

Lo que constantemente puede ser.

Aproximación al encuentro entre el actor y (cierto) cine en la construcción de un régimen de realidad

What can constantly be.

Approach to the encounter between the actor and (certain) cinema in the construction of a regime of reality

Recibido: 26 de octubre 2021 Aprobado: 28 de octubre 2021

Diego Coral López
Independiente

Resumen

En la actuación prevalece el *cuerpo*, pero a diferencia de las artes escénicas, y por las posibilidades que ofrece la tecnología audiovisual el cuerpo actoral en el cine se fragmenta radicalmente. De los fragmentos resultantes, ¿cuáles recojo? ¿Qué uso les doy en el discurso al cuerpo y sus fragmentos? Es decir, ¿cómo aborda el lenguaje audiovisual el hecho de trabajar con cuerpos-actantes?

Palabras clave: Cuerpo, cine, Suzuki, Star System

Abstract

In acting, the body prevails, but unlike in the performing arts, and due to the possibilities offered by audiovisual technology, the acting body in film is radically fragmented. From the resulting fragments, which ones do I pick up? What use do I give to the body and its fragments in the discourse? That is to say, how does the audiovisual language deal with the fact of working with actor-bodies?

Keywords: Body, cinema, Susuki, Star System

Diego Coral López

Lo que constantemente puede ser.

Aproximación al encuentro entre el actor y (cierto) cine en la construcción de un régimen de realidad

I. Introducción: fragmento y jerarquía del cuerpo

Cuando Bergman dijo “Quizá me equivoque, pero para mí el gran obsequio de la cinematografía es el rostro humano”, el mundo que le rodeaba era un paisaje que asomaba desde la ruina. Décadas atrás, la segunda guerra mundial había devastado física y espiritualmente a Europa, y Bergman, el cineasta, teatrero y pensador sueco considerado de los artistas más determinantes del siglo XX, retrató a quienes habitaban los ecos de esa ruina.

En efecto, la pantalla grande del cine magnificó todo, sobre todo rostros, y dentro de ellos, ojos. Dentro de los ojos, dicen que el alma. Una secuencia del régimen de la mirada que, dada la influencia incontrastable de la maquinaria-cine en la construcción de hábitos y deseos, jerarquizó no sólo al lenguaje cinematográfico, sino a los modos en los que percibimos nuestro propio cuerpo. Y cuando digo *cuerpo* me refiero al cuerpo de Spinoza⁵²; un cuerpo que, además, es todo potencia y misterio

[...]el alma y el cuerpo son una sola y misma cosa, que se concibe, ya bajo el atributo del pensamiento, ya bajo el de la extensión[...] es muy difícil poder convencer a los hombres de que sopesen esta cuestión sin prejuicios, hasta tal punto están persuadidos firmemente de que el cuerpo se mueve o reposa al más mínimo mandato del alma, y de que el cuerpo obra muchas cosas que dependen exclusivamente de la voluntad del alma y su capacidad de pensamiento. **Y el hecho es que nadie, hasta**

⁵² Baruch de Spinoza (1632-1677) filósofo neerlandés de origen judío hispano-portugués. “Entiendo por cuerpo un modo que expresa de cierta y determinada manera la esencia de Dios, en cuanto se la considera como una cosa extensa.” Baruch de Spinoza. *Ética demostrada según el orden geométrico*. Parte II. Definición 1.

ahora, ha determinado lo que puede el cuerpo, es decir, a nadie ha enseñado la experiencia, hasta ahora, qué es lo que puede hacer el cuerpo en virtud de las solas leyes de su naturaleza, considerada como puramente corpórea, y qué es lo que no puede hacer salvo que el alma lo determine[...] Además, nadie sabe de qué modo ni con qué medios el alma mueve al cuerpo, ni cuántos grados de movimiento puede imprimirle, ni con qué rapidez puede moverlo. (Baruch de Spinoza. Ética demostrada según el orden geométrico. Escolio de la Proposición 2. Parte III.)

Ese *cuerpo-que-es-lo-mismo-que-alma* es fragmentado constante e inevitablemente por las expresiones que de él mismo surgen para resimbolizarlo, surgiendo jerarquías. Así como en el canto se prioriza *la voz*, y en la literatura a un tipo de pensamiento-alma que *escribe póstumamente un nombre propio*⁵³..., en la actuación de cine claramente prevalece el *cuerpo* - suponiendo que la voz no sea parte del cuerpo, y partiendo, desde Spinoza, que cuerpo y alma son lo mismo-, al igual que en el teatro y la danza. Pero a diferencia de las artes escénicas, y por las posibilidades que ofrece la tecnología audiovisual, cámara que se mueve y acerca, montaje, fascinación por el detalle amplificado en la pantalla, etc., el cuerpo actoral en el cine se fragmenta radicalmente. De los fragmentos resultantes, que serán tantos como explosiva la fragmentación, ¿Cuáles recojo? ¿Cuáles combino? ¿Qué uso les doy en el discurso al cuerpo y sus fragmentos? Es decir, ¿cómo aborda el lenguaje audiovisual el hecho de trabajar con cuerpos-actantes?

⁵³ En referencia a lo propuesto por José Luis Brea, filósofo español (1957 – 2010), en “Un ruido secreto”, 1996.

II. El cuerpo es la cultura

Tadashi Suzuki⁵⁴

Notoriamente, gran parte del cine industrializado⁵⁵ se decanta por recoger, combinar y *usar* -¿habitar?- el cuerpo *para contar historias*. Ciertas historias contadas de cierta manera en una industria que, como cualquier otra, tiene medido y presupuestado sus límites y objetivos en función de la productividad. Estos límites, en este tipo de cine, desde el punto de vista actoral, tienen como elementos hegemónicos de construcción la emoción, la lógica y la apariencia. Y desde el punto de vista discursivo, su objetivo principal es la representación realista-naturalista: la puesta en cuadro que busca la evolución verosímil, coherente y progresiva de hechos dramáticos *claros y distintivos* (la alusión a Descartes es ineludible⁵⁶) que simbólicamente no disten de la concepción cotidiana de las cosas. Es decir, la construcción donde se consolida el cine “el espejo de una sociedad” a través de los ojos que son “las ventanas del alma”.

La conexión que tanto el discurso cinematográfico hegemónico como la actuación para cine tienen con el realismo-naturalismo es un tándem fortísimo para la consolidación de una actividad altamente productiva y masiva, como lo ha sido el cine comercial desde hace más de un siglo. Esta conjunción, por ejemplo, construyó, a partir de los años 20, el “*star system*”, una suerte de mitología nueva y exacerbada de la imagen de los actores y actrices que los llevó a un estatus social sin precedentes, aunque sometiendo su imagen -su

⁵⁴ El japonés Tadashi Suzuki (1939) es director de teatro, maestro de actuación, filósofo y creador del método de entrenamiento actoral que lleva su nombre.

⁵⁵ Se incluiría en este campo a todas las industrias cinematográficas herederas directas de las narrativas del teatro clásico griego y aquellas que las han adoptado. Quedaría fuera, por ejemplo, Bollywood, que basa su estética y narrativa en el teatro sánscrito, Parsi y la influencia pop de occidente. Asimismo, resulta claro que por fuera de la noción “cine industrial” queda todo tipo de práctica cinematográfica periférica, experimental, de autor, independiente..., aquellas prácticas que no surgen en el núcleo del sistema de producción masiva y mercantil, sino que despliegan objetivos, prácticas y mecanismos críticos del propio lenguaje audiovisual, social, cultural y económico.

⁵⁶ René Descartes, filósofo francés (1596 – 1650): “...no admitir como verdadera cosa alguna, como no supiese con evidencia que lo es; es decir, evitar cuidadosamente la precipitación y la prevención, y *no comprender en mis juicios nada más que lo que se presentase tan clara y distintamente a mi espíritu*, que no hubiese ninguna ocasión de ponerlo en duda.” René Descartes. Discurso del método. Segunda Parte.

cuerpo- a las necesidades de las grandes productoras para afianzar el mecanismo de promoción de las películas, pero también cumpliendo el papel de nuevos dioses, nuevas estrellas, nuevas ilusiones tras el vacío y ruina absoluta que dejaron ambas Guerras Mundiales.

En palabras del filósofo francés Edgar Morin, "La estrella [de cine] es el producto de una dialéctica de la personalidad: un actor impone su personalidad a sus héroes y sus héroes imponen su personalidad al actor. De esta sobreimpresión nace un ser mixto: la estrella". A partir de esos años⁵⁷, los espectadores no solo quieren ver un film, quieren ver y re-producir los cuerpos espectrales de sus estrellas favoritas, sus rostros, sus gestos, su forma de hablar, su forma de vestir...; algo que no es del todo nuevo en la historia de la humanidad, pero cuya magnitud y alcance determinó uno de los negocios más lucrativos del último siglo, así como configuró el mecanismo ideal de reproducción de discursos oficiales. Si retomamos a Spinoza, y "*el alma y el cuerpo son una sola y misma cosa*", resulta muy probable que el deseo por un cuerpo es el deseo por un modo de pensamiento. No es gratuita la afirmación de Žižek cuando se refiere al cine como un mecanismo que no solamente nos enseña *qué* desear, sino que nos dice *cómo* desear. La fragmentación y jerarquización del cuerpo, de este modo, limita el espectro del mundo.

El cuerpo también se reproduce, asumiendo de forma orgánica y general los estereotipos anclados a las necesidades productivas de una sociedad. La publicidad o el cine incorporan el cuerpo oficial, aquel que está aceptado, alrededor del cual otros cuerpos orbitan y se desarrollan, expresando nuevamente una organización en la estructura social detallada a partir de los logros estéticos y productivos de los cuerpos. (Verónica Castillo⁵⁸. El cuerpo performático, territorio de actoría social. p.30)

⁵⁷ En estricto rigor, el "Star System" terminó en los 50's, debido a los excesos de las grandes productoras que imponían cláusulas que afecataban derechos laborales y personales de los actores. Sin embargo, el mecanismo central de sistema, el que genera ese "ser mixto" para vender, ha crecido exponencialmente.

⁵⁸ Bailarina, performer y gestora comunitaria ecuatoriana (1983).

Este "ser mixto" del que habla Morin, es también un ser-espectro, una ilusión, una entelequia del sistema productivo. Un ente sin cuerpo. Porque mientras el actor, por definición, hace el esfuerzo extra-cotidiano de habitarse para expresar, la "estrella", para existir, debe alimentarse constantemente de lo que *está aceptado a partir de los logros estéticos y productivos*: existe en la idea del límite de la retribución productiva. Y del cuerpo, como ya sabemos, no conocemos sus límites, porque es el todo de la realidad.

III. Por realidad entiendo lo mismo que por perfección

Baruch de Spinoza

El nacimiento de la actuación se ubica en un momento poco específico. Además de haber surgido de prácticas religiosas y mitológicas, es clara la presencia de un nacimiento basado en labores agrícolas, como es el caso del teatro Noh, en Japón, y festivas, como en Grecia. Cabe puntualizar que lo mítico, religioso, agrícola y festivo eran prácticas/nociones estrechamente ligadas en la antigüedad, lo que nos lleva a suponer que lo espiritual, comunitario, expresivo y biológicamente vital eran consideraciones de fronteras ambiguas⁵⁹ para nuestro entendimiento contemporáneo, que delimita las ocupaciones en función de determinadas disciplinas y objetivos productivos.

Sin embargo, se considera que la actuación nace el día de la presentación de Tespis en las que pueden ser las primeras Dionisias instituidas en Atenas, en el año 534 A.C. Durante esta celebración al dios Dionisio, en el teatro se ejecutaba una competencia literaria donde cada autor declamaba ditirambos en su honor, mientras el coro cantaba y bailaba, como lo había hecho desde la procesión hasta el altar. Sin embargo, Tespis dio un paso al costado y asumió un rol, interpretó un personaje, interactuando además con el corifeo, líder del coro, al que ubicó en la orquesta del teatro. Novedad absoluta. Cuenta el mito que los primeros espectadores de semejante arranque de creatividad murmuraron "Está loco". Así nació la tragedia griega y una tradición que se mantiene 2500 años

⁵⁹ Muestra de ello es que Dionisio era el Dios griego del vino, la fertilidad, la agricultura y el teatro.

después. Los ditirambos, composición lírica y breve en honor a Dioniso⁶⁰, se transformaron en diálogos, aparece el *prot-agonista*, y luego, con Esquilo y Sófocles, los *deuter-agonista* y *trit-agonista*, segundos y terceros actores. Surge una dislocación del rito: la persona que antes declamaba en estado de embriaguez, ahora construía un personaje, un *hypocritès* que dialogaba, creando una ficción. El paso del mito al drama fue el paso de lo que *era* a lo que *podía ser*, de lo que Dios quería escuchar a lo que las personas necesitaban pedir

En la tragedia griega, actuar, y en particular el acto de hablar, fueron originalmente acogidos no solo como un modo de mostrar algo a una audiencia, pero sobre todo como una presentación ante dios. [...] un actor griego fungía de chamán en una ceremonia para apaciguar a los dioses. Por lo tanto, actuar era un ritual público de proporciones religiosas y mágicas. Al dirigirse a dioses u oráculos que protegían las comunidades, los actores se convertían en sus representantes, expresando a los dioses la voluntad o deseo de la gente a través del acto performático. Es por eso que el cuerpo de los actores estaba orientado hacia un punto en el centro del teatro donde dios estaba sentado. Actuar, por lo tanto, era descrito como el acto de enfrentar a dios. (Tadashi Suzuki. Culture is the body, p23. Traducido por el autor)

Este “enfrentamiento” al que se refiere Suzuki responde a una noción no solamente mística y social sobre la actuación, pero también a una mucho más concreta y corpórea, aquella que se refiere al esfuerzo físico extra-cotidiano que un actor realiza para hacer lo que hace, algo que se entiende mejor en el contexto del teatro griego, donde la energía desplegada para que a un actor se lo vea y escuche en los inmensos teatros descubiertos, unido a conciencia de estar dirigiéndose a un dios presente, resultaba en un hecho de magnitudes técnicas de altísima intensidad, concentración, presencia y, por lo tanto, emoción. Esta energía solo puede ser creada por una gran capacidad de habitar el cuerpo voluntariamente, de ahí que actuar es algo que se dirige a -y desde- múltiples direcciones: hacia la autopercepción que permite ser consciente de la

⁶⁰ Recuperado de <https://www.labrujulaverde.com/2019/12/tespis-el-primer-actor-de-la-historia-e-inventor-de-la-tragedia-griega-y-las-giras-teatrales>

respiración, equilibrio y producción de energía (Suzuki, 57); hacia la externalización que permite la conexión con los demás actores y con el público; hacia el pasado de un rito milenario y el futuro de una propuesta de diálogo preestablecida desde el más constante de los presentes posibles. Se dirige hacia el músculo mundano y el absoluto divino. Hacia la repetición de lo que permanece y lo inevitablemente fugaz. *Hacia esa integralidad y desde esa integralidad.*

Esta potencia de la actuación, materializada en su nacimiento ritual-religioso-mundano, y desarrollada técnicamente en modos complejos, particulares y específicos según épocas, geografía, medios y tradiciones, ha sido sostenida no solo en su práctica corporal, pero también en las múltiples formas de pensamiento que ha detonado a lo largo de los siglos, desde las referencias metateatrales de Shakespeare y Cervantes, pasando por los primeros estudios académicos que sobre la actuación inauguró Diderot en el siglo XVIII, o la primera sistematización técnica de la formación actoral desarrollada por Stanislavski, hasta las vastas reflexiones contemporáneas escritas por teóricos, críticos, artistas y filósofos. Todas ellas, en su diversidad, dan cuenta de un espíritu paradójico, efímero, insostenible, *inmoldeable* de una actividad humana plenamente física, muscular, ósea, palpable y sensorial. Quizás, tal contradicción es resonancia de su nacimiento místico, pero definitivamente arroja la conclusión de que el arte -del actor- no es cuantitativo, por lo tanto, no es productivo ni científico. Estamos frente a *lo complejo*, que en palabras de Morin “*está animado por una tensión permanente entre la aspiración a un saber no parcelado, no dividido, no reduccionista, y el reconocimiento de lo inacabado e incompleto de todo conocimiento.*” (Morin, 23). Un pensamiento que se aproxima a la realidad.

Del mismo modo se podría reflexionar sobre la práctica corporal en sí misma. Las complejidades y paradojas provienen de un sinnúmero de variantes, muchas de las cuales ya fueron apuntadas por Denis Diderot⁶¹ en su célebre reflexión titulada, justamente, *La paradoja del comediante* (publicada póstumamente en 1830), en la que contrapone el mundo interior y vivencial del actor con la realidad del escenario y los “signos exteriores” de la emoción.

⁶¹ Enciclopedista y dramaturgo francés (1713 – 1784)

Más de dos siglos después, en un ejercicio por identificar los materiales esenciales de toda práctica escénica y proponer una reflexión/práctica deconstructiva de las complejidades del arte escénico, Mary Overlie⁶² sistematizó una estructura de entrenamiento/filosofía que denominó *Viewpoints*, los cuales contienen seis elementos fundamentales y, en términos de Eugenio Barba y su antropología teatral, pre-expresivos -que suceden antes del acto de crear- que atraviesan toda práctica escénica: Espacio, Tiempo, Forma, Movimiento, Emoción y Lógica. Más allá de su particular mirada sobre los modos de creación en la danza y el teatro, lo que Overlie plantea es de una sencillez abrumadora: el cuerpo en el escenario siempre está en el espacio y tiempo, siempre está en forma, movimiento, emoción y lógica. Lo que le corresponde al actor-bailarín es ser consciente de eso, consciente de estos “fragmentos” y entrenarlos autónomamente para poder *enfrentar a ese dios* del que habla Suzuki, poder habitar la complejidad. Más aún, la filosofía posmoderna de la que participaba Overlie le llevó a plantear que cada uno de estos materiales o fragmentos debían tener el mismo peso. Debía buscarse la supresión de la jerarquía para, en la decadencia de los discursos y mitos de fines del siglo pasado, tentar una nueva realidad.

IV. Una cierta tendencia de cierto cine

El régimen de mirada cuerpo-rostro-ojos-alma es una invitación hacia un tipo de “adentro”, a una profundidad que ha dado en llamarse *psicológica*, donde se buscan los intersticios, los intervalos, lo innombrable de las emociones y pensamientos de tal particular actor que se ve en pantalla. Sin embargo, en el caso de los trabajos actorales inscritos en el cine industrial, donde predominan los relatos naturalistas-realistas, este régimen de mirada se convierte en régimen de la realidad. Las nociones de “transparencia” y “coherencia” son las que determinan el relato y su ejecución; constantemente se desarrollan tecnologías para afianzarlas y extremarlas: sonido envolvente, realidad virtual, movimientos de cámara más fluidos e impactantes, efectos especiales, realidad aumentada... la industria despliega gran cantidad de recursos para construir maquinarias que

⁶² Bailarina, coreógrafa, pedagoga y pensadora estadounidense del arte escénico (1946 – 2021).

transparenten el relato cada vez más exhuberante de pirotecnia tecnológica, aparatos que esconden la ficción que construye la ficción: el artefacto-cine.

La máquina de los sueños, como se describe usualmente a este tipo de cine, es sobre todo una productora esquemática y elaborada de un tipo de realidad exacerbadamente limpia en sus formas y grandilocuente en sus relatos paradójicamente realistas, en donde el trabajo actoral debe acoplarse a los límites y condiciones de sostener ese sueño impoluto, indudable y cartesiano, en donde no se admite “la precipitación y la prevención, y no comprender en mis juicios nada más que lo que se presentase tan clara y distintamente a mi espíritu, que no hubiese ninguna ocasión de ponerlo en duda.” (Descartes, Discurso del método. Segunda Parte)

El régimen de la realidad que impone este tipo de cine no ocurre porque los actores interpreten de modo verosímil y/o cotidiano -solamente-, sino también porque aquello que hacen está inmerso en una dinámica hegemónica de discurso, producción de sentido y economía que no permite dudar, resultando en una serie de afirmaciones que se constituyen como verdades multiplicadas por millones de espectadores que digieren mejor lo transparente que lo contradictorio. El rostro, la búsqueda de lo innombrable o la presencia del alma, cualquier plano, en este mecanismo de producción, se aleja de una posible realidad compleja, y se configura como un fragmento simplificador y predeterminado

Tanto el arte como el cuerpo sometidos y adaptados a una estricta normativa de pensamiento y conducta, superando su condición estética, son el medio que reproduce y mantiene plana a la cultura y su identidad dominante, reduciendo el espectro de significados a una textualidad predeterminada que dificulta la integración entre la acción y la aprehensión de su significado simbólico, provocando que se habite el laberinto social en un estado de automatismo. Esta es una de las fisuras del arte y del cuerpo, se establecen como territorios de reproducción a la vez que de apropiación cultural y de sentido, fijando las narrativas estructurales. (Castillo, 41)

El imperativo de la coherencia que rige en el realismo bajo las condiciones de eficiencia y productividad, provocan en cierto sentido un retroceso a lo ocurrido en el nacimiento de la actuación, pues pareciera que ya no se busca lo que

puede ser, si no lo que invariablemente es. Así, la ficción se despotencia; puede más lo que los dioses quieren que lo que las personas necesitan pedir. Y el problema se agrava cuando se evidencia que la nueva mitología tiene ciertos cuerpos humanos como dioses, dejando por fuera a otros, a los cuales rechaza

El año pasado, *Parasite* de Bong Joon-Ho se convirtió en la primera película en lengua extranjera en ganar la Mejor Película en los Oscar. Pero a pesar de las seis nominaciones y las cuatro victorias de la película, su elenco protagónico, totalmente coreano, fue rechazado, lo que provocó una conversación sobre el desprecio de larga data de la industria cinematográfica por los actores asiáticos. En el pasado, otras películas con elencos liderados por asiáticos, como *Slumdog Millionaire*; *El último emperador*; *La vida de Pi*; *Memorias de una geisha*; y *Crouching Tiger, Hidden Dragon*, tuvieron carreras similares en la temporada de premios, acumulando trofeos por excelencia técnica, y a veces incluso Mejor Película, pero, sorprendentemente, ninguno por actuación. [...] A medida que más creadores de color se abren paso y cuentan diferentes tipos de historias, el desaire de Hollywood hacia los actores asiáticos se vuelve especialmente obvio y de tratamiento urgente. El año pasado se registró un aumento de la violencia contra los asiáticos en Estados Unidos, después de que el expresidente Donald Trump comenzara a llamar al coronavirus el "virus chino". El mundo real, por supuesto, es inseparable de Hollywood: algunos de los estereotipos que, según los activistas, contribuyen al sentimiento anti-asiático, han sido perpetuados por la industria durante décadas. Los asiáticos a menudo han sido retratados como "una horda racializada" en la pantalla, una masa de rostros indistinguibles; en los Estados Unidos, tienden a ser tratados como "extranjeros perpetuos", lo que ayuda a explicar por qué los actores asiático-americanos se exotizan de una manera que no lo hacen los actores blancos en películas que no están en inglés. (Shirley Li. *The Invisible Artistry of Asian Actors*. *The Atlantic*)

V. Conclusión

El 28 de octubre de 2021, Mark Zuckerberg, principal accionista de Facebook, anunció que la empresa cambiaría de nombre a Meta, en referencia a la futura creación de un "metaverso", una especie de mundo en línea en el cual la gente podrá realizar todo tipo de actividades cotidianas usando dispositivos de realidad virtual. Cuando esto llegue a concretarse, la gran mayoría de experiencias físicas que tenemos se verán transformadas por simulaciones virtuales. Habrá una disminución drástica de contacto, esfuerzo óseo-muscular y convivio, tres elementos básicos de la energía que permite actuar. Suzuki la llama energía animal, refiriéndose al tipo de esfuerzo que los seres humanos realizamos para sobrevivir: comer, reproducirse, divertirse, expresarse, etc. Es esa energía la que, justamente, permitía a los primeros actores ser vistos y escuchados por dios.

En el cine no existe el convivio entre actores y espectadores. Existe una mediación tecnológica que convierte al drama en narración, al hecho en registro. Sin embargo, la energía animal se expresa en sus propios mecanismos. Cuando la relación película-espectador abandona la transparencia que dilata y adormece, y se distinguen los rastros del esfuerzo por complejizar los signos del relato, surge un discurso que ubica los fragmentos del propio artefacto-cine, pero también los del actor, en el lugar donde Barthes dice que se inexpressa lo expresable⁶³. He ahí un punto de anclaje para sostenernos en la nueva ruina, seguir descubriendo lo que un cuerpo puede, conseguir ver, junto con Bergman, "Un pensamiento repentino, la sangre que se drena al exterior o que estalla en el rostro, las temblorosas fosas nasales, la tez inesperadamente brillante o el silencio, todo eso es para mí una de las experiencias más increíbles y fascinantes".

⁶³ Roland Barthes, filósofo francés (1915 – 1980): "[...] llega a un mundo colmado de lenguaje y no hay real alguno que no esté ya clasificado por los hombres: nacer no es otra cosa que encontrar ese código prefabricado y tener que ajustarse a él. A menudo se escucha decir que el arte está encargado de expresar lo inexpressable, lo que debe decirse es lo contrario (sin ninguna intención de paradoja): toda la tarea del arte consiste en inexpressar lo expresable."

Bibliografía y Filmografía

- Spinoza, B. (1980). *Ética demostrada según el orden geométrico*. Madrid. Editora Nacional.
- Suzuki, T. (2015). *Culture is the body. The theater writings of Tadashi Suzuki*. Nueva York. Theater Communications Group, Inc.
- Descartes, R. *Discurso del Método*. Madrid. Editorial Gredos.
- Castillo, V. (2021). *El cuerpo performático, territorio de actoría social*. Quito. Universidad Salesiana del Ecuador.
- Álvarez, J. (2019). Tespis, el primer actor de la Historia e inventor de la tragedia griega y las giras teatrales. La Brújula Verde. Obtenido de: <https://www.labrujulaverde.com/2019/12/tespis-el-primer-actor-de-la-historia-e-inventor-de-la-tragedia-griega-y-las-giras-teatrales>
- Li, S. (2021). The Invisible Artistry of Asian Actors. The Atlantic. Obtenido de: https://www.theatlantic.com/culture/archive/2021/03/minari-and-the-invisible-stars-of-asian-led-movies/618169/?utm_campaign=the-atlantic&utm_medium=social&utm_source=facebook&fbclid=IwAR3vfdCGkcBVvM_pYQWdQGgISyPj3P_jyHBUvAfoEvcRL4YzCyZGCyBVnI8