

Lo trágico de un paso. Cuerpo acrobático y duelo en la escena circense contemporánea



Francisco Gelman Constantin

Universidad de Buenos Aires/ CONICET / fgelmanc@filo.uba.ar

Fecha de recepción: 06/02/2016. Fecha de aceptación: 22/03/2016.

Resumen

A partir de las obras *Acrobates* y *Cuisine & Confessions* –y sugiriendo algunos trazos genealógicos hacia otras configuraciones escénicas y literarias, de Camille Boitel a Silvina Ocampo–, el texto investiga las relaciones del circo contemporáneo con los procesos comunitarios de duelo. Por medio del análisis de las dos creaciones escénicas según sus puestas en Buenos Aires durante 2015 y en concomitancia con la exploración de algunos teoremas psicoanalíticos, se propone el concepto de “incorporación del duelo” para nombrar aquella radicación en el cuerpo propio de la muerte y la mortalidad como hueco orgánico, según se halla aquí realizada sobre el escenario como espacio disponible para el ritual colectivo.

Palabras clave

Acrobacia
circo
duelo
incorporación
precaridad

Abstract

Drawing from *Acrobates* and *Cuisine & Confessions* –while at the same time sketching genealogically towards other scenic and literary configurations, from Camille Boitel to Silvina Ocampo–, this paper investigates the relationship of contemporary circus to communitarian processes of mourning. By way of analyzing both scenic works as they were showed in Buenos Aires in 2015 while also exploring certain psychoanalytic theorems, a concept of ‘embodiment of grief’ is brought forth, meant to name the location within the body of death and mortality as an organic hole, such as it is here undergone on the stage as a space available for collective ritual.

Key words

Acrobatics
circus
mourning
embodiment
precarit

Aunque él salta ligero sobre el escenario, la cabeza, la espalda, el pecho, los brazos y las piernas de Matías Pilet hacen un ruido seco al chocar contra el plástico de la tarima, enmarcado por la repetición monótona de la voz en off de Fabrice Champion que dice “Je ne peux pas, je ne peux pas, je ne peux pas” [‘No puedo, no puedo, no puedo’]. Masoquista o no, difícilmente quien contempla desde su asiento el cuerpo del acróbata golpearse sancione el dolor al que se somete como insensato. Es que el espectador ha seguido las narraciones corporales sobre escena, los sonidos grabados



Matías Pilet en *Acrobates* -
Fuente: fotograma de video
provisto por 104 Paris

y las proyecciones de video que preceden a los golpes, y entiende que el cuerpo de Pilet es un cuerpo en duelo, el cuerpo de un sujeto a quien su amigo y compañero artista Champion –fallecido en Perú cuatro años antes– falta.

Siguiendo a Jean Allouch, para comprender la experiencia contemporánea del duelo es preciso admitir la dimensión libidinal que adquiere la pérdida del objeto amado: en tanto deseado por el sujeto en luto, el muerto lleva prendido aquel pedazo de sí en el que el deudo alojaba al otro (2011:315-320). Analizando su propio fantasma, por caso, Allouch destaca el significante “prépuce” para señalar aquello de lo que imagina desprenderse como sacrificio gratuito de sí en el acto de duelo, pequeño objeto de coloración fálica, cuya partida admite el deudo. En este contexto, en efecto, vale la pena, siguiéndolo, reconstruir la gravitación de la concepción lacaniana del cuerpo para un pensamiento actual del duelo.

De acuerdo con los argumentos de Lacan en “Position de l’inconscient au Congrès de Bonneval”, los animales de la especie humana ingresan a la vida en situación de radical dependencia respecto de los demás, incapaces de procurar solos por su propio bienestar.¹ Por esa imposible autosubsistencia, para Lacan las fronteras del organismo no coinciden con el individuo, sino que siempre se extienden más allá de éste y proyectan fuera de él una totalidad imaginaria necesariamente inaccesible (1999:328); como contrapartida, la imagen del cuerpo individual como unidad organizada (el *moi*) procura recubrir esa carencia originaria. En ese contexto, Lacan llama “órgano” a aquello en el viviente individuado que procura la relación con un organismo mayor, de modo que anticipa toda forma de vínculo simbólico con los demás. En el cuerpo como imagen, un órgano se localiza allí donde los orificios anatómicos facilitan la esquematización de esa carencia que afecta al cuerpo individual; así, como ejemplo paradigmático, el orificio de la boca deja imaginar el acceso a la dislocación del sujeto en la lengua. En ese contexto, el falo cobra su dimensión como aquel objeto imaginario a través de cuya ausencia el deseo (la falta del Otro) se inscribe en lo viviente (Lacan, 1999:30, 107). Si, con Allouch, entendemos que el acto de duelo es un sacrificio fálico, la problemática del duelo no podría tratarse entonces como la mera concepción intelectual de la ausencia, una aceptación por parte de la consciencia, sino que deberá saltar a primer plano su dimensión propiamente somática.

Añadiendo esta precisión de Lacan a la lectura de Allouch y leyéndolos en resonancia con algunas obras de circo contemporáneo, puede quizás admitirse por tanto que en

1. El concepto biológico de pre-maduración tal como lo desarrolla Lacan, el hecho de que se nazca mucho antes de haber madurado lo suficiente como para valerse por sí mismo, es decisivo para la noción de “precariedad” en Judith Butler, incluso si en algunos casos falta la cita directa. Vale la pena recordar este diálogo callado cuando se retome esa noción butleriana.

el duelo se trate específicamente -en todo el espesor material del término- de la *incorporación* de la ausencia. La experiencia del duelo correspondería a la incrustación paradójica de la muerte del otro en el cuerpo del doliente; tal como apunta Ileana Diéguez Caballero en diálogo con Allouch, Nicolas Abraham y Mária Török, “*Gratuito sacrificio de sí* implica ofrecer el cuerpo para alojar permanentemente el dolor por la pérdida” (2013:178). Por su dimensión de radical fisicalidad, la escena circense aparece como un espacio privilegiado para reflexionar sobre la simbolización de la muerte en el sentido fuerte de la incorporación. El cuerpo expuesto a la inminencia de su propio fin en el riesgo acrobático despliega la disponibilidad a un vínculo con las muertes ajenas que se inscriben en él. A esta indagación invitan los espectáculos *Acrobates* y *Cuisine & confessions*, que los escenarios de Buenos Aires recibieron durante 2015.²

La imaginación y los símbolos de la muerte sostienen un lazo de la larga data con la práctica acrobática, desde el contexto ritual al que corresponden las primeras figuraciones del cuerpo invertido en nuestra civilización. El cuerpo cabeza abajo funciona en la Antigüedad y la Edad Media como metáfora de la inversión de la vida en la muerte, entre las bailarinas egipcias testimoniadas en vasijas y pergaminos, y los acróbatas feriantes registrados en capiteles de iglesias románicas y góticas (Brozas Polo, 2004:13-14,25). Sin embargo, las connotaciones luctuosas de la acrobacia retroceden en la modernidad, con la configuración del circo moderno en su relación con la empresa imperial europea y los nacionalismos.

La pista circular que da nombre a la institución se instala en las representaciones ecuestres de Philipp Astley en la Londres de 1770. La redondez de la plataforma es un dispositivo de mostración de la magnificencia de animales y sujetos coloniales, diseñada para alcanzar la mayor inercia en la cabalgata y de tal modo debitar un máximo de admiración de parte del público. Los hombres y mujeres que participan de los espectáculos acrobáticos de fines del siglo XVIII al siglo XIX -en su mayoría artistas semi-profesionales embarcados a la metrópoli desde sus poblaciones natales en África, Asia, Oceanía y algunas regiones de América- aparecen en ellos como representantes del esplendor que adquiere el despliegue de lo humano bajo el gobierno de las potencias europeas: se escenifica la pujanza de vida que las metrópolis celebran traer desde las colonias (Lachaud, 2010:226-227; Hagenbeck, 1909). En este sentido, incluso si a los efectos del dominio imperial se atribuye a los sujetos coloniales capacidades intelectuales subhumanas, los acróbatas del circo moderno se exhiben en la pista como manifestación de una fuerza y destreza *sobrehumanas*. La culminación de la vitalidad que deben representar, por tanto, es incompatible con la imaginación de la muerte; inclusive si lidian con riesgos de los que obtienen el aplauso, la escena se diseña de tal modo que no haya duda posible sobre su supervivencia: el acróbata es quien vive siempre intacto más allá del desafío, pues mientras se domine el cuerpo no existe posibilidad de daño.

A medida que el gobierno imperial europeo flaquece, una masa de artistas de las metrópolis sustituye crecientemente a sus antecesores coloniales. Entre el siglo XIX y principios del XX, la práctica acrobática deja de ser escena del dominio colonial para poner en juego más bien la empresa nacionalista eugenésica: la proeza circense manifiesta la salud de la raza. El exotismo del circo y su relación con los feriantes marginales retrocede, en favor del vínculo con la exhibición gimnástica y las instituciones militares; se expanden los grupos de acrobacia de ejércitos y milicias nacionales (o de aspiración nacionalista) en las actuales Alemania, República Checa, Austria, Inglaterra, Dinamarca y Suecia, y el salto y la manipulación de objetos de tradición circense ingresan a las escuelas como parte de una educación física dirigida a multiplicar -literal y metafóricamente- la fortaleza de una nación (Brozas Polo, 2004:33-43). Pero, en conjunto y pese al cambio de acento, la configuración de un cuerpo acrobático exento de la posibilidad de lesión, y por lo tanto divorciado de cualquier vínculo con

2. Las obras formaron parte de la séptima edición del Festival Buenos Aires Polo Circo en 2015, con estrenos en el Centro Cultural San Martín el 11 de mayo y en la Carpa Garay del Polo Circo el 9 de mayo, respectivamente.

la muerte, persiste intacto del período previo de apogeo colonial. Deberá avanzar el siglo XX para que el imaginario y los símbolos luctuosos reingresen a la escena acrobática, en disidencia respecto de aquella preponderancia del cuerpo gimnástico-disciplinario en escena.

Cuando la muerte vuelve al espectáculo circense, la relación ha mutado de signo, abandonando la naturaleza metafórica (el cuerpo invertido como cifra de aquella otra *mudanza*) a cambio de la metonimia: el salto acrobático explicita el peligro del deslizamiento entre el cuerpo expuesto al daño y el cuerpo ya efectivamente inanimado. En Europa, una referencia posible es la publicación en 1958 de *Le funambule* de Jean Genet, que recurre al riesgo del equilibrista sobre el cable -su enamorado Abdallah- para proyectar la fragilidad de lo humano sobre todo el horizonte teatral. La continuidad de esta inflexión en la escena francesa puede reconocerse en poéticas como la del acróbata y coreógrafo Camille Boitel, que refiriéndose a la producción de su grupo declara:

trabajamos sobre esos momentos de báscula, cuando la caída es posible y podemos apelar a lo que hay de protector y compartido con el público. Buscamos la fragilidad, esa que lanza una llamada. Me parece que se comparte mucho más en torno a la fragilidad que a un cuerpo atlético, que finalmente está lejos de la mayoría de la gente. (Ricardes *et al.*, 2014:84)

La referencia a la fragilidad corpórea como vía de “llamada” resuena con aquella “queja” que hace posible el encuentro colectivo pese a la comunicabilidad del dolor (Diéguez Caballero, 2013:24).

En Argentina, el cuento “Los funámbulos” de Silvina Ocampo, publicado en 1937, anticipaba ya el advenimiento de la sensibilidad de la acrobacia contemporánea, cuando se abandona la épica sobrehumana del cuerpo gimnástico que coronó el siglo XIX. En el relato de Ocampo, dos niños, Cipriano y Valerio, ocupan sus tardes de tedio en descampados y patios, emulando a los acróbata que han visto en el circo o han leído describir en libros. Su madre Clodomira, planchadora pobre, los mira hacer por la ventana de un cuarto en un conventillo. Cipriano es quien ha visto a los artistas en vivo y ha tenido la oportunidad de ser uno, brevemente y de prestado: en el entreacto pudo invadir corriendo la pista, dar vueltas, colgarse del alambre de trapecista y darse “golpes de clown” (Ocampo, 1999:42). Bajo el aliento de los aplausos del público, Clodomira misma pasa del enojo inicial a la admiración por su hijo; la súbita identificación de Cipriano con los acróbata introduce algo de esperanza en una vida desesperada. Valerio, entre tanto, se ha quedado en casa en reposo por órdenes médicas, acaso presa de la tisis que impera en los patios compartidos por las clases populares de la época. Su aburrimiento es aun más grande del esperable, porque en materia de juegos alguna vez quiso recoger y cuidar de una muñeca que encontró abandonada en la calle, pero la risa de unas niñas y el gesto violento de su madre le enseñan que ese refugio en la protección recíproca le estaba vedado, por ser varón.

La enfermedad del hijo menor da la clave del gesto final del relato. Todavía en el cuarto trabajando, la madre mira anonadada a sus hijos pegar un último salto acrobático al arrojarse al vacío desde un alfeizar del edificio:

Un día no sentían ya el frío de la tarde sobre los brazos desnudos. Parados en el borde de una ventana del tercer piso, dieron un salto glorioso y envueltos en un saludo cayeron aplastados contra las baldosas del patio. Clodomira, que estaba planchando en el cuarto de al lado, vio el gesto maravilloso y sintió, con una sonrisa, que de todas las ventanas se asomaban millones de gritos y de brazos aplaudiendo, pero siguió planchando. Se acordó de su primera angustia en el circo. Ahora estaba acostumbrada a esas cosas. (Ocampo, 1999:42)

La proeza final de los hermanos pone a la vista que para ellos solo es posible trocar sus vidas con las de los acróbatas en la conversión de la probable muerte estadística de los miserables en la segura muerte de un salto desde la altura; solo sacrificando la vida pueden hacer real la vivificante (y luego mortificante) identificación imaginaria.³ Situable en paralelo con aquella psicosis que puede emerger cuando en la experiencia del duelo el deudo rehúsa a desprenderse de aquel trozo de sí (Allouch, 2011:405), esa identificación ilumina con todo un rasgo compartido con el acto cumplido de duelo (¿con *todo* acto de duelo?),⁴ por cuanto supone que en ese “sí” se indistinguen el yo y el vos/tú: el sacrificio -en el duelo o en el suicidio- es un acto comunitario que responde de distintos modos a la pregunta decisiva por cómo “hacer del dolor individual una experiencia colectiva” (Diéguez Caballero, 2013:24).

Para comprender el desplazamiento que completa esa identificación suicida puede situárselo en paralelo con aquello que opone y reúne los atributos de precariedad y precariedad, según los conceptos que de ellos propone Judith Butler en su introducción a *Marcos de guerra*. Por una parte, una condición “más o menos existencial”: la precariedad es la exposición de todo cuerpo a la intervención de los demás -tan pronto el cuidado como el suplicio-, la dependencia de toda vida respecto de condiciones colectivas que la resguarden. La precariedad, por la otra, es objeto de “asignación diferencial”, producto de las relaciones de poder y conflicto que hacen a unos efectivamente más expuestos al daño que otros (Butler, 2010:42-47). Ahora bien, una política radical de la vida precaria consiste en reunir los márgenes que separan precariedad y precariedad: hacer seguir del atributo general de precariedad el deber colectivo de revertir las condiciones que afectan a unos cuerpos particulares de precariedad. Transitar esa frontera implica guarecer aquellas vidas abandonadas, o también -en su defecto- manifestar duelo por las vidas que se quiso excluir del llanto público. El salto de Valerio y Cipriano realiza precisamente ese paso entre la muerte común que amenaza a los acróbatas (la mortalidad que afectaría a todo aquel que cayera desde la altura), y aquellas muertes singularizadas por los diversos mecanismos de exclusión del duelo y la memoria colectivas. Y es ese mismo tránsito el que exploran las dos obras recientes *Acrobates* y *Cuisine & confessions*.

A partir de 2009 y 2010, las carreras de artes circenses de la Universidad Nacional de Tres de Febrero y la Universidad Nacional de San Martín, en conjunto con el Festival Internacional de Circo consolidaron circuitos de intercambio entre compañías, artistas e instituciones de Argentina con sus pares de otros países, entre los que Francia y Canadá ocuparon posiciones preponderantes. Estos proyectos colaborativos facilitaron tanto la llegada a Buenos Aires de espectáculos enteramente producidos en el exterior -el caso de *Acrobates*- y la exportación de espectáculos locales, como el desarrollo de compañías con artistas formados en distintas latitudes cuyas experiencias divergentes entran en composición en las obras -el caso de *Cuisine & confessions*-. El desarrollo del Festival, por la interacción con otros circuitos de producción, no estuvo exento de polémicas sobre la administración de recursos públicos, los vínculos con las tradiciones circenses previas a la irrupción del llamado “circo contemporáneo” (cfr. Seibel, 1993), el papel que deberían ocupar los artistas callejeros, etcétera.⁵ Puesto que en ningún caso se desacreditó la legitimidad de los intercambios con compañías extranjeras o plurinacionales, sino que más bien se objetó la medida en la que la organización del Festival desconocía la precarización de las prácticas locales de la que el evento se hacía partícipe por omisión, la pertinencia de regresar sobre estas obras no disminuye, sino que acaso aumenta.

Acrobates, estrenada en París en diciembre de 2012, es una obra surgida del proyecto conjunto de tres artistas, Alexandre Fournier (Nueva Caledonia, 1991), Matias Pilet (Arles, 1989) y Fabrice Champion (Grenoble, 1972- Iquitos, 2011), bajo el auspicio del teatro Le Momfort y titulado *Nos Limites*. Champion había sido trapecista célebre hasta

3. Sobre la importancia de la seducción de lo imaginario en la literatura de Silvina Ocampo, el texto decisivo es “Silvina Ocampo: orden fantástico, orden social” (Pezzoni, 2009); cabría añadir también que ese efecto puede radicarse en el enfrentamiento de “una realidad pobre y la imaginación ilimitada” (Molloy, 1978:251).

4. Es importante detenerse a su bray que cuando se habla de “acto cumplido de duelo” o incluso “acto completo de duelo” éste no coincide con un duelo cumplido, completo o terminado. Tal como se comprenderá en el desarrollo del concepto de “incorporación del duelo”, las prácticas sobre las que se investiga aquí remiten más bien a la inscripción en el cuerpo y por ende en el sujeto de un vínculo imborrable con el muerto, permanencia de la falta que hace imposible cualquier sustitución.

5. Conviene contrastar al respecto la versión atenuada que ofrecen las publicaciones oficiales (Ricardes *et al.*, 2014) con los debates en periódicos (Yaccar, 2014; Garí, 2011; entre otros).



La tetrads de Pilet y Fournier en *Acrobates* - Fuente: fotograma de video provisto por QuaiTV.

que en 2004 una colisión de vuelo contra otro artista lo dejara tetrapléjico. Luego de una larga rehabilitación en Rusia, conoció a los dos acróbatas más jóvenes, Pilet y Fournier, con quienes comenzó a desarrollar un trabajo para escena. Entrevistado por Montréal Complètement Cirque en 2014, Pilet señalaba, refiriéndose a este comienzo del proceso: “lo que preparábamos era más que un espectáculo, era un verdadero encuentro con una persona a quien admirábamos; él se reconocía en nosotros, nosotros nos reconocíamos en él... eso: había una verdadera relación entre nosotros” (S/f, 2014). Atemorizado por la idea de volver a la escena en su nuevo estado, Champion viajó a Perú dos meses antes del estreno originalmente programado, con el objetivo de recuperar su confianza como performer por medio de una experiencia chamánica con ayahuasca, y murió durante el ritual (Launet, 2013:s/p).

Aunque, incluso sin el tercer integrante, *Nos Limites* fue estrenada en febrero de 2013, Pilet y Fournier comenzaron a preparar en simultáneo otra obra, que desde entonces pasó, de tratar con la presencia de un cuerpo afectado por una parálisis parcial, a lidiar con la presencia/ausencia del cuerpo muerto de Champion. Incorporaron para ello a Stéphane Ricordel (Argel, 1963) en la puesta en escena y a Olivier Meyrou (Antony, 1966) como dramaturgo. Meyrou proveyó además a la obra los materiales del documental sobre Champion que venía filmando desde hacía un tiempo atrás, que se sumaron al diseño escénico como proyecciones sobre paneles en distintos niveles, así como bajo la forma de grabaciones sonoras.

En una de las escenas nucleares de *Acrobates*, para alcanzar el vínculo memorial, Pilet se ubica solo sobre la plataforma, y se golpea una y otra vez. Sin crueldad alguna; no dirige violencia contra sí o contra el recuerdo de Champion. No parece que busque el choque, sino que cada colisión contra el suelo es una caída desafortunada desde alguna figura acrobática, un desenlace casi fortuito de un intento de salto, vuelta o giro: la experiencia de la seriedad de una caída, tal como sugiere la pendiente del diseño escenográfico. Cada golpe es la inscripción sobre sí de una potencial muerte acrobática, siempre amenazante y nunca actualizada; cada golpe palpa en busca del órgano que complete su organismo con el llamado al cuerpo ausente del trapecista. Cuando su energía se agota, queda al cuidado de Fournier, que mueve su cuerpo exánime como el de una marioneta. Dejándose manipular como peso muerto por el otro, Pilet emula la “tetrads”, suerte de titerería humana inventada por Champion como parte de su rehabilitación acrobática luego del accidente que lo dejó tetrapléjico



Los artistas en escena en *Cuisine & Confessions* - Fuente: fotograma de video provisto por la compañía.

(Boisseau, 2013); pero como peso *muerto*, Pilet ya no solo hace figura del cuerpo lesionado, sino también del cuerpo expirado.

“La inmovilidad es la muerte” se escucha susurrar a la grabación de uno de ellos durante el espectáculo. Encajonado por el marco de conforman tres paneles del escenario, Fournier ensaya una serie de *tableaux vivants* desde los que asumir el horror a la obra como parálisis del cuerpo, recortado en fotogramas por el juego de luces. Del otro lado, mantener en movimiento el cuerpo del otro, por tanto, es suplementar su vida, impedir que su cuerpo sea hurtado de la vida en común. Sostenerlo aferrado por aquel pedazo de nosotros que le pertenece, añadiría Allouch, mantenerse en el horror inicial del duelo. Fournier, Pilet y Ricordel hacen los mayores esfuerzos por rehusar el sacrificio de sí que completa un acto de duelo, permanecer empecinadamente en él, atendiendo a la súplica que emite Champion desde el video de uno de sus ensayos conjuntos: “Attends, tu me lâches pas! Tu me laisseras pas tomber, Alex?” [‘Esperá, ¡no me sueltes! ¿No me vas a dejar caer, Alex, no?’]. Pero el agujero se insinúa en sus cuerpos con insistencia y cuando admiten el hueco en el lugar del órgano, no obstante no abandonan del todo a Champion. Subsisten a su partida manteniendo en vida la técnica de cuidado que desarrollaron para él cuando vivía: la tetradanza, como experimento de regalo del movimiento –sin contrapartida– a quien yace, sobrevive a la muerte del trapecista como generosidad neta dedicada a un otro cualquiera.

Cuisine & confessions, por su parte, estrenada en Montreal en octubre de 2014 y en Buenos Aires en mayo de 2015, es el decimotercer espectáculo de la compañía Les 7 doigts de la main, fundada en 2002 por ex integrantes del Cirque du Soleil. Desde entonces, la composición del grupo ha ido transformándose con la incorporación de artistas provenientes de distintos países, cuyas diferentes trayectorias comprometen la poética circense del grupo, sobre la base de un proyecto estético entendido ya desde la primera obra como autobiográfico, según testimonia Patrick Léonard, uno de sus fundadores (Ricardes *et al.*, 2014:114).

Tal como ocurría con *Acrobates* y en consonancia con la inclinación del circo llamado “nuevo” o “contemporáneo” (Lachaud, 2010; Ricardes *et al.*, 2014; Stephens, 2012), las obras de Les 7 doigts no se componen como una simple sucesión de números aislados, sino que se organizan narrativamente en torno de algún nodo conceptual o una trayectoria imaginaria. En el caso de *Cuisine & confessions*, el espacio de la cocina sirve de escenografía para el desarrollo del espectáculo y aloja una serie de testimonios de



Matías Plaul en su camino hacia el suelo, durante *Cuisine & Confessions* - Fuente: fotografía de Alexandre Galliez.

los acróbatas -valiéndose algunas veces del micrófono y otras de la voz en off- que anudan los movimientos bajo la trama continua de la comida compartida. El exterior de la propia heladera sobre el escenario -según aclara uno de los directores a ArTV (Ouellet, 2014)- se puebla de objetos personales traídos por el grupo, directores, músicos y acróbatas incluidos: fotos, imanes, dibujos. Se instala una cena común, que invitan a compartir sobre el escenario sucesivamente a distintos espectadores, durante la cual cuecen también la torta de bananas y el pan de aceitunas con el que convidarán a todos al final del encuentro.

Mientras cocinan (y saltan y bailan y...), los artistas relatan su vínculo con el ritual del comer conjunto, reconstruyendo historias personales y familiares, aspiraciones, amores, temores. Aunque se come en escena y fuera de escena, y el cuerpo está puesto en primer plano, no se trata allí de ningún modo de la nutrición. Si bien salen a la luz aquí y allá los traumas con los que cargan los intérpretes, no es la salud de esos cuerpos lo que importa.⁶ Unos recuerdan con rencor el brócoli que se los obligaba a comer cuando eran jóvenes gimnastas; Héloïse Bourgeois (París, 1982) rima sin pudor su amor por las golosinas, “las frutas no son un postre, más bien un reemplazo vulgar/ que los padres y los [viejos] usan para a los niños engañar”. En lugar de reparar las heridas con una terapia alimentaria, en *Cuisine et confessions* interesa el vínculo subjetivo que tiene lugar a través de la mesa: un común hacer con la herida o, mejor, un cocinar con la herida.⁷

La puesta en relieve del encuentro efectivo con el público, la presencia en común, no impide la gravitación de los convidados ausentes: madres en países lejanos, parejas fugaces, padres que nunca se tuvo, amigos que todavía no se tiene. En las performances en otras ciudades, incluso se invitó directamente a los ausentes que cada espectador traía consigo, compartiendo sus historias en escena (Muehlbauer, 2014:s/p). Cuando llega el turno del acróbata de palo chino, Matías Plaul (Buenos Aires, 1976), se trata de recrear con los demás los últimos fideos compartidos con su padre Osvaldo antes de su secuestro y desaparición por el terrorismo de Estado. La coreografía sacudida de sus compañeros de escena mima el tumulto de aquella otra cena en casa de amigos -Matías, de ocho meses, había quedado en casa con su madre- en la que Plaul padre fue secuestrado. En el clímax de la secuencia sobre el escenario, Plaul

6. Vale la pena recordar en este punto el enfrentamiento que entabla Jean Allouch, al elaborar su versión lacaniana del duelo, con la concepción del duelo de inspiración médica que pretende en el deudo una curación, una restitución de la integridad; el duelo entendido como sacrificio puro de sí es precisamente la invalidación de esa lógica normativa de recomposición de una totalidad sana (Allouch, 2011:67).

7. Vale anotar al margen que en una obra anterior, *Psy* (2009-2011), Les 7 doigts exploraban las relaciones entre acrobacia y psicoanálisis; los diálogos entre obras y teorías aquí propuestos no son por tanto del todo arbitrarios.

hijo escapa de la mesa, trepa hasta la cima del palo chino, y desciende invertido y de golpe los ocho metros, hasta detener su cabeza a unos pocos centímetros del suelo. En palabras de la reseña de un crítico, “Esa micro escena dura segundos. Es perturbadora. Es de una síntesis dramática exquisita. No ‘explica’ el vértigo del horror de aquellos tiempos macabros, incrusta esa sensación en el cuerpo del espectador.” (Cruz, 2015:6). Con un solo gesto Plaul traslada a su cuerpo la mortalidad que la violencia de Estado actualizó en el cuerpo de su padre.

En el cruce de las tres comidas –la última compartida por el hijo con el padre, la cena fuera del hogar en la que secuestran al padre y la que se comparte en vivo con los pares y algunos espectadores–, la repetición del duelo en las sucesivas funciones suscita la incorporación de la falta por dos vías diferentes al mismo tiempo. Por un lado, una vez más, la exposición a la fragilidad de lo viviente, la precariedad del cuerpo del acróbata que al encontrarse con su mortalidad común en la caída por el palo palpa la muerte singular de su progenitor; otorgándole la forma abstracta del caer, admite desconocer las circunstancias específicas de su asesinato. Por el otro lado, en los fideos que se cocinan sobre el escenario, Plaul y sus compañeros de escena (artistas y espectadores comensales) engullen la ausencia del desaparecido, atesoran ritualmente esa nada en su estómago.

Analizadas de manera conjunta y en su diálogo con las reflexiones teórico-críticas antes transitadas, *Cuisine & confessions* y *Acrobates* permiten comprender la intervención de la acrobacia en los procesos singulares y colectivos de duelo en términos de *incorporación* de una ausencia. A la luz de estas obras circenses contemporáneas, puede reconocerse esa inscripción anatómica de la ausencia del otro como una forma posible del acto de duelo, inserta en un contexto ritual que hace visible para la comunidad la impresión de muertes singulares sobre la superficie orgánica de la mortalidad genérica. Por su experiencia intensiva en torno a la fragilidad del cuerpo y las técnicas del cuidado, la acrobacia de hoy aparece como una práctica de especial relevancia en los modos rituales colectivos de hacer con el duelo, poniendo en primer plano los imperativos éticos y políticos –en términos de acción simbólica e imaginaria– que se siguen de esa precariedad.

Fichas técnicas

Acrobates

Puesta en escena Stéphane Ricordel

Dramaturgia e imágenes Olivier Meyrou

Intérpretes Alexandre Fournier y Matías Pilet

Música François-Eudes Chanfrault

Creación sonora Sébastien Savine

Escenografía Arteoh & Side-up

Luces y video Joris Mathieu, Loïc Bontems y Nicolas Boudier

Montaje Amrita David

Dirección general Simon André

Dirección de luz Amandine Galodé

Dirección de sonido y video Tom Menigault

Cuisine & Confessions

Creación y puesta en escena Shana Carroll y Sébastien Soldevila

Intérpretes Sidney Iking Bateman, Melvin Diggs, Mishannock

	Ferrero, Anna Kichtchenko, Emile Pineault, Matias Plaul, Pablo Pramparo y Gabriela Parigi
Asistencia artística y de escena	Sabrina Gilbert
Dirección musical	Sébastien Soldevila
Ingeniero de sonido	Colin Gagné
Diseño de luz	Éric Champoux
Escenografía	Ana Cappelluto
Utilería	Cloé Alain-Gendreau
Vestuario	Anne-Séguin Poirier
Diseño de dispositivos acrobáticos	Yannick Labonté
Diseño acrobático	Jérôme LeBaut
Entrenamiento	Francisco Cruz
Dirección técnica	Yves Touchette
Música original y arreglos	Nans Bortuzzo, Raphaël Cruz, Colin Gagné, Spike Wilner, DJ Pocket

Bibliografía

- » Allouch, J. (2011). *Erótica del duelo en tiempos de la muerte seca*. Buenos Aires: Cuenco de Plata.
- » Boisseau, R. (2013, 27 de febrero). “Un tour de piste en ligne brisée”. En *Le Monde*, [en línea]. Consultado el 10 de noviembre de 2015 en <lemonde.fr/culture/article/2013/02/27/un-tour-de-piste-en-ligne-brisee_1839733_3246.html>
- » Brozas Polo, M. P. (2004). *Fundamentos de las actividades gimnásticas y acrobáticas*. León: Universidad de León.
- » Butler, J. (2010). “Vida precaria, vida digna de duelo”. En -, *Marcos de guerra* (pp. 13-56). México D. F.: Paidós.
- » Cruz, A. (2015, 11 de mayo). “El circo y su faceta más experimental”. En *La Nación*, p. 6.
- » Diéguez Caballero, I. (2013). *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba: Ediciones DocumentA/Escénicas.
- » Gari, F. (2011, 28 de abril). “La proeza en el circo es la excusa para estar en escena”. En *Página12*, [en línea]. Consultado el 12 de noviembre de 2015 en <pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-21536-2011-04-28.html>
- » Hagenbeck, C. (1909). *Von Tieren und Menschen*. Berlín: Vita Deutsches Verlaghaus.
- » Lacan, J. (1999). *Écrits II*. París: Seuil.
- » Lachaud, J.-M. (2010). “Le cirque au défi”. En -, *Pour une critique partisane* (pp. 223-244). París: L’Harmattan.
- » Launet, E. (2013, 21 de febrero). “‘Acrobates’: la ligue de Champion”. En *Libération*, [en línea]. Consultado el 10 de noviembre de 2015 en <next.liberation.fr/culture/2013/02/21/acrobates-la-ligue-de-champion_883611>.
- » Molloy, S. (1978). “Simplicidad inquietante en los relatos de Silvina Ocampo”. *Lexis 2* (II), 241-451.
- » Muehlbauer, S. (2014). “Heartful Cuisine & Sharp Confessions; les 7 doigts de la main”. En *Lionorfox*, [en línea]. Consultado el 11 de noviembre de 2015 en <lionorfox.com/blog>
- » Ocampo, S. (1999). “Los funámbulos”. En -, *Cuentos completos* (pp. 41-42). Buenos Aires: Emecé.
- » Ouellet, N. (2014, 3 de noviembre). “Reportage Cuisine & Confessions”, en ArTV, [en línea]. Consultado el 13 de noviembre de 2015 en <youtube.com/watch?v=gyFLKQXnwkY>
- » Pezzoni, E. (2009). “Silvina Ocampo: orden fantástico, orden social”. En -, *El texto y sus voces* (pp. 207-238). Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- » Ricardes, G. et al. (2014). *Circo expandido*. Buenos Aires: Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad.
- » Seibel, B. (1993). *Historia del circo*. Buenos Aires: Ediciones del Sol. [reimp. 2005]
- » S/f (2014, 27 de junio). “Acrobates en trois temps. Rencontre avec Matías Pilet”.

En *Montréal Complètement Cirque*, [en línea]. Consultado el 13 de noviembre de 2015 en <vimeo.com/99364721>

- » Stephens, L. (2012). *Rethinking the Political: Art, Work and the Body in the Contemporary Circus* [tesis doctoral]. Toronto: University of Toronto.
- » Yaccar, M. D. (2014, 28 de noviembre). “La calle es un festival todos los días”. En *Página/12*, [en línea]. Consultado el 10 de noviembre de 2015 en pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/17-34093-2014-11-28.html