

El artista no está presente: la conceptualización de la autobiografía (El caso de Stanislavski, Brook y Barba)

Inma Garín (PhD)

Este trabajo se presentó en “Presenting the Theatrical Past Interplays of Artefacts, Discourses and Practices”. UNOVERSIDAD DE ESTOCOLMO (13-17 JUNE 2016) en el congreso anual de la FEDERACIÓN INTERNACIONAL DE INVESTIGACIÓN TEATRAL (IFTR-FIRT)

Hay un creciente interés en la forma, función y potencial de las autobiografías de los directores de escena: *Mi vida en el arte* (1926), de Stanislavski, *Hilos del tiempo* (1998) de Peter Brook, *Quemar la casa* (2010) de Eugenio Barba, solo por mencionar algunos de los más relevantes en el campo de la narración personal o relatos de vida de directores de teatro que han marcado época. Gordon Craig fue el primer artista teatral que escogió la escritura para difundir su mensaje (Innes & Shevtsova: 61). Rompió con la tradición al afirmar la necesidad de que hubiera un artista único que lo englobara todo y controlara cada uno de los aspectos de la producción escénica (Innes & Shevtsova: 62). Craig y Appia consolidaron la práctica de los directores de escena de publicar manifiestos teatrales, libros teóricos y ensayos explicando o promocionando sus principios y sus prácticas escénicas (Innes & Shevtsova: 62). Aunque ambos, Craig y Appia, establecieron este marco amplio para el director moderno, han sido los escritos de Stanislavski los que más han influido en los procesos de trabajo de muchos directores clave.

En este trabajo intentamos articular un marco preliminar para el análisis de los tres relatos autorreferenciales mencionados antes en tanto textos que producen conocimiento nuevo en la disciplina de la dirección de escena. La historia del teatro occidental puede estudiarse a través de las vidas y del trabajo de estos innovadores y representativos directores. Stanislavski, Brook y Barba poseen diferentes nacionalidades, diferentes historias familiares, diferentes contextos, diferentes intenciones y han llevado a cabo procesos de trabajo diversos. Los tres textos que comentaremos a continuación muestran a sus autores tratando de encontrar el modo en el que sus intuiciones y hechos de vida puedan ser comprendidos y conceptualizados en el marco más amplio de la práctica y de la teoría escénica. Los tres lo consiguen, aunque siguen caminos propios.

En este trabajo examinaremos estos tres libros en tanto textos que organizan sistemas de actividades, actividades y personas, es decir en tanto género híbrido a medio camino entre el discurso teórico y la narración de experiencias personales. Un género que se ha convertido en una

poderosa herramienta cultural en el teatro y en la pedagogía de hoy en día. ya que la escritura es uno de los modos más lúcidos de pensamiento y de diseminar ideas. Una forma indispensable para la conversación entre los maestros del pasado y del presente. El título “el artista no está presente” procede del trabajo de la performer serbia Marina Abramovic, ya que “presencia” es un concepto ligado al performer y al actor, pero rara vez al director de teatro cuya presencia la ocupa la puesta en escena excepto en el caso de Kantor que se coloca dentro del espacio escénico aunque al margen como espectador privilegiado.

Tres objetivos resumen el impulso para emprender este trabajo: articular un marco para el análisis de este tipo de textos amparándonos en las teorías pragmáticas porque pensamos que pueden aportar mucha luz en el análisis de estos textos; examinar la utilidad de las autobiografías de directores de escena, y animar a los teatristas a seguir el ejemplo de publicar sus experiencias vitales y artísticas para el disfrute y enseñanza de otros artistas y de investigadores, espectadores, etc.

El objetivo a nuestro alcance hoy es el de examinar la utilidad de este tipo de memorias o recuentos en tanto es utilizado por ellos para pasar el legado a otros, incluso cuando el “artista”. el director de escena, no esta presente, de modo que la práctica y la teoría teatral puedan seguir su curso y facilitar su desarrollo. Nos gustaría averiguar cuál es la forma y la función de estos textos y de qué manera podemos caracterizarlos con el fin de establecer un marco para las futuras autobiografías o textos autorreferenciales de esta profesión teatral. Un examen completo de la utilidad de estos textos requeriría de un trabajo sociológico o de entrevistas de campo que desbordan el contexto de esta investigación.

Con este trabajo queremos exhortar a que los directores a que sigan el ejemplo de los tres casos que hemos seleccionado de manera que otros profesionales y espectadores de teatro se puedan beneficiar de su experiencia, de sus reflexiones y de sus hallazgos. Aunque esta empresa no deja de ser un deseo que formulamos, pero cuyo cumplimiento queda en manos de otros.

El método

El método analítico que hemos utilizado procede de una serie de conceptos y herramientas de la teoría del Género discursivo y de la Pragmática y el Análisis del discurso.

Concebimos el sistema de actividad como redes históricas y dinámicas que conectan a los hablantes con sus artefactos (obras, producciones, profesionales, etc.), que llevan a cabo tareas tipificadas y

otras actividades durante periodos de tiempo más o menos extensos, y que han contribuido a desarrollar maneras de coordinar el trabajo y la atención de los participantes, en modos relevantes para esta comunidad discursiva (Bazerman 2013).

Los sistemas de actividad de los géneros son espacios reconocibles que se han desarrollado conjuntamente a las actividades de las que forman parte. “El género discursivo” es una construcción teórica que designa la actividad humana verbal y que evoluciona con el tiempo. Se refiere a formas típicas mediante las cuales nos expresamos (Bajtin, 1982). Este concepto nos permite establecer relaciones entre situaciones discursivas, es decir, formas de actividad humana con textos en tanto que elementos cuya forma es producto del uso de la lengua y de la retórica. Con estas herramientas de los estudios retóricos del género podremos estudiar la actividad discursiva compleja que llevan a cabo estos directores de escena. Generalmente, los textos poseen una intención comunicativa que les da coherencia. Pertenecen a comunidades discursivas específicas, como en este caso el mundo del teatro; son acontecimientos comunicativos con características dinámicas y forman a la vez estructuras interactivas y estructuras de pensamiento.

A continuación planteamos los aspectos siguientes: en primer lugar una definición del género de la autobiografía del director de escena, en segundo lugar observaremos el contenido temático de estos textos seleccionados para este trabajo; en tercer lugar analizaremos la estructura composicional de los textos; en cuarto lugar abordaremos el estilo de los discursos escritos, en quinto lugar compararemos los procesos de trabajo de los tres directores y finalmente las estrategias comunicativas empleadas por ellos en estos tres textos.

Hacia una definición del género de la autobiografía de directores de teatro.

La autobiografía puede ser concebida como un espacio retórico habitado por el autobiógrafo, el sujeto que escribe. En primer lugar abordaremos al director ruso y su texto *Mi vida en el arte* (1926). Un texto riquísimo en referencias, en descripciones, minucioso, revelador, paradigma de la autobiografía tradicional, aquella que hoy sería considerada un poco “aburrida” o “tediosa” (debido a su extensión y al detalle de ciertas descripciones), dada la creatividad que este género ha alcanzado recientemente (Ekin, 1994).

Si comparamos este texto con las memorias de Peter Brook, vemos que *Hilos del tiempo* revelan un Brook en un viaje al autoconocimiento, un viaje altamente espiritual y profundo, siempre en busca de experiencias de vanguardia, una persona inquieta, y curiosa, que avanza desde la *Conferencia de*

los pájaros al *El Mahabharata* para llegar a *El hombre que* y su estudio de la mente y las neurociencias.

Por último, Barba (2010) se representa a sí mismo en *Quemar la casa* como un autobiógrafo postposmoderno, que utiliza el género de una manera muy creativa, hasta el punto de hacernos dudar de que *Quemar la casa* (2010) deba ser adscrita al género de la autobiografía, ya que este texto presenta un yo fragmentado, impresionista, a veces construido colectivamente por diferentes voces, es decir, que el propio Barba aparece como una persona que no parece intentar dar una justificación de su personalidad (Lejeune (1975).

En tanto que los géneros discursivos son artefactos verbales que evolucionan en el tiempo (Bazerman, 2013), es comprensible que cada uno de los tres textos cristalice de una forma diferente, representativa de un momento diferente en el tiempo. Tal vez en tres propuestas diferentes. "El género discursivo" no deja de ser una construcción teórica que designa la actividad humana verbal y que evoluciona en el tiempo (Bazerman, 2013). Es decir formas típicas por el cual nos expresamos (Bajtín, 1986).

Este concepto de género nos permite establecer relaciones entre las situaciones discursivas, es decir, las formas de la actividad humana, con los textos en tanto que piezas moldeadas por el lenguaje y la retórica con una finalidad comunicativa en un sistema de actividad determinado. En términos generales, los géneros son textos con una intención comunicativa que pertenecen a comunidades discursivas específicas. Son eventos comunicativos con características dinámicas y constituyen tanto estructuras interactivas como estructuras mentales. Esta práctica humana, tal como se nos muestra en el análisis, se entiende como una serie de procesos de desarrollo que vinculan los niveles individuales y sociales, es decir, la vida del artista y su trabajo en tanto tal.

Dicho esto, las narrativas personales por parte de los directores de teatro se pueden definir como textos escritos en prosa, principalmente por sus autores con el fin de dar forma a sus vidas, crear efectos de identidad, proyectar su personalidad y hacer visible y comprensible su legado. Pues están escritos con el fin de difundir sus ideas o expresar sus opiniones y tal vez servir de ejemplo. Lo que es más, estas narrativas constituyen poderosas herramientas culturales que influyen en la pedagogía, la investigación y en la práctica escénica de actual. Como señala Barba: "La dramaturgia se identifica con la persona que hace la fusión, con su biografía."

No todo puede ser contado en una autobiografía. Hay limitaciones de tiempo y espacio. Pero, sobre todo, hay una imagen de sí mismo que el autor, en este caso el autobiógrafo, quiere proteger y proyectar (Brown y Levinson, 1987). La elección sobre lo que es relevante y lo que debe permanecer en silencio es una de las estrategias clave del éxito de un texto de este tipo. Mientras los directores dan forma a su identidad, les proporcionan cierta coherencia, y producen conocimiento relevante para el campo de estudios escénicos. Estas autobiografías enmarcan las experiencias de los directores y sus contextos biográficos y sociales, explican sus procesos de trabajo, establecen una red de relaciones sincrónicas y diacrónicas e influyen en la ética y la estética de otros miembros de la comunidad teatral. Algunos de ellos incluso dan voz a otros sujetos cuyos escritos tienen el mismo protagonista: el autobiógrafo (Barba, 2010). Los escritores usan sus conocimientos para orientar el comportamiento de los demás y sus propias prácticas. La articulación explícita de este conocimiento es particularmente útil para los estudiantes y otras personas y puede llegar a ser la línea de base de los futuros trabajos de los actores más jóvenes, directores y compañías (Bazerman, 2013: 147). Es importante decir que tener un punto de vista, es decir, un conjunto de creencias e ideas a partir del cual dar forma a las diversas opiniones y decisiones, es fundamental con el fin de proporcionar esta coherencia a los textos. El escritor necesita imponer cierto tipo de orden para llevar la forma a algo que siempre está fluyendo y cambiando. Además, los escritores tienen que ser veraces para relatar su vida y experiencias. Esto ha sido llamado "El pacto autobiográfico" (Lejeune: 1975). El propósito de la biografía es descubrir lo más posible de la verdad sin adornos, sin concesiones, sin romanticismos, la verdad sobre la vida real.

¿Quiénes son? ¿Qué procesos siguen? ¿En qué medida y de qué manera estos procesos estuvieron influenciados por la sociedad y el contexto? ¿Cómo se hicieron estos directores de escena? ¿Cómo construyeron sus comunidades de trabajo o entornos? ¿Cuáles fueron/ son sus intereses? ¿Cómo llevan o llevaron a cabo sus proyectos? Estas son algunas de las preguntas que los lectores se formulan al leer sus textos.

Con el fin de establecer un marco preliminar para el análisis debemos tener en cuenta la autobiografía como básicamente escritura, es decir textualización de una vida, de los momentos a los que se refiere el autobiógrafo porque considera que tienen interés para el lector. Pero la autobiografía es en sí misma una utopía (Lejeune, 1975), ya que es imposible escribir la vida de uno. Además, el yo y su vida están determinadas culturalmente, el "yo" que escribe está escrito, y el autor se convierte en el resultado de la escritura. Un marco de referencia para este análisis dentro de la "Teoría del sistema de actividad" consideraría la autobiografía como una tarea de actividad

tipificada, es decir que puede ser incluida en los sistemas de actividad, las redes de eventos, intercambios, personas y lugares, una tarea cuya convenciones y reglas han cambiado mucho desde que Stanislavski escribió *Mi vida en el arte* (1926). En estas autobiografías el director escribe sobre sí mismo y su trabajo estableciendo conexiones entre ambos con el fin de encontrar una lógica, una interpretación. Stanislavski trata de dar una visión coherente de su pasado, de cómo su trabajo interpretativo siempre lo dejó insatisfecho y de cómo buscó las reglas de la buena actuación. El actor y director ruso tuvo que hacer un enorme esfuerzo para que su empresa pudiese ser plenamente comprendida por los lectores, ya que siempre rechazó que su sistema se pudiera codificar (Magarshack:1950). con todo *Mi vida en el arte* (1926) es un texto fundamental para introducir al estudiante en el sistema, y constituye la puerta de entrada natural a los otros textos, *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia* (1938), *El trabajo del actor sobre su papel*, *La construcción del personaje*, etc.

Brook, por su parte, no tiene un sistema ni un método que compartir con sus lectores. Su vida es un largo viaje. Por eso primero trata de explicar su decisión de establecerse en París, ya que aparentemente esta decisión había sido muy criticada (Edgar, 1998). Sus argumentos se basan en el sistema de trabajo de Londres. En el peso de la tradición y en la falta de flexibilidad de las estructuras de producción si las comparaba con la pasión y apertura de las estructuras que encontraba en la capital de Francia.

Así pues, tras el gran éxito de la producción de *El sueño de una noche de verano*, el director británico se trasladó a París y fundó el *Centro Internacional de Investigación Teatral* (TPIR) en 1970. Quería encontrar una nueva forma de comunicación con el espectador. También quería trabajar en un entorno sin límites para los ensayos con el fin de permitir una búsqueda profunda de uno mismo para todos los involucrados en el proyecto. Su selección intenta dar una idea de sus transito del mundo del espectáculo en la Royal Shakespeare Company y a sus experimentos con el teatro de la crueldad, y más tarde a su ICTR en París. Además, en *Hilos del tiempo* se analizan algunas de sus producciones, y se cuentan sus viajes, se habla de las improvisaciones, y, sobre todo, del viaje espiritual y de lo que aprendió de sus maestros. Para comprender a este autor, sin embargo, nos haría falta incluir *El espacio vacío* (*The empty space*, 1968), *Más allá del espacio vacío* (*The shifting point*, 1988), y otros textos del autor (*The quality of mercy*, *La puerta abierta* (*The open door, thoughts on acting and theatre*)).

En lo que se refiere a Barba, este justifica su sede en Holstebro, como la única posibilidad en un momento dado de su vida de seguir haciendo teatro con su compañía. Partía de ser un inmigrante y de encontrarse en tierra hostil. Al abrirse una oportunidad en la pequeña ciudad del noroeste de Dinamarca, se le abrió también el cielo. Su texto está compuesto de géneros diversos, ensayo y notas, etc..., y parece como si quisiera ir más allá de las expectativas del género y entrar en el ámbito de la academia con un lenguaje poético que es a veces difícil de clasificar, ya que otras voces se insertan en su narrativa. No podemos olvidar la cantidad de textos publicados, entrevistas y conferencias que han hecho de este director un teórico imprescindible para hablar de las artes escénicas. Aunque no es menos cierto que sus contribuciones abarcan campos tan diversos como la formación de actores y directores, la investigación antropológica, y la organización y vida de las compañías teatrales de todo el mundo, con las que ha logrado establecer una serie de redes y contactos imprescindibles para la buena marcha de las mismas.

Para terminar este apartado sobre la autobiografía como género adoptado por los directores de teatro conviene recapitular sobre la deficiencia: es una narración retrospectiva, que cuenta vivas anécdotas, utiliza ejemplos representativos, cita a las personas valoradas por los autores, personas que seguramente les ayudaron a ser mejores personas o mejores directores de escena. Entre los recursos empleados por los autobiógrafos, hay uno fundamental; el que ayuda a establecer la identificación del escritor como autor, protagonista y trata de la vida, la personalidad y los acontecimientos del sujeto en cuestión, el yo. Es decir, la primera persona que narra, selecciona y organiza el material en prosa.

En el resto de los epígrafes vamos a considerar brevemente el contenido temático, la estructura compositiva, el estilo, el proceso de trabajo y de escritura, así como las estrategias discursivas empleadas. Tres retóricas diferentes dentro de las posibilidades del desarrollo cultural del momento que habitan estos geniales artistas. Para finalizar esta sección, simplemente cabe recordar el hecho de que estos textos en los que nos centramos no pueden ser separados del conjunto de la producción escrita de estos tres directores-escritores. En el siguiente apartado analizaremos algunos rasgos que servirán para tipificar el contenido temático de sus textos.

Contenido temático

En este apartado nos preguntamos quiénes son estos directores, cómo se las arreglaron para convertirse en directores de escena, cómo construyeron sus entornos de trabajo qué intereses los mueven y cómo pudieron llevar a cabo sus proyectos.

En primer lugar, estos directores escriben sobre ellos mismos, sobre sus orígenes, sobre sus decisiones y sobre cómo llegaron a ser lo que luego fueron. Expresan sus ideas sobre el arte escénico y la dirección o la interpretación, comunican sus valores personales basados en dichas experiencias y vivencias, dan cuenta de las obras que han producido o que les han impresionado, disertan sobre la interpretación, dan cuenta de sus procesos de trabajo en los ensayos o describen los métodos y estrategias empleados mediante ejemplos concretos, definen conceptos, llevan a cabo reflexiones en voz alta o explicitan técnicas para enfocar su trabajo. También escriben acerca de otras personas que influyeron en ellos o que les ayudaron a convertirse en lo que luego se convirtieron.

Estos tres textos analizados dan una idea de lo que sus autores son. Mientras Stanislavski es ruso, hijo de una rica familia de comerciantes, que vivió la Revolución Soviética y es un maestro de la pedagogía de la actuación, Brook, el británico, proviene de una familia de científicos rusos que emigraron a Londres, y vivió la Segunda Guerra Mundial, los bombardeos de Londres, y se las compuso para encontrar un camino posible a la dirección de escena muy pronto en su trayectoria vital. Fue un director bastante autodidacta, que no estudió para ser director de escena ni estuvo de ayudante de dirección con otros directores. Característico de él es que es un hombre propenso al auto-conocimiento espiritual (Gurdjieff, Jean Heap, Madame Salzman), y cuenta con una red de relaciones que ha demostrado serle inmensamente conveniente a lo largo de su vida.

Por último, Barba es hijo de una familia italiana, en concreto de un oficial del ejército de Mussolini, muerto en combate durante la Segunda Guerra Mundial, hecho que marcó la personalidad del artista, ya que a partir de esta desgracia, Eugenio Barba tuvo que vivir en la pobreza durante su adolescencia temprana, hecho que no impidió que su ambición le llevara lejos, primero a Oslo, luego Polonia (Grotowski), e India, para finalmente, llegar a Dinamarca (Hostebro), y fundar la *Escuela Internacional de Antropología teatral* (ISTA) en 1979, un gran paso hacia el avance de la teoría y la práctica teatral. Una institución que ha podido albergar encuentros internacionales de gran alcance para el desarrollo de la teoría y la práctica teatral.

¿Cómo se las arreglan los directores de escena para convertirse en directores? La abuela de Stanislavski fue una conocida actriz francesa que conoció a su marido cuando estaba de gira en Moscú. Desde la primera infancia Constantín Stanislavski fue llevado con sus hermanos a la ópera italiana, al circo, y a conciertos. La educación artística e intelectual de una familia de gente

acomodada como esta era exquisita. Pronto sus impulsos artísticos encontraron un buen invernadero donde desarrollarse y crecer. Pudo incluso tener un teatro en casa. Junto a sus hermanos y hermanas, y algunos amigos formó un grupo con el que actuaba para la familia y vecinos.

Por su lado, Peter Brook, desde el inicio nos señala cuál es su intención al escribir este libro: exponer los hilos de aquello que le ha ayudado a su concepción del mundo y de la vida con el objetivo de que en algún lugar esta información sea provechosa para experiencias ajenas. En su primera juventud le atrajo mucho más el cine que el teatro, por lo que su meta primera era convertirse en un director de cine, por lo que comenzó a trabajar en un estudio de cine documental (1941-1942), con el compromiso de que después de un año iba a ser educado en Oxford. Mientras estaba en el estudio convenció a algunos amigos para representar juntos *La duquesa de Malfi*, una tragedia jacobina en la vena de la tragedia violenta inspirada en Séneca, famosa por la crueldad descarnada de las situaciones. En la universidad de Oxford le fue prácticamente imposible hacer teatro como él había anhelado, ya que este sector estaba dominado por veteranos y profesores. Así pues, con algunos amigos logró poner en escena *El doctor Fausto* en un pequeño teatro cerca de la esquina de Hyde Park, en Londres. Genio y figura que revelan una enorme determinación y talento en este primer Peter Brook.

El viaje de Eugenio Barba a la dirección de escena pasa por lograr unir un grupo de actores rechazados de la escuela de arte dramático de Oslo. Pasa también por su experiencia con el Kathakali en la India y por su reflexión teórica publicada subsiguientemente, y, sobre todo, por su contacto con el director polaco Jezry Grotowski, de la que da cuenta ampliamente en *La tierra de cenizas y diamantes* (Barba:2000). Sin embargo, en *Quemar la casa*, no redonda en los hechos de juventud ni es sus primeros pasos como director, pues en *La tierra de cenizas y diamantes* ya lo había hecho. Aquí establece un puente entre su yo adolescente y su yo maduro a base de anécdotas breves.

¿Qué conceptos desarrollan estos directores?

“El autoritarismo puro y simple no convence al actor en su yo más íntimo; solo lo viola.”, dice Stanislavski. A este director le preocupan varios aspectos de la dirección de actores. Saber cómo tratar a los actores es una de ellas. A Peter Brook le preocupan también varios temas o formas de abordar la puesta en escena. Una de ellas es que los intérpretes se olviden de reproducir clichés o formas sabidas y exploren otras actitudes más arriesgadas que produzcan resultados más interesantes. Por ejemplo, en el viaje a la India con miembros de la compañía que iba a interpretar

El Mahabharata su preocupación mayor era que los actores logaran una mirada fresca sobre la mitología hindú, lo que implicaba una aculturación emocional e histórica en este lejano país de cultura milenaria.

Por su parte, el italiano, considerado una eminencia en el campo de la teoría y práctica teatral por el ingente trabajo teórico que ha conseguido desarrollar, así como por la proyección de su labor didáctica y de conexión entre culturas, expresa así su visión de la dramaturgia: "Dramaturgia para mí", afirma Barba, "es una operación técnica que estaba ya dentro del tejido y del crecimiento de la representación y de sus diferentes componentes". Torgeir Wethal (1947-2010), miembro fundador de Odin, a quien Eugenio Barba pide que dé su visión del trabajo en *Quemar la casa* dice: "Antes de que los ensayos entren en su fase final, tengo la impresión de que usted comprueba el trabajo del actor en detalle a través de un filtro muy determinado. Usted no tiene ninguna prisa en quitar o cortar las partes que tienen demasiados movimientos, para resaltar aquellas acciones que pueden suscitar imágenes o crear asociaciones claras. Usted da forma a algunas acciones y a la dirección que toman en el espacio para enfatizar las relaciones entre los actores." Para completar las perspectivas de los actores invitados a dar su visión de los hechos, Eugenio Barba cita partes de un cuaderno de uno de los directores asistentes a las reuniones de un seminario sobre dirección. Gracias a estas notas del diario contamos con detalles muy iluminadores sobre los consejos que este director de directores da a los directores de escena asistentes al taller.

¿Qué significa para estos tres directores viajar e intercambiar experiencias con otros profesionales de otras latitudes? Estos intercambios son cruciales. Los tres directores han viajado extensamente y han estado abiertos y curiosos a otras culturas. Stanislavski relata, entre otros (Francia, Italia, EEUU, etc.), su viaje a Berlín en 1906 y las dificultades encontradas por la compañía cuando tenían que escenificar *El zar Fiódor* y cómo se habían resuelto dichas dificultades.

Se podría decir que después de leer estos libros los tres directores son menos misteriosos para nosotros. Brook da cuenta extensamente de sus andanzas por Africa, Afganistán, Japón, México, EEUU, etc...; Barba de sus experiencias en Israel o Latinoamérica, Indonesia o Japón. Estas experiencias no son ajenas a su sentir y a su obrar como directores de escena. Al contrario. Son experiencias que han conducido luego a formas de hacer en la práctica del arte escénico, a abrir caminos nuevos, a reflexiones arriesgadas que han alimentado su búsqueda de expresión, su conocimiento del ser humano, y que los tres directores han aprovechado también para fundamentar sus pesquisas y hallazgos.

Ciertas áreas de significado o preocupaciones son recurrentes en los tres textos, como el papel de la familia, la escuela, el matrimonio, la primera experiencia teatral, el primer empleo, el aprendizaje, la carrera profesional, etc... El crecimiento profesional y espiritual es uno de estos temas recurrentes que contribuye a separar y a distinguir las memorias de Brook de los otros dos textos. David Edgar califica de "berborrea mística" estos pasajes (Edgar, 1998).

Hasta aquí algunos ejemplos del contenido temático de los textos. Sería imposible en los límites de este trabajo dar cuenta exhaustiva de la variedad y extensión de los aspectos tratados: proyectos, ideas, valores, personas que les han influido, etc. En el siguiente apartado consideraremos la estructura de estas tres composiciones discursivas, aquellos patrones que por su recurrencia podrían operar de ejes en una caracterización del género discursivo de la autobiografía del director de escena.

Estructura composicional

En este empeño por definir el género ya hemos observado algunos de los ejes temáticos de sus composiciones. Con todo, un primer vistazo a cada uno de estos tres textos pone de relieve la personalidad de estos directores, en la medida en que dejan rastro en las distintas estructuras elegidas por ellos para equilibrar el contenido seleccionado y hacerlo asequible al lector. Los textos, en tanto que procedimientos verbales ayudan a organizar las actividades y relaciones sociales de los participantes, iluminan recorridos y encuentros con otros profesionales. En este sentido, la estructura composicional se nutre de ciertos patrones, que aún entrando en el apartado anterior del contenido temático, como las personas que conocieron o colaboraron con ellos, podrían servir asimismo de ejes temáticos que, por un lado, estructuran estas composiciones, y por otro, nos permiten compararlas.

Pero los géneros no son artefactos atemporales. Por el contrario, toman su forma con el tiempo. Son dinámicos. Tienden a abrirse camino más allá de las convenciones o de las expectativas de los lectores. Algunos segmentos de texto pueden ser señalados como constituyentes de patrones o constelaciones que organizan la escritura. Así Constantín Stanislavski y su preocupación por mejorar su técnica actoral. O Peter Brook por ofrecer una trayectoria interior que le lleva a exiliarse y a abrirse a culturas que se encuentran al otro lado de la civilización occidental. O Eugenio Barba obsesionado por encontrar una identidad propia más allá de los países, y a través de las personas

que se le han cruzado en la vida, y por desarrollar y conceptualizar una teoría que abraza a las ciencias.

Así los textos van construyendo sus estructuras de significado capa a capa, saltando de un tema a otro, de una experiencia a otra. Comentarios, retratos de personas, descripciones de lugares visitados, narrativas que se cruzan y se separan, o decisiones tomadas, esfuerzos inútiles, críticas a sus propias acciones o a las de los demás, entramados que construyen actitudes asombradas y jamás satisfechas, con una explicación única, a las complejidades del arte y la vida. Nada hay de definitivo en esta búsqueda sin fin.

En *Mi vida en el arte* (que cuenta con sesenta y un capítulos) Stanislavski recuerda su carrera teatral, habla de la vieja Rusia, de la vida familiar, del teatro que había en su casa, y de sus primeras experiencias en la *Sociedad Musical Rusa* de Rubinstein y de sus triunfos finales con Chéjov en el *Teatro de Arte de Moscú*. El vivo relato de sus propias producciones más famosas se entremezcla con sus anécdotas acerca de los personajes famosos, como Chéjov, Tolstoi, Gorki, Isadora Duncan y Gordon Craig. Su escritura muestra equilibrio entre el deseo de hacer un libro ameno e informativo con la observación sagaz y la sabiduría acerca del mundo, por lo que la lectura de *Mi vida en el arte* constituye una de las experiencias más interesantes.

Hilos del tiempo de Brook (que esta dividida en tres partes) recuerda su crecimiento espiritual con Gurdjieff y Jean Heap. Habla de su falta de aprendizaje inicial y de cómo aprendía a medida que avanzaba. Así como de sus sentimientos contradictorios acerca del oficio teatral. Él hace observaciones importantes, tales como: "Una palabra fuera de lugar en las explicaciones del director, y sin darse cuenta se puede bloquear o dificultar el propio proceso creativo del actor." Es el proceso de aprendizaje, lo que para Brook o Stanislavski nunca termina, lo que proporciona a estos dos libros uno de sus hilos conductores más sólidos.

"*El Mahabharata* proporciona al libro algunas de sus páginas más convincentes. Esta producción, por fin, pudo tejer algunos de sus hilos en una sola tela, permitiendo que el espíritu inquieto, el innovador y brillante hombre de teatro, el buscador religioso trabajaran finalmente de forma armónica (...) En parte búsqueda, en parte odisea, en parte auto-exploración espiritual, el libro es siempre algo más que un registro de acontecimientos. (...) Brook se deleita en extraer las ideas más profundas de los actores, de los colaboradores y o de sus colegas. (...) Estas ideas ayudaron a dar forma y a iluminar a menudo producciones pioneras y siempre memorables en

todas las ramas del arte escénico. (...) Brook describe la génesis y el logro de producciones que van desde su *Un Viaje sentimental* (filmada en 1943 cuando tenía 18 años) a sus ambiciosas producciones de la clásica obra sufí, *La conferencia de los pájaros*, y la gran epopeya hindú, *El Mahabharata*. Su memoria ofrece una galería sin igual de grandes actores, directores y diseñadores con los que Brook ha colaborado a menudo. Cualquier estudiante de teatro aprenderá mucho de los análisis de Brook a partir de estas colaboraciones; cualquier estudiante de la vida va a aprender lo mucho que cuesta, y cuánto valor y compromiso hacen falta para realizar una visión. Exuberante y de lectura rápida, estas memorias nos instan a innovar y a tener ambición- e insiste convincentemente en que la intensidad de propósito compartido es el garante más fuerte de la verdadera recompensa (Cronin: 1998).

Quemar la casa capta el viaje de Barba desde la visión de Jerzy Grotowski de un teatro pobre, que despojara al teatro de sus pretensiones, al desarrollo de una visión propia de cómo sostener el alma del teatro. Este libro está organizado como una sinfonía: cinco capítulos dedicados a las divisiones de la dramaturgia, con *intermezzi* entre cada una. Estos *intermezzi* son momentos de reflexiones personales que incorporan poemas, fragmentos de cartas y textos que ilustran cómo, literalmente, todo lo que inspiró su obra (Stanckiewicz, 2011).

Estilo

La manera de escribir que caracteriza a cada uno de los tres directores, las metáforas y las imágenes que usan son los síntomas y huellas de ese estilo propio, de esa tremenda personalidad que cada uno de estos tres directores posee. Esta manera propia de escribir, sin embargo, posee un denominador común.

El discurso referencial.

a) Las personas. Estas referencias apuntan a maestros, colegas, compañeros actores o directores, productores, diseñadores, etc. Dalí y Beckett, Jean Genet, John Guilgud, Lawrence Olivier, etc., son algunos de los mencionados por Brook; Fedotov y Fedotova, Chejov, Danchenko, Craig y Eleonora Duse son algunos de los mencionados por Stanislavski; Grotowski, Darío Fo, y muchos otros científicos, actores, directores de todo el mundo habitan en las páginas del libro de Barba. Grotowski es la figura clave, desde donde todo surge. Dado que Barba permaneció cuatro años en Polonia, su concepción de la dirección teatral y de la formación de actor se pueden rastrear allí y en su relación con Grotowski que continuó después (Barba, 2.000). Además, Barba, como hombre

autodidacta, menciona a Meyerhold, Nietzsche, y a Picasso como maestros, a pesar de no estar físicamente presentes. Pues, a pesar de que, por supuesto, nunca los conoció, de ellos aprendió lecciones importantes. De ahí también el título de este trabajo: “El artista no está presente”.

b) Los lugares. Los tres viajan ampliamente y rinden cuenta de sus experiencias viajeras. Particularmente impresionante es la narrada por Barba de los gritos escuchados por la noche en un moshav, un pueblo cooperativa agrícola en Israel. Los holandeses que habían vivido en los campos de exterminio nazis tenían pesadillas por las noches que les acosaban y les impedían el descanso. O cómo Stanislavski y su grupo fueron encarcelados cuando viajaban por Europa. Brook en París funda el teatro *Les Bouffes du Nord* en un hangar, y Barba en una pequeña ciudad del norte de Dinamarca (Holstebro).

c) La infancia, la niñez, la adolescencia. Los tres cuentan experiencias infantiles o de la niñez. Los procesos de trabajo también se explican completamente. Cada caso es individual y tiene sus propias peculiaridades. En el caso de Stanislavski, todo comienza en la familia, en el caso de Brook la experiencia de la familia es importante en una pequeña parte. En el caso de Barba, ya lo dice el título de su libro “quema la casa”, pues cuando es aún muy joven abandona su país. Tanto Eugenio Barba como Peter Brook abandonan su país para establecerse en otro.

d) El teatro, la vida. Estos dos directores dan mucha importancia a la improvisación. A menudo, sus producciones abarcan varios meses o incluso un año entero de trabajo de preparación o incluso más. Los tres trabajan en contextos que permiten compañías estables que abordan en profundidad los trabajos teatrales.

La implicación del lector en el texto.

Estos autobiógrafos involucran al lector de diferentes maneras. Con vivas anécdotas, o con retratos de personas, descripción de lugares, etc. *Mi vida en el arte* cuenta la divertida anécdota de los ronquidos, que casi hace que Stanislavski mate a su compañero Fedotov. Como la mayoría de nosotros sabemos, en *Mi vida en el arte* Stanislavski recuerda su carrera teatral, desde sus primeras experiencias con sus triunfos finales con Chéjov en el Teatro de Arte de Moscú. El libro mantiene el orden cronológico en su mayoría, cada capítulo está dedicado a una fase de su vida.

Ciertos patrones y geografías emergen del análisis: Con todo, *Mi vida en el arte*, *Hilos del tiempo* y *Quemar la casa* son textos autorreferenciales que combinan las siguientes características: narración en primera persona con usos de la primera persona del plural, cuando el autobiógrafo se refiere a la compañía o a las personas que trabajan con él. Viveza e interés por el uso del estilo directo; o sea,

los diálogos. O anécdotas interesantes que ilustran un punto de vista o que simplemente buscan entretener al lector o enseñar una pequeña lección de arte y vida. Stanislavski (1926) y Barba (2010) también hablan de sus familias. Barba es el que habla menos sobre cuestiones de la familia.

Es estilo se refleja en la postura ante la vida y el trabajo. Los valores. Una ética. "El perfeccionismo es a menudo una arrogancia y una locura, ya que nada en una obra de teatro es más importante que las personas de las que se compone". Esta es una de las muchas lecciones aprendidas por Brook y mencionadas en el libro.

Un ejemplo del estilo de Peter Brook es el uso de la metáfora de la "hoja", se utiliza como un dispositivo de cohesión en el texto de *Hilos del tiempo* (Brook, 1998). Él se agarra a una hoja cuando tienen que cruzar un río al hacer el servicio militar en Oxford en su juventud. Dice "la hoja me da valor" (...) "No puedo dar un paso más, a menos que suelte la hoja" "Vamos suelte la hoja" le dice el sargento. "Me resisto". Sus dedos se niegan a soltar la hoja. Por último, la suelta y cae al río. Esta leyenda contiene el conflicto esencial que Brook ha tratado de resolver lo largo de toda su vida. "Saber cuándo aferrarse a una convicción y cuándo hay que soltarla" (Brook, 1998: 91). Su prosa es visual, cinematográfica.

El estilo de Stanislavski es totalmente diferente. Es propio del siglo XIX y principios del XX. Exhuberante, riguroso, preciso, todo debe ser consignado a la página.

El estilo de Eugenio Barba, por su parte, es claro y preciso. Su concisión es exacta. Matemática. Forma y contenido en maridaje perfecto.

Para resumir, el estilo que encontramos en la pluralidad de los tres textos analizados, en sus distintos niveles semánticos trenzados como autobiografía en el caso de Stanislavski, de memorias en el caso de Brook, y más difícil de catalogar en el caso de Barba, demuestra en todos los casos un alto grado de eficacia sin perder belleza, aunque difieran en cuanto a la claridad expositiva. Todos estos textos acotan las experiencias de estos tres directores, así como sus contextos biográficos o sociales, mostrando los procesos de trabajo a medida que suceden, establecen redes de relaciones sincrónicas y diacrónicas, la naturaleza de su crecimiento ético, y pueden ejercer una gran influencia en los miembros de la comunidad teatral, al convertirse en fuentes de inspiración para artistas y compañías. Estas autobiografías no pueden ser reducidas a un único aspecto que define el conjunto. Son textos complejos con una multiplicidad de destinatarios y niveles como veremos en la siguiente sección.

Comparando procesos

Hasta ahora el intento de articular un marco para el análisis del género de la autobiografía de un director de teatro, nos ha llevado a hablar de contenido temático, de estructuras y de estilos de composición, así como del estilo. En este apartado vamos a comparar una muestra de sus procesos de escritura y de trabajo.

En cuanto a los procesos de escritura, Barba dice que le llevó catorce años escribir *Quemar la casa*. Probablemente, si tenemos en cuenta la riqueza del detalle, podríamos pensar que le llevaría toda su vida a Stanislavski escribir un libro como el suyo, tan lleno de anécdotas, y pasajes que recuerdan sus producciones y encuentros con colaboradores, autores, actores, etc. El libro fue revisado varias veces hasta su edición definitiva en 1926. Brook dice que a medida que escribe *Hilos del tiempo*, se daba cuenta de que había otro libro que no se iba a escribir, “un libro de memorias que pertenecen solo a aquellos que las comparten”. La selección de los materiales es una de las cuestiones que se plantea. No pretende en ningún caso ser exhaustivo como lo fue su antecesor ruso, ni tampoco escribir cotilleos que agradecería un sector de los lectores.

En dos casos, Stanislavski y Brook, sus mujeres desempeñan un papel crucial como colaboradoras, ya que ambas son grandes actrices con talento, sin tener en cuenta la cantidad de texto en el que ellas se constituyen en objeto del discurso, ya que eso varía. En el caso del director y actor ruso el número de veces en que se menciona a Lilina es escaso (sólo siete veces). Para nada equiparable a su papel real en la vida personal y de la compañía, si se juzga por otras fuentes conocidas (Ignatieva (2008)). Por su parte, Brook menciona a Natasha Parry, su esposa en 24 páginas, siempre en un ámbito privado. Barba no menciona a su mujer Judith Jones en este libro, aunque si lo hace en *La tierra de cenizas y diamantes* (Barba, 2000). Otras relaciones mencionadas son las que mantuvieron con actores, escritores o artistas, relaciones de carácter vital, como hemos señalado antes.

Los procesos de aprendizaje y de trabajo ocupan una gran parte de los textos: por ejemplo la investigación de otras culturas, las investigaciones sobre la energía del actor y sobre su formación de actor, o la actitud del espectador ante la representación, la necesidad de establecer menos distancia entre espectador y actor, y la investigación sobre los fenómenos de comunicación. Por ejemplo, las experiencias de Brook con pueblos africanos vírgenes en tanto espectadores de teatro.

Comparando estrategias retóricas

En cuanto a las estrategias retóricas, ya hemos mencionado que estos textos están escritos en prosa, como establece el género de la autobiografía (Lejeune: 1975), pero aunque este sea el segmento textual dominante coexiste con otros. Por ejemplo, Stanislavski utiliza una gran cantidad de diálogo, o monólogo. Discurso citado como este que copiamos a continuación, que es una transcripción de su propio pensamiento: “Sí”, pensé, “nuestro arte no es eterno, pero es el más inevitable de todas las artes en lo que se refiere a nuestros contemporáneos. ¡Qué fuerza posee! (...)”.

Brook, por su parte, prefiere la narrativa poética: “una representación teatral es una acción potente; surte efecto en todos los presentes. La imagen se desvanece, pero algo se ha abierto” (Brook, 1998:182). Mientras que Barba utiliza una mezcla de segmentos que van desde poemas, notas del diario escrito durante un curso suyo por otra persona, extractos de una carta, etc..., además de emplear la letra cursiva para ciertas partes, las de su diario personal: “Por la tarde, delante de la pantalla azul del ordenador, continuaré mi lucha con este libro que dura ya más de diez años” (Barba:2000).

Los tres directores involucran al lector mediante la estrategia de captar su interés de varias maneras como hemos señalado antes: vivas anécdotas, selección de narrativas, búsqueda artística como motor de sus vidas mediante la investigación, etc...

El libro de Stanislavski se divide en sesenta y un capítulos, dedicados cada uno a un aspecto: *La vieja Rusia, La vida familiar, el Teatro de casa; Las escuelas dramáticas rusas; el pequeño teatro; La sociedad de arte y literatura; el matrimonio; Primera experiencia como director* etc... Se trata de un libro escrito en principio para los lectores norteamericanos, por lo que resulta lógico que el autor quiera explicar los antecedentes y el contexto en que se desarrolla su labor y su búsqueda de un sistema de interpretación verdadero. Esta búsqueda y sus esfuerzos para comunicar sus hallazgos mediante conferencias impartidas por el continente americano, y otros escritos que cristalizarían posteriormente en libros como *La Construcción del Personaje, El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación, El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*, etc..., y que cambiarían el modo de actuar en occidente.

Brook, por su parte, estructura sus memorias en tres partes. La primera, antes de París; vemos a un Brook haciéndose mayor y encontrando su camino en la vida. Conquistando el mundo del West End. En la segunda, lo vemos meditando qué hacer con su vida. Quiere pasar página. Está en España. En la playa de Tamariu, en Gerona, y escribe: “I experienced directly how we always carry

the whole of our lives with us everywhere we go.” A continuación explica su mudanza a París, huye de la gloria glamurosa de Londres y Nueva York. La tercera parte está dedicada a su trabajo internacional y a *El Mahabharata* como la cristalización de sus aprendizajes personales, filosóficos, espirituales y al resultado de una honda y fructífera colaboración. *El Mahabharata* constituye un hito en su carrera, duraba nueve horas y consiguió adeptos y muchos rechazos, por apropiarse de la saga hindú en beneficio del espectador occidental.

El libro de Barba es el más complejo, ya que ofrece una sinfonía en cinco partes con cuatro interludios. Las cinco secciones explican su concepto de la dramaturgia en los diferentes aspectos de la misma: por ejemplo, "Dramaturgia orgánica" (Barba, 2010: 40). "Por 'orgánica' me refiero a las acciones que desencadenan un compromiso cenestésico del actor, y son sensorialmente convincentes para el espectador, sea cual sea la convención o el género utilizado por él." Es sobre todo la dramaturgia del actor la que tiene un impacto en el sistema nervioso de la espectador. "La dramaturgia del actor es la medida de su autonomía como individuo y como artista." "Dramaturgia orgánica es la fuerza que mantiene a los diferentes componentes de una actuación en conjunto, convirtiéndose en una experiencia sensorial." Los cuatro interludios entre las cinco partes están dedicadas a cuestiones más personales que afectan o tienen como objeto su vida. Esta disposición de los materiales proporciona una muestra de su propia aproximación a los conceptos de teatro, tales como contigüidad (usado 17 veces) o yuxtaposición, dilatación, etc. Para Barba el significado global surge o procede de una multiplicidad y ramificación de elementos y líneas de desarrollo. De una densidad. Así que la estructuración de los materiales orgánicos y narrativos antitéticos en contigüidad produce un nuevo sentido gracias a la convivencia y a la fricción de esta pluralidad de fuentes, a partir de las cuales el espectador / lector ha de insuflar sentido a lo que ve o lee.

Conclusión

En este trabajo hemos observado cómo estas autobiografías o textos autorreferenciales sirven para presentar el pasado teatral de sus autores. Este pasado ha influido e influye todavía en la teoría y práctica teatral presente. Los tres textos constituyen documentos imprescindibles, tanto para el estudiante como para el profesional (actor, director, etc.), ya que proporcionan una mirada privilegiada en lo más íntimo de las reflexiones de estos directores y están escritos de manera que pueden ser disfrutados por la pasión y entusiasmo que expresan en sus páginas. Cada uno de ellos representa momentos clave del desarrollo del teatro moderno. Desde la ruptura con lo viejo de Stanislavski, hasta la ruptura con el teatro comercial de Brook, y la ruptura con el *establishment* de Barba, los tres directores marcan sendas únicas en el devenir artístico de las artes escénicas. Sus

vidas son puntos de referencia ineludibles en los futuros derroteros de una búsqueda que nadie puede delegar en nadie.

En el presente trabajo hemos tenido en cuenta qué tipo de preguntas pueden responder las autobiografías de los directores de escena, y de qué manera las autobiografías no pueden considerarse un género estable, sino híbrido y dinámico, sujeto a la innovación y a la creatividad en manos de artistas geniales como ellos. Un género que es, sin embargo, una poderosa herramienta para la academia y para la profesión, ya que funciona como un enlace para establecer conexiones claras entre el trabajo y la vida, y sus relaciones recíprocas, a veces difíciles, ambiguas, pero siempre determinantes. Conexiones que en el caso de Stanislavski, Brook o Barba explican sus teorías, enraizándolas en sus experiencias, en la constancia de su empeño, y en colaboradores cercanos que lo facilitaron.

Estos espacios sociales llamados géneros permiten que su talento se desarrolle y se proyecte más allá de sus países y del tiempo que les ha tocado vivir. Sus historias personales no solo dan forma a sus vidas, de modo que puedan ser entendidas por los lectores, sino que también son artefactos que reparan su imagen pública y la proyecta en un mundo que va más allá de su presencia inmediata para interactuar con otras personas que no están presentes.

El conocimiento generado por estos textos es extremadamente provechoso en el campo de los estudios de teatro, pues, como se ha señalado antes, acotan las experiencias y los contextos, proporcionando explicaciones de su trabajo y marcando la ruta o rutas de sus relaciones. A partir de ellos, un conjunto de valores compartidos emerge: amor a la verdad, experimento, aventura, detalle, rigor en el trabajo y honestidad en las relaciones personales y, sobre todo, con los colaboradores. Además, la sabiduría forjada por la experiencia demuestra que las certezas no son todavía realidades en la vida de los directores de teatro, al contrario, que la trayectoria creativa de sus protagonistas está llena de dificultades y malos entendidos. Que la investigación debe guiar a los nuevos directores en su tarea de alcanzar el verdadero arte.

En este trabajo nos hemos ocupado de la autobiografía de tres directores de teatro en los siguientes aspectos: contenido temático, estructura compositiva, estilo, procesos de trabajo y estrategias comunicativas. Hemos comprobado que la autobiografía de los directores de teatro puede considerarse un género, pero en todo caso uno extremadamente creativo, situado entre el texto teórico y el texto autorreferencial, entre el ensayo que muestra el conocimiento que se quiere

compartir y la experiencia en primera persona de los acontecimientos vividos, ya que ambos hechos y la imaginación de que hacen gala al escribir son fuentes de la historia que nos cuentan estos tres genios.

Referencias

- Barba, Eugenio (2000), *La tierra de cenizas y diamantes*, Ediciones Octaedro. Madrid.
- Barba, Eugenio (2004), *A mis espectadores, notas de 40 años de espectáculos*. Oris Teatro. Gijón.
- Barba, Eugenio (2010), *Quemar la casa*, Edición en inglés (*Directing and Dramaturgy, burning the house*). Routledge, Nueva York.
- Bajtín, Mijail (1986) *Discurso, Géneros y otros ensayos tardíos*, Universidad de Texas, Austin.
- Barthes, Roland, (1984), *Le bruissement de la langue*, Editions du Seuil, París.
- Bazerman, Charles (2013), *A rhetoric of literary action*, Volumen 1, WAC. Fort Collins, Colorado, Parlor Press. Anderson, Carolina del Sur.
- Bronckart, J.-P. (1985), *Le fonctionnement des discours: Un modèle psychologique et un Méthode d'analyse*. Neuchâtel: Delachaux y Niestlé. Suiza.
- Brook, Peter (1998), *Hilos del tiempo, un libro de memorias*, versión inglesa, Methuen Drama. Reino Unido.
- Brook, Peter (1988), *The Shifting Point, Forty years of theatrical exploration 1946-1987*. Methuen. Reino Unido (*Peter Brook, más allá del espacio vacío, escritos sobre teatro, cine y ópera 1947-1987*, Alba editorial.)
- Brown, G. y Levinson, S. (1987) *La cortesía, algunos universales en uso del lenguaje*, (versión en inglés, *Politeness. Some universals in language usage*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Callow, Simon (2013) *The Guardian*.
- Cronin, Anthony (1998), "Toma de Dirección", *The New York Times*.
<https://www.forewordreviews.com/reviews/threads-of-time/>.
- Donoghue, Denis (1969) *Emily Dickinson - escritores de América* 81: Universidad de Minnesota folletos en American Writers N° 81.
- Edgar, David ". Showman v Shaman" (1998), *London Review of Books*, 12 de noviembre, páginas 22-23.
- Ekin (1989), en Philippe Lejeune en *Autobiografía* (1994), ed J. P. Ekin, Universidad de Minesota Press.
- Ignatieva, M. (2008), *Stanislavski y las actrices*, versión en inglés (*Stanislavski and the female actor*) . University Press of America Inc.
- Lejeune, Philippe (1975), *Le Pacte autobiographique*, Editions du Seuil, París.
- Stanislavski, Constantin (1926), *Mi vida en el arte*, versión en inglés. Routledge. Nueva York y Londres.
- Stanckiewicz, T. (2011), *Theatre Topics*, 21, 2. (Septiembre de 2011).
- Stanislavski, Konstantin, (1926), *My life in art*. Routledge. (*Mi vida en el arte*, Alba editorial, 2013).
- Stanislavski, Konstantin (1936), *An Actor Prepares. (Un actor se prepara*, Javier Vergara editor, 1987).
- Stanislavski, Konstantin (1961), *Creating a Role. (La construcción del personaje*, Editorial Arte y Literatura, Ciudad de la Habana, 1986).