

## EL CUERPO REAL EN CIRCUNSTANCIAS FICCIONALES <sup>1</sup>

**Matías Castilla**

Trabajador independiente. General San Martín, Provincia de Buenos Aires.

[castillamatias@gmail.com](mailto:castillamatias@gmail.com)

<https://orcid.org/0009-0006-6980-6776>

### Resumen:

Este escrito aborda la problemática del "cuerpo real" en escena, concepto discutido en una de las mesas del Primer Congreso Internacional de Arte de la Universidad Nacional del Centro. Se plantea un interrogante central para las artes escénicas: ¿qué significa hablar de realidad en un medio que se sustenta en el artificio? El análisis se centra en la tensión que el cuerpo experimenta entre su presencia concreta y la ficción construida. Para ello, se diferencia teatro y performance, a fin de comprender las dinámicas del espectador-participante en contextos híbridos, donde la interacción, el azar y la espontaneidad adquieren relevancia. Finalmente, se propone pensar el "cuerpo real" como una construcción simbólica que, cargada de significados colectivos y culturales, abre un espacio de diálogo entre lo ficcional y lo social.

**Palabras clave:** cuerpo; performance; ficción; real.

## *THE REAL BODY IN FICTIONAL CIRCUMSTANCES*

### Summary:

This paper examines the notion of the "real body" on stage, a concept discussed at the First International Art Congress of the National University of the Center. It raises a central question for the performing arts: what does it mean to speak of reality in a medium founded on artifice? The analysis focuses on the tension the body enacts between its concrete presence and the fiction it embodies. To address this, the paper distinguishes theater from performance, considering the dynamics of the spectator-participant in hybrid contexts where interaction, chance, and spontaneity play a key role. Finally, the "real body" is proposed as a symbolic construction, infused with collective and cultural meanings, which opens a space of dialogue between the fictional and the social.

**Keywords:** body; performance; fiction; real.

---

<sup>1</sup> Para citación de este artículo: Castilla, Matías. (2026). El cuerpo en circunstancias ficcionales. *El Peldaño—Cuaderno de Teatrología*. Julio-Diciembre 2026, n26, 13-20  
<https://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/elpeldano/article/view/1512/version/1371>  
Sección: Artículos. Recepción: 2/09/2025. Aceptación final: 4/11/2025.

Durante el Primer Congreso Internacional de Arte de la Universidad del Centro, en el marco de la mesa cuerpos en escena, surgió una problemática cuya profundidad excedió el tiempo que los allí presentes teníamos para dirimir y discutir sobre su verdadero significado. ¿Qué significa hablar de cuerpo real dentro de una ficción? La pregunta inquiría sobre la tensión que produce el artificio una vez que se transita el espacio escénico.

Una de las posibles líneas de análisis sobre las que se intentó reflexionar en ese encuentro era si sostener esta premisa dentro de una producción teatral implicaba una hipótesis de trabajo que direccionase o enmarcase los ensayos con acciones concretas. Es decir, si el concepto *cuerpo real* se volvía un axioma a partir del cual se generasen dinámicas interpretativas que sirviese como guía para establecer la selección de recursos escénicos que daría como resultado una poética específica. En definitiva, indagar si este concepto funcionaba como base de las decisiones de producción

Durante el intercambio se aventuraron algunas reflexiones que no lograron dar cuenta de este tipo de desarrollo, sino que mostraban una conceptualización epocal que no lograba sistematizarse en la escena, sino que servía como sostén de una o varias ideas que abordaremos más adelante.

La pregunta sobre el cuerpo real nos permitía al grupo reflexionar sobre la problemática más inmediata que se generaba con este postulado ¿cómo se constituye lo real en un medio que hace uso del artificio como herramienta específica y en donde su consecuente carácter simbólico es intrínseco como totalidad discursiva? Es decir, ¿qué supone la palabra “real” dentro de una ficción?

Si entendemos lo ficcional como un segmento temporal extra-cotidiano, un suceso encapsulado en un territorio ordenado y estructurado, que será espectralizado por el público, lo real dentro de la ficción puede ser considerado aquello que escapa a esas lógicas territoriales y temporales que se despliegan a partir de las decisiones pautadas. Bajo esta premisa, lo real dentro de la ficción puede ser comprendido como un discurso escindido de artificio teatral: Una mesa será escenografía en la medida que funciona dentro de un discurso escénico, el mismo objeto fuera del escenario será un mueble. La carga simbólica del objeto se constituye a partir de una lectura situacional sobre las que pesa una serie de convenciones. Estas convenciones pueden quebrarse de manera casual o intencional. En el primer caso hablamos del error o fallo, es decir que la propuesta no logra cohesionar el objeto en cuestión con el sistema de signos circundantes. Si esto sucede se generará una lectura aislada del objeto que puede ser percibido como una interrupción del discurso ficcional. De la misma manera podríamos pensar que durante una función hay, en el intérprete, una jerarquización de la identidad escénica por sobre la propia. No es una disolución, sino una convivencia ambivalente que se jerarquiza por su contexto. El binomio real/ficción es propio de la situación escénica en tanto procedimiento fundante: “Es inherente a la constitución del teatro el hecho de que lo real, literalmente enmascarado en la apariencia teatral, pueda emerger de nuevo a cada instante: sin lo real no puede haber escenificación” (Lehmann, 1999, p. 176).

Cualquiera de los dos discursos puede ser predominante ¿Vemos a Hamlet, a un actor haciendo de Hamlet o ambas cosas al mismo tiempo? Posiblemente como espectadores, queramos atender a lo que es propio de nuestro rol: el desarrollo de la ficción. Pero en función del desarrollo, la construcción estética, y muchas veces por lo que nos es propuesto, jerarquizamos los discursos ambivalentes de los elementos exhibidos.

Dentro de esta consideración, el error, el emergente o el imprevisto puede ser la antítesis del suceso ficcional. En situaciones extremas que no permiten la captación del suceso por parte del desarrollo ficcional, lo exógeno y carente de mascarada teatral es capaz de solapar de manera inexorable el desarrollo de la ficción. El desmayo de un intérprete, para pensar un ejemplo concreto, expondrá lo real de manera violenta. Potencialmente podrá detener el espectáculo, no sin antes generar un momento de desconcierto cuya tensión estará centrada en la indefinición del suceso. La identidad ambivalente de la acción se tensiona. ¿Es parte de la obra?

La exhibición de ambos territorios en disputa puede ser un mecanismo propio de la propuesta en vez de ser revelado por un evento circunstancial, de esta manera, nos encontraremos frente a una decisión artística que incorpora al discurso ficcional la exhibición de esta problemática.

Hasta aquí pensamos el campo real y ficcional como espacios simbólicos, algo más singular es pensar lo real en el cuerpo o lo real *siendo* el cuerpo, tal como se definió en aquella mesa. En una primera aproximación podríamos sostener que el cuerpo real aparece cuando la situación ficcional no logra imponerse como discurso preponderante y/o la acción desarrollada es autorreferencial (carece de fábula). Ya sea que estas características se den como efectos buscados o sucesos circunstanciales, en cualquier caso, tienen como consecuencia una modificación simbólica en donde el cuerpo deviene “de su estatus signico a su estatus real” (Fischer-Lichte, 2011, p. 71).

La disociación entre los componentes que se conjugan en la realización escénica, así como la ruptura de los códigos que hacen a cierto género dramático o el quiebre de las convenciones que hacen a la situación exhibitoria, tienen, potencialmente, la capacidad de generar un efecto de tensión entre el artificio y la corporalidad que lo lleva adelante. La primera situación fragmenta la totalidad discursiva, la segunda rompe el verosímil, la tercera interpela al espectador de manera directa exponiéndolo a situaciones inusuales.

Sostenemos que la acción escénica aparentemente despojada de todo significado no es otra cosa que la ausencia de fábula porque refiere a una acción que se narra a sí misma. Esta característica tiene centralidad en la performance que, durante el siglo XX, con su advenimiento y desarrollo, tensionó algunas de las consideraciones aristotélicas que, hasta ese momento, configuraban la tradición dramática europea. Tanto el happening como la performance, ampliaron la conceptualización de lo escénico y, por consiguiente, lo referido al intérprete y su cuerpo.

Joseph Danan en su libro *Entre teatro y performance* (2016) cita dos hechos que a su entender establecen un momento fundacional de la disciplina: el primero se trata de la obra “insultos al público” de Peter Handke, que presenta una narrativa escénica cuya acción, por un lado, exhibía los artificios teatrales y las convenciones de la época y, por el otro, las negaba. A partir de un procedimiento que utiliza la autorreferencialidad como instrumento (los actores hablan de la obra que están haciendo) el espectáculo construía un sistema que, como bien señala Danan, prescinde de cuatro aspectos centrales del arte escénico de su época: la fábula, la ilusión y su reverso, la identificación y la mimesis. Se crea un nuevo territorio conceptual que modifica la carga simbólica del intérprete, ya no representa algo externo a la situación exhibida: “No pretendemos representar su situación. Ustedes no pueden reconocerse en nosotros. Nosotros no actuamos una situación” (Handke, 1966, p.7).

De manera complementaria el segundo evento que rescata Danan es la puesta de Catherine de Antoine Vitez, obra que trabaja sobre la novela de Louis Aragon “Les cloches de Bâle”. En esta obra el elenco leía fragmentos de la novela en una mesa donde, sin representar la acción y sin que la acción escénica represente algo por fuera de ese presente, los intérpretes comen. Para sintetizar esa característica Danan dice “comen realmente”. Nos encontramos aquí con la consideración de la palabra real como forma de connotar la acción de los intérpretes escindida de un relato dramático que esté por fuera de ese evento circunstancial en donde se desarrolla. No hay fábula que sostenga el hacer. Hay un dispositivo que contiene narrativa escénica y actuación. “Los actores no son más que ellos mismos y si actúan es solo con el fin de ser esos actores que están delante de nosotros. Ellos están ciertamente en “estado de representación, pero no representan nada exterior a ellos” (Danan, 2016, p.13).

Otro punto que podemos analizar, ya que es recurrente en propuestas performáticas, es la incorporación del espectador y el trabajo sobre límites que lo separan del espectáculo. Si una obra incorpora la acción del público habrá habilitado la irrupción espontánea de un gesto no calculado que no se organiza en virtud de una consideración expresamente artística “ni las reacciones de los espectadores son previsibles o completamente controlables ni lo son los efectos que tendrán sobre los actores y los demás espectadores” (Fischer-Lichte, 2011, p. 88). De esta manera los discursos real/ficción se empastan por la intervención de un cuerpo que cruza el límite divisorio. De manera organizada, pero similar al desmayo en cuanto a su consecuencia, se visibiliza como parte del relato de la obra un campo simbólico que dejamos de atender o de considerar relevante en nuestro rol de espectadores. Nos encontramos con la ausencia de fábula como rasgo distintivo de quien produce acción de manera espontánea. Lo que visibiliza la tensión simbólica no es un suceso fortuito sino sistémico, la obra es una estructura ordenada para suceder de esta forma específica, por lo tanto, es una característica propia de su relato:

Debemos tener en cuenta que el performance, incluso entendido estrictamente como arte en vivo, es siempre intermediado. Los actos funcionan dentro de sistemas de representación, dentro de los cuales el cuerpo es una mediación más, que transmite información y participa en la circulación de imágenes. En este sentido es tanto el medio como el mensaje (Taylor, 2012, p. 75).

En *Insultos al público* (1966) la acción de negación es un acto fundacional. Establece el funcionamiento, es decir, la acción de desarrollo, anteponiéndose a lo esperable, pero sin que esta acción impida al espectáculo constituirse como tal. La tensión que producía esta nueva posibilidad, trajo aparejado algunas cuestiones que habilitaron ciertas confusiones respecto de lo “real” dentro de un espectáculo.

Marina Abramović, artista que ha trabajado gran parte de su carrera dentro de la disciplina performática, mencionó lo siguiente:

El teatro es falso hay una caja negra, ustedes pagan por una entrada y ven a alguien que representa la vida de otro; el cuchillo no es real, la sangre tampoco es real, y las emociones no son reales. Se trata de un concepto diferente. Se trata de la verdadera realidad (Danan, 2016, p. 9)

Lo que la artista refiere como la “verdadera realidad” implica que se desarrollará una acción escénica que no se construirá a partir de o con el fin de constituir o representar una historia por fuera del contexto donde sucede. Esta consideración, si bien expresa ciertas características superficiales de las disciplinas que distingue teatro/performance, no es certero en cuanto a lo que establece. El teatro no necesita de cuchillos o sangre y emociones falsas, que, dicho sea de paso y en referencia a las emociones, serían muy difíciles de juzgar. Sí es preciso señalar que se apoya sobre el supuesto de que los espectadores verán una serie de acciones que están pensadas y ensayadas para realizarse de un modo determinado a partir o con el fin de crear un discurso escénico. Para esto se trabajará sobre un cierto orden sobre la cual se orquestrarán todos los elementos que intervienen en una producción. Este orden es cerrado en tanto que la interacción con ese presente situacional no se incorpora a la obra de manera activa. O al menos no es una finalidad última en una gran mayoría de géneros. Ya veremos que hay excepciones.

En cuanto a la estructura podemos identificar algunas diferencias que se plantean entre los dispositivos estrictamente performáticos y aquellos considerados teatrales. No debemos perder de vista la proximidad de ambas disciplinas e inclusive su coexistencia. Pero a fin de abordar el objeto de nuestro trabajo, trataremos de definir las por separado. En términos generales lo performático en tanto obra, crea un dispositivo que genera un orden y una secuencia de acciones que se nutrirá de ese campo situacional para completarse. La estructura habilita las afecciones de ese presente donde se lleve adelante la acción. Lo circunstancial puede interactuar y ser partícipe necesario. En cambio, lo teatral parece referir a un espectáculo que puede prescindir, en lo evidente de su desarrollo, de ese contexto situacional. Como mencioné esto es a priori, porque no son estructuras que se rechacen, sino que pueden convivir en un mismo espectáculo.

Tal vez pueda pensarse que, en esta situación circunstancial donde puede haber interacción directa con el público, aparece lo real en tanto una interacción espontánea que se incorpora a la obra desde otro campo simbólico. Esa interacción es convocada y por tanto incorporada y propiciada desde el campo ficcional. El espectador-participante de una performance contará con un grado de condicionamiento específico, que será distinto del intérprete, creador o artista. Ocupará un lugar específico en el dispositivo, desconocerá en profundidad el funcionamiento y estará condicionado por su contexto. Habrá un intercambio entre campos, pero finalmente lo que primara es el relato “obra”, es decir, la participación del público engrosa el relato metafórico, se inscribe y se adiciona a ese relato.

Quienes oficien de público estarán atravesados por lo que implica la circunstancia exhibitoria, es decir, que habrá un condicionamiento surgido a partir de las convenciones, el contexto institucional (si hubiese), el contexto histórico y la interpretación subjetiva que cada participante haga de la propuesta. La contestación expresará un proceso individual, una interpretación de la consigna propuesta por la obra, lo grupal en tanto lógicas que surjan en el marco de lo colectivo, entendimientos de las convenciones, etc. Son varios niveles que complejizarán y afectarán ese intercambio.

### **Sobre la falsedad. Teatro y performance:**

La división taxativa entre teatro y performance en tanto falso/verdadero supone un binario poco certero, ya que los puntos de contacto entre disciplinas son abundantes. El lenguaje pre dramático, está presente en el teatro y el teatro en la performance.

Actualmente la proliferación de lenguajes híbridos, es decir, aquellos que fusionan distintas disciplinas en su objeto/producción discuten este tipo de encuadres que compartimentan las disciplinas. Para citar un ejemplo podemos nombrar al teatro espontáneo, un género cuyo dispositivo consiste en la escenificación de historias proporcionadas por el público. Estas historias suelen ser biográficas y surgen por parte de los espectadores durante la función. El relato tiene su momento dentro del dispositivo, el espectador relatará la historia a todo el auditorio, luego elegirá a los actores encargados de representarla. A partir de ese momento el proceso de escenificación será una evocación poética, no un intento de representación en un sentido mimético.

Cuando los actores no están representando las historias se los ve sobre el escenario, no están ocultos, están presentes sin fábula, escuchando el relato. Una vez que la historia es contada y el relator elige a los intérpretes, la fábula modifica el campo en el que se mueven los actores. De este modo se puede observar el movimiento pendular entre un campo y otro.

Por último, la palabra “falso” para connotar el artificio sobre el cual se construyen las bases disciplinares del teatro es errada. El teatro es en sí mismo. Establece un diálogo con el campo de la no ficción, como cualquier obra artística. No es a partir de una intención mimética. Extrapolando el ejemplo a las artes visuales sería difícil sostener que las obras plásticas son fingidas por no ser más que idénticas a sí mismas. Luego podemos establecer algún análisis de la forma en que la obra se vincula con el universo que está fuera de su marco. Toda obra es susceptible a esta consideración.

### **Conclusión:**

En aquella mesa del Primer Congreso Internacional de Arte de la UNICEN, al ser mencionada la palabra real, en referencia al cuerpo de los intérpretes, el señalamiento de la tensión que producía parecía saldarse por una especie de implícito. Me atrevería a pensar que su utilización puede revelar algunas cuestiones del campo social contemporáneo más que una reflexión que profundice sobre las consideraciones estéticas del término. Sobre todo, si pensamos en el espacio institucional donde se da esta conversación, en la que participan realizadores, docentes e investigadores. La cuestión del cuerpo en tanto territorio simbólico, ha sido discutido y pensado arduamente, teniendo gran relevancia y centralidad en ámbito político (recordemos la ley del aborto, la ley de identidad de género, la ley de educación sexual integral) Estas leyes sancionadas en las últimas dos décadas, son ejemplo de la respuesta política a los cambios sociales y discusiones impulsadas principalmente por los colectivos feministas y los colectivos LGBTQ+. Es decir, la reflexión sobre el cuerpo como campo simbólico, ha sido una temática significativa,



de gran relevancia en la discusión pública. Destaco que el término *real* para referirse al cuerpo fue sostenido en la mesa del congreso a partir de las siguientes consideraciones:

El cuerpo real entendido como:

- Presencia no mediatizada. Dada la extensión de la cultura digital en amplios segmentos de la población el cuerpo como presencia puede ser considerado y revalidado como un gesto contracultural. Este punto puede ponerse en diálogo con la idea de cuerpos no hegemónicos.
- Un posicionamiento en el que se intenta denotar el trabajo con intérpretes que no poseen un desarrollo técnico sobre el artificio. Esto abre la posibilidad de que la fábula o el relato escénico se tense por efecto de un discurso interpretativo que no se establezca en lo representativo o que se construya un relato desde la no representación. Ambas ideas tensionan los conceptos que ya señalaba Danan con respecto a la fábula y la ilusión y su reverso.
- La dramaturgia construida a partir de datos biográficos y el cuerpo del intérprete. Nuevamente la idea de una fábula que no es representada por el intérprete puesto que lo que se narra tiene que ver con vivencias acontecidas, por tanto, no tiene el mismo carácter que un actor “haciendo de”. Sobre este punto ya hemos establecido el carácter simbólico y las afecciones de distinta índole que puede tener un cuerpo como emisor de un mensaje. Es imposible negar la artificiosidad de una escenificación debido a que su carácter estructural siempre estará presente.

Sobre el primer punto encontramos una condición necesaria del espectáculo teatral o cuanto menos bastante usual. El segundo punto sí puede ser leído como un gesto que luego constituirá una pauta de producción dentro de la obra. O por lo menos eso sería lo esperable. Lo mismo sucede con el tercer punto.

El término *real* en el contexto particular de este intercambio y en referencia a consideraciones interpretativas sobre los elementos artísticos no refiere a una esencia fija, sino a la interpretación de un universo simbólico. Se trata de un discurso que, en tanto posee consistencia argumental, expone una lectura posible entre muchas. Aquello que se nombra como *lo real*, es la forma en la que se dice y circunscribe, a partir de lo plural del discurso poético, lo singular. Es un sentido capturado a partir de la argumentación. Esa evocación está siempre afectada por el contexto situacional de la interpretación y pone en juego no solo el objeto sino también el universo simbólico de una época y un lugar determinado. Es, por esta razón, una interpretación de su sentido metafórico, que podrá, a su vez, constituirse como tal si utiliza en su construcción herramientas propias del arte.

Desde esta perspectiva, el cuerpo entendido como real no constituye un axioma de trabajo, sino una distinción discursiva posterior a la producción, que incorpora sentidos provenientes de otros campos teóricos muy presentes en las discusiones contemporáneas.

## Referencias:

Argentina. (2006). *Ley 26.150: Educación sexual integral en todos los niveles del sistema educativo* [Ley]. Boletín Oficial de la República Argentina. <https://www.boletinoficial.gob.ar>

Argentina. (2012). *Ley 26.743: Reconocimiento de la identidad de género* [Ley]. Boletín Oficial de la República Argentina. <https://www.boletinoficial.gob.ar>

Argentina. (2019). *Ley 27.499: Capacitación obligatoria en género para personas en todos los niveles del Poder Ejecutivo Nacional* [Ley]. Boletín Oficial de la República Argentina. <https://www.boletinoficial.gob.ar>

Argentina. (2020). *Ley 27.610: Interrupción voluntaria del embarazo* [Ley]. Boletín Oficial de la República Argentina. <https://www.boletinoficial.gob.ar>

Danan, J. (2016) *Entre teatro y performance*. Artes del sur.

Fischer-Lichte, E. (2004) *Estetica de lo performativo*. Abada editores.

Groys, B (2014) *Volverse público: Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Caja Negra.

Rancière, J. (2008). *El espectador emancipado*. Manantial.

Lehmann, H. (1999) *Teatro posdramático*. Cendeac.

Taylor, D. (2012) *Performance*. Asunto impreso ediciones.

Ure, A. (2003) *Sacate la careta: Ensayos sobre teatro, política y cultura*. Grupo editorial Norma.