

## Magia y burocracia

Milton Rodríguez

En un medioevo incierto, un artista vagabundo carga sobre su espalda un mueble lleno de compartimentos y puertillas. Se detiene en una aldea y los niños corren a su encuentro. Entonces el artista abre las puertitas y cada cajón revela una rana en su interior. El hombre da un vaso con agua a los niños, quienes la derraman sobre la cabeza y el lomo del anfibio. De pronto, el croar de las ranas se transforma en la voz de su madre muerta. El niño, entonces, dice en voz baja: «Madre, madre».

Esta imagen pertenece a *Las lágrimas*, de Pascal Quignard. Aquí se nos revela la familiaridad de dos materias tenidas por antitéticas: la magia y la burocracia. En el mueble, que bien podría ser un tarjetero, y en su contenido inesperado se adivina la necesidad administrativa, la necesidad de un archivo, así como la magia que brota de la polifonía de sus múltiples voces, ya sean ranas o documentos, fichas, actas, registros. ¿Cuál es el verdadero nexo más allá del mueble? Esta es la pregunta de hipótesis, y su tentativa respuesta a la vez que marco teórico warburgiano, la *nachleben*, es decir, la vida póstuma, el rastro de vida inextinguible que todo archivo guarda y la vida más allá que toda magia pretende.

Este texto quisiera que lo imaginaran como un tablero de corcho donde algunas impresiones sostenidas por chinchetas se unen con un hilo que vuelve y repasa cada imagen, o como un fichero de madera con múltiples puertas vueltas hacia fuera, que despliegan su interior como lenguas y sus pequeños apuntes como perlas de un valor y brillo inciertos. [Parte de la metodología y de toda epistemología debería ser la inclusión de la habitación o lugar donde el escritor lleva a cabo una investigación, que por sí misma ya tiene marcada el sello de lo policial, lo jurídico y burocrático, esto no debe ser motivo de vergüenza sino una honestidad hacia el lector. En este caso, se trata de una oficina pequeña, sobre un escritorio de triplay con patas metálicas que se elevan por fuerzas de un motor. Aquí no hay cajones, simplemente una naturaleza muerta: trastes, pastillas, botella de agua, una taza, post-its y dos libros.]

A partir de la estampa de Quignard, iremos a través de los muebles y sus compartimentos, que a menudo guardan imágenes literarias y pictóricas autorreferenciales sobre la propia creación, pero también rastros sobre la génesis mágica-administrativa de diversas manifestaciones del arte, así como prácticas propias de diversas ocupaciones o ministerios y que se encuentran débiles, olvidadas y agazapadas en nuestras experiencias estéticas cotidianas.

## El mueble: su magia, su naturaleza

La materia prima, tanto de la realidad como de la idea o la imagen del mueble, es la madera. A pesar de que los estilos de un fichero, de un armario o de una alacena cambien con el transcurrir del tiempo, la madera es el material esencial de cualquier enser y la mente misma parece cubrirse de ella cuando la evocamos, entonces, tenemos pensamientos rústicos. Por supuesto, la madera está ligada a una concepción arquetípica de lo natural. La fuerza de su *zoé* permanece sobre el mueble, aún cuando esta se transforma en un dispositivo al ser aserrada y luego armada por el carpintero.

El mueble tiene una bisagra fundamental, se abre a lo artificial, lo mecánico, y se cierra icónicamente a lo natural al mismo tiempo, pues es bucólico-arcaico en su materia prima. Por un lado, evoca los bosques encantados y, por el otro, levanta cercas, fábricas, talleres, erige la urbanidad. Por supuesto, en ambas atmósferas, boscosas y urbanas, se guarda un centro de oscuridad compartida. Podríamos ver con Agamben que el mueble, pensando en uno que tenga compartimentos, expele el enfrentamiento constante entre la *bios* y la *zoé* con la que el filósofo caracteriza la separación política fundamental que da paso a la administración, determinación y jurisdicción de la vida, ya que es fundamentalmente una máquina, aunque a primera vista esto escape de nuestras reflexiones. Para Agamben la separación de la vida entre natural y social es el gran truco donde la definición «vida» está siendo siempre puesta a capricho legislativo, y que permite figuras anfibias como el *Homo Sacer*, un hombre fuera de la ley por ley, así como el estado de excepción.

El *zettelkasten* de Niklas Luhmann es famoso. El fichero del sociólogo de la Teoría de sistemas se volvió legendario por su copiosidad de notas. A la fecha se ha designado así a un método de estudio que tiene que ver con la recolección de notas bibliográficas, apuntes, comentarios y su posterior enlazamiento temático. Este es el funcionamiento de una computadora a nivel analógico, por lo que el mueble se nos revela como un dispositivo, para volver a Agamben.

Por sí mismo, el mueble, es una construcción compartimentada, ahuecada para la captura o salvaguarda ya sea de víveres, de ropa, de trastes, de libros o de documentos. Esta función es la definición que también, apoyado en Foucault, da de un dispositivo: la captura de la vida, el control de los cuerpos. Además, empata con otra de las definiciones de máquina y dispositivo como aquel constructo hecho parte por parte destinado a un fin, es decir, un sistema cerrado, autosuficiente, hecho de piezas que hacen un todo. ¿Cuál sería la diferencia entonces entre la hermenéutica y la ebanistería?

El mueble de madera está ligado a una idea de sacralidad. Podemos ver en él un recordatorio perpetuo de que la religión cristiana se nutre de viejos mitos y religiones antiguas, de que se impone, en un método imparables, sobre las cenizas de enseres, utensilios y cubiertos pasados. Sin ningún esfuerzo documental podemos aludir a que Cristo mismo era carpintero, pero la materialidad de la iconicidad religiosa, incluso católica y ortodoxa, está ligada a la madera. Los iconostasios y las pinturas de íconos religiosos rusos de los que escribe Pável Florensky son un umbral entre la experiencia divina y la terrenal, y los talladores de madera en el sur de Alemania de los que habla Michael Baxandall en su *The Limewood Sculpture of Renaissance Germany* nos dan constancia de cómo la madera del tilo, ya sea por economía o morfología, se volvió un producto de lo sacro.<sup>1</sup>

Baxandall, sin embargo, menciona un carácter mágico ya atribuido al *limewood*, pues era un árbol asociado a diversas prácticas supersticiosas y rituales de belleza en toda Alemania. A pesar de que rechaza el camino que este folklor ofrece, habla del respeto con el que su madera fue trabajada por tres

<sup>1</sup> Paréntesis. Quizá, la iconoclasia del protestantismo marque un viraje hacia la burocracia misma, que jamás se desprendió de la sacralidad de la madera, sino que la secularizó a sus formas menos imponentes, los estantes, los libreros y los libros, las máquinas de imprenta. Aunque sea bien conocido que todo elemento burocrático y administrativo ya estaba en las organizaciones monásticas medievales y sus intérpretes y copistas y comentadores, la espectacularidad de la madera brilló en todo su esplendor durante la contrarreforma con sus tablados, sus autos de fe, y sus retablos de las maravillas.

grandes generaciones de escultores del llamado renacimiento germano.

En Alemania, el tilo, como algunos otros árboles, era objeto de interés mágico-religioso. Esto se refleja en una cierta ambigüedad de la palabra Linde en el nuevo alto alemán temprano: se utiliza tanto para designar un bosque sagrado como para «árbol de lima». Cuando Andreas Karlstadt escribió un panfleto iconoclasta en 1522, utilizó Deuteronomio VII 5: «Destruiréis sus altares, romperéis sus imágenes, talaréis sus bosques y quemaréis sus esculturas». Tradujo el latín *lucos* como «tilo»: «Ire lindensoltirabhauwen, undiregeschnitztebildersolt yr verbronnen». El trasfondo de esto es una sorprendente variedad de prácticas más bien folclóricas. Hay noticias de tilos sagrados colgados con tablillas votivas contra la peste; de muchos tilos visitados como lugares de peregrinación; de semillas de tilo comidas por las mujeres embarazadas de la alta Baviera; de hojas, flores y cortezas del árbol aplicadas al cuerpo como medio para obtener fuerza y belleza. Muchas de estas cosas estaban asociadas, por supuesto, con la atracción que ejercía el tilo sobre las abejas, y muchas de ellas no se limitaban al sur de Alemania; se trata de un material incómodamente elusivo y puede que incluso sea mejor dejarlo de lado. Lo que está claro es que el tilo tenía, a grandes rasgos, asociaciones festivas: como decía Hieronymus Bock, era un árbol bajo el que bailar. La madera de tilo no era un material vil, sino un material que había que respetar: una forma de ver el tratamiento que le daba el tallista es como un respeto activo.<sup>2</sup>

Si bien Baxandall cierra el camino a las referencias folclóricas, míticas y simbólicas del tilo, utiliza el término de «quiromancia», extraído de Paracelso, para explicar las peculiaridades de su madera; sobre la primera, la define como el estudio de las cosas internas por sus señales externas, en este caso por sus líneas. Y comienza una exposición sobre el *cambium* del tilo, es decir sus anillos, esos que permiten leer la edad de un árbol. También aborda los

<sup>2</sup> Michael Baxandall, *The lime wood sculptors of Renaissance Germany*, p. 31.

vasos celulares, los rayos o estrías de la madera y la *starshake* del tronco, es decir, la tensión entre su sequedad y humedad, que a decir de Baxandall es única en el tilo, pues lo convierten en un árbol muy estable y trabajable a cualquier edad de su vida, pero de difícil manipulación. Con lo que termina de identificar a los escultores como quirománticos.

Es precisamente este residuo conceptual sobre la quiromancia y la superstición lo que nos llama la atención aquí. Didi-Huberman, al esclarecer las bases conceptuales de la *nachleben*, da con el término primero o fundamental que Warburg usó, que es el de la *supervivencia*. En discusión con la biografía de Gombrich sobre el autor del *Atlas Mnemosyne*, Didi-Huberman encuentra otras influencias de mayor peso en la formación intelectual de Warburg, como el antropólogo Edward B. Tylor, quien habla de las supervivencias o detalles que hay entre las expresiones de una época a otra. El pensador francés apunta que «supervivencia» y «superstición» proceden de la misma raíz etimológica, es decir, la supervivencia se refiere a aquello que culturalmente va quedando relegado o rechazado por el avance y dominio de otras prácticas y creencias, pero que de algún modo persisten, ya sea a modo de supercherías o como discursos desacreditados pero latentes, lo cual provoca una impureza de los tiempos históricamente delimitados, así como de todos los objetos. Esto es una gran descolocación teórica y una difícil apuesta por el anacronismo y el deslindamiento, pues prácticamente todo estaría cruzado y atravesado por fantasmas. Así, el espíritu del tiempo hegeliano sería rechazado; es decir, la homogeneidad de la Historia y sus épocas, así como su linealidad, serían puestas en entredicho.

Resulta imposible no escuchar la resonancia de la quiromancia de Baxandall sobreponiéndose a la supervivencia de Warburg, que buscaba el gesto de vida sobre todo en el pliegue de las ropas de las pinturas renacentistas, y un Walter Benjamin —siempre presente en los textos de Huberman— que habla de las constelaciones, del choque de los tiempos o de los instantes en que la historia relampaguea, en el que futuro y pasado se encuentran. La explicación de la tensión especial en el árbol de

tilo, entre su sequedad y humedad, que lo vuelven al mismo tiempo accesible y difícil de trabajar, que generan un *starshake* o agitación estelar, en su traducción más obvia, nos muestra cuán impuro es también la construcción del pensamiento, al estar siempre a merced de imágenes perdidas y pequeñas para poderlo martillar, atornillar, ensamblar.

Kurt Seligmann, en su libro *Historia de las magias*, arroja una referencia esquiva sobre las creencias asirias. Se refiere a las voces proféticas, es decir, augurios, el lenguaje divino que se expresaba a través de los ruidos arrojados por todo tipo de seres y cosas, pero menciona una voz en especial, la *assaput* o la voz del crujir de los muebles durante la noche; esta voz, que aún podemos reconocer en cualquier película de terror donde una puerta se cierra lentamente. El rechinado de la madera nos puede indicar la vejez de alguna casa o lo longevo de algún mueble, pero de igual forma nos advierte sobre la presencia de alguien. Pues la madera es fácilmente reconocible por sus ruidos, el sonido de los zapatos en un tablado, la apertura de un cajón que se desliza, el crujir espontáneo de su ser, que al final de todo depende de las condiciones atmosféricas visibles no solo a través de los instrumentos meteorológicos, sino por la madera hinchada, inflamación análoga al dolor de rodilla —dolor desatado por una humedad intuida, todavía lejana—, coyuntura que, como el codo, tobillo y muñeca, es una bisagra del cuerpo y que puede remitirnos al sentido primigenio de los tan renombrados análisis coyunturales en las academias de ciencias sociales y políticas. Aquí es justo, por fin, abrir el cajón, el compartimento, que es una juntura, un ensamblaje.

La perturbación de la psique tiene varias imágenes: se puede ver como un quebranto, una desgarradura o una hendidura, un agrietamiento, que incluso cabe en la pintura del golpe maestro del leñador duende, ejecutada por Richard Dadd, donde Octavio Paz se imagina que corta la nuez en dos partes. Es sabido que Dadd mató a su padre y luego lo desmembró y por esto fue confinado a un asilo para lunáticos.

Pues bien, esta anécdota de Dadd nos revela la descoyuntura como un signo de la locura. Algo que

está fuera de su lugar, es decir, perder el quicio, el marco, el ángulo de la unión entre las cosas, el sentido y los límites. Pero es Shakespeare quien da el golpe maestro de la descoyuntura cuando Hamlet se refiere a que los tiempos están fuera de quicio, *out of joint*. Del mismo modo, Warburg habla de la impureza de las épocas históricas. Así como Hamlet se sorprende de ver a su padre redivivo, Aby encuentra esta cruce de vida y muerte simultánea, de gestos apenas vivos que porfían su tenue presencia. En un periodo en que el Renacimiento era caracterizado como una época de *creatio ex nihilo*, Warburg vino a ver las huellas dactilares de pasados inestables impresas en su arte. Al respecto, Didi-Huberman cita con pertinencia a Taylor:

Progreso, degradación, supervivencia, renacimiento, modificación, son todos modos de conexión que unen la compleja red de la civilización. Basta con echar un vistazo a los detalles triviales de nuestra propia vida cotidiana para ponernos a pensar hasta qué punto somos realmente sus creadores, y hasta qué punto no somos más que los transmisores y modificadores de los resultados de épocas pasadas. Mirando alrededor de las habitaciones en las que vivimos, podemos probar aquí hasta qué punto el que sólo conoce su propio tiempo puede ser capaz de comprender correctamente incluso eso. Aquí está la «madreselva» de Asiria, allí la flor de lis de Anjou, una cornisa con una cenefa griega rodea el techo, el estilo de Luis XIV y su progenitor, el Renacimiento, comparten el espejo entre ellos. Transformados, cambiados o mutilados, tales elementos del arte todavía llevan su historia claramente impresa en ellos; y si la historia aún más atrás es menos fácil de leer, no debemos decir que porque no podemos discernirla claramente no hay historia allí.<sup>3</sup>

En este entendido, parecen caber solo dos opciones epistemológicas: por un lado, la reorganización, la rearticulación de la vida, de las narraciones y de la Historia, y el mantenimiento de la agonía; el desensamblaje, el desmembramiento de las cosas.

<sup>3</sup> Edward Taylor en Georges Didi-Huberman, *La imagen superviviente*, p. 51.

Asimismo, se presenta una tercera: descoyuntar y juntar las piezas de algo, como un monstruo que se vuelve a levantar y a recomponer. ¿Deberíamos sacar de quicio todo armario, escritorio, buró, trinchador, fichero, librero? ¿Qué consecuencias tendría detener una maquinaria así?

### La infinidad o el encanto de la burocracia

El encanto formal de todo mueble con cajones o compartimentos, más allá de su remisión obvia a la madera, es la metafísica del espacio nacido de su armado, su ahuecamiento. Bergson utiliza la metáfora del cajón y el fichero como materias muertas al encasillar el pensamiento en conceptos; de esto nos habla Gaston Bachelard en su *Poética del espacio*. Sin embargo, Bachelard impone la imagen del mismo mobiliario organizador para hablar de una magia del mueble con cajones. A través de una imagen de Henri Bosco despliega una serie de referencias sobre la magia del cajón, del recipiente que es y sobre el orden. De Bosco rescata el cariño que uno de sus protagonistas tiene sobre su fichero:

De todos los muebles de Carre-Benoít, uno solo le enternecía, era su archivero de encina. Siempre que pasaba ante el mueble macizo, lo miraba complacido. Por lo menos allí todo era sólido, fiel. Se veía lo que se veía, se tocaba lo que se tocaba. La anchura no penetraba en la altura, ni lo vacío en lo lleno. Nada que no hubiera sido previsto, calculado para la utilidad, con un espíritu meticuloso. ¡Y qué maravilloso instrumento! Lo sustituía todo: era una memoria y una inteligencia. Nada huidizo ni vago en ese cubo tan bien ensamblado. Lo que se metía en él una vez, cien veces, diez mil veces, se podía encontrar en un abrir y cerrar de ojos. ¡Cuarenta y ocho cajones!, lo suficiente para contener todo un mundo bien clasificado de conocimientos positivos. M. Carre-Benoít atribuía a los cajones una especie de poder mágico. «El cajón», decía a veces, «es el fundamento del espíritu humano».<sup>4</sup>

Las imágenes que Bachelard rescata son vitales e inmediatas, hablan de cierta nostalgia por los paños y sábanas que se guardaban en los armarios y se habla de armarios surrealistas llenos de rayos lunares con Bretón. Pero la vitalidad del armario solo viene de su carácter imponente y póstumo, su vida es un movimiento inverso, como el sonido de un vinilo reproducido al revés que sale por la boca o la corneta del gramófono. Su altura, su oscuridad, sus puertas y su espacio, sus cavidades son otro elemento no material del mueble. Por lo tanto, el armario es un fiel recuerdo del cajón mortuario, solo que erguido. En esta apertura de espacio, en esta profundidad se ancla el atractivo de la magia moderna, del ilusionismo que usa trucos tan famosos como la mujer partida por un serrucho, atravesada por espadas, el conejo que sale de un sombrero. Todos estos trucos juegan con la idea que el armario provee, la del espacio infinito que se arrincona en objetos con fondo aparente.

A menudo, en la magia de este tipo, el espacio viene a ser visto como un espacio donde otra lógica gobierna, donde lo mutilado puede volverse a unir, donde la muerte y la vida se confunden en un desmembramiento expuesto al público. Ahora sabemos que hay mecanismos ocultos, puertecillas, engranajes, resortes, detrás de la aparente naturalidad del cajón de madera dividido en dos o atravesado por espadas, pero no dejamos de creer por un instante en lo sobrenatural. Ahí tenemos el *Vera the Radium Girl* de Val Walker, un ex marino que en 1919 presentó su truco en el que una chica entraba en una caja con múltiples orificios en los que se encajaban espadas que debían de hacerla morir, pero que no causaban daño alguno.

También está el truco de *The Swaging a Girl in Half* de P. T. Selbit, un truco en el que la asistente era metida en un cajón donde luego era aserrada por la mitad y ambos cajones se separaban para mostrar la independencia y la continuidad de la vida de los miembros dislocados. También está Robert Harbin, quien dio a conocer su truco de *La chica zig zag*, en el que un cajón de tres compartimentos podía hacer desaparecer o cambiar de lugar la cabeza, el torso y las piernas de la modelo en su interior.

<sup>4</sup> Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, p. 128.



Quizá esta insistencia en el desmembramiento en la magia de principios de siglo XX venga del mueble mismo, como dispositivo que se puede ensamblar y que puede sufrir daños, salirse de quicio. En ello cabe la posibilidad de llevar el cuerpo a otra configuración y, por analogía, también la vida. Esto es el otro uso de las cosas a las que apunta Agamben: las máquinas donde los cuerpos son capturados para extraer la vida de ellos y para homogeneizar las apariencias, para ordenar y administrar, toman otros contenidos, para hablar del cajón o del fichero.

Claro que la experiencia de la magia es una experiencia infantil. Como adultos sabemos que hay un mecanismo y una configuración, pero de niños simplemente nos asombramos ante la separación y el aparente paso del aire entre los actos de magia. De niños, cualquier armario es un escondite perfecto, las bases de las camas con sus tabloncitos movidizos evocan un escondite de cuento de Edgar Allan Poe, y los burós esconden tesoros.

Por supuesto, los armarios son una dimensión extra en el área total de una casa y además de ser cajones, también son umbrales, esto lo tenemos claro por C. S. Lewis y sus libros de Narnia. Así podemos llegar a una especie de principio del cajón, es decir al *templum*: ese cajón de madera que armaban los sacerdotes romanos y que apuntaban al cielo para que las aves pasaran por sus límites, entonces veían si era buen o mal augurio erigir o no un templo a tal divinidad. La magia es inseparable de la burocracia en historias como Harry Potter, donde el ministerio de magia, al menos en su representación visual, es desmesurado y de pura madera. Parece ser que el mundo mágico de Potter sigue anclado a una idea del siglo XIX como esa bisagra entre la invención y la maravilla, entre las sombras y la luz eléctrica, entre lo mecánico y lo mágico.

El armario también nos recuerda al cuento narrado por Hans-Georg Gadamer, en el que Tales de Mileto cae en una cueva y el marco le sirve para ver las regularidades del paso de las estrellas. También está la versión de Jan Švankmajer de *Alicia en el país de las maravillas*, donde la pequeña Alice

entra al otro mundo a través del cajón de un escritorio. Pascal Quignard recuerda que los animales tenían su propio pelaje para resguardarse del peligro o para sanar su vulnerabilidad, como el fleco de los caballos. El hombre perdió ese pelo, pero hizo armarios. La puerta, el cajón o el *templum*, al abstraerse, es una figura geométrica de cuatro ángulos rectos, de ahí la magia fantástica de Guillermo del Toro en su *Laberinto del fauno*, cuando la pequeña protagonista traza una puerta a un mundo subterráneo con un pedazo de tiza.

### El buró

Pero la infinidad del mueble no solo es intestina, sino exterior. La capacidad de juntar gavetas, armarios, ficheros, estantes, proporciona una sensación de infinidad y profundidad. Cualquier archivo, en su incesante anexión de ficheros, estantes, libros y documentos, evoca aquella multiplicación y repetición que nos lleva a la profundidad de un punto inalcanzable; acaso la burocracia tenga su germen en el principio renacentista de la perspectiva. La homogeneidad nos lleva a experimentar otra cosa. Si bien la magia nos lleva al infinito interior, la burocracia nos lleva al infinito exterior, este es el reverso del guante que lleva tanto el mago como catrín como funcionario o archivista. La magia nos hace creer en un espacio reducido sin fondo y la burocracia nos evoca imágenes de pasillos interminables e iguales, ya sean oficinas, archivos o bibliotecas como la de babel en Borges, donde lo homogéneo también tiene su propio hechizo, el hechizo de lo inacabable, de lo irreconciliable, de lo que no tiene fin, lo que se anexa. A menudo, cualquier secretaría, buró o departamento gubernamental parece un edificio razonable por fuera, pero por dentro descubrimos, como en el cajón del mago, un espacio inabarcable.

Ahora debemos ir al mueble arquetípico de la infinidad: el buró. La razón por la que este mueble recibe su nombre es por la tela sayal con que se cubrían sus superficies, así los escribas y los dueños de estos muebles los protegían, al igual que cualquier abuela hace con su mobiliario. Buró viene de

*burrae*, que se refiere a esta tela usada para cubrir muebles y para rellenar muñecos, de ahí proviene el sentido de la palabra burla, que sería el acto de sacarle el relleno a alguien, exponerlo al ridículo. También de ahí encuentra su principio la palabra italiana *burattini*, que en español es marioneta. Si alguien sabe de muñecos y escritorios es Franz Kafka, con quien entendemos etimológica y conceptualmente la burocracia, sus personajes autómatas, que son masas y parejas del absurdo: son ellos mismos un mecanismo, una extensión de una máquina o puesta en escena más grande.

No es difícil encontrar mobiliario en las narraciones de Kafka, está la máquina de *La colonia penitenciaria* y los escritorios de narraciones como «Poseidón», pero sus descripciones son vagas; en realidad, los muebles más burocráticos en Kafka suelen ser más personales, como el armario del Alcalde en *El castillo*, repleto de actas sin orden que recuerdan a las pinturas de Cornelis Norbertus Gijsbrechts, pintor flamenco del siglo XVII con gusto por los trampantojos.

La mujer abrió enseguida el armario y K y el alcaide miraron dentro. El armario estaba lleno arrebozar de papeles, al abrirlo rodaron dos gruesos rollos de expedientes, enrollados como si fuesen troncos. La mujer saltó asustada hacia un lado.

—Abajo, tiene que estar abajo —dijo el alcaide, dirigiendo sus movimientos desde la cama. Con la actitud obediente, la mujer, abarcando los expedientes con sus dos brazos, arrojó hacia fuera todo el contenido del armario para llegar a los papeles situados en la parte inferior. Los papeles ya cubrían la mitad de la habitación.<sup>5</sup>

Pero el verdadero mueble oficial se aparece en el capítulo de la posadera, donde Gardena, protectora de Freida, se revela como antigua amante de Klamm, el señor del castillo que sigue los pasos de K. en el pueblo. Ahí, Gardena guarda su verdadero vínculo con la administración del pueblo: un ajuar que Klamm le regalase cuando eran novios. En el capítulo K. no se muestra convencido de la rela-

ción que hay entre un regalo y el poderoso Klamm, sino al contrario —como a lo largo de toda la novela—: ignorante e incómodo.

En «Closet and Cabinet: Clutter as Cosmology», estudio sobre los gabinetes familiares de las mujeres de Eslovaquia, Nicolette Macovicky presenta a los muebles como depositarios de una memoria familiar que incluso llegan a representar, en su ordenamiento interno, la estasis o separación histórica y política de la nación. Al final del artículo se menciona el clóset de Paulína Oravská, quien ve su armario como un objeto hacia el futuro y no como un simple archivo del pasado.

Mackovicky cuenta que Paulína muestra abiertamente el contenido de su clóset, pues se trata del ajuar de su boda, es decir, son los bienes por los que, como novia demuestra la dote y el orgullo de su familia. Entre las cosas que se exhiben están telas, sábanas, toallas y demás enseres. Cada una de las cosas en el guardarropa de Paulína está hecho por diferentes mujeres de su familia, por lo que representa un legado, es decir, un último aliento preservado en forma de tejidos.

En la sociedad campesina tradicional, el ajuar era representativo de la posición económica y social de la familia de la novia. De hecho, aunque las mujeres legalmente podían heredar tierras familiares en igualdad de condiciones con sus parientes varones, en la práctica las desheredaban después del matrimonio, considerándose su ajuar como compensación suficiente.

Una costumbre introducida para evitar la división continua de tierra familiar durante generaciones, esto significó que el ajuar vino a representar la conexión genealógica de una mujer con la propiedad y tierra de cada familia.

Aunque esta brecha entre la práctica jurídica y el derecho consuetudinario había caído en desuso en el tiempo en que Paulína se casó, sus padres aún insistían en mantener la costumbre de conducir a su nuevo hogar en un carro tirado por caballos con el ajuar amontonado a la vista de todos los invitados, curiosos y vecinos.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Cfr. Nicolette Makovivky, «Closet and Cabinet: Clutter as Cosmology», pp. 287-310.

<sup>5</sup> Franz Kafka, *El castillo*, p. 74.

De esta manera, la relación jurídica entre el ajuar, las telas, la borra y la burla, quedan claras. Podría decirse que la semilla, para hablar de pliegue despliegue con Deleuze, es el ajuar, y que por consecuencia el armario, clóset o guardarropa es también la fina cubierta de esa semilla, el episperma o el tegumento.

El nervio que hay que hacer notar aquí es el de la relación de la tierra con el ajuar, esta sinécdoque que nos habla ya de una relación de la tradición que es la del éxodo, la de la posibilidad de mover la semilla sin echar raíces. Así el armario es un dispositivo móvil, que a menudo cambia de sede cuando se hereda, cuando ocurre un movimiento póstumo. Tal es la potestad del armario y las mujeres en Kafka. No es extraño, en México, al menos, que un mueble así sea regalo de bodas o se pase de mujer en mujer, de madre a hija.

Entonces, tenemos que el armario es un mueble cargado de sexualidad y poderes sobre la tierra, que son formas de valor concomitantes. Alan Stewart, en su artículo «The Early Modern Closet Discovered», señala la obvia metáfora de salir del clóset como imagen de aquel que ocultaba su preferencia sexual, pero llega más a fondo cuando expone las cualidades que debe tener un secretario, es decir, un asistente de algún funcionario encerrado en su oficina. Estas cualidades no son otras más que afectivas, es decir, de amistad, confianza, lealtad, por lo que un secretario es precisamente alguien relacionado afectiva y sexualmente con su patrón.

Agamben escribe en su libro *El fuego y el relato* acerca del *nexus*, y Quignard alumbra en sus escritos sobre el *sexus*, dos términos que parecerían alejados el uno del otro, pero que comparten la semántica de oficina. El nexo sin duda remite a la pieza faltante, quizás al expediente sumido en la infinidad de los archivos, mientras que de *sexus* se desprende la palabra sector, por ejemplo.

El *nexus* es el vínculo, el nudo que une la culpa con la pena, dice Agamben. En el caso de Kafka, la relación entre las mujeres y los funcionarios del castillo vendría a estar representada en el ajuar de Gardena, pero el vínculo es claramente sexual. Debemos apuntar, asimismo, que *nexum* era el

nombre que recibían aquellos campesinos atados a grandes terratenientes mediante la hipoteca de sus tierras en la Roma imperial, cuyo aval era su cuerpo mismo. Y justo esa parece la situación de los campesinos en el libro de Kafka.

Leyendo *El castillo*, uno no puede pasar de largo ante las tensiones entre las mujeres y K. Ellas son quienes se muestran más protectoras del misterio, y al mismo tiempo se muestran atraídas por el agrimensor. Como señala Agamben, esta contradicción entre la repulsa y el deseo del agrimensor en las mujeres del castillo es el *mysterium burocraticum*. En su ensayo, Agamben lo demuestra con Eichamnn, un carcelero nazi que aceptaba la culpa, pero no sentía que hubiera hecho algo malo, un hombre que llevaba una vida familiar amorosa y que torturaba personas. Esto solo puede hacernos eco y a la vez iluminarnos el *mysterium tremendum et fascinans* de Rudolff Otto, que muchos de nosotros conocemos por intermedio de Octavio Paz.

El *sexum*, de acuerdo con Pascal Quignard, es aquello que ha sido separado, designa como en ficheros las cosas, hombre mujer. El acto del *sexum* sería precisamente la conformación de las estructuras organizacionales tanto a nivel abstracto como práctico, es decir la separación y jerarquización del trabajo y la construcción de espacios y mobiliario que sigue la consigna clasificatoria. Pero la paradoja es que el sexo como práctica es aquello que une lo que se encuentra desligado. Así, el armario o cualquier mueble con compartimentos carga con esta bisagra, el *sexum* y el *nexum*. El primero, el *nexum*, remitiría un poco más a la *zoé* en su ligación a la tierra y el segundo, el *sexum*, a la *bios*, a la vida notarial, por dar un ejemplo. En un ensayo de *Desnudez*, Agamben se entretiene con la «K» de K.

En el caso de *El proceso*, dice que se trata de la K que se marcaba a los calumniadores en la antigua Roma; en el caso de *El castillo*; del Kardo, un ángulo que los agrimensores usaban para la construcción sobre un terreno, pero que también se refería a la bisagra de la puerta. Esta bisagra es la indeterminación de la naturaleza del mueble, entre su ser orgánico y construido, entre su ser jurídico y sexual. La bisagra, como podemos inferir, se encuentra en



las puertas de los armarios, pero también es una palabra que se presta con facilidad al doble sentido.

### El contenido de los armarios y ficheros

Hay una pintura en el *Códice Amiatinus* del siglo XVI donde aparece Casiodoro de Reina, en la figura del escriba Esdras, mientras traduce uno de sus volúmenes de la famosa Biblia del Oso. En el fondo está un armario rojo donde se muestran los otros nueve volúmenes, también de tapas rojas. El armario tiene ambas puertas abiertas y en su interior se ven los libros. En su punta acaba con un triángulo de madera con detalles pintados en color blanco.

Ese armario tiene ya una figura orgánica — de por sí el mueble es algo muy fácil de llevar a la prosopopeya, tiene patas y compartimentos que podrían hacer de bocas—, no es otra cosa sino un ángel con las alas desplegadas. Sus puertas se dirigen a Casiodoro que parece extático en su escritura, por lo que parece ser comandado por el mueble, quien exige su alimento, su contenido: los libros.

Debemos hablar ahora de lo que guardan los armarios, los archiveros y los ficheros. El contenido de un mueble personal es la de las telas, el ajuar en los estantes del armario, esas telas de las que Bachelard también habla y que no solo hablan de las urdimbres de los ancestros de la familia, sino que son también esas telas que cubren algo, que velan cualquier carencia o ausencia.

El velo, principalmente, es aquello que cubre el sexo, nos dice Quignard. Pues es visto como aquello sórdido, repugnante. Quignard apunta lo sórdido como aquello sucio, pero que se encuentra en un estado de suspensión, en una descomposición perenne. *Fascinus*, que es el fascinarse, o sea, ser atraído y repelido, es también la palabra latina para el pene y es familiar del griego *phallos*, así nos lo hace saber Pascal Quignard. Por esto, la fascinación tiene que ver con un umbral, con un velo que cubre el deseo. No podemos dejar de señalar que el *fascinus* como símbolo mágico romano encuentra su etimología en la palabra griega *βασκανία*, según Aulo Gelio, que vendría a significar calumnia y al mismo tiempo encantamiento o hechizo.

Siguiendo a Quignard, el miembro masculino tiene un doble movimiento, la erección y la reducción, lo cual lo asemeja a un alimento o fruta en descomposición, que reduce su tamaño al irse oxidando, y que, al mismo tiempo, nos recuerda la contracción y distensión del cajón del archivero. Así, el velo mismo es sexo, es decir una separación. Misma distancia que para Agamben se encuentra entre los campesinos y los funcionarios del castillo, por lo que K. vendría a ejercer su agrimensura en la única manera que le es posible, a través de sus relaciones con las mujeres del pueblo.

Ese velo que separa es el mismo que da el nombre al buró, eso que cubre del polvo, de lo sucio al mueble. Y nos lleva irremediamente a la imagen del teatro, del cine, dos expresiones artísticas que cargan aún más con el adjetivo de mágicos, pues siempre se habla de la magia del cine y la magia del teatro. Si en una película podemos hallar reunidos todos los elementos que se desprenden del armario es *Blue Velvet* de David Lynch, ahí está la tela o telón que es el terciopelo azul, y el armario como marco por el que protagonista ve a la cantante ser abusada. Asimismo, la fascinación por el velo y las marionetas aparece de modo ejemplar en *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, de Goethe, en la que su protagonista se ve arrobado por el pequeño teatro de marionetas que le regalan cuando era niño. Estos pequeños teatros eran como armarios, como estuches, como alas de insecto, y son de una gran tradición checa, por lo que debemos atarlos a Kafka.

Entonces, ¿qué pensar del papel en los archiveros y en los ficheros? Los libros de Casiodoro con sus páginas son como telas, como ajuares que tratan de ennoblecer un mundo terrenal lleno de sordidez y que son introducidos al gran armario que también es una gran boca que espera palabras, que espera semillas, y que por lo tanto también puede ser vista, de manera obvia, como el órgano sexual femenino.

Pero aquí lo interesante es descubrir lo sórdido —ya entendido como lo bajo, lo sucio, lo insignificante— en la *nachleben*, esa vida póstuma, arrugada en un gesto en un pliegue renacentista, como una fruta pasada o como un sexo retraído.

Después de todo, el velo también se usa cuando alguien muere, cuando se tapa a un cadáver con un manto. De la relación entre lo sórdido y lo textil escribe Pascal Quignard:

En Roma, los *sordes* designaban las ropas de duelo. Los romanos que estaban de duelo se volvían intocables. Incluso, intocables para sus propias manos. No debían cambiarse, ni comer, ni lavarse los dedos, los dientes, el sexo, el ano. *Sordidi* quiere decir repugnantes.<sup>7</sup>

Luego, muestra las acepciones de lo sórdido con otros autores romanos, entre cuyos matices de sentido se encuentran lo vil, lo indigno, lo ordinario. Todos términos de aquello que se encuentra fuera de la gran historia y que se amolda mejor a las provisiones de una alacena. Por su parte, Bachelard da constancia de esta confusión administrativa cuando recuerda que el armario del protagonista de Bosco pronto se ve invadido por comida, pues su sirvienta lo ha utilizado como dispensario.

En *Año mil, año dos mil*, Georges Duby ha escrito que los servidores de dios

[...] estaban convencidos de que no hay compartimentos estancos entre el mundo real y el sobrenatural y de que Dios se manifiesta en lo que creó, en la naturaleza pero también en el modo como ha orientado el destino de la humanidad. En el examen de los hechos del pasado se podía encontrar entonces una especie de advertencia divina.<sup>8</sup>

Esta es una inversión que Agamben describe en *El reino y la gloria*, sobre el misterio del ministerio que se dio en algún momento de la teología medieval, donde dicho evento se refería a la vuelta de Dios o *paraousía*, pero que pronto pasó a ser el conocimiento del plan de Dios. Entre las justificaciones que se dieron sobre cómo la dignidad de Dios podía atender y planear cosas tan sórdidas como la deposición, los insectos, la basura, era que esto se resolvía por concomitancia, es decir, dios era un pro-

<sup>7</sup> Pascal Quignard, *Sordidísimos*, p. 28.

<sup>8</sup> Georges Duby, *Año mil, año dos mil*, p. 17.

gramador general y todo lo bajo era involuntario, consecuencia de su configuración o armado, pero no así accidental.<sup>9</sup>

Didi-Huberman recuerda que Aby Warburg opuso una historia del arte anacrónica, donde la teología y la historia vista como un organismo que nace, se desarrolla y decae, era rebatida por una visión del arte que persistía en sus menudencias, en sus restos y que estaba desprovista de finalidades. Curiosamente, esta visión está sostenida por la idea de la organización. Así, el gusto, bajo el manto de Warburg, vendría a ser la rebaba de cualquier expresión artística. Quignard mismo menciona la *Oikos Asarotos*, la pintura romana que presentaba suelos sucios con restos de comida después de un festín. Y recuerda, también, las listas del emperador Marco Aurelio dedicadas al apunte de la belleza en la agonía de las cosas.

Panofsky, nos dice Huberman, era partidario de la restitución de los tiempos en la que

[...] una vez analizados, vuelvan a ser puros, que las supervivencias sean eliminadas de la historia lo mismo que los posos se eliminan de un buen vino. Pero ¿es ello posible? Sólo los vinos ideales —los vinos sin gusto— pueden carecer de todo poso, de esa impureza que, en cierto sentido, les da estilo y vida.<sup>10</sup>

La *nachleben* no solo es una astilla de la vida pasada, sino también de la vida considerada baja, sucia y supersticiosa, indigna, ordinaria e impura. ¿Qué pasa entonces con el artista de Quignard al principio de este texto? Se trata de lo sórdido multiplicado, organizado por el mueble, es decir, las ranas emitiendo su croar, trayendo los velos, las telas del nacimiento, la voz de la madre perdida hecha del fango anfibio.

Los espacios de imaginación y la burocracia mágica

Sin duda, construir un escenario en el que escribir nuestra novela, nuestro ensayo, nuestros cuentos, una atmósfera cargada de tiempo, poder contar

<sup>9</sup> Cfr. Giorgio Agamben, «La máquina providencial», pp. 193-251.

<sup>10</sup> Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 91.

con un estudio donde escribir y llenarlo de atrezo que vaya de acuerdo a nuestro imaginario no solo es conseguir un espacio personal. La disposición dicta llenar de aire una habitación, de distintos vientos cargados de tiempo como nubes. La decisión o la imposición estética de nuestros lugares de escritura es una decisión o imposición del pensamiento.

Derrida dice que el psicoanálisis no habría sido lo que es sin los enseres propios del siglo XIX con los que Freud trabajó y con los que se sentía en deuda: la tinta, el papel, las cartas, los despachos con muebles de madera, los sillones. Este atrezo lo conocemos por películas y libros, estos gabinetes son la imagen general que tenemos del estudio del escritor, del despacho jurídico, del historiador, del antropólogo, del psicoanalista y del funcionario de alto rango, por supuesto.

Poe tiene su *Philosophy of the Furniture* y John Maynard Keynes su ensayo titulado *The Influence of the Furniture on Love*. En estos ensayos ambos escritores notan la influencia de los escenarios para producir ciertas emociones, pero podemos decir que también predisponen a ciertos pensamientos y, más que a ideas, convienen a ciertos métodos de ensamblaje de las mismas.

Guy Davenport muestra cómo las geografías y los tiempos se mezclan en los relatos de Poe: está lo arabesco, que se refiere al mobiliario que remite a lo infinito, a los tapices del Islam; también tenemos lo grotesco, que se refiere a lo gótico, a los castillos, los instrumentos musicales de la casa Usher, por ejemplo; y lo clásico.

Si Poe hubiera querido designar los componentes de su imaginación con mayor precisión, su título habría sido Cuentos de lo grotesco, lo arabesco y clásico. Poe dividió toda su imaginación en tres especies distintas.<sup>11</sup>

En «El cuervo», según Davenport, se puede observar de mejor manera esta amalgama: los tapices y las cortinas que con sus pliegues remiten al infinito, el cuervo que nos lleva a lo grotesco y el dintel

de Palas de obvia procedencia clásica sobre el que se posa el ave.

Es por esto que la recomendación de Bachelard, de imaginar una casa, en este caso un escritorio, una oficina, resulta necesaria. Después de todo, el archivo deriva de *arkhé* y, como recuerda Derrida, también deriva de la casa de los magistrados, los *arkheion*. Bachelard también habla de los espacios de tedio en una casa y se refiere a lugares dentro de la economía hogareña donde el niño experimente el sinquehacer y el despropósito, el aburrimiento. Pero aquí veremos que los espacios de tedio son esos muebles donde se pueden esconder, lugares adustos y prohibidos; es decir, esas estancias adultas a las que se les da otro uso.

Por eso la burocracia mágica sería un proyecto en el que la arquitectura y la ornamentación burocrática, sin dejar sus secretos, se abran a las personas como un gran armario, como un gran escondite, donde la infinidad de burós y cubículos sirvan para jugar escondidas o para partir a alguien en dos con un serrucho. Donde el fracaso del absurdo documental y la vida cotidiana se mezcle con los pequeños triunfos surrealistas de Félix el gato en su versión de *Twisted Tales*. Claro que para esto se necesita una vuelta a la burocracia de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, donde la madera y los utensilios llenos de compartimentos poblaban las oficinas.

Si atendemos a la impureza de las épocas como impronta de distintos tiempos, como sellos, y así nos vemos a nosotros mismos como un papel, un documento, un pasaporte, entonces también habría que recuperar el papel y su fragilidad, su amarillenta prueba del paso de los años. Recuperar las fotografías y las huellas dactilares, ponerlas en cualquier lado ya no como un método conocido de control, sino como una ceremoniosidad burlona.

¿Qué es Kafka después de todo sino el desquicio mismo, que siempre viene acompañado de la bufo-nería? Kafka es la prefiguración de muchos otros autores, pero es también el precursor o acompañante del dibujo animado. Es difícil no imaginar a sus personajes moviéndose estilo *bebop*, es difícil no ver ese tono de la vida normal impedida por seres

<sup>11</sup> Guy Davenport, *The Geography of the Imagination*, p. 6.

desquiciantes como Bugs Bunny o el Pato Lucas. Es difícil no ver en K. a un Félix el Gato riéndose mientras se toma la barriga. El despliegue del fichero y su repliegue trata del mismo poder del que gozan las figuras animadas, que de pronto sacan del infinito de su bolso o bolsillo un sinfín de objetos.

Por supuesto, la vuelta a los documentos de mano siempre implica una condición de extranjero, desarraigado y forastero, estatuto que impactaría tanto en la forma de andar como en lo que escribimos. Esta estética que se propone vendría a ser apenas una afrenta contra la estética empresarial de la infinidad aséptica, contra el brutalismo de la transparencia. Deberíamos recuperar los documentos que pensamos que ya no necesitábamos, porque nos sentíamos libres del exilio, del trabajo y de los ejércitos.

Como Paul du Gay muestra en su *Elogio de la burocracia*, uno de los grandes problemas de la compleja administración del Estado es la incursión en modelos empresariales de acción o ética del funcionario. La premisa, según Du Gay, es que la vida personal es indiscernible de los espacios de trabajo. El discurso empresarial de ser una familia ha afectado la impersonalidad de la burocracia estatal que en su insipidez permitía la aparición del otro, cualquier otro. Es interesante notar que la separación y tensión del mueble, en su despliegue y repliegue, se corresponde de igual forma con la ética del funcionario público.

De los muebles podemos terminar aludiendo a las tesis de la historia de Benjamin, su famoso fragmento inaugural sobre el autómatas, pues este dispositivo es mágico y es un escritorio. Un artefacto donde el truco es el hueco del compartimento, donde la magia es el elemento humano, donde cabe el enano de la teología.

David Harvey ha comentado, más o menos, los discursos y modelos económicos que el neoliberalismo fue desarrollado como proyecto de clase durante los setentas en centros de tedio: edificios dedicados a la investigación económica.<sup>12</sup> Si bien la ideología buscó y consiguió legitimación en el campo académico, también la consiguió con la presen-

cia de sus edificios, es decir, al delimitar una zona y, claro, con violencia pura. Del mismo modo, cabría procurar que nuestros espacios peleen contra la *departamentalidad*. Que luchen contra la casa de interés común multiplicada hasta el cansancio, contra el diseño y buen gusto aséptico, empresarial, de arquitectos y constructoras. El gran dilema de la geografía de la imaginación reside en no crear espacios gentrificados, que no sirvan a la especulación económica ni a la legitimación de ideologías sino a revelar la impureza de los tiempos que corren.

La burocracia, como Weber y otros definen, nace de una separación entre los medios de producción y los productores, de la división del trabajo:

Así como la independencia relativa del artesano, del pequeño industrial doméstico, del campesino con tierra propia, del comindatario, del noble y del vasallo se fundaba en que eran propietarios ellos mismos de los utensilios, las existencias, los medios monetarios o las armas con que ejercían sus respectivas funciones económicas, políticas o militares y de los que durante dicho ejercicio vivían, así descansa también la dependencia jerárquica del obrero, del empleado de escritorio, del empleado técnico, del asistente académico de instituto y del funcionario estatal y el soldado, exactamente del mismo modo, en el hecho de que los utensilios, existencias y medios pecunarios indispensables para la empresa y su existencia económica están concentrados bajo la facultad de disposición del empresario, en un caso, y del soberano político en el otro.<sup>13</sup>

Por supuesto, todo esto relacionado con un proceso de acumulación que, como describió Marx en *El capital*, fue resultado de un largo proceso jurídico de despojo de las tierras y de violencia hacia los campesinos. En su clase virtual para Harvard, Cinzia Aruzza nos permite distinguir entre la vida póstuma propia de la acumulación primitiva y la vida póstuma de la cultura primitiva, para futuras reflexiones. La primera, dice Aruzza, no es una vuelta de los fantasmas sino una subsunción

<sup>12</sup> TVUNAM, David Harvey 2 de enero de 2019 [video].

<sup>13</sup> Max Weber, *Escritos políticos*, p. 76.



y una preeminencia de los rasgos más violentos de la escena primitiva del origen del capitalismo, es decir: el racismo, la opresión de género, la violencia de género. En palabras de Aruzzo, se trata de «elementos de la génesis del capitalismo que se han vuelto constitutivos»<sup>14</sup> o que siempre fueron principales del sistema. La misma profesora Aruzzo se encarga de deslindar el sentido de *afterlife* (tomado de Aaron Jaffe) en su exposición del sentido de anacronismo, para evitar pensar que la acumulación subsiste en la historia cuando más bien domina la historia. No cabría aclaración más importante, puesto que, precisamente, la *nachleben* vendría a ser lo no constitutivo, lo que se opone a los grandes elementos de la maquinaria. Así entendemos que los elementos de la acumulación originaria jamás han pasado por el estigma de la superstición.

La urgencia de la burocracia mágica entonces sería ser una burocracia consciente de su *sexus* y de sus nexos, del adentro y del afuera de la gaveta de los archivos. Una burocracia donde los trámites sean nuestros, nacidos de la mera invención, donde para todo y para nada se necesite un permiso, donde los sellos vayan sobre nuestra piel y donde las huellas dactilares sean impresas sobre cualquier superficie, donde no haya causa sino pura accidentalidad. Donde la despensa, las vituallas, las listas de compra y los archivos tengan por cierto el mismo estatus de documentación oficial, pero sin oficialidad, donde recuperen su dignidad. Por supuesto, esta es una imaginación perteneciente al género de los dibujos animados, un limbo en el que solo los amantes del archivo, del atrezo institucional, del papel, la tinta, las cartas, los sellos, los timbres, la madera, los muebles y los compartimentos, podrían vivir.

<sup>14</sup> Yale University, *Readings and Misreadings of Primitive Accumulation*.

## Fuentes

Agamben, Giorgio, *Desnudez*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2011. Agamben, Giorgio, *El fuego y el relato*, Sexto Piso, Madrid, 2016. Agamben, Giorgio, *El reino y la Gloria*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2008. Agamben, Giorgio, *¿Qué es un dispositivo?*, Anagrama, Barcelona, 2015. Allan Poe, Edgar, *Ensayos*, Editorial Claridad, Buenos Aires, 2006. Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*, FCE, Ciudad de México, 2020. Baxandall, Michael, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, Yale University, New Haven, 1981. Baudrillard, Jean, *El sistema de los objetos*, Siglo XXI, Madrid, 2022. Benjamin, Walter, *Tesis sobre la historia*, UACM, México D. F., 2008. Davenport, Guy, *The Geography of the Imagination*, North Point Press, San Francisco, 1981. Derrida, Jacques, *Mal de archivo*, Trotta, Madrid, 1997. Deutscher, Isaac, *Las raíces de la burocracia*, Anagrama, Barcelona, 1978. Didi-Huberman, Georges, *La supervivencia de la imagen*, Abada, Madrid, 2009. Duby, Georges, *Año mil, año dos mil*, Andrés Bello, Buenos Aires, 1995. Du Gay, Paul, *En elogio de la burocracia*, Siglo XXI, Madrid, 2012. Florensky, Pável, *El iconostasio*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 2016. Garfield, Simon, *Post Data, curiosa historia de la correspondencia*, Taurus, Madrid, 2015. Maynard Keynes, John, «The Influence of Furniture on Love», *West 86th*, Vol 24, no.1, 2017. Kafka, Franz, *El castillo*, Sexto Piso, Madrid, 2015. Kieseewetter, Karl, *Der Occultismus des Altertums*, Project Gutenberg, Berlín, 2013. Macovicky, Nicolette, «Closet and Cabinet: Clutter as Cosmology», *Home Cultures*, vol.4, no.3, 2007, pp. 287-310. Seligman Kurt, *Historias de las magias*, Plaza&Janés, Barcelona, 1971. Stewart, Alan, «The Early Modern Closet discovered», *Representations*, No. 50, 1995, pp. 76-100. Pérez Cortés, Sergio, *Escritbas*, UAM, México D. F., 2005. Quignard, Pascal, *Sordidísimos*, Cuenco de plata, Buenos Aires, 2017. Quignard, Pascal, *Las lágrimas*, Sexto Piso, Madrid, 2019. Weber, Max, *¿Qué es la burocracia?*, s./e., s./l., s./f. Weber, Max, *Escritos políticos*, Folios Ediciones, México D. F., 1984.