

ETNO≡HAUNTOLOGÍA*

Rafael Ramírez
Oderay Ponce de León
Carlos Terán Vargas**

Auralworks sobre 20°52'27.8"N 76°20'44.9"W



Los muertos rebobinan el casete
y del clarín escuchan el sonido.
Escuadrones que emergen del olvido
con fusiles AK-47.

Caballos muertos
que galopan
hacia donde jinetes
muertos los dirigen.

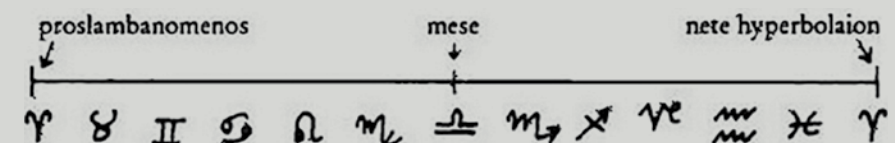
reyes inacabables cabalgaron
hasta la frontera del limo,
se desmoronaron:

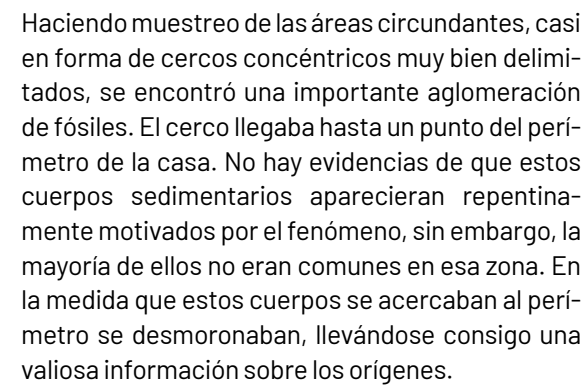
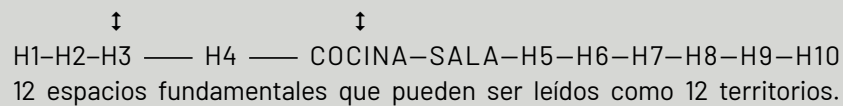


Una masa de materiales amorfa, pero que tiende a una relación territorial férrea. Esta masa, que oscila, como la Ola de Cataclismo en Iris, es observada y estudiada. Es observada primero por mí, luego por otros. Los materiales sí tienen un *potens*. En su oscilación amorfa establecen antifonas, y estas no son otra cosa que las relaciones formales que aguardan un ejecutor. Un *travelling executioner*. Este locus, 20°52'27.8"N 76°20'44.9"W, que fuera a la vez retiro familiar y local de ceremonias masónicas, luego devenido mansión derruida y ruina familiar, aún es el viejo *nostos* de esta familia desperdigada por el efecto centripeto de la Revolución. Monumento masónico, piscina, mansión, corrales, pradera o campo de cultivo, pozo. La casa, articulada como una deformación de la típica arquitectura cubana del chalet, contiene una sucesión de habitaciones, comunicadas por puertas interiores. Algunas de las habitaciones también tienen una salida directa al frente del caserón.

De una conversación con el Vaquero, luego de su salida del hospital psiquiátrico (ITH)

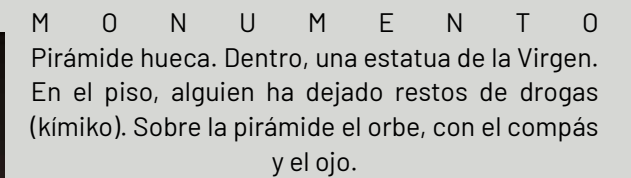
¿Y si acaso los Antiguos vivían en la Tierra Hueca, y por eso concibieron las estrellas fijas, el cielo sólido, las esferas, etc., y en algún punto emigraron al Exterior, a la superficie del mundo? Esta migración fue el Primer Tabú, el Pecado Original, del cual está prohibido hablar, del cual el propio cerebro se prohibió pensar. Toda la Astrología y Cosmogonía primitivas como ciencias exactas. Los Signos que se leían eran hijos: escrituras sobre la roca negra de la hueca cáscara del mundo.





Locus 20°52'27.8"N 76°20'44.9"W.

Informe de investigación 012_2004/O. P. L./INTRA



Un arco ante la pirámide. En cada una de sus bases, el busto de un prócer masón. José Martí. Antonio Maceo. Un negro y un blanco. Sus bases son estrellas.

Un pequeño prado, con una cerca. Una puerta de acceso que solía estar cerrada con candado. Hoy, terreno de fútbol.

PISCINA,
otro punto de entrada desde el Océano
Sombrio.

CORRALES,
antiguamente eran los baños y vestidores de
la piscina.

POZO
Abandonado.

HILMA, acercándose lentamente a la puerta, susurra: "Sería arrebatado como Elías, al Positivo Absoluto".



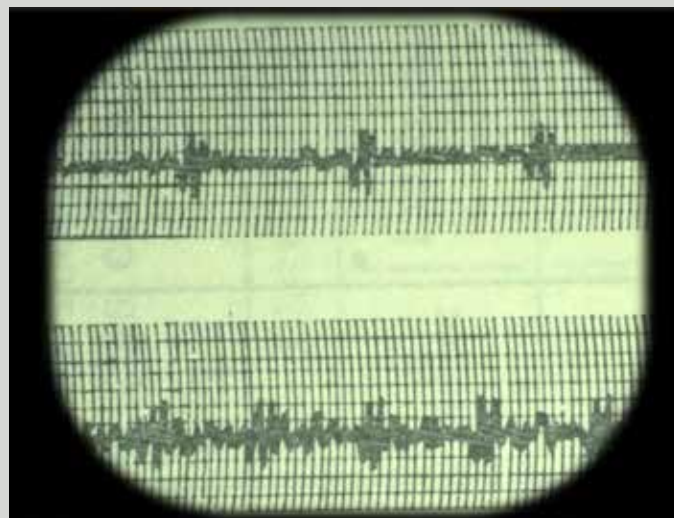
La Etno≡hauntología¹ solo puede expresarse en términos de interficción. No existe un cine de lo real dentro de la Etno≡hauntología. Terminará produciéndose en cualquier caso una interficción.



La Etno≡hauntología es siempre un ensayo. Su cadena causal es ERROR-PRUEBA. Parte siempre de un error dado, de un *glitch*, de un ruido. De cualquier tipo de disrupción, y esto conduce a la PRUEBA. El error nunca es productivo o utilitario. Acá no se trata de producir algo. Lentamente se llega al convencimiento de que el error es el mecanismo formal. Las pruebas, el largo encadenamiento de las pruebas, constituyen el territorio de lo que se ensaya.

178

El etnos pertenece genéticamente a lo hauntológico. Solo nos es dado hablar aquí del etnos cubano. No hay transnacionalismo, no hay nacionalismo. Hay una *heimat*. Hubo un *nostos*. Ahora solo hay un sentirse *unheimlich*. Pero esa especie de estación radiofónica o torre de transmisiones en medio del desierto, que repite una y otra vez el código *unheimlich*, solo es debidamente sintonizada por un puñado de sujetos, aunque bajo su espíritu se inclinen los otros millones de habitantes. Esas antenas biológicas son cuerpos inmaculados. Y esto es lo que moviliza la cadena ERROR-PRUEBA.



En el espiritismo de cordón asistimos a una dispersión del etnos en los "seres". El etnos pertenece a lo hauntológico, pues está contaminado, plagado por los muertos. Los mártires, los héroes, los constructores del Sistema. Nubes de muertos como nubes de tábanos.

Toda instancia inicial es observacional. Luego viene la investigación de campo onírica. Observación onírica. Intervención onírica. Luego, la interficción.

El *auralwork* sustituye al *imagework*.

"Sin embargo, la *Monthly Weather Review* reporta que el 27 de febrero de 1877, en Pechloch, Alemania, cayó una lluvia amarillo oro cuya materia colorante se componía de cuatro organismos diferentes, con exclusión total del polen. Estos organismos tenían respectivamente la forma de una flecha, de un grano de café, de un cuerno y de un disco. Tal vez fueran símbolos. Tal vez fueran, permíteme esta ilusión,

jeroglíficos objetivos".

Charles Fort



179

Auralwork 1



Acústica Forense 1. Pieza sonora de intervención sobre vinilos.

En 2021, mi tío Oscar Ramírez murió junto a decenas de cubanos en lo que podemos llamar una masacre biopolítica. Durante años mi tío se armó de una colección de vinilos, a los que ni siquiera escuchaba, pero que seguía protegiendo y organizando. Muchos los había adquirido rotos. Estos vinilos se encontraban en 20°52'27.8"N 76°20'44.9"W. No hubo tiempo de luto por la muerte de Oscar Ramírez. El luto que permitía en ese momento el Estado era la fosa común. Yo he entendido estos vinilos como fosa común, y el acto de su manipulación como las reconstrucciones de una práctica forense.

R. R.

Los principales conceptos que operan en la condición etno≡hauntológica son: el espectroglifo y el *auralwork*.

El concepto de *auralwork* tiene un precedente en el de *imagework* (2018), propuesto por Elhaik y Andrade, que marca una evolución en la antropología contemporánea. El trabajo de ambos antropólogos desata el nudo de los paradigmas etnográficos tradicionales, instigando una rearticulación del trabajo de campo más allá de la mera representación documental. Esta insurgencia metodológica se materializa en un ejercicio experimental, repensando la investigación y representación de lo etnográfico.

Cuando nos referimos a lo aural, se lo entiende como todo aquello relacionado –en principio– al sentido del oído y por ende a lo corporal, en términos fenomenológicos. El *auralwork*, partiendo, como ya lo mencionamos, de la idea de *imagework*, deriva también de la reflexión que Mark Fisher realiza sobre la importancia de lo sonoro en la hauntología: el *auralwork* se constituye como un anglicismo que parte de la idea de *fieldwork* o trabajo de campo. Cuando se habla de *auralwork*, apelamos a un trabajo de campo sobre lo aural. De esta forma, englobaría a cualquier práctica que intente capturar, interpretar o expresar la “presencia” de ausencias a través de sonidos o experiencias auditivas. Hablamos de composiciones sonoras, instalaciones audiovisuales, paisajes sonoros o grabaciones intervenidas que busquen

evocar o ser habitadas por las “presencias” del pasado o de los futuros cancelados.

El *auralwork* sería entonces, más que una representación, una intervención artística, académica, política-militante y metodológica de carácter cualitativo sobre el trabajo de campo que aprovecha lo inmaterial del sonido para explorar la dimensión fantasmagórica del tiempo y la memoria. De esta forma, el uso de grabaciones antiguas o técnicas de reproducción que traen a la superficie el *crackle* del medio, como sugiere Fisher, se vuelve una primera instancia en todo acercamiento etno≡hauntológico. Solo que este medio, en nuestro caso, es ampliado al tejido sociocultural y asociado a un intento de traducción del ruido analógico y digital que su misma huella de registro genera. Una prueba de esto sería *Las campañas de invierno* (R. R., 2019), que en su estudio de una huella futura a través de un destino-manifiesto y un videojuego, *adelanta* la invasión rusa a Ucrania que comenzaría en 2022. Involuntariamente la *voice over* del filme, suena hoy como un texto de Alexander Dugin.

Se puede afirmar entonces que el *auralwork* es la metodología con la que se aborda al espectroglifo y la etno≡hauntología el campo de estudio sobre el que este opera. Las configuraciones que establecen los espectroglifos entre sí o con nuestra realidad constituyen el objeto de estudio de la etno≡hauntología.

C. T. V. Conferencia en el Instituto Tsarichina de Ruinas Acústicas.

Auralwork 2

Semejante a la operación de telescopear (Paul Virilio), se trata de encontrar un *groove* en el vinilo, y allí concentrarse, abrirlo, explorarlo, como dice Maria Chavez, el Gran Cañón del Colorado de las ondas sonoras (*the Grand Canyon of audio waves*). El *auralwork* es un dispositivo de ampliación, una truca. Extrae los espectroglifos a fuerza de fragmenta-

ción granular. Es síntesis granular aplicada a los principios de la etnografía. La síntesis granular hace de un tiempo lineal una discontinuidad aleatoria. Pero se le puede otorgar dirección, intensidad, ajustar la duración del fragmento temporal (grano), etc. Es decir, sufre diversos parámetros. Es un ERROR. Por tanto, nos interesa.



Dispositivo ORG. Práctica hauntológica sobre el filme *ORG*, de Fernando Birri, Carlos Terán Vargas. Berlín Arsenal 2020.

El cine ya es síntesis granular. Su continuo no es el del rodaje, por tanto, la fragmentación documental que constituye lo rodado se somete a los parámetros que antes he mencionado, solo que bajo otros nombres. Y emerge la ficción. El cubanoamericano Gilberto Pérez fue el primero en dar cuenta de esto en su libro fundamental *The Material Ghost. Film and its Medium*:

Una fotografía describe algo que ha existido; una pintura describe algo que empieza a existir en la pintura. Podríamos decir que una película describe en cada uno de sus detalles algo que ha existido: cada cosa que vemos debe haber estado ahí, delante de la cámara, que carece de imaginación y tiene “un apetito infinito por lo material”. Pero la película como un todo, el mundo de la película, empieza a existir en la pantalla. Lo que ha existido es material documental, lo que empieza a

El espectroglifo sería una forma de inscripción cultural que evoca “fantasmas” históricos, sociales y personales, reflejando la manera en que estos “fantasmas” se hacen sentir en la contemporaneidad. En este sentido, los espectroglifos pueden contener huellas de prácticas culturales extintas, ruinas de un futuro distópico, obras que evocan la memoria colectiva de una sociedad en perpetuo duelo.

El estudio del espectroglifo deviene la forma de entender cómo el pasado se inscribe en el presente, expone la relación que establecemos como sociedades con los futuros cancelados y rastrea en el presente las configuraciones que, principalmente en el campo sociocultural, se revelarán en el futuro. El espectroglifo contiene y manifiesta, a la vez, las tres instancias arriba descritas.

C. T. V. Conferencia en el Instituto Tsarichina de Ruinas Acústicas.

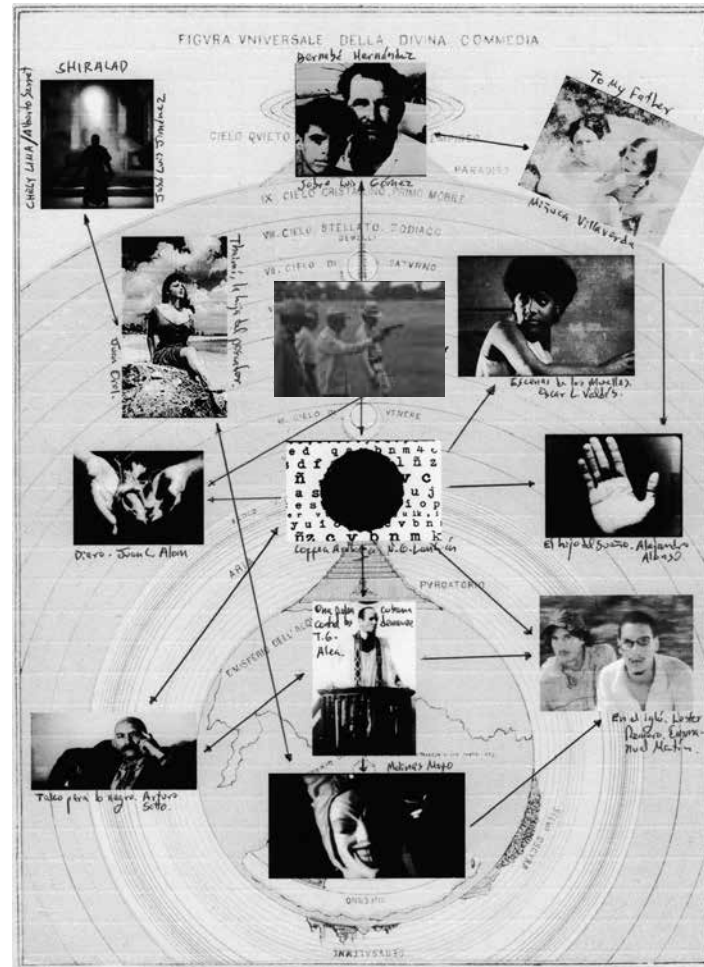
existir es ficción; una película es una ficción hecha de detalles documentales. La cámara no inventa cosas, recibe de la realidad la luz de las cosas; pero el proyector tiene su propia luz. Una parte de la teoría cinematográfica, que pone el acento en el realismo fotográfico, subordina el proyector a la imagen documental de la cámara; otra parte, que pone el acento en la fantasía y lo imaginario, subordina la cámara a la imagen ilusoria del proyector. Pero la imagen cinematográfica es tanto la imagen de la cámara como la del proyector: el fantasma material.²

Percibir la imagen en movimiento como fantasma material es fundamental para alcanzar un entendimiento de lo que exploramos en nuestra práctica. Pero el *auralwork* como metodología amplía el campo del fantasma material al incluir la animación, la inteligencia artificial y la interficción.

El *auralwork* es síntesis granular aplicada a la investigación de campo. Esto no es una metáfora. Solo a través de este proceso se llega a lo aural del objeto de estudio y se devela el espectroglifo –si lo hubiere–. Esto aural nada tiene que ver con el aura benjaminiana, sino con el aura espírita, con el ectoplasma, con la Stone Tape Theory, con los Backrooms, con la energía

residual, con el engrama de Semon, los jeroglíficos objetivos de Fort y el *pathosformel* warburiano, con los diversos registros y ecos de registros. Es un solo campo. Es una sola intemperie. Solo hay que ir allí, sin temor a los relámpagos.

Del Cuaderno de rodaje, 2022. R. R



Canon etno≡hauntológico del cine nacional. R. R. Rialta, 2020.



Filmes etno≡hauntológicos: *Diario de la niebla* y *Las campañas de invierno*. R. R., 2016, 2019.

Los cuerpos inmaculados



*Cuerpo, gesto, territorio, voz. Como el San Juan Bosco,
encontrado en el huerto de la casa. Cabeza desarmable.
Ojos de vidrio, capaz de aniquilación.*



This Terrible Century. An Inquiry into the First Prophetic Diagram. 2024. Multicanal. Museo Henry Dunant. Heiden, Alemania. R. R. con guion de O. P. L y curaduría de Davide Tisato.

Bernard Sève, en su libro *El instrumento musical*, dedica un fascinante capítulo a pensar lo que él denomina como los cuatro cuerpos del instrumento musical. La idea se le ocurre al asistir a una *performance* donde se veía sobre un prosenio, a dos guitarristas sentados en sus sillas con sus partituras desplegadas frente a ellos. Pero ninguno de los dos tenía guitarra alguna. Detrás de estos músicos se había levantado una especie de biombo donde se ocultaban otros dos guitarristas, esta vez sí pertrechados de guitarras, con la misma partitura enfrente. Estos comenzaban a tocar. Y los que sí eran visibles para el auditorio también lo hacían. No emitían sonido alguno, por supuesto, pero revelaban el cuerpo gestual de la música. De esta forma, Sève experimenta una revelación. Él consideraba hasta ese entonces que para la existencia de la música se requerían de dos cuerpos, el del instrumento y el del instrumentista (en varios casos, incluso un solo cuerpo). Pero se da cuenta de que en realidad confluyen cuatro cuerpos en ese proceso. El cuerpo del instrumento en reposo que, aun así, en aparente silencio, vibra microscópicamente. El cuerpo del instrumento cuando

es activado por el instrumentista, que emite lo que acordamos llamar música o, al menos, notas. El cuerpo del intérprete cuando no interpreta –el cuerpo cívico, diríamos–. Y el cuerpo del intérprete cuando ejecuta la música sobre el cuerpo del instrumento: allí aparece un conjunto de gestos nuevo y, por tanto, un nuevo cuerpo gestual.

Sobre esta idea construí mi noción de los cuerpos inmaculados. Estos cuerpos, que son los motores *coelistis* de mis piezas, constan de cuatro elementos: Cuerpo, Gesto, Voz, Territorio. La danza de estos cuatro elementos configuran su inserción en la pieza, pero también su análisis.

El cuerpo inmaculado es toda configuración material capaz de agencia.

Hasta donde extender dicha capacidad de agencia depende del trabajador aural. Yo, en lo particular, lo circunscribo a los viejos reinos vegetal y animal. Sobre la agencia del viejo reino mineral, solo puedo marcar un *index*, un dedo que señala y nada más.

Los elementos del cuerpo inmaculado son desmontables. El cuerpo inmaculado también puede ser construido. Puede ser encontrado y, envuelto en la forma algodonosa de la observación, ser traducido. Pero también esa

forma algodonosa puede ser fulmicotón y estallar y entonces el cuerpo inmaculado, como el cuerpo de Osiris, se vuelve un imposible intento de rearmado que se extiende en largas ceremonias y estructuras arenosas o inmóviles.

Nota sobre traslaciones (desterritorialización pasiva)

Cuerpos que se mueven en territorios similares toleran el traslado de uno de estos territorios al otro. En este caso, el diseño de la casa, el color de las paredes, el índice de humedad, el ambiente aural, el acompañamiento mediático (radio, tv, dvd, memory player, tocadiscos, etc.), el universo referencial y el equilibrio etario, son fundamentales para establecer estas analogías territoriales. Se crea, entonces, un provisional núcleo familiar que dura lo que dura el rodaje del filme. Puede, entonces, injertarse un personaje, o un grupo de personajes que establecen relaciones familiares nuevas y amplían el árbol genealógico en la interficción, pero también incorporan sus ritmos (GESTO, VOZ), a la ya establecida "armonía" del *nostos*. La gradual violación de los anteriores parámetros de adaptación hará que el injerto produzca disonancias, y la intensidad de las mismas estaría controlada por el propósito del filme.³

Puede ir desde una graduación discreta (*Los perros de Amundsen*), media (*Las campañas de invierno*) o amplia (*Alona*). Esto no es necesariamente percibido por el espectador, aunque se trata de un elemento fundamental en el montaje de colisión.

El cuerpo inmaculado puede ser un cuerpo la-cunar. Creo que su última transfiguración

sería esta: volverse ciénaga, pantano, manglar. Esto violaría la regla de los dos viejos reinos.

Herodoto nos habla sobre un faraón ciego, natural de la ciudad de Anisis. Durante su reinado los etíopes y su rey Sábaco irrumpieron en Egipto con grandes contingentes. Pues bien, el ciego en cuestión emprendió la huida hacia las tierras pantanosas, mientras que el etíope reinó en Egipto por espacio de cincuenta años.

Cuando el etíope se fue de Egipto, como es natural volvió a reinar el ciego a su regreso de las tierras pantanosas, donde había vivido, durante cincuenta años, en una isla que había formado amontonando limo y tierra, pues cada vez que un egipcio acudía, a espaldas del etíope, a llevarle provisiones, le pedía que, además de su presente, le trajese limo. Esta isla, por más de setecientos años, permaneció oculta.

Cuando hablo de esa isla, y cuando hablo de esta casa (20°52'27.8"N 76°20'44.9"W.), hablo, en nuestro caso particular, de una interzona, donde hauntología, necropolítica y *nostos* se entrecruzan.

"The Material Ghost. Espiritismo and the Hallowed Body", conferencia en Documenta Kassel, 2022, R. R.



ITH. Hospital Psiquiátrico Provincial.

A pocos kilómetros de la Casa, el ITH. Emmanuel es ingresado. Electroshocks. Todo comienza por una amenaza de delación. Mi tío Oscar es víctima de la biopolítica y muere. Emmanuel es víctima del sistema de delación, pero se las ingenia para sobrevivir. La visión de Google Maps del ITH, como tridentes sucesivos.

Mi tío que es casi arrojado a una fosa común. Mi tío y mi familia como víctimas de la biopolítica cubana durante el COVID.

¿Cómo describir la dimensión política en la etno≡hauntología? ¿Es inevitable una necropolítica del presente actuando contra una nostalgia cuyos tiempos para pensarla se erosionan cada vez más por las dinámicas de supervivencia? Solo queda el rito, a aquellos que lo tienen. Y solo es efectivo en ese caso el rito que devuelve al difunto al *nostos*. Este rito, que puede ser religioso o laico, se vuelve en sí mismo el único *nostos* del migrante.

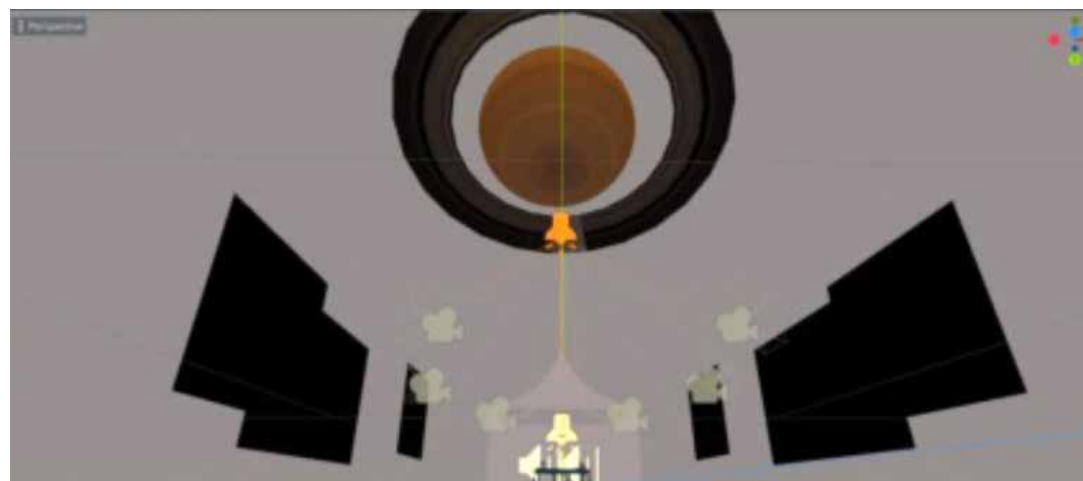
Del Cuaderno de rodaje, 2022. R. R.

Auralwork 3

Pabellón de Melancólicos. 2022. Proyecto hipermedial.
ODERAY PONCE DE LEÓN⁴



Triptico 1



Modelado en 3D. Maqueta de la pieza hipermedial *Pabellón de Melancólicos*.



Triptico 2

La obra es una instalación hipermedia, resultante del montaje de determinados símbolos y fragmentos extraídos de *La naturaleza de Elohim*, un filme *reverie* de Rafael Ramírez,⁵ focalizado en la poesía de José Kozer.

Está planteado como un viaje hacia el conocimiento de algo que pertenece a lo Oculto. Como todo viaje que se emprende en busca de algún tipo de sabiduría, el espectador –al que mejor llamaremos neófito– parte de la postura de la no conciencia y se adentra en un universo desconocido.

La primera interacción que se le propone es el tránsito a través de un pasillo con pantallas dispuestas en forma de trípticos. Aquí, el sujeto comienza a relacionarse con una serie de espectroglifos mientras escucha una grabación de campo granular. Es el primer camino de aprendizaje, la primera instancia relacional donde lo Oculto se manifiesta como Caos. Luego, el neófito se dirige, atraído y orientado por la imagen del planeta Saturno, hacia una

suerte de cabaña, alineada con el pasillo. Una vez dentro, pasará de recibir estímulos a activarlos mediante un juego de rol en forma de tablero. Finalmente, en un recorrido inverso, el neófito que entró despojado de todo conocimiento acerca de lo Oculto regresa por el mismo camino hacia el punto de partida, como quien viaja entre planos o regresa de la locura. Hago una acotación, y es que la insistencia sobre el término neófito para referirme al visitante o participante no responde al azar. Hace referencia al sujeto activo dentro de la pieza pero también está planteado a manera de alusión a esas personas que en una misa espiritista comparten el espacio con el médium, formando parte del ritual de invocación. En este sentido, el público que recorre el espacio no se considera participante hasta que entra en el área de la cabaña. Una vez dentro, pertenece a ese universo. Se puede considerar ya un melancólico.

O. P. L. *Fragmento de la descripción de la pieza hipermedial.*

Auralwork 4. Tratado del océano sombrío



Los materiales para *Tratado del océano sombrío*, *auralwork* realizado en diciembre de 2022, son tres. El primero proviene de la investigación de campo (fue encontrado en el modesto librero de la casa). El segundo lo aporta el director. El tercero es una publicación científica ficticia, construida por el colectivo.

1. *Bioacústica Recreativa*. Vladimir Morozov. Editorial Mir, Moscú. 1983. Trad. al español, 1987.
2. *The House of Sounds*. M. P. Shiel. Hippocampus. 1911.
3. *Suplemento visual para el Tratado sobre el Espectroglifo*. Colectivo de autores.

Editorial de Ciencias Sociales. La Habana. 1989. Año 31 de la Revolución.

Los dos primeros textos encuentran su lugar de forma directa, incluso argumental, en la pieza. El tercer texto, es decir, la posibilidad de existencia de este tercer texto es lo que movi- liza la escritura de este ensayo. En primer lugar,



Emmanuel consulta el libro de Morozov.

Solo sabemos con certeza que el *Tratado sobre el espectroglifo* era el resultado de un experi- mento realizado con los pacientes del hospital Psiquiátrico de San Andrés, quienes, lidera- dos por el paciente Pedro Bernaza, realizaron una expedición imaginaria al Océano Sombrío. Fueron utilizados *sensory deprivation tanks* y ritos espíritas. Las configuraciones ilomór- ficas allí encontradas, y con agencia y posibi- lidad de traducción a nuestra noosfera, eran llamados espectroglifos. Las otras formas, los *machine elves*, eran ruido residual.

De allí se deducía que EL ESPECTROGLIFO ES ESENCIALMENTE AURAL.

como podemos leer en el título, se trata de un suplemento visual, de un apéndice a otro texto, al *Tratado sobre el espectroglifo*, del cual solo sobreviven o se presentan tres fragmentos. Un tratado firmado por un colectivo de autores siguiendo la política impuesta en Cuba desde 1971 en cuanto a la búsqueda de la aniquilación del autor, en función de dichos colectivos.

El espectroglifo es una entidad aural que duerme en lo profundo de los estratos (sonoros, geoló- gicos, biológicos, temporales, históricos). Los Antiguos de Lovecraft, el elevador de los estrat- os y el Leipzig muerto, de Schreber, los muertos de Pedro Páramo, los extraños pueblos de Diego, el Plays de María Chávez. Para no ir muy lejos, las víctimas de la biopolítica del COVID en mi país, aún muchos en fosas comunes.

El espectroglifo debe siempre “desenterrarse”. Y luego ser reconstruido. Y tratar de hacer *reverse engeneering*.

Luego se olvida.

Del Tratado sobre el espectroglifo

Fragmento 1

Esa batalla se había librado con mayor o menor suerte, pero a fin de cuentas no es la suerte lo que importa, ni siquiera la batalla. Todo ese conteo de muertos en un campo demasiado conocido donde se agitan las larvas de lo eterno. Y de nuevo, mirando a los ojos de Maynard, pensé en Franz Akuva. ¿Cuán primitivo puede llegar a ser un registro? ¿Qué es eso que entendían por registro? En esa era, donde la colisión apenas si se percibía a través de delicados instrumentos, instrumentos contruidos pacientemente siguiendo las instrucciones del Manuscrito Voynich, ese puñado de locos, accionándolos, desde los incontables manicomios de Europa y América y Oceanía y África entregaban sentido. Nadie en Asia se ocupaba de ello, como si los desiertos del Cercano Oriente enmudeciesen, como si esas huestes que luego conquistarían Roma permanecieran en un letargo junto lagos de arena y arquitectónicas allá se extendía un Akuva cuestionaba carácter irrefutable registraba el mundo. como una máquina las propuestas por el se comienza a respirar no admite estructuras

aun el término le resulta inadecuado cepto de ectoplasma de entre el basurero

Todos los que relacionan cuerpo vegetal son expuestos un sol doloroso, el donde se avistó, ya lo

Allí, dentro de interminable, que Mazorra, a Arkham con a los silenciosos lobotomía con Samuel

ha llegado hasta nosotros sino esa sucesión de nombres que anunciaban la colisión? ¿Y quién fue el primero en sentir que su cuerpo era objeto de una geología activamente disgregadora? Como vestir un traje que superpone nuestros órganos internos y la Fosa de las Marianas, donde la cabeza del *Vampireteutis Infernalis* –ese pulpo bestial– radica en donde antes teníamos la seguridad de que nuestros pulmones respiraban el aire. Sustitución. Muy pocos. Muy pocos sujetos entendieron la urgencia del asunto. En ese gran laboratorio que antecedió a la colisión, se practicaba cada día el experimento de la existencia: su expresión última era el realismo. Y REALISMO SIGNIFICA LENGUAJE. Maynard me observó en silencio y agitó la cucharilla dentro de una sustancia oleaginosa que imaginé y describí para mis adentros como té negro. Sé que los dos pensábamos en lo mismo. En Franz Akuva.

Pacientes de ensayo No. 0_2004_Ex_Lab

Paciente 1_0_2004_Ex_Lab/
entidad: Dr. Fludd.
Estado: fallecido
Paciente 2_0_2004_Ex_Lab/
entidad: Wardencllyffe.
Estado: desconocido
Paciente 3_0_2004_Ex_Lab/
entidad: Inspector General de Dementes
Estado: fallecido
Paciente 4_0_2004_Ex_Lab/
entidad: Astrónomo Mendicante
Estado: fallecido
Paciente 5_0_2004_Ex_Lab/
entidad: Hilma
Estado: vegetativo
Paciente 6_0_2004_Ex_Lab/
entidad: Baronesa de Orczy
Estado: desconocido

Hospital Psiquiátrico de San Andrés. Informe de investigación 012_2004/O. P. L./INTRA

a los plateados las alucinaciones de Dubai. Y más mantra sónico. Franz profundamente el del mundo. Y Si se concibe la Tierra vegetal, semejante a Manuscrito Voynich, una lógica difusa que cerradas, a la cual

de estructura más bien el con- es requerido y rescatado del positivismo.

encadenamientos animal y cuerpo y diseccionados bajo sol de la Salpetrière, sé, algo fundamental. ese invernadero conecta a Zurau con la Cocina del Diablo, sótanos de la Johnston. ¿Qué

No era un tipo talentoso, pero sabía cómo funcionaba el Espectroglifo, eso es más de lo que se puede decir de mucha gente. Y tenía una agenda demasiado estremecedora para describirla aquí: implicaba expandir y facilitar la colisión. Maynard me extendió uno de sus fotogramas.

—Quizá lo que más molesta es su carácter completamente inútil. Hay algo que falla en el núcleo, pero esa falla es fundamental porque expresa el punto de entrada de la colisión. Esos perros que tiran de Amundsen. Esa iteración meticulosa no funciona, porque precisamente NO puede ser funcional. Es un movimiento de doble tracción: la bala que atraviesa la yugular del Archiduque de Austria-Hungría es la misma que dispara el *cowboy* en *The Great Train Robbery*. Esto es lo real. Asúmelo. Superpones esos dos *frames* que son un gesto histórico-histriónico. Los manipulas y expresas algo que va contra la expresión en sí... por supuesto que en esto el fracaso es inevitable. Pero piénsalo más detenidamente, sin que afecte tu digestión, ¿crees que le importaba el campo estético? ¿En serio? Lo único que importa aquí es el campo teológico. He dicho.

Aspiró y se rascó la nariz. Le costaba hablar a esta hora, allí, agitándose dentro del Perceptrón, el ectoplasma de Maynard ondulaba y bebía nuevamente la sustancia oleaginosa. Al fondo, las ruinas arborescentes de una ciudad. ¿Qué ciudad? Nunca llegaría a saberlo pues Maynard era en extremo discreto para revelar sus ubicaciones. Situado en la muerte, en la desintegración, en la euforia de los astros idiotizados. Maynard lee mi mente sin dificultad, utiliza mis giros e inutiliza cualquier atisbo de conversación civilizada. Debo admitir que le extraño. A esta hora, en este *continuum*, nuestra última excusa es volver una y otra vez a Franz Akuva.



Los primeros ensayos que se llevaron a cabo dentro del espacio controlado del instituto, se concentraron en identificar conexiones o semejanzas entre pacientes. Buscaban reconocer patrones que develaran las facultades que compartían aquellos que funcionaban como transmisor-receptor interplano. Se reconoció como cualidad recurrente la melancolía. Los experimentos más actualizados intentan inducir este estado en personas corrientes y en enfermos mentales para medir su capacidad de agencia. Para ello se diseñó en un ala de las instalaciones del Hospital Psiquiátrico de San Andrés un pabellón especializado dedicado exclusivamente a este fin.

Informe de investigación
012_2004/O. P. L./INTRA

Fragmento 3

SISTEMA DE LAS TRES CORONAS O MONTAJE DE COLISIÓN

Lo estuvo desarrollando por demasiado tiempo, añorando su estratificación furiosamente. Las tres Coronas giran como nudos borromeos: si se suelta una, se zafan todas y caen a un abismo infinitesimal. Esa noción de abismo infinitesimal se asimilaba a una concepción del plano como *mise en abyme*; utilizar la cámara como Perceptrón.

EL PLANO-MÁQUINA

EL PLANO-VEGETAL

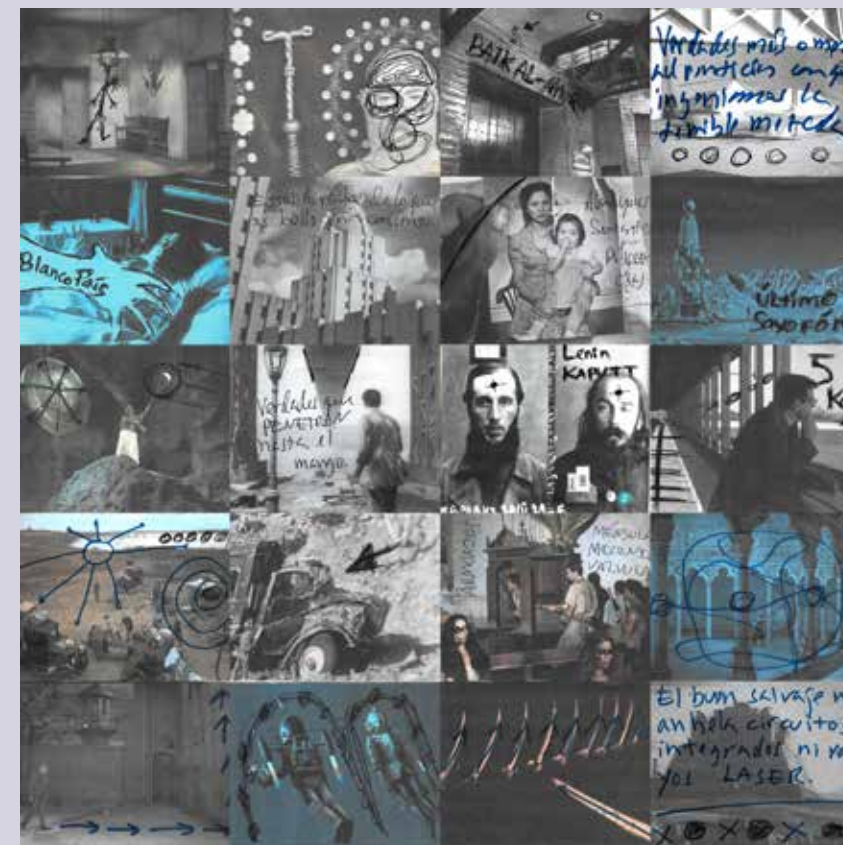
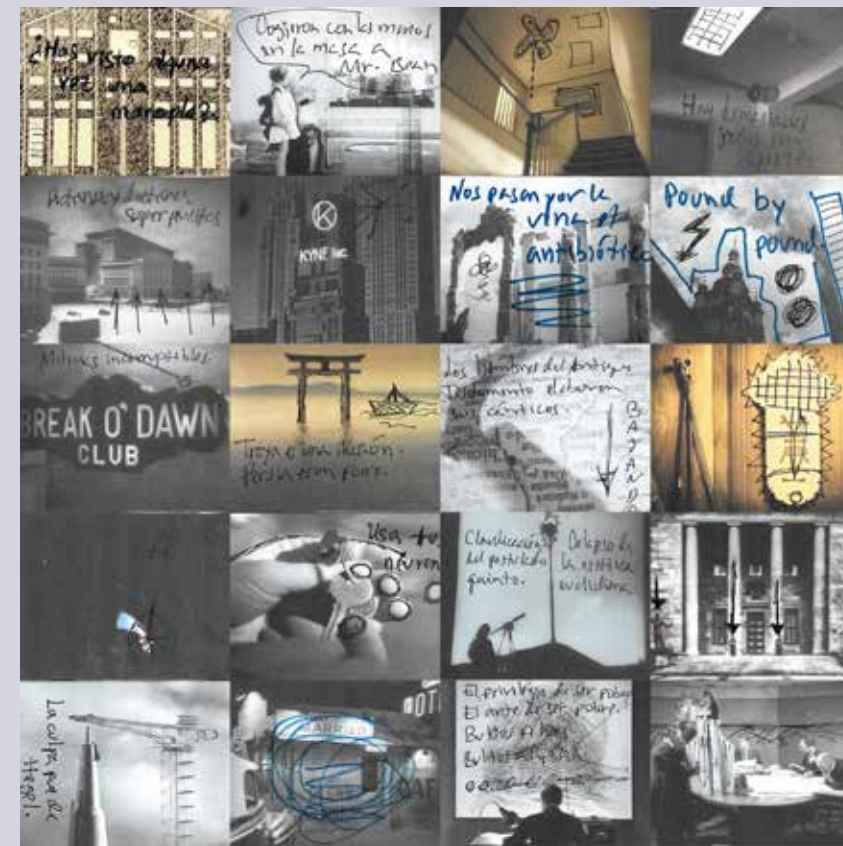
EL PLANO-ECTOPLASMA

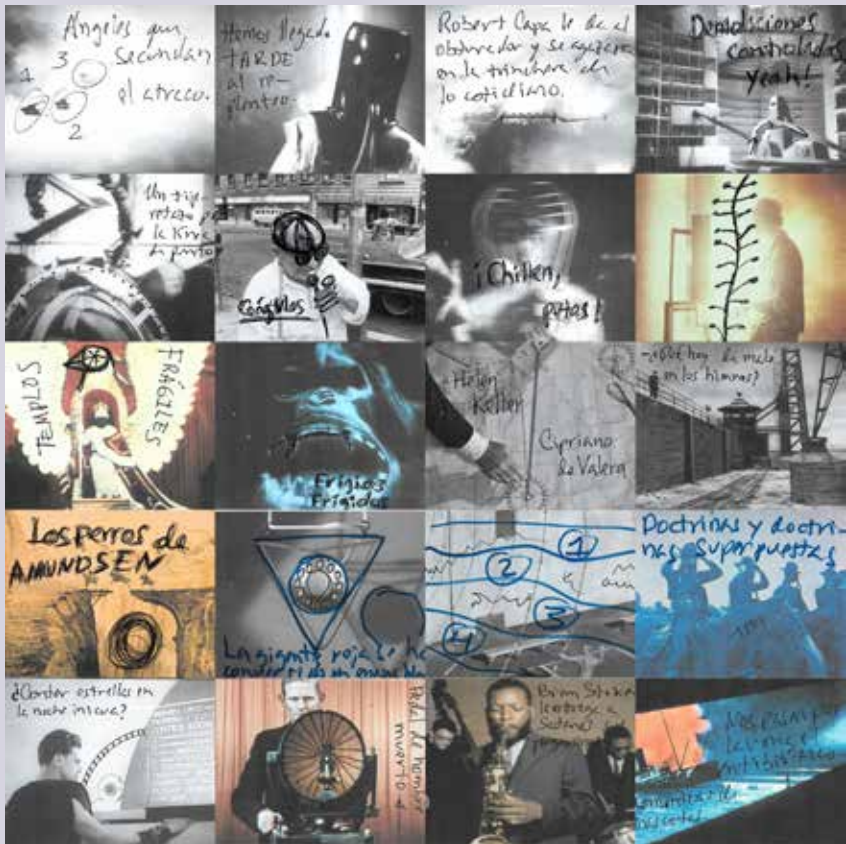
- A. El plano-máquina.
Función utilitaria-reguladora.
Doppelgänger de espacio y doppelgänger de cuerpo.
Región abdominal.
El falso relato.
- B. El plano-vegetal.
Pulsión, lo sensorial.
Espacios verdaderos.
Región craneal.
El verdadero relato.
- C. El plano-ectoplasma.
Los cuerpos inmaculados
Región genital.
Hipóstasis.

En esa suspensión, las tres Coronas dominan la narrativa del Fin. Franz Akuva afirmaba con ello el tejido de una tendencia material de aniquilación, que durante siglos fue pacientemente revestida de un discurso esperanzador cuando en el fondo, a la par que se retiraban los vendajes para observar las quemaduras y penetrar las carnes con nuestros scalpels en busca, siempre, de un universo armónico que se ocultaba tras las disonancias de los gritos del enfermo, tras la puesta en escena del dolor insoportable, solo se encontraba la muerte. Pero la narrativa no se detenía allí. Aún quedaba algo éticamente tolerable: acelerar la Colisión por todos los medios posibles.



Elementos del montaje de colisión. 2017.
El poeta José Luis Serrano interviene fotogramas con fragmentos de su poemario Los perros de Amundsen. José Luis Serrano y R. R.

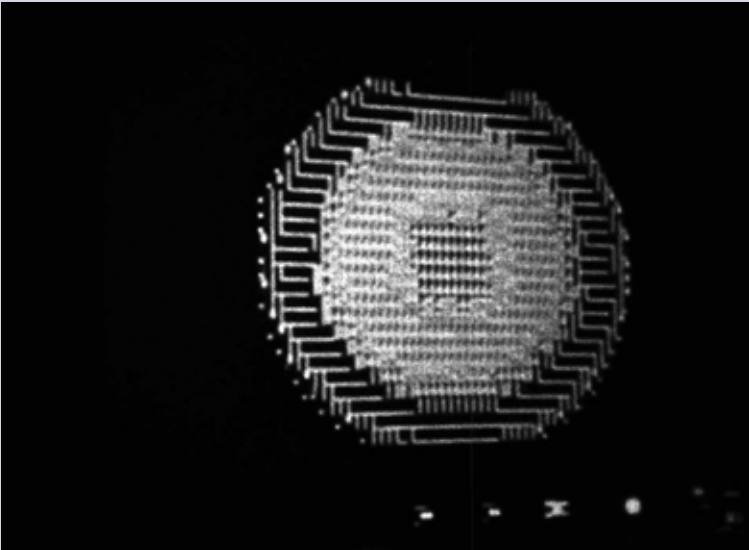
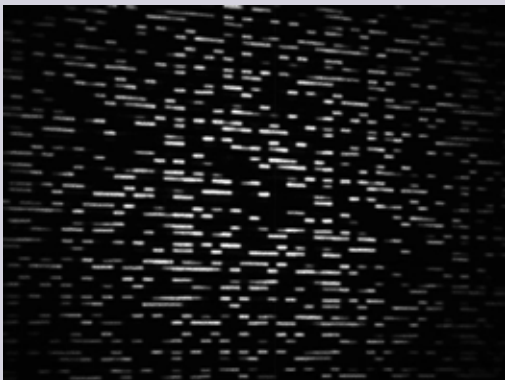
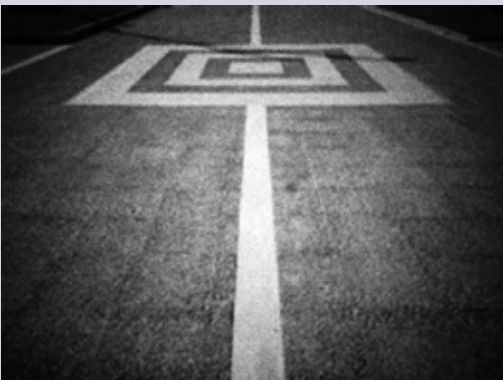
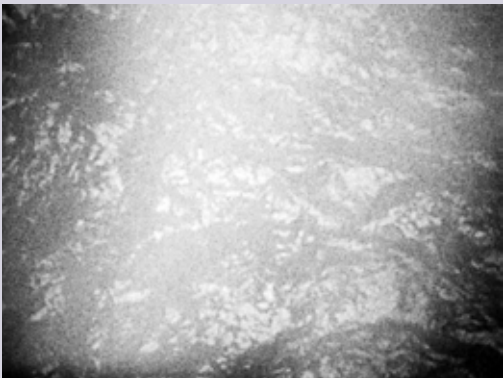
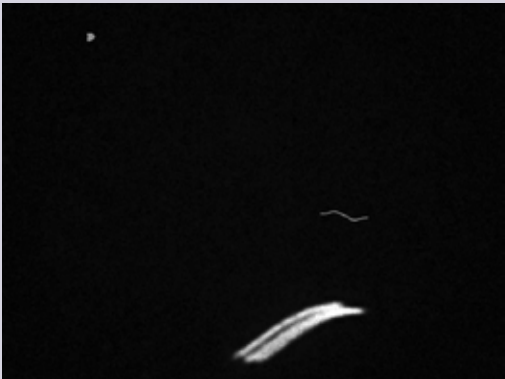
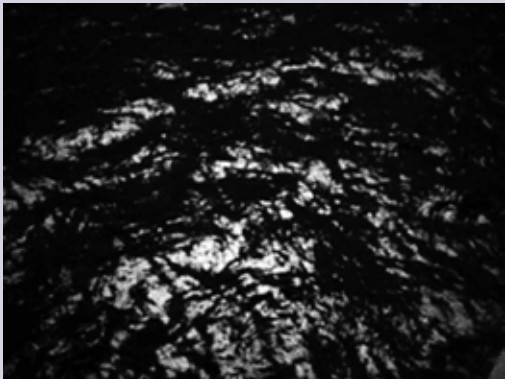






En *Portrait of a Filmmaker* (R. R., 2016) se realiza una práctica de montaje de colisión junto a Arsenio R. Petersen.

Suplemento visual para el *Tratado sobre el espectroglifo*. Colectivo de autores. Editorial de Ciencias Sociales. La Habana. 1989. Año 31 de la Revolución.



Informe del ingeniero (paciente) Bernaza

Arribamos a una región suspendida por encima de la superficie terrestre, donde la gravitación ya no opera y que no está regida por el cuadrado de la distancia. Pienso que todo lo que ha sido arrancado de la superficie terrestre ha permanecido prisionero de esta región hasta su liberación por la tormenta.

Es, en efecto, un Supermar de los Sargazos.

Restos, detritus, viejos cargamentos de los naufragios interplanetarios, objetos arrojados por las convulsiones de planetas vecinos a lo que se denomina espacio, reliquias



¿Qué forma podrá tener el dios que gobierna este Océano? O acaso no haya sitio aquí para un dios, solo para este hormigueo de peces en tropel, y el dios no sea otra cosa que la totalidad de los peces y de los monstruos.

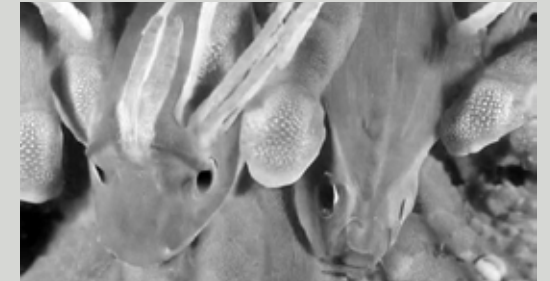


Y el Océano, una llaga en el cuerpo del universo, o ¿no será el universo más que una vil tentativa de rodear y excluir al Océano de los días y de las noches, de los justos y de los injustos, de la luz y de los soles?



del tiempo de los Alejandro, de los Césares y de los Napoleones de Marte, de Júpiter y de Neptuno.

Debemos esforzarnos ahora en concebir una multitud de mundos, unos de proporciones lunares, otros aún más vastos, regiones aéreas enormes y amorfas a las cuales los términos de mundos y de planetas parecen inaplicables. Y construcciones artificiales que denomino superconstrucciones. Finalmente, encontramos, como lo habíamos previsto, varios objetos en forma de rueda y cubriendo fácilmente algunos centenares de hectáreas.



Mundos en hordas y seres alados. No me sentiré sorprendido si termináramos por descubrir ángeles o animales máquinas, o galeones de los viajeros celestes.

¿Y si nuestra isla, que sostiene a nuestro amado manicomio, NO estuviese rodeada por el mar, sino por otra cosa? Por ectoplasma. Y el médium es el que lee ese mar. Por eso el AGUA como conductor en los vasos espirituales. La isla, o el archipiélago,



rodeados por lo que sería algo así como este Océano, o aquel mar, en ese relato soviético que leíamos de niños, donde criaturas atómicas gigantes hacían el amor, y sus éxtasis eran detonaciones nucleares. Por eso Cuba vive de espaldas al mar. Hace años, un colega me mostró un cuaderno donde registraba el destino de cada barco de la extinta flota pesquera, luego de 1959. Ayer en la tarde, encontramos uno de esos barcos a la deriva, en su costado, se leía: Kandong Bandoeng.



Fin del Tratado sobre el espectroglifo

Las imágenes utilizadas provienen de los filmes dirigidos por Rafael Ramírez:

Diario de la niebla, 2015 / *Limbo*, 2016 / *Alona*, 2017 / *Los perros de Amundsen*, 2017 / *Las campañas de invierno*, 2019 / *Portrait of a Filmmaker*, 2021 / *This Terrible Century*, 2024 / *Tratado del océano sombrío*, 2025.

También se han utilizados imágenes de:

Pabellón de Melancólicos, 2021, Oderay Ponce de León; y *Dispositivo ORG*, 2020, Carlos Terán Vargas.

Hemos utilizado un *mash-up* de textos de Giorgio Manganelli y Charles Fort, para el informe

de Bernaza. Hemos utilizado como exergos versos de José Kozer y José Luis Serrano.

Los materiales cinematográficos pueden ser consultados aquí: <<https://www.mundussub.org/franz-akuva-films>>

Los materiales sonoros pueden ser consultados aquí: <<https://tsarichina.bandcamp.com/album/forensic-acoustics-1>>

Colectivo: Rafael Ramírez, Carlos Terán Vargas, Oderay Ponce de León, Athina Taka, Dimitris Polemis, Jimmy Nieves Justo, J. L. Serrano, Emmanuel Lahens.

RAFAEL RAMÍREZ es licenciado en Comunicación Audiovisual por el Instituto Superior de Arte de Cuba. Graduado en la especialidad de Documental en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (EICTV). Su práctica tanto docente como artística se focaliza en las intersecciones entre la exploración sonora y el cine de lo real. Sus trabajos han sido exhibidos en festivales como Locarno, Rotterdam, Mar del Plata, Documenta Madrid, FNCL, Documenta Fifteen, entre otros.

ODERAY PONCE DE LEÓN es graduada en Gestión y Preservación del Patrimonio Histórico Cultural por la Universidad de La Habana en 2019 y de la Maestría en Curaduría Cinematográfica y Audiovisual de la Elías Querejeta Zine Eskola (EQZE, UPV), en 2021. Ha dedicado su formación y práctica a la producción y creación cinematográfica y de artes visuales, al comisariado y a la gestión patrimonial.

CARLOS TERÁN VARGAS antropólogo visual, guionista e investigador en Uar-tes-Ecuador. Graduado en cine y medios en la Universidad de las Artes (ISA, Cuba) con estudios en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (EICTV). Es Máster en Antropología Visual (FLACSO-EC). Actualmente trabaja en el proyecto ampliado Dispositivo ORG sobre la obra experimental de Fernando Birri.

Notas

* Varios de los elementos abordados en este texto (sobre todo los relacionados con la obra de Gilberto Pérez) fueron inicialmente desarrollados por Rafael Ramírez junto a Athina Taka en eventos tales como The Material Ghost en 2019 para TWIXTlab (<<https://twixtlab.com/seminart-2019-20/>>) y en la retrospectiva bajo el mismo nombre presentada ese año en Φωτογραφικός Τομέας ΠΟΦΠΑ. En 2020, Ramírez y Oderay Ponce de León empezaron a investigar estas nociones que luego se materializaron en la pieza hipermedial *Pabellón de Melancólicos* en 2021. Partes de este texto han sido implementadas por Ramírez en los talleres “El cine como Wunderkabinett” (2020–2024) y “The Material Ghost. Espiritismo and the Hallowed Body” (2022) en Documenta Kassel (<<https://documenta-fifteen.de/en/calendar/cinema-as-wunderkammer-espiritismo-and-the-hallowed-body/>>). La noción de “etno≡hauntología” fue por primera vez propuesta en el festival Irida Visions en 2022 (<<https://iridavisions.gr/event/pabellon-de-melancolicos-rafa-ramirez/>>).

** En adelante, respectivamente: R. R., O. P. L., C. T. V.

- Utilizamos la noción derridiana de hauntología entendiéndola como un modelo que desestabiliza las normativas de espacio-tiempo, y que funciona como práctica deconstructiva de la experiencia aceptada de una realidad sociohistórica. Dicha aproximación nos revela una interacción con los ecos de nuestro pasado, los cuales permean la actualidad y promueven una suerte de arqueología de futuros inexplorados. Siguiendo a Mark Fisher, se puede afirmar que la condición hauntológica resulta de la manifestación de una discontinuidad crónica; una suerte de promesa de futuro resonante: un aura que carece de objeto. Kathy Shaw, en su texto *Hauntology. The Presence of the Past in Twenty-First Century English Literature*, propone una “ciencia de espectros” como una manera de reconfigurar espacialidad y temporalidad. Para Shaw es un mandato urgente el reconocer estas fisuras en la trama del tejido social y en ese sentido, la Etno≡hauntología se erige como una metodología verificable que amplía y critica ese campo. Otro precedente relevante en nuestra aproximación es el trabajo de Simon Reynolds, quien en *Retromania. Pop Culture’s Addiction to its Own Past* menciona, casi como una boutade, las inexploradas posibilidades de una *séance-fiction*.
- Gilberto Pérez: *El fantasma material. Las películas y su medio*, The John Hopskins University Press. 1998. Traducción de Luciana Borrini. Ed. Los Ríos.
- Viejo dispositivo documental, puesto en práctica con una graduación discreta al menos desde *Man of Aran* (Flaherty, 1934). Acá lo que nos interesa es explorar el desplazamiento de estas gradaciones dentro de un mismo filme o *auralwork* y, de paso, hacerlas presentes como “ruido”.
- Tesis de maestría en Comisariado Cinematográfico, Elías Querejeta Zine Eskola (EQZE).
- Siguiendo la noción de *film reverie*, del antropólogo visual Tarek Elhaik, propuesta en su texto *Strait of Gibraltar: A Reverie in Blue*, 2021.