

El trabajo del actor con el texto dramático en el método de las acciones físicas de Stanislavski



Mariano Nicolás Zucchi

CONICET, IIT-UNA, Argentina
marianonzucchi@gmail.com

Fecha de recepción: 29/12/2022.
Fecha de aceptación: 30/03/2023

Resumen

La lectura e interpretación del texto dramático constituye, en muchos casos, un obstáculo en la formación pedagógica del actor. En efecto, identificar las acciones dramáticas representa un desafío para muchos estudiantes. Los métodos de actuación tienden a agravar la situación, puesto que, en general, no proveen herramientas para analizar las obras. En un trabajo previo (Zucchi, 2017a), examinamos la primera etapa de la producción de Stanislavski y mostramos que la vigencia de una concepción referencial del significado conduce al pedagogo a descuidar el abordaje de las piezas teatrales. Profundizando esta línea de investigación, este artículo pretende examinar cómo el método de las acciones físicas establece la forma en la que el intérprete debe interactuar con el texto. Específicamente, se toma como corpus *El trabajo del actor sobre su papel* (1980) y se analiza cómo se piensa el significado y el proceso de comprensión de textos. En cuanto a los resultados, se prueba que esta nueva vertiente de la teoría stanislavskiana tampoco propicia un andamiaje que posibilite una interpretación eficaz de las obras dramáticas. Finalmente, en lo relativo al marco teórico a utilizar, se adopta el enfoque dialógico de la argumentación y la polifonía (Caldiz, 2019; García Negroni, 2018; Pernuzzi, 2022).

■ Palabras clave: Stanislavski; Lenguaje; Sentido; Actuación; Pedagogía teatral

The Actor's Approach to the Dramatic Text in Stanislavski's Physical Actions Method

Abstract

In many cases, identifying the meaning of a dramatic text is an obstacle. Indeed, for many actors –particularly students– it is a challenge to analyze the characters' dialogues. Performance methods tend to aggravate the situation, since, in general, they



do not provide tools to analyze plays. In fact, in a previous work (Zucchi, 2017a), it was shown that the first version of Stanislavski's method doesn't provide a productive approach to dramatic pieces. In the same line of research, this article examines how the method of physical actions establishes the way the performer must interact with the text. Specifically, assumptions related to the notions of *meaning*, *language* and *text comprehension* are analyzed in *El trabajo del actor sobre su papel* (1980). The paper proves that this pedagogical proposal does not provide a scaffolding that enables an effective interpretation of theatrical plays. Regarding the theoretical perspective, this article uses as framework the dialogic approach to argumentation and polyphony (Caldiz, 2019; García Negroni, 2018; Pernuzzi, 2022).

■ **Keywords:** Stanislavski; Language; Meaning; Performance; Theater Pedagogy

**“Es lamentable y al mismo tiempo indigno observar hasta qué punto carecemos de recursos de carácter psicotécnico para penetrar en el alma del personaje. Los artistas, huérfanos de un sistema, deambulan sin lograr resultado alguno”
(Stanislavski, 1980:303)**

Introducción

Muchos actores y directores teatrales experimentan dificultades para leer e interpretar un texto dramático. Esta realidad es aún más evidente en los espacios pedagógicos: en el momento de abordar una escena, es frecuente que los artistas en formación se muestren inseguros, puesto que encuentran oscuros algunos fragmentos de la obra y esto les impide participar con autonomía del proceso de construcción de sentido. En efecto, no solo es recurrente que surjan dudas en torno a la identidad de los sucesos de la fábula, sino que, en múltiples ocasiones, resulta extremadamente complejo que se reconozcan las acciones verbales que llevan adelante los personajes (con sus discursos) y las particularidades de las subjetividades que quedan plasmadas en las piezas.

Hay que decir, por supuesto, que los problemas asociados a la comprensión de textos exceden el dominio de la pedagogía teatral. Los inconvenientes en el desarrollo de habilidades y estrategias eficaces de lectura afectan a individuos de distintas clases sociales, edades y profesiones y tienen múltiples causas: los obstáculos en la decodificación y en la asignación de sentido, si bien son procesos de orden cognitivo, dependen también de factores psicológicos y emocionales (Ferrerres, Abusamra y Squillace, 2010), en los que no se puede descartar la influencia del entorno sociocultural (van Dijk y Kintsch, 1983). Es necesario tener presente también que es esta una actividad compleja, en la que conviven diversos mecanismos mentales:

Comprender un texto implica desde niveles lingüísticos superficiales (donde se combinan los significados de las palabras en unidades que conforman ideas o proposiciones (microestructura), que a su vez se combinan en temas globales (macroestructura)) hasta niveles profundos como los llamados modelos de situación, donde se integra la información aportada por el texto con los conocimientos previos del lector. (Cuadro y Balbi, 2012:59)

Cualquier falla en alguna de estas fases puede dar lugar a trastornos en la lectura y/o en la interpretación.

En este marco, el presente artículo se pregunta por el rol que los métodos de actuación tienen en este proceso. Concretamente, se busca identificar si estos aportan herramientas específicas que les permitan a los hacedores teatrales interpretar eficazmente un texto dramático o, si, por el contrario, contribuyen en la aparición de las dificultades arriba mencionadas. Para responder este interrogante, proponemos examinar no solo la forma en la que los métodos le sugieren a los actores y directores trabajar con la literatura dramática, sino también sus presupuestos epistemológicos. En realidad, la manera particular en la que se concibe el *significado lingüístico*, el *lenguaje* y la *comprensión de textos* determina el modo en el que cada método define cómo el intérprete debe interactuar con la obra teatral. En última instancia, el examen de estas nociones es aquello que permite testear la productividad que tiene –o no– cada una de las propuestas pedagógicas en lo relativo al procedimiento que establecen para abordar las piezas literarias.

En cuanto a los antecedentes de una investigación de estas características, se debe señalar que la pedagogía teatral –exceptuando el caso de Aslan (1979:51)– rara vez abordó esta cuestión. Históricamente, la disciplina se dedicó a reseñar los distintos métodos de actuación (cf., entre otros, Laferrière, 1997; Ruiz, 2008) y a reflexionar sobre su propia naturaleza y los límites de su objeto de estudio (cf., entre otros, García-Huidobro, 2004; Knébel, 1991). Algunos autores como Vázquez Lomelí (2019), además, cuestionan la falta de sistematicidad que se puede identificar en algunas propuestas pedagógicas. No obstante, no se ha realizado hasta el momento un examen crítico detallado de la manera en la que los maestros de actuación le proponen a los hacedores teatrales interpretar el texto dramático.

Como se puede observar, existe un espacio de vacancia significativo. Por una cuestión de extensión, sin embargo, en este trabajo nos ocuparemos solamente de analizar la forma en la que se piensa el trabajo del actor con el texto en el método de las acciones físicas (en adelante, MAF), etapa final de la producción pedagógica de Constantin Stanislavski, el primero –y quizás uno de los más importantes– maestros de actuación. Al respecto, es importante señalar que este artículo retoma una publicación previa (Zucchi, 2017a) ocupada de estudiar este mismo problema en la primera parte de la propuesta del pedagogo ruso (en *El trabajo del actor sobre sí mismo* (Stanislavski, 1997a y b)). En ese sentido, este texto aspira a establecer un diálogo con el anterior para arribar, así, a un panorama completo del modo en el que se concibe el lenguaje y la interpretación de los textos en toda la obra de Stanislavski.

Específicamente, y en lo relativo al MAF, se demostrará que el método, si bien se ocupa largamente de reflexionar en torno a la interacción entre el actor y la obra dramática, en última instancia, no propone un abordaje productivo del texto, puesto que no aporta recursos concretos para identificar el sentido ni las acciones vehiculizadas por las réplicas de los personajes. Esto será explicado, a su vez, como el resultado del posicionamiento teórico-epistemológico adoptado por el MAF respecto a la naturaleza del lenguaje: al entender la comprensión de textos como un mero acto de *decodificación* y al reproducir una concepción referencial del significado lingüístico, la propuesta de Stanislavski no percibe la interpretación de la obra como un asunto problemático a atender y, en consecuencia, no se ocupa de brindar herramientas que colaboren a que el actor resuelva esta tarea. Además, se mostrará que, si bien el pedagogo ruso introduce en el MAF una serie de cambios metodológicos importantes respecto a su formulación original, sostiene la forma en la que piensa el lenguaje. Esto hace que persistan en toda su obra los mismos problemas en lo que respecta al modo en el que el actor se debe acercar y trabajar con el texto.

En cuanto al corpus de análisis, es importante señalar que el MAF nunca fue formulado por Stanislavski como un método. Sus discípulos fueron los que, tras su

fallecimiento, le dieron nombre y lo sistematizaron en tanto tal. En sentido estricto, Stanislavski en el final de su vida (desde 1930 aproximadamente) produce una serie de manuscritos en los que comenta el montaje de dos obras: *Otelo* de Shakespeare, y *El inspector* de Gogol. Es a propósito de estas puestas que él indaga una nueva forma de pensar la actuación, que se organiza ahora a partir de la realización de acciones físicas concretas y ya no como el efecto de un estado psicológico y emocional interior previo. Los lineamientos generales de esta nueva lógica de trabajo quedaron formulados, como señalamos, en un conjunto de borradores, que luego fueron publicados en un volumen titulado *El trabajo del actor sobre su papel* (1980). No obstante, el carácter inconcluso de estos textos hace que la propuesta posea un número considerable de contradicciones y vacíos (Kristi y Prokófiev, 1980:9), que, vale mencionarlo, dificultan su abordaje. Con todo, un examen detallado permite identificar la forma en la que se configura el trabajo con el texto en esta etapa de la producción de Stanislavski. En relación con este punto, resulta fundamental mencionar también que en este artículo se estudia la traducción al español de los manuscritos realizada por Salomón Merener a partir de la versión rusa original. Se hace esta aclaración dado que, como toda traducción constituye un caso de reescritura (Spoturno, 2019), nuestras afirmaciones sobre el material, si se quiere ser riguroso, no deberían ser atribuidas al original, sino solamente al texto de Merener.

Finalmente, en cuanto al marco teórico, este trabajo se inscribe en el enfoque dialógico de la argumentación y la polifonía (Caldiz, 2019; García Negroni, 2018; García Negroni y Hall, 2020; Pernuzzi, 2022; Zucchi, 2021 y 2022, en adelante, EDAP), perspectiva no veritativista de la significación y no unicista del sujeto que reformula en clave dialógica (Bajtín, [1979] 2002) los principios fundamentales de la semántica argumentativa francesa (Anscombe y Ducrot, 1994; Carel y Ducrot, 2005; Ducrot, 1986). La adopción de este marco es de gran utilidad para pensar la noción de *significado* presente en la propuesta de Stanislavski. De hecho, al tratarse el EDAP de una teoría no referencialista (*i. e.*, que entiende que el valor semántico no se define por la correspondencia de los signos con lo real), permite ver con nitidez los límites y dificultades teóricas que impone pensar el sentido lingüístico en estos términos, tal como se hace en el MAF. Es más, al ocuparse de los aspectos dialógicos de la significación, esta perspectiva de trabajo es ideal para analizar también cómo la segunda etapa de la producción de Stanislavski recupera (y discute) la anterior.

El trabajo sigue el siguiente orden: en el próximo apartado, se introduce la figura de Stanislavski y se resume cómo se piensa el abordaje de la obra dramática en *El trabajo del actor sobre sí mismo* (§2). Luego, se examina la manera en la que esta actividad se codifica en el MAF y se identifican algunos problemas que conlleva esta metodología (§3). Más adelante, se explican esas dificultades como consecuencia de la forma en la que se concibe el significado lingüístico y la comprensión de textos (§4). Finalmente, se presentan algunas conclusiones que se desprenden del análisis (§5).

2. La interpretación del texto en la primera etapa de la producción pedagógica de Stanislavski: El trabajo del actor sobre sí mismo

Constantin Stanislavski (1863-1938) fue un actor, director y pedagogo ruso, pionero en el desarrollo de una aproximación sistemática al arte de la actuación. Su producción se enmarca en un contexto de transición, en el que el régimen zarista, en vías de extinción, da paso a un clima de “efervescencia industrial” (Rocamora, 2015:33) que conduce a una modernización paulatina de la sociedad. Para comprender el carácter rupturista –y la importancia– de la propuesta de Stanislavski, es fundamental tener presente que hasta 1882 los teatros públicos en Rusia estaban bajo el control de la Corte Imperial (Mata y Masgrau Peya, 2010:5): un funcionario del Estado, que era designado

responsable de las puestas, tenía la función de observar los ensayos y, llegado el caso, ajustar el discurso (la orientación ideológica) de la obra (Braun, 1992:75). En términos artísticos, la producción teatral de la época reproducía los estereotipos y las convenciones del teatro romántico de inicios del siglo XIX. La falta de innovación, además de la tendencia al divismo que caracterizaba el comportamiento de los intérpretes, volvía los espectáculos predecibles y complacientes. Estos estaban simplemente ocupados de entretener a la audiencia.

En este escenario, y con el objetivo de instaurar una profunda renovación, Stanislavski fundó en 1898 junto con Nemiróvich-Dánchenko el Teatro de Arte de Moscú, el primer espacio teatral independiente del Estado. Como el propio Stanislavski declara en *Mi vida en el arte* (1972:85), el objetivo principal de la institución era fundar una nueva ética laboral: el actor, en tanto trabajador de campo artístico, debía sea valorado como tal, pero, al mismo tiempo, este que tenía que comprometerse también a adoptar una actitud proactiva en los ensayos y a respetar los lineamientos trazados por el director para la construcción del espectáculo.

Se debe tener presente que la producción de Stanislavski se ubica en el momento de surgimiento de la dirección teatral. A finales del siglo XIX, figuras como el Duque de Meiningen y Antoine revolucionan el teatro europeo. Sus visitas a Moscú y San Petersburgo entre 1885 y 1990 tuvieron una influencia notable en la búsqueda estética de Stanislavski, en particular, en su intento de volver verosímil la puesta en escena (Abirached, 1994:158). Como se sabe, los primeros directores trabajaron con textos inscriptos en las tradiciones del realismo y del naturalismo, en las que los personajes buscan asemejarse a individuos *de carne y hueso*, a personas que forman parte del mismo universo al que pertenece el lector (Steiner, 1991). En ese sentido, era importante que el espectáculo atenúe su naturaleza artificial, para así propiciar en la audiencia un vínculo de creencia y empatía con los protagonistas del drama. Para lograr este efecto, Stanislavski se concentra en la figura del actor e introduce una serie de innovaciones que se orientan a instalar un “efecto de realidad” (Barthes, 1987) sobre su *performance*. Específicamente, le exige a su elenco que respete la cuarta pared y evite la declamación; propone un diseño de puesta dinámica, en el que la frontalidad hacia el público no era siempre necesaria; introduce cambios en la caracterización y, como se observará a continuación, propone un tipo de actuación que obliga al actor a comprometer su propia subjetividad.

Esta nueva forma de concebir la interpretación escénica quedó explicada en los dos volúmenes de *El trabajo del actor sobre sí mismo* (Stanislavski, 1997a y b), en los que el pedagogo ruso “aborda, principalmente, la preparación del aparato interno y externo antes de la elaboración de un personaje” (Coveñas Rodas y Zea Guzmán, 2018:6). Para entender cabalmente lo que se propone en estos textos, es necesario considerar que Stanislavski desarrolla su *método* a partir de la puesta en escena de las obras de Chéjov. En estas el diálogo teatral evita la *intensidad informativa* (Ubersfeld, 2004:108), característica distintiva de la enunciación dramática que consiste en la incorporación en las réplicas de contenidos que, redundantes en una conversación oral espontánea, ayudan al texto a construir el mundo de ficción. Estas secuencias atentan en ocasiones contra la verosimilitud. Por eso, Chéjov tiende a evitarlas, lo que hace que sus personajes jamás expliciten aquello que les sucede. Esta primacía de lo alusivo será determinante del abordaje que Stanislavski le propone al actor del texto dramático.

Al respecto, hay que decir que el pedagogo ruso le otorga a la obra literaria un lugar muy importante en el desarrollo de una puesta en escena. En efecto, la considera el origen del sentido del espectáculo y, en consecuencia, destina todo el momento inicial del proceso creador a su análisis. En la *etapa de reconocimiento*, los actores deben examinar y discutir el contenido del texto (intercambio denominado en la jerga

teatral *trabajo de mesa*). Para ello, deben previamente recopilar información sobre el dramaturgo y su contexto de producción e indagar sobre la psicología y los hábitos de los personajes a representar.

Ahora bien, una vez realizado este estudio superficial de la obra, los intérpretes se deben ocupar de determinar el sentido último de la pieza. Para dar cuenta de esta dimensión, Stanislavski propone el concepto de *subtexto*, que es caracterizado como “[un] tejido de múltiples y diversas líneas interiores de la obra”, “que fluye ininterrumpidamente *bajo las palabras del texto*, dándole constantemente justificación y existencia” (Stanislavski, 1997b:85). Como se puede observar, el pedagogo ruso, influido por los planteos teóricos de Volkonsky y de Ushakov (Fuentes, 2009:446), asume que el sentido de los enunciados nada tiene que ver con el terreno de lo literal. Por el contrario, el *subtexto* opera en el orden de lo no-dicho. Sin embargo, y aquí radica un punto importante, para identificarlo el actor no se tiene que apoyar en su conocimiento sobre la lengua –que le permitiría interpretar aquellos significados que son *mostrados* (sugeridos)–, sino que debe apostar a su imaginación. En efecto, el *subtexto* constituye para Stanislavski una categoría creativa, en la que el hacedor teatral pone en juego su experiencia de vida, su conocimiento del mundo y sus creencias para, intuitivamente, agregar un significado subyacente al enunciado del personaje y, a partir de este, asignarle un sentido a la expresión. En otros términos, la relación entre texto y *subtexto* es casual: al depender totalmente de la subjetividad del actor, la lectura de la obra no se sustenta en marcas lingüísticas específicas que justifiquen que la interpretación asignada guarde relación alguna con las palabras efectivas que aparecen en el texto. En consecuencia, es entendible que Stanislavski no proponga herramientas concretas de análisis, puesto que, desde su perspectiva, el sentido de la obra se ubica, a pesar de la contradicción evidente, fuera y desconectado de ella.

Para ser justos con la crítica, es prudente mencionar que la construcción del *subtexto* se produce tomando en consideración un único aspecto que depende –parcialmente– de la obra: las *circunstancias dadas*. Definidas como el conjunto de condiciones que determinan la situación a representar, las *circunstancias dadas* son el resultado de la yuxtaposición de

[la] historia de la obra, sus hechos, consecuencias, época, tiempo y lugar de la acción, las condiciones de la vida de los actores y la interpretación del régisseur, la mise-en-scène, la producción, los decorados, los trajes, los objetos necesarios para la representación, iluminación y efectos de sonido. (Stanislavski, 1997a:58)

Como se desprende de la cita, el concepto de *circunstancias dadas* constituye una categoría heterogénea, en la que se fusionan algunos elementos que pertenecen a la obra literaria y otros que están ligados a la puesta en escena. Con todo, y a los efectos de reponer cómo se piensa el trabajo del actor con el texto, interesa hacer notar que Stanislavski nada dice sobre cómo reponer los sucesos de la fábula ni las características de la situación dramática, aspectos que se presentan completamente transparentes y de fácil reconocimiento (Zucchi, 2017a:239). En el fondo, estos elementos se conciben dependientes del *sentido literal*: así, el actor, solo con conocer la lengua, puede acceder a ellos. Con esto presente, es entendible que el *sistema* no aporte instrumentos específicos para identificar esta dimensión en los textos, puesto que considera el argumento de las obras algo obvio y unívoco, cuya interpretación no implica dificultad alguna.

En síntesis, la etapa inicial de la propuesta de Stanislavski, a pesar de que dice jerarquizar la instancia de lectura y análisis de la obra teatral, descrea de la necesidad de un examen exhaustivo de la materialidad lingüística. Como se observó, los eventos que conforman la fábula y la acción dramática se presentan como evidentes y el

sentido del texto –el *subtexto*– se ubica por fuera de la pieza y depende estrictamente de la imaginación del actor. Así las cosas, es esperable que el pedagogo ruso no se ocupe de construir un andamiaje teórico-metodológico que le permita al intérprete trabajar con el texto literario.

En el próximo apartado se estudian los puntos de continuidad y de ruptura de esta propuesta en la segunda parte de la producción pedagógica de Stanislavski: el método de las acciones físicas.

3. El trabajo del actor con el texto en el método

de las acciones físicas

La Revolución de 1917 no solo modifica sustancialmente el contexto político y social ruso, sino que también tiene consecuencias en el recorrido artístico de Stanislavski. La proclamación de la República Socialista y la consolidación del constructivismo como vanguardia dominante erosionan la legitimidad de su trabajo, históricamente asociado a la estética realista y al universo de la burguesía. Si bien el nuevo gobierno reconoce simbólicamente su trayectoria, lo cierto es que el carácter innovador de su proyecto teatral ya no se percibe como tal (Rocamora, 2015:57). Consciente de su nueva ubicación en el campo artístico, Stanislavski se aventura en 1922 a una gira de dos años por Europa y Estados Unidos, viaje que será fundamental para la circulación posterior de su propuesta pedagógica. A su regreso, es nombrado director artístico del Estudio de Ópera del Teatro Bolshói, lugar en el cual pone a prueba sus últimas ideas en torno a la actuación. Este período de investigación es aquel en el que se basan los manuscritos que luego conformaron *El trabajo del actor sobre su papel*, objeto de este artículo.

En esta nueva etapa, Stanislavski desestima la impronta psicologista que su *sistema* adoptó en su formulación original. En efecto, *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias*, como su nombre lo indica, se ocupa, principalmente de explicar la forma en la que el intérprete debe configurar su sensibilidad para encarnar al personaje. El establecimiento de este *estado interno* es, de hecho, el punto de partida para la creación. En el MAF, en cambio, se modifica esta lógica de trabajo. Stanislavski propone ahora que el actor se ocupe primero de los aspectos exteriores del papel, específicamente, de la identificación de las acciones que llevan adelante los personajes. La realización efectiva de estas en el marco del ensayo es aquello que, paulatinamente, lleva al hacedor teatral a conocer en profundidad el rol a representar y a experimentar sus mismas emociones.

Ahora bien, en esta reformulación del método, ¿qué lugar ocupa el texto? ¿Cómo el MAF plantea el trabajo del actor con la obra dramática? En principio, es importante mencionar que Stanislavski fusiona ahora las distintas fases del proceso creador: ya no estipula la necesidad de una *etapa de reconocimiento* inicial, en la que se analice en profundidad la pieza literaria antes del comienzo de los ensayos. Por el contrario, propone que el examen del texto se vaya realizando en paralelo a la encarnación del papel y al diseño de la puesta en escena. A continuación, y a los efectos de que se comprenda esta nueva metodología, presentamos críticamente las distintas etapas que propone el MAF para abordar el papel.

En primer lugar, el proceso comienza con una descripción general de la fábula. Esta debe estar al servicio de la determinación de los sucesos principales que ocurren

en el texto, a partir de los cuales el actor luego comenzará a improvisar (Chaviano Aldonza *et al.*, 2017:6). No obstante, esta síntesis argumental se establece sin interactuar con la pieza literaria: “sin realizar la lectura previa de la nueva obra, sin llevar a cabo charla alguna sobre ella, se invita directamente a los artistas al primer ensayo” (Stanislavski, 1980, p. 305). ¿Quién determina entonces las particularidades de la historia a representar? El director o el maestro de actuación están a cargo de esta tarea. El actor, en consecuencia, se dedica a reproducir la interpretación que quien dirige los ensayos hizo del texto. No obstante, esto no se debe leer necesariamente como un acto coercitivo que busca reprimir la mirada particular que el hacedor teatral tiene de la obra. Por el contrario, desde la perspectiva del MAF, el maestro relata la fábula para ahorrarle al actor el análisis de la pieza porque –y aquí viene el punto fundamental– en el fondo se cree que el argumento de la obra no admite más de una interpretación. En otras palabras, la construcción de sentido *en el texto* se considera solamente en su dimensión literal. El maestro se ocupa de describir la fábula, entonces, como una forma de acelerar los tiempos de trabajo y de prevenir que se produzca una memorización mecánica del papel. Dejando de lado si el intérprete puede o no leer previamente el texto a representar, aspecto respecto al cual Stanislavski se expresa con cierta ambigüedad, lo que interesa destacar es que en esta lógica de trabajo el sentido de la pieza se presenta unívoco y transparente: los sucesos que atraviesan los personajes son evidentes, no están sujetos a una lectura ambigua y, por lo tanto, no merecen ya ser objeto de discusión. Nótese, al respecto, que la interpretación de la fábula se concibe de la misma manera que en la primera formulación del *método* (§2).

En segundo lugar, una vez establecido el argumento, el siguiente paso es la identificación de las *acciones físicas* (en adelante, AF) que en él ocurren. En cuanto a este punto, es importante aclarar que Stanislavski no define con nitidez qué entiende por esta noción. La lectura de sus manuscritos parece indicar que no se refiere con AF a los *actos ilocucionarios*: las acciones que quedan realizadas convencionalmente a partir de la pronunciación efectiva de determinadas secuencias lingüísticas (Austin, 1980). Antes bien, el concepto remitiría a aquellos procesos (movimientos y hechos concretos) que el actor debe llevar adelante en la escena y que, a su vez, evidencian la existencia de un estado emocional o deseo interno (por ej., despedirse de alguien, renunciar a un trabajo, celebrar un acontecimiento, buscar la aprobación del interlocutor). En cuanto al reconocimiento del esquema general de AF de una obra, el método concibe que esta actividad no impone ninguna dificultad interpretativa –al igual que lo observado a propósito de la determinación de la fábula–. Posiblemente por ello, Stanislavski no propone una manera particular de realizar esta tarea.

Hecho esto, el siguiente paso del método consiste en la realización de estas acciones por parte de los actores en el marco de los ensayos. Representar en múltiples ocasiones las AF le permite al hacedor teatral descubrir las circunstancias que justifican la acción (*i. e.*, las *circunstancias dadas*), el pasado y el futuro del personaje a encarnar y su personalidad, ideología y conducta (Stanislavski, 1980:343). Hay que decir, sin embargo, que el objetivo de estas improvisaciones no es descubrir las particularidades del rol creado por el dramaturgo, sino construir un andamiaje de pensamientos y sensaciones internas que colaboren a que el intérprete pueda empatizar con el papel y luego encarnarlo. Dicen Kristi y Prokófiev (1980:21), al respecto: [El MAF aspira a] despertar en el actor sentimientos análogos a los que seguramente tiene el personaje”. Para ello, el método no se dedica a analizar la obra, sino que supone que la realización de la AF bastan para alcanzar las emociones buscadas, puesto que cada una de ellas está unilateralmente asociada a un estado interno: “Si uno, además de imaginar, ejecuta físicamente las acciones análogas a las del personaje en análogas circunstancias, obtendrá la posibilidad de comprender y sentir la auténtica vida del personaje interpretado” (Stanislavski, 1980:337). Así, por ejemplo, la acción de despedirse de alguien amado *necesariamente* estaría ligada a un sentimiento de tristeza y

no, por nombrar solo una posibilidad, a una sensación de enojo frente a la situación que se está atravesando. Como se puede observar, el vínculo entre la acción exterior y su experiencia interna en el MAF es, cuando menos, discutible.

En relación con este punto, es importante mencionar que lo que aquí persiste, en el fondo, es una concepción intencionalista de la acción y del lenguaje: se asume que los objetivos y deseos que motivan a los personajes dejan huellas en sus actos y en su producción discursiva. Por tanto, el análisis de estos últimos puede dar cuenta de la dimensión intencional. Dice el propio Stanislavski al respecto:

En la medida en que se analiza los acontecimientos exteriores, se tropieza con las circunstancias de la obra, que son las que han originado los hechos mismos. Analizándolos, se logra comprender los motivos interiores vinculados a ellos. Así vamos adentrándonos en lo más hondo de la vida de los personajes. Acercándonos al subtexto, nos encontramos con una corriente oculta que nos arrastra y nos ayuda a comprender los motivos anteriores que suscitan, en la superficie, el oleaje de las acciones, de las que a menudo se forman los hechos. (Stanislavski, 1980:239)

Como se puede observar en la cita, el pedagogo ruso propone reconocer los objetivos que tienen los personajes a partir de las acciones que estos realizan. Es así que se accede al *subtexto* del papel. En esta lógica de trabajo, como se puede notar, persisten muchas de las categorías teóricas empleadas por Stanislavski en su propuesta inicial (Buarque de Gusmao, 2015:304). Sin embargo, el MAF, que como mencionamos rechaza la impronta psicologista anterior, introduce una modificación importante: la acción dramática ya no se concibe como un resultado, sino como el punto de partida del proceso creador. En palabras de Mauro: “Tal como en la primera parte del sistema, en el método de las acciones físicas las circunstancias [...] continúan siendo las premisas, pero ya no de la emoción pensada como motor de la acción, sino de aquello que el actor tiene que hacer efectivamente en escena” (2012:132).

Con todo, el movimiento teórico-epistemológico es cuestionable, al menos, desde el marco teórico adoptado en este trabajo. García Negroni, Libenson y Montero (2013), por ejemplo, proponen una serie de enunciados que vuelven evidente que las intenciones, si bien existen, no quedan reflejadas en la superficie discursiva. En consecuencia, según los autores, estas no deberían formar parte de la descripción del sentido, dado que tienen una naturaleza oscura e indeterminada para el analista. Así, y si se considera el problema en el caso del MAF, es cuestionable que el mero reconocimiento de las acciones que realizan los personajes conduzca al descubrimiento de los objetivos que estos persiguen. Piénsese, a modo de ejemplo, en aquellas acciones que tiene un carácter claramente no intencional: cuando ocurren estos fenómenos lo hecho o lo dicho no refleja un deseo interno co-orientado, sino, por el contrario, *muestra* a un sujeto que no controla ni es dueño de su decir (cf. Authier-Revuz, 1984).

Sea como sea, es curioso también que esta etapa de la identificación de las AF haya sido denominada *análisis activo* por los discípulos de Stanislavski (cf. Knébel, 1996), puesto que, en sentido estricto, no se trata de un examen de la obra, sino de una indagación de la situación a representar que se produce a partir de elementos que nada tienen que ver con el propio texto. En efecto, las particularidades de la escena, como se viene insistiendo, se determinan, en ausencia de una lectura sustentada de la pieza literaria. De cualquier manera, y para que se comprendan las causas en las que se funda la denominación, hay que aclarar que el MAF establece que este acercamiento a la fábula es *activo* porque no se trata de un estudio meramente contemplativo, racional y exterior, sino que insta al actor a poner su subjetividad al servicio de imaginar –desde su propia cosmovisión– el trasfondo de lo que sucede en la obra. Si bien este artículo acuerda con la idea de que el hacedor teatral debe reponer las circunstancias

que rodean al papel, creemos que para ello primero se debe contar con una hipótesis fundada sobre cuáles son los sucesos dramáticos a representar.

En tercer lugar, y una vez que las AF comienzan a realizarse en los ensayos, la etapa final del *análisis activo* es la de la puesta en relación, mediante el uso del intelecto, de las distintas acciones para construir la *línea* del papel: una suerte de cadena ininterrumpida de actos que se organizan en una única dirección y garantizan la coherencia del rol. Para construir está *línea*, el actor debe conectar, a partir de vínculos lógico-causales, las AF que fueron determinadas por el maestro. Nótese, al respecto, la dependencia que el método tiene de la estética realista. Este movimiento, como se sabe, apuesta a organizar la acción en torno al principio de causalidad (Naugrette, 2004). En otras corrientes teatrales (*e. g.*, el teatro del absurdo), las acciones no necesariamente guardan una relación de causa y efecto.

Una vez realizada esta tarea, el intérprete tendrá acceso al *superobjetivo* del personaje a representar: la motivación que atraviesa todas las AF. Desde la perspectiva del MAF, el reconocimiento de esta intención dominante es fundamental: el actor, en el espectáculo, solo debe tenerla presente para asegurarse que su papel sea lo suficientemente cohesivo para que la audiencia lo perciba verosímil.

En cuarto lugar, con todas estas unidades definidas, el hacedor teatral se debe dedicar a improvisar a partir del esquema de AF para profundizar su conocimiento del rol: “En estas improvisaciones, la palabra se vuelve una fuente de descubrimiento de sentimientos, emociones, que entrelazan la realidad visible e invisible del actor y del personaje, lo que propicia la vivencia del papel” (Iviate González, 2014:181-182). El objetivo último de este ejercicio es acceder a un estado de la actuación denominado en el marco del MAF *yo existo*, en el que el intérprete abandona parcialmente su propia subjetividad y transita con creencia y de forma orgánica, fluida y verosímil la línea del personaje (Stanislavski, 1980:288).

Recién cuando este estado es alcanzado el actor tiene un contacto profundo con el texto dramático. En efecto, el MAF establece que, en quinto lugar, se debe iniciar el *trabajo de mesa* para discutir en conjunto los *hallazgos* realizados sobre la obra y sobre las circunstancias en las que se produce la acción. Según Stanislavski (1980:207), la incorporación tardía del texto no solo orienta mejor el trabajo, sino que también evita que las réplicas se pronuncien sin creencia y de forma acartonada en el escenario.

Finalmente, en sexto lugar, los actores memorizan el texto y, así, se da por finalizada la etapa de experimentación y se comienza a definir el diseño de puesta en escena. Vale aclarar que la metodología aquí reseñada da por sentado que la incorporación de la letra del papel creado por el dramaturgo será un proceso libre de conflicto. Si bien no se termina de precisar en qué se funda esta suposición, todo indica que el MAF considera que los enunciados de la obra podrán sustituir al texto improvisado sin problemas, puesto que ambos deberían reproducir el mismo sentido (Knébel, 1996:27).

Por supuesto que, desde nuestra perspectiva, esta lógica de trabajo con el texto presenta una serie de problemas, algunos de ellos incluso ya mencionados en este apartado. En principio, llamativamente, a pesar de ser un método pensado para el montaje de piezas literarias clásicas, el contacto del intérprete con el texto es muy limitado en el MAF. Es más, la metodología de trabajo no solo no parte de la obra –lo cual, en sí mismo, no es un inconveniente–, sino que supone que la fábula es evidente y admite una única interpretación (que es determinada, encima, por el maestro o director). En palabras de Stanislavski:

El autor indica de manera clara y hermosa la trayectoria creadora correcta, los

objetivos y las acciones indispensables; fórmula la sugerencias necesarias mientras se van formando las circunstancias dadas, pero principalmente porque encierra en sí, en sus palabras, la licencia espiritual de la obra y del papel. (1980:268)

De este modo, al considerar que el texto es transparente y que su sentido queda indicado en el terreno de lo literal, el pedagogo ruso no se ve en la obligación de proponer instrumentos específicos que faciliten la interpretación, puesto que, desde su punto de vista, no hay allí una dificultad que necesite ser atendida. En consecuencia, el nuevo *sistema*, al igual que su formulación original, no ubica al actor en una posición productiva frente al texto, en un lugar desde la cual pueda construir una hipótesis de lectura de la obra a representar y, así, participar realmente de forma activa en la construcción de sentido.

No obstante, no es este, a nuestro juicio, el problema principal de esta metodología. Como se detalló más arriba, en el MAF el actor es invitado a improvisar a partir de una secuencia de acciones. Sin embargo, este esquema no es el resultado de un análisis lingüístico pormenorizado de la obra realizado por el intérprete, sino que es determinado por el responsable de la puesta y tiene una naturaleza general. En ese sentido, nada garantiza que lo que el actor descubre y construye –a partir de su imaginación– en los ejercicios de improvisación guarde relación directa con los sentidos que se habilitan a partir de las réplicas de los personajes. Dicho en otros términos, como el método incorpora el trabajo con el texto *a posteriori*, no asegura que la indagación realizada inicialmente sea luego compatible con las particularidades que asume la fábula de la pieza. Justamente, al considerar esta última como algo evidente, Stanislavski pasa por alto la posibilidad de que se produzca un desfasaje entre los sentidos que encuentra el hacedor teatral y los que se pueden construir a partir de las palabras efectivas que aparecen en la obra. En última instancia, el MAF propicia la existencia de asimetrías entre la acción llevada a cabo por el intérprete y la ilocución vehiculizada por sus enunciados. Esta falta de correspondencia, como se puede apreciar, atenta contra la verosimilitud que el propio método pretende instalar sobre la situación dramática.

En la próxima sección buscaremos explicar las dificultades aquí reseñadas como consecuencia directa de la manera en la que se concibe el *significado lingüístico* y la *comprensión de textos*.

4. El significado y la comprensión de textos en el método de las acciones físicas

Como se explicó en §3, el MAF no concibe la interpretación del texto dramático como un problema que deba ser atendido por el propio método. Por el contrario, asume que el sentido de la obra es unívoco y se construye en el terreno de lo literal. Por supuesto que Stanislavski es consciente de que lo *dicho* (lo explícito) no alcanza para llevar a escena de forma verosímil el papel. Sin embargo, en vez de asumir que hay una dimensión del significado que es implícita y que queda indicada en el propio texto, insta al hacedor a poner en juego su imaginación para *completar* la escena agregando elementos que no necesariamente guardan relación con ella. Como ya se detalló, lo único que esto propicia es una desconexión entre el trabajo de improvisación y la materialidad lingüística de la pieza.

Ahora bien, ¿qué lleva a Stanislavski a establecer esta manera de abordar la obra dramática? ¿Por qué la lectura y la interpretación del texto se limitan solamente al terreno de lo literal?

Tal como se mencionó más arriba, entendemos que son los presupuestos epistemológicos del MAF los que explican que el método se configure de esta manera. En efecto, todas las etapas descritas en la sección anterior parecen sugerir que para Stanislavski interpretar una obra es simplemente *decodificar* lo que aparece en su superficie. Para ello, además de saber leer, el único requerimiento es conocer la lengua en la que está escrita la pieza. Esto explica por qué en ninguna de las etapas de su método el abordaje del texto excede la dimensión de lo literal. Sin embargo, y como detallaron ya un número importante de investigadores (cf., entre otros, Verhoeven y Perfetti, 2008), la comprensión de textos no implica solamente un acto de *decodificación*, sino que es una habilidad compleja en la que intervienen tareas no automáticas de alto procesamiento cognitivo. Dicen Abusamra y Joannette (2012:i), al respecto:

La comprensión de un texto implica un proceso de alto nivel de construcción activa de significado mediante la puesta en marcha simultánea de habilidades lingüísticas (decodificación, análisis sintáctico), memoria, atención, razonamiento, conocimiento del mundo, conocimiento de estrategias de lectura, etc.

Es evidente que la complejidad implicada en este proceso no es tenida en cuenta en la propuesta de Stanislavski. Por supuesto que esta ausencia queda justificada si se considera su contexto de producción, en el que la psicolingüística era todavía una ciencia incipiente. Así y todo, y como el MAF sigue siendo utilizado hoy en día, creemos importante llamar la atención sobre el problema para, hacia adelante, construir herramientas analíticas específicas que le faciliten al actor la interpretación de la obra.

Para ello, se considera fundamental revisar también la manera en la que el MAF piensa la *significación*. Al respecto, se debe tener presente que el concepto de *decodificación* supone que las palabras remiten a objetos o eventos exteriores al lenguaje, que la propia enunciación describe. Decodificar es, de hecho, determinar la identidad de esos elementos que están siendo evocados por una determinada forma lingüística. Por ejemplo, comprender que en el enunciado “El elefante es grande” el ítem “elefante” remite al animal que habita en la sabana africana. Dicho de otro modo, concebir la interpretación de textos como un acto de *decodificación* implica asumir una concepción referencial del significado lingüístico, en la que el valor semántico de las palabras se define por su facultad de aludir a lo real. Desde esta perspectiva, el lenguaje tiene una función esencialmente denotativa. En este marco, la existencia del suceso descrito es la que establece el valor de verdad de la expresión. Así, un enunciado como “Llueve”, se concibe desde este punto de vista como una descripción del estado meteorológico, cuya verdad o falsedad depende de que efectivamente caigan gotas de agua del cielo en el contexto de enunciación. Esta es, en el fondo, la concepción de *significado* implícita en el MAF.

Ahora bien, no es esta la única forma de pensar el valor semántico-pragmático de una expresión. Anscombe y Ducrot (1994), por ejemplo, señalan que el significado tiene una naturaleza argumentativa y se define por la capacidad de las palabras y enunciados de inscribirse en dinámicas discursivas y habilitar determinados encadenamientos (continuidades discursivas). En otros términos, para los autores, el lenguaje no describe una realidad preexistente y exterior, sino que construye una imagen de esa realidad y la utiliza para argumentar en una dirección determinada. Si se retoma el ejemplo anterior desde esta perspectiva, se puede observar que “Llueve” no reproduce una caracterización de los situación atmosférica vigente en el momento de la enunciación, sino que es un enunciado que, dependiendo el contexto específico de su empleo, se puede utilizar como una advertencia (“Llueve, por lo tanto, conviene no salir”), como un pedido (“Llueve, por lo tanto, voy a necesitar que me prestes un paraguas”) y hasta, incluso, para cancelar una salida planificada con anterioridad (“Llueve, por lo tanto, no creo que podamos ir al cine”). Desde nuestro punto de

vista, y como venimos desarrollando en algunos trabajos (cf. Zucchi, 2017b y 2018), esta aproximación es mucho más productiva para pensar el trabajo del actor con el texto dramático, puesto que facilita el reconocimiento de la acción dramática y evita muchos de los problemas identificados en este artículo.

5. A modo de conclusión

Leer e interpretar un texto representa, para muchos individuos, un verdadero desafío. No siempre se cuentan con los conocimientos y las habilidades necesarias para participar activamente y de forma autónoma del proceso de construcción de sentido. En el campo de la actuación, esta realidad se hace evidente al momento de montar una obra teatral. Muchos actores, sobre todo aquellos que se encuentran todavía en su etapa de formación, no tienen claro cómo aproximarse al texto. Específicamente, es frecuente que aparezcan dificultades para identificar las instrucciones ilocucionarias asociadas a las réplicas de los personajes, lo que en última instancia oscurece el reconocimiento del arco dramático y del conflicto de la pieza.

Frente a esta situación, este artículo se preguntó por la incidencia que tienen los métodos de actuación en este proceso. En particular, se tomó como objeto de estudio el método de las acciones físicas, etapa final de la producción pedagógica de Stanislavski, y se intentó investigar si este aporta herramientas específicas que le permitan al intérprete interactuar eficazmente con el texto. Para ello, y enmarcado en una perspectiva argumentativa y dialógica de la enunciación (el EDAP), este trabajo buscó revelar cómo se configura el abordaje del texto en el MAF y qué concepción de significado y de lenguaje subyace en la propuesta.

El análisis de la traducción al español de los manuscritos publicados en *El trabajo del actor sobre su papel* (1980) mostró que para el MAF la obra literaria tiene un lugar marginal en el proceso creador: si bien se improvisa a partir de su estructura, la pieza creada por el dramaturgo es utilizada solamente de forma productiva en las etapas finales de los ensayos. Además, se probó que, si bien el *sistema* afirma que el texto ocupa un lugar jerárquico, lo cierto es que no propone instrumentos específicos para trabajar con él. Es más, lo considera solamente en su dimensión literal y, en consecuencia, insta al actor a poner su imaginación y sensibilidad al servicio de la creación de un sentido *profundo* (diferente al superficial), que volvería significativa la escena. Sin embargo, como se explicó, el abordaje que se propone en el MAF no garantiza que haya una correspondencia entre el *subtexto* y aquellos significados que se pueden construir a partir del texto en la obra. En última instancia, esto propicia el surgimiento de asimetrías entre la acción interpretada y el enunciado dicho, que, a su vez, atentan contra la organicidad de la actuación y la verosimilitud de la escena.

Por otra parte, se explicó que este descuido del trabajo con el texto puede ser pensado como consecuencia de considerar la comprensión de la pieza literaria como un mero acto de *decodificación*, en el que el actor solo debe identificar el significado referencial (el valor denotativo) de cada una de las réplicas. Para ello, alcanzaría, simplemente, con conocer la lengua en la que está escrita la obra. Con esto presente, es entendible que el MAF no problematice la lectura e interpretación del texto, puesto que, el sentido “dado por la obra” es claro y evidente. Al percibir la significación como algo transparente y unívoco, Stanislavski está forzado a tomar este camino metodológico. Sin embargo, como se sugirió, no es esta la única forma de pensar el significado lingüístico. Si se considera que este tiene, en realidad, una naturaleza argumentativa, es más sencillo reconocer las acciones dramáticas asociadas a las réplicas (puesto que dependen de las convenciones lingüísticas) y no es necesario buscar el sentido de la obra fuera de ella y sin considerar su materialidad específica.

Finalmente, interesa mencionar que este trabajo mostró también que existe una continuidad en la forma en la que Stanislavski piensa el lenguaje en toda su producción pedagógica. Si bien es cierto que el MAF introduce cambios metodológicos significativos, los conceptos de *subtexto* y *circunstancias dadas* siguen operando de la misma forma. Asimismo, en ambas etapas se supone que la fábula y las acciones dramáticas son transparentes y que no es necesario auxiliar su identificación.

Queda pendiente para futuros artículos estudiar si esta lógica de trabajo con el texto se reproduce en los métodos de actuación que reformulan la propuesta de Stanislavski. En particular, interesa hacia adelante examinar cómo se configura la interpretación de las piezas dramáticas en las versiones argentinas del método, específicamente, en la de Raúl Serrano (2004).

Bibliografía

- » Abirached, R. (1994). *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Asociación de Directores de Escena de España.
- » Abusamra, V. y Joannette, Y. (2012). "Lectura, escritura y comprensión de textos: aspectos cognitivos de una habilidad cultural". *Revista Neuropsicología Latinoamericana*, 4 (1), i-iv.
- » Anscombe, J. C. y Ducrot, O. (1994). *La argumentación en la lengua* [Trad. J. Sevilla y M. Tordesillas]. Gredos.
- » Aslan, O. (1979). *El actor en el siglo XX*. Editorial Gustavo Gili.
- » Austin, J. (1980). *Cómo hacer cosas con palabras*. Paidós.
- » Authier-Revuz, J. (1984). "Hétérogénéité(s) énonciative(s)" [Trad. M. Constenla]. *Langages*, 73, 98-111.
- » Bajtín, M. ([1979] 2002). *Estética de la creación verbal* [Trad. T. Bubnova]. Siglo XXI.
- » Barthes, R. (1987). *El susurro del lenguaje*. Paidós.
- » Braun, E. (1992). *El director y la escena. Del naturalismo a Grotowski*. Editorial Galerna.
- » Buarque de Gusmao, H. (2015). "O trabalho do ator sobre si mesmo" propostu por Constantin Stanislavski a partir do modelo narrativo do romance russo". *Revista Territórios y Fronteiras, Cuiabá*, 8 (2), 291-309.
- » Caldiz, A. (2019). "Puntos de vista evidenciales y entonación". *Antares*, 11 (23), 53-74
- » Carel, M. y Ducrot, O. (2005). *La semántica argumentativa: una introducción a la teoría de los bloques semánticos* [Trad. M. M. García Negroni y A. Lescano]. Colihue.
- » Chaviano Aldonza, A et al. (2017). "La verdad del actor. Una investigación cualitativa del "Sistema" frente al "Método" en el mundo del teatro". *Revista Dilemas Contemporáneos: Educación, Política y Valores*, 3 (45), 1-16.
- » Coveñas Rodas, V. y Zea Guzmán, D. (2018). *La realidad en escena: Abordando la actuación desde la aproximación a Meisner y Stanislavski*. Tesis de Licenciatura. Pontificia Universidad Católica del Perú. Facultad de Artes Escénicas.
- » Cuadro, A. y Balbi, A. (2012). "Las diferencias socioeconómicas y la lectura: claves para analizar los resultados de las evaluaciones PISA". *Revista Neuropsicología Latinoamericana*, 4 (1), 57-64.
- » Ducrot, O. (1986). *El decir y lo dicho* [Trad. I. Agoff]. Paidós.
- » Ferreres, A. Abusamra, V. y Squilace, M. (2010). "Comprensión de textos y oportunidades educativas". En Organización de Estados Iberoamericanos (ed.), *Actas del Congreso Iberoamericano de Educación. Metas 2021* (pp. 1-11). OEI.
- » Fuentes, V. (2009). "Algunas posturas en torno a la expresión vocal en el siglo XX". *Teatro: Revista de Estudios Culturales*, 23, 445-458.
- » García-Huidobro, M. V. (2004). *Pedagogía Teatral, metodología activa en el aula*. Universidad Católica de Chile.

- » García Negroni, M. M. (2018). "Argumentación y puntos de vista evidenciales citativos. Acerca de la negación metadiscursiva en el discurso político". *Oralia*, 21 (2), 223-236.
- » García Negroni, M. M. y Hall, B. (2020). "Procesos de subjetivación y lenguaje inclusivo". *Literatura y lingüística*, 42, 275-301.
- » García Negroni, M. M., Libenson, M. y Montero, A.S. (2013). "De la intención del sujeto hablante a la representación polifónica de la enunciación. Acerca de los límites de la noción de intención en la descripción del sentido". *Revista de Investigación Lingüística*, 16, 237-262.
- » Ivizate González, D. (2014). "Lenguaje y representación en Stanislavski". *telondefondo, Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 19, 180-189. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/6630>
- » Knébel, M. (1991). *Poética de la Pedagogía Teatral. Siglo XXI*.
- » Knébel, M. (1996). *El último Stanislavski. Análisis activo de la obra y el papel. Fundamentos*.
- » Kristi, G. y Prokófiev, V. (1980). "Introducción" [Trad. S. Merener]. En Stanislavski, C. *El trabajo del actor sobre su papel* (pp. 9-48). Editorial Quetzal.
- » Laferrière, G. (1997). *La pedagogía puesta en escena. Ñaque*.
- » Mata, A. y Masgrau Peya, L. (2010). *Contexto histórico-teatral ruso e influencias tempranas de Stanislavski. Trabajo de investigación de Doctorado de Artes Escénicas. Universidad de Barcelona*
- » Mauro, K. (2012). "El Método de las Acciones Físicas de Raúl Serrano y la acción actoral como lugar del sujeto". *telondefondo, Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 15, 127-148. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/9004>
- » Naugrette, C. (2004). *Estética del teatro. Ediciones Artes del Sur*.
- » Pernuzzi, G. (2022). "Puntos de vista preventivos en las enunciaciones instruccionales con marcas de la prevención". *Revista Humanidades e Inovação*, 9 (4), 350-360.
- » Rocamora, N. (2015). *La superestrategia de Stanislavski: motivos de un método para la interpretación del actor contemporáneo. Tesis de doctorado. Lingüística general y Teoría de la Literatura. Universidad de Granada*.
- » Ruiz, B. (2008). *El arte del actor en el siglo XX. Artezblai*.
- » Serrano, R. (2004). *Nuevas tesis sobre Stanislavski. Atuel*.
- » Spoturno, M. L. (2019). "El retrabajo del ethos en el discurso autotraducido. El caso de Rosario Ferré. Herm neus". *Revista de traducción e interpretación*, 21, 323-354.
- » Stanislavski, C. (1972) *Mi vida en el arte. La Pléyade*.
- » Stanislavski, C. (1980). *El trabajo del actor sobre su papel* [Trad. S. Merener]. Editorial Quetzal.
- » Stanislavski, C. (1997a). *La preparación del actor* [Trad. S. Merener]. Editorial Quetzal.
- » Stanislavski, C. (1997b). *El trabajo del actor sobre sí mismo* [Trad. S. Merener]. Editorial Quetzal.
- » Steiner, G. (1991). *La muerte de la tragedia. Monte Ávila*.

- » Ubersfeld, A. (2004). *El diálogo teatral*. Galerna.
- » van Dijk, T. y Kintsch, W. (1983). *Strategies and Discourse Comprehension*. Academic Press.
- » Vázquez Lomelí, C. (2019). "Pedagogía teatral. Una propuesta teórico-metodológica crítica". *Calle 13*, 3 (3), 60-73.
- » Verhoeven, L. y Perfetti, C. (2008). "Advances in Text Comprehension: Model, Process and Development". *Applied Cognitive Psychology*, 22, 293-301.
- » Zucchi, M. (2017a). "El discurso pedagógico sobre el arte del actor. Análisis de las nociones de sentido y lenguaje en la propuesta de C. Stanislavski". *Entrepalavras*, 7 (1), 232-248.
- » Zucchi, M. (2017b). "Subjetividad en el texto dramático. Un análisis polifónico-argumentativo del discurso teatral". *Exlibris*, 5, 529-537.
- » Zucchi, M. (2018). "Hacia una descripción lingüística del género texto dramático". *Reflexión académica en diseño y comunicación*, XXXVI, 169-174.
- » Zucchi, M. (2021). "El discurso didascálico. Una tipología revisada". *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 33, pp. 81-102. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/9757>
- » Zucchi, M. (2022). "La función de las didascalias en la indicación de las causas de la enunciación". *Signo y seña*, 41, 96-114.