

La Formación del Habla (Sprachgestaltung, Rudolf Steiner) en el contexto artístico a inicios del siglo XX

Flavia Montello

Universidad Nacional de Río Negro

MESA 2: Historia del arte, vanguardias y neo-vanguardias

Adentrarse en el campo de las metodologías para el trabajo expresivo con la voz hablada revela un área en la que la investigación es notablemente menor a las que existen en cuanto a lo corporal o actoral. Si luego se menciona a Rudolf Steiner y su Formación del Habla /Sprachgestaltung como un referente, aparece el silencio del desconocimiento, más aún, la perplejidad, cuando se informa que la técnica tiene ya cien años. En exposiciones anteriores (Montello, 2015, 2020) venimos desarrollando las características y valores de este método para el entrenamiento y creación vocal-corporal en actuación. Nos concentraremos aquí en poner a su creador en relación con el contexto artístico de su tiempo y, paralelamente, trataremos de comprender la razón de su invisibilidad posterior.

A comienzos del siglo XX se produce un punto de inflexión en las artes que pone en cuestión posturas que venían sosteniéndose por años. Luego de las consecuencias sociales de la industrialización, con la resultante mecanización de gran parte de la vida cotidiana, la desvalorización de la producción artesanal (con lo que las artes se emparentan en gran medida) y la jerarquización de la ciencia, una de las características que resaltan como reacción es la de *la vuelta a lo sensorial, al cuerpo*. Este giro de las vanguardias, que puede observarse en las manifestaciones artísticas en general, tuvo asimismo referentes en las artes escénicas, maestros y directores que abrieron un “camino que el teatro del novecientos ha seguido para trascenderse, para ir más allá de sí mismo, más allá del espectáculo y del arte, a través de un interrogante radical sobre su valor y sobre él mismo.” (De Marinis, 2005: 181). Mencionaremos algunos de sus referentes de manera sucinta y a modo de panorama de época. Para ello seguiremos a Marco De Marinis -gran estudioso de este período-, facilitándonos la elección en este espectro tan amplio.

Émile Jacques-Dalcroze (Austria, 1865 - Suiza, 1950) introduce el movimiento para el aprendizaje musical, creando un método que denominará *Rítmica*. Esto significa pensar desde el cuerpo y la escucha, con el desarrollo de imágenes internas para con los sonidos. “En la Rítmica, el cuerpo es el medio de expresión del pensamiento” (Dalcroze, 2017: 27). Propone llegar a la música de un modo no racional, sino eminentemente sensorial. En su desarrollo realizará demostraciones escénicas que captarán la atención

del público vanguardista de la época. En 1906 se conocerán con el escenógrafo Adolph Appia (Suiza 1862-1928), quien desarrollaba una teoría del espacio escénico despegándolo de lo ilustrativo del mero decorado -como entonces era habitual-, y vio en la Rítmica una estética novedosa coincidente con sus indagaciones. Comenzará entre ambos una colaboración escénica que valorizará los movimientos de los intérpretes dentro de una escenografía de “espacios rítmicos” en la repetición de sus formas, sostenidos en la abstracción y la geometría, que se transformarán gracias a las posibilidades de la reciente luz eléctrica. Con ellos llegará a la escena de la época un tipo de espectáculos que conmoverá al público apelando sobre todo a sus sentidos. Dirá Dalcroze: “Es más fácil razonar que imaginar. La lógica no reemplaza en la aparición de las ideas a las rápidas sucesiones de emociones que crean imágenes brillantes, que forman con sus asociaciones inconscientes obras de arte siempre innovadoras” (2017: 37).

Étienne Decroux (Francia, 1898-1991) trabaja con precisión el arte de la pantomima poniéndola en un nivel de independencia escénica como otro género teatral: el mimo corporal dramático. En *Palabras sobre el mimo* sostiene que la esencia del teatro es el actor, cuya presencia está determinada por un cuerpo expresivo, lo que convierte en imprescindible un profundo entrenamiento en el movimiento. Esto lo llevará adelante a través de la exhaustiva codificación de su propuesta, así como de la “desfiguración” del cuerpo del intérprete a través de enmascaramientos de partes del mismo o incluso de su totalidad bajo grandes piezas de tela. Para Decroux (2000: 70), “El cuerpo es un guante cuyos dedos serían el pensamiento”. Con todo lo cual va hacia una desarticulación del tratamiento automático del cuerpo y su comportamiento en escena.

Sergei Eisenstein (Letonia, 1898 - Rusia, 1948), conocido como cineasta, tuvo un breve paso por la dirección teatral, que le inspiró su ensayo *Montaje de atracciones*. Allí propone un tratamiento de la dirección en el que prioriza las sensaciones buscadas en el espectador por sobre la trama narrativa, para lo cual la eficacia compositiva será decisiva. Él diferenciará entre un “teatro narrativo-figurativo (satírico, de costumbres)” y un “teatro de atracción-agitación (dinámico, excéntrico)”.

La atracción (en su aspecto teatral) es todo momento agresivo del espectáculo, es decir, todo elemento que someta al espectador a una acción sensorial o psicológica, experimentalmente verificada y matemáticamente calculada para obtener determinadas conmociones emotivas del observador (...) en lugar de ofrecer una "reproducción" estática del

acontecimiento dado exigido por el tema, y la posibilidad de su solución solamente a través de la acción lógicamente vinculada a aquel acontecimiento, se propone un nuevo procedimiento: el libre montaje de acciones (atracciones) arbitrariamente elegidas, independientes (incluso fuera de la composición dada y de la vinculación narrativa de los personajes), pero con una orientación precisa hacia un determinado efecto temático final. (Eisenstein, 1923: 3)

Si bien no se esconde una clara motivación ideológica, estas decisiones respecto del montaje lo caracterizarán luego en lo cinematográfico, donde continuará con ellas apelando a lograr reacciones sensoriales o emocionales en el espectador.

Antonin Artaud (Francia, 1896-1948) resulta seguramente el más radical representante de este movimiento para destronar las tradiciones teatrales imperantes. Su conocida expresión “El actor, es un atleta del corazón” (1986: 147) da cuenta de su posicionamiento en la utilización extrema del cuerpo para expresar la sensibilidad más perceptiva. “La [memoria] del corazón es duradera, y, ciertamente, el actor piensa con él” (ibídem: 149). Siempre en los límites de la vida, provocador de pulsiones para atreverse a indagar en expresividades desconocidas, escondidas u ocultadas. Usará la voz en su materialidad, reivindicándola de la condena de ser exclusivamente soporte de significado. No sólo es terminante al referirse a lo que podría lograrse desde lo actoral en sí mismo, sino que con esto pretende a su vez conmover al espectador desde lo sensorial, desde la fisicalidad.

Podríamos continuar nombrando creadores de aquel periodo -Meyerhold, Stanislavski, Laban, Duncan- que en lo escénico apuestan a pensar desde un cuerpo vitalizado, no solamente como artistas realizadores y a través de sus prácticas de entrenamiento, sino también en cuanto a la llegada de la propuesta a un público que recepcione incluyendo algo más que su intelecto.

Es en este contexto de las artes que Rudolf Steiner (Imperio Austríaco, actual Croacia 1861 - Suiza 1925) desarrolla sus investigaciones. En su autobiografía (1995 - traducciones de esta autora-) describe su camino de trabajo, tanto en lo científico como en lo social y artístico. Se graduó en Viena en filosofía, física y matemática y más adelante se doctoró en Filosofía en la Universidad de Rostock. En 1890 se traslada a Weimar, donde permanecerá siete años trabajando como editor de la obra científica de Goethe, recomendado por uno de sus profesores. A partir de dicho trabajo publica su *Gnoseología*

fundamentada en la concepción goetheana del mundo, en cuyas bases cimentará gran parte de su producción posterior, encontrando dicho enfoque muy emparentado con el suyo propio respecto de las observaciones del ser humano y la naturaleza.

Por lo tanto, para comprender a Steiner es fundamental realizar un acercamiento a Johann Wolfgang von Goethe (Alemania, 1749-1832) quien, además de ser escritor y poeta, dedicó extensos estudios a su interés científico en botánica, anatomía comparada, geología y teoría de los colores. El sentido que le otorga en ellos a la percepción del fenómeno implica que el observador se mantenga fiel al principio de la experiencia, sin imponérsele con presupuestos (Steiner 1985: 17), al contrario del análisis intelectual que organiza lo observado imponiéndole categorías preexistentes. Por ello, la contemplación pensante del mundo será considerada por Goethe como *sólo uno* de los aspectos para el conocimiento, pero tomará también en cuenta las sensaciones e imágenes internas, las intuiciones, como fuente para relacionar saberes. Su propuesta fue reunir ambas esferas, la de lo sensorial externo con la interna de las ideas y la imaginación, denominándola “visión artística” por moverse entre ambas dimensiones. Esta mirada del mundo se presenta muy diferente a la habitual en Occidente -materialista, mecanicista, reduccionista-, considera las relaciones entre partes, tomando al todo como dinámico, sin fronteras fijas entre disciplinas. Mirándolo desde nuestros días, “la cosmovisión de Goethe se relaciona con lo que actualmente son planteos desde lo macroscópico y la funcionalidad, en contraste con lo microscópico-genético” (von Bonin 2018: 12).

Continuando con la biografía de Steiner, es en Weimar donde toma contacto con el ámbito artístico y, en particular, con el teatro, lo que profundizará luego en Berlín, donde se instala en 1898. Allí, buscando un medio para difundir sus investigaciones filosóficas, se hace cargo de una revista literaria de vanguardia, el *Magazin für Literatur*, donde escribe las críticas de puestas teatrales en el suplemento *Hojas de dramaturgia*, “agudas observaciones que denotan profundo conocimiento acerca de temáticas teatrales y de la actuación”, según relata la investigadora teatral Monica Cristini -Universidad de Verona- (2012: 37). En el mismo período funda con el dramaturgo Frank Wedekind y el actor Otto Erich Hartleben la Sociedad Dramática Berlinesa, un emprendimiento teatral con el que llevan a escena piezas contemporáneas que, debido a su particularidad innovadora, se despegaban del gusto habitual y no eran elegidas por los teatros. La primera fue “El intruso” de Maurice Maeterlinck (Steiner, 1995: 353). Cristini confirma en sus escritos la inserción de Steiner en el entorno teatral de su tiempo: “Con un grupo de artistas interesados en la experimentación se dedican a una búsqueda propia, en abierta

lucha contra el naturalismo imperante. El intento será de breve duración a causa de la falta de fondos y del carácter inconstante de Wedekind” (op. cit.: 37).

Hasta 1913 Steiner alternará sus actividades entre Berlín y Munich. En esos años, desarrollará el movimiento antroposófico como camino de conocimiento que incluirá el estudio de la espiritualidad en el ser humano. Allí integrará la cosmovisión de Goethe, relacionando el pensamiento con lo intuitivo-imaginativo.

Steiner conocía el terreno de lo espiritual por experiencia propia y abrió el área de lo metafísico al campo del conocimiento, con un detalle y rigurosidad hasta ese momento desconocidos. Pero con ello también resultó ser un pensador e investigador inconveniente. (von Bonin 2018: 11)

Cuando Steiner se refiere a lo espiritual nunca tiene que ver con lo religioso, ni con una construcción mental mística y abstracta, sino que siempre establece la relación concreta con el ser humano y el mundo. A partir de ese concepto y sus exhaustivos estudios, dicha visión abarcadora le permitió intervenir en numerosas disciplinas, entre ellas la medicina (medicina antroposófica), la agricultura (biodinámica), la pedagogía (método Waldorf), el arte en sus variadas manifestaciones (pintura, escultura, teatro, danza-euritmia, música).

Es en Munich, centro de vanguardia artística de su tiempo, donde iniciará su desarrollo respecto de lo que devendrá en la Formación del Habla /Sprachgestaltung como un enfoque innovador para el tratamiento de la voz hablada expresiva, motivado en sus observaciones acerca de la *pérdida de percepción sensitiva* -se repite este tópico- respecto del sonido y la palabra, que había sido reemplazada por la recepción del sentido y la idea. En un comienzo los estudios de Steiner acerca de la voz fueron dirigidos a pedagogos y oradores sociales, en tanto profesionales que hacían uso de la voz expresiva. Sin embargo, enseguida los ampliará al teatro al encontrarse con Marie von Sivers (Polonia, 1867 - Suiza, 1948), actriz formada en los mejores centros de la época, como lo fueron San Petersburgo y la Comédie Française de París, y con quien más adelante se unirá en matrimonio. En 1913 ambos se radican en Suiza, cerca de Basilea, donde Steiner recibe una donación de terrenos que le permite levantar un edificio cual “Casa de la Palabra” que denominará *Goetheanum*, concebido como teatro y centro de estudios, que continúa hasta la actualidad. Allí, Sivers participó en el dictado de cursos referidos a lo escénico,

guiando las ejercitaciones y realizando demostraciones de ejemplos prácticos. Luego de la muerte de Steiner, será la encargada de continuar su legado para las artes escénicas. Puntualmente a ella se deben las ediciones de los tres libros que reúnen lo trabajado acerca de la voz: *Methodik und Wesen der Sprachgestaltung* (Método y sustancia de la Formación del Habla); *Die Kunst der Rezitation und Deklamation* (El arte de la recitación y la declamación) y *Sprachgestaltung und Dramatische Kunst* (Formación del Habla y Arte Dramático), de los cuales sólo este último fue editado al español -cabe observar, en segunda traducción desde el inglés-.

En sus estudios -plasmados tanto en sus libros escritos, como en las ediciones de las innumerables conferencias que dictó y fueron estenografiadas-, Steiner adopta un lenguaje que no define, sino que caracteriza -entendiendo *definir* como fijar, determinar un concepto por la explicación de su contenido, lo cual disminuye su multiplicidad para poder estudiarlo; a diferencia de esto, un pensar que *caracteriza* se mueve alrededor del objeto de conocimiento intentando comprenderlo en sus diversas facetas e implicando al lector en dicha actividad-.

En la obra de Rudolf Steiner la imagen del objeto de conocimiento *Habla* se presenta siempre desde nuevos enfoques con una enorme amplitud de puntos de vista. Nos encontramos ante un campo sensible y suprasensible como representación de un corpus abarcador, no ante una teoría del lenguaje que se deje clasificar directamente en el contexto de otras teorías. (von Bonin 2018: 10)

Consecuentemente, la Formación del Habla como método toma a la voz en sí misma y deja que el fenómeno guíe la observación y la teoría -recordemos que Goethe es su inspiración-. “La tarea del artista de la palabra consiste en despertar, en sí mismo y en su público, la percepción de las fuerzas conformadoras de imágenes que poseen los sonidos, y dejarlas actuar” (Steiner 1983: 112). De este modo se diferencia de los métodos fisiológico-mecánicos que trabajan orgánicamente la respiración y los resonadores, y que eran los únicos usados en su época. Así aportó un nuevo enfoque al trabajo vocal “para volver a dejar en libertad a la efervescente fuerza vital de la palabra y elevarla al nivel del arte” (Steiner 1981: 393).

La estética de Goethe tal como fue trabajada por Rudolf Steiner, no es un principio sino un órgano de percepción que puede hacer utilizables los elementos básicos de la Formación del Habla y el arte dramático hacia el espíritu, alma y cuerpo del ser humano. (Hammacher 2005: 443)

Particularmente en lo referente a la actuación teatral, Steiner fue contemporáneo de Stanislavski y, si bien no tuvo relación con él, muchas de las problemáticas que ambos abordan los emparentan en cuanto a sus preocupaciones y esfuerzos por enunciar procesos que ordenaran el caos que prevalecía en cuanto a tendencias diletantes. Específicamente en cuanto a lo vocal, Steiner reflexiona acerca de lo que consideraba una declinación artística del uso del lenguaje, explicándola por el hecho de que ya no existía la percepción sensitiva, sino que había sido reemplazada por lo informativo: “Se perdió el comprender oyendo, hoy se oye comprendiendo.” (Steiner 1981: 145). Se estaba refiriendo a recuperar la percepción respecto de la materialidad del sonido.

En la actualidad, la sensibilidad para con el fono y la palabra ha quedado relegada al inconsciente, al instinto. Pero aquellos que deseen trabajar el habla para la escena deberán desandar el camino que va desde el sentido y la idea hacia el fono y la palabra. (ibídem: 150)

Stanislavski, en su afán por develar una técnica clara detrás de las actuaciones destacadas, también se preocupó por lo vocal.

Comprendí que no sólo en el escenario, sino también en la vida, hablamos de modo vil y, si se quiere, burdo; que nuestra trivial sencillez cotidiana en el hablar es inadmisibile en el escenario; que saber hablar sencilla y bellamente es toda una ciencia que ha de tener sus leyes. Y yo las desconocía. (Stanislavski 1976: 307)

Era la época del pathos expresionista reverberando en las voces de los actores.

En los momentos de inspiración, cuando por causas inexplicables se comienza a sentir, no el significado superficial de las palabras, sino la hondura que se esconde tras ellas, se encuentra la sonoridad buscada, la

sencillez y nobleza perseguida en vano durante tanto tiempo. ¿De dónde proviene todo eso? Es uno de los misterios de la naturaleza. (ibídem: 202) Era precisamente el discurso noble y sencillo que deseaba dominar. En él percibo la verdadera musicalidad, el ritmo sostenido y justo, a la par que policromo, y el diseño interior del pensamiento o sentimiento, transmitido serena y tranquilamente. (ibídem: 308)

¡Cuántas posibilidades nuevas nos descubrirá la pronunciación musical, sonora, para revelar en el escenario la vida interior! Sólo entonces comprenderemos cuán ridículos somos ahora con nuestros medios caseros y modalidades de discurso, que no abarcan más que cinco o seis notas para todo el registro de la voz. ¿Qué se puede expresar con esos cinco sonidos, áridos como golpes de martillo? No hay que olvidar que nos empeñamos en expresar, por su intermedio, los sentimientos más complejos. (ibídem: 311)

Decíamos que actualmente es poco conocido el trabajo de Steiner en cuanto a lo teatral, sin embargo, “buscaba dar sus respuestas a las mismas preguntas que los grandes maestros se estaban haciendo en esa época” (Cristini 2014: 79). “Su búsqueda era conocida a inicios del novecientos y seguida por algunos artistas europeos y rusos, entre otros Vasili Kandinsky, [el novelista y poeta simbolista] Andrei Bely y actores alemanes que frecuentaban los cursos públicos de Steiner y su esposa Marie von Sivers” (ibídem: 77). El actor y maestro de actores Michael Chejov (Rusia, 1891 - EE.UU., 1955) - destacado discípulo de Stanislavski- conoció personalmente a Steiner e incluyó dichas investigaciones en su método de trabajo, hoy continuado en diferentes lugares del mundo (Chejov 1999: 21, 34, 207; Cristini 2014: 80). El hecho de que prácticamente no se encuentre referencia a esta fuente en sus escritos es producto de la censura que, respecto de todo lo que hiciera referencia a lo espiritual, operaba en la Rusia soviética al momento de su publicación. (Cristini 2014: 78).

Para finalizar, citaremos extensamente a De Marinis (2005: 174-175), ya que sus palabras describen con gran claridad la síntesis producida, que resulta en la unidad entrenamiento actoral-desarrollo personal, y al mismo tiempo terminan de validar el aporte de Steiner al desarrollo de la práctica escénica:

... el trabajo [del actor] sobre sí mismo representa una de las grandes ideas-fuerza propuestas y practicadas por el nuevo teatro del Novecientos (...). Como nos han enseñado los grandes maestros de la escena contemporánea, (...) es un trabajo eminentemente técnico que, sin embargo, involucra al actor como ser humano integral, total (según Rudolf Steiner): cuerpo, mente y alma, lo externo y lo interno, expresividad y emoción.

Es evidente, por lo tanto, que se trata de un trabajo técnico que, por un lado, implica presupuestos ético-espirituales (paciencia, dedicación, disciplina, etc.) y, por otro, sobre todo, debería producir -si se lo lleva adelante correctamente- fortísimas resonancias ético-espirituales en términos de crecimiento personal del actor-hombre, de dilatación de las percepciones y de la conciencia (...)

Se trata de las prácticas desarrolladas en el interior de las grandes experiencias del Novecientos de educación corpórea del actor. Estas experiencias han visto a maestros de teatro y a maestros de vida comprometidos en el mismo tipo de investigaciones y con objetivos no demasiado diferentes en términos generales. (...)

Concluyendo, diremos que queda manifiesta la participación de Rudolf Steiner en el ámbito artístico de su tiempo, habiendo mantenido relación profesional con exponentes de reconocida trayectoria y compartido con ellos las perspectivas de necesario cambio en los enfoques de la práctica escénica. Respecto de su casi invisibilidad posterior en ese mismo campo, algunos de los hechos anteriormente mencionados aportan luz al interrogante: la inconveniencia del desarrollo de su teoría con bases en la consideración de lo espiritual, además de lo material, ha influido con seguridad en diversos niveles, volviéndose patente al colisionar con ideologías que avanzan cercenando lo que se aparta de la norma.

Ciertos estudios recientes están haciendo emerger una novedad importante del siglo XX, el hecho de haber burlado ese tabú de la cultura occidental que excluía la práctica teatral como vehículo de la investigación espiritual, una función para la cual, por el contrario, parece ser un instrumento particularmente idóneo por el hecho de unir trabajo físico y trabajo mental en una visión indisoluble. (De Marinis, 2005: 56)

Referencias:

- Artaud, A. (1986). *El teatro y su doble*. España: Edhasa.
- Cristini, M. (2012). “Rudolf Steiner al lavoro con l’attore: l’immaginazione creativa come chiave dello studio del personaggio”. *Acting Archives Review*, 4, 36-67.
- (2014). “Spiritualità e teatro. Elementi antroposofici per la tecnica dell’attore”. *Culture Teatrali* # 23. Bologna: Universidad de Estudios de Bologna
- Chejov, M. (1999). *Sobre la técnica de la Actuación*. Barcelona: Alba.
- Dalcroze, E. J. (2017). *Rítmica y creación*. Madrid: La Pajarita de Papel
- Decroux, E. (2000). *Palabras sobre el mimo*. México: Ediciones El Milagro.
- De Marinis, M. (2005). *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*. Buenos Aires: Galerna.
- Eisenstein, S. (1923). *El montaje de las atracciones*. Extraído de:
http://ideca.bellasartes.uclm.es/www/IgnacioOliva/images/Documentos/Historiadecine/Eisenstein._1923._El_montaje_de_atracciones.pdf
(última visita 25-06-2019)
- Hammacher, W. (2005). *Die Grundelemente der Sprachgestaltung und Schauspielkunst nach Rudolf Steiner*. (Los elementos básicos de la Formación del habla y del Arte Dramático según Rudolf Steiner). Suiza: Verlag am Goetheanum.
- Montello, F. (2015). *Aportes de la Formación del Habla al entrenamiento del actor*. Trabajo final de la Especialización en Docencia y Producción Teatral. Universidad Nacional de Río Negro, Argentina. Sin editar.
<https://rid.unrn.edu.ar/simple-search?query=montello>
- (2020). *La Formación del Habla (Sprachgestaltung, Rudolf Steiner) como base de una producción artística*. EN: *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral*. Jorge Dubatti, comp. y ed. Perú: Editorial de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático Guillermo Ugarte Chamorro.
https://www.ensad.edu.pe/artistas-investigadoras-es-y-produccion-de-conocimiento-desde-la-escena/?fbclid=IwAR29vD3LM5cbe2OXpGqrDZvxC23Wtrtx6PUpG2gEPnYXL7gbLVWU_MhsIis
- (2020). *Formación del Habla (Sprachgestaltung, Rudolf Steiner): otro enfoque del trabajo con la voz hablada expresiva*. Actas de las X Jornadas

Internacionales/Nacionales de historia, arte y política. Tandil: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.
<https://rid.unrn.edu.ar/simple-search?query=montello>

- Stanislavski, C. (1976). *Mi vida en el arte*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte
- Steiner, R. (1981). *Sprachgestaltung und Dramatische Kunst* (Formación del Habla y Arte Dramático). Suiza: Rudolf Steiner Verlag. (1° edición: 1926)
Traducciones de citas: Flavia Montello. (2015. *La Formación de la Palabra y el Arte Dramático*. España: Editorial Rudolf Steiner. Traducido del inglés)
- (1983). *Methodik und Wesen der Sprachgestaltung* (Método y sustancia de la Formación del Habla). Suiza: Rudolf Steiner Verlag. (1° edición: 1924)
Traducciones de citas: Flavia Montello.
- (1985) *Principios de gnoseología para el concepto goetheano del mundo*. Buenos Aires: Epidauro Editora. (1° edición: 1886)
- (1987). *Die Kunst der Rezitation und Deklamation* (El arte de la recitación y la declamación). Suiza: Rudolf Steiner Verlag. (1° edición: 1928)
- (1995). *Mein Lebensgang* (Editado en español: El curso de mi vida). Suiza: Rudolf Steiner Verlag. Traducciones de citas del original: Flavia Montello.
- von Bonin, D. (2018). *Menschenkundliche Grundlagen der Sprachgestaltung* (El estudio del ser humano como fundamento de la Formación del Habla). Suiza: Verlag am Goetheanum. Traducciones de citas del original: Flavia Montello.