

Del sistema de Stanislavki al método Strasberg: aproximaciones teóricas, análisis y críticas a ambos sistemas

Bárbara Caffarel Rodríguez

Universidad Rey Juan Carlos, España

Abstract

Konstantin Stanislavski, Russian actor and director, creator of an acting system (The System) for the Moscow Art Theater established this method to get their actors to play roles, to create characters through natural means and embody them in the stage in an artistic way. His experience as an actor and the notes of his teachers helped him to develop a manual which remains valid nowadays.

Taking Stanislavski as basis, Strasberg, the American theater director of Polish origin, created what is known as the Method, the basis of the well-known Actor's Studio. Despite being one of the most studied and effective methods, it is sometimes rejected and criticized.

In this article, we propose to explain the Stanislavski system, its evolution to the Strasberg method, and the criticisms that both awaken, using a descriptive methodology, based on the investigations established by Jorge Eines or María Ósipovna Knébel, among others. The objective of this research is to create a theoretical approach that will serve for future lines of investigation of both methods and analyze and ground the criticisms of both systems.

Keywords: Acting, Fim, Stanislavski, Strasberg, Theater

1. Introducción

Konstantin Stanislavski es el creador de un sistema para la actuación en el teatro del Arte de Moscú. Su método también llamado "El sistema", ha llegado hasta hoy, sufriendo "una serie de filtros, oscurecimientos y revelaciones parciales que han dificultado, hasta nuestros días, su justa aparición", tal y como señala Gómez (1996) en el prólogo del libro "El último Stanislavski" de María Ósipovna Knébel. (Knébel, 1996:7).

Son precisamente estas transformaciones las que lo han llevado a ser un método criticado en el mundo de las artes escénicas. El objetivo de esta investigación es presentar una visión clara del *sistema Stanislavski* a partir del análisis de su libro *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia* (1937), basándose, al mismo tiempo en un análisis comparativo con el método *Strasberg*. En este mismo orden de consideraciones, se lleva a cabo un análisis de la evolución del *sistema Stanislavski* al *método Strasberg*, teniendo en cuenta sus analogías, por un lado, y las diferencias existentes entre ambos, por otro. Asimismo, éste trabajo, se centra en las aproximaciones teóricas, las aportaciones científicas y las investigaciones en la materia sobre los métodos más usados en la actualidad en el ámbito de las artes

escénicas. A pesar de que estas fórmulas de actuación se apoyan en el *sistema Stanislavski* su visión de la técnica de interpretación difiere considerablemente.

De este modo, teniendo como base las aportaciones teóricas de autores e investigadores en este campo, se fundamentan las críticas científicas y teatrales al sistema, con el objetivo último de plasmar una aproximación en la materia objeto de estudio.

En 1938, poco después de su muerte, se publicaba *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia* (2003). Se trataba de un texto que se apoyaba en las propias vivencias del autor y del resto de alumnos del teatro del Arte de Moscú, a pesar de que abarca un gran abanico de estudios filosóficos, realizan una auténtica labor pedagógica. Braceli señala que,

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. 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 (Braceli, 2018: 22).

Sin embargo, su propia compañía, el Teatro del Arte de Moscú, rechazó su teoría. En este sentido, mientras Stanislavski proponía la transformación del actor en personaje, Bertold Brecht, dramaturgo, director teatral y fundador del Berliner Ensemble, se oponía a la corriente psicológica de Stanislavski, basando sus ideas en un realismo selectivo, en contraposición con el naturalismo poético de Stanislavski. De este modo, "Brecht nos hablaba de un espectador de la era científica que sintiera el placer de descubrir y encontrar lo que no se ve, lo que está oculto y es condicionante de lo aparente" (Alsina, 2017: 285).

Muchas fueron las críticas al *sistema Stanislavski*, debido en gran parte por esa obsesión de la búsqueda de la verdad sobre el escenario que el autor subyace, capítulo por capítulo en su obra. Al mismo tiempo, su libro, reflejaba cómo eran las clases de interpretación del Teatro del Arte de Moscú a través de sus maestros, Trostov y Nikolaievich, así como también la efectividad de los ejercicios y las reflexiones propias del maestro.

Por ello, esta investigación se considera interesante, puesto que, por un lado, puede servir para aclarar prejuicios determinantes en el ámbito de la interpretación que giran en torno a la figura de Stanislavski, y, por otro lado, reflexiona sobre las bases establecidas mediante este método, sus analogías con otras corrientes, que conlleva y se configura como uno

de los principios fundamentales en el desarrollo de otras investigaciones en la materia objeto de estudio.

2. Metodología

Este artículo se fundamenta en un análisis descriptivo de términos, conceptos, teorías y aportaciones científicas sobre el *sistema Stanislavski* teniendo como punto de partida su obra (2003). En segundo lugar, se realiza un análisis comparativo con el *método Strasberg*, al ser considerado el pilar en el que se sustenta la evolución del *sistema Stanislavski* a través del cual muchos de sus discípulos llevaron a la práctica la enseñanza del maestro.

Se plasman, por un lado, los objetivos propuestos por el autor en el desarrollo de la fundamentación práctica, considerada como el primer escalón hacia la creación de las bases del sistema de interpretación. Por otro lado, como consecuencia de las críticas recibidas por parte de otros expertos en interpretación, se realiza un estudio exhaustivo de las principales teorías y de los puntos divergentes entre ambos sistemas.

En el desarrollo de esta investigación se aboga por el método del análisis descriptivo al ser considerado, en el campo de las Ciencias Sociales, como una herramienta teórica - metodológica aplicable a cualquier fenómeno, sujeto, etc., objeto de estudio. De este modo, las inferencias explicativas y las aportaciones teóricas de autores, investigadores, científicos, directores teatrales, académicos, etc., se convierten en argumentos que pretenden solucionar los problemas existentes entre los dos sistemas interpretativos. La base de este estudio se centra en la obra de Stanislavski sin obviar las informaciones y los conocimientos que aportan en la materia Jorge Eines, catedrático de la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD), en su libro "Hacer actuar: Stanislavski contra Strasberg" y Marija Ósipovna Knébel en su obra "El último Stanislavski".

Por último, se pasa de un dominio particular en la materia, como consecuencia de la experiencia adquirida por la investigadora en mundo de las artes escénicas, a un ámbito específico que permite identificar las inferencias y los conocimientos plasmados en el razonamiento y las normas de interpretación que puedan servir como base para otras investigaciones en el campo.

3. Evolución del sistema Stanislavski al método Strasberg

En 1888 Konstantín Serguéievich Stanislavski, fundaba junto a otros compañeros la Sociedad de Arte y Literatura, y años más tarde tras conocer a Nemirovich – Danchenko creador del Teatro del Arte de Moscú, "en la que confrontaron su concepción de la puesta en escena, alimentada por la experiencia parisiense y por la actitud crítica de ambos hacia el teatro representado en Rusia" (López Antuñano, s.f. a: 186). En esa época el teatro ruso experimentaba una decadencia interpretativa, recogida por el maestro

en su obra "El arte escénico". En este libro el autor evidencia la poca concentración del actor sin tener la capacidad de relacionarse con sus compañeros, la sobreactuación provocada por prestar atención a las reacciones del público antes que la situación misma de la escena, y la falta de disciplina en la actuación.

Según Stanislavski, "esta falta de profesionalidad provocaba que el actor entrara en el escenario caracterizado en su porte externo, pero sin ningún bagaje espiritual, porque no es su cuerpo sino el alma la que debe maquillarse y vestirse" (Stanislavski, 1975: 37).

Estas carencias del teatro ruso conllevan a la implantación de lo que hoy se conoce como el *sistema Stanislavski* que en sus inicios se basaba en técnicas de interpretación esquematizadas por Nemirovich–Danchenko y que tenía como objetivo la búsqueda de la verdad y la conexión entre el actor y el personaje. Este sistema interpretativo "no es consecuencia de una aplicación de un método sistemático concebido a priori para lograr un objetivo, sino el resultado de probar diferentes técnicas tanto en puestas en escena como en clases, y experimentar con ellas" (López Antuñano, s.f. b: 188).

Este conjunto de normas proponía una serie de principios básicos como, por ejemplo, el conocimiento de la obra, las circunstancias dadas de los personajes, la imaginación, la acción- reacción, las acciones físicas y la memoria emocional, etc., todos ellos sujetos a modificaciones. De este modo, nace en 1909 aunque tardaría aproximadamente treinta años en publicarse "El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación". Considerado por muchos actores como una guía de interpretación, tal y como apunta Saura,

Muchos de los episodios narrados en *El trabajo del actor sobre sí mismo* corresponden a situaciones vividas por el autor sobre el escenario o a problemas planteados por alumnos de los estudios del Teatro del Arte en los que Stanislavski llevó a cabo su labor pedagógica (Stanislavski, 2003, 12)

En "El trabajo del actor sobre sí mismo" Stanislavski centra las enseñanzas recibidas por sus maestros Trostov y Arcadi Nikolaievich haciendo un repaso de las pautas a seguir para su correcta interpretación. Algunos de los puntos importantes que señala en su libro se centran en la concentración del actor en el escenario y cómo establecer las relaciones con los actores, la búsqueda de las acciones dadas, ya que, en cualquier tema, por pasivo que sea, conllevan a encontrar situaciones interesantes. Otros de los puntos que referencia en su obra tiene que ver con la creación a través de la imaginación proyectada en el cerebro del actor, sin ser provocada ni forzada, la división de tareas con verbos, que nos incitan a la acción, puesto que la acción es conductora hacia la emoción, resaltando así su teoría de las acciones físicas del actor y, por último, la memoria emocional que implica involucrar a los cinco sentidos.

Sin embargo,

"Muchos enemigos de este método hacen todo lo posible para demostrar que el análisis activo de la obra y el papel es tan solo un experimento insuficientemente contrastado con la actividad teórica y práctica del propio Konstantin Sergúievich" (Knébel, 1996: 167).

De este modo el análisis que realiza María Osipovna Knébel en "El último Stanislavski" se centra en el método de trabajo que plantea Stanislavski en los últimos años de su vida, abogando por la improvisación como primera pauta antes de la memorización del texto. De esta manera se llega al pleno conocimiento de los objetivos para una actuación orgánica. La metodología de este *nuevo* procedimiento de ensayos,

A través del análisis activo de la obra y el papel [...] reforzó y desarrolló a lo largo de toda su fructífera actividad [...] Los problemas de la acción a los que Stanislavski daba una importancia tan grande de la supertarea y de la acción transversal, de la palabra (de la acción verbal, que Konstantin Sergúievich llamaba acción principal), de la visualización, del subtexto, de la comunicación, son eslabones de un único proceso creativo, un camino que se descubre orgánicamente en el proceso de análisis activo. (Knébel, 1996: 169)

De esta manera, esquemáticamente analizadas, se sientan las bases de lo que hoy se conoce como el *sistema Stanislavski*, hasta llegar al desarrollo de distintas corrientes adaptadas por los discípulos del director teatral, conllevando, al mismo tiempo a la creación de nuevos métodos de interpretación. Así es el caso de Boleslavsky quien emigra a EE. UU quien comienza a impartir clases basándose "principalmente en su *Memoria de la Emoción*, cuyos ejercicios buscaban conmovir la imaginación de los principiantes", (Gómez, 1996: 8). La técnica actoral implantada en Moscú se traslada a EE. UU a través de la gira realizada por el Teatro del Arte de Moscú, teniendo una gran acogida por parte del público americano ante la veracidad de la interpretación. A partir de este momento se crea New York Group of Theather liderado por Lee Strasberg, Harold Clurman y Cheryl Crawford que derivará en el denominado "Método".

Strasberg puso un extraordinario énfasis en la creación de emociones verdaderas y para ello elaboró una serie de ejercicios destinados a crear estados de ánimo en los actores por medio de la memoria emocional, elemento que por aquel entonces Stanislavski empleaba cada vez menos, en beneficio de las acciones físicas (Saura, 2015: 80-81).

Años más tarde, Lee Strasberg, ingresa en el Actor's Studio de Nueva York, popularizando la versión del *sistema Stanislavski* con el peso en la memoria emocional, lo que produjo un gran plantel de actores idóneos para el medio cinematográfico en detrimento del teatro. A diferencia de Stanislavski, Strasberg propuso un sistema de ejercicios que no era, en

ocasiones, aplicable a una obra completa y concreta, pero sí suponían una labor positiva si se realizaba de una forma adecuada.

Según afirma Hethmon,

Al actuar, la imaginación presenta tres aspectos: impulsos, creencia y concentración. El impulso o "salto de la imaginación" puede ser consciente o inconsciente en su origen, pero, carece de valor sin una creencia, que consiste en la fe del actor en lo que está diciendo, haciendo y sintiendo y que es interesante y apropiado. La concentración está causada y resulta del impulso y de la creencia. El actor que cree lo suficiente y tiene voluntad para seguir su impulso, se encuentra de ordinario concentrado. Por otra parte, una gran cantidad del trabajo del actor consiste en hacerse sensible al crear una experiencia, y esto trae consigo una búsqueda deliberada de los objetos o medios apropiados para concentrarse. A su vez, tal estado conduce al estado y a la creencia. (Hethmon, 1972 a: 71).

Siguiendo la línea de Hethmon (1972) el método del Actor's Studio basaba su fundamento en la concentración relacionada estrechamente con la creencia resultado del impulso y de la voluntad del actor para seguirlo.

Para Strasberg adquiere especial relevancia el trabajo emocional, de modo que "un actor puede trabajar con las emociones de una obra de manera inconsciente. Puede que le vengan fácilmente, sin ningún esfuerzo consciente, pero ahí queda el hecho de que tiene que repetirlos de nuevo por la noche" (Hethmon, 1972 b: 85). En función de esta afirmación, el maestro señala que el actor puede revivir experiencias vividas y en el momento que la mente nos las trae a la memoria el actor puede experimentar esas emociones dando vida al personaje.

Siguiendo la línea de Strasberg con respecto a la memoria afectiva, el maestro señala que conviene explorarla de un modo abstracto sin esperar ningún resultado concreto, simplemente dejándose llevar hasta alcanzar algún estado aplicable al personaje. Igualmente, apunta que este trabajo no se debe realizar con hechos cercanos, si no tratar de remitirnos a experiencias pasadas hace más de siete años.

Si seguimos analizando las enseñanzas de Strasberg en cuanto al trabajo emocional, Hethmon (1972) señala "lo importante al usar la memoria afectiva es mantenerse concentrado no en la emoción, si no en los objetos o elementos sensoriales que forman parte del recuerdo de la experiencia anterior" (1972 c: 86). Esta apreciación obliga a realizar un trabajo grande de concentración y analizar nuestras propias vivencias. No se trata simplemente de un recuerdo, si no de desgranar minuciosamente nuestro estado en esa situación evocando olores, sensaciones, etc.

Es a lo mejor, uno de los puntos más controvertidos del *método Strasberg* puesto que, tal y como afirma Federico Luppi en la obra de Jorge Eines "Hacer actuar: Stanislavski contra Strasberg", el autor,

Propone, con coraje intelectual revisar afirmaciones metodológicas de gurús como Strasberg, quien, con ojo clínico, primero define la tensión como la *enfermedad profesional del actor* para, después, realizar una práctica absoluta de un freudismo inflacionario, que deriva fatalmente, en una interioridad encapsulada, sin contacto real con el afuera, sin compañeros, sin escenario, sin carnadura socializante. (Eines. 2005a: 165-166)

El libro de Eines dividido en cinco capítulos se centra en todo lo relacionado con la relajación, la concentración, la emoción, la palabra y la acción. En esta obra el autor se basa en Stanislavski y Stasberg para elaborar su propio manual con críticas y matices a ambos métodos, fruto de su experiencia como profesor de interpretación en la RESAD y por tanto de la aplicación de las enseñanzas de los maestros en los actores en formación.

Siguiendo en el terreno del trabajo emocional, Eines señala,

Si enfatizamos la relación entre sensación y emoción corremos el riesgo de creer que lo importante es provocar sensaciones reales en el escenario, aunque sean en la ficción de la escena. Pero no podemos pretender que en el escenario se den las condiciones reales que suscitan las mismas emociones de la vida real. (Eines, 2005b: 61)

Pero Jorge Eines no solo se centra en el trabajo emocional, sino que bajo su experiencia ha analizado también puntos claves de los maestros como por ejemplo la concentración. Eines,

Strasberg comenzaba una clase y lo primero que hacía era dedicar gran parte de la misma a ejercicios de relajación. Pretendía fomentar "brechas" para acceder al inconsciente y desde ahí abrir vías de acceso a huellas marcadas por la experiencia [...] Cualitativamente, por exceso o por carencia, ocupa un lugar central. [...] acabamos viendo trabajos interpretativos parecidos a sacos de patatas porque el actor, al controlar su cuerpo al mismo tiempo que busca la relajación excesiva, impide la germinación de algún tipo de vivencia o el mínimo tono muscular que un personaje necesita para la caracterización. (Eines.c.2005:18)

En este aspecto, cabe señalar cómo ambos maestros buscaban la relajación y concentración, aunque Strasberg va más allá centrandolo una gran parte de sus sesiones en la búsqueda completa de la relajación para la conexión interior del actor, proponiendo así un método más individualista, frente a lo expuesto por Stanislavski.

De este modo, la implantación del *método Strasberg* evoluciona y se desarrolla a partir del *sistema Stanislavski*, pero se diferencia con el anterior en los siguientes aspectos. Primero, para Stanislavski, la relajación era primordial para que fluyeran las emociones, mientras que Strasberg va más allá de la relajación en términos abstractos, introduciendo el concepto de tensión entendido como "enfermedad profesional" y buscando una introspección en el

mundo interior del actor. Segundo, y en lo que a la concentración se refiere, Stanislavski señalaba que el actor debía tener una concentración absoluta, incluso antes de subir al escenario, convirtiendo la escena en su realidad. En este aspecto, Strasberg apuntaba lo contrario: el actor tenía que mantener el nivel de concentración solo cuando se encontraba en escena. Por último, mientras que para Stanislavski la emoción debía ser buscada en escena como reacción inmediata, para Strasberg esta se encontraba en las propias vivencias del actor para luego interpretarlas.

4. De los herederos de Stanislavski a los actuales métodos de interpretación

Con Stanislavski surgen distintas corrientes y métodos basados en su *sistema*. Discipulos del maestro desarrollaron una labor pedagógica que se fue extendiendo y en muchos casos adaptando y modificando. De forma sucinta se señalarán los puntos en común con el maestro y sus diferencias, debido, en gran parte, a la extensión que nos alejaría de nuestro objeto de estudio.

Así es el caso de Vladímir Nemiróvich-Dánchenko, cofundador del Teatro del Arte de Moscú junto a Stanislavski, quien en su ensayo "La Experiencia del Actor" apuntaba la importancia de introducirse en el personaje progresivamente e impregnarse de la atmósfera que la escena proporciona.

Nemiróvich-Dánchenko también puso énfasis en la existencia de clichés incluso en actores de prestigio, lo cual suponía una ilustración a sentimientos, como es el caso de tartamudear para dotar al personaje de inseguridad. El autor "asegura que la protección contra la aparición de clichés en la actuación está en la creación y mantenimiento de imágenes mentales a largo de toda la representación" (Saura, 67: 2015).

En esa línea continua la actriz, directora y directora teatral, María Knébel señala que la creación de las imágenes mentales es de vital importancia para el trabajo del actor, pero añade un elemento más, concretamente, el monólogo interno. Durante la escena debe estar presente el pensamiento y más aún, en los casos en el que texto es opuesto a este.

Vasili Toporkov, alumno de Stanislavski en su última etapa, relata en su libro "Stanislavski dirige" (1961) cómo el maestro evitaba que los alumnos memorizaran los textos en las fases iniciales y es aquí en donde introducirá las ya mencionadas acciones físicas, a través de las cuales el actor realiza el proceso creador.

Otros de los continuadores del *sistema Stanislavski* fue Evgueni Vajtángov, quien formó a un grupo de actores a petición del propio Stanislavski. Este siguió la corriente de las acciones físicas, las circunstancias dadas y el "sí" mágico pero desde el ensayo, introduciendo elementos que podían no cuadrar con la línea de la obra, pero que ofrecían reacciones en los actores acordes a lo buscado.

Mijail Chejov fue un paso más allá de las enseñanzas de Stanislavski basando su técnica en el movimiento y en la creación de imágenes mentales. A partir de ahí trabaja sobre las calidades de movimiento:

moldeo, fluidez, irradiación y vuelo, práctica que con la experiencia introduce al actor en un trabajo emocional.

En este sentido, "los tres principales enfoques del método que iluminan sus múltiples posibilidades de aplicación y que aúnan la repercusión del maestro Stanislavski en las técnicas interpretativas contemporáneas son: Lee Strasberg, Stella Adler y Sanford Meisner" (Pérez García, sf, 85)

En EE.UU cabe señalar a Sanford Meisner, alumno del Lee Strasberg quien crea su propio método basado en la repetición e influyendo en el actor a través de estímulos reales, y a Stella Adler, quien fue discípula tanto de Stanislavski como de Strasberg llegando a crear su propio método haciendo especial hincapié en la imaginación, sin indagar en las experiencias pasadas del intérprete.

Tras mencionar a los principales herederos de Stanislavski, hay que señalar que los métodos más usados en la actualidad parten de las enseñanzas de Stanislavski, quien durante toda su vida se dedicó a la investigación en el campo de la pedagogía actoral. En la actualidad, y al hilo de lo experimentado por catedráticos como Jorge Eines, las técnicas de actuación están en continuo proceso de investigación y evolución. El actor puede hacer uso de las enseñanzas de los distintos pedagogos con la intención de hacer veraces sus interpretaciones.

5. Conclusiones

El *sistema Stanislavski* marcó un antes y un después en el panorama pedagógico escénico, de modo que, en la actualidad continúa siendo referencia dentro de las escuelas de Arte Dramático de Europa y América. Gracias al legado que nos deja Stanislavski durante sus sesenta años de trabajo, han surgido nuevas corrientes que son una evolución más en su continua experimentación para la búsqueda de la organicidad en escena.

Tras la labor investigadora se concluye que las críticas al sistema vienen originadas por un lado, por esa constante búsqueda de la verdad que tanto obsesionaba a Stanislavski. Y por otro, por su evolución y transmisión a través de los propios discípulos de Stanislavski, quienes a través de la experimentación encontraban nuevas vías para la creación de personajes.

Tras analizar a los distintos autores estudiados y analizados, así como las enseñanzas del propio Stanislavski, se llega a la conclusión, que tanto el *sistema de Stanislavski* como el *método Strasberg*, son referentes mundiales. El primero, porque tal y como se ha señalado más arriba marca el camino de todas las corrientes posteriores y, el segundo, en el caso de Strasberg, por su trabajo emocional que lo hacían idóneo para la interpretación en cine.

Con respecto al *método Strasberg* hemos encontrado analogías, sin embargo lo más relevante es que va un paso más allá, volcándose en el trabajo emocional y proponiendo un trabajo más individualista lo que difería de la visión de Stanislavski.

Con este estudio se confirma por tanto que el

sistema Stanislavski es el primer escalón para establecer las bases de la interpretación y que de él surgieron los distintos métodos hoy estudiados. A través de la visión de los distintos autores estudiados y del propio Stanislavski hemos analizado las claves del sistema y hemos realizado una aproximación a las críticas recibidas.

6. Referencias bibliográficas

- ALSINA, Carlos María (2017): "De Stanislavski a Brecht. Las acciones físicas. Teoría y práctica de procedimientos actorales de construcción teatral", en *Artes y Humanidades*, Editorial Argus-a, Buenos Aires-Los Ángeles, disponible en <https://bit.ly/2Vafxmg>
- BRACELI, Natalia:
 _ (2018): "La superestrategia de Stanislavski: el descubrimiento del superactor", en *Teatro: Revista de Estudios Culturales*, Vol.32, Art.2, disponible en <<https://bit.ly/2WgMutZ>>.
 _ (2015): "La Super-Estrategia de Stanislavski: Motivos de un método para la interpretación del actor contemporáneo", Tesis Doctoral, Universidad de Granada, disponible en <<https://hera.ugr.es/tesisugr/26118117.pdf>>.
 CALLOW, Simón (2013): "Stanislavski vivió torturado por sus propias dudas" en *Glosasteatrales.com*, disponible en <<https://bit.ly/2GVuT5e>>.
 EINES, Jorge (2007): *Hacer actuar. Stanislavski contra Strasberg*, Gedisa Editorial, Barcelona.
 HETHMON, Robert H. (1972): *El método del Actor Studio. Conversaciones con Lee Strasberg*, Primera Edición, Editorial Fundamentos, Madrid.
 LÓPEZ ANTUÑANO, José Gabriel. "Importancia y vigencia de Stanislavski". Nueva Revista. Disponible en: <<https://bit.ly/2WIEDVH>>
 PÉREZ GARCÍA, María Matilde. "La figura de Constantín Stanislavski y su importancia y repercusión en las técnicas interpretativas contemporáneas". Revista del conservatorio de Danza de Málaga. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2955329.pdf>
 KNEBEL, María (1996): "El último Stanislavski. Análisis activo de la obra y el papel", Primera Edición, Editorial Fundamentos, Madrid, disponible en <<https://bit.ly/2Plap2P>>.
 SAURA, Jorge (2015): "Los herederos de Stanislavski", en *Acotaciones. Investigación y creación teatral*, IIª Época, Nº 35, Resad, Madrid, disponible en <https://bit.ly/2J9oQvJ>
 STANISLAVSKI, Konstantin:
 _ (1999): *El arte escénico*, Siglo Veintiuno editores. México.
 _ (1976): *La construcción del personaje*. Alianza Editorial. Madrid.
 _ (2003): *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Editorial Alba. Barcelona.