

V(ersión)O(riental)S(ubtitulada).

[El enigma del *cross-cap* y la doblez irremediable del deseo].

Fernando Castro Flórez.

“Si no tuviésemos ni voz ni lengua y deseásemos sin embargo comunicarnos cosas entre nosotros, ¿no deberíamos procurar, como hacen los mudos, indicar lo que queremos decir con las manos, la cabeza y otras partes del cuerpo?” (Platón: *Cratilo*).

Derrida sostiene que sólo porque no hay presencia plena es posible la experiencia, entre otras cosas, de la obra de arte¹. Karin Dolk muestra, en sus obras, el proceso de *doblaje* en el cual el sujeto, al mismo tiempo, se constituye y, acaso, acceda a la más rara disolución. En vez del sentido pleno, de la frase o de la narración lo que se nos muestra es el *anacoluto*, una suerte de gesto de la voz en el que propiamente no se está hablando en ninguna lengua. Acaso tengan relación los videos de esta creadora con esa *hipersensibilidad a toda clase de vibraciones* propia de los sordos². Señas más que significados, cortes que nos dejan en vilo, explosiones emocionales que están colapsadas son el material que Dolk, con enorme astucia, entrega al espectador para *provocarle*, vale decir, para obligarle a introducir, en todo caso e incluso desde el silencio, su voz. Creo que hay en estas obras una lúcida conciencia de simulación, sin que eso suponga, a la manera de las tematizaciones de Baudrillard, un partir del signo como reversión y eliminación de toda referencia, esto es, una llegada a un momento en el cual la imagen ya no tiene nada que ver con ningún tipo de realidad, es ya su propio y puro simulacro³. Sin embargo, también es posible, como sucede en este caso, una simulación que tome lo real como el punto de la extrema disolución, al mismo tiempo que como un fondo, un horizonte en el que se ajustan las interpretaciones. El *corte del doblaje*

¹ “La presencia significaría la muerte. Si la presencia fuera posible, en el sentido pleno de un ser que es ahí donde está, que se aparece pleno ahí donde está, si esto fuera posible no existiría ni Van Gogh ni la obra de Van Gogh, ni la experiencia que nosotros tenemos de esa obra” (Jacques Derrida entrevistado por Peter Brunette y David Wallis: “Las artes espaciales” en *Acción paralela*, n° 1, Madrid, Mayo 1995, p. 19).

² “Los sordos congénitos no sienten el “silencio” ni se quejan de él, igual que los ciegos no experimentan la “oscuridad” ni se quejan de ella. Eso son proyecciones o metáforas que nosotros hacemos de su estado. Además, hasta los que padecen la sordera más profunda oyen ruidos de diversos tipos y pueden ser muy sensibles a cualquier clase de vibraciones. Esta sensibilidad a la vibración puede convertirse en una especie de sentido accesorio” (Oliver Sacks: *Veo una voz. Viaje al mundo de los sordos*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2003, p. 41).

³ Cfr. Jean Baudrillard: “La precesión de los simulacros” en *Cultura y simulacro*, Ed. Kairós, Barcelona, 1984, p. 18.yt

de Dolk es, valga la analogía, una proyección, en términos de crítica de la representación obscena, del *trompe-l'oeil* en el que no se trata tanto de confundirse con lo real cuanto de producir un simulacro con plena conciencia del juego y del artificio: sobrepasar el efecto de lo real para sembrar una *duda*⁴.

El trampantojo nos lleva tanto a los placeres del parecido cuanto a la conciencia de que lo idéntico tiene innegables *diferencias*, esto es, de que la lógica de la mirada descubre, en el espacio del deseo, lo *disimétrico*: “Desde un principio, en la dialéctica del ojo y de la mirada, vemos que no hay coincidencia alguna, sino un verdadero efecto de señuelo. Cuando en el amor, pido una mirada, es algo intrínsecamente insatisfactorio y que siempre falla porque – *Nunca me miras desde donde yo te veo*. A la inversa, *lo que miro nunca es lo que quiero ver*. Y, dígame lo que se diga, la relación entre el pintor y el aficionado [...] es un juego, un juego de *trompe-l'oeil*: un juego para engañar algo”⁵. Esa *disimetría* es crucial en la estética de Karin Dolk porque finalmente ella nunca deja de “hablar” de la imposibilidad de ajustar plenamente el deseo y la mirada. En un retorno, nada literal, a la metamorfosis de Acteón (ese cazador cazado por una mujer que le condena a ser despedazado bestialmente), confirma que no es nada fácil contar lo que se ha visto y mucho menos transformar la epifanía del cuerpo del *otro* en algo sólido y definitivo.

La obra de Karin Dolk ha girado, desde piezas como *Onomatopoeitics* (2005) en torno a la palabra o, mejor, a partir de la voz gutural que adquiere una suerte de tonalidad cómica. Si en *Semantic Cannibalism* (2003) las palabras son, literalmente, devoradas, en ciertas fotografías el palíndromo *Amor Roma* (2006) o *Live Evil* (2004) genera una deriva del sentido. Tenemos claro que si bien la fotografía reproduce el mundo, sólo lo hace por fragmentos. Stanley Cavell sitúa sin problemas la esencia de la imagen fotográfica en la necesidad del recorte: “Lo que ocurre en una fotografía es que se trata de un objeto acabado. Una fotografía no se recorta obligatoriamente con unas tijeras o con un ocultador, sino con el mismo aparato. [...] El aparato, como objeto acabado, recorta una parte de un campo infinitamente mayor. [...] Tras recortar la fotografía, el resto del mundo queda eliminado por medio de ese recorte. La presencia implícita del resto del mundo y su expulsión explícita son aspectos tan fundamentales de la práctica fotográfica como lo que se muestra de manera explícita”⁶. Una fotografía de la serie *Haunted* (2004) muestra un sujeto que se ha tapado el rostro con un globo que tiene impresa una calavera pirata. Mezcla de juego y premonición de la muerte, ludismo y melancolía, ajustado al paradigma de la *catacresis* (la conjunción de lo heterogéneo para producir lo que llamaré el *chispazo del imaginario*). Dolk alegoriza, por medio de sus fascinantes videos y fotografías, la condición

⁴ “El *trompe-l'oeil* no forma parte exactamente del arte ni de la historia del arte: su dimensión es metafísica” (Jean Baudrillard: *De la seducción*, Ed. Cátedra, Madrid, 1987, p. 64).

⁵ Jacques Lacan: “La línea y la luz” en *El Seminario 11. Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Psicoanálisis*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1995, p. 109.

⁶ Stanley Cavell: *The World Viewed*, Viking Press, Nueva York, 1971.

“escindida” del sujeto o, para ser más preciso, aquel sujeto barrado del que hablara Lacan⁷, cifra del plegamiento de realidad y deseo pero también de su *destinerrancia*⁸. El deseo es una mezcla de disfrute e insatisfacción que no puede ser resuelto en la forma de una “ausencia esencial”; acaso el abandono del *sufrimiento diferente* tenga que ver con la renuncia que hacemos de nosotros mismos y, por supuesto, con la dificultad de establecer el encuentro con el otro. Lyotard habló de la fórmula postmoderna, en un imaginario conflictivo, como un dejar la respuesta en suspenso, sin excluir que haya algo de Otro, “algo de falta y algo de deseo”⁹. El sujeto virtual, según Lacan, es el reflejo del ojo mítico, es decir, del otro que somos nosotros: en última instancia, sólo vemos nuestra forma realizada en el espejismo. En el seminario sobre la *transferencia*, Lacan apunta que el Otro interviene para todo sujeto en tanto que lugar de la palabra y es, a partir de ahí, como se establece el *Ideal del yo*¹⁰. Es en torno a esas voces que surgen desde la *alteridad* donde trabaja Karin Dolk para, insisto, interrogar la condición deseante.

Karin Dolk se define como *artista multidisciplinaria* que utiliza primariamente el video y la fotografía: “Mi interés radica en confrontar –declara con lucidez– el sutil acuerdo cultural que dota de monótono significado palabras y acciones, con un estado ajeno a tal pacto. Las grietas que aparecen entre el significado, el significante y el referente del lenguaje nos abocan al intersticio: ese resquicio emergente entre aquello que queremos comunicar y lo que la alteridad interpreta. Utilizo actividades cotidianas, frases y objetos como herramientas de investigación para explorar nuestra concepción de la identidad.”¹¹. En la serie de obras que presenta en Bilbao Arte mantiene su preocupación por el lenguaje dotando de protagonismo a la *tarea del doblaje*. Dolk señala que, cuando llegó a Euskadi, le resultó muy chocante ver a los actores famosos de Hollywood hablando castellano o incluso euskera. A partir de esa *extrañeza* aborda la cuestión de la traducción y también la del meta-lenguaje que se requiere para interpretar algo que tiene ya, *en el original*, unos gestos

⁷ “El “sujeto barrado” lacaniano no está “vacío” en el sentido de alguna “experiencia de vacío” psicológico-existencial, sino en el sentido de una dimensión de negatividad autorreferencial que elude a priori el dominio de lo *vécu* de la experiencia vivida” (Slavoj Žižek: *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2001, p. 276).

⁸ “Por consiguiente, creo que, lo mismo que la muerte, la indecibilidad, lo que denomino también la “destinerrancia”, la posibilidad que tiene un gesto de no llegar nunca a su destino, es la condición del movimiento del deseo que, de otro modo, moriría de antemano” (Jacques Derrida: *¡Palabra! Instantáneas filosóficas*, Ed. Trotta, Madrid, 2001, p. 42).

⁹ Jean-Francois Lyotard: “El imaginario postmoderno y la cuestión el otro en el pensamiento y la arquitectura” en *Pensar-Componer/Construir-Habitar*, Ed. Arteleku, San Sebastián, 1994, p. 38.

¹⁰ “Si, junto con Lacan, suponemos que la inclinación del espejo es dirigida por la “voz del Otro”, se pone de manifiesto que lo que determina la posición del objeto como vidente es la relación simbólica: “La palabra, la función simbólica, define el mayor o menor grado de perfección, de completud, de aproximación de lo imaginario”. Esto solo contribuye a confirmar que el lugar donde el sujeto se ve, no es lugar desde donde se mira. Pero si bien en cierto modo se ve en el Otro, el punto desde donde se mira también se sitúa en el espacio del Otro. Ahora bien, ese punto es justamente aquel desde donde habla “ya que en tanto habla, comienza a constituirse en el lugar del Otro esa mentira verídica a partir de la cual se inicia eso que forma parte del deseo en el nivel de lo inconsciente” (Joel Dor: *Introducción a la Lectura de Lacan II. La estructura del sujeto*, Ed. Gedisa, Barcelona, 2003, p. 58).

¹¹ Karin Dolk: “Statement”.

y una temporalidad muy precisa¹². En definitiva, la fragilidad de poner voz a una “interpretación” previa es algo que lleva a esta creadora a plantear interrogantes sobre la identidad y la comunicación. La instalación *Llevo toda mi vida doblando* está formada por un conjunto de entrevistas a actores que se dedican al doblaje en Euskadi y de imágenes de los estudios de grabación. Hay una suerte de conciencia común en todos los dobladores de que ellos son, estrictamente, *los desconocidos*, todo su esfuerzo es el de *identificarse* con otro para conseguir algo que tiene que parecer *original*. Y, sin embargo, la sensación general es de que se produce un inevitable “falseamiento”.

Acaso, como sugirió Einstein, en el pensamiento lo decisivo sean los signos y las imágenes y las palabras vengan, en todos los sentidos, *después*¹³. En el video *Deformaciones* (2008), Karin Dolk *monta* una serie de sonidos guturales realizados por los actores de doblaje que terminan por formar una especie de ritmo sincopado. “Los dobladores parecen atrapados en su propia mirada, forzados a mirarse a sí mismos, a ser sus propios dobles. La imagen interpretada, el intérprete interpretado. Diseccionamos la realidad para luego explicarla; la doblamos. Hermenéutica de lo cotidiano”¹⁴. Todo *suen*a absurdo aunque es el resultado del esfuerzo de mantener en la película “traducida” un tono de *veracidad*. Es importante señalar, como ha hecho Craig Owens, que el impulso deconstructivo es característico del arte postmoderno en general y que debe distinguirse de la tendencia autocrítica del modernismo; la teoría modernista presupone que la mimesis, la adecuación de una imagen a un referente, puede ponerse entre paréntesis o suspenderse, y que el objeto de arte en sí puede ser sustituido (metafóricamente) por su referente. El postmodernismo ni pone entre paréntesis ni suspende el referente sino que trabaja para problematizar la actividad de la referencia¹⁵, para teatralizar la *representación*. Karin Dolk nos lleva, de las palabras y los sonidos guturales a los gestos, a las manos de los actores de doblaje que son, indudablemente, intentos de *dotar de corporalidad* lo que están haciendo. *Apropiaciones* (2008) amplifica, así, la meditación sobre el lenguaje y sus intersticios, la

¹² “La función principal del doblaje profesional es facilitar la interpretación y comprensión de una película o programa de televisión. Sin embargo, la traducción de un idioma a otro, así como la difícil sincronización de los labios, hace que la interpretación se vuelva complicada y frágil. A veces, estos factores hacen posible otra representación de la original, otra ficción que implantan dobles del mismo personaje. El doblaje se convierte de este modo en un *meta-lenguaje* porque el actor interpreta a alguien que interpreta, creando capas de significación, y entre estas capas, intervalos o momentos donde se tergiversa de tal modo que se pierde el sentido original” (Karin Dolk: comentario a sus trabajos de 2007-2008).

¹³ Einstein escribió, cuando le preguntaron sobre su propio pensamiento que las palabras o el lenguaje, tal como se escriben o se hablan, “no parecen desempeñar ningún papel en el mecanismo de mi pensamiento. Las entidades psíquicas que parecen servir como elementos de éste son ciertos *signos* e *imágenes* más o menos claras [...] de tipo visual y algunas de tipo muscular. Las palabras y otros signos convencionales sólo hay que buscarlos, laboriosamente en una segunda etapa”.

¹⁴ Karin Dolk: texto sobre *Deformaciones*.

¹⁵ Cfr. Craig Owens: “The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism” en *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, California University Press, Berkeley, 1992, pp. 52-87. “Si el arte posmoderno es referencial, lo cierto es que sólo hace referencia “a la problematización de la actividad de la referencia”. Por ejemplo, puede “robar” tipos e imágenes para desarrollar una “apropiación” de cariz crítico – tanto respecto a una cultura en la que las imágenes don mercancías, como a una práctica estética que permanece (nostálgicamente) apegada a un arte de la originalidad” (Hal Foster: “Asunto: Post” en *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Ed. Akal, Madrid, 2001, p. 197).

originalidad y la copia, la apropiación y la traducción. “Estos gestos son normalmente invisibles en el doblaje, sin embargo forman parte integral de la actuación. Las manos extraídas de su contexto “original” (copiado) y la imagen teatralizada forma otra imagen donde sentimos un intento de comunicación, pero donde se hacen muy visibles las grietas de la misma en estos gestos alejados e insuficientes”¹⁶. Laplanche y Pontalis observaron que la fantasía no es el objeto del deseo, sino su *encuadre*. En la fantasía el sujeto no busca el objeto ni su signo: aparece él mismo capturado por la secuencia de imágenes. El *punctum* es un suplemento, es lo que la mirada añade a toda fotografía, una especie de sutil más-allá-del-campo, como si la imagen lanzase al deseo atravesando la barrera de lo que muestra: “la fotografía ha encontrado el buen momento, el *kairós* del deseo”¹⁷. Se puede pensar en la fotografía y también en el video como una huella, fetichista, del encuentro con el enigma de la sexualidad. En el espacio perverso, nada es fijo, todo es móvil, no hay una finalidad particular. El fotógrafo se comporta como un *voyeur* y, en buena medida, Karin Dolk nos coloca en sus obras en la posición de mirones de aquellos que, como hemos indicado, son los “actores invisibles”, aquellos que prestan su voz al proceso de *traducción del original*.

La pieza titulada *Not [ai]* (2008) establece una confrontación de la boca y el ojo, del lenguaje y la mirada. Dolk remite, explícitamente, a las metáforas oculares de Bataille y a las meditaciones lacanianas sobre la función de la mirada en la construcción del yo, pero también ese video alude a la obra de Beckett¹⁸. Las bocas no consiguen sincronizarse y el sonido rebota en un juego de ecos y espejismos. Cuando pretendemos conseguir una identidad escuchamos algo que tendría que ver con el sufrimiento o incluso comprenderíamos que lo que se produce es una estricta *negación del sujeto*. Conviene tener presente que un objeto no es algo simple, ni algo que se conquiste si previamente no se ha perdido: “un objeto es siempre una reconquista. Sólo si recupera un lugar que primero ha deshabitado, el hombre puede alcanzar lo que impropriamente llaman su propia totalidad”¹⁹. Según Lacan, el término esencial, en lo que se refiere a la constitución del objeto, es la *privación*, una deriva de ese reconocimiento del Otro absoluto como sede de la palabra. La metáfora es la función que procede empleando el significante, no en su dimensión conectiva en la que se instala todo empleo metonímico, sino en su dimensión de sustitución²⁰. Con todo, la constitución del objeto no es metafórica sino metonímica, se

¹⁶ Karin Dolk: comentario sobre *Apropiaciones*.

¹⁷ Cfr. Roland Barthes: *La cámara lúcida*, Ed. Paidós, Barcelona, 1990, p. 111.

¹⁸ “El video que nos trae a la memoria la obra de Beckett *Not I*, está formado por dos proyecciones opuestas en blanco y negro. Dos bocas pronunciando la palabra “I” [ai] con diferentes tonos, desde el susurro hasta el grito, sonidos que por turnos afirman y cuestionan (aparte de significar “yo” en inglés, el fonema [ai], es un sonido de exclamación)” (Karin Dolk: comentario a *Not [ai]*).

¹⁹ Jacques Lacan: “Ensayo de una lógica de caucho” en *El Seminario 4. La Relación de Objeto*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1994, p. 374.

²⁰ “Toda creación de un nuevo sentido en la cultura humana es esencialmente metafórica. Se trata de una sustitución que mantiene al mismo tiempo eso que sustituye. En la tensión entre lo suprimido y aquello que lo sustituye, pasa esa dimensión nueva que de forma tan visible introduce la improvisación poética” (Jacques Lacan:

produce allí donde la historia se detiene: el velo se manifiesta, la imagen es el indicador de un punto de represión. Karin Dolk vuelve, una y otra vez, a la cuestión de la imposibilidad de comunicación, como si entre lo que se quiere decir y aquello que finalmente el otro experimenta hubiera más que un velo un muro infranqueable. *Palabras prestadas* (2007) se basa en el texto de *El innombrable* de Samuel Beckett para reiterar la cuestión del Doble, ese desfondarse de una identidad sustantiva. Esta creadora es consciente, sin duda, de que *los códigos no se detienen nunca*, por eso en sus obras se producen esos *juegos especulares* extraordinarios al mismo tiempo que componen una especie de *heterotopía* o, por emplear términos de Dällenbach, un *relato en constante mutación*²¹. “Hoy día los códigos de representación estallan a favor de un espacio múltiple cuyo modelo ya no puede ser la pintura (el “cuadro”) sino que sería más bien el teatro (la escena), como lo había anunciado, o al menos deseado, Mallarmé”²². Los videos de Karin Dolk nos obligan a pensar una *escena de lo no visible* que, finalmente, ha sido desvelada: la de aquellos que *prestan* su voz al Otro.

Al mirar los ojos de un retrato sentimos un reto, ese cuerpo intangible (pintado en la superficie fragmentada de lo cotidiano, para luego ser “aplanado” fotográficamente) reclama una proximidad emocional: una vez más, la cualidad indicial sostiene el goce de la mirada²³. Karin Dolk va más allá del narcisismo para captar los gestos y los sonidos de aquello que intenta *traducir* lo que está originalmente realizado en otra lengua. Decía Julien Green que en toda fotografía no podía ver más que el reflejo de una persona ausente. Tengo la impresión de que los videos y fotografías, por ejemplo la serie *Still life* (2007), de Dolk nombran una *falta*. El ramillete y el jarrón lacaniano quedaban, finalmente, disueltos de la misma forma que las flores funerarias terminan en la papelera. La falta del Otro es asimismo el “defecto del apoyo de la falta”; el reconocimiento de ese *lugar vacío*, además de permitir aclarar la dialéctica del deseo propiamente dicha, aporta también un elemento de comprensión esencial para el proceso de la angustia. Una frase hecha de Jenny Holzer, “Protégeme de lo que quiero”, expresa muy precisamente la ambigüedad fundamental involucrada en el hecho de que el deseo es siempre el deseo del Otro. Es posible interpretarla como “Protégeme del deseo autodestructivo excesivo que hay en mí, y que yo misma no soy capaz de dominar”. Hay aquí una referencia irónica a la sabiduría machista tradicional, según la cual la mujer, liberada a sí misma, queda atrapada en una furia autodestructiva, de modo que debe ser protegida de su propio ímpetu por una

“Ensayo de una lógica de caucho” en *El Seminario 4. La Relación de Objeto*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1994, p. 380).

²¹ Cfr. Lucien Dällenbach: *El relato especular*, Ed. Visor, Madrid, 1991, p. 210.

²² Roland Barthes: *S/Z*, Ed. Siglo XXI, Madrid, 1980, pp. 45-46.

²³ “Ese índice es el indicio que, como el hueso del paleontólogo, nos permitirá reconstruir el significado de la obra, por cuanto colmaba nuestros sentimientos, hurtaba al sentido. Poco importa, cito mas o menos a Freud, que aprovechando ese genuino escamoteo, ese juego de manos que sustituye la parte por el todo, y suelta la presa por su sombra, la *satisfacción* de ver sucumba a la necesidad de interpretar” (Jean Clair: *Elogio de lo visible*, Ed. Seix-Barral, Barcelona, 1999, p. 219).

dominación masculina benévola. En términos más radicales, la frase indica que en la actual sociedad patriarcal el deseo de la mujer está radicalmente alienado, y ella desea lo que los hombres esperan que desee, desea ser deseada, y así sucesivamente. En este caso, “Protégeme de lo que quiero” significa “Lo que quiero me es ya impuesto por el orden sociosimbólico patriarcal, que me dice lo que debo desear, de modo que la primera condición de mi liberación es que rompa el círculo vicioso de mi deseo alienado, y aprenda a formular mi deseo verdadero de una manera autónoma”. Desde luego, el problema consiste en que esta segunda interpretación implica una oposición más bien ingenua entre el deseo alienado heterónomo y el deseo verdaderamente autónomo. Pero, ¿y si el deseo como tal fuera siempre “deseo del Otro”, de modo que en última instancia no haya modo de salir del atolladero histórico del “Te pido que me niegues lo que te estoy pidiendo, porque no se trata de *eso*”?²⁴. Acaso la protección sea la del *deseo mismo*, una conciencia de lo abismal, esto es, de esas turbulencias de la pasión en las que se pierde todo fundamento. Pero también puede que la enunciación *paradójica* tenga que ver con la dinámica de la seducción, con un decir que está plegado barrocamente y no ofrece un sentido unificado. No parece que sea una apelación a otro localizado en una posición jerárquica sino, al contrario, una invocación que intenta llegar al problemático lugar del *sujeto*: un movimiento que no es de represión sino más bien de extraña veladura. Como en la catarsis, el rechazo y la repulsión van unidos a la fascinación por lo extremo, aquí la *protección* puede ser el momento previo a una *entrega sin condiciones*, a ese desasimiento que tanto nos cuesta alcanzar.

Lo que tenemos aún (en nuestra cultura superviviente de la incredulidad postmoderna) son *síntomas mórbidos*. La promiscuidad, el fin del pathos de la distancia, provocan una suerte de *efecto Larsen* generalizado²⁵: el amplificador se acopla con el sonido que se acaba de emitir. Hemos completado el fin de la ilusión estética. *Nunca vemos otra cosa que la televisión*²⁶. Tendríamos que volver a leer el cuento *Josefina la cantora y el pueblo de los ratones* para entender lo que nos pasa. La ratita Josefina tiene poder gracias al *lugar* que ocupa. Su canto es, en realidad, la imposición del silencio. Esa voz, no mejor que el resto de los chillidos de sus congéneres,

²⁴ Slavoj Žižek: *El espinoso sujeto. El centro vacío de la ontología política*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2001, pp. 319-320. Sigo, en este texto, muchas de las opiniones y argumentaciones de Žižek en su debate con Judith Butler en torno a los (des)apegos apasionados.

²⁵ “La abolición de la distancia, del *pathos* de la distancia, hace que todo quede indeterminado. Incluso en el ámbito físico: la proximidad excesiva del receptor y de la fuente de emisión crea un efecto Larsen que interfiere en las ondas. La proximidad excesiva del evento y de su difusión en tiempo real, genera indeterminación, una virtualidad del evento que lo despoja de su dimensión histórica y lo sustrae de la memoria. Estamos inmersos en un efecto Larsen generalizado” (Jean Baudrillard: *La agonía del poder*, Ed. Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2006, pp. 60-61).

²⁶ “Según cuenta Susan Sontag, cuando estaba viendo la retransmisión televisiva de la llegada de los hombres a la Luna, algunos de los presentes afirmaron que todo aquello no era nada más que una escenificación. Entonces, ella les preguntó: “Pero entonces, ¿qué es lo que estáis viendo?”. Y ellos respondieron: “¡Estamos viendo la tele!”. Habían comprendido todo” (Jean Baudrillard: *La agonía del poder*, Ed. Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2006, p. 66).

es una suerte de *ready-made*, como la *Roue de bicyclette* duchampiana que más que convertir cualquier cosa en arte lo que hace es *crear la nada*. Hay una *separación* entre esa rueda y ese grito agudo y todas las demás cosas “idénticas”: ese es el *arte de la brecha mínima*²⁷. Karin Dolk habla con frecuencia de la *grieta del lenguaje*, hace visibles disimetrías, piensa la traición de la traducción sin caer en una institucionalización de esa fisura²⁸, de ese gesto que pretendería nombrar un temblor o una tensión del deseo. El paroxismo de las pasiones da cuenta que la verdadera naturaleza del hombre lleva al cuerpo a una entrega a las señas, como si fuéramos sordos o hubiéramos dejado de escuchar lo que de verdad nos importa²⁹. Pienso que Karin Dolk ha montado una suerte de *cross-cap*, utilizando el plano proyectivo para representar las articulaciones específicas que vinculan al sujeto con el objeto de su deseo. En vez de la banda de Möbius, una visualización del doblaje que, vuelvo a repetir, alude a la falta. El *cross-cap* es una superficie que, por decirlo de este modo, le ha quitado el sitio al agujero, una superficie en donde se adivina con nitidez que lo importante es que la estructura del agujero sigue siendo el punto central, ahí donde empieza, en nuestra representación, la línea de pseudointersección. “Es justamente el corte en tanto tal el que conserva el vacío, en torno al cual se desarrolla, la estructura potencial de ese lugar (el del objeto a); que a su vez ordena la estructura de la superficie restante (el sujeto), que de ese modo da cuenta de su dependencia respecto del vacío que lo ha constituido”³⁰. El objeto del deseo se constituye en la dimensión de lo oculto, de lo inadvertido, de lo inaprensible, pero que, no obstante, ese resto puede tomar forma en la medida en que tiene lugar el corte que lo separa. Dolk no recurre al literalismo de la castración sino que, con enorme lucidez, prefiere marcar la *disimetría de la palabra y la mirada*, sabedora de que el objeto del deseo es eso a lo que hay que renunciar para que el mundo nos sea dado como mundo. Es totalmente inútil, apunta Lacan en *La lógica del fantasma*, esforzarse en articular la realidad del deseo, porque primordialmente el deseo y la realidad están en una relación de textura sin corte.

²⁷ “Es como la súbita intrusión de la trascendencia en la inmanencia, pero una trascendencia que se queda en medio de la inmanencia y conserva exactamente el mismo aspecto, la diferencia imperceptible en la mismidad” (Mladen Dolar: *Una voz y nada más*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 2007, p. 204).

²⁸ “[...] la estrategia del arte, del arte como excepción no excepcional, que puede surgir en cualquier parte, en cualquier momento y que está hecho de cualquier cosa –de objetos *ready-made*- siempre y cuando pueda ofrecerles una grieta, hacer abrir una fisura. Es el arte de la diferencia mínima. Sin embargo, en cuanto aparece, esta diferencia es estropeada por el gesto mismo que la produjo, en cuanto este gesto y esta diferencia se instituyen, en cuanto el arte se convierte en una institución a la que se le reserva un cierto lugar y se le trazan ciertos límites” (Mladen Dolar: *Una voz nada más*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 2007, p. 206).

²⁹ “Cuando leemos, o imaginamos a alguien hablando, “oímos” una voz en el oído interior. ¿Y los que nacen sordos? ¿Cómo se imaginan ellos las voces? Clayton Valli, un poeta por señas sordo, cuando le llega un poema siente que su cuerpo hace señas... está, como si dijéramos, hablando consigo mismo, con su propia voz. Los locos suelen padecer “audición de voces”; voces ajenas, con frecuencia acusatorias, que les regañan, o que les halagan. ¿Padecen también “visión de voces” los sordos cuando se vuelven locos? Y sí es así, ¿cómo las ven? ¿Cómo manos haciendo señas en el aire, o como apariciones visuales de cuerpo entero que hacen señas?” (Oliver Sacks: *Veo una voz. Viaja al mundo de los sordos*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2003, p. 39). Karin Dolk compone por medio del lenguaje de señas de los sordomudos la palabra *Abracadabra* (2007).

³⁰ Joël Dor: *Introducción a la Lectura de Lacan II. La estructura del sujeto*, Ed. Gedisa, Barcelona, 2003, p. 228.

Schopenhauer señaló que “los pensamientos mueren en cuanto se encarnan en palabras”. Y, a pesar de todo, no fue capaz de renunciar a la *escritura*. Incluso el fuego escribe, tal y como sucede en la video-instalación de Karin Dolk *In girum imus nocte et consumimur igni* (2004). Ese afán de encontrar un sentido a lo inapelable, a la muerte, esto es, a algo enigmático y, sin embargo, cotidiano³¹ nos lleva hasta un clásico palíndromo. Las flores están ahora calcinadas y la ausencia impone, valga la paradoja, su presencia fantasmal. La realidad es sólo el reverso del deseo; de este modo, el fantasma constituye la marca de esa realidad psíquica y en su centro opera el deseo, enmascarando lo Real al sujeto, que sólo puede ser vislumbrado más allá de ella, o sea a través del montaje de lo simbólico y lo imaginario. Acaso las *apropiaciones de doblajes* de Karin Dolk estén mostrando, de manera alegórica, el *objeto a*, ese resto que cae entre el sujeto y el Otro³². La cuestión sigue siendo la de cómo se constituye el yo: especularmente, por medio del eco de la voz, en una vibración enigmática. En un breve pasaje de la *Poética*, dedicado a las formas de la dición artística, Aristóteles define de este modo el enigma: “La forma del enigma consiste, pues, en conectar términos imposibles diciendo cosas existentes”. En lo enigmático hay una particular *densidad de metáforas*, pero también una combinación o conexión imposible, la mezcla de sentidos literales y figurados³³. La estética del *desvelamiento de la ausencia*, esa meditación sobre la grieta del deseo que formula Karin Dolk, nos sugiere que tal vez tendríamos que comernos nuestras palabras (*eat your own words*). El canibalismo semántico y el *doblaje de lo pre-lingüístico* dejan, como resto último, una pregunta: ¿quién habla?. Con toda seguridad, tenemos alguna palabra que decir sobre eso³⁴.

³¹ “Cual moscas volando alrededor de la llama de una vela hasta encontrar su destrucción, los humanos suelen dar vueltas alrededor de la cuestión de la vida y de la muerte sin hallar respuesta. Los ritos fúnebres intentan dotar de sentido lo inexplicable. Culturas diferentes se acercan a este enigma de forma distinta –en ciertas comunidades en Inglaterra suele presentarse el nombre de la persona difunta en letras formadas con flores” (Karin Dolk: texto sobre *In girum imus nocte et consumimur igni*).

³² El *objeto a* es también lo que el Otro desea en el sujeto desfalleciente a través de su fantasma y la angustia da cuenta de ese fenómeno, cfr. el capítulo 7 del seminario sobre la *identificación*.

³³ “El sentido enigmático se manifiesta, pues, como un significado formalmente indecible, lo que lleva consigo dos niveles de lo enigmático: de una parte, la copresencia de dos proyectos de comprensión alternantes y reversibles (literal/figurado) que pueden ser aplicados igual pero inversamente sobre las expresiones produce, no ya ambigüedad o ambivalencia del enunciado, sino su incomprendibilidad, la clausura de la comprensión en el acto de constatar unas relaciones de significación indecibles; de otra parte, la constatación de esa indecibilidad semántica queda limitada a la detección de dos posibilidades de comprensión cuya coexistencia formal aboca al sinsentido o al sentido contradictorio” (José M. Cuesta Abad: *Poema y enigma*, Ed. Huerga & Fierro, Madrid, 1999, pp. 34-35).

³⁴ “La cuestión del sujeto se plantea como tal, a saber ¿quién es? ¿quién está ahí? ¿quién funciona? ¿quién habla? ¿quién muchas otras cosas? y, con todo, nos teníamos que esperar una cosa así precisamente en una técnica que, a grandes rasgos, es una técnica de comunicación, de interlocución sin embargo, de relación: había que saber de todas maneras ¿quién habla a quién? [...] Se trata de saber a qué lógica nos conduce eso [...] donde nos situamos respecto a la lógica formal y que con toda seguridad tenemos alguna palabra que decir sobre eso” (Jacques Lacan: en el seminario inédito de *L’identification*, 21 de febrero de 1962).