

No existe eso llamado silencio. Lo que pensaron que era silencio, porque no sabían cómo escuchar, estaba lleno de sonidos accidentales.

John Cage

En 1951 John Cage se introdujo en la cámara anecoica de la Universidad de Harvard. Quería comprobar la existencia del silencio, pero escuchó el sonido de su propio organismo.

Un año después escribió 4'33'', quizá para evidenciar que el silencio no se puede representar, que no se puede decir, porque el solo acto de pronunciarlo socava su significado. La pieza se convirtió en un intento de materializar lo imposible.

Varios directores de orquesta interpretan una partitura silente. El sonido deviene cuerpo y la música gesto. La interpretación de la pieza es sumamente subjetiva y hace estallar una concepción unívoca del silencio. Esa irrerepresentabilidad, esa imposibilidad de aislar, instauro una repetición que trae asociada la preeminencia de lo inédito. En cada nuevo intento de interpretación se observa que el silencio no es idéntico a sí mismo.

El director deja de mirar y pasa solamente a ser mirado: por la cámara y por un público que ya no acata sus órdenes. No hay músicos, no hay concierto, no hay nada que interpretar... pero el cuerpo no puede parar de hacerlo. El lenguaje se hace acto, o tal vez el acto prevalece sobre el lenguaje y genera imágenes, sonidos; lenguaje al fin.

Lo que ellos y ellas dicen no es unitario. ¿O sí? Tal vez, todos, quieran decir lo que no se dice.

El lenguaje se desplaza de las palabras, de la música, y se hace cuerpo. Ya no se describe ni se nombra un cuerpo, sino que éste es producido por el acto mismo.

La partitura de silencios posibilita la ejecución infinita de lo heterogéneo, porque se reinventa en cada nueva interpretación. Se cita. Y esa potencialidad de ser citada, precisamente porque acoge en sí la diferencia, hace que pueda "romper con todo contexto dado, engendrar al infinito nuevos contextos..."¹.

La representación llevada a cabo por los cuerpos es performativa no solo porque pone en escena un acto, sino fundamentalmente porque opera y permite divisar una falla en el lenguaje que viene dada por la posibilidad de introducir lo nuevo dentro de sí. Un desvío.

No es la única vez que el trabajo de Karin Dolk explora estas cuestiones. Muchas de sus propuestas retuercen el lenguaje, lo exprimen, como tratando de alcanzar sin éxito una esencia. Se emprende una búsqueda en la que no se vislumbra un telos; más bien se trata de dar vueltas, de girar alrededor de eso que llaman lenguaje, de intentar identificar sus grietas, sus puntos de fuga, sus impurezas. El sonido, la voz, el gesto o el cuerpo comparecen en una traducción

¹ Derrida, Jacques, "Firma, acontecimiento, contexto", en *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 175.

de lenguaje a lenguaje que podría no tener fin, y que avanza en un continuo despojarse de elementos innecesarios.

Queda la imagen, como impasible a todo lo que acontece en su interior.

Si en *Tacet* (2010) los directores de orquesta se esfuerzan por dar forma al silencio, en *Words wound*² (2011) un loro habla sin saberse inserto en el lenguaje, articula sonidos, repite palabras y profiere insultos que cuestionan desde la ironía la relación entre el lenguaje ofensivo y la capacidad de agencia del sujeto.

Entre una traducción y la siguiente, en el intervalo entre una forma de lenguaje y su transformación en otra, se generan márgenes de intervención, como demuestra el díptico fotográfico *Traduttore, traditore*³(2007). La repetición, o la ilusión de la misma, posibilita una resignificación de sentido que erosiona la entereza del lenguaje.

Quizás ahí es donde el trabajo de Karin Dolk adquiere pleno sentido. En esa tentativa constante de aproximación a un núcleo que nunca se desvela. En el discurrir de un lugar a otro. En eso que se desliza de la palabra al acto, de la escritura al cuerpo, de la voz al gesto...

Porque cuando el lenguaje deviene acto, normalmente, dice más de lo que pretende decir.

Maite Garbayo Maeztu

² Ver <http://www.karindolk.com/>

³ *Ibid.*