

25

PRESENTAR Y REPRESENTAR

EL ARCHIVO "W-CACHE":

**Problemas de selección, acceso y documentación en relación
con la cultura material de la Orden de la Tercera Ave**

Compilado y redactado por el Grupo de trabajo para las exposiciones de
ESTAR(SER) (Sociedad Estética para la Realización Trascendental y Aplicada)

(circa)

colección infra-mince

2024



INTRODUCCIÓN

Las páginas que siguen representan un serio esfuerzo de colaboración para una pequeña parte de un importante (aunque difícil) archivo de textos y objetos que están en posesión del colectivo de investigación denominado ESTAR(SER).¹ Los lectores de las Actas estarán familiarizados con este corpus de fuentes, el W-Cache (Archivo)², del que procede la inmensa mayoría de las investigaciones históricas sobre las prácticas de la Orden de la Tercera Ave.³ Es de suponer que la mayoría de los lectores de la presente monografía están familiarizados con el tema general que nos ocupa, a saber: 1) que los materiales del Archivo parecen haber sido reunidos (y vueltos a reunir, tras periódicas revisiones y nuevas adquisiciones) por una persona (o personas -esto ya no parece tan claro) que pretendía escribir un tratado sintético de las "prácticas atencionales" (estéticas, piadosas, metempsicóticas, a veces meramente psicóticas) de la llamada Avis Tertia u Orden de la Tercera Ave a través de su historia aparentemente larga y accidentada; 2) que, habiendo fracasado en este empeño, él, ella o ellos legaron la totalidad de los materiales del Archivo a los investigadores de ESTAR(SER), que (después de una serie de falsos comienzos, conflictos, y demás reajustes) han trabajado durante algún tiempo para crear las condiciones necesarias para establecer una historia rigurosa y sobria de la Orden; 3) que las Actas son el órgano adecuado para esta labor, y que el texto que tienen ante ustedes representa un nuevo intento en esta dirección.

En este caso específico, nuestra exigente tarea ha consistido en un esfuerzo por montar una pequeña exposición (y "representativa", aunque véanse más adelante los problemas con este término) de materiales del Archivo. Lo que sigue, pues, puede considerarse un "catálogo" tradicional de esa exposición, un catálogo que, de acuerdo con la convención, incluye un breve ensayo introduc-

¹ El Grupo de Trabajo para Exposiciones está formado por: Catherine L. Hansen, D. Graham Burnett y Jac Mullen (subcomité editorial); Alison Burstein (presidenta, conservación y curación); Caitlin Burstein (presidenta, conservación y curación) Caitlin Sweeney (ayudante del presidente); Sal Randolph (copresidente, honoris causa); Valentina Bonizzi, Mattia Capelletti, Sonali Chakravarti, Jeff Dolven, Steven Duval, Joanna Fiduccia, Agnieszka Gratza, Parker Head, Sibel Horada, Hohen Kahn, Kasia Katarzyna, Hellen Miller, Antonio B. Moreno, Alyssa Moxley, Len Nalencz, Carla Nappi, Rafael S. M. Paniagua, Gabriel Pérez-Barreiro, Elena Radice, David Richardson, Justin E. H. Smith, Hermione Spriggs, Yasemin Nur Toksoy, Seçil Yersel, dos colaboradores que han preferido permanecer en el anonimato y uno, cuyo nombre se ha suprimido debido a divergencia fundamental de puntos de vista y orientaciones (a pesar de nuestro más profundo afecto).

² Para esta traducción hemos preferido remitirnos como "Archivo" a este documento W-Cache. (Nota del traductor).

³ La documentación sobre la W-Cache adolece de una incoherencia que sigue afectando a las publicaciones relacionadas. A partir de ahora, no se imprimirá ningún documento de ESTAR(SER) sobre la W-Cache que no utilice el guión que separa la "W" de la "Cache", con la excepción de la portada de las Actas, que utiliza la antigua convención que separaba la "W" entre comillas, y que hemos decidido mantener en ese lugar y sólo ahí, como un gesto hacia las diversas tradiciones que informan nuestro trabajo). (

torio, seguido de una serie de imágenes de los objetos de la exposición seleccionados, junto con "leyendas" analíticas que contienen detalles relevantes e informativos.

Los autores esperan que el presente volumen, así constituido, pueda dar a ciertos lectores interesados la oportunidad de encontrar y examinar y, si lo estiman oportuno, apartarse de ellos por un tiempo para dedicarse a otros asuntos para volver en algún en otro momento.

LA EXPOSICIÓN

Aunque la exposición de objetos de Archivo no carece, en sentido estricto, de precedentes, la presente muestra ha planteado una serie de problemas únicos. A veces, en el transcurso de este trabajo, estos retos han suscitado un espectro que puede decirse que persigue la tarea general a la que ESTAR(SER), desde su creación, y a la que se ha comprometido.

Podemos pensar que el espectro en cuestión tiene dos cabezas. La primera frunce el ceño de la traición. Es decir, nuestra preocupación ha sido que al exponer objetos (a menudo destinados a uso privado) del Archivo al escrutinio público indiscriminado (y hacerlo mediante las mismas condiciones museológicas que los profesionales de la Orden, en su postura contraventora de atención silenciosa y sostenida, se esfuerzan continuamente a subvertir), nos arriesgáramos a causar un daño irreparable a la misma entidad que esperábamos someter a un escrutinio más amplio, es decir, a esa escurridiza cofradía de estetas (y antiestetas) cuyas actividades históricas supuestamente documentan los artefactos del Archivo.

Al fin y al cabo, la Orden de la Tercera -Ave, si no una "sociedad secreta", desde luego- ha mostrado una notable ambivalencia respecto a la divulgación de sus actividades. Si todos sus asuntos privados fueron ventilados, legítimamente nos enfrentaríamos a la cuestión de si la Orden como tal existe o, por decirlo en términos menos radicales, si se puede decir que sigue existiendo. En tales condiciones, nosotros mismos nos pareceríamos a un equipo de conservacionistas que se esfuerza por aumentar el conocimiento de una especie en peligro de extinción mediante la vivisección masiva. Y esto es erróneo.

La segunda cabeza espectral amenaza con el rostro de la falacia. Se trata de la naturaleza del "representante" como tal. Dado que la identificación de representatividad presupone una visión sinóptica del conjunto (es decir, sólo una vez que se ha visto lo que existe, se puede determinar lo que es representativo de lo que existe), considerar implícitamente que un conjunto de objetos es "representativo", un relato específico del archivo en su conjunto, que, una vez visto, podría malinterpretarse razonablemente como autoritario, *cuando, en realidad, no existe ningún inventario o relato histórico autorizado.*⁴

⁴ Tal vez convenga señalar aquí que hay quienes sospechan, basándose en argumentos técnicos que no pueden entretenernos en la presente introducción, que un relato definitivo de este tipo

La historia completa de nuestro combate colectivo, en comisión, con este duende aviar bicéfalo pondría a prueba la paciencia del más paciente estudiante de la Orden, y en cualquier caso sería ocioso, ya que al final fuimos, por así decirlo, evacuados en masa de dicho conflicto a través de una cuerda que se dejó caer de repente en medio de nosotros, y que decidimos colectivamente trepar con (relativa) seguridad. Hablamos de un descubrimiento documental. La "Introducción del Archivero" es un documento de 2685 palabras que parece haber sido producida en un impresora matricial "de arrastre", como las que se utilizaron en el ámbito doméstico durante un periodo relativamente breve, a mediados de los años ochenta. Varios caracteres y signos diacríticos han sido añadidos con bolígrafo azul. El documento no está firmado. Se encontró en la llamada "Finding Aid Folder" (Carpeta de ayuda para la búsqueda); esa fascinante colección de documentos, catálogos parciales y contradictorios, etiquetas y taxonomías, son el tema de un próximo artículo.

La "Introducción del archivero" consiste en un ensayo sobre el origen y la historia del Archivo, compuesto, al parecer, con motivo de una exposición anterior de objetos del alijo, de la que hasta ahora no se tenía constancia. (Nota: no está claro que la exposición en cuestión llegara a celebrarse, parece probable que no). Mientras leíamos y discutíamos este extraordinario texto nos encontramos en distintas posiciones con respecto a sus afirmaciones específicas sobre el Archivo en su conjunto. Pero lo que más nos sorprendió fue la oportunidad que ofrecía el documento. En las catorce páginas (con los márgenes del tractor parcialmente eliminados) de la "Introducción del Archivero" -como un texto expositivo que se encuentra dentro del Archivo, es decir, una singularidad centelleante secretada en su proliferación informe, puede decirse que constituye una especie de "autoconciencia" dentro del cuerpo de los documentos. Movido por esta idea, el comité de la exposición decidió que podríamos abandonar honora-blemente el campo de batalla con nuestras preocupaciones espectrales (despachando, por así decirlo, dos inquietantes pájaros de un tiro) reimprimir la "Introducción del archivero" en su totalidad, ya que, de este modo, podríamos hacer que el Archivo hablara por sí mismo y que ofreciera así "su propia interpretación" de los materiales de nuestra exposición. De este modo, podíamos resolver todos los problemas de "representación" del Archivo simplemente volviendo a concebir este documento único, en términos cuasiantropomórficos, como un "representante", como un embajador o *porteparole* que hablara en nombre del cuerpo del que procedía.

Así pues, presentamos este breve y sorprendente ensayo tal y como lo hemos encontrado, aunque con algunas anotaciones (todas las notas a pie de página son nuestras) y varias enmendaduras silenciosas cuando se consideraron absolutamente necesarias. Esperamos que sirva al lector como contextualización informativa de los objetos de esta pequeña pero, significativa exposición.

es de hecho imposible. La "Introducción del archivero" que se presenta a continuación alude de pasada a esta postura, pero no la desarrolla. Para más información, véase el próximo estudio del Grupo de Trabajo Meta-archivístico, "The Finding Aid Folder": Buscando el orden en los Archivos de la Orden"

INTRODUCCIÓN DEL ARCHIVO

Aunque en principio ESTAR(SER) no impone límites al campo de sus investigaciones, sus esfuerzos han tendido a centrarse en un único archivo extraordinario, denominado W-Cache (Archivo), objeto y fuente principal de esta exposición. Esto se debe en parte a que el propio archivo aún no se ha catalogado por completo, ni sometido a ningún sistema de organización, por provisional que sea. Pero también se debe a que los resultados de cualquier incursión académica más allá del Archivo siempre acaban incorporándose y absorbiéndose en él, para inspirar nuevas incursiones y absorciones, como ocurre con el movimiento de un invertebrado voraz pero educado.⁵

Además, dada la rápida evolución (aunque siempre incompleta) de nuestros conocimientos sobre la Orden de la Tercera Ave, este Archivo dedicado a ella debe corregirse continuamente. Cada vez que se añade algo, hay que ajustar y reorganizar todo el abarrotado campo de los hechos para hacerle sitio; todo lo que antes contaba para el progreso ahora hay que descubrirlo de nuevo.

El Archivo humilla continuamente a sus administradores. Antes de que esta masa de materia prima llegara a ESTAR(SER) y, en cierta medida, reconstituyera y consolidara esta organización en su composición y consenso actuales, ya se habían producido varios intentos fallidos de imponer los fundamentos de la archivística en el Archivo.⁶ Sabiendo que el orden que existe en el Archivo fue siempre impuesto de forma arbitraria, y a menudo extravagante, por un archivero-investigador no muy diferente de uno mismo, el "estarseriano" actual no puede evitar preguntarse si sus mayores logros organizativos son más parecidos a las cartas de navegación de la Tierra plana (o sí, de hecho, en los momentos más oscuros, la Tierra podría no ser plana después de todo).

Incluso si, como se cree, la formación del Archivo como una colección discreta -aunque sus dimensiones aparentemente modestas desmienten la complejidad de sus contornos- puede atribuirse a un único individuo, los fragmentos crípticos de procedencia, propósito y patrón impartidos por este verdadero demiurgo (que sugiere, por parte de este último, tanto una gran sabiduría como una ceguera espectacular) no dejan lugar a dudas de que ciertas partes del Archivo, como unidades coherentes, eran anteriores, así como a su coleccionista. En repetidas ocasiones se descubre que lo que parecen ser sus estructuras fundacionales descansan sobre cimientos anteriores y más extraños. El archivero que busca un "orden original", como se suele decir, se ve obligado más bien a respetar una especie de caos original.

⁵ Los que han trabajado mucho con el Archivo lo describen con frecuencia y casi por reflejo como algo vivo, y los gestos hacia su dinamismo metabólico son sorprendentemente comunes.

⁶ Parece que el autor de la "Introducción del archivero" conocía algunos de los materiales que se encuentran en la "Carpeta de ayuda para la búsqueda".

Muchos de nosotros recordaremos a un mayordomo de ese caos, el gran "Hogfoot" Milcom (1930-1972)⁷. Se dice que a finales de los años cincuenta y sesenta, Milcom reunió por sí solo todas las obras existentes de ESTAR y SER (cuando eran organizaciones separadas), así como folletos y materiales relacionados que surgieron de sus breves intervalos de cooperación, y al hacerlo, dio lugar a una instancia especialmente fecunda de esta última. Tras su prematura muerte en 1972, la comunidad de investigación cambió brevemente su nombre por el de ESTRAS (Sociedad Estética para la Realización Trascendental y la Sensualidad Aplicada). En esa misma época, se podría argumentar, perdió gran parte del enfoque que antes la había mantenido en tan buen lugar, y poco después se disolvió. Pero el trabajo continuó en esta época de desestructuración. Destacan por su labor Gonzalo Merrill y Reni Epling, que habían estado cerca de Milcom, y trabajaron con él a través de los años cruciales de finales de los sesenta. Epling, un apreciado y brillante lingüista que ya no está entre nosotros, solía contar la historia favorita de Milcom, de la "entrega" del Archivo a la puerta de su casa en Santa Ana en 1967.

El Archivo venía en un camión de helados adornado con grafitis psicodélicos; el conductor, disfrazado de monja, le entregó las llaves de la camioneta y se retiró sin decir nada. Este mito fundacional plantea varios problemas.⁸ A pesar de todo el atractivo emblemático del "camión de hielo reconvertido", por ejemplo, es imposible que la colección que ahora gestionamos cupiera en este espacio relativamente pequeño. El Archivo que ha llegado hasta nosotros representa claramente un bricolaje centripeto, ensamblado a la manera de un remolino succionador, ya que linajes largamente alienados de la familia ESTAR(SER) han acudido con aportaciones y donaciones. En gran medida se ha narrado una historia compleja formada por varios legados (y un robo), pero aún está por contarse de forma convincente.

Por ahora, no es tan importante la historia del origen del Archivo, sino los problemas que plantea a quienes desean utilizarlo como es debido. Son muchos los retos a los que se enfrenta una colección como ésta que da la impresión de haber sido reunida y "organizada" por un grupo de archiveros aficionados, sin formación y muy distraídos, a través de sistemas de archivo contradictorios y superpuestos.⁹ Algunos de estos sistemas son los siguientes:

⁷ El nombre de pila real de Milcom sigue siendo un misterio, pero el autor de este texto cita una fecha de nacimiento (1930) que difiere de la que se da convencionalmente en el material moderno de ESTAR(SER): 1928.

⁸ De hecho, hay muchos problemas con este relato, más preocupantes en retrospectiva. Por ejemplo, el propio Gonzalo Merrill afirmaría más tarde haber sido el primer destinatario del W-Cache, que, según él, había llegado a la puerta de su casa en 2010 "en dos pilas de cajas rojas de plástico para mudanzas" con una nota en la que se especificaba que era un legado "a cualquier miembro superviviente de ESTAR o SER localizable por el albacea". Merrill estaba para entonces, cabe señalar, bastante indispuesto, y falleció poco después. Véase también el informe (provisional) de 2012 del Subcomité de Trabajo sobre Documentación, "Breve historia de ESTAR, SER y sus sindicatos."

⁹ De hecho, se cree ampliamente que lo que ahora se llama W-Cache comenzó como un modesto depósito de artefactos en posesión de los afiliados de ESTAR en el momento de la fundación de la organización a finales del siglo XIX. Fue sobre esta pequeña colección de objetos (que llenaba

numérico-alfabético, basado en tipos y subtipos, por ejemplo documentación fotográfica, libros publicados, cuadernos o bocetos, figurines - siguen siendo útiles hasta cierto punto. Otras no hacen sino agravar la confusión. (Un esquema desafortunado intenta agruparlo todo según la especie de las aves, enumerando, por ejemplo, todos los documentos en los que aparece la palabra "gorrión" o, puesto que los miembros de la Orden tienden a adoptar "nombres de pájaros", cada documento firmado con él). Pero incluso las taxonomías más idiosincrásicas siguen respetando ciertos hechos destacados sobre el Archivo, específicamente los artículos que constituyen sus categorías más importantes.

Para empezar, hay una gran cantidad de expedientes de investigación sobre personas, grupos o lugares significativos, la mayoría de las veces incluida la correspondencia. También están las obras de arte (pinturas, esculturas, dibujos, grabados y otros objetos de diferente calidad y condición, algunos abarrotados firmemente en cajas, otros mimados en papel crepé) que, después de todo, representan la categoría más importante de objeto de la Orden: los protocolos colectivos de sostenimiento y atención ritualizada que se denominan "Acciones".

Hay grandes cantidades de notas tomadas por los participantes durante lo que más comúnmente se llama "coloquio": el informal período de convivencia después del final de una Acción, donde los Altos vuelos de experiencia inefable son derribados y traducidos al ámbito del discurso y de las relaciones sociales. Están los libros, las publicaciones periódicas y otros volúmenes impresos. También están los textos mecanografiados, manuscritos e incunables, los diarios y memorias, los números sorprendentemente grande de textos alquímicos (siempre agrupados por separado, aunque nadie parece saber por qué estos están presentes), las cajas de recortes de libros y revistas sobre aves de todo tipo (ídem), una enorme caja fuerte desmoronada llena de pergaminos de una antigüedad indeterminada, partituras musicales y varias tablillas de bronce.

Hay materiales que esbozan una fascinante historia del arte con obras realizadas y coleccionadas por la Orden (catálogos de subastas, libros de contabilidad), así como pruebas de los esfuerzos por localizar objetos apropiados para formas experimentales de Acción (folletos de museos, catálogos de exposiciones, catálogos *raisonnés*); pero también hay un número sorprendente

un armario en un espacio de trabajo compartido en Decatur, IL) que un cuerpo entusiasta de investigadores (en ese momento, apenas cinco personas) realizó sus primeros estudios sobre la historia de la Orden de la Tercera Ave, cuyos resultados comenzaron a publicarse. Por tanto, podríamos decir que el Archivo comienza con el trabajo de ESTAR, y que el primer objeto examinado por los investigadores de ESTAR fue, precisamente por este motivo, el primer objeto que se integra al Archivo. Fue precisamente este análisis el que llevó a Karst (1997) para argumentar que el Archivo no designa una entidad, sino más bien una relación: una relación vaga, de una colección distribuida de objetos que depende de la colaboración peculiar y no planificada de una cofradía fugitiva y acéfala de devotos de la "estética práctica", por un lado, y un círculo de entusiastas académicos, por el otro. El nombre de esta interacción, afirma, es el Archivo. También vale la pena comentar algunos acontecimientos recientes en la literatura secundaria, más notablemente la crítica de las prácticas de investigación predominantes en Wasserten (2013), quien propone una definición tentativa según la cual el alcance de la Orden es coextensivo con el alcance del Archivo; cualquier orden emergente dentro de cualquiera de ellos debe por lo tanto estar en función de esta relación.

de manifiestos y *cris de coeur* contra el coleccionismo, contra todo esfuerzo para preservar, conservar, acaparar... Algunos investigadores sospechan que los daños sufridos a algunos de los objetos del alijo pueden ser, en efecto, pruebas de los esfuerzos por confundir el propio apetito archivístico, una iconoclasia peculiarmente unida al apasionado materialismo de la Orden.

En este sentido, es difícil saber si se trata más bien de ambivalencia pajarera o la codicia archivística lo que explica la gran cantidad de parafernalia asociada a las acciones. Hay doce tipos diferentes de relojes (a menudo se cronometran las distintas fases de las acciones, que suelen ser cuatro de igual duración), entre los que se incluyen varios idénticos, y preciosamente adornados, (relojes de solapa con forma de pájaro). Hay silbatos y carillones, presumiblemente para llamar a las fases (el más popular es el tingsha tibetano, que data de los años sesenta); cofres llenos de fajas, pañuelos, broches y otras insignias de colores, probablemente muestras de reconocimiento mutuo entre células de practicantes; invitaciones a acciones y un sorprendente número de tarjetas de visita del tamaño de la palma de la mano, algunas muy antiguas, en muchos idiomas (no todas identificadas aún), que evidencian la existencia de una "sociedad de la paz", evidentemente para distribuirlas a los transeúntes que interrumpen el silencio de una práctica pública con preguntas importunas.

Los manuales de la Orden que aparecen en diferentes formas y que constituyen una categoría considerablemente bien surtida, se encuentran intercalados con una variedad de "tarjetas de protocolo" -un término genérico para las instrucciones escritas que rigen formas básicas y permutaciones experimentales de la Práctica, utilizadas para instruir a los novicios y reorientar a los veteranos. Los nuevos descubrimientos del Archivo dependen a menudo de estas tarjetas, que tienden a proporcionar la evidencia más básica tanto del florecimiento de determinadas formas en lugares concretos, como para perseguir el sueño loco e irresistible de un sistema de todas las variantes históricas, retrocediendo al origen puro de una Práctica original. Existe un hallazgo parcial que, con sorprendente éxito, organiza el Archivo alfabéticamente por protocolos.

La recopilación de manuales y protocolos es la más abundante. Le siguen una colección de fotografías y otros medios no impresos, todavía en su mayoría sin clasificar, y que comprende 4098 impresiones y diapositivas fotográficas, nueve álbumes de fotografías, y varias cajas de casetes de audio y vídeo, muchos que contienen películas cortas, enigmáticas y mudas de lo que parece fueron de acciones que se llevan a cabo en lugares muy diversos.

Las dos últimas grandes categorías que hay que mencionar son quizás las más extrañas. Los miembros de la Orden parecen obligados a coleccionar libros y objetos relacionados con las aves: tratados ornitológicos, representaciones artísticas y decorativas, y similares.

Parece que, en la medida en que las aves son objeto de capricho, los arrastra hacia intensidades barrocas de apreciación ornitológica, incluso en sus fórmulas de correspondencia ("en la pluma", "tuyo en vuelo", etc., muchas de las cuales han llegado hasta nuestros días). Por último, está el conjunto de artículos que no podemos categorizar y que, en cierto sentido, respetamos su intimidad

(puede que haya otros que no lo hagan, y mejor para ellos): objetos escondidos en cajas de rompecabezas o cajas fuertes cerradas, frascos tapados y sobres con la inscripción "veneno" o "peligro", objetos encerrados en hormigón o resina o cubiertos de candados, objetos con camisas de fuerza o bozales, etc.

A menudo ocurre que se descubre un nuevo elemento, y es cuidadosamente documentado, pero luego se pierde para siempre, ya que ningún otro investigador pudo reconstruir la experiencia particular, tal vez inefable, del objeto que llevó a su descubridor a clasificarlo y archivarlo en un lugar determinado. Esto es lo que ocurrió, por ejemplo con el quipu (un dispositivo inca hecho de hilo trenzado y anudado), que se encontró con correspondencia (números de etiqueta que empiezan en Cr1.1, según el más útil de los diversos sistemas de clasificación) y luego se volvió a archivar en Avigogy (bajo una categoría inventada que creemos que se refiere a los dispositivos de instrucción para los nuevos iniciados en la Orden). En la actualidad no sabemos dónde está. Otros documentos que se encuentran ahora en "correspondencia" no parecen pertenecer a ese apartado: por ejemplo, el volumen de cartas escritas sobre obras de arte u objetos (y, supuestamente, escritas por ellos); comisiones de embajador y otras firmadas por el "Secretario Locoteniente", con sus largos y absurdamente elaborados escatocolos. Membretes y papelería de la Orden; un registro de nacimientos; un gran número de obras de ficción histórica sobre la Orden (inverosímiles, desconcertantes, a menudo autoflagelantes y a menudo autocomplacientes, de diversos capítulos internacionales y *volées* que han protagonizado momentos pintorescos de la historia); una larga lista de obras de arte por título, que creemos que es una especie de lista de "cosas por hacer" para las Acciones; y un documento que ha adquirido un cierto estatus legendario: un enorme folio completamente ennegrecido con minúscula caligrafía, en el que se enumeran presumiblemente títulos de obras, junto con nombres propios y sustantivos, con y sin fechas. ¿Acaso la Orden, a su manera dispersa y confusa, ha intentado escribir su propia historia? Esto parece difícil de creer.

Los viajes de ciertos objetos a través de diversos partes del Archivo pueden ser esclarecedores. Una serie de velos ondulantes, tocados elaborados y formidables máscaras, todos ellos en perfecto estado, llevaban una etiqueta con la marca Θ delante del número de llamada, para indicar su asociación a una acción con una fase conocida como "Encuentro": la mayoría de las veces la fase de apertura, suele implicar movimiento libre y exploración de una obra y su entorno. Se supone (imaginamos) que se habían utilizado como parte de una ceremonia formal de saludo y unión, como cuando se lleva un velo en una boda o una máscara en una fiesta. Más tarde, se clasificaron bajo la categoría de "Realización", ya que se descubrió que se habían utilizado para vestir y desvestir la propia obra. Varios instrumentos extraños fueron clasificados como obras de arte, hasta que se creó una nueva categoría ("Receptores") y que supuestamente se habían utilizado para escuchar o recibir señales débiles de naturaleza indeterminada de obras de arte, durante una fase conocida como "Attending", un nombre que sugiere con razón tanto una atención intensamente sostenida y devoción solícita. También aprendemos mucho sobre la fase denominada "Negación" por los elementos asociados a ella (una caja etiquetada como JN, por

ejemplo, contiene una colección de cuchillos profusamente labrados, un grimorio gallego del siglo XVI y varios caleidoscopios japoneses), que tienden a sugerir una preocupación por la relación dialéctica entre hacer y deshacer. Algunos de los objetos más difíciles que hemos encontrado son los que en un momento dado se denominaron R de "Realización", la mayoría de las veces la cuarta y última fase final de una acción. En esta categoría se incluye el mayor objeto individual del Archivo, un ataúd (de tejo, con forro de satén amarillo, e inusualmente ancho en el centro); cinco maletines idénticos (un dibujo de pájaros y uvas en la base de plata maciza); una colección de utensilios de cocina (una cuchara de madera, una sartén, cuchillos y tenedores), y un mortero. La realización es la fase en la que uno se pregunta -a la obra y a sí mismo- qué "será".¹⁰ La sospecha de que estos utensilios podrían haberse utilizado para cocinar, comer, como culminación de una acción particularmente intensa, se ve acentuada porque los utensilios aparecen también en varios borradores de búsqueda con la signatura GxY3303.5. "Gx", creemos, es la abreviatura de una exhortación oída a menudo, un llamado un principio: "sé generoso".

En la literatura de la Orden se encuentran muchas fórmulas exhortativas que sugieren, en conjunto, una especie de credo para los practicantes deseosos de proteger su reputación. Su intención e interpretación también se reflejan en el Archivo. Una serie de copias de obras de arte conocidas (bustos de escuelas de arte, grabados), acompañadas de una colección de caballetes, pedestales, zócalos y vitrinas vacías (y una serie de obras kitsch), se cree que se utilizaban para entrenar a los pájaros novatos a "renunciar al studium" y a "abstenerse de juzgar". Uno de los objetos más fascinantes que poseemos fue el que se le asignó la clasificación "OI" (junto con otros dieciséis objetos, todos relativamente anodinos). Creemos que este objeto tiene que ver sobre todo con el último de los llamados principios, "Evitar la interpretación". Se trata de un archivo de investigación abandonado que comienza con una imagen del complejo de cuevas de Lascaux que muestra una figura humana con la inconfundible cabeza de un ave y sosteniendo un bastón también con la punta de la cabeza de ave. La figura está frente a una semiesfera alargada, en forma de tablilla vertical, que está marcada con círculos concéntricos, una iconografía utilizada en otros lugares para representar la angustia de un bisonte destripado. El hombre-pájaro parece sufrir la misma aflicción gráfica. Las notas tomadas por el investigador que reunió el Archivo -un tal "Smew"- ofrecen el siguiente relato (que, aunque anacrónico, muestra una amplia gama de métodos interpretativos): que la "tablilla" es una obra de arte; que el hombre-pájaro la ha cazado, asumido metempsicóticamente su identidad y, al matarla, se ha matado a sí mismo.

Ningún investigador de la historia de la Orden, y de la Orden en la historia, podría encontrar todo esto completamente absurdo, pero éste es precisamente el punto. Es mejor leer el archivo como una advertencia sobre los

¹⁰ Parecería que cualquier explicación genuina de la Realización es completamente imposible, aunque hay que destacar que varias comunidades glosan la ambición de la fase con cierta versión de la siguiente fórmula: "Completemos la obra de su realización".

peligros de la interpretación. Aunque también es una interpretación con implicaciones para la historia y la historia, las exposiciones y el exhibicionismo, estar y ser -y, por supuesto, con implicaciones para ESTAR(SER), y su paciente labor de historiación.¹¹

Para terminar, uno se siente inclinado a invocar una verdad básica: un fracaso de la archivística no deja de ser un encuentro con el archivo, del mismo modo que cada fracaso icariano en su intento de llegar al sol debe entenderse como un encuentro con el vuelo. Pero incluso si todo se lograra, la tarea de ESTAR(SER) seguiría incompleta.

¹¹ Referencias explícitas a la forma en que el acrónimo ESTAR(SER) invoca los dos infinitivos de los dos verbos españoles diferentes de ser no son comunes, pero el autor de este texto parecería jugar aquí con la tensión entre formas permanentes o esenciales de ser (predicado usando ser) y formas de ser contingentes o transitorias (predicado usando estar).

El cuento de la Tercera Ave, Pseudo-Ausonio

Lo que los devotos de la práctica de la Orden llaman el "Cuento de la Tercera Ave" comenzó como un arcano de la sabiduría intramuros, pero ha llegado a ser tratado como algo mucho más que eso. El cuento en cuestión representa una elaboración paratextual de la célebre historia (Plinio, *Historia Naturalis*, Libro 35, Sección 36) de Zeuxis y la pintura del niño con una cesta de uvas. En el original, por supuesto, el gran pintor no se complace en que los pájaros vengan a picotear las uvas de su cuadro, pues considera que su intrepidez es un veredicto despectivo sobre la verosimilitud del niño, de quien las criaturas emplumadas deberían haber tenido miedo. Hasta aquí el relato de Plinio. Esta versión de la historia, sin embargo, relata el pintor de su creación, y luego detalla otro paragón aviar en el que tres pájaros se acercan a la imagen. Tradicionalmente se dice que la historia es obra del poeta y retórico romano del siglo IV Decimius Magnus Ausonius (c. 310-c. 395). Sin embargo, hay que señalar que no se ha descubierto ninguna fuente, comentario o elaboración de la *Historia Natural* 35.36 atribuida a Ausenius. La primera copia latina que existe del relato aparece en tinta en la contraportada de un ejemplar de *D. Magnus Ausonii Burdigalensis Opera* (París, 1629) conservado en el Archivo.

Se desconoce el autor del texto ológrafo, que aquí se presenta íntegro:

Fertur Zeuxis operi manum retulit ut pueri figuram melius pingeret et, pictura siccari foras exposita, sese in virgultis abscondit atque respexit. Etiam dicitur aves tres appropinquantes vidit: una, uvas petens, puerum repente agnovit et stridenter evolavit. Secunda, a fructu pariter attracta, custodem ex toto ignoravit et epulas rabiose becco carpsit fictas. Sed avis tertia ante tabulam pictam cessavit et in atrio harenato stetit, imaginem constanter tuens, cogitatione sicut perdita. "Curiosula avis!" murmuravit Zeuxis, sed volucer haud movebat.

Se dice que Zeuxis se puso de nuevo manos a la obra [después de que las uvas fueran tan alabadas], para mejorar la figura del muchacho, y que, tras dejar secar al aire libre esta nuevo trabajo, se escondió entre los arbustos y observó. Se dice que vio acercarse tres pájaros. Uno, que se dirigía a las uvas, se fijó de repente en el niño y voló chillando. El segundo, atraído por la fruta del mismo modo, ignoró por completo al guardián [implícito: el niño del cuadro], e intentó tomar furiosamente las uvas falsas con el pico. Pero el tercer pájaro se quedó inmóvil frente el cuadro y se quedó de pie en el patio de arena, mirando constantemente la imagen, aparentemente perdido en sus pensamientos. "¡Un pájaro bastante curioso!", murmuró Zeuxis, pero la criatura alada no se movía en absoluto.



II

Tarjetas de invitación seleccionadas

El Archivo contiene una colección relativamente grande y en gran medida desordenada de invitaciones a "Acciones" de atención sostenida por parte de asociados de la Orden. Estas invitaciones son las piezas efímeras del "Ave" con mayor probabilidad de ser conservados con cariño como recuerdos (aunque en un momento tales retenciones eran estrictamente prohibidas). A pesar de las muchas diferencias de lenguaje y diseño, algunos elementos se repiten en estos documentos. Se indica un lugar y un momento, y en alguna parte debe aparecer alguna variación de la frase (en la lengua de uso principal del grupo) "esto confirma lo que ya sabes". ESTAR(SER) ha tenido que mantenerse en una especie de cuerda floja entre una distancia crítica (e histórica) que, con todas sus ventajas, tiende a pasar por alto los secretos a voces más importantes de la Orden; y una comprensión más verdadera, pero necesariamente muda, de los inexpressables excesos estéticos en el corazón de la práctica de la Orden. Para participar en una Acción, uno debe ser invitado a hacerlo por una Ave, normalmente en una atmósfera de secretismo que se intensifica de forma lúdica (o seria, según el Ave) a medida que se acerca el momento del encuentro con el objeto de atención. Más interesante que una descripción de las invitaciones mostradas aquí, sería una breve descripción de lo que no pudimos mostrar. Aparte del gran número de invitaciones mecanografiadas (con una variedad inagotable de fechas, lugares y seudónimos), reliquias de una época en la que los correos electrónicos se imprimían, o mensajes grabados en contestadores automáticos (que en algunos casos terminaban con una petición de "por favor, destrúyalo después de escucharlo"), también hay mapas en los que la X marca el lugar, o simplemente fichas con coordenadas geográficas, o mapas que señalarían un supuesto tesoro. Algunas invitaciones mencionan que es necesario un equipo de buceo, para escalar o de espeleología, o elaborados disfraces. En ocasiones se requiere ingerir alguna sustancia de antemano. La mayoría de las invitaciones están en inglés, francés, alemán, italiano, turco, español y árabe, pero algunas están en ruso, japonés, chino, tamil e hindi. Entre las más raras hay invitaciones escritas en sánscrito, griego antiguo, latín o eslavo antiguo; al menos dos parecen estar escritas con sangre. La tendencia actual de la Orden se utilizan medios efímeros -por ejemplo, mensajes de texto (pero, curiosamente, nunca se utilizan las populares plataformas de redes sociales), o en papeles con adornos barrocos, a menudo en papel fino e iluminados con dibujos o incluso viñetas de acuarela; que, a pesar de todo, suelen tirarse después de la ocasión.



III

Un retablo de figuras de Volée

El Archivo contiene tres maletas de cuero llenas de lo que probablemente debería llamarse "figuritas" de diversos tamaños y formas, junto con un gran número de fichas sueltas, sobre todo de ajedrez. Esta subcolección suele denominarse "Kriegsspiel Sammlung" (Colección de juegos de guerra), por las marcas (en tiza cerosa) que aparecen en las propias maletas. La documentación textual de este interesante material es, por desgracia, muy escasa -lo que ha dado lugar a numerosas especulaciones sobre su uso y su relación con las prácticas de la Orden. Elkonin (*Die Psychologie des Spiels*, 1980) ha sugerido que las piezas formaban parte de una serie de juguetes abandonados y olvidados que fueron reunidos por disidentes de la Orden en Rusia y Europa del Este en la década de 1970. Pero nunca se ha dado una explicación adecuada de por qué la *Kriegsspiel Sammlung* se compone casi exclusivamente de pequeñas estatuillas de forma humana (o, al menos, de proporciones humanas), y mucho menos por qué aparece la palabra alemana "wargame" en las tres maletas. Aunque Arnheim (1996) afirma que muchos pequeños grupos de practicantes (o "volées") dejaban pequeñas simulacros de sí mismos ante las obras, a modo de exvotos, como las velas votivas de los templos hindúes, parece más probable que estas figurillas representen un conjunto no catalogado de "piezas didácticas" para mostrar a los neófitos la configuración de una "volée" en relación con su objeto en el curso de una práctica atencional colectiva. La coreografía más utilizada en tales ocasiones consiste en una agrupación en forma de falange, con un paso colectivo adelante, atrás y adelante para cada cambio de "fase". Sin embargo, existen docenas de variantes de estas maniobras: evoluciones semicirculares, procesiones de parada, filiaciones secuenciales... Varios "protocolos", o coreografías físicas y mentales, de atención sostenida, (por ejemplo, el "Doppler") especifican aproximaciones largas o posturas corporales (por ejemplo, la "Realización Órfica"). Hojas de notas parecidas a las "tablas de los bailes de salón no son desconocidas en el Archivo, e incluso hay varios cuadernos con variaciones de las maniobras de grupo necesarias para las obras monumentales. El cuadro que se muestra aquí puede considerarse característico de la *Kriegsspiel Sammlung* en su conjunto, aunque hay que señalar que no se parece a ninguna otra pieza de la colección. Ante una pequeña obra, un grupo de piezas de ajedrez dispuestas (de hueso torneado, en su mayoría del siglo XIX) están dispuestas en la configuración "Ave" utilizada por muchos volées: dejando un espacio en medio de la falange, obliga al transeúnte que desee considerar la obra en cuestión a adentrarse en la formación.



IV

La Douce Virgula

Algunos, muchos o quizás todos los objetos del Archivo tienen rastros legibles de prácticas de atención lo que fue ampliamente compartido entre los miembros de la Orden. No se conocen con certeza ni el origen ni el desarrollo histórico de su evolución y esto puede ser irrecuperable. No obstante, un pequeño conjunto de artefactos y documentos del Archivo arrojan luz sobre el asunto. Quizá el más significativo en este sentido es la "Douce Virgula", una barra de metal con una forma inusual, que (según el registro que la acompaña) fue adquirida del patrimonio del excéntrico anticuario inglés Francis Douce (1757-1834). No es posible comprobarlo pero no es improbable. Douce, recordado como un fallido "guardián de manuscritos" del Museo Británico a principios del siglo XIX, estaba muy interesado en la historia, la estética y la magia. Fue íntimo del apreciado escultor inglés Joseph Nollekens (1737-1823), de quien heredó una pequeña fortuna. Nollekens estaba obsesionado con su propia fama y la de sus obras y buscó la ayuda de una "mujer astuta" de Galloway que le aseguró que ella podía utilizar varillas (vírgulas) de radiestesia para determinar si sus obras estaban recibiendo más o menos atención que las de su archirrival, el estimado escultor georgiano John Bacon (1740-1799). No se cree que Nollekens estuviera asociado a la Orden, pero su heredero, Douce, casi seguro que sí. Es lógico que este último recogiera de Nollekens la noción de la "inmersión atencional". Pero mientras que el engréido Nollekens parece haber estado interesado exclusivamente en utilizar el dispositivo representado como una especie de "aplausómetro" silencioso para sus propias creaciones, Douce lo activó para todo lo contrario: localizar - y quizás, en el espíritu de la Orden, obras de arte marginales, ignoradas u olvidadas. La "vírgula" de Douce se encontró finalmente en el famoso "Baúl del legado" que Douce dejó al Museo Británico con la condición de que la cerradura permaneciera sellada hasta 1900. Como es bien sabido, el baúl, al abrirse, resultó estar lleno de lo que parecía basura junto con una nota en la que, al parecer, se denunciaba al museo y a su personal por su incapacidad para discernir el origen y el valor de los objetos. Si la documentación del Archivo es correcta, fueron los miembros de la Orden -quizá con la intención de poner en evidencia las deficiencias de la museología tradicional- los que rescataron y conservaron estos materiales, incluida la Virgula.



V

Los fragmentos de la práctica

Estos fragmentos de cerámica envejecida por el agua aparecen en el Archivo en un baúl marcado como "Material didáctico", la mayor parte de cuyo contenido está claramente relacionado con la transmisión de la Práctica de la Orden. Esta función se hace explícita en una nota escrita a mano en tinta sobre papel verjurado. No se conocen los corresponsales y la misiva no está fechada pero podemos suponer que es de mediados del siglo XX. La carta hace alusión a un compendio de usos comunes aunque presenta una inusual alusión a la clásica forma de interioridad «metempsicótica» con el objeto de atención buscado por la Orden. "Temp-metemp-only" parecería una invocación coloquial de la fórmula más tradicional: "La metempsicosis temporal puede ocurrir, pero no debe volverse permanente".

Queridísima Margery,

Por fin he llegado a la orilla del mar después de una serie de tumultuosas aventuras, que no relataré (baste decir que pusieron a Eddie furioso la mayoría de las veces). Pero todo es paz aquí, ¡y desearía que pudieras estar aquí con nosotros! Sé cuánto anhelas ver el océano, lo he tocado y susurrado tu nombre como te prometí y te envío algunos de sus frutos. Mientras los demás han estado recogiendo conchas durante nuestros paseos con la marea baja, yo he recogido estos fragmentos de platos y tazas rotas. La tradición local dice que un barco o tres que transportaban un cargamento de vajilla, se hundió en alta mar hace muchos años. Sea cual sea su origen, los fragmentos se lavan constantemente y se me ofrecen. Los he utilizado para la Práctica, todos los días durante algunas semanas (sobre todo con Hattie y Olive), estudiando detenidamente estas cosas perdidas y rotas que tanto anhelan ser vistas. En lo que algunos podrían llamar un acto de Realización, he estado escribiendo pequeños cuentos imaginando la vida que cada fragmento podría haber tenido si no fuera por el fatídico naufragio. Al final del verano te enviaré los resultados. Mientras tanto, te transmito esta pequeña colección, con la esperanza de que te sirva de excusa para practicar con Artie y los demás. Un museo portátil -marcado. Pero te advierto: Usted no debe ¡convertirse en un naufrago! El jueves pasado, alrededor de la mesa de juego, tuvimos una acción que no voy a olvidar (o Eddie tampoco, ya que fue él quien tuvo que encontrar al médico). Realmente fue culpa mía, pero es propio de mí hundirme con el barco, ¿no? Te lo contaré todo cuando estemos juntas. Hasta entonces, en la práctica, (y enviar palabra cuando lo hace -me consideran tu compañera de coloquio).

Con cariño y afecto, Shirley



VI

Una calabaza del mundo Blang

Más que por sus cualidades intrínsecas, el objeto de la imagen merece un lugar especial por la relación que guarda con la «Douce Virgula» (también presente en este catálogo). La Virgula, como ya se ha dicho, es una especie de vara de adivinación utilizada con mayor o menor éxito por los miembros de la Orden para detectar y medir la atención que se ha prestado a un objeto en el transcurso de su vida y después de la muerte. Este modesto objeto se destaca entre todos los que están relacionados con la Virgula. Se trata de una calabaza seca y hueca (*Lagenaria siceraria asiatica*). Los registros indican su procedencia de la provincia china de Yunnan, concretamente en la prefectura autónoma de Xishuangbanna, frontera con Myanmar. Ha sido marcada y grabada en su interior con diversos utensilios, y se encontró en el Archivo con una cuerda de color azafrán atada a su alrededor. Es probable que, en una o más de las aldeas montañosas de Blang y U, existiera una célula de practicantes cuyas posturas mentales y físicas ante objetos de atención sostenida se asemejaban a las de la Orden, y tal vez estuvieran lejanamente afiliadas a ellas. Lo más probable es que algunos miembros del grupos de Pekín viajara a esta región en una excursión ornitológica con múltiples paradas, y se quedara con este objeto tras su descubrimiento. Según el mito de la creación de los Blang, todos los seres humanos y animales, y todas las formas de la naturaleza estaban contenidas en miniatura en una enorme calabaza que flotaba por el río Lancang. Cuando alcanzaban la madurez y estaban listos, por así decirlo, para nacer, un pájaro (a veces un cisne) se acercaba a picotear un agujero en la calabaza y los liberaba.



VII

Evidencias del "Segundo Pájaro"

Este bucólico paisaje de ovejas de color gris lluvioso, cortado en el centro por una cuchilla afilada y de perforaciones y desfiguraciones (entre ellas, un par de pendientes de plástico rosa que parecen ojos de gato o de serpiente) en el alijo W dentro de una gran caja de cartón que contenía, lo que parece ser, otras obras de arte, todas ellas con lesiones y desfiguraciones similares. Entre estos objetos encontramos, por ejemplo, un conjunto de figuritas de porcelana rotas, bocetos a lápiz con marcas de mordiscos, dibujos a carboncillo chamuscados; acuarelas extrañas (inexpertas) manchadas de lo que parecen ser fluidos corporales; un chal de satén moteado; y muchas otras piezas, todas de calidad muy diferente, que en conjunto pueden considerarse un argumento convincente para recordar que las obras de arte no se pueden tocar. Garabateado a toda prisa con gruesas pinceladas rojas en el lateral del envase de cartón, encontramos la siguiente exclamación en latín: SECUNDA EPULAS RABIOSE BECCO CARPSIT! que se traduce así como, "el segundo arrebató con su pico las uvas", una clara alusión a la leyenda de Zeuxis, tal como aparece en el "Cuento de la tercera ave". Los lectores familiarizados con este texto recordarán que es el segundo de los tres pájaros quien, en un arrebató de concupiscencia, arremete contra la nueva interpretación verosímil de Zeuxis y procede a "picotear furiosamente" (según la traducción más conocida) la canasta de uvas. Parece ser que, a principios del siglo XIX, la figura de la "segunda ave" de este legendario relato había alcanzado una dudosa prominencia entre los practicantes de la Orden, por lo que el término "segunda ave" pasó a designar cualquier acción emprendida espontáneamente en el curso de las prácticas rituales de la Orden que resultaban perjudicial para el acto colectivo de atención sostenida o -como en el caso de nuestro pastor perforado y su rebaño- perjudicial para el objeto de dicha atención (o ambas cosas). Esta segunda ave ficticia (y las indiscreciones que vino a ejemplificar) se invocó con frecuencia en el curso de las polémicas disputas doctrinales dentro de la Orden que agitaron las "parvadas" continentales a lo largo de las décadas de 1840 y 1850, sobre todo a modo de denuncia. Existen numerosas pruebas de que el término sigue siendo un lugar común entre los practicantes contemporáneos. Parece, pues, que nuestro cuadro, y las obras que lo acompañan, han sufrido, de un modo u otro, el picotazo perturbador de uno o varios segundos pájaros.



VIII

Un clavo de oficina

Hablar de objetos no es fácil. Hay que haber vivido con ellos,
Fuera de las reglas que nos atan infelizmente a ellos.
- Jacques Bureau, "Le Clou" (1944)

Es probable que el primer encuentro que el poeta Jacques Bureau (1912-2008), miembro de la Resistencia y obsesivo promotor del jazz, tuvo con la Orden fue durante el tiempo que estuvo en Siria en 1939 como miembro de la brigada de comunicaciones que seguía los movimientos de las tropas italianas. De ser así, es probable que supiera mucho más de la misteriosa de la "Orden de Siria" de lo que nuestros mejores investigadores han sido capaces de descubrir. Un ensayo crítico e histórico sobre los llamados "Rollos de Rûlek" (de próxima publicación en la revista *Proceedings*) sugiere que uno de los rituales de la Orden Siria consistía en invocar al "Mensajero del Espacio Vacío", y que sus miembros adoptaron "nombres de aves" extraídos de los mitos mesopotámicos, egipcios y levantinos. Se desconoce si esta rama de la Orden está vinculada, o incluso es idéntica, a una doctrinalmente hiperortodoxa "Hermandad Oriental" supuestamente localizada en El Cairo, y que se menciona en la correspondencia interna de la Orden reproducida en las Actas en "El fascículo de E". Tras el regreso de Bureau a Francia en 1942, se unió a la red de Resistencia "Prosper" del Special Operation Executive británico como operador de comunicaciones. En el verano de 1943 fue detenido y encarcelado en la penitenciaría de Fresnes. Allí pasó semanas dedicando sistemática y ritualmente toda su atención a un solo clavo oxidado, dejando constancia de esta experiencia en su importante ensayo de 1944, "El clavo". El experimento de Bureau se hizo legendario entre un grupo de poetas y artistas franceses y belgas que vivían en París en tiempos de la guerra, que podían describirse como místicos del objeto. Sus miembros repetidamente llevaron a cabo, documentaron y teorizaron actos colectivos de metempsicosis objetual - es decir (como las "Aves" utilizan el término) una coalescencia de "puntos de vista," una extraña aleación de lo visto y el vidente, de sustancia muda y voluble. Escribían obsesivamente de "convertirse" en objetos, o de encontrar la gracia y la redención en una relación de inmersión con el "flujo" oscuro y cósmico de la materia. Es difícil saber si la influencia de Bureau -y la de la Orden- los inició en este camino, o simplemente los llevó más allá. Al final del ensayo de Bureau, "un hombre" -un funcionario de prisiones- entra en su celda y le quita el clavo. Este fue, podemos demostrarlo, Émilien Féret (Calvados, 1921), cuya hermana formaba parte de una "volée" ya famosa de Birds-Résistants de París, y el clavo en cuestión fue durante muchos años un talismán entre los pajareros parisinos. Ahora se ha perdido, y el presente ejemplar es un facsímil conocido que se sabe que recibió atención metempsicótica entre los miembros de Ginebra en la década de 1970.



IX

La colección MacRae de baratijas icarianas

Kenneth MacRae (1923-2007), aquí en una foto de finales de los años cincuenta, fue un clasicista formado en Harvard, entusiasta de la genealogía y agente inmobiliario quien vivió la última parte de su vida en Worcester, Massachusetts. Su afición más cara fue coleccionar tesoros domésticos coloniales como vasos de vidrio soplado del siglo XVIII, candelabros de peltre y jarrones de Wedgewood, - gracias a los ingresos complementarios que obtenía pluriempleándose como anticuario privado. Dentro de una caja de chucherías que pertenecían a MacRae encontramos un peculiar tesoro de camafeos, joyas y amuletos, todos representando la historia mitológica de Ícaro. Un medallón de plata de estilo victoriano, por ejemplo, un grabado de la caída de Ícaro en el lugar donde normalmente estaría el rostro de un amante; otro colgante parecido a los amuletos que se encuentran en los lugares de peregrinación cristiana; un cabujón de ónice negro con restos de cera, lo que implica que el diseño grabado se utilizaba con fines epistolares. Esta colección es una prueba de su afición por los temas grecorromanos y su afinidad a la Orden. Para muchos de los miembros, la trayectoria demi-parabólica del joven Ícaro vestido de plumas no sólo representa las temerarias ambiciones de la juventud, sino ciertos excesos tolerados por los practicantes marginales (o incluso desviados) de la Orden. En este contexto, la advertencia de Dédalo a su hijo de no volar demasiado cerca del sol, y el trágico destino de Ícaro, emblematizan una actitud cautelosa hacia la metempsicosis, ese espacio difuso entre el observador y lo observado, el amante y el amado, que se produce durante las "Acciones" de la Orden, y que a veces persiste después de ellas. Es posible que algunos de estos objetos se consideraran ayudas materiales (o tal vez talismanes) destinados a proteger a los iniciados de los peligros icarianos de la Práctica.



X

El azafrán de Marinatos

Los blasones de tonalidad azafrán (rosetas, filetes, fajas, brocados y similares) han sido asociados a la Orden, generalmente como un medio de reconocimiento. La heráldica de esta convención nunca ha sido elaborada satisfactoriamente, pero parece haber pruebas de que la tradición es anterior a principios del siglo XX (véase la afirmación en "The Life and Times of Inyard Kip Ketchem, the Performing Attention Doctor", un ensayo de próxima publicación en que la enseña azafrán de la Orden está ligada al escudo naranja del establecimiento Knickerbocker de la antigua Nueva York). En este sentido, son relevantes los estigmas de azafrán bien conservados (que datan ostensiblemente de la Edad de Bronce tardía, aunque esto parece poco probable) que se hallaron entre las posesiones del arqueólogo griego Spyridon Marinatos, después de que falleciera en circunstancias misteriosas en 1974, cuando fue aplastado por el derrumbe de un muro durante las excavaciones de Akrotiri, en la isla griega de Santorini. Tras una erupción volcánica a finales del siglo XVII a.C., los asentamientos minoicos quedaron sepultados bajo un manto protector de piedra pómez y ceniza. Marinatos excavó en el yacimiento, famoso por sus incomparables pinturas murales que representan todos los aspectos de la vida y la cultura del Egeo. Según la correspondencia privada de Sir Arthur Evans, que conoció a Marinatos durante su etapa como director del Museo de Heraclión en Creta, el arqueólogo era un asociado de la Orden y aparentemente había llegado a creer que los artefactos en el sitio apuntaban a una prehistoria arcaica de los ritos de la Orden. La especulación sobre la teoría completa (y las evidencias de y las pruebas de la misma) excede con mucho el alcance de una breve epígrafe analítico que las preocupaciones de Marinatos giraban en torno a una interpretación (del fresco "Recolectores de azafrán", que trató extensamente en la monografía seminal de Reckitt de 1971, *Life and Art in Prehistoric Thera*. Originario de Grecia, el *Crocus sativus*, que florece en otoño, se cultiva y se recoge en cestas en Santorini desde la Edad de Bronce. La pintura mural, comúnmente conocida como "Los recolectores de azafrán de Akrotiri" representa a varios jóvenes, con la cabeza parcialmente rapada, que recogen flores de azafrán, y las vacían en cestas llenas de flores (presumiblemente para secarlas), y luego ofrecen una roseta de azafrán a lo que parece ser una diosa, una figura resplandeciente sentada en un templo rodeado de azafranes. Parece que Marinatos se convenció de que estas diferentes etapas del azafrán representaban algo más que una secuencia bucólica de primitivas labores agrarias, y elaboró un tratamiento completamente alegórico de los recolectores de Akrotiri en el que las "fases" de su trabajo reflejaban fases de atención ritual a las cosas hechas.



XI

El cilindro Korff

Este recipiente vacío se hizo para una de las primeras grabaciones del aria "*Rachel, quand du Seigneur*", de *La Juive*, de Fromental Halévy de 1835, una de las óperas francesas de más éxito de principios del siglo XX (y uno de los temas de Richard Wagner en su *Das Judentum in der Musik*). Las primeras grabaciones en cilindro de Pathé de la obra completa parecen haber pertenecido a Ludwig Karlovich von Korff (1919-1982), una figura importante en la historia de la Orden. Este recipiente se halló en un baúl de efectos personales y documentos pertenecientes a Korff y fue descubierto en 2010 en una tienda de antigüedades de Charlottesville, Virginia. Poco después de terminar sus estudios de doctorado en Königsberg, Korff, por razones ahora desconocidas, estuvo preso en el campo de trabajo de Vorkuta, al norte del Círculo Polar Ártico. Parece ser que allí, junto con su compañero de celda Sergei Arturovich Zakharkin y otros dos conocidos sólo como "Gleb" y "Vova", llevaban a cabo "Acciones" de la Orden (Korff había sido introducido en "la Práctica" en Prusia). Este grupo de Vorkuta es recordado por haber desarrollado una práctica en torno a cosas u objetos no considerados obras de arte -utensilios domésticos como tazas y cucharas, y composiciones aún más heterodoxas como agregados de nieve o escombros, incluso paisajes y el cielo. Lo que es más extraordinario es que el "korffianismo", por así decirlo, sobrevivió a este grupo extremadamente marginal, y ahora se considera como una de las herejías más sólidas de la Orden. Muchos lo consideran un "primer pájaro": un número sorprendente de korffianos parecen la atención, prefiriendo la pureza del "vuelo" incontaminado, una huida de lo que consideran un sórdido enredo (visual o de otro tipo) con las cosas hechas. Korff es conocido sobre todo por sus escritos en samizdat, en los que interpreta los tres pájaros del cuento pseudoausoniano como figuras alegóricas de las tres críticas de Kant, análisis rechazado rotundamente en las comunidades ortodoxas de la Orden. Las rivalidades entre korffianos y los miembros de la Orden "de la cordillera" (como los llaman los primeros) a veces llegó hasta el robo o el sabotaje de objetos de arte (o, en ocasiones, lo que parecería un gesto atávico, su sustitución por objetos "ordinarios", por ejemplo, como cambiar un cuadro por un cuchillo de pelar). Curiosamente, Korff parece haber traído este cilindro nº 27 de Leningrado al campo de prisioneros de Vorkuta. El propio cilindro acabó perdiéndose pero se conserva la caja como un objeto clave de ciertos experimentos poco ortodoxos de ejercicios de atención, en los que los miembros de la Orden de Vorkuta recorrían, sólo de memoria, las cualidades auditivas del cilindro ausente mientras centraban su mirada en su antiguo contenedor.



XII

Medalla de San Dionisio

La atención se centra en una pequeña "medalla de San Dionisio" de estaño, que representa al mártir del siglo III y patrón de París, junto con el espadachín que le ha cortado la cabeza, que sostiene contemplativo. En el medallón se lee "Sanctus Dionysius o.p.n.", que significa "ora pro nobis", o "ruega por nosotros". Es el único objeto de la exposición que procede de la colección personal del Locatario de la Orden, un cargo desempeñado desde hace tiempo (¿desde 1830?) por una sucesión de personajes más o menos misteriosos. La Orden es una organización acéfala y difusa (si es que puede llamarse así). Cualquier persona que desempeñe un papel centrípeto o centralizador lo haría contraviniendo su espíritu. De hecho, a menudo los cánones de circunspección en torno a la Orden son tales que impiden que cualquier persona que pretenda estar asociada a ella, por no hablar de cualquier autoridad en la misma, pueda llegar a mantener verdaderas relaciones con la comunidad. Así, el Locatario ocupa el lugar vacío de la supuesta autoridad y realiza ciertas tareas administrativas y archivísticas de un modo típico de los descabezados, aunque no sin cuidado. También persiste cierto mito sobre el Locatario: que a veces aparece (sin invitación y de incógnito) en las "Acciones" de la Orden, participando en ellas desde una discreta distancia. Además, se dice que el Locatario guarda un pequeño recuerdo de la Acción o de su ubicación: una piedra, una cinta, la página de un cuaderno que se cayó, un trozo de yeso. Una serie de pequeñas cajas de diversa antigüedad y procedencia que en el alijo del archivo están vinculadas al secretario o secretarios del lugar. Este medallón, hallado en una de estas cajas, es inusual por la documentación que lo acompaña. Fue recogido por un Locatario de una grieta entre dos losas de la Capilla de San Antonio de la Florida, en Madrid, donde se conserva el medallón. La Florida de Madrid, que alberga la tumba de Francisco Goya, así como frescos de Goya de 1798 (que representan a San Antonio de Padua resucitando a un muerto para que testifique sobre su propio asesinato). La escena se desarrolla en Madrid, entre majos y majas de las calles, y ángeles. (En cuanto al propio Goya, durante su traslado póstumo de Burdeos a Madrid se perdió su cabeza, posiblemente robada con fines frenológicos). Esta adquisición tuvo lugar durante una acción de una célula madrileña de la Orden el 13 de junio de 1982, en un día del año en que tradicionalmente los jóvenes piden la mediación de San Antonio en asuntos de amor. Las notas conservadas de los participantes sugieren una Acción centrada en una compleja negociación entre la vida y la muerte, y en la colocación de espejos (una consideración necesaria en la construcción de las ilusiones de la dama sin cabeza).



Los acompañantes como factores del entorno de la Orden

Esta gavilla de páginas anotadas representa un ejemplar incompleto de la monografía etológica pionera de Konrad Lorenz *Der Kumpan in der Umwelt des Vogels* ("Los compañeros como factores en el entorno de las aves"), aparentemente extraída de una edición de abril de 1935 del *Journal für Ornithologie*, donde apareció por primera vez. En las diversas anotaciones garabateadas, en la medida en que son descifrables, parece una traducción errónea de la obra de Lorenz al inglés. A través de las traviesas plumas de sus aspirantes a eruditos, un ensayo seminal sobre los hábitos sociales de las aves ha sido reeditado aquí como un jugueteón *feuilleton* sobre las actividades colectivas (y escandalosos asuntos interpersonales) de lo que parece ser una "sociedad" semiformal de estetas, muy probablemente una "parbada" anglófona de la Orden. Las páginas están tomadas principalmente del capítulo VIII ("El acompañante social"), aunque también hay algunas páginas del capítulo VII ("El acompañante sexual"). Muchas alteraciones resultan chismosas o salaces. Por ejemplo Lorenz señala que "los periquitos machos que cortejan suelen agarrarse al cuerpo (normalmente la grupa) de la hembra mientras bailan y parlotean delante de ella". Nuestros anotadores tachan "periquitos machos cortejadores" e insertan "Allen". Dicho esto, el documento tiene mucho valor. De particular interés para los historiadores de la Orden son los atisbos de las prácticas rituales específicas de esta comunidad. En un caso sorprendente, la descripción de Lorenz de un ataque colectivo montado por un grupo de grajos contra un depredador (señalando la "sincronización de los patrones instintivos de despliegue") se presenta como un elaborado relato de los primeros momentos de una típica "acción" colectiva como la que esta célula de la Orden podría llevar a cabo en un museo. La dinámica social de las agrupaciones de aves ha sido objeto de menos estudios formales de lo que el tema parece merecer, y las fuentes fiables de este tipo de investigación son bastante escasas. En vista de las advertencias tradicionales contra la atención, las interacciones entre las aves deben ser siempre un elemento central del trabajo de las interacciones entre los miembros de la Orden.

The extent of an object in environment
 from a process of stimulation given
 thing - JOURNAL ORNITHOLOGIE
 we relate the
 associated stimulus
 to the source
 of stimulation
 the thing
 itself

JOURNAL
 ORNITHOLOGIE

Deutschschweizer Zeitschrift

Heft 2 April 1922

Der Kampen in der Umwelt des Vogels.

Der Artgenosse als zentraler Moment seiner Verhaltensweisen.

Acht von Tschudi von H. Habersetzer gewidmet.

Von Konrad Lorenz, Ethnologe.

Inhaltsverzeichnis.

- I. Bedeutung. Der Zweckliche Begriff des „Kampens“.
- II. Lokalisierendes und Präzisionsverhalten.
- III. Die Präzision des Objektes ursprünglicher Taktstellungen.
- IV. Die ursprüngliche Richtung des Kampens.
- V. Die Übertragung.
- VI. Die Kämpfergruppen.
- VII. Der Gesellschaftskampf.
- VIII. Der soziale Kampf.
- IX. Der Hauptkämpferkampf.
- X. Zusammenfassung und Ergebnisse.

I. Einleitung.

Das, was wir als einen Gegenstand zu bezeichnen pflegen, entsteht in unserer Umwelt dadurch, daß wir die verschiedensten, von einem auf demselben Dinge ausgehenden Reize zusammenfassen und sie zusammenfügen auf das betreffende „Ding“ als die gemeinsamen Reizquelle bezeichnen. Dazu gehört noch, daß wir die ausgehenden Reize nach außen hin vor sie stehendes Raum projizieren, in ihm lokalisieren. Wir stellen das von der Linse unseres Auges auf unsere Netzhaut reflektierte Bild der Szene nicht oben dort auf der Netzhaut, nicht so als ob wir sie etwa das mit einer Glöhbirne auf unsere Körperwand

Die vollständige Inhaltsverzeichnis mit eingetragten Seitenzahlen wird an die Abhandlung anschließen.

Preis 4.00 Fr. 8. Jahrg. April 1922.



Kampens in der Umwelt

XIV

El reloj Waltham

El Archivo contiene un número considerable de relojes, muchos de ellos están hechos a medida (o modificados) para permitir marcar fácilmente una secuencia de duraciones iguales, un requisito obvio para los practicantes habituales de los protocolos de atención sostenida de la Orden. Estos son concebidos como "cronómetros de meditación", aunque los historiadores técnicos de la cronometría recordarán fácilmente la estrecha relación entre el desarrollo de las alarmas de oración monásticas y la invención del reloj moderno en el siglo XIII (que surgió casi con toda seguridad como un dispositivo modificado para hacer sonar las campanas). Los relojes más corrientes del Archivo parecen haber sido adquiridos en gran medida por su relación a la Orden (o "Acciones" notables). Según la etiqueta que acompaña a estos objetos, el reloj Waltham, su estuche de piel de foca y su cadena de colmillo de morsa se encontraron juntos: el reloj dentro de la bolsa, que luego en un saco que Jean-Jacques Cazayous dejó por descuido en la finca de Begouën en el momento de su muerte, en 1931. El saco ha sido identificado hecha de piel de una foca barbuda (*Erignathus barbatus*) originaria de Spitsbergen. El diseño triangular del ribete se asocia con los motivos indígenas Lule Sami de la costa norte de Noruega. La bolsa lleva inscritas las iniciales "J. S. S." A quién se refiere y cómo llegó a manos de Cazayous, es algo que aún no se sabe. El reloj de bolsillo Waltham es un modelo de 1881 casi idéntico al modelo de 1857 que llevaba Abraham Lincoln en el momento de su asesinato. Lleva las iniciales "F. L." en el reverso, y se cree que perteneció a François Lavel, un hombre de negocios de la época. François Lavel, colaborador del conde Begouën (y masón de alto rango), fallecido en París en 1895 en circunstancias muy sospechosas. Un pequeño diario (que no se muestra aquí), también en posesión de Begouën, contiene una nota evidentemente escrita de puño y letra de Cazayous:

Pas difficile de comprendre pour-quoi M. Lincoln où qu'il allait avait sa Waltham dans la poche. Parfait pour compter les intervalles: 7 minutes + 7 minutes + 7 minutes etc.

No es difícil entender por qué el Sr. Lincoln siempre tenía su Waltham con él dondequiera iba. Perfecto para contar los intervalos. 7 minutos + 7 minutos + 7 minutos etc.

Esto ha sido tomado como prueba por algunos de que Cazayous utilizó el reloj mientras dirigía acciones en la región de Ariège tras su llegada allí en 1896. Sin embargo, hay otros que han expresado su preocupación sobre la autenticidad del diario. Esta cuestión se discutirá después en un próximo número de las Actas.



Naturaleza muerta con uvas, San Pedro y Miquelón

Según las notas de ingreso, este pequeño óleo procede de la ciudad de St. Pierre, en el territorio francés de San Pedro y Miquelón. Al parecer, durante mucho tiempo fue una de las pocas obras de arte a las que podían acceder los miembros de la Orden. Existen relatos que sugieren que las actividades de la Orden formaban parte de una temporada invernal sorprendentemente animada en St. Pierre. Maurice Caperon, antiguo gobernador de la ciudad y miembro de la Orden de St. Pierre, escribe (1896-1957):

Pendant l'hiver, c'est le désœuvrement complet, mais qu'on ne croie pas pour celà que chacun se confine au coin de son feu. Il n'y a pas une petite ville de province où on soit más noctámbulo que en Saint-Pierre. Malgré la neige, le verglas, on ne voit, le soir, que des gens emmitouflés et encapuchonnés, enrubbanés parfois en safran, se rendant à quelque rendez-vous...

Durante el invierno, no hay nada que hacer, pero esto no quiere decir que cada uno esté confinado en su propia chimenea. No hay pequeña ciudad de provincias más nocturna que Saint-Pierre. A pesar de la nieve y el hielo, por las tardes no se ve más que gente abrigada, a veces envuelta en azafrán, camino de alguna reunión...

Una gran parte de este bullicio de actividad en el crepúsculo septentrional consistía, como continúa Caperon (en la edición ampliada de 1902 de su Saint-Pierre et Miquelon, citada más arriba), en el transporte de bultos entre las casas: se trataba de cuadros. Los habitantes de la ciudad poseían un total de cinco. En un mismo día se celebraban simultáneamente dos o tres "Acciones" en otros tantos hogares que seguían los protocolos de atención sostenida. El cuadro de arriba, con uvas, fue el más popular, y muestra un evidente desgaste revelador. Una nota en el reverso del cuadro, fechada en 1899 y escrita a lápiz de carbón, es a menudo alucinatoria, característica de la devoción repetida a un mismo objeto. Probablemente garabateada durante o después de una acción, se lee:

"le pouce pâle du souffle de ta bouche, ta naissance ossifiée dans l'hiver de ma bouche, le rire glacé du ministre frêle, le rire laqué du rouge-gorge."

Una traducción literal de esta extática inscripción podría decir: "el pulgar pálido del aliento de tu boca, tu osificado nacimiento en el invierno de mi boca, la risa vidriosa del frágil ministro, la risa brillante del petirrojo".



Un ventilador "a la escucha"

El Archivo presenta una gama considerable de dispositivos que parecen haber servido de prótesis sensoriales (o, en algunos casos, limitaciones). La experimentación con parafernalia ha caracterizado a varias comunidades de la Práctica. Este abanico de mano, al que se ha unido una pequeña trompetilla mediante una fina cadena de oro se cree que fue utilizada por los miembros de la Orden, que trabajaban en Madrás, India (actual Chennai) en la época de la Compañía Raj, durante el gobierno del veterano de Waterloo, el general Sir Frederick Adam (1832-1837). Este grupo de Madrás tuvo sus inicios en el famoso club de caballeros de Madrás, y fue Stephen Rumbold Lushington (1776-1868), el gobernador de Madrás que precedió a Adam y fue amigo personal de Jane Austen. Como ha revelado el trabajo reciente en los archivos de Fort George, el improbable grupo de eruditos y que reunió Lushington también incluía, junto con otros miembros de la Sociedad Literaria de Madrás, el pandit Cavelly Venkata Lechmiah, antiguo compañero del gran orientalista y coleccionista Colin Mackenzie. El grupo recorría con frecuencia los cincuenta kilómetros que separan los megalitos de los magníficos templos de Mahabalipuram, donde llevaban a cabo protocolos de atención sostenida sobre tallas y esculturas ornamentales. Siguieron así las huellas de los grandes orientalistas de la Escuela de Madrás, aunque el objetivo último de sus exploraciones y excavaciones no podía ser más diferente. Este artículo en el Archivo junto con otros objetos han sido clasificados como "concentradores sensoriales", muchos de ellos con notas adjuntas. Una etiqueta en la caja que contenía este ventilador dice lo siguiente: "Se utiliza para escuchar obras de arte, concretamente cuadros". No está claro, a partir de las fuentes asociadas, si esto significa escuchar algo como voces concebidas como emergentes del marco ilusionista del cuadro (y, por tanto, pertinente sólo con retratos de personas o imágenes de animales), o si de moléculas por debajo de los umbrales sensoriales ordinarios. Sin embargo, lo que está claro es que el propósito del ventilador de mano es ocultar la trompeta de la pintura, para que no sepa que la están oyendo que está siendo escuchada. Hay pruebas fehacientes de que este objeto fue modificado por los usuarios mucho después de la década de 1830: el tudel de goma de la base del tubo de escucha es sintético, y lo que originalmente era, se supone, una trompeta de cuerno ha sido sustituido por un frágil cono de papel (que, inexplicablemente, muestra un mapa de Europa dibujado a mano, como el que podría haber formado parte de un cuaderno escolar en los años 50). Los pequeños embudos se encontraron en la misma caja, pero no se sabe nada de su finalidad o relación.



XVII

Dos sumadoras de isopsefia

El Archivo contiene una sorprendente cantidad de calculadoras mecánicas antiguas, que abarcan desde la década de 1930 hasta la de 1960, de las cuales las dos que se muestran son los ejemplos mejor conservados. Una breve nota que acompaña a la colección describe el uso de estos aparatos en la "isopsefia espacio-numérica", una práctica brevemente en boga entre ciertos devotos de la Orden, y que consiste en el cálculo del "valor numérico" de una obra de arte. El proceso empleado para calcular la "suma" de una obra de arte con arreglo a estos elaborados protocolos isópsicos es paralelo a los procedimientos alfanuméricos más familiares de la Antigüedad, es decir, el cálculo del valor numérico de una palabra dada mediante la interpretación de sus letras como números y el cálculo de su suma. La Orden elabora su propia versión espacio-numérica de esta antigua actividad y la hace aplicable a situaciones no lingüísticas: en lugar de correlacionar valores numéricos con las letras individuales de un alfabeto, los practicantes asignaban dichos valores a rasgos visuales específicos -colores, por ejemplo, o formas geométricas- de un modo que recuerda a la "estética psicofísica" de Charles Henry (aunque aparentemente no se deriva de ella). Los ejemplos pueden ser apropiados: el griego escrito carecía de un sistema numérico independiente de su alfabeto, por lo que las letras del alfabeto también se utilizaban para designar números. Usando una de las técnicas estándar para la isopsefia en esta tradición, uno podría calcular el valor de *πουλί* (pájaro) como sigue:

$$\pi (= 80) + \omicron (= 70) + \upsilon (= 400) + \lambda (= 30) + \acute{\iota} (= 10) = 590$$

Una isopsefia "espacio-numérico", como la que se activa en el uso de la Orden, convertiría una imagen de un pájaro en un cociente similar, mediante una suma de valores asignados de antemano a fenómenos visuales seleccionados que se manifiestan sistemáticamente en el arte representacional (e incluso en el no representacional). Los documentos conservados en la colección ofrecen pruebas de varios sistemas de este tipo, y manifiestan diversos grados de especificidad. Uno asigna los números del 100 al 213 a varios tonos de marrón; otro descubre que los números entre 80-100 se refieren a las transformaciones planas del trapecio, y otro, un tercero, utiliza sólo los numerales 1. -1 y 2 (1 corresponde a "Algo está presente a los ojos"; 2 a "Nada está presente a los ojos"; y -1 a "Algo es un ojo"). El espacio-numérico parece haber surgido inicialmente como una forma de atención minuciosa, paralela a las técnicas más tradicionales utilizadas por la Orden pero rápidamente evolucionó hacia una táctica utilizada principalmente para "Negar" el objeto de atención durante una "Acción", con la cuantificación funcionando como una forma de borrado. No obstante, existen evidencias que fueron utilizadas en diferentes fases de la "Realización", para descubrir la afinidad de una obra de arte con otros objetos a los que se habían asignado valores numéricos similares.



XVIII

El fisiopatógrafo Filadelfia

Este pantógrafo de 1945 de la Oficina Naval de los Estados Unidos, junto con una mentonera toscamente tallada y unas instrucciones anotadas, sugiere claramente que se trata de un kit de un "fisiopatógrafo", un aparato ideado por primera vez a principios del siglo XIX para la producción de siluetas. Dadas las consonancias entre la presente acuarela que se conserva en los Documentos de Thomas Jefferson de la Biblioteca del Congreso, el modelo del Archivo parece ajustarse al diseño original de John Issac Hawkins, inventor, entre otras cosas, del piano vertical, el portaminas de punta permanente y la lente correctora trifocal, quien expuso su primer fisiopatográfico retrato en la Wunderkammer del pintor y político Charles Willson Peale. Su máquina de siluetas se convirtió en una de las principales atracciones del Museo Peale, sobre todo bajo la dirección del recién manumitido Moses Williams (antes Moses Peale). El fisiopatógrafo permitía transponer con precisión el perfil, trazado directamente desde el rostro mediante un cursor de bronce, a un instrumento de grabado que tallaba el perfil en una tarjeta plegada en folio. El apéndice cóncavo de la parte inferior de la tabla servía para estabilizar la cabeza del modelo. Para promocionar el artefacto, Peale envió la acuarela antes mencionada de Hawkins a Thomas Jefferson, junto con una silueta tomada de un busto del propio Jefferson, sugiriendo un uso sutilmente heterodoxo del dispositivo: no meramente para producir, sino para *atender activamente* a las representaciones. Una amplia selección de los llamados "cabezas de bloque" del Archivo, los positivos descartados de personas y, sobre todo, de objetos, parece indicar que los adeptos de la Orden usaban estos como dispositivos para provocar una "háptica de la atención" hacia las obras de arte (así como a las fisonomías, a pesar de la prohibición tradicional de los protocolos de la Orden para usarlos en personas). En cuanto a los orígenes de esta práctica quedan varias posibilidades por investigar. ¿Fue el modelo que se encuentra en el Archivo un experimento inicial de reutilización de la fisiognomía -la adivinación de la naturaleza interior a partir de la observación minuciosa de una superficie- por un miembro de la Orden de Filadelfia en la década de 1950? ¿O fue el propio Peale un asociado de la Orden, cuyo excéntrico uso del dispositivo de Hawkins se transmitió a través de generaciones de los iniciados? La prodigiosa colección de taxidermia en el museo de este preeminente naturalista sugiere que se inclinaba por esta especie de aves. De hecho, su autorretrato más famoso lo representa levantando una cortina de terciopelo ante una galería de especímenes de aves: un pavo salvaje a la espera de ser inmortalizado y un águila presidían la galería, en un gesto que se refería al lema del *Libro de Job* inscrito en la entrada del museo: "Pregunta a las aves del cielo, y ellas te enseñarán".



XIX

La Colección MacGinitie

La "Colección MacGinitie" se compone de once pares de gafas de distintos tipos, cada una de las cuales ha sido modificada de una u otra forma para crear un "efecto Ganzfeld" -la percepción envolvente de un campo vacío, uniforme y, en el mejor de los casos, sin textura. Presentamos aquí tres artículos característicos de este conjunto más amplio, a saber: un par de gafas Vispec "Stadium" (vinilo, de fabricación inglesa, hacia 1964); un par de gafas de nieve inuit talladas (hueso de fémur de alce con cordón de tripa de foca, hacia 1950); y un par de gafas de soldador de metal ventilado (cristales de seguridad, fecha desconocida, posiblemente de 1920). La lente flexible de la primera de ellas ha sido frotada con varias capas de un compuesto ceroso de parafina y gelatina derivado del petróleo, posiblemente una pomada para el pelo. En las aberturas oculares del segundo se han colocado tiras de papel doblado. Los oculares planos del tercero parecen haber sido pintados a mano con una pintura al óleo blanca de color blanco turbio. Bud Crocher "Cross-hairs" MacGinitie (1922- 2006) fue piloto de pruebas y maestro paracaidista de las Fuerzas Aéreas de EE.UU. Después de acumular un distinguido historial en B-17 con el escuadrón 358 durante la Segunda Guerra Mundial, estuvo a las órdenes del Dr. John Paul Stapp en el grupo de biofísica del laboratorio médico de la base aérea de Wright Field (y más tarde en la base aérea de Holloman en Alamogordo, Nuevo México). MacGinitie trabajó en fisiología de estado extremo y aviónica y acabó colaborando en el salto estratosférico de Joseph Kittinger Jr. en 1960. El psicólogo alemán Wolfgang Metzger (1899-1979) experimentó con los efectos Ganzfeld a finales de 1920, y descubrió que la exposición a una imagen retiniana desestructurada podía producir alucinaciones. La tecnología se incorporó a los experimentos de privación sensorial en los años 50, y el fisiólogo perceptivo estadounidense James J. Gibson parece haber sido el primero en desarrollar pantallas Ganzfeld montadas en la cabeza, que acabaron adoptando la forma de gafas similares a las de la colección MacGinitie. En la actualidad no se sabe nada de la relación de Bud MacGinitie con la Orden. La necrológica de MacGinitie en *Jump*, el boletín de la Asociación de Paracaidismo de Clewiston, no hace mención a la Orden ni al trabajo de MacGinitie sobre las prácticas atencionales en general, pero sí se menciona que untó vaselina en el interior de sus gafas por primera vez en 1959, al parecer para crear una "visión más suave y sedosa de la Tierra". El artículo continúa afirmando que MacGinitie "realizó unas 200 inmersiones con vaselina [sic] a principios de los años sesenta". La presencia de estas gafas Ganzfeld en el Archivo sugiere fuertemente que estas inmersiones tenían algo que ver con el trabajo de la Orden, y es difícil resistirse a la especulación de que se usaron en alguna forma en la fase de "Negación" que privilegiaba la desorientación de un "campo total" luminoso.



El telar de Boonville

Este pequeño telar de madera hecho a mano se encontró en el Archivo envuelto en páginas de la revista *Handweaver & Craftsman* (Vol. 28, nº 3, junio de 1975). En el telar hay un tejido de pelo parcialmente terminado y, junto a él, una cantidad de hilo precortado. A juzgar por el rizado y el estado del hilo, parece que el tejido fue desmontado y vuelto a tejer. En la parte posterior del telar hay un pequeño diagrama de dos rombos entrelazados, uno claro y otro oscuro, posiblemente la imagen original de esta pequeña obra textil. También legibles en el dibujo las palabras "Negación-Realización". De la identidad de la tejedora quedan pocas pruebas, aparte de un nombre y una dirección en la etiqueta postal de la revista (K. Sombart, 500 4th Street, Boonville, MO). Curiosamente, las páginas de la revista están repletas de imágenes de pájaros. La ciudad rural de Boonville -con una población de 7.451 habitantes en 1975, y con un ambicioso "pequeño grupo experimental de practicantes de la Orden en la posguerra". Quizá sea más convincente la imagen del retejedor como votante solitario, un practicante solitario que, desprovisto de las bienvenidas socializaciones del Coloquio y el convivium, permitía que sus devociones se volvieran cada vez más peculiares. (Las advertencias convencionales contra las prácticas solitarias de la Orden están bien atestiguadas, dos pájaros se consideran con frecuencia insuficientes para una "Acción", y tres a menudo considerados un mínimo; sin embargo, la formación de comunidades completas puede resultar difícil en ciertos entornos, y se reconoce la existencia de asociados anacoretas de la Orden). La conjunción de los términos significativos "Negación" y "Realización" merece un comentario: se trata, por supuesto, de "fases" frecuentemente encontradas en los protocolos rituales de la Orden (en la primera, una cosa se deshace; en la segunda, se completa, amplía o responde). Una separación de movimientos tan dispares y constitutivamente distintos -especialmente en el contexto de pruebas materiales independientes de tejer/destejer/retejido- sugiere claramente una tendencia heterodoxa.



La Conflagración de Arte Madí

Esta fotografía, que salió a la luz recientemente en un conjunto de materiales asociado al editor estadounidense Stephen P. Greer (1935-1988), parece haber pertenecido al importante artista argentino Gyula Kosice (1924-2016), y aporta nuevas pruebas sobre una facción del grupo vanguardista Arte Madí activo en Buenos Aires en las décadas de 1940 y 1950. Como muchos de estos grupos, los Madí buscaban la fusión del arte y la vida según principios utópicos. Varios artistas que aparecen en las páginas de la revista *Arte Madí Universal* (1946-53) nunca más se supo de ellos: Alejandro Havas, Raymundo Rasas Pet, Aníbal Biedma y otros. Durante mucho tiempo persistieron los rumores de que, ante la posibilidad de que sus obras circularan en el "festival de la inatención" del mundo del arte (galerías, museos, casas particulares), estos evasivos artistas se separaron del grupo principal y vivieron en un entorno estrictamente secreto en el que sus obras estaban convenientemente protegidas de los estragos vampíricos de la mirada casual. A principios de los sesenta, un incendio destruyó el estudio-galería que habían construido en Montevideo para sus ejercicios de atención. La conflagración destruyó prácticamente toda su producción artística junto con todas las pruebas materiales que pudieran arrojar luz sobre sus actos. Hasta el día de hoy persiste una gran incertidumbre sobre las circunstancias del incendio. Hay personas que consideran que el incendio representó un sacrificio quijotesco por parte de los artistas, que podrían haber llegado a creer que sus esfuerzos en nombre del arte eran en vano. Otros han alegado un acto incendiario por parte de miembros del grupo Madí original, conocidos por sus despiadados ataques a facciones rivales. En los últimos años (sobre todo a la luz de los trabajos sobre los Papeles Greer (véase "MET-HIM-PIKEHOSES: The Greer Fragments and the Literature of Amphibious Ecstasy in the Américas, 1948-1962", de próxima publicación en las Actas) se ha sospechado sobre las prácticas bajo la Orden. ¿Se dedicaban los miembros de la "cisma" a la práctica, o alguna de sus desviaciones? De ser así, es posible imaginar que el incendio en cuestión estaba relacionado con una "Negación" anómala o catastrófica -tal vez parte de un esfuerzo permanente por situar las obras en cuestión fuera del alcance de formas imperfectas de atención.



El Witkacy łyżeczka

Tenemos aquí los restos esqueléticos fabricados de una criatura marina anficéfala, sus cráneos gemelos antipodales encerrados en gruesos moldes resinosos que parecen máscaras mortuorias sin terminar. La documentación asociada parece establecer que esta ambivalente especie de escultura en foma de pescado perteneció al virtuoso y polímota artista Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885-1939), figura destacada de la vanguardia polaca de los años veinte y treinta. Al parecer, Witkiewicz (o "Witkacy", como se le conocía a menudo) asociaba esta figura bicéfala con el espectacular colapso de su larga amistad con el antropólogo Bronisław Malinowski. En 1914, Malinowski, que preparaba su primer viaje a las islas Trobriand, se enteró del suicidio de Jadwiga, la novia embarazada de Witkiewicz. Preocupado por su amigo, Malinowski invitó a Witkiewicz a acompañarle en la expedición como dibujante y fotógrafo. Sin embargo, a medida que avanzaba el viaje su amistad se fue degradando. Las razones de este distanciamiento nunca han sido claras, pero nuevas pruebas, recientemente sacadas a la luz en el Archivo, sugieren que la disputa inicial se produjo durante una práctica de atención sostenida a una espátula de cal trobriandesa tallada por uno de los "tejedores de huesos de Boitalu". Al parecer, Witkiewicz, en el curso de un apasionado coloquio, acusó a Malinowski de no haber dejado adecuadamente de lado sus conocimientos técnicos sobre el modo de fabricación del artefacto, que este último, al parecer, había invocado con cierto detalle (esto sería, por supuesto, una queja legítima según los principios de una práctica ortodoxa de la Orden). El conflicto se agravó rápidamente, y tal vez se entienda mejor como parte de la irrupción que provocó una división entre los asociados europeos de la Orden de principios del siglo XX, entre los "tradicionales" (que eran la mayoría) y los "modernos" formado por una camarilla insurgente de practicantes que empezaron a concebir la práctica como una técnica "científica" para mejorar la precisión y el recuerdo de las observaciones. Malinowski, al parecer, había caído bajo, para la creciente consternación de Witkiewicz. Las desavenencias en las décadas siguientes provocó un furioso enfrentamiento en forma de ataques y diatribas contra el funcionalismo antropológico. Para Witkiewicz, el método de Malinowski era un "empirismo mezquino" que pretendía "explicar" la llamada religión primitiva, que era la más pura expresión del llamado "sentimiento metafísico" que yacía en el núcleo vital de la persona humana (y que, por tanto, había que defender desesperadamente de los estragos del positivismo desmitificador). Este objeto que se presenta en sí puede ser una parodia del pensamiento evolucionista, pero esto es pura conjetura. Lo que es seguro es que Witkiewicz lo llamó su łyżeczka "cuchara pequeña", quizá en referencia a la fatídica espátula de cal.



XXIII

El caballo Vogelwarte

Este caballo de madera, hueco y con ruedas, parece haberse conservado en el Archivo debido a la pequeña tarjeta de visita descubierta en su interior. En la tarjeta hay tres palabras: "1. RECEVOIR / 2. REJETER / 3. RENCONTRER" (que traduciríamos como: "1. RECIBIR / 2. RECHAZAR / 3. ENCONTRAR"). Nuestros investigadores conocen esta secuencia por los trabajos de Wilhelm Freimuth, un judío-alemán estudiante de sociología que trabajó con Marcel Mauss en el Collège de France a principios de los años treinta. Se trata de los escritos de Freimuth (incluida la correspondencia bajo el seudónimo "Vogelwarte") es lo único que hasta ahora ha permitido vislumbrar una controvertida variante de la Práctica conocida como el "Protocole du Don". El interés del profesor Mauss por el problema del don es bien conocido. Su obra fundacional de la teoría antropológica de 1925, *Le Don*, sostiene que ningún don es gratuito; que la deuda, el reembolso y la venganza son instintos de todo acto de donación. Una lectura atenta de la función social del intercambio y la circulación de regalos (con especial énfasis en las tradiciones de Polinesia, Melanesia y el noroeste del Pacífico) conducen a una reevaluación de las ideas de la época sobre las economías "primitivas" y la vida ritual. El "Protocolo del Regalo", en sus tres fases de recepción, rechazo y encuentro, se describe en uno de los libros de la serie, como "ein Verfahren zur Neutralisation", un método de neutralización mediante el cual "ein Geschenk kann zu einem Objekt werden" ("un regalo puede convertirse en un objeto"). Se sospecha que el protocolo, destinado a los asociados de la Orden, pretendía tener el efecto práctico de liberar un regalo de la esclavitud de la deuda, liberando a la vez el objeto y todo lo relacionado con su transferencia. Que una práctica pudiera tener tal efecto práctico, por no hablar de una función mundana, explica la controversia que rodea al protocolo, antes y ahora. Para algunos, este indicio de funcionalismo basta para descalificarla por completo de la práctica de la Orden, y al presentar aquí las pruebas, reconocemos debidamente esas objeciones. Los cuadernos de Freimuth sugieren que las obras sobre las que se practicaba se presentaban en ceremoniales, de los que aún no se ha descubierto ninguna descripción. Este caballo de Troya de arte popular puede ser uno de ellos.



XXIV

El cabo Eads

Entre los especímenes de Historia Natural conservados en el Archivo, encontramos una pluma de un gallo salvaje (*Gallus sonneratii*). La matriz es quebradiza, pero el fino patrón de manchas ocres sigue mostrándose a pesar de la considerable antigüedad del espécimen. Hay razones para creer que esta pieza perteneció al botánico, químico y lingüista estadounidense Orville Eads (1804-1889) miembro de los llamados "hegelianos de Kentucky", un grupo de la Universidad de Transilvania (Lexington) y famoso por su conflicto con los hegelianos más prominentes de St. Louis reunidos en torno a Henry Clay Brockmeyer (1826-1906). Al parecer, Eads fue asistente del infame naturalista y estafador Constantine Samuel Raffinesque (1783-1840) durante la investigación sistemática de este último de los peces de agua dulce de la región transapalache. Y entre las notas de ese trabajo de la mano de Eads encontramos una referencia a "Die Ordnung des dritten Fisches", o, literalmente, "La Orden del Tercer Pez". El significado exacto del texto de Eads sigue sin estar claro, ya que el término alemán "Ordnung" es esencialmente un término taxonómico, mientras que el sentido inglés de "asociación" se traduce a través de la palabra alemana "Orden". Pero trabajos recientes ha sacado a la luz una edición pirata estadounidense del clásico de Izaak Walton *Compleat Angler* (1824) que contiene la siguiente interpolación inquietante:

Tres truchas se acercaron a la mosca artificial. La primera fue directa por ella, pero al ver el afilado anzuelo cambió de rumbo y desapareció en las profundidades. La segunda Trucha se sintió igualmente atraída, pero mordió la mosca y fue arrastrada por el feliz pescador. Pero había una tercera Trucha, también, que revoloteó largo tiempo ante la Mosca, mirándola fijamente. "Qué trucha tan curiosa", dijo el pescador, pero la trucha no se movió.

Este material y otros relacionados, de próxima aparición en las Actas ("The Eads Protocol: Kentucky Hegelianism, the *Walam Olum*, and the Sublation of the Third Fish, 1826-1877") defiende la existencia de una comunidad hasta ahora desconocida, desviada (o lúdica) de practicantes de la Orden en la Universidad de Transilvania y sus alrededores en la segunda mitad del siglo XIX, que trabajaban en un lenguaje principalmente acuático o ictioide. En algún momento, el presente objeto llegó casi con toda seguridad a manos de esta cohorte, que parece haber tematizado el "ojo" en formas vinculadas, pero también divergentes, de los usos masonicos. El plumaje del *Gallus sonneratii* del sur de Asia era ávidamente buscado por los pescadores con mosca desde principios del siglo XIX, ya que las moscas "mojadas" era una forma única y sumamente eficaz de imitar el pequeño ojo de un pez cebo.



Encuentros cercanos de Hynek

El Archivo cuenta con una cantidad considerable de material audiovisual, incluido un juego completo de la obra cinematográfica de Peter Greenaway (todo en película). Las cintas de vídeo ocupan casi seis metros de almacenamiento lineal. Presentamos aquí una cinta VHS (duración 137 minutos) de principios de los años ochenta, una edición doméstica del largometraje de Steven Spielberg 1977, *Encuentros cercanos del tercer tipo*, protagonizada por Richard Dreyfus y Teri Garr. El título de la película procede del clásico de J. Allen Hynek de 1972, *The UFO Experience*. En él, Hynek, astrofísico formado en Chicago y consultor militar durante la Guerra Fría, renuncia a su escepticismo sobre la vida extraterrestre y elabora una escala de tres niveles para clasificar los "encuentros extraterrestres". A saber: en un encuentro cercano del primer tipo, no hay contacto directo con el objeto no identificado. Un encuentro del segundo tipo deja un rastro físico, en o sobre el cuerpo del testigo, o una alteración de la vida animal y vegetal en el lugar del encuentro (por ejemplo, arena fundida en vidrio debido a las altas temperaturas). Pero un encuentro cercano del tercer tipo es algo totalmente distinto: un encuentro directo con la vida del objeto alienígena. La especulación de que esta triple tipología está en relación con el "Cuento del tercer pájaro" ha sido rechazada por la mayoría de los estudiosos de ESTAR(SER), ya que encuentran una serie de desanalogías entre ambos, así como una ambivalencia con respecto a las tendencias "marginales" o "paranormales" en la práctica de la Orden. No obstante, no se puede negar que la obra de Hynek -en particular su defensa de la vigilancia general y, sobre todo, la suspensión del juicio ante el encuentro con lo desconocido- hace eco de temas importantes en la labor de la Orden. Hasta la fecha es imposible afirmar con certeza que el cambio radical de Hynek sobre la vida extraterrestre se debiera a sus interacciones con los miembros de la Orden en Akron, Ohio, a mediados de siglo. Este punto de vista, sin embargo, sigue llamando la atención.



La roca de Sennichi Kaihōgyō

Dentro del Archivo se encontró una bolsa de polipiel que contenía una bola de bolos, junto con una serie de chucherías japonesas de la posguerra y trozos de efemérides budistas como una pequeña "roca de erudito" (chino gōngshí, japonés suiseki) alterada con líneas de pintura en bucle. Todos estos objetos están acompañados por un poema manuscrito o una anotación poética en inglés. De origen indeterminado, este objeto, de una altura de 15 cm, es un ejemplo de las rocas de formas llamativas que se utilizan como fuente de inspiración y meditación en las tradiciones eruditas de Asia Oriental. Estas esculturas seminaturales (no es infrecuente que se trabajen para realzar sus cualidades naturales) suelen representar paisajes en miniatura que el poeta-estudioso o el erudito-calígrafo puede recorrer mentalmente mediante imaginativas alteraciones de escala. El texto consta de 260 fragmentos, cada uno en tres líneas, bajo el título "Sennichi Kaihōgyō". El texto comienza de la siguiente manera:

uno / respira primero / respira nunca / primer aliento // dos / montaña
debajo / encima alrededor / sin fin // tres / y aquí musgo / cantando
por musgo / verde y // cuatro / el árbol-joya / ramificación haciendo /
cielo-joyas // cinco / raspar el sonido / camino de pie / parada no te
detengas aquí

Sennichi kaihōgyō, o "Circunvalación de los mil días", da nombre a un esotérico ritual budista tendai, que data de principios del siglo XVI y que aún se utiliza, que requiere mil repeticiones de un sendero de veinticinco millas alrededor del monte Hiei en Japón. Durante su meditación diaria a pie, los monjes se detienen en 260 santuarios y salas para ofrecer mantras y cánticos. Este significativo hecho histórico vincula sugestivamente las líneas anteriores con la roca pintada del erudito, ya que cada línea de pintura en el objeto hace un camino deambulante que une 260 puntos pintados. Al parecer, este objeto es el rastro de la circunvalación diaria de esta montaña simbólica por el ojo y la mente. Se trata de un desafío que, al parecer, no se llevó a cabo con todas las especificaciones de la "Circunvalación de los Mil Días", ya que el recorrido en la roca sólo se aprecian siete capas de pintura.



Los «Romances científicos» de Charles Howard Hinton

Recientemente se ha descubierto entre los materiales documentales del Archivo esta inusual edición encuadrada a mano que reúne dos de las obras más cortas de Charles Howard Hinton, matemático, filósofo e inventor del siglo XIX formado en Oxford quien fue pionero en un elaborado sistema de juegos de memoria, técnicas de visualización, y prácticas contemplativas para lograr un conocimiento experimental directo del espacio tetradimensional. Para «ver» el hiperespacio, afirmaba, primero había que manipular un conjunto de pequeños cubos multicolores inventados por Hinton. Sostuvo que, estudiando los cubos de la manera correcta, se podían eliminar progresivamente las huellas de la percepción espacial. El objetivo último de este proceso era activar una facultad de apercepción «pura y nativa» que permitiera el acceso directo a los reinos nouméricos (en este caso, una cuarta dimensión espacial, cuya existencia hipotética podría, según Hinton, proporcionar un conocimiento riguroso y empírico para todos los fenómenos paranormales y espirituales). Este volumen doble, de tela rugosa, reúne dos de los panfletos de Hinton, publicados originalmente a mediados de la década de 1880. Hay razones para creer que fue escrito por un grupo de practicantes de la estética de principios de siglo, concedores de los ritos y tradiciones de la Orden, que seguían una versión modificada de la teoría de Hinton con fines inciertos. Las primeras indagaciones apuntan a un grupo de meditadores hintonianos influidos por Bird, reunidos en torno al matemático durante su estancia en la facultad de la Universidad de Princeton. En particular, hay pruebas circunstanciales sólidas que sugieren la participación de la cuñada de Hinton, la matemática irlandesa-estadounidense Alicia Boole Stott, hija del eminente lógico y algebrista George Boole, y que era una ávida del sistema de Hinton y experta en la figura del «teseracto», un modelo de cubo hiperespacial inventado por Hinton. En algún momento tras la muerte de su mentor, la célula hintoniana pasó de manipular pequeños cubos a prácticas de visualización en grupo «avanzadas». En lugar de prestar atención colectiva a objetos en el espacio cuatridimensional, los miembros de la célula de Princeton se esforzaron (heréticamente, a ojos de la mayoría) por aprehenderse unos a otros en el espacio cuatridimensional, como seres plenamente cuatridimensionales. Hinton, tal vez, se refiera a estas actividades bajo la rúbrica de «oración científica», lo que en *Una nueva era de pensamiento* (1888) escribe:

En la medida en que el menor de nosotros conoce y es conocido por otro, en esa misma medida conoce al superior. Así, la oración científica es cuando dos o tres se reúnen y, en la creencia de uno superior a ellos mismos, comprenden mutuamente esa visión de lo superior que cada uno es, y, por la absoluta plenitud del conocimiento de los hechos de la personalidad de cada uno, se esfuerzan por alcanzar un conocimiento de aquello que es para cada una de sus personalidades como una figura superior lo es para sus lados sólidos.

SCIENTIFIC



ROMANCES

XXVIII

Corona Tuibumbi

Entre los diversos atuendos que se encuentran en el Archivo, este tocado chamánico (copia recientemente hecha de un original que no puede exponerse públicamente) destaca por su forma llamativa y su uso atípico. Lo que sigue es un extracto de la nota de acceso. El autor es un conocido sinólogo, antiguo colaborador de ESTAR(SER).

A través de un conocido, concerté una cita con un supuesto miembro de la Orden residente en el barrio de Gulou de Pekín. Me llevaron a la trastienda de una pequeña tienda de cerámica de jardín y me presentaron a una mujer de mediana edad con cara de norteña, que no dijo nada mientras sonaba la televisión y se servía el té. Me habían dicho que era la heredera de las tradiciones chamánicas manchúes y curandera de los comerciantes de las manzanas circundantes. A través de mi traductor, expresé mi interés por adquirir cualquier material local relacionado con la Orden. Ella se limitó a mirarme y se volvió hacia la televisión. Tras un largo e incómodo silencio, sentí que mi optimismo se había perdido y me marché. Tres días más tarde, me dejaron un sobre en el mostrador de mi hotel, que contenía una borrosa fotografía de la "corona" ceremonial que aquí se reproduce, y el siguiente texto en manchú con una nota adjunta: "para inducir metempsicosis".

Narhū narhū, hohoro hohoro. - A la hora en que se pone el sol naciente.

Narhū narhū, hohoro hohoro. - A la hora en que brillan las tres estrellas.

Narhū narhū, hohoro hohoro. - A la hora en que duermen los pájaros.

Coloca la corona de tres pájaros en la cabeza

Frota una perla fría contra los labios

Levantar un cuero de leche de yegua fermentada

Deja caer una piedra pequeña en un plato de cristal

Cubrir los ojos con piel de marta

Este texto parece ser un extracto de un *tuibumbi manchú*, o "rito realizado en la oscuridad", y el tocado se ajusta al tipo utilizado cuando un chamán busca una unión mediúmnica con los espíritus de las aves. Hay una gran incertidumbre sobre el verdadero origen del objeto, en parte debido a recientes litigios. Ante la posibilidad de que exista un acuerdo de confidencialidad firmado por un antiguo miembro del Comité Editorial nos limitaremos tan solo aquí a las observaciones anteriores.



XXIX

La "R.M." Phial

Este frasco lacrimógeno de latón fue probablemente utilizado por los miembros de una cofradía de practicantes de la Orden, con sede en Calcuta y activa durante toda la década de 1910 y que se reunían con frecuencia en Jorasanko Thakurbari, en la casa ancestral de Rabindranath Tagore. El frasco contiene trazas de elemi (resinoso y fuerte), jengibre, nuez moscada, ládano y ámbar gris; la fragancia puede haber sido mezclada personalmente por uno de los miembros del grupo. Según las pruebas de que disponemos (un pequeño puñado de retrospecciones manuscritas, fechables en la década de 1920 y escritas por un antiguo miembro activo de la Orden de Calcuta, que firma con el nombre de "R.M."), está claro que la botella se incorporó con frecuencia en las "Acciones" rituales del grupo. Si en el curso de tales rituales, el grupo prestaba especial atención al frasco (como objeto visual) o al perfume que contenía, sigue siendo incierto. Las referencias a un "protocolo olfativo" que se encuentran en las notas de R.M., apoyan esta última posibilidad, aunque un protocolo ritual de olfacción, una vez desarrollado puede aplicarse a cualquier objeto o a su contenido. Un compromiso coreografiado específicamente con una fragancia, naciente en la aparición secuencial de sus notas de salida, medias y de fondo, ofrecería oportunidades de una reconstrucción imaginativa muy distinta a la que se produce con los objetos visuales. Una tercera opción, también sugerida por las notas de R.M., es que el frasco fuera un componente de una coreografía ritual de segundo orden: la fragancia podría haberse aplicado en la muñeca de cada participante para señalar el inicio del ritual colectivo. Sea cual sea el uso del frasco, parece que el protocolo relacionado con él se desarrolló inesperadamente a partir de extensos debates en torno al concepto religioso de *dar'sana*, en el marco de los esfuerzos del grupo por sincretizar los elementos devocionales hindúes con la filosofía estética continental, en el siglo XX, con el fin último de articular un secularismo no occidental. *Dar'sana* es un término sánscrito que significa "vista auspiciosa" y se refiere tanto a la visión teofánica de una deidad (que suele producirse en el transcurso de una *puja*) como al mérito que dicha visión confiere al devoto. R.M. insinúa que los perfumes se utilizaban como medio de materializar en la experiencia sensorial el "mérito" conferido al celebrante religioso a través del acto de presenciar, testimonio mismo, que perdura "como un perfume en el cuerpo".



La jaula de Runciman

El Protocolo del Proosphorion, y su Protocolo asociado del Representante, representan un caso relativamente raro de "resurgimiento" de un protocolo de atención sostenida -un caso aún más inusual por la implicación de ESTAR(SER) en esta evolución. El Proosphorion se utiliza exclusivamente con objetos ausentes, lejanos, perdidos o destruidos, es decir, inaccesibles para los participantes. Se acompaña de un segundo protocolo de cuatro partes mediante el cual un individuo, elegido para ser el "Representante" de este objeto ausente, asume la esencia y, en cierta medida, la conciencia de este objeto, e "irradia" esta esencia al resto de las Aves. El Representante les guía a través de una serie de posturas mentales en las que redescubren alegremente el objeto perdido, lo desean ansiosamente, vuelven a experimentar su pérdida y, finalmente, se tranquilizan al saber que el objeto los cuida o "atiende" a cambio. El renacimiento estar-seriano del Prósforion fue, en realidad, su segundo renacimiento. El primero tuvo lugar entre un grupo muy unido de intelectuales y artistas en Estambul en 1940, como se documenta en un próximo número de las Actas. Sin embargo, hasta hace muy poco, los investigadores de ESTAR(SER) desconocían la identidad de la persona que entregó al distinguido erudito y escritor Minâ Urgan (1915-2000) una copia del protocolo de Proosphorion desenterrado de los archivos otomanos. Nos ha encantado descubrir que se trataba nada menos que de Halet Çambel (1916-2014), arqueóloga y esgrimista de renombre, y la primera atleta femenina que representó a Turquía en los Juegos Olímpicos. Entre los vastos archivos personales y arqueológicos que donó a la Universidad de Boğaziçi en 2004, destaca un objeto: la jaula de pájaros. La correspondencia entre Urgan y Çambel indica que originalmente fue un regalo a Urgan del bizantinista y pajarero Steven Runciman (1903-2000), con motivo de la exitosa resurrección del protocolo de Proosphorion por parte del grupo de Estambul. La palabra *aksetme* en escritura árabe -"resplandor" en turco otomano, que significa también "reflejo de espejo"- está inscrita en un borde interior. El intercambio entre las dos mujeres se centra en los posibles enfoques meditativos de una jaula vacía (aquí llamada "cámara de eco alegre") y la oportunidad única que su forma puede ofrecer para percibir y atender al vacío como tal. Urgan compara el fondo de la jaula con el estanque en forma de espejo del poema del siglo XII de Farid ud-Din Attar *El Parlamento de los Pájaros*, en el que los treinta pájaros que buscan al mítico Simurgh, purificados por su difícil viaje, encuentran su propio reflejo colectivo. Una nota manuscrita de Çambel se encontró en la jaula que repetía un viejo proverbio turco: "Pusieron al ruiseñor en una jaula de oro, y aún así cantó: mi hogar, mi hogar...".



El soplete de Cheviot Hills

Durante medio siglo, el visionario escritor de ciencia ficción Ray Bradbury vivió en una casa en Cheviot Hills, a un kilómetro y medio a pie de la logia masónica Foshay de Culver City. Su breve encuentro con una pequeña célula local de la Orden está bien documentado, aunque entre las propias obras de Bradbury una apenas conocida de 1950 "La hoguera" (sobre el rescate de obras de arte de una conflagración del fin de los días) representa un reconocimiento directo de este hecho. Más elusivas pero no menos llamativas alusiones la Orden (y a este pequeño pero activo grupo) abundan en su gran novela *Fahrenheit 451* (1953). Cada de los otros cuatro miembros de la "volée" de Bradbury - Cecilia y Tildie McCaghren (madre e hija); un profesor de inglés a tiempo parcial del Santa Monica College llamado Paul T. Ridderhoff; y un joven, crónicamente inspirado y agudamente encantador escritor al que el grupo llamaba "Twiglets", que corresponden claramente a las figuras de Fahrenheit. Esto incluye al personaje Granger (obviamente Twiglets) que introduce al arrepentido "bombero" Montag en una oscura red de antiguos ciudadanos modelo -que, memorizando los grandes libros que se perderán para siempre cuando el mundo arda, y se "convierten" literalmente en dichos libros. El grupo Cheviot Hills utilizaba con frecuencia un "Protocolo Representativo" con un parecido sorprendente a la secuencia del "Proosphorion" (detallada anteriormente en el presente volumen), durante la cual uno de los participantes sustituye a un objeto ausente, perdido o destruido, y se convierte en él hasta cierto punto. Se sabe que Bradbury asistió a finales de 1951 a una Acción en 1951 en la que Tildie McCaghren, representando a un libro que una vez estuvo en la Biblioteca de Alejandría, giraba repetidamente en trance mientras los demás la seguían; Twiglets (como se desprende de las notas que tradicionalmente cada participante escribe una vez concluida la Acción) traía consigo el soplete que aparece en la imagen de a lado, y lo levantó hacia el Representante en un acto de agresión estilizada y simbólica. Hay que tener en cuenta que en Fahrenheit los libros se comparan a menudo con criaturas emplumadas. Son "pájaros sacrificados"; o "saltaron y bailaban como pájaros asados, con las alas encendidas de plumas rojas y amarillas"; o bien "se alzan casi obedientes, como una paloma blanca" entre las manos. En el amanecer, en las páginas finales del libro, los pájaros "que habían volado ahora volvieron y se posaron". Perdidos para la presencia material, los libros quemados por una civilización-runamok resurgen en la mente y la memoria, como el ave fénix del mito.



Un objeto visible

En su tercera homilía sobre el Evangelio de Lucas, el teólogo y padre de la Iglesia del siglo III Orígenes distingue entre cuerpos "sólidos, corpóreos, objetos materiales) y los cuerpos "espirituales" o "incorpóreos" (por ejemplo, los cuerpos de los ángeles). Escribe:

Por sí mismos, los seres que son corpóreos y carecen de sensación no hacen nada para ser vistos por otro. El ojo del observador se dirige simplemente hacia ellos. Siempre que el observador dirige su mirada y su mirada, los ve, lo quieran o no los objetos. ¿Qué puede hacer un hombre u otro objeto encerrado en un cuerpo sólido para evitar ser visto, cuando estos cuerpos están de hecho allí? Por el contrario, las cosas que son del mundo superior y divinas no se ven, incluso cuando están ahí, a menos que ellas mismas lo quieran. Está en su voluntad ser vistas o no [...]. Tal vez un ángel nos esté ayudando mientras hablamos, pero no podemos verlo porque no lo merecemos. Aunque el ojo de nuestro cuerpo o de nuestra alma se esfuerce por ver, el hombre que quiere ver no lo hará, a menos que el ángel aparezca voluntariamente y se ofrezca a la vista.

En otras palabras, según Orígenes, existe una cierta clase de seres que controla voluntariamente su propia visibilidad, y por lo tanto son capaces de "ofrecerse a sí mismos" a la vista a voluntad, dando al acto de la visión su significado más completo. Un número nada desdeñable de practicantes de la Orden -en un ámbito geográfico y temporal sorprendentemente amplio- han llegado a la convicción de que en determinadas circunstancias, y dadas ciertas acciones preparatorias y actitudes de atención sostenida, ciertos objetos pueden ser "realizados", de tal manera que, aunque nada en la superficie del objeto parece haber cambiado, éste se reviste permanentemente de una nueva corporeidad, por lo que la visibilidad se convierte para él en voluntaria, y puede entregarse libremente a la vista. En una caja de discos del Archivo, acompañada de una amplia documentación, se encuentran doce objetos cuidadosamente envueltos, cada uno de los cuales había sido sometido a un "protocolo" o proceso de realización. El objeto que aparece en la fotografía es uno de ellos. Una figurita del Neolítico tardío que perteneció a una "volée" de Czernowitz, y una muñeca francesa de un penique del tipo de las que se escondía en los pudines de Navidad. Estamos convencidos de que este objeto se deja ver generosamente, junto con sus compañeros de caja, y posiblemente muchos, muchos otros objetos a sabiendas o involuntariamente "realizados" por Aves o por otros discípulos y artistas de la atención sostenida *in saecula saeculorum*. En palabras de un Ave de Czernowitz anónimo cuyas meditaciones se conservan en el expediente, todos ellos, en su humilde beatitud, seguirán hasta la restitución y reparación de todas las cosas, cuando todos estemos sentados para el coloquio final".



