


2018

La superestrategia de Stanislavski: El descubrimiento del superactor

Natalia Braceli

Universidad de Granada, España, nataliabraceli@yahoo.es

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>

 Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Braceli, Natalia (2018) "La superestrategia de Stanislavski: El descubrimiento del superactor," *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: Vol. 32 , Article 2.

Available at: <https://digitalcommons.conncoll.edu/teatro/vol32/iss1/2>

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.

The views expressed in this paper are solely those of the author.

La superestrategia de Stanislavski: El descubrimiento del superactor

Cover Page Footnote

Este artículo es resultado de mi Tesis Doctoral sobre Constantine Stanislavski, presentada en la Universidad de Granada (España) bajo el título "La Super-Estrategia de Stanislavski: Motivos de un Método para la Interpretación del Actor Contemporáneo". La defensa ocurrió el 10 de febrero de 2016 y el fallo fue de Sobresaliente Cum Laude.

LA SUPERESTRATEGIA DE STANISLAVSKI: EL DESCUBRIMIENTO DEL SUPERACTOR

Natalia BRACELI
(Universidad de Granada)

Introducción

Éste es un estudio que tiene que ver, sobre todo, con el descubrimiento de la división del intérprete en dos planos, el Plano de la Realidad para el Arte del Actor y el Plano de la Ilusión para el Arte del Personaje, dando lugar al primer sistema de interpretación realista, el Método de Stanislavski. La finalidad es llegar a un entendimiento de la Técnica Interpretativa de Constantine Stanislavski (1863-1938) a partir de la Teoría de “**Motivos & Estrategias**” propuesta por el Dr. Ángel Berenguer, al que conocí en el 2006 como Rector y profesor de mi Doctorado en Teoría, Historia y Práctica del Teatro. Desde entonces y gracias a su teoría, entiendo y enfoco la investigación teatral desde otro punto de vista, el que explicaré a continuación.

Ángel Berenguer es una de las figuras teóricas más significativas del teatro europeo de las últimas décadas. Su indagación en la génesis de los lenguajes artísticos y la relación que éstos guardan con las revoluciones contemporáneas ha dado como resultado la teoría de **Motivos & Estrategias**. Con ella el teatro ha pasado de ser un medio de expresión a constituirse en un campo de investigación legítimo, susceptible de ser analizado y comprendido a través de la ciencia (Alba Peinado y González 15).

Según el proyecto en el que trabajo, el *Motivo* por el cual Stanislavski necesitó crear una técnica de interpretación fue el estado en el que se encontraba el actor en el S. XIX, el *Actor Romántico*, un actor en escisión con el Naturalismo. Para poder mejorarlo consiguiendo que fuera completamente orgánico a la hora de actuar, de ganarse una escucha real en el “aquí y ahora”, de “sobrevivir” en el escenario –que es, al fin y al cabo, lo que lo convertiría en *Actor Realista*–, el director y teórico ruso desarrolló su trabajo en base a una **SuperEstrategia: Motivos de un Método para la Interpretación del SuperActor**.

[...] Fue formándose en nosotros la experiencia escénica específica, el hábito del tablado, la seguridad en los procedimientos y, también, debido a la práctica que íbamos adquiriendo, se nos fortificó la voz, se afirmó la costumbre de hablar en voz alta, y el comportamiento sobre el escenario poseyó tal desenvoltura, que el espectador se vio obligado a creer que nosotros vivíamos realmente en el tablado, y no que habíamos llegado allí por casualidad; que teníamos el pleno derecho de hablar sobre él, y que ellos, los espectadores, tenían que escucharnos (Stanislavski 1997 10). Esta

SuperEstrategia, que caracteriza toda su vida artística, no sólo modificará al intérprete desde dos puntos de vista –física y psicosocialmente– sino que nos descubrirá, por fin, el método necesario para alcanzar “la construcción real de otra persona”; siendo inevitable afrontar el trabajo del ACTOR-PERSONAJE / REALIDAD-ILUSIÓN desde los cuatro períodos diferentes que el propio Stanislavski descubrió: **Reconocimiento, Vivencia, Encarnación y Persuasión**. En este estudio, los clasificaremos dentro de dos estrategias necesarias para poder abordar ese trabajo de construcción en ambos planos y conseguir, al aunarlas, la totalidad de la creación de un personaje.

Éstas son *Las Estrategias del Yo Actor* –Reconocimiento y Vivencia– y *Las Estrategias del Yo Personaje* –Reconocimiento y Encarnación–, ambas ligadas a los Paradigmas Artísticos, donde Berenguer plantea el estudio de la “Triple Mediación”, según el cual podríamos establecer que una *Estrategia* está mediatizada por un punto de vista histórico, por uno sociológico y por uno estético. La fusión de ambas estrategias y, por tanto, de ambos planos conseguirán el nacimiento del *SuperActor*, que será el único capaz de alcanzar el período de Persuasión. La investigación del Sistema Stanislavski a través de estas tres mediaciones va a ser lo que nos permita trabajar con el método científico y el componente que más peso tenga será el que nos ayude a justificar el Método.

Hasta ahora, el Sistema Interpretativo de Stanislavski se solía afrontar en general como un “no-todo”, llegando a la conclusión de que su último hallazgo, “El Método de las Acciones Físicas” anulaba los tres anteriores –Vivencia, Encarnación y Trabajo sobre el Papel–, pues se acercaba más hacia la Biomecánica de Meyerhold. En esta investigación se plantea, además de rebatir lo primero, el poder estudiarla desde otro punto de vista, el sociológico, el de los **Motivos & Estrategias**; permitiendo, así, una mayor comprensión y conocimiento del *porqué* de esta técnica -que surgió como una propuesta artística, no sólo pedagógica- y de las razones del propio Autor-Creador para ello. Ya que la “Teoría de Dr. Berenguer” se basa en *la lógica de la Naturaleza*, en *la lógica humana*, en *el Cerebro Ejecutivo* y *los lóbulos frontales*: el ser humano se siente agredido por el mundo y esta TENSIÓN crea una reacción del YO (Hombre) hacia el ENTORNO (Mundo) causada por unos *motivos* y ofreciendo, como respuesta, unas *estrategias* para poder sobrevivir a él.

Este paralelismo Hombre-Mundo es el mismo que se va a aplicar para el Actor-Escenario, que va a ser el producto del enfrentamiento entre el *Yo Stanislavski* y su Entorno Histórico, dando lugar a que él, junto con su grupo de colaboradores, establezca una racionalidad entendida como el *Yo Ejecutivo* -el único capaz de convencer al grupo humano de crear estrategias racionales para poder cambiar una situación y que sea lo más beneficiosa para todo el equipo. Y, para liberar esa *tensión* que el intérprete siente al subir a las tablas –tanto por la existencia de un público naturalista que precisa verse reflejado como por la necesidad de un resultado basado en la organicidad–, Stanislavski nos ofrecerá ESTRATEGIAS, entendidas como IMPULSOS que consigan que el *Actor Romántico* desaparezca para convertirse en ese *SuperActor*. Un nuevo *Actor Realista* capaz de sobrevivir en el escenario y, con él, su personaje que, por primera vez, se habrá ganado esa *autonomía*, ese control dual por

parte del Intérprete: como *Yo Actor* en el Plano de la Realidad y como *Yo Personaje* en el Plano de la Ilusión.

Este plano bidimensional es el mismo en el que trabajará su Cerebro Ejecutivo: el *Yo TransIndividual* (lóbulo frontal izquierdo) que aprenderá gracias a las rutinas y el *Yo Individual* (lóbulo frontal derecho) que lo hará desde la novedad, desde cómo asimilarla. Entonces, esa recepción de nuevos impulsos exige, primero, unas técnicas y el procesamiento de rutinas para memorizarlas y, segundo, establecer una cadena casi automática para que el intérprete no tenga que sufrir siempre dicho impulso como nuevo, sino que organice la rutina para poder expresarlo. Estas estrategias, que forman parte del *Yo TransIndividual*, serán las que irán funcionando e irán comunicándose a otros actores, a otras escuelas... El Método sería más una cuestión de ese YO que de las primeras Técnicas de Asimilación.

1. La superestrategia de Stanislavski



Si nos centramos en el método de actuación de Stanislavski como Autor-Creador, se podría entender que éste, precisamente, es el causante de esa necesidad de progreso por parte del actor: ser él el que se gestione sobre el escenario, tanto como Intérprete en el Plano de la Realidad como Personaje en el Plano de la Ilusión. Stanislavski quiere y necesita –sin saberlo– activar el cerebro ejecutivo de cualquier actor para poder

ofrecerle posibilidades de superación en su técnica y para que tramite a través de ese Cerebro Ejecutivo las *Estrategias del Escenario*. Por eso nace el concepto de *SuperEstrategia*, porque conseguirá un arte nuevo de interpretación como resultado de lograr el cambio del *Actor Romántico* al *SuperActor*. Este *SuperActor* sólo existirá si alcanza una autonomía total sobre el escenario, ese control dual entre el Plano de la Realidad –el *Yo Individual, Actor-Creador*, la asimilación de *Novedades*- y el Plano de la Ilusión –el *Yo TransIndividual, Personaje-Transmisor*, la aceptación de *Rutinas*-, pues únicamente así logrará la ORGANICIDAD necesaria que se reclamaba en el Paradigma Estético del Naturalismo.

Stanislavski llega a la conclusión de que el *Actor Realista* deberá desdoblarse, trabajando en el Plano de la Realidad como *Yo Actor* – asimilando el comportamiento humano y las leyes de la naturaleza– y desde el Plano de la Ilusión como *Yo Personaje* –transmitiendo comportamientos concretos dentro de unas circunstancias dadas–, con el fin de conseguir la completa fusión del alma de ambos.

“Yo soy” significa: yo existo, yo vivo, yo siento y pienso igual que el personaje. Dicho de otra manera, “yo soy” nos conduce a la emoción, al sentimiento, a la vivencia y fusión con el personaje. “Yo soy” es la verdad condensada, casi absoluta en escena (Stanislavski 2001a 70-71).

Esta es la respuesta artística a la disociación entre lo que, hasta ese momento, era la relación del YO frente al ENTORNO sociológicamente hablando y que comenzó varios siglos atrás. El Mundo Moderno es el que rescata a ese YO y lo “contemporiza”, consiguiendo que se sienta menos desubicado y más en armonía con lo que le rodea; y esto es lo que Stanislavski percibe también en el actor, sobre todo cuando tiene que trabajar textos de Antón Chéjov (1860-1904) –encuadrable dentro de la corriente Realista Psicológica.

Esa realidad necesaria en el Naturalismo es la que despierta en Stanislavski la necesidad de buscar técnicas que se centraran en el carácter orgánico de la realidad, consiguiendo ser el primero que sistematizara una técnica de actuación partiendo de una pedagogía teatral que, anteriormente a él, se basaba en la transmisión de conocimientos del actor veterano al principiante –el *Star System*– y, normalmente, a partir de la imitación del primero –esto explicaría que sólo trabajaran en un plano. Si se realiza un paralelismo entre ese YO-ENTORNO y el ACTOR-ESCENA, se encuentra también esa disgregación pues, entre la década de los 70’ y 80’ del siglo XIX, los Meiningen se hallaban a medio camino de crear el *Realismo Histórico* sobre las tablas. Consiguieron generar grandes cuadros con vestuarios reales para construir ese *Realismo Histórico*, pero la interpretación de los actores no lograba ser realista.

En el teatro de la época, el actor aún no había encontrado su sistema de actuación contemporánea, continuaban perdurando los sistemas romántico y barroco. Se necesitaba un renovado tipo de interpretación acorde con la nueva Sociedad Abierta para que el público pudiera verse reflejado y que no sólo fueran las representaciones imágenes fieles de la realidad.

Había que desterrar los tonos declamatorios, grandilocuentes, en la dicción de los intérpretes. Había que cambiar los gestos si se quería desmentir a los críticos que, ironizando sobre los intentos naturalistas, hablaban de «sus actores falsos en medio de decorados verdaderos». Algunos dramaturgos también solicitaban esta naturalidad en escena. Valga como ejemplo esta acotación de Sardou: «Los actores se sientan en torno a una mesa situada en el centro y hablan con toda naturalidad, mirándose unos a otros como ocurre en la realidad». Pese a estos deseos, a los comediantes les era difícil suprimir sus modos de actuar; dejar de responder a los aplausos repitiendo, como en la ópera, sus parlamentos más celebrados; en definitiva, ceder a los caprichos del público, otro factor de difícil cambio (Oliva y Torres 290).

Stanislavski percibió esto, dándose cuenta de que el Teatro está creado, en primer lugar, para el Actor –sin el cual no podrá existir– y, en segundo lugar, que la comunicación es vida, es una ley fundamental de la Naturaleza –regresando al concepto clásico de mimesis de Aristóteles– y que el Teatro, como representación de ella, debe partir de algo tan importante como que el Intérprete sube al escenario por un *motivo*: para que ese personaje sea escuchado y entendido porque se ha ganado el derecho a comunicar y a comunicarse con el público. El crítico César Oliva Bernal investigó y escribió sobre ello en su interesantísima obra, *La verdad del personaje teatral*, de la que se copia literalmente aquí el siguiente texto por considerarlo como apoyo de lo que sobre estas líneas se expone.

[...] De modo que el actor no es un imitador, un declamador o un creador (definiciones que habían dado las escuelas tradicionales): no imita una realidad externa, pues participa de la ficción; ni representa un texto escrito, pues sabemos que el espectáculo y la interpretación del actor comprenden mucho más que el discurso textual; ni tampoco crea un ser de ficción, pues éste es un trabajo que ya he realizado el dramaturgo; sino que, como afirma Stanislavski, “vive” en escena una “realidad” y hace unas “acciones”. Es mediante estas acciones por las que el actor “descubre” su papel. Sólo en el escenario el personaje teatral existe, en oposición a los dos sentidos anteriores, ontológico y estructural (44).

Con la formación del Teatro del Arte de Moscú (1898), tanto Stanislavski como Nemiróvich-Dánchenko y su elenco dieron vida a un nuevo tipo de actuación con un carácter claramente revolucionario, ya que luchaban abiertamente contra las antiguas modalidades, contra lo convencional en el teatro. De hecho, los primeros cambios y normas no volcados en la interpretación artística que se pudieron apreciar en su teatro fueron: la suspensión de las salidas actorales en los actos y entreactos para agradecer los aplausos del público, durante el desarrollo de la representación quedó prohibido el caminar por la sala tanto a los espectadores como al personal de servicio y se cambió el telón común – que se levantaba– por uno nuevo que se abría en el medio y se corría a

derecha e izquierda.

Se dice que Stanislavski consiguió que el corazón hablara, que el silencio fuera elocuente, que a los espectadores llegase la suave melancolía, aquella resignación tan rusa de los personajes; todo un éxito que convirtió a La Gaviota en símbolo del Teatro de Arte de Moscú y del teatro ruso moderno (Oliva y Torres 301).

Stanislavski no sólo nació en el S. XIX, siglo de las revoluciones: su escenario fue la Rusia de anhelos antiimperialistas y de la acción directa, la que luchaba por echar abajo las anquilosadas estructuras del antiguo régimen zarista y sustituirlas por los andamios de un estado moderno. Esto tuvo mucho que ver a la hora de la sensación de *necesidad de cambio*, de buscar un nuevo significado, de dar una ineludible vuelta al concepto de actor y la manera de entender y ejecutar la interpretación vigente. Si la lucha revolucionaria apostaba a nivel ideológico por construir un nuevo hombre – trabajador y autosuficiente– a partir de las cenizas del antiguo – el siervo–, Stanislavski apostó por un actor nuevo, por la necesidad de hacerle progresar sobre el escenario y hacerse dueño de él gracias al control dual de los planos. Por eso crea su Sistema, con el que conseguirá un arte nuevo, partiendo de la Vivencia como base, buscando el conocimiento sobre el Texto del autor, encontrando la Encarnación del personaje y actuando orgánicamente gracias al Método de las Acciones Físicas.

El Sistema Stanislavski consiste en “crear la vida del espíritu humano del papel y la obra y encarnar artísticamente esta vida en una forma teatral bella” (2003 49). Así es como nació el ideal del artista verdadero, el realista, el que trabajará sobre la vivencia y el entendimiento como base de su técnica empática. Para abandonar el arte “antiguo” y pasar al “moderno”, esto es, para renunciar a la actuación forzada, a los clichés y a las “emociones teatrales” será requisito indispensable y principal el ACTUAR VERAZMENTE en las condiciones de vida del papel y en total analogía con la vida de éste. Cuando el actor consiga llegar a este estado gracias a los entrenamientos y ensayos, significará que se encuentra por fin cercano al personaje y que comenzará a “vivir” al unísono con él.

2. El superactor

Según el Dr. Berenguer, el concepto de reacción en base a la Teoría de Motivos & Estrategias se define como: “Sistema de respuesta del YO transindividual a la agresión del ENTORNO (motivos) que recoge las estrategias positivas del YO individual (en su búsqueda de los valores fundacionales: autenticidad) y las adopta como fórmula para la adaptación del grupo al entorno cambiante” (22). Se trata, por tanto, de un concepto muy ligado a la TENSION, porque el ser humano nunca actúa en reposo, sino que reacciona por dicha tensión. Este pensamiento viene apoyado sobre la idea de *tensión* propuesta por Popper (192): “Es el esfuerzo que nos exige permanentemente la vida en una Sociedad Abierta y parcialmente abstracta por el afán de ser racionales, de superar al menos algunas de nuestras necesidades sociales

emocionales, de cuidarnos nosotros solos y de aceptar responsabilidades”.

Por lo tanto y si hacemos una analogía entre estos dos Yoes y el Conductismo, encontraremos el *Estímulo* en el **Motivo** y la *Respuesta* en la **Reacción** como consecuencia de ese Yo Transmisor –el *TransIndividual*– y ese Yo Creador –el *Individual*– que introducirían el Primer Sistema de Interpretación, la primera técnica realista en la historia de la actuación. Para el Autor-Creador, su obra de arte es la expresión especular de su Yo, de su alma y pensamiento, de su vivencia. Plasma su realidad mediante la ilusión o, lo que es lo mismo, da vida a su mundo imaginario materializándolo en el mundo real. Para Stanislavski, la conciencia del YO para el actor lo es todo. Es ese impulso que conseguirá introducir el Plano de la Realidad del actor para empatizarlo con el del personaje en el Plano de la Ilusión. Por ello, la hipótesis que se plantea y mueve esta investigación es que **Stanislavski descubre un nuevo modelo de intérprete, el SuperActor, caracterizado por trabajar en dos planos, el Plano de la Realidad y el Plano de la Ilusión, desdoblado al artista en ellos y consiguiendo la aparición de los dos Yoes que complementan a todo intérprete: el Yo Actor –el Creador– y el Yo Personaje –el Comunicador**. El *Yo Actor* investigará en el Plano de la Realidad para encontrar en su alma la del personaje, y el *Yo Personaje* actuará desde el Plano de la Ilusión para darle forma externa a todo ese mundo interior y comunicarse con los demás: “[...] Stanislavski fue el director que introdujo definitivamente al actor en la creación del personaje dramático” (Oliva Bernal 27).

Gracias a las investigaciones ER o Causa-Efecto de Pávlov, Stanislavski encuentra la clave: **cualquier expresión que se dé en el Teatro deberá tener un estímulo interior, pues el gesto será la reacción exterior al impulso interno**. Esta es la búsqueda de la *Organicidad* y la clara participación del Cerebro Ejecutivo y los lóbulos frontales, ya que introducen el control dual sobre el escenario. De este modo consiguió Stanislavski rescatar al intérprete como artista, creando el que definiremos como modelo de *actor honesto*, porque será el que trabaje sobre la verdad de la vida y sus pasiones en el Plano de la Realidad para alcanzar una organicidad absoluta en el Plano de la Ilusión, abandonando así al *Actor Romántico* –y antes que él al *Barroco*– y dando paso al *SuperActor*. Este modelo de *actor honesto* podemos encontrarlo en Rusia primeramente gracias al actor Mijail Semiónovich Shchépkin (1788- 1863), conocido como el principal iniciador de la escuela realista en el teatro ruso por luchar contra la afectación y el falso patetismo reinantes en los escenarios rusos de finales del S. XVIII y principios del XIX, proponiendo que el actor debía observar la realidad para después revivirla sobre las tablas; pero dichas vivencias durante las representaciones no podían ser arrastradas por las emociones, pues le harían perder el control. Evidentemente, su libro *Memorias de un actor siervo* –como otros escritos y diarios– propició una gran influencia sobre Stanislavski y demás directores rusos de tendencia realista.

Por otro lado, al igual que Pávlov estableció la necesidad de experimentar en el Laboratorio –aunque él con animales–, Stanislavski crea el *Laboratorio de Actores* para poder investigar y experimentar con ellos. Entonces, si relacionamos estas ideas con las que utiliza Berenguer, provenientes de la crítica literaria de George Lukács (1885-1971) y de Lucien Goldmann (1913-1970), llegamos a la conclusión de que la *SuperEstrategia* –el fundar el primer Método para la Interpretación del *SuperActor*– dependerá del trabajo del Intérprete en esos dos planos para conseguir la completa construcción de un personaje, investigando desde el Plano de la Realidad con ese

Creador que se convertirá en el *Yo Actor* y en el Plano de la Ilusión experimentando desde el *Yo Personaje*, que será el Transmisor. Por lo tanto, **la hipótesis de esta investigación es que en la *SuperEstrategia* de Stanislavski lo que existe es la completa fusión del *Yo Actor* y el *Yo Personaje* para poder representar la Contemporaneidad, y eso crea un nuevo tipo de intérprete, el *SuperActor*.**

Según los escritos de Stanislavski, tendríamos cuatro grandes períodos de creación: Reconocimiento, Vivencia, Encarnación y Persuasión (1993 51). Lo que aquí se propone es aunarlos en dos procesos complementarios de creación: el del Arte de la Vivencia, enfocado al trabajo del *Yo Actor* en los períodos de Reconocimiento y Vivencia, y el del Arte de la Encarnación, enfocado al trabajo del *Yo Personaje* en los períodos de Reconocimiento y Encarnación; característicos cada uno de ellos de cada uno de los planos. Su unión constituirá el cumplimiento de la *SuperEstrategia* y, con ella, el salto al *SuperActor*, que será el encargado del período de Persuasión, pues la persuasión significa comunicación y eso es lo que Stanislavski buscaba ardientemente, una interpretación realista para que la comunicación fuera verdadera y orgánica. Si no hay verdad, no hay comunicación, no hay vida y, por lo tanto, no habrá teatro: “Os he contado esta historia para compartir con vosotros una idea fundamental: que el teatro no tiene categorías, trata sobre la vida. Éste es el único punto de partida y no hay nada más que sea realmente importante. El teatro es vida” (Brook 17).

Entonces, otra importante decisión que en esta investigación se propone y que va a estructurar el trabajo de aquí en adelante es que, para alcanzar este nuevo tipo de intérprete, el *SuperActor*, y conseguir su nueva meta, la *SuperEstrategia*, resultará requisito indispensable que el artista trabaje y gestione estos dos planos al mismo tiempo, ya que deberá ejercitarse desde allí:

- **el Plano de la Realidad**, que es desde donde trabajará el *Yo Actor* de manera consciente con sus estrategias, buscando el entrenamiento y la rutina, para que el *Yo Individual* asimile los elementos nuevos y el *Yo TransIndividual* sea el que vaya reconociéndolos y asentando una metodología de trabajo.

[...]¿Por qué el pintor, el escultor, dedica diariamente un determinado tiempo para pintar, para plasmar, y considera irremediamente perdido el día que pasó sin hacer algo, mientras que el artista dramático tiene permiso de no hacer nada, pasarse los días muertos en los cafés, en compañía de damas hermosas, y esperar que, durante la noche, Apolo le arrojará desde las alturas la inspiración? [...] (Stanislavski en Ruiz 33).

- **el Plano de la Ilusión**, que es desde donde se trabajará el *Yo Personaje* de manera consciente gracias a las estrategias, ya imaginadas y asimiladas, para que encuentre el punto de unión con el *Yo Actor* y se fusione con él, alcanzando crear el personaje como *Yo TransIndividual* por el que se vehicularía el mensaje de la actuación.

Cada invención creada por la imaginación del autor debe ser

completamente trabajada y firmemente establecida sobre la base de los hechos. Las preguntas (*quién, cuándo, dónde, por qué, para qué, cómo*) que nos planteamos para despertar nuestra fantasía nos ayudan a crear una imagen cada vez más definida de la vida que sólo existe en la ilusión. [...] Todos y cada uno de los movimientos que ustedes realizan en escena y cada palabra que dicen, debe ser resultado directo de la vida normal de la imaginación (Stanislavski 2003 96-97).

Mas volvamos al concepto de *actor honesto* para relacionarlo después con el Naturalismo:

- De un lado y llegados a este punto, emparentando la figura del intérprete con la verdad de Stanislavski y convirtiendo esa unión en necesaria e inseparable, se especifica aquí la definición de *actor honesto* como la persona que representa en el teatro, cine, televisión, incapaz de engañar o defraudarse así mismo a la hora de simular sentimientos u otra cosa; que en palabras de Stanislavski sería: el actor que trabaja sobre la verdad de la vida y sus pasiones para alcanzar una organicidad absoluta.

La verdad en la escena es aquello en lo que creemos sinceramente tanto dentro de nosotros mismos, como en el alma de nuestros “**partenaires**”. La verdad es inseparable de la fe, así como la fe de la verdad. No pueden existir una sin la otra, y sin las dos no puede existir ni el verdadero sentimiento, ni la creatividad (Stanislavski 2001a 70).

- De otro lado, es innegable el cruzarse con Nietzsche y su Superhombre: “la persona capaz de generar su propio sistema de valores identificando como bueno todo lo que procede de su genuina voluntad de poder”. Definición ésta que, enlazada con la de *actor honesto* y la Supertarea de Stanislavski –que desembocaría en la creación de la *SuperEstrategia*– formarán un nuevo concepto completamente unido a ella: El **SuperActor**, *el actor capaz de generar su propio sistema de impulsos, tanto internos como externos, identificando como verdaderos todos los que procedan de su genuina voluntad de creación y fe, para alcanzar su completa naturaleza orgánica gracias a la fusión de su Yo Actor-Yo Personaje y a su control dual*.

Superhombre → SuperEstrategia → SUPERACTOR

3. Las estrategias del método

Mi “sistema” se divide en dos partes principales: 1) el trabajo interno y exterior del artista sobre sí mismo, 2) el trabajo interno y exterior sobre el personaje. El trabajo interno y sobre sí mismo reside en la elaboración de una técnica psíquica que permite al artista “evocar” en sí mismo el “estado creativo” que con mayor facilidad le aproxima a la inspiración. El trabajo

exterior consiste en la preparación del aparato corporal para la encarnación del personaje y la exacta transmisión de su vida interior. El trabajo sobre el personaje consiste en el estudio de la esencia espiritual de la obra dramática, de la semilla que ha engendrado la obra y que determina su sentido, así como el sentido de cada uno de los personajes que componen e integran la obra (Stanislavski 2001a 15-16).

Partiendo de esta explicación del propio Stanislavski sobre su sistema, se podrá entender, entonces, que se expongan aquí también dos tipos de *estrategias* que impulsarán al intérprete para que alcance ese cambio hacia la organicidad, hacia la interpretación realista y se convierta en ese *SuperActor* que será el que actúe en la representación. La primera parte, el trabajo interno y exterior del artista sobre sí mismo, se conseguirá investigando sobre las *Estrategias para el Arte de la Vivencia* en el Plano de la Realidad, que se centrarán en el entrenamiento del *Yo Actor*; la segunda, el trabajo interior y exterior sobre el personaje, impulsarán el *Yo Personaje* desde el Plano de la Ilusión gracias al desarrollo de las *Estrategias para el Arte de la Encarnación*.

Para poder llegar en esta investigación a una sistematización coherente de las Estrategias del Método de Stanislavski, creo de vital importancia explicar más detenidamente el sistema de trabajo llevado a cabo en estas líneas basado en la Teoría de Motivos & Estrategias. Apoyándonos en Berenguer y sus planteamientos, existen dos tipos de acercamientos a una obra artística para la *Teoría de Motivos*: del ENTORNO al YO –producción de la obra, lo que le ocurre a Stanislavski como Autor-Creador de la época– y del YO al ENTORNO –crítica de la obra, lo que se plantea aquí.

Es importante matizar que la Teoría de Motivos & Estrategias es una superación que Ángel Berenguer plantea de la Teoría marxista de las Mediaciones, apoyándose bastante en los planteamientos de Hegel y Lukács, pero introduciendo también pensamientos no marxistas como los de Karl Popper –éste estaba en contra de las mediaciones– y los del neurólogo Elkhonon Goldberg –pues se reafirma en el Cerebro Ejecutivo. Lo que de este último le interesa es el proceso de aprendizaje novedad-rutina y la relación con Oliver Sacks. En esos procesos cognitivos se apoyará también esta investigación y la estructuración de las siguientes estrategias.

El concepto de *Estrategia* nace de la Didáctica. Representa un conjunto de acciones enfocadas al cumplimiento de un objetivo, basándose en un aprendizaje segmentado en pasos significativos a conseguir hasta alcanzar la meta, pero partiendo de la capacidad de pensamiento que hará posible ese avance en función de criterios de eficiencia. Entonces, emparentando esto con la idea de estrategia utilizada por el Dr. Berenguer, se podrían diferenciar dos tipos de estrategias: las *estrategias creativas*, que son las que se estimulan desde el *Yo Individual* creando ACCIONES con las que el individuo responderá a las agresiones del Entorno; y las *estrategias reactivas*, generadas por el *Yo TransIndividual* como REACCIONES a los *motivos* que impulsan al *Yo Individual* en su búsqueda de la autenticidad y “[...] las adopta como fórmula

para la adaptación del grupo al ENTORNO cambiante” (Berenguer 22).

El individuo tiene que reflexionar sobre sus *Motivos* para poder plantear después unas *Estrategias* dentro de sus posibilidades. Los niños siempre crean estrategias para conseguir sus objetivos. La Genética también es un elemento muy importante: el sexo condiciona a cada uno cómo será en su vida; la Formación también: dónde, cómo y con quién te educas. Es necesaria la creación de áreas donde el hombre pueda crecer. El “buen artista” nos planteará una visión del mundo más allá de lo normal gracias a sus *estrategias creativas*, y la riqueza y la coherencia serán necesarias en sus *estrategias reactivas* para que la obra de arte no sea mediocre. Y así se fueron desarrollando las *Estrategias* en Stanislavski, hasta tal punto que, en esta investigación, las estrategias no son concebidas como “técnicas” para que el actor haga algo, sino como *el impulso de una acción, interna o externa, necesaria para modificar o matizar una interpretación.*

Eso es lo que necesitaba de manera urgente el *Actor Romántico*, impulsos que le hicieran reaccionar realmente, de manera orgánica, consiguiendo que estuviera acorde con el paradigma estético de la época, es decir, con el Naturalismo. ¿Por qué el hombre sobrevive, esto es, actúa en la vida? Porque el Entorno lo hace reaccionar. ¿Qué tendrá que hacer el actor para reaccionar en el escenario? Buscar, ante todo, la verdad de los sentimientos y de las pasiones como si se tratara de la vida misma, encontrar el Arte de la Vivencia en el **Plano de la Realidad** para después trasladarlo como Arte de la Encarnación al **Plano de la Ilusión** y trabajar con esa dualidad; lo que derivará en el descubrimiento de la fusión del alma del *Yo Actor* con el alma del *Yo Personaje*, para construir después su forma externa y darle vida al *SuperActor*. Para ello son necesarias unas **Estrategias** que ayuden al actor a conseguir ese arte de sobrevivir en el escenario. Por lo tanto, las estrategias existirán para poder justificar y llegar a la estrategia principal: LA SUPERESTRATEGIA.

Las estrategias que se van a exponer a continuación proporcionarán al intérprete **cambios físicos y psicosociales**, los cuales nos derivan a dos tipos de Estrategias que fundamentarían la existencia de la *SuperEstrategia* y la creación de un personaje desde los dos planos necesarios, apoyando así esa dualidad y la autonomía sobre el escenario:

1. **ESTRATEGIAS PARA EL ARTE DE LA VIVENCIA**, son las que trabajará el *Yo Actor* desde la verdad y la intuición para llegar después al subconsciente del *Yo Personaje* a través de lo consciente del artista, consiguiendo ese cambio psicosocial. Esto es, la construcción del personaje del interior al exterior del propio creador, buscando la empatía del intérprete con su papel para que encuentre a éste dentro de él y alcance sentir orgánicamente por qué es de esa manera y no de otra, hasta el punto de actuar como él. Todo serán procesos de ensayos para alcanzar la rutina de trabajo y que el *Yo Actor* no sufra siempre con INPUTS nuevos cuando reciba personajes distintos. Por eso, se considera que los procesos que forman esta Estrategia son la Vivencia y la parte del Método de las Acciones Físicas que se centra en la investigación y búsqueda del intérprete –desde su *Yo Individual*–, ya que con los *impulsos* en la **Vivencia** encontraremos la lógica de la Naturaleza y la verdad del comportamiento humano para

conseguir la esencia orgánica del *Yo Actor* –en el Plano de la Realidad– y, con la **Acción Física**, los ensayos de lo involuntario mediante lo voluntario; llegando al mismo objetivo: la organicidad y la verdad de la vida y las pasiones del *Yo Personaje* en el *Yo Actor*.

El arte de la vivencia es el arte teatral en el que el actor está enteramente absorbido por la obra. Entonces involuntariamente vive la vida del personaje, sin darse cuenta de lo que siente, sin pensar en lo que hace, y todo fluye espontáneamente del subconsciente... Uno de los fundamentos básicos del arte de la vivencia es el principio: **la creatividad subconsciente de la naturaleza a través de la psicotécnica consciente del artista** (Stanislavski 2001a 56- 57).

2. ESTRATEGIAS PARA EL ARTE DE LA ENCARNACIÓN, son las que se trabajarán en el Plano de la Ilusión para fusionarse con lo Real. Esto es, la creación desde el exterior del *Yo Personaje* al interior del *Yo Actor*. Aquí incluiríamos los dos procesos vinculados a la construcción externa del personaje, Encarnación y Trabajo sobre el Papel o, para ser más exactos, la parte del Método de las Acciones Físicas que se centra en el *Yo Personaje*, ya que se busca el total entendimiento y comunión de ambos partiendo de lo físico y/o externo.

El trabajo del actor sobre un personaje le enseña a analizar el material, también a encontrar lo más valioso y necesario, a fundirse con el personaje y encontrar la llave que le ayude a descubrirlo, que le permita al actor interpretarlo con fidelidad en cada función. También le enseña, finalmente, a ser siempre distinto sin traicionar a la esencia del personaje (Chéjov en Stanislavski 2001a 104).

La Técnica de Actuación de Stanislavski tanto en el Arte de la Vivencia –el *Yo Actor*– como en el Arte de la Encarnación –el *Yo Personaje*– se establece en base a **Seis Estrategias** que, a su vez, se dividen en diferentes **Impulsos**, que son los encargados de estimular el cambio para la interpretación del nuevo modelo de actor. Para conseguir alcanzar la **SuperEstrategia**, debe cumplirse la **justificación** de las demás estrategias que la forman. Todas las Estrategias llevan a la verdad escénica. Para desarrollar la *SuperEstrategia* de un personaje orgánico, el actor recurre a *Estrategias* que le hacen alcanzar ciertos objetivos ligados a dicha *SuperEstrategia*.

4. Las estrategias del yo actor

Para Stanislavski, la importancia de la actuación verdadera en el Plano de la Realidad estriba en el trabajo con el *Yo Actor*, en desarrollar una técnica que consiguiera que éste entendiera la lógica del comportamiento humano para alcanzar una empatía total con su *Yo Personaje* y, así, vivir al unísono con él. El entendimiento de las relaciones humanas dentro de unas circunstancias dadas determinadas es la base de toda comunicación y, por tanto, del teatro. Ese será el impulso principal para

conseguir una interpretación realista. El intérprete deberá también conocerse y entenderse a sí mismo hasta tal punto que llegue a utilizar la técnica en beneficio de su propio crecimiento y superación. Para ello, los procesos de ensayos y el aprendizaje centrado en el proceso de novedad- rutina serán esenciales.

Las ESTRATEGIAS DEL YO ACTOR necesarias para conseguir la actuación verdadera en el Plano de la Realidad son seis:

1. *Estrategias del Texto*, se encargan de comenzar la creación del *Yo Actor* desde la asimilación y conocimiento de la obra del autor para acercarse a su *Yo Personaje*.
2. *Estrategias del Equilibrio*, colocan al *Yo Actor* en el estado perfecto para poder ensayar e investigar sobre él.
3. *Estrategias de la Imaginación*, ponen al *Yo Actor* en el lugar del *Yo Personaje* gracias a la empatía.
4. *Estrategias de la Memoria*, consiguen que el *Yo Actor* reviva los sentimientos del *Yo Personaje* mediante la lógica del recuerdo.
5. *Estrategias de la Improvisación*, crean el impulso verdadero del *Yo Actor* partiendo de la acción del *Yo Personaje*.
6. *Estrategias de la Comunicación*, logran la comunicación real de ambos.

Si nos centramos de nuevo en la *SuperEstrategia*, esto es, MOTIVOS DE UN MÉTODO PARA LA INTERPRETACIÓN DEL SUPERACTOR y en la explicación de la Teoría de Berenguer, se reafirma que Stanislavski busca la esencia de toda creación, la organicidad absoluta, el porqué y paraqué de la existencia en la Naturaleza con el fin de ayudar al artista a entender y conocer sistemáticamente el comportamiento humano y sus razones, para que sea capaz de alcanzar “la construcción de otra persona”. Una vez claro este proceso del personaje, el actor conseguirá aplicarlo a cualquier estilo teatral, ADAPTÁNDOSE a los requisitos de la pieza y el montaje. Estas adaptaciones, necesarias para alcanzar el Arte de la Vivencia, serán las que modifiquen al intérprete desde el punto de vista psicosocial.

5. Las estrategias del yo personaje

El actor en ningún caso debe huir de sí mismo. Haga lo que haga el actor, en todo momento, cada segundo, es siempre él mismo y no puede “interpretar” a nadie. Hay un gran error en la noción de la encarnación del personaje, pues ésta no consiste en huir de uno mismo, sino en que nos rodeemos de sus circunstancias, en todas las acciones que realizamos y nos familiaricemos con esas circunstancias en todo momento, hasta el punto de no saber ya cuándo soy yo, y cuándo es el personaje. He aquí la verdad, esto es la encarnación del personaje (Stanislavski 2001a 156).

Son las estrategias que se trabajarán desde el Plano de la Ilusión. Esto es, la creación desde el exterior del *Yo Personaje* al interior del *Yo Actor*. Aquí incluiríamos los dos procesos vinculados a la construcción externa del personaje, Encarnación y

Trabajo sobre el Papel o, para ser más exactos, la parte del Método de las Acciones Físicas que se centra en el *Yo Personaje*, ya que se busca el total entendimiento y comunión de ambos partiendo de impulsos físicos y/o externos.

Evidentemente y pensando desde una vertiente lógica, siempre se trabajará en la Realidad y desde el Actor-Creador, pero apoyándonos en nuestra teoría, se entiende que el personaje es algo irreal, imaginado, que nace desde el Plano de la Ilusión y, por tanto, debemos admitir que todos sus impulsos partirán desde la Imaginación creada como *Yo Personaje* e inspirarán desde allí al *Yo Actor* para alcanzar la organicidad en escena y esa gestión de dualidad. Por eso, en estas estrategias continuaremos con nuestra creación a partir del *Yo Personaje* porque, aunque ésta nazca del alma del *Yo Actor* en el Plano de la Realidad por el estudio de la obra, del personaje y de sus mediaciones gracias al trabajo de mesa y a las circunstancias dadas –las ya expuestas **Estrategias del Texto y de la Imaginación** pertenecientes a las Estrategias para el Arte de la Vivencia– en este punto se busca exteriorizar en ese *Yo Actor* la imagen del *Yo Personaje* que tiene formada en su imaginación, por lo que nos encontraremos en el Plano de la Ilusión y tendremos que llegar a esa fusión de ambos para materializar dicha creación en el *Yo Actor* dentro del Plano de la Realidad.

El Arte de la Encarnación busca construir la personificación del personaje. Para ello, al igual que las **Estrategias para el Arte de la Vivencia** preparan el alma del *Yo Actor* para que empatice con la del *Yo Personaje* y empiecen a crear juntos en los dos planos –Realidad e Ilusión–, las **Estrategias para el Arte de la Encarnación** despiertan estímulos en el Intérprete impulsados desde el *Yo Personaje* para que entrene y prepare su cuerpo de *Yo Actor* con el fin de alcanzar la completa fusión de los procesos psíquicos y físicos como resultado del trabajo creativo –el *Yo Individual*– para la transmisión de los sentimientos –el *Yo TransIndividual*. Evidentemente, una persona es la unión de un alma y un cuerpo. Construido el alma, lo único que se necesitará será preparar un aparato corporal capaz de exteriorizar tanto física como verbalmente todas esas emociones y sensaciones. Por ello, tanto el cuerpo como la voz deben estar totalmente listos para alcanzar la construcción externa del personaje sin ningún tipo de *tensión*, ya que ésta volvería a castrar el impulso orgánico que la naturaleza creadora regala al artista, empujándole, así, al recurso de los clichés y de los convencionalismos. Por ello Stanislavski plantea la necesidad de perfeccionar el aparato físico hasta dejarlo en condiciones de transmitir todos los matices de las emociones.

Estas Estrategias se plantean partiendo del Plano de la Ilusión ya que buscan la fusión del *Yo Personaje* con el *Yo Actor* gracias a la construcción en la imaginación que éste, tanto por su entendimiento del pensamiento lógico de aquél como por la información que el Autor- Creador proporciona respecto de su vida, capta a través de la obra dramática: “La caracterización externa explica e ilustra, y por tanto transmite a los espectadores la concepción interior de su papel” (Stanislavski 2001b 25). Incluso cuando al *Yo Actor* le cueste encontrar la imagen del *Yo Personaje* en el proceso de investigación de su alma, estos impulsos de técnica exterior también le ayudarán y encaminarán en su búsqueda, pero desde la creación del *Yo Personaje*. De

este modo, se demostraría que tanto una acción exterior es el impulso justificado de otra interior como a la inversa –apoyando, así, el Método de las Acciones Físicas.

Los impulsos de la técnica exterior se centran en el cuerpo, la voz, el tempo-rítmico o la caracterización entre otros. Es más, se podría entender el **Arte de la Encarnación** como un proceso orgánico de la Naturaleza Creadora del *Yo Actor* que se alcanzará gracias al desarrollo de las tres características esenciales del *Yo Personaje*: **entrenamiento del aparato corporal, búsqueda de la personificación y el desarrollo de una técnica exterior** que comunique de modo externo las intenciones del alma.

La encarnación, por lo tanto, pone en equilibrio una doble necesidad: la vivencia interior y la transmisión de esta vivencia en una forma artística. De esta manera, la encarnación funciona como vehículo indispensable para que la vivencia trascienda la mera exploración psicológica y se proyecte como obra de arte encima del escenario (Ruiz 85).

Las ESTRATEGIAS DEL YO PERSONAJE necesarias para conseguir la fusión del alma del *Yo Personaje* con la del *Yo Actor* con el fin de alcanzar su forma externa, es decir, su Encarnación son seis:

1. *Estrategias del Papel*, accionan el entendimiento del texto.
2. *Estrategias de Cuerpo*, comienzan la creación desde la preparación y el adiestramiento corporal.
3. *Estrategias de Comunicación*, serán las que rellenen y den vida a las palabras.
4. *Estrategias de la Declamación*, la acción verbal provista de un propósito.
5. *Estrategias de la Organicidad*, encuentran la justificación interna partiendo de la externa.
6. *Estrategias de la Caracterización*, alcanzan la personificación con elementos externos.

Estas Estrategias del Arte de la Encarnación se impulsan gracias al relevo tomado de las del Arte de la Vivencia para darle **vida y forma al alma del Yo Personaje**.

Ahora, cuando en el interior ya se han acumulado sensaciones y se ha creado una vida afectiva, surge el material que servirá para el intercambio y la comunicación con los demás seres. Ahora, cuando ya se han formado los deseos, los objetivos y las tendencias, se podrá llegar a realizarlos. Para ello es necesario actuar, no sólo interior y espiritualmente, sino también exterior y físicamente, es decir, hablar, actuar para transmitir con palabras y actitudes las ideas y los sentimientos, o simplemente ejecutar los objetivos puramente físicos, exteriores: entrar, saludar, comer, beber, escribir y todo realizado con alguna finalidad. [...] se necesita estimular la naturaleza física y ayudarla a encauzar aquello que formó el sentido creador (Stanislavski 1993 151).

Retomando el concepto de *SuperEstrategia* y el de *SuperActor*, al que situamos en la Representación, se puede afirmar que para alcanzar ese estado ideal de creación y comunicación –la eficacia del Cerebro Ejecutivo y los lóbulos frontales en su equilibrio con el *Yo Individual* y el *Yo TransIndividual*– el Intérprete, junto con la investigación de ambas estrategias, deberá crear la vida real del papel en dos caminos, el espiritual y el físico, también en ambos planos, el de la Realidad y el de la Ilusión, para poder vivir el presente en escena del *Yo Personaje* –el aquí y ahora–, armando el pasado y construyendo el futuro desde el *Yo Actor* para poder sobrevivir a esa necesaria organicidad sobre las tablas. Stanislavski habla que la verdad y la fe son requisitos indispensables para el artista en cualquier situación, y nos descubre para ello la importancia de los conceptos de **Estado de Ánimo** y **Atmósfera**, precisos para alcanzar ese estatus perfecto de inspiración. Por ello, definiremos el *Proceso del Yo Actor* como el entrenamiento del intérprete con el fin de aprender una técnica y sistema de trabajo necesarios para alcanzar la actitud artística perfecta, partiendo del alma creadora del *Yo Actor* en su búsqueda, gracias a la empatía, del alma del *Yo Personaje*. Y el *Proceso del Yo Personaje* como la exteriorización de éste gracias a la imagen creada por el texto dramático y la ilusión del dramaturgo en el *Yo Actor* que, trabajando la caracterización, la palabra, etc., se conseguirá la fusión del cuerpo del *Yo Personaje* con el del *Yo Actor*. Esta fusión, obligatoria para alcanzar el Arte de la Encarnación, será la que modifique al intérprete desde el punto de vista físico.

Referencias bibliográficas

- Alba Peinado, C. y González, L. M. *MOTIVOS & ESTRATEGIAS. Estudios en honor del Dr. Ángel Berenguer*. Leiria: Instituto Politécnico de Leiria-Universidad de Granada, 2009. PDF.
- Berenguer, Ángel. “Motivos y Estrategias: Introducción a una teoría de los lenguajes escénicos contemporáneos”. *Teatro 21* (2007): 13-29. Impreso.
- Brook, Peter. *La puerta abierta. Reflexiones sobre la interpretación y el teatro*. 1994. Barcelona: Alba Editorial, 2002. Impreso.
- Darwin, Charles. *La expresión de las emociones*. 2009. Pamplona: Editorial Laetoli, 2014. Impreso.
- Goldberg, Elkhonon. *El cerebro ejecutivo: lóbulos frontales y mente civilizada*. 2001. Madrid: Crítica, 2004. Impreso.
- Hormigón, Juan Antonio. “Paradojas de la interpretación actoral. Muchos equívocos y algunas incertidumbres”. *ADE Teatro 87* (2001): 7-15. Impreso.
- Layton, William. *¿Por qué? Trampolín del actor*. 1990. Madrid: Fundamentos,

1999. Impreso.
- Nietzsche, Friedrich. *Así hablaba Zaratustra*. 2012. Barcelona: Plutón Ediciones X, 2015. Impreso.
- Oliva, C. y Torres, F. *Historia Básica del Arte Escénico*. 1990. Madrid: Cátedra, 2006. Impreso.
- Oliva Bernal, César. *La verdad del personaje teatral*. Murcia: Universidad de Murcia, 2004. Impreso.
- Ósipovna Knébel, María. *El último Stanislavski*. 1996. Madrid: Fundamentos, 1999. Impreso.
- Popper, Karl. *La sociedad abierta y sus enemigos*. 1945. Barcelona: Paidós, 2006. Impreso.
- Ruiz, Borja. *El Arte del Actor en el siglo XX*. Bilbao: Artezblai, 2008. Impreso.
- Stanislavski, Constantine. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Buenos Aires: Quetzal, 1986a. Impreso.
- _____. *Trabajos teatrales. Correspondencia*. Buenos Aires: Quetzal, 1986b. Impreso.
- _____. *El arte escénico*. 1968. México: Siglo Veintiuno, 1987. Impreso.
- _____. *El trabajo del actor sobre su papel*. Buenos Aires: Quetzal, 1993. Impreso.
- _____. *Ética y disciplina*. México: Grupo Editorial Gaceta, 1994. Impreso.
- _____. *Mi vida en el arte*. Madrid: La Avispa, 1997. Impreso.
- _____. *El sistema Stanislavski. Diccionario de términos stanislavskianos*. Murcia: Escuela Superior de Arte Dramático, 2001a. Impreso.
- _____. *La construcción del personaje*. Madrid: Alianza, 2001b. Impreso.
- _____. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Barcelona: Alba, 2003. Impreso.
- _____. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Barcelona: Alba, 2009. Impreso.
- Saura, Jorge. *Actores y Actuación. Antología de textos sobre la interpretación. Volumen I (429 a. C. – 1858)*. Madrid: Fundamentos, 2006. Impreso.
- _____. *Actores y Actuación. Antología de textos sobre la interpretación. Volumen II (1863 – 1914)*. Madrid: Fundamentos, 2007. Impreso.
- Zola, Émile. *El Naturalismo en el teatro*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena, 2011. Impreso.