

NUEVAS ESCRITURAS ESCÉNICAS EN ESPAÑA  
**Entrevista a Miguel del Arco,  
como dramaturgo y director<sup>1</sup>**

**JAVIER J. GONZÁLEZ MARTÍNEZ**

*Universidad Internacional de la Rioja (UNIR)*

*Instituto del Teatro de Madrid (ITEM-UCM)*

MIGUEL DEL ARCO ES EN LA ACTUALIDAD una de las personas más significadas en el panorama teatral español. Y aunque hay mucha historia anterior, podemos marcar claramente el inicio de esta etapa de la historia del teatro nacional en 2009, año del estreno de *La función por hacer*, su versión de *Seis personajes en busca de un autor*, de Pirandello. En plena crisis económica, cuando toda la flota teatral estaba buscando la manera de no hundirse, aparece surcando la escena madrileña una embarcación que descubre nuevos vientos y acoge en su pasaje a numeroso público. Y lo que, en principio, podía haber sido un paseo náutico ocasional se convierte en una ruta regular que año tras año completaba el aforo. De esta manera surge un fenómeno teatral de repertorio que es excepcional en España. En ese momento, como escritor y director, Miguel del Arco llega incluso a tener problemas para ofrecer nuevas creaciones: cuando estaba ya a punto de estrenar su siguiente obra, *Veraneantes* (2011), seguía recibiendo demandas de nuevas reposiciones de *La función por hacer*. Pero consiguió seguir sumando obras de autoría y dirección escénica a partir de esta nueva corriente teatral: *Juicio a una zorra* (2011), *Deseo* (2013) y *Refugio* (2017).

Una parte importante de su obra se origina desde la reescritura de textos clásicos. A partir de la reflexión de las obras que le han impactado crea una actualización que consiste en *mirar los textos desde una óptica contemporánea*. Pretende provocar en el

---

<sup>1</sup> Este trabajo ha sido parcialmente financiado por UNIR Research (PPI 4 2017-2019) y por la Comunidad de Madrid y el Fondo Social Europeo (S2015/HUM-3366).

público el impacto que esas obras clásicas tuvieron en su estreno. Busca que el público se sienta identificado o identifique a quien tiene delante. Para Miguel del Arco, la traición al escritor clásico está en representar su texto en la actualidad sin conseguir que esto suceda. Entre sus dramaturgias se cuenta *El inspector* (2012), *Misántropo* (2014), *Antígona* (2015), *Hamlet* (2016) y *La noche de las tribadas* (2017).

Se oye hablar mucho de la necesidad del trabajo en equipo y parece que el futuro emprendedor está en la economía colaborativa. Pero es difícil encontrar ejemplos concretos en estos tiempos de colectivo, generalizado y masivo individualismo. Sin embargo, Miguel del Arco es director y ejerce sus funciones, pero escucha a todo su equipo creativo, desde los técnicos hasta los actores. Él explica que adquirió esta capacidad de trabajo en equipo por haber tenido la suerte de crecer en el seno de una familia numerosa, lo cual le ha ayudado a trabajar con otros, a fomentar espacios de convivencia con muchos, a comprender a todos y a tirar para arriba cuando toca empujar. Esto le ha permitido combinar sus papeles de empresario, director, escritor y, en muchos casos, amigo. La clave está en haber sido capaz de generar espacios de diálogo con todo su equipo.

En las siguientes páginas se encontrará mucho material inédito sobre Miguel del Arco, sobre su forma de crear, sobre sus ideas teatrales, sobre su pasado y su presente, e incluso se puede intuir algo sobre su futuro. Se ha procurado indagar en todo aquello que sus obras, quizás por el misterio intrínseco al arte, nos ocultan. Nos hemos detenido especialmente en todo aquello que puede llegar a convertirse en autónomo, en todos los sentidos de la palabra: como condición que lo hace independiente del propio artista y como algo que trabaja por cuenta propia. No es frecuente que un artista se pare a pensar en su propio estilo, porque podría limitarle o poner barreras que posiblemente vaya a saltarse. En palabras del propio Miguel: «Bastantes límites tiene uno como para ponerse otro formalmente».

**P: Has alcanzado ya una posición relevante en el panorama teatral actual. El ritmo de creación y el volumen de trabajo que desarrollas es abundante. Hagamos un pequeño parón y echemos la vista atrás. ¿Cómo fue tu formación?**

R: Comencé con 14 años en el Pequeño Taller de Teatro que dirigía Carlos Marcos. Un grupo de teatro juvenil en el que se contemplaba la formación como una parte fundamental. Después empecé a bailar con Víctor Ullate. Me matriculé en la RESAD y en la Real Escuela Superior de Canto de Madrid. Pero licenciado (*in extremis*) solo estoy por la RESAD. Y, por supuesto, hice cuanto curso y taller estuvo a mi alcance.

**P: Y de todo aquello con lo que empezaste, ¿qué has ido cambiando a medida que obtenías experiencia e ibas definiendo tu modo de crear?**

R: He tratado de entrenar la intuición y el valor para probar. Evidentemente uno gana experiencia por el camino, pero debo reconocer que el pensamiento más recurrente que tengo antes de comenzar un montaje sigue siendo: ¿Cómo voy a montar esto?

**P: Escribir y dirigir te permite ir tomando decisiones a medida que avanzan los ensayos o, incluso, las funciones. ¿Cómo es ese proceso creativo?**

R: Reflexiono sobre los montajes una vez que los hemos estrenado para aprender de los errores. Intento examinar cuestiones que pensaba que iban a ser de una manera y terminaron yendo por un camino completamente diferente. O decisiones tomadas que, una vez convertidas en realidad sobre el escenario, no funcionaron o no me gustaron. Si tuviera que decir algo que he asumido en estos años de trabajo es que el éxito pertenece siempre al equipo, pero el fracaso es del director.

**P: ¿Cuáles son tus referentes?**

R: Variados, eclécticos, incluso disparatados. Elijo los referentes según la historia que tengo entre manos. Arnau Vilá, en la compo-

sición, Sandra Vicente, en el diseño de sonido, y yo confeccionamos una lista de referentes sonoros cada vez que comenzamos a soñar un montaje. Una vez visto el montaje en cuestión es posible que sorprendiera la presencia de alguno de los temas que elegimos. Pero seguro que en su momento tuvieron una explicación para ocupar un lugar en la lista, aunque solo fuera para saber lo que no queríamos, algo, por otra parte, muy importante.

**P: ¿Cómo han influido el cine y la televisión en tu forma de hacer teatro?**

R: La televisión, sin duda, para darme disciplina. Los guionistas en televisión trabajan a destajo. Hay una fecha de entrega y tienes que mandar el material estés o no estés inspirado o, aunque lo que estés escribiendo no te guste nada. El cine supongo que como fuente de inspiración. Es más fácil ver a los maestros internacionales del cine que a los del teatro, por más que últimamente hayamos normalizado un poco la visita de los grandes creadores escénicos a Madrid.

**P: Recientemente, en 2016, has estrenado para la gran pantalla *Las furias*, tu primer largometraje. ¿Cómo ha influido tu experiencia teatral en esta película?**

R: Es inevitable que toda mi experiencia previa en el teatro esté de alguna manera depositada a la hora de escribir y dirigir la película. Dicen que algunos de mis montajes de teatro son muy cinematográficos, así que es posible que de la película digan que es muy teatral. Pues estupendo.

**P: Kamikaze es una compañía de repertorio en un país cuyo panorama teatral es mayoritariamente de cartelera rápida y sin mirada atrás. ¿Cómo habéis logrado encajar? ¿Puedes recordar cómo llegasteis a este modelo de repertorio?**

R: Ser una compañía de repertorio no era algo que tuviéramos en mente cuando estábamos comenzando. Tal vez era un sueño. Pero

bastante teníamos con sacar adelante un montaje. La realidad fue que, por suerte, los montajes conectaron con el público. Seguían pidiéndonos *La función por hacer* cuando ya estábamos con *Veraneantes* o *Misántropo*, por lo que la vida de los espectáculos se fue estirando. La decisión de abrir un teatro fue la que nos permitió acariciar la idea de tener un repertorio. La primera temporada del Pavón Teatro Kamikaze se programó fundamentalmente con los espectáculos que la compañía tenía en cartera como los que he nombrado o *Hamlet*, *Juicio a una zorra*, *Antígona* o *La clausura del amor*. Ahora todo lo que producimos en el Teatro Kamikaze se programa con fechas cerradas dentro de la temporada, pero si funciona, vuelve. Esto me encanta.

**P: Con *La función por hacer* llegó el éxito. Tenéis un amplio público que os admira. ¿Qué supone para tu proceso creativo esta respuesta entusiasta de los espectadores?**

R: Yo siempre he bromeado con la idea de que cuando hago teatro quiero ser comercial porque siempre quiero tener la sala llena. Hacemos teatro para que venga el público.

**P: ¿Quiere esto decir que a la hora de elegir un texto piensas en lo que al público le gusta o no le gusta?**

R: Creo que solo una vez en mi vida. En el intento de atraer espectadores al Teatro Pavón durante los meses de verano elegí *Arte* de Yasmina Reza. No podíamos permitirnos el lujo de cerrar el teatro y estábamos, seguimos estando, estrangulados económicamente. A pesar de que me lo pasé en grande con los tres enormes actores que lo interpretaban, aprendí que los textos solo se pueden elegir cuando te impactan y nunca por una razón comercial. Me quedo con algo que me pasó después de ver un ensayo de *Ensayo*, la pieza escrita y dirigida por Pascal Rambert. En la sala estábamos solo Pascal y yo. Cuando terminó la función apenas podía hablar y pensé: qué maravilla ser el anfitrión de un teatro que sube al escenario estos textos. Acto seguido también pensé que nos lo íbamos a comer con patatas porque el público

lo rechazaría debido a su complejidad. Sin embargo, fue uno de los éxitos de la pasada temporada.

**P: La prosperidad de la compañía ha coincidido con la crisis económica en España. ¿Kamikazes o superhéroes? ¿Alguna pista para sobrevivir entre la delicada salud de hierro del teatro y la montaña rusa de la economía española?**

R: Tuvimos una suerte brutal con *La función por hacer*. Nos permitió surfear la crisis con cierta dignidad, pero evidentemente tampoco fue fácil. No se me olvidan los momentos de la deuda con los ayuntamientos ni lo duro de la venta, ni del día a día para mantenernos a flote. Somos bastante espartanos y, como dice mi socio Jordi Buxó, los más punkis del teatro español.

**P: Y ahora llegan los premios. Han otorgado a la compañía Kamikaze el Premio Nacional de Teatro en 2017. ¿Te sientes respaldado? ¿Consideras que se dan las condiciones para impulsar y mantener proyectos como el vuestro?**

R: Bueno, nos han dado el Premio Nacional, dotado con 30.000 euros, cuando solo en alquiler pagamos casi 400.000. Este año, nuestro tercero de existencia, hemos recibido por primera vez una ayuda de 150.000 euros por parte de la Comunidad de Madrid. Estamos al habla con el Ayuntamiento y con el INAEM, pero aún no hemos recibido nada. Nuestro proyecto jamás va a ser sostenible solo por ingresos de taquilla porque nuestra forma de producir no lo es. Por ejemplo, para la temporada 2018-2019 hemos programado 21 producciones: 7 propias, 7 coproducciones y 7 exhibiciones. Alguien nos podría decir que no programemos tanto y saquemos partido a los éxitos que tenemos. Pero eso no es lo que queremos hacer. Queremos ser un teatro plural en el que estrenen el mayor número posible de compañías y autores; no olvidemos que la dramaturgia contemporánea es nuestra línea editorial. Así que, o conseguimos ayudas que nos permitan hacer lo que ya llevamos tres años haciendo solos con mucho esfuerzo o cuando ya no podamos más nos marcharemos.

**P: Has sido actor, dramaturgo, director. ¿Cómo influye esta experiencia en tu proceso creativo? Es decir, ¿qué toma el director Miguel del Arco del dramaturgo Miguel del Arco y del actor Miguel del Arco? ¿Y cómo escribe el dramaturgo Miguel del Arco desde el actor y director? En fin, ¿cómo es la retroalimentación de la dirección en la autoría y viceversa?**

R: Yo creo que conviven en mí como cuando vivía en casa de mis padres con mis seis hermanos: con barullo, escándalo, ruido y una cierta tendencia a pasar sin mucho proceso del drama a la comedia y viceversa. La mayoría de las veces la cosa fluye, pero es necesario un mínimo orden para no caer en el caos. Ahora, tranquilo lo que se dice tranquilo, creo que ni por las noches. Recuerdo que cuando escribía *Refugio* me permití escribir lo que yo como director no tenía ni idea de cómo iba a poner en escena. Está bien vivir en la contradicción de querer estar siempre en control cuando sabes positivamente que es una misión imposible.

**P: En su *Teoría del drama moderno* (1956) Peter Szondi ya dio por muerto al escritor teatral como dueño y señor de la escena. ¿Cómo es la transición de tu obra escrita a la escena cuando eres el director?**

R: Es que la escena no puede tener dueño ni señor. Sea en forma de escritor, director, actor o cualquier otro profesional. El teatro es una actividad colectiva y lo que perjudica al grupo hay que neutralizarlo o cargárselo. Yo escucho mucho, hablo mucho y sobre todo pruebo mucho. Creo que una de mis frases más recurrentes es: esto que os voy a contar no lo tengo muy claro, pero me gustaría que lo intentáramos. Cuando el texto que estamos ensayando es mío, razón de más. Se prueba y si funciona bien, pero si no, se reescribe. Y hay veces que lo reescribo yo y otras que es el propio actor el que tiene una propuesta más interesante. Las buenas ideas en una sala de ensayos pertenecen a la compañía. En alguna ocasión alguien me ha dicho que dejo opinar demasiado. Creo que es una imbecilidad. Tengo claro que soy el director y que tengo la potestad de decir hasta aquí o esto va a ser como yo

digo. Pero también tengo claro que no hay nada peor sobre un escenario que alguien que hace algo en lo que no cree.

**P: En otro tiempo se hablaba de la identificación del escritor con sus personajes. Ahora se pone en duda incluso la relación entre los actores y los personajes. ¿Cómo es tu concepción de los personajes? ¿Cómo te relacionas con ellos? ¿Qué esperas de los actores que los interpretarán?**

R: Yo no estoy de acuerdo con que los personajes no influyan a los actores que los representan. De hecho, yo solo quiero trabajar con actores que estén tan preocupados por sus personajes que les conflictúe profundamente tener que interpretarlos. Dicho esto, te diré que generalmente no escribo pensando en ningún actor en concreto. Las historias surgen y demandan un carácter. Hasta que la historia no está escrita no empiezo a pensar en reparto. Hay excepciones, como cuando escribí *Juicio a una zorra*, que ya lo hice pensando en Carmen Machi, pero, por lo general, no es así. Me gusta volver a contar con los actores con los que he trabajado a gusto, pero también me divierte y me aporta contar con actores a los que no conozco. En *Ilusiones*, sin ir más lejos, con la que volveremos al Pavón en febrero de 2019, no había trabajado con ninguno de los cuatro actores que la interpretan y fue una estupenda experiencia. Pero la perspectiva de volver a una sala de ensayos con Israel Elejalde o con Raúl Prieto, con quien volveré a trabajar en *Jauría*, me pone las pilas de una forma alucinante.

**P: Probablemente acudas con frecuencia a unas pocas guías que te sirvan para dirigir a los actores o para dar indicaciones a un iluminador o para sugerir determinado movimiento, etc. ¿Cuáles son las líneas maestras de tu dirección escénica?**

R: Para mí es básico hallar una clave común que todos los integrantes del equipo compartan. Investigar hasta que todos tengamos claro en qué dirección estamos remando para poderlo hacer juntos. Una vez le oí decir a Israel Elejalde que el 80% de su trabajo como actor estaba en los ojos de su partenaire y creo que eso describe bastante bien lo que intento que se produzca en la sala de ensayos:



la creación conjunta de la partitura. Acabo de dirigir una ópera y algo que me sorprendía era que los cantantes confiaban ciegamente en que la emoción estaba en la música per se y que solo había que dejarse llevar. Si esto fuera así cualquier puesta en escena de *La Traviata* o *Tristán e Isolda* debería funcionar y no es así. ¡Quién no ha oído alguna vez aquella tontería sobre que los textos de Shakespeare se sostienen solos! Para mí la creación de la partitura es esa labor de engranaje de todas las decisiones de los diferentes departamentos teniendo como eje central lo que yo creo esencial en cualquier montaje: el actor y la palabra.

**P: Antes de llegar a los ensayos de una obra, convocas un taller previo de investigación. ¿Por qué esa preparación? ¿Cómo se desarrolla? ¿Quiénes participan?**

R: Intento que participe todo el equipo. Y cuando digo todo intento que incluya también a los técnicos que luego harán funciones y gira. Estos talleres favorecen la prueba y el error sin que fallar suponga una hecatombe. Nos dan más tiempo para transitar, aunque sea, como decía antes, los caminos por los que no queremos ir. Dan tiempo para la reescritura del texto y para repensar los espacios escénicos. Cada día me parecen más indispensables.

**P: ¿Cómo definirías el ensayo ideal? ¿Qué se tiene que dar en un ensayo para que salgas satisfecho? ¿Qué buscas en los ensayos con tu equipo creativo?**

R: Siempre cito una frase de Anne Bogart que dice que los ensayos deben ser espacio de seguridad para que las representaciones sean peligrosas. Eso es para mí un buen ensayo. Un espacio de libertad creativa, de rigor, de energía, de disciplina, de humor y, ¡sí!, de amor.

**P: En *Misántropo*, se trata el arte, la concepción del arte. ¿Puede darse el arte en la era de la posverdad, la posbelleza y el postureo?**

R: El arte seguirá definiéndose porque es condición del ser humano redefinirse constantemente. No acepto, y cada día menos, las opiniones categóricas que tratan de pontificar sobre lo que

es y no es Arte. Eso mismo sucede en el teatro en el que siempre se escuchan voces, y más ahora que das una patada y salen mil blogs de opinión, que tratan de definir lo que es teatro y no lo es. Para mí todo se explica en una anécdota muy sencilla que viví el otro día. Estaba viendo un musical en el que me aburría soberanamente. Como no estaba enganchado miraba a mi alrededor y me encontré con la cara desencajada del hijo de unos amigos, un niño al que adoro. Estaba sufriendo una convulsión emocional con lo que sucedía en el escenario. Su cuerpo temblaba y, en ese momento, estoy seguro, no existía nada en el mundo más allá de su conexión con aquel escenario. A la salida, la hija de otros amigos me dijo «si llegan a cantar otra canción me pego un tiro». Bueno... pues eso: mismo espacio, mismo tiempo, misma edad y dos experiencias diametralmente opuestas.

**P: ¿Piensas que el teatro es en la actualidad agente de transformación social? Si fuese así, ¿podrías poner algún ejemplo que lo demostrase? Si no fuese así, ¿por qué no lo es?**

R: Algo tan pequeño como el teatro nunca puede ser un agente de transformación social. La cultura, en general, empezando por supuesto por la educación, es un agente básico para el progreso. Cuanta más formación más criterio tiene el ciudadano. Tal vez por eso nunca ha sido un interés primordial en nuestros gobiernos. Dicho esto, creo que el teatro es una lucha cuerpo a cuerpo. Y está bien que sea así.

La dramaturgia de Miguel del Arco tiene, por tanto, un proceso claro: la escritura desde el impacto interior, el trabajo en colaboración con todo el equipo artístico para ponerlo en pie y la reescritura a partir de esta experiencia. Así, desde su temprana experiencia teatral juvenil y a partir de sus estudios superiores en arte dramático, ha alcanzado la posición destacada que ocupa en la escena española actual. Combinar la escritura y la dirección le ha hecho poco apegado a sus ideas iniciales que va viendo cómo se transforman a lo largo de los ensayos. La idea está en el

papel, pero la realidad se encuentra en el escenario. Por eso, para Miguel del Arco, lo que finalmente es escenificado acaba siendo tan importante como lo que es rechazado.

En un autor tan ligado al cine y la televisión no podía faltar la huella de estos otros medios en su teatro. La televisión le ha dado la disciplina de trabajo necesaria para cumplir con la exigente programación de un teatro privado. El cine le ha proporcionado la inspiración necesaria para mantener el frenético ritmo de producción imprescindible para salir adelante. Pero la influencia es de ida y vuelta: también en sus producciones audiovisuales se nota la tensión de las fuerzas en pugna propia de la teatralidad.

Desde hace unos años la compañía Kamikaze se ha afincado en un teatro propio. Esto le ha permitido ofrecer una programación de repertorio a partir de creaciones propias, aunque también ceden el espacio a otras compañías y coproducen con otras. Y aunque en su teatro programan con fechas cerradas, no tienen inconveniente en volver a llevarlo a escena si ha funcionado bien. La programación para cada temporada es amplia: han llegado a ofrecer hasta 21 espectáculos. Se podría decir que es una programación excesiva, si lo viésemos desde un punto de vista de pura rentabilidad económica. El objetivo que se ha marcado en el Teatro Pavón Kamikaze es convertirlo en un espacio abierto y plural para la dramaturgia contemporánea.

En Miguel del Arco confluyen las funciones de director y dramaturgo, pero eso no quiere decir que lo hagan pacíficamente. El dramaturgo busca retos para el director y el director trata de desestabilizar el deseo de control del dramaturgo. Y al final ninguno de los dos es dueño absoluto de la escena porque cada montaje cuenta con el trabajo colectivo de todo el equipo. Por ejemplo, el encuentro de los actores con los personajes genera conflictos que llevan a la reescritura de las obras y a nuevos enfoques escénicos. Y también las relaciones y las reacciones entre los actores generan nuevas creaciones conjuntas. En fin, Miguel del Arco es un claro modelo de escritura escénica contemporánea en España.