



# Hotel Abismo



## ¿Puede el subalterno\* *no* hablar? : *Caché*, de Michael Haneke

Juan Duchesne Winter

*University of Pittsburgh*

Desesperados, psicópatas u obsesos invisibles asaltan la casa familiar de clase media-alta en *Funny Games*, *Le temps du loup* y *Caché*. Ellos invaden el nido privado de un orden dominante, su *oikos*, su centro de reproducción psíquica y económica. El primer blanco de ataque es el *pater familias* posmoderno, un patriarca blando adocenado por la civilización burguesa tardía, quien en vano invita a la solución negociada de lo que supone es un “diferendo” lamentable. El buen jefe de familia recibe por respuesta un golpe en la espinilla, un balazo o una perforación de su burbuja sentimental. Así comienzan estas películas de Haneke. En el caso de *Caché* un enemigo literalmente invisible ataca el nicho clasemediero de un *entertainer* cultural.<sup>1</sup> Alguien

envía a Georges Laurent sobres anónimos con cintas de vídeo. La extensa grabación incluida en el primer envío no muestra otra cosa que un plano continuo perfectamente centrado sobre la fachada de la casa de Georges, registrando las salidas y entradas de la familia durante la jornada entera, además del tránsito casual que pasa de largo. Este plano completamente fijo sirve de frontispicio al inicio de la película, sobre el cual se deslizan los titulares filmicos.

---

Laura Christian, eds., *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory. A Reader*, New York: Columbia University Press, 1994), pp.66-111.

<sup>1</sup> En *Benny's Video*, también de Haneke, es el propio hijo adolescente quien trastoca el *oikos* familiar convirtiendo el vídeo del sacrificio rutinario de un cerdo en la finca familiar, en performance asesinamente “real” de la imagen (sacrifica a una amiguita con el mismo método y graba su hazaña

---

\* Aludo obviamente a Gayatri Chakravorty Spivak, “Can the Subaltern Speak?”, en Patrick Williams and

Nada permite suponer, en los primeros instantes, que dicho plano presente otra cosa que la escena de arranque de la película. Pero hacia el final del plano las voces en *off* de Georges y su esposa Anne comentan con aprensión la misma escena que contemplamos los espectadores y que sólo después se revela es un vídeo que les enviara un remitente anónimo. Un plano posterior muestra a la pareja contemplando, inquietos, el monitor de TV de su casa.<sup>2</sup> La escena inicial queda entonces enmarcada a manera de cita dentro de la película, y reducida al monitor de TV observado por Georges y Anne. Ese mismo monitor continúa ocupando un lugar prominente en sucesivas secuencias interiores de la residencia. Varias secuencias de diálogo del matrimonio incluyen a la pantalla de TV mostrando noticieros como si ésta fuera otro interlocutor más. Uno de los efectos de ello es que el vídeo recibido como amenaza anónima se integra al sintagma de los noticieros televisivos que cubren eventos del Oriente Medio, referentes sobre todo a la guerra de Irak y al terrorismo. El matrimonio observa y comenta los vídeos anónimos que observan en la pantalla, pero no demuestra prestar atención a los noticieros.

Rodea al monitor, ubicado en la sala de estar, una gran biblioteca de CD, DVD y libros que cubre casi toda la pared. A ella se suma otra biblioteca que cubre también de tepe a tepe las paredes del salón comedor. Los vídeos anónimos se integran al gran archivo de imágenes y textos que alberga la casa. Todo lo que se ve en la pantalla o que potencialmente

para mostrar el vídeo a sus padres).

<sup>2</sup> Recordamos a los padres de Benny contemplando, atónitos, el vídeo que él ha grabado del asesinato de su amigueta, el cual transcurre casi fuera de campo, en los márgenes de un plano-secuencia igualmente fijo.

se podría ver o grabar a partir de ella, la totalidad del espectáculo audiovisual mediático público y privado, es considerable como parte del archivo. La casa contiene así al archivo, y el archivo (la suma de la imagosfera mediática) contiene a la casa.<sup>3</sup> Se configura de este modo una instancia del archivo, próxima al sentido que le atribuye Derrida: “[...] el sentido de ‘archivo’, su solo sentido, le viene del *arkheion* griego: en primer lugar, una casa, un domicilio, una dirección, la residencia de los magistrados superiores, los arcontes, los que mandaban”.<sup>4</sup> Ese archivo debe estar, según Derrida, en una “casa privada, casa familiar o casa oficial” (10), toda vez que la ubicación domiciliar es un aspecto crucial del mismo:

Así es como los archivos tienen lugar: en esta *domiciliación*, en esta asignación de residencia. La residencia, el lugar donde residen de modo permanente, marca el paso institucional de lo privado a lo público, lo que no siempre quiere decir de lo secreto a lo no secreto. [...] Con un estatuto semejante, los documentos, que no siempre son escrituras discursivas, no son guardados y clasificados más que a título de una *topología* privilegiada. Habitan ese lugar particular, ese lugar de elección donde la ley y la singularidad se cruzan en el privilegio. En el cruce de lo topológico y de lo nomológico, del lugar y de la ley, del soporte y de la autoridad, una escena de domiciliación se hace a la vez visible e invisible. (10-11)

Ningún archivo se pondría en escena ni aparecería como tal, asegura Derrida, sin “esa función árquica, en verdad patriárquica” (11) consignada en un domicilio específico. En la sociedad del espectáculo

<sup>3</sup> En *Benny's Video* la habitación del adolescente atestada de vídeos y gadgets relacionados prefigura esta conversión de la casa entera en archivo mediático de nuestros tiempos.

<sup>4</sup> Jacques Derrida, *Mal de archivo: una impresión*

difuso<sup>5</sup> el centro está en todas partes, cualquier casa ejemplar de clase media alta equipada con los atributos tecnológicos y simbólicos que la insertan en la esfera social y mediática dominante, puede figurar como sede del archivo, lo mismo el patriarca de la casa puede encarnar al arconte. La casa aloja-instaura la matriz íntima (*oikos-nomos*) del orden, su economía psíquica y corporal.

Por tanto podemos leer el plano inicial de *Caché* como un dispositivo de aparición del archivo en el orden del espectáculo difuso. Dicho plano, con su toma fija, continua y centralizada del *domus* burgués posmoderno sito en una dirección citadina particular, se articula en tres roles básicos: 1) provee el exergo de la película —una historia que comienza con una casa; 2) enmarca y contiene la casa como escenario privilegiado del romance familiar; 3) se introduce dentro de la casa (en el *casette* de vídeo), vía un remitente secreto, como documento adicional del archivo. La casa está dentro del vídeo y el vídeo está dentro de la casa, en esa bilocación se columbra el secreto que amenaza la integridad del archivo. Es también una bilocación que trastabilla la frontera público-privado. Mientras transcurre el plano inicial, y la mirada del espectador intenta navegar dentro del mismo, buscando el objeto de una historia, surgen las voces en *off*, descorporizadas, *acusmáticas*<sup>6</sup> de Anne

*freudiana*, Madrid: Trotta, 1997, p. 10.

<sup>5</sup>Guy Debord distingue entre el espectáculo difuso, correspondiente a las sociedades de libre mercado y el espectáculo concentrado, correspondiente a los regímenes del “socialismo real” abundantes en su época. Cf. *La sociedad del espectáculo*, Buenos Aires: La Marca, 1995.

<sup>6</sup>Michel Chion aplica al cine el concepto neopitagórico de la voz *acusmática*, término que remite a una sencilla definición de diccionario: “dícese de un sonido que se escucha sin que pueda

y Georges. Por un instante las voces de ellos son fantasmas que pululan en la imagen domiciliar del plano con que abre el filme. Pero también desde ese instante, lo que es el despliegue de una escena en la que se insinuaba la aparición del objeto de la historia, se repliega como utilería de otra escena que lo contiene y se torna en el objeto mismo que se insinuaba. Es decir, la toma fija del frente de una casa que aparece como provocación narrativa para los espectadores del cine, se introduce en la casa y se convierte en objeto de perturbación para los moradores de la casa. Los moradores, Ann y Georges, son ahora espectadores de una toma anónima del frente de su casa que insinúa la emergencia de una historia contenida en esa casa que es la suya, que deberá salir de esa casa suya que ven ahí casi respirando en la pantalla, activada por la mirada externa cuyo obvio y obsesivo objeto es el domicilio de su privacidad.

A su vez, la exterioridad inidentificable en la que se ubica la mirada anónima del vídeo sobre la casa, perfora esa privacidad y violenta la economía misma del archivo, ataca la inviolable residencia burguesa en la que se cruzan y se encuentran el privilegio y el orden. ¿Cómo es posible que una cámara de vídeo que radica fuera del control del archivo enfoque su lente obscena sobre el domicilio mismo del archivo? ¿Dónde han colocado la cámara? ¿Quién la maneja? Una historia literalmente impropia, es decir, externa, no propia del archivo amenaza con invadir el *home*, *sweet home*. Georges se apresurará a producir la historia apropiada que devuelva el vídeo al control del archivo, a su orden privativo. Él precisa reafirmar

verse su causa o su origen”, en *The Voice in Cinema*, trans. by Caludia Gorbman (New York : Columbia University Press, 1999), p. 18.

una historia expresable como secreto íntimo, como evento reprimido, de lo reprimido como instancia de reconstitución de una interioridad, de un lugar del orden, de un *oikos-nomos*. En ese sentido, lo más intolerable de este asunto de los vídeos no es la amenaza a la seguridad familiar que podrían implicar, sino el hecho de que no se corporice ni identifique un remitente, un sujeto responsable de los mismos, en fin, un sujeto de esa mirada y un lugar de ese sujeto que permanecerán amenazantemente externos al archivo en tanto no se les pueda identificar.

Lo que Georges procurará *no saber* es que esa mirada no pertenece a un sujeto ni a un ser humano particular. Por ello la falsa historia de la película es la que George procura fabricar, la historia de quién puede estar tomando los vídeos y enviándoselos para supuestamente chantajearlo. Es también la pseudo-intriga adoptada por los espectadores de *Caché* que se rompen los sesos tratando de argumentar quién es el autor de los vídeos, si Majid el argelino o el hijo de Majid o Pierrot, el hijo de Georges o la madre de Georges o incluso el propio Georges. Si concebimos, según la lógica del capital, que la trama, la diégesis o intriga constituye el valor de uso de un relato espectacular, el mismo está ya instaurado, ahora según la lógica del espectáculo, como pseudouso, es decir, como pseudo-intriga de una historia. ¿Quién es el autor de los video-chantajes? es una falsa pregunta que adquiere la valiosa función diegética, si leemos con cautela, de exponerse a sí misma como falsa.

Otra lectura es que los vídeo-chantajes son un residuo del *general intellect* espectacular. Paolo Virno recurre al famoso “Fragmento sobre las máquinas” en los *Grundrisse* de Marx para resumir que el *general*

*intellect* es el “saber objetivado en capital fijo”.<sup>7</sup> Se trata del saber gestado en la propia vida general cotidiana de las masas, vida regida en todas sus modalidades íntimas o públicas por una axiomática del capital que rebasa el lugar de la producción estrictamente concebido bajo la díada trabajo-medio de producción, por lo que incluye cada hora de trabajo, de ocio o de pseudo-ocio y cada gesto, ocurrencia o palabra de la multitud como instancia de saber objetivable en la generación, circulación, consumo y valoración del capital. Si articulamos la noción de *general intellect* a la de espectáculo, la mera participación masiva, general de la multitud, más allá de la pasividad o actividad, en la imagosfera mediática contribuye a la continua producción e instalación de un saber abstracto objetivable como capital fijo, es decir, un *general intellect* espectacular. Dice Virno que el *general intellect* incluye “los modelos epistemológicos que estructuran la comunicación social e inervan la actividad del trabajo intelectual de masas” y que “en la potencia creativa del *general intellect* convergen lenguajes artificiales, teoremas de la lógica formal, teorías de la información y de los sistemas, paradigmas epistemológicos, algún segmento de tradición metafísica, ‘juegos lingüísticos’ e imágenes de mundo [...] constelaciones conceptuales [...]” (58). Esta gama de modalidades del saber objetivable como capital fijo puede articularse dentro del concepto debordiano del espectáculo como instancia envolvente de estructuración de la comunicación social, con todas las modelaciones imaginarias y simbólicas que esto supone. Ahora bien, dicho *general intellect* espectacular constituye mucho más

<sup>7</sup> Paolo Virno, *Virtuosismo y revolución. La acción política en la época del desencanto* (Madrid: Traficantes de Sueños, 2003), p. 58.

que la mera acumulación de los mensajes o enunciados del espectáculo, y excede las matrices sobre las cuales se templan los mensajes, llámeselas ideologías o prácticas discursivas dominantes. El *general intellect* es por definición mucho más que el saber dominante correspondiente a una formación social dada, pues constituye, como dice Virno, una *potencia* discursiva general. Esta potencia da lugar al residuo archivólico, es decir, desestabilizador, infeccioso, viral, que pone en jaque al archivo, que le hace el chantaje desde su excedente secreto. El residuo archivólico está dentro del archivo pero al mismo tiempo está afuera, es un expediente alienígena sin nombre, sin firma y sin ego que no aguanta subjetivación. Simplemente aparece ante la superficie espectacular en la que siempre ha estado, como todo residuo, por obra de la justicia del tiempo. Es lo que le sobra al tiempo, y que por lo tanto, regresa con él sin consumirse, pues es un expediente inconsumible. De ahí provienen los vídeos misteriosos que acosan a Georges; nadie los ha hecho, o más bien, sí los ha hecho “nadie”, por eso es que simplemente aparecen y están ahí.

El primer vídeo presenta la fachada de la casa matrimonial de Georges. El segundo presenta su casona rural de infancia. El tercero recorre la trayectoria hacia la casa de Majid y el cuarto penetra en el interior de la casa de Majid y retrata el dolor de Majid. Se trata de una serie de casas, es decir, de domicilios del archivo, y de un expediente reabierto, en reorganización interactiva, pues marca los pasos que realiza Georges para armar la historia de su secreto. El segundo vídeo motiva la visita de Georges a su casa natal, para interrogar a su madre sobre Majid. El tercero representa, anticipa, insinúa,

provoca e instruye esta búsqueda de Majid filmando el recorrido de un auto cuyo conductor permanece fuera de campo hacia el apartamento de Majid, y el cuarto, de hecho, presenta a Georges en ese apartamento, acosando a Majid, culpándolo de culparlo a él. Ese cuarto vídeo ya se funde con el tiempo de la narración de la película, pues duplica un episodio que acabamos de ver en el presente filmico —la crucial visita de Georges a Majid. Georges, siguiendo las señas aportadas por el vídeo del auto en ruta, encuentra la casa de Majid en el *banlieu* proletario para acusarlo y amenazarlo por los vídeos que supuestamente le envía. Posiblemente desea obtener una confesión de Majid. Pero Majid no habla, no dice lo que tiene que decir, más bien evidencia, con todo su *demeanor* y su temple corporal, estar totalmente fuera del rol de chantajista que Georges le quiere atribuir. Se le hace imposible a Georges incorporar a Majid a la armadura de su relato de venganza. Majid obviamente no es subjetivable como vengador resentido, y aparece en escena como simple sufriente de la desigualdad y el prejuicio colonialista francés. Esta postura singular, íntima de Majid, llorando en soledad su dolor inconsolable, choca contra la dramaturgia pública del terrorismo escenificada en los noticieros que comparten con el vídeo la misma pantalla y la misma sala del archivo domiciliario de los Laurent. En este punto el cuarto vídeo re-presenta un incidente que ya la película ha presentado como parte de la búsqueda del culpable realizada por Georges. La segunda presentación de la misma escena le devuelve a Georges la casi instantánea repetición de sus actos como exterioridad desatada del archivo. Cada paso que Georges da ya se fuga del archivo sin por ello abandonarlo, amenazando con esta bilocación la definición de lo público y lo privado que lo estructura dentro de la

ideología burguesa de la conciencia. En este punto resalta la impertinencia de la pregunta sobre quién es el autor de este *video-scam*. Quien acaso perpetra los vídeo-chantajes es la película misma, pues no se le pueden atribuir a personaje alguno ni a ninguna causa intradiegetica, es decir, compatible con la lógica interna de lo narrado.<sup>8</sup> Los vídeos constituyen un residuo de la historia que incide en el acto filmico mismo, previo al montaje de lo narrado en tanto trama, o *plot* (para situarnos en el distinguido anglosajón *story and plot*). De esa manera se contamina residualmente la propia distinción *story/plot*. El pseudo-uso de la intriga como elemento del *plot* (el famoso “who dunnit?”) queda desplegado en el desenvolvimiento de la película misma como película. La falsedad e inconsistencia de la intriga, es decir, de la pregunta sobre quién lo hizo, conduce, sin embargo, al desocultarse como tal falsedad, a una verdad de la historia. Recordemos a este respecto, ya que hemos contrastado la expresión de Majid con los telenoticieros y videoreportajes sobre el terrorismo, que uno de los elementos claves de la inquisitoria antiterrorista es el “quién lo hizo”. Es un momento cúspide de subjetivación de la subalternidad. Pero ese es el tipo de momento al que Majid no da lugar.

Nadie es responsable de los vídeos, pero sí emergen con ellos unos eventos que conforman un expediente histórico, se pretenda o no enmarcarlos en una

---

<sup>8</sup> O podríamos referirnos a una entidad legalmente inimputable como la que Baudrillard llama “la inteligencia del mal”, a la cual él imputó los actos del 9-11 contra las Torres Gemelas de Nueva York, es decir, a una red de efectos enigmáticos sin causa intencionada, resultantes de la suma de realidades que el imperio de lo hiperreal, virtual y espectacular excluye de su ámbito totalitario. Ver Jean Baudrillard, *The Intelligence of Evil or the Lucidity Pact*, trans. Chris Turner, New York: Berg Publishers, 2005.

dinámica de culpa y resentimiento. Majid es una víctima de la masacre de manifestantes argelinos ocurrida a manos de la policía en París el 17 de octubre de 1966 y conocida como la Noche Negra. En ella murieron sus padres, que trabajaban en la hacienda de los padres de Georges Laurent. Monsieur y Madame Laurent intentaron de buena fe adoptar al pequeño Majid, para amparar su orfandad. Pero el pequeño Georges frustró el intento de adopción al provocar, con falsas acusaciones contra Majid, que sus padres finalmente repudiaran al niño argelino y lo entregaran al orfelinato. Planos fijos cuya procedencia se podría atribuir tanto a los vídeos como a los sueños de Georges, remiten a esta anécdota remota de la niñez, además de los diálogos que sostienen Georges y su esposa, e indirectamente, al diálogo ocurrido entre Majid y Georges la primera vez que éste visita el apartamento del argelino. Una historia que articula la colonización de los argelinos a una injusticia privada y familiar sirve de terreno de la verdad a una trama sin perpetrador y sin solución. La historia no se funde a la trama de la película, pero emerge gracias a las aporías de esa misma trama. No importa quien haya perpetrado los vídeo-chantajes, emerge un evento de victimización colonial vinculado a un romance familiar vergonzante. En cierta medida, la película se convierte en un vídeo cuasi-anónimo enviado a nosotros los espectadores, que desoculta un desencuentro entre historia y trama e interrumpe la superficie espectacular. El pseudouso del espectáculo, las tramas intrigantes y bien servidas, pueden articularse dentro de una fábula espectacular para poner en evidencia una historia que interrumpe la posibilidad de narrar. Asistimos a los intentos de Georges para culpar a Majid por su propia culpa. Él quiere que Majid asuma la responsabilidad por la culpa que él, Georges, siente. Su proyecto de

trama consiste en representar que Majid es un argelino resentido que persigue hasta la edad de la madurez al antiguo vástago infantil que le impidió integrarse a la burguesía francesa como hijo adoptivo. Así se subjetivaría a Majid como un chantajista de la memoria, como un subalterno resentido y envidioso, incapaz de perdonar y de olvidar, culpable, en fin, de culpar al victimario. Georges pretende hacer creer que Majid es el autor de los vídeos y que, por tanto, ha hablado, es decir, necesita probar que el subalterno puede hablar, siempre como *sub*-alterno, por supuesto. Pero el cuarto vídeo demuestra que el subalterno no ha hablado. Majid testimonia convincentemente que no ha hablado en todos estos años, lo hace mediante su negativa a regresar al relato de la culpa y con una autenticidad dramática incontestable. Georges, sin embargo, no puede aceptar que el subalterno puede *no* hablar. El silencio adolorido de Majid, que se rehusa a hablar sobre la culpa de Georges o sobre la suya propia, es más elocuente que cualquier otro enunciado que pueda proferir al respecto.

Es aquí que debemos situar el quinto vídeo, que escenifica el suicidio de Majid, quien se degolla ante la presencia de Georges a modo de testimonio supremo de quien no tiene nada que ver con los vídeos. El suicidio, descubrimos luego, perpetrado ante la cámara anónima y ubicua de los propios vídeos que se le achacan a él, es la expresión última de la negativa de Majid a hablar dentro de la trama espectacular que le ha tendido Georges como una trampa. Esta escena le retorna a la casa de Georges en el consabido paquete anónimo con el cassette. En términos de la propia intriga la pregunta se cae de la mata: ¿Cómo se puede suponer que Majid sea autor y remitente de los vídeos, si uno de éstos recoge su

propia muerte en presencia de Georges? Debemos insistir que todos los vídeos recibidos por la familia Laurent se pasan por la misma pantalla de TV que también proyecta los noticieros sobre la crisis del Medio Oriente, a la cual pertenecen esos atentados suicidas tan “inexplicables” sobre los que moraliza sin cesar la esfera mediática. Es necesario subrayar que los vídeos, incluido el de la autoinmolación de Majid, se suman al sintagma compartido por estos noticieros, planteando las obvias alusiones a los atentados suicidas. Para Georges el subalterno no puede no hablar porque su silencio viraliza el archivo. Su deseo es archivar al subalterno como sujeto imbricado, *sujetado* a una intriga de culpa y resentimiento. No sabemos en qué medida lo logra. Hay quien, por ejemplo, siempre lee la película en términos de la trama mal armada por Georges. Por ejemplo, algunos espectadores sostienen la hipótesis de que el hijo de Majid ejecutó el esquema de los vídeos, pero ello redundaría en que las acciones del hijo condujeron a la acción suicida del padre, la cual el vástago se limitó a filmar fríamente. Esta sería la trama predilecta de Georges que le permitiría proyectar su mala conciencia sobre el subalterno. Sin embargo, Majid, y en cierta medida su hijo, permanecerán en el ámbito residual de una historia inconsumible e indigerible dentro de los valores de uso del espectáculo, con la cual no se alcanza del todo a construir una trama familiarizable, sino un enigma no asimilable.

El antepenúltimo plano de la película muestra a George acostándose a dormir, durante el día que se ha tomado libre en su trabajo, con la intención aparente, no sólo de calmar todo el estrés de un episodio perturbador que supuestamente finaliza con el suicidio del único sospechoso que él pudo

imaginar, sino de retener e internalizar como sueño privado un residuo que en verdad permanece completamente fuera de su control. Pues se trata de un residuo que proviene de la esfera porosa del *general intellect* espectacular, una esfera ambigua y por tanto peligrosa que alberga un potencial insospechado. Es significativo el gesto de acostarse a dormir a plena luz del día, echando las cortinas y colocándose los tapaojos. El último plano de la película es, como el plano inicial, un plano-secuencia fijo de un domicilio, pero en este caso, se trata del domicilio no familiar de una escuela pública. El plano muestra durante sus lentos minutos de duración el tránsito típico de una fachada escolar a la hora de la salida. Dentro de los múltiples movimientos ineventuales se distingue a Pierrot, el hijo de Georges, y al hijo de Majid, sosteniendo una conversación aparentemente amistosa. La película nunca presentó ni sugirió esta conexión entre Majid júnior y Pierrot. Son hablantes con vídeo, pero sin *audio*, pues no escuchamos su diálogo, interferido tanto por la distancia como por el intenso ruido ambiental típico de la escena. Nunca se sabrá lo que hablan Pierrot y el hijo de Majid con relativa afabilidad. El subalterno puede escoger no hablarnos *a nosotros*. La escena final de los cuerpos sin audio de los hijos contrasta ahora con el plano inicial que introduce las voces sin cuerpo, fantasmales, de los padres. Se comienza con el acúsmata, la voz incorpórea del sujeto paterno, emblemática del sujeto ubicuo y poderoso según Chion,<sup>9</sup> y se termina con su contraparte, el personaje mudo o más bien sin audio, cuya subjetivación sólo puede imaginarse. Este sería el sexto y último vídeo que, presumiríamos, también le arribará a Georges, tal vez no, desde esa esfera tornadiza del general intellect. Se cae de la mata la

pregunta sobre quién lo filmó. No puede ser el hijo de Majid, que aparece en el mismo. ¿O sí colocó la cámara en automático sobre un trípode? ¿Cuán viable es esa ubicación frente a una escuela? En cierta manera, la secuencia de vídeos toma un curso diferente, que trasciende ya los sueños y culpas personales del patriarca clasemediero representativo de la sociedad espectacular difusa, quien se ha retirado a dormir en pleno día. Prosigue su curso una historia que sigue estando dentro y fuera del archivo sin abandonarlo, evadiendo su control, viralizando las tramas dominantes y potenciando una alteridad posiblemente inenarrable, de un subalterno que puede *no* hablar y por tanto escapar el “sub” de la *alternidad* que ciertas tramas tienden a reproducir.

---

<sup>9</sup>Cf. Chion, op. cit., pp. 24-26.

