar toda esta metodología y filosofía de equipo es absolutamente necesario que el clima de trabajo sea inmejorable, y en esta investigación se pudo comprobar la enorme habilidad de Miguel del Arco para gestionar el grupo con excelencia, aunando confianza, participación y disciplina.

En conclusión, se ha podido comprobar una metodología basada en la apertura y búsqueda de la colaboración en la creación, lo que genera un proceso más poroso, abierto y nutrido de muchas voces, bajo la batuta de Del Arco como clave del éxito. El director madrileño pone en valor el trabajo en equipo de forma incondicional; de hecho, considera que haber podido hacer ya en la tercera semana de ensayos un pase completo con una forma contundente solo puede atribuirse a la labor de equipo. «Lo importante es tener gente en el equipo dispuesta a trabajar al ritmo que demanda el montaje y siempre a partir de la respiración del actor».

3. DIRECCIÓN DE ACTORES: «TODO TIENE QUE VER CON LA RESPIRACIÓN DEL ACTOR»

La frase de Miguel del Arco que encabeza este bloque ilustra de forma inmejorable la preponderancia del signo actor en su

idea de escenificación. *Ricardo III* es una producción modesta que obliga a priorizar unos signos sobre otros, y en este sentido se dio primacía al hecho de contar con buenos actores, antes que invertir en aspectos plásticos¹⁸. Es evidente que subyace aquí una forma de entender el teatro, cuando prioriza como signo fundamental al actor frente a la estética del espectáculo, a pesar de que la preocupación y la atención prestada a esta última es extraordinaria.

En la línea de una metodología de trabajo que se vertebra desde la porosidad, Del Arco reclama actores que le aporten ideas, convirtiéndose en fuente de hallazgos.

El director madrileño subraya que, en la dirección de actores, siempre parte de un planteamiento claro de lo que quiere ver, pero algo muy distinto es cómo deja que se llegue a ese lugar¹⁹. En el curso de los ensayos, se ha podido comprobar que nunca pretende imponer nada, y el propio director manifiesta que esto no es necesario en virtud de una lógica de las estructuras dramáticas que llevan al actor a los impulsos que mueven la palabra. En lugar de una imposición, se busca propiciar la situación ideal o las condiciones idóneas para que se llegue al lugar premeditado. Esta es precisamente una de las bases señaladas por Knébel [2015: 13] en su análisis de los principios generales del análisis activo de Stanislavski, con respecto al modo de proceder del director de escena:

(...) el director (no) ha de atar su voluntad artística a los intérpretes. Ha de saber cómo cautivar al grupo y a cada uno de sus miembros por separado, ha de saber colocar al actor en unas condiciones tales que este, al sentir la gran responsabilidad del papel, se vuelva activo al máximo.

En este mismo aspecto insiste Peter Brook [2001: 151] cuando señala que «ningún director impone una manera de actuar. Todo

¹⁸ Tanto la mayor parte del espacio como el vestuario lo constituyen elementos reciclados de montajes anteriores o prestados por otros teatros.

¹⁹ Se puede observar una coincidencia con las ideas expuestas por Bogart [2007, 2008] relativas a la creación de condiciones idóneas y no tanto de resultados.

lo más capacita al intérprete a revelar su propio arte, que, sin su ayuda, pudiera quedarle oscurecido».

En primera instancia, todas sus indicaciones y directrices iniciales surgen de lo que los actores proponen en el ensayo, de ahí su interés por contar con actores que muestren iniciativa y tomen decisiones; para construir la escena parte de su instrumento fundamental en el escenario, el actor. La confluencia entre su idea preconcebida y la concreción de la propuesta de los actores se produce casi siempre de forma natural, como parte del proceso; sin embargo, en algunas ocasiones, ese prediseño se abandona con la misma naturalidad, en virtud de la esencia creativa y creadora del ensayo. De nuevo, parece seguir al pie de la letra a Knébel:

Es indudable que el director ha de estar preparado para el primer ensayo (...), mas también es completamente natural que sus ideas hayan de enriquecerse durante el proceso de trabajo, dependiendo de lo que vayan a aportar los intérpretes [2015: 13-14].



Imagen 2. Alejandro Jato, Verónica Ronda, Manuela Velasco, Cristóbal Suarez y Álvaro Báguena escuchan las indicaciones de Miguel del Arco.

Otra de las piedras angulares de la dirección de actores para Miguel del Arco es la consideración de que hay que trabajar de forma diferente con cada actor, respetando su singularidad. Su

dirección de actores, coincidiendo con Canfield [2011: 281], se acerca a una atención individualizada a cada actor, de acuerdo con sus características y particularidades, que deben ser aprovechadas e incorporadas a la propuesta. Cada uno de los actores con los que trabaja tiene una formación diferente y viene de trabajar en producciones igualmente diferentes, de forma que sus trayectorias profesionales pueden ser muy diversas.

Asimismo, en el caso concreto de *Ricardo III*, participan actores con los que ya ha trabajado en ocasiones anteriores, como Alejandro Jato o Verónica Ronda; actores con los que nunca ha trabajado hasta el momento, como Chema del Barco, Álvaro Báguena y Manuela Velasco; y actores con los que ha trabajado desde siempre y en muchos proyectos, como Cristóbal Suárez e Israel Elejalde. El nivel de conocimiento del actor es pues diverso, así como sus condiciones, formación y trayectoria. En este sentido, Del Arco reconoce en su trabajo una cierta dosis de «psicología», para darle a cada uno lo que necesita. Con ello, se persigue un objetivo claro y necesario: generar confianza y crear la predisposición idónea, con el fin de extraer lo mejor de ellos en pos de una mayor calidad del espectáculo.

En la misma línea, y tomando en consideración esa diversidad, uno de los objetivos conscientes que se marca Del Arco es aunar los códigos interpretativos de todo el elenco. A este respecto, conmina a los actores a asistir a los ensayos de forma íntegra, aunque no se vayan a pasar las escenas en las que participan, porque cree que viendo el trabajo de los compañeros pueden enriquecer el suyo propio. Quiere que se vean unos a otros en ensayos para conseguir un contagio positivo que lleve a aunar códigos interpretativos.

Durante la asistencia diaria a los ensayos, se ha podido verificar la actitud enérgica e incansable del director, dando indicaciones continuas e interrumpiendo de forma constante para clarificar ideas y establecer directrices y pautas en el trabajo actoral. Se puede determinar que estas instrucciones atienden a dos planos fundamentales: significado y significante, contenido y forma. Asimismo, se advierte que el punto de partida es el presupuesto elemental de la interconexión existente entre ambos planos, y asimismo se

observa un enfoque que apuesta por la subordinación de la forma al significado, de manera que es este último el que constituye el vector creativo de la interpretación. En otras palabras, queda patente que desde la óptica de Miguel del Arco la construcción actoral surge y se nutre primordialmente de los sentidos de la historia (contenido) y de los sentidos del texto (significado).

Para tratar de clarificar esta cuestión, se analizan los planos a los que van dirigidas las indicaciones de Del Arco en su interacción directiva con sus actores. Se tomarán como categorías del análisis las siguientes: el texto, las cuestiones técnicas, los referentes de la realidad y el ritmo-tempo.

En esencia, en el trabajo con los actores, Miguel del Arco lleva a cabo un análisis exhaustivo del texto, que domina completamente fruto de su labor previa como dramaturgo y dramaturgista. Insiste en el hecho de que la comprensión de la historia y de cada situación en particular debe ser el punto de partida desde el que se construyan los diálogos y la actitud de los personajes, así como el código interpretativo. En este sentido, son frecuentes las previas o las interrupciones que sirven para dar una explicación detallada a los actores acerca de la situación de la escena, el significado de las tramas, así como de las motivaciones y los sentimientos de cada uno de los personajes. Y aquí se llega a otro de los pilares esenciales de la dirección de actores: la profundización en el recorrido emocional y psicológico de los personajes, subrayando los sentimientos e intenciones en los que tienen que incidir. En algunas ocasiones, Del Arco invita a sus actores a hacer un ejercicio de imaginación, desde la comprensión de la situación por la que atraviesa el personaje, para llegar a conectar con la emoción necesaria, como en el caso de la exigente Escena 20²⁰, en la que Manuela Velasco, interpretando a Isabel, debe transmitir el desgarramiento que siente una madre al recibir en sus brazos a su hijo, asesinado a una tierna edad por orden de Ricardo.

En la misma línea, hay un acompañamiento del director a sus actores a la hora de desentrañar el subtexto; esto se convierte en la

²⁰ El texto escénico con el que se trabajaba en los ensayos se correspondía con una versión ya dividida en escenas, con lo que aquí no nos referimos a escenas escénicas, al modo de Pavis [2000], sino que son textuales.

herramienta principal para dirigir a los actores en el plano textual. Y con ello se persigue, de nuevo, una búsqueda de la emoción real.

En definitiva, el actor debe tener un conocimiento profundo de las circunstancias dadas del personaje para establecer un vínculo emocional con ellas y con su entorno, y para ello Del Arco escruta continuamente el texto porque es en él donde residen todas las coordenadas y pautas para delinear la partitura de los impulsos internos del actor y, en consecuencia, la partitura de las acciones físicas del personaje. Son evidentes las reminiscencias de la metodología del análisis activo propuesto por Stanislavski en la última etapa de su trayectoria.

Así pues, la enunciación de la palabra es resultado del análisis minucioso del sentido del texto y del subtexto; del contenido a la forma. Una de las indicaciones a sus actores en la que más incide Del Arco a la hora de decir el texto es la que señala que deben jugar a la rutina de la normalidad y no explicar las cosas; no quiere que expliquen el texto, sino que lo construyan. Una de sus frases recurrentes, en este sentido, a lo largo de las sesiones de ensayo era la de «No comentamos nada, lo jugamos todo a ser verdad». Se busca así una verdad escénica, que no permita al espectador apreciar una afectación o un esfuerzo en el discurso.

En esta labor de precisión de la forma de decir el texto, Del Arco nunca reproduce las palabras de los personajes para mostrar cómo las quiere, sino que señala las intenciones que las impulsan, es decir, desde dónde deben decirlo: «ordénalo», «laméntalo», «sedúcelo», etc. Se trata de encontrar una dimensión orgánica, y en ello es también esencial la respiración. De nuevo en la escena 20, Miguel del Arco le indica a Manuela Velasco: «Necesito oírte pensar, y eso significa que necesito oírte el aire, la respiración. No quiero oír solo el texto, quiero el texto con un cerebro que piensa».

Para concluir con lo relativo al trabajo de texto, otra de las directrices constantes de Del Arco en la dirección de sus actores es la advertencia de que sigan la línea de pensamiento, sin juzgar su propia forma de decir el texto. En tal sentido, les remarca que ellos deben transformar el texto en la consecuencia lingüística del pensamiento, y que, en todo caso, él ya se encargará de reconducir cuestiones técnicas si fuera necesario.

Al hilo de las cuestiones técnicas, el trabajo del director en una fase avanzada de ensayos se centra en poner el acento en el cuidado de la articulación, bien porque se advierte que los finales de frases se pierden, o bien porque un exceso de velocidad provoca que la dicción no sea correcta. De igual modo, se ocupa de rectificar algunas espaldas puntuales y algunos momentos en los que los actores se enfilan en el transcurso de alguna escena.

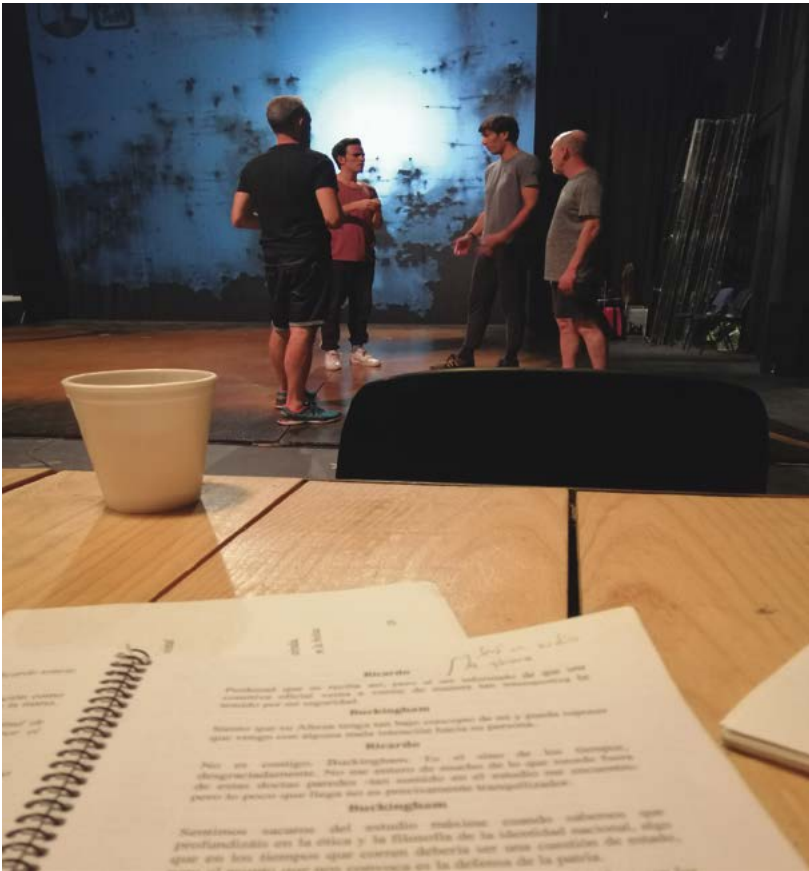


Imagen 3. Del texto a la escena. Las distintas actualizaciones del texto siempre presentes en los ensayos.

Asimismo, uno de los aspectos más sobresalientes en la dirección de actores de Miguel del Arco es la extraordinaria profusión de referencias que pone al servicio de la creación y al alcance del

elenco, para enriquecer la interpretación. A este respecto, atesora un gran conocimiento que le permite encontrar continuamente referentes históricos, literarios, de la historia del teatro y muy especialmente de la realidad actual, e incluso algunas experiencias autobiográficas. Estos referentes le sirven para ilustrar cada situación de la función con un ejemplo que facilita enormemente el trabajo actoral. En ese sentido, es digno de reseñar el repertorio del que hizo gala en los ensayos en relación a personajes de la política actual, no solo nacional sino también internacional. Estos ejemplos, cumpliendo una función de espejo de algunos personajes y de algunas actuaciones e intenciones concretas, han sido de suma utilidad en una función como *Ricardo III*, que tiene un alto contenido político, y para la cual ciertas analogías contemporáneas relativas a esa tendencia actual de ascenso al poder de personalidades maquiavélicas, cercanas al perfil de Ricardo, cobran un interesante oportunismo. En este sentido, nombres como los de Trump, Johnson o Bolsonaro estuvieron presentes en los ensayos durante muchos días.

Por último, ponemos el foco en aquellos aspectos de la dirección de actores que inciden en el tratamiento del ritmo y el tempo, tanto en relación al texto como a la acción escénica. Al respecto, Del Arco no deja de recordar a sus actores que el mecanismo de la función es muy exigente y, en consecuencia, la parte técnica debe ser ejecutada con suma perfección. En muchas ocasiones, cuando realiza esta advertencia se está refiriendo al trabajo preciso del ritmo y el tempo. Existe una voluntad de imprimir un ritmo vertiginoso en determinadas secuencias de la función que requiere que algunas entradas y salidas de los personajes se solapen, y en ello persevera, reclamando al elenco la concentración, la energía y el dinamismo necesarios para la consecución de esa exigencia. Asimismo, vela por la ejecución impecable de las transiciones en las que los propios actores modifican elementos de mobiliario. Todo ello sin actitudes apresuradas y con limpieza y precisión absolutas.

Esta obsesión por el ritmo se acentúa en las escenas cómicas, en las que el director considera fundamental que no haya ni un titubeo en el texto, para dar máxima fluidez al discurso. De hecho, como entrenamiento, plantea a los actores implicados que pasen

la escena de manera mecánica varias veces. Un ejemplo de ello es la escena de la asfixia de Ana, donde insiste en esa agilidad de las frases. Se trata del trabajo del tempo relativo al texto, con el ajuste preciso de la entrada de las frases. Algunos recursos que implementa para ello tienen que ver con la introducción de texto supletorio (inclusión de interjecciones, el nombre de algunos personajes en función interpelativa, palabras de reafirmación, repeticiones ecoicas, etc.), o con el uso de la respiración, como cuando insta a algunos actores a meter una respiración expresiva, o un sonido orgánico, para que la réplica pueda entrar antes, solapada con su propia intervención.

Finalmente, se atenderá a otro de los aspectos determinantes en la configuración de la puesta en escena: el movimiento escénico. En líneas generales, Miguel del Arco no llega a los ensayos con un dibujo del movimiento escénico preconcebido, sino que vuelve a dejar que las aportaciones del actor en escena vayan perfilando ese dibujo. La idea es justificar con los impulsos del texto por qué se están moviendo, qué es lo que produce el movimiento, incluso a veces de forma aparentemente contradictoria; a este respecto, pone como ejemplo a Isabel en la secuencia en la que Ricardo, tras haber asesinado a su hijo y a su marido, le propone casarse con su hija. Es evidente que ella desea marcharse, pero el instinto de preservar a su hija hace que su cuerpo le pida acercarse a él. La proxemia, pues, surge del sentido dramático, no es algo meramente formal. Es el alcance de la situación lo que motiva los movimientos.

Del Arco cuenta con una gran intuición para la composición del movimiento escénico, en virtud de su formación y su pasado como bailarín. Concede gran importancia al movimiento escénico y confiesa que no soporta, como espectador, ver a los actores caminando sin rumbo. Su mirada desde la danza le permite coreografiar mucho, pero sin dar la sensación de que simplemente se están marcando movimientos; se vuelve aquí a la idea de no imponer nada, sino más bien de una dirección inductiva. No obstante, sí hay algunos momentos de la función que están coreografiados de forma metódica y, por tanto, con marcas claras y firmes. Se ofrecen tres ejemplos de ello.

En primer lugar, el momento crucial de la Escena 1 en la que con la ayuda de los personajes militares se despoja a Ricardo de su uniforme militar y se le colocan la prótesis en la rodilla y la joroba, vestido ya de civil, en tiempos de paz. Toda esta ejecución del cambio de vestuario a vista del espectador está minuciosamente marcada: cada movimiento e intervención de otro personaje para quitar o poner una pieza de ropa o de ortopedia están perfectamente medidos y trabajados con meticulosidad.

En segundo lugar, el *haka*²¹ que se baila antes de la secuencia de la fiesta claramente responde a una coreografía ideada por Del Arco, siguiendo la musicalidad propuesta por Arnau Vilà.

Por último, la escena del Consejo (Escena 9) está también perfectamente coreografiada, pero por un motivo muy distinto al del *haka*. En este caso, no hay ningún elemento de danza, sino unos diálogos cruzados entre diferentes personajes, en los que la justificación de la coreografía se encuentra en la naturaleza protocolaria propia de esas sesiones parlamentarias. En la escena en cuestión participan seis actores hasta la llegada de Ricardo. Del Arco fija marcas y movimientos para cada actor.

Así pues, se puede concluir que en el trabajo de la proxemia Del Arco se mueve entre lo orgánico y lo marcadamente ficcional, esto último reflejado por los tres ejemplos expuestos en los que existe una primacía del pacto, de la convención. Esta combinación de estrategias proxémicas tiene un valor rítmico en la función. Una escena coreografiada tiene un ritmo diferente a una escena basada en la organicidad, de forma que el paso de una a otra provoca un cambio rítmico fundamental.

A modo de resumen, la observación del proceder de Miguel del Arco en los ensayos arroja una serie de conclusiones sobre su metodología de trabajo y su forma de entender el teatro. En general, no sigue una ortodoxia teórica o academicista; tal y como indica su forma de afrontar herramientas como el cuaderno de dirección o el trabajo de mesa. El trabajo desde la acción y con la palabra encarnada en los actores es ineludible desde el inicio del

²¹ Danza colectiva propia de la cultura Maorí de Nueva Zelanda, caracterizada por la combinación de movimientos, voces y gestos vigorosos.



Imagen 4. Del Arco da las últimas notas antes de que dé comienzo el prees-treno en San Sebastián de los Reyes.

proceso de ensayos. Una de sus ideas esenciales es la consideración de la puesta en escena como una partitura armónica, en la que todos los elementos que la conforman deben componer un engranaje perfecto. En esa misma línea, el texto se entiende como una partitura, para la que resulta primordial los ajustes del tempo del texto, así como el encaje del texto con el audiovisual y con el campo sonoro. Destaca la trascendencia otorgada al trabajo del ritmo y el tempo, aspectos sustanciales en su idea de puesta en escena; el ritmo del espectáculo se genera con elementos muy diversos, tanto dramáticos como escénicos. Resulta fundamental destacar que sigue el axioma de construir la forma a partir del contenido; la historia que se cuenta determina y motiva la construcción formal de la escenificación. Asimismo uno de los pilares básicos de su modo de afrontar el trabajo es la maleabilidad de su idea inicial, es decir, la asunción de la falibilidad.

Miguel del Arco demuestra ser un director colectivo (en la línea iniciada por Bertolt Brecht), en oposición al director absoluto, que propicia un proceso creativo de naturaleza porosa y permeable, donde el elenco y el equipo artístico tienen la libertad de aportar ideas y sugerir soluciones. Al mismo tiempo, todos los componentes son conscientes de que la última palabra la tiene siempre el director, ya que en ningún momento se trata de una creación colectiva. Al hilo de lo anterior, en su modelo de trabajo resulta

imprescindible la asistencia de todos los creadores a los ensayos, lo que supone la integración de todo el equipo de principio a fin.

En lo relativo a la dirección de actores, la base del análisis dramático de Miguel del Arco con los actores se acerca al análisis activo de Stanislavski, haciendo especial hincapié en algunas herramientas de este método como las circunstancias dadas, el subtexto y las acciones físicas. Es extraordinaria la fidelidad a los comentarios de María Knébel [2015] sobre los principios del análisis activo de Stanislavski en relación a la necesidad de no someter a los actores a la voluntad del director en tres sentidos: 1. Los actores deben tener capacidad de iniciativa y generar material. 2. Trabajar el proceso a partir de lo que ellos proponen. 3. El director nunca debe enunciar el texto para ilustrar cómo quiere que se diga. A su vez, persigue aunar los códigos interpretativos. Finalmente, para cimentar la interpretación alude constantemente a referentes de la realidad que sirven para la mejor y mayor comprensión de determinadas situaciones o comportamientos de algunos personajes; no se persigue una imitación, sino una estimulación del imaginario.

En este trabajo se ha buscado una aproximación a la poética de Miguel del Arco que recoge aspectos sustanciales que son inalcanzables desde el mero análisis del espectáculo. La poética de un director de escena no solo atiende al resultado de su trabajo, sino también a cuestiones tales como la relación de la escenificación con el texto dramático, la dramaturgia del personaje, el proceso creativo y de ensayos, la utilización de los diferentes lenguajes escénicos por parte del director, y, en última instancia, su forma de entender el teatro y, a través de ella, su cosmovisión. Se ha procurado dar respuesta, en mayor o menor grado, a algunas de esas cuestiones.

BIBLIOGRAFÍA

- BOGART, ANNE (2007): *Los puntos de vista escénicos*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España.
— (2008): *La preparación del director*, Barcelona, ALBA.
BROOK, PETER (2001): *El espacio vacío*, Barcelona, Península.

- CANFIELD, CURTIS (2011): *El arte de la dirección escénica*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España.
- FÉRAL, JOSETTE (2004): *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*, Buenos Aires, Galerna.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, JAVIER (2018): «Nuevas escrituras escénicas en España. Entrevista a Miguel del Arco como dramaturgo y director», *Pygmalion*, pp. 219-229 [disponible en https://www.ucm.es/data/cont/media/www/pag-135813/Tertulia_1_Pygmalion%209-10.pdf]
- HARVEL, JEN y LAVANDIER, ANDY (2010): *Making contemporary Theatre*, Manchester, Manchester University Press.
- HORMIGÓN, JUAN ANTONIO (2002): *Trabajo dramaturgico y puesta en escena*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España.
- KNÉBEL, MARÍA, (2015): *El último Stanislavski*, Madrid, Editorial Fundamentos.
- LETZLER-COLE, SUSAN (1992): *Directors in rehearsal*, Nueva York, Routledge.
- MARTÍNEZ PARAMIO, AGAPITO (2006): *Cuaderno de dirección teatral*, Ciudad Real, Ñaque.
- PAVIS, PATRICE (1998): *Diccionario de teatro*, Barcelona, Paidós.
- (2000): *Análisis de los espectáculos*, Barcelona, Paidós.
- SALLES, CECILIA ALMEIDA (2004): *Gesto inacabado. Proceso de creación artística*, Sao Paulo, Annablume.
- (2014): «Crítica de los procesos creativos», *Artilugio*, 1, pp.76-86 [disponible en <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/12255>]
- SAURA, JORGE (2012): «Un director. Miguel del Arco, el director que surgió del equipo: *Veraneantes*», *Acotaciones*, 28, pp.206-209 [disponible en <https://www.resad.com/Acotaciones.new/index.php/ACT>]
- VILLEGAS, JUAN (2008): «El discurso crítico académico y la legitimación de las estrategias del análisis de los discursos teatrales», en *Perspectivas teatrales*, ed., O. Pellettieri, Buenos Aires, Galerna, pp.59-72.