

**TRAYECTORIAS MATERIALES Y AFECTIVAS EN LOS CUENTOS
“LA COPIA”, DE JOSÉ SANTOS GONZÁLEZ VERA Y “UNA
MONEDA AL RÍO”, DE NICOMEDES GUZMÁN¹**

**MATERIAL AND AFFECTIVE TRAJECTORIES IN THE SHORT
STORIES “LA COPIA” BY JOSÉ SANTOS GONZÁLEZ VERA AND
“UNA MONEDA AL RÍO” BY NICOMEDES GUZMÁN**

Antonia Viu
U. Adolfo Ibáñez
antonia.viu@uai.cl

Pedro E. Moscoso-Flores.
U. Adolfo Ibáñez.
Pedro.moscoso@uai.cl

Resumen

El presente artículo propone una lectura de los cuentos “La Copia” de José Santos González Vera y “Una moneda al río” de Nicomedes Guzmán desde las trayectorias y desplazamientos presentes en los relatos. Se plantea que se trata de escrituras que piensan su propia materialidad y que, al hacerlo, desbordan y reorientan las lógicas y las temporalidades desde las que se los fija como archivo de su época. Esto lo consiguen elaborando relatos que alteran y desorganizan los regímenes de lo sensible asociados a la primacía de lo humano, creando ensamblajes materiales en los que los flujos que de ellos emergen desdibujan la solidez de las barreras entre lo orgánico y lo inorgánico, entre lo perecible y lo vibrátil. Se trata de cuentos que más que intentar reproducir un itinerario social en términos abstractos o definitivos, abren interrogantes referidas a las materialidades y a la obsolescencia del medio artístico desde el que se producen a la vez que del presente en el que se insertan.

Palabras clave: Trayectorias afectivas – Materialidades - José Santos González Vera - Nicomedes Guzmán - Narrativa chilena siglo XX.

Abstract

This article analyzes the short stories "La copia" by José Santos González Vera and "Una moneda al río" by Nicomedes Guzmán by identifying the function of trajectories and displacements present in them. In the act of thinking their own materiality as writing, these stories overflow and reorient the logics and temporalities which fix them as archives within their historic time. They thus alter and disorganize the regimes of the sensible associated with the primacy of the human, in order to create material assemblages that blur the sturdiness of the barriers between the organic and the inorganic, between dead matter and vibrant life. Rather than trying to reproduce a social itinerary in abstract or definitive

Artículo. Antonia Viu, Pedro E. Moscoso-Flores. "Trayectorias materiales y afectivas en los cuentos 'La copia' de José Santos González Vera y 'Una moneda al río' de Nicomedes Guzmán".

terms, these short stories open questions regarding the materiality and obsolescence of the artistic medium, as well as questions about the present in which they take place.

Keywords: *Affective Trajectories – Materialities - José Santos González Vera - Nicomedes Guzmán - 20th Century Chilean Narrative.*

Recibido: 30 de mayo de 2020

Aceptado: 22 de junio de 2020

I. El realismo social desde una lectura anarquista.

Los narradores chilenos José Santos González Vera (1897-1970) y Nicomedes Guzmán (1914-1964) han sido estudiados principalmente por crónicas como *Cuando era muchacho* (1951) y *Algunos* (1959), en el caso del primero, y por novelas como *Los hombres oscuros* (1939) y *La sangre y la esperanza* (1946), en el caso del segundo. Aunque los críticos más influyentes de las últimas décadas del siglo XX (Goic, Latchman) coincidieron en diferenciar sus obras de acuerdo al método generacional según el tipo de realismo que elaboran, situando a González Vera como parte de la tercera generación criollista, mientras que Nicomedes Guzmán sería un claro exponente de la generación del 38 y del realismo social, desde la crítica más reciente estas distinciones han perdido relevancia.

Para Lorena Amaro, por ejemplo, la narrativa de González Vera puede leerse junto con la de otros escritores como Manuel Rojas desde su aporte a la producción de espacios y subjetividades liminales. Analizando *Alhué. estampas de una aldea* (1928), Amaro se interesa por el tránsito que va desde la provincia hacia la periferia urbana, demostrando que en esta obra el límite no es una demarcación definida, sino un espacio atrapado por un tiempo fantasmagórico que solo la conciencia de un niño puede aprehender (26-30). Por otra parte, Juan José Adriasola refiriéndose a Nicomedes Guzmán va a problematizar la definición de realismo desde la cual se ha comprendido su obra y la de la generación del 38. Para el crítico chileno, la obra de Guzmán, junto con mostrar una referencialidad contingente y una moralidad propia del desarrollo de una conciencia de clase proletaria, operaría también una suerte de realismo del deseo en el que la construcción de un referente no puede separarse del lenguaje como una forma de simbolización de lo social (Adriasola

168-170). Desde esta lectura, lo social no puede pensarse como algo dado, que la narrativa puede representar con mayor o menor fidelidad; el lenguaje, en consecuencia, tampoco puede considerarse un medio para retratar la realidad, sino que surge como un territorio en el que dicha realidad se disputa. Una tercera perspectiva crítica que nos parece renovadora en relación a la lectura de estos autores, es la de Patricio Landaeta y Ana María Cristi, quienes desestabilizan deleuzianamente las nociones de multitud y de pueblo desde las que operó la crítica para definir el valor social de la narrativa de Guzmán. La multitud en ella, según la lectura de estos autores, vendría a señalar “el pueblo que falta”, ese pueblo que no es “sustrato del Estado” sino “formación”, una conexión de fragmentos sin totalización que surge en el desplazamiento de las formas de sentir y de pensar (90).

En lo que sigue, nos interesa contribuir desde una perspectiva diferente a una relectura que problematice las nociones que explican el realismo de González Vera y Guzmán, desde claves referenciales respecto de la realidad social y política en un sentido convencional, y alrededor de valoraciones históricas enquistadas en un ideario exclusivamente humanista y un imaginario emancipatorio. Para ello, proponemos leer los cuentos “Una moneda al río” (1954) de Nicomedes Guzmán y “La copia” (1961) de José Santos González Vera, intentando *hacerlos funcionar*² como escrituras que piensan su propia materialidad y que, al hacerlo, desbordan y reorientan las temporalidades desde las que se los fija como archivo de su época. Esto lo consiguen, desde nuestro punto de vista, elaborando relatos que alteran y desorganizan los regímenes de lo sensible asociados a la primacía de lo humano, creando ensamblajes materiales en los que los flujos que de ellos emergen desdibujan la solidez de las barreras entre lo orgánico y lo inorgánico, entre lo perecible y lo vibrátil. Se trata de cuentos que más que intentar reproducir un itinerario social en términos abstractos o definitivos, abren interrogantes referidas a las materialidades y a la obsolescencia del medio artístico desde el que se producen a la vez que del presente en el que se insertan, urdiendo, en este proceso, una *trama redentora*

² Vinculamos esta disposición en las cercanías de lo que propone Deleuze para referirse al trabajo de Fomanger, en que el artista actúa sin una intención de decir ni significar nada a la base, relevando lo que hay de material en la pintura: “nunca se pinta sobre la superficie en blanco del lienzo para reproducir un objeto que funciona como un modelo, sino que los pintores siempre pintan sobre una imagen, sobre un simulacro, la sombra de un objeto, para producir una tela cuyo propio funcionamiento invierta la relación entre el modelo y la copia, lo que hace que ya no haya copia ni *modelo*” (Deleuze 2005, 316).

Artículo. Antonia Viu, Pedro E. Moscoso-Flores. "Trayectorias materiales y afectivas en los cuentos 'La copia' de José Santos González Vera y 'Una moneda al río' de Nicomedes Guzmán".

(Krauss) desde la cual su propia caducidad, en tanto medio artístico (lo impreso, la literatura social de corte humanista), queda programada y diferida a la vez³.

Al activar esta trama redentora que libera estos cuentos de su función meramente documental, y de los anclajes que los fijan allí, proponemos leerlos en clave anarquística, visibilizando otras trayectorias y otros acoplamientos posibles en los que lo particular y estático abre paso a lo múltiple y lo fluido. A pesar de lo acotado del análisis que proponemos aquí, este estudio es parte de un trabajo más amplio⁴ orientado a releer los realismos y naturalismos de mediados del siglo XX desde marcos filosóficos contemporáneos que dan cuenta de un desplazamiento en las epistemologías desde las cuales se comprende hoy lo social y la realidad, visibilizando las producciones literarias como prácticas semiótico-materiales cuyos sentidos están marcados por temporalidades disyuntas y que, por lo tanto, no pueden quedar reducidos a las lecturas que los fijan desde un determinado programa literario o artístico. En el recorrido por los cuentos que proponemos no pretendemos hacer un contrapunto ni un análisis comparativo, pero sí marcar algunos ejes comunes: a) la presencia de una narrativa cuyo movimiento está estructurado por el devenir de un acontecimiento, es decir, por iteraciones que en los relatos hacen emerger una tensión permanente entre distintas temporalidades que se entrelazan y separan de maneras imprevistas; b) una problematización de lo social en la que el foco en las relaciones intersubjetivas queda desplazado por un interés en las cosas y por ensamblajes en los que estas asumen agencia. Estos ensamblajes darían forma a ordenamientos contingentes que no pueden ser definidos *a priori*; c) la identificación de

³ Al ver cómo los cuentos de Nicomedes Guzmán y José Santos González Vera activan distintas temporalidades en relación a la letra como medio artístico, pensamos la idea de *trama redentora* a partir del análisis que hace Rosalind Krauss de la fotografía en Walter Benjamin. El carácter múltiple de la fotografía, dice Krauss, una función de la reproducción mecánica, hace que la obra de arte se piense cada vez más en función de su reproductibilidad. Las obras de arte, incluidas las independientes, al igual que los diversos medios artísticos, ingresan así en una condición de equivalencia general, perdiendo el carácter único de cada obra -lo que Benjamin llamaba su "aura"-, además de la especificidad de cada medio. Pero lo que rescata la autora de la reflexión de Benjamin no es solo la constatación de la pérdida del aura y de la especificidad del medio artístico en el siglo XX, sino que al volverse también hacia la época pre-comercial de la fotografía, una época obsoleta en la que otras temporalidades eran posibles, la fotografía activaría una trama redentora que la libera de su reducción a ser mera repetición (46).

⁴ Para una lectura de los cuentos de *Aguas abajo* de Marta Brunet en esta clave, ver "¿La sangre sola?: materialidades y vitalismo en los cuentos de Marta Brunet" (Viu 2020)

fuerzas que actúan como potencias afectivas y vibrátiles, en las que las relaciones de causalidad ceden su lugar a las lógicas de la propagación, el contagio, el desborde o la filtración; d) la constatación de que la fluidez de estas potencias afectivas se expresa en trayectorias en las que los flujos de agua, de aire, de personas y cosas se i(n)terrumpen, marcando una fractura en los regímenes de lo sensible.

II. “La copia” de José Santos González Vera. Trayectorias y opacidades de la letra

“La copia” de González Vera es parte del volumen *La copia y otros originales* (1961), el que reúne cuentos memorables como “Diego Silva”, “Certificado de supervivencia” o “La incógnita”. Críticos contemporáneos como Luis Merino Reyes celebraron en el libro su sentido de la ironía, que sacrifica “la frescura de la observación directa” (s/p), por una mirada impasible capaz de identificar un rasgo a partir del cual es posible construir una viñeta. Al leer estos cuentos desde la actualidad, llama la atención la importancia de la cultura impresa y su relación con el aparato burocrático, pero sobre todo la relevancia que cobra la materialidad en esa relación. De hecho, “La copia” puede pensarse como una variación en el tema de la expansión de la ciudad letrada moderna, burocrática, en el mundo de las oficinas, dando cuenta del modo en que la producción de ese nuevo espacio afecta a los trabajadores a mediados del siglo XX. Al igual que en otros cuentos de *La copia y otros originales*, los contratos, los documentos notariales y las formas impresas del registro y la identificación median las relaciones entre los personajes, estableciendo asimetrías aparentemente insalvables entre quienes controlan los medios de la reproducción mecánica de la escritura y quienes no. Como ha estudiado Lisa Gitelman en *Paper Knowledge. Towards a Media History of Documents*, los años treinta trajeron consigo la aparición de nuevos medios orientados a la reproducción de documentos —el foto-offset, el mimeógrafo, el hectógrafo y el microfilm—, los que representan una alternativa al uso de la tipografía con el potencial de transformar las formas de la publicación en el mundo de la burocracia y el trabajo académico. El creciente uso de formas estandarizadas que estas nuevas técnicas de reproducción mecánica provocaron durante este período ya ha sido estudiado, pero queda aún por explorar las valencias y agencialidades múltiples que dicha estandarización trajo aparejada. El cuento de González Vera abre preguntas que contribuyen a una reflexión de este tipo.

Artículo. Antonia Viu, Pedro E. Moscoso-Flores. "Trayectorias materiales y afectivas en los cuentos 'La copia' de José Santos González Vera y 'Una moneda al río' de Nicomedes Guzmán".

El cuento "La copia" relata el padecimiento del arrendatario de un departamento humilde que ve aumentar las filtraciones en el techo del inmueble producto de la lluvia. Harto de requerir el arreglo al notario que le alquila el piso, debe idear una forma distinta de llamar la atención del burócrata para que atienda su necesidad. El invierno, el agua barrosa y el olor de un gato muerto que se filtran por el tejado han minado la idílica escena en la que el orfebre Urriola trabajaba el oro y la plata, mientras su mujer, costurera, cantaba. Parsimoniosamente, el orfebre arriesga un último recurso: escribir una carta,

Respetado señor: recordará usted que, en las dos o tres veces que tuvo la amabilidad de recibirme, le pedí hiciera reparar el techo, frente al pasillo, donde seguramente hay tejas rotas o corridas. Le hablé también del gato muerto en el entretecho, cuyo cadáver me ha sido imposible retirar, porque no dispongo de escalera bastante alta ni tengo conocidos a quienes solicitarla. Aparte del mal olor, allí se están criando moscas en tal cantidad que no nos dejan vivir. Usted tuvo la idea, al prometer el arreglo, de hacer pintar el muro agrietado. Comprendo que sus numerosos quehaceres le habrán impedido ordenar la reparación. Solo en esa inteligencia me atrevo a insistir, esta vez por escrito, a fin de no tomarle tiempo. Como suele el correo extraviar algunas cartas, le echaré una que otra copia. Le ruego, por favor, no tomarlo a mal y perdonar esta molestia. Lo saluda respetuosamente su atento y seguro servidor, Urbano Urriola. (21-22)

La carta aquí se concibe como una "copia" que activa el imaginario de la reproductibilidad técnica al que aludíamos al inicio de este apartado. Lo curioso es que el orfebre, un artesano, se enfrenta al notario apelando al poder burocrático de la reproducción, pero de forma manual. Aunque no hay una mención precisa en el cuento de que el orfebre escriba la carta a mano, se dice que la "corrigió" y la "pulíó" (20) hasta que quedó terminada. Esta constatación recuerda las reflexiones de Benjamin en relación con las repercusiones que tuvieron las tecnologías de reproductibilidad técnica sobre las obras de arte a comienzos del siglo XX, específicamente en lo referente a la cuestión de la "autenticidad" alrededor del vínculo entre el original y la copia: "Frente al concepto de reproducción manual, que solía tildarse de falsificación, el original conserva toda su autoridad". Frente al concepto de

reproducción técnica, en cambio, “el proceso de reproducción depende menos del original que en la reproducción manual” (30).

En esta línea, lo que parece inaugurar la tensión del cuento es la confrontación entre dos modos de reproducción que refieren a temporalidades disyuntas. Por una parte, la copia escrita remite, paradójicamente, a un régimen de autenticidad -la del original- que, por medio del ritual de reproducción singular -el gesto de envío diario de una única copia-, encarna la carta en un tiempo y un espacio determinado. Por otra parte, a partir de sus repeticiones, la carta activa una potencia disruptiva al introducirse dentro de la temporalidad del régimen de reproductibilidad técnica, representado en el cuento por la trayectoria -singular y múltiple a la vez- que va desde el hogar de Urriola hacia la notaría. En la reiteración diaria de dicho tránsito que la carta consigna, la copia ya no es solo una solicitud escrita por el arrendatario, sino que deviene algo oculto, un secreto encargado de constatar la atrofia del aura presente en el esquema burocrático del mecanicismo notarial. El efecto de esta doble temporalidad parece reforzarse a través del movimiento repetitivo que marca la tonalidad afectiva del relato, en el que la copia adquiere un carácter ominoso a raíz de la incrustación de un principio de *otra* economía: aquella que “nos *repite* sordamente que entre lenguaje y sentido subsiste una relación de recíproca extrañeza” (Oyarzun 61). Ello se ve refrendado en la incomodidad del notario al tomar conciencia de la considerable presencia en las calles de carteles que ofrecen servicios dactilográficos, augurando la latencia de una amenaza frente a la posibilidad de multiplicación incontrolable e infinita de las copias, propia del orden de la reproductibilidad: “Reparó en los letreros de las dactilógrafas: ‘Se hacen copias a máquina’. Pensó que debería decirse: ‘Se escribe a máquina’” (22).

Contra todo pronóstico, en su insistencia diaria, la carta consigue irritar al notario hasta el punto de no dejarlo pensar en nada más. Todo lo que ocurre a partir de ese momento queda contaminado por la carta. La “copia” adquiere así la mentada potencia del envío postal cotidiano, alterando los límites y las direccionalidades de las formas de sujeción inscritas en el contrato de arriendo: la carta, que rota en pedacitos se va derecho al basurero, vuelve intacta al día siguiente en un sobre nuevo. En este sentido, el envío diario de la “copia” es a su vez una operación que podría leerse como otra filtración en el relato, ya no la de la lluvia en el tejado sino la de la tinta como una exudación del cuerpo de

Artículo. Antonia Viu, Pedro E. Moscoso-Flores. "Trayectorias materiales y afectivas en los cuentos 'La copia' de José Santos González Vera y 'Una moneda al río' de Nicomedes Guzmán".

Urriola, artífice de la letra manuscrita, que se adhiere pegajosamente a los legajos mecanografiados del notario. De esta forma, el cuento activa una fuerza propia del anarquismo de los años veinte, la de los volantes y otros efímeros como intervención en el espacio público. Palabras borrosas y sucias que se filtran y que actúan por contagio, sin que puedan remitirse a un origen individual ni a una trayectoria precisa (Viu). A pesar de que es el orfebre el autor de la carta sin firma, copiada una y otra vez, esta se actualiza de forma múltiple, convirtiéndolo a él en el activador de una potencia afectiva colectiva deseante cuyos efectos se vuelven imposibles de medir o controlar. Así lo intuye el notario cuando reflexiona, "Por los pobres no se puede hacer casi nada. Todo lo echan a perder con su número. Decir pobre es decir innumerable" (27).

Aunque el orfebre no sale de su departamento, la tensión que produce el arribo diario de la copia en el notario lo va llevando a transitar espectralmente por caminos que no había recorrido antes, poniéndolo a circular entre otros cuerpos cada vez más próximos y numerosos. El rumor del río en un segundo plano acompaña este nuevo cauce abierto por el desplazamiento de los cuerpos en la ciudad que, al igual que la tinta de la copia, lo desbordan todo, atentando contra la fantasía mecánica y pulcra de una urbe sin cuerpos fatigados por el trabajo:

Maravillaría una sociedad formada solamente de ricos. Antes sería menester el invento de miles de maquinitas que eviten las fatigas del trabajo: maquinitas que cocinen, hagan mandados, atiendan la puerta; ya las hay que cuentan, dividen, multiplican, cantan, confeccionan ropa. ¡Sería hermosa la vida! Se oprime un timbre y en un suspiro la maquinita repara el muro, pega las tejas, incinera el gato maloliente, suprime las copias y aplica un par de moquetes al que las escribe, y uno en el hogar, tranquilo, lee, contempla o duerme la siesta. (27)

No es un enfrentamiento terminante y definitivo lo que altera aquí las trayectorias previsibles de los personajes, sino la presencia de un régimen de circulación caracterizado por un diferimiento permanente e indefinible: el de la humedad y del moho entorpeciendo la mecánica de cada uno de los aparatos y engranajes que imagina el notario para hacer cada vez más funcional y limpia la vida. Una vida cuya "hermosura", en definitiva,

radicaría en la posibilidad de la desafección. En esta lógica, el notario encarna la posición de archivero alrededor de la lógica de producción fordista, en la que cada individuo o cosa cobra forma en tanto objeto de una cadena que obtiene su valor de acuerdo al rédito que es capaz de generar. Es por esto que Don Hernán, como mediador entre la propietaria del inmueble y el inquilino, debe asegurarse de que cada pieza esté en su lugar y cumpla *su* función: que la arrendataria no apele a su condición de orfandad, obligándolo a hacerse cargo de pagar el arreglo, y que el orfebre desista de generarle dolorosos gastos por efecto de dichas reparaciones. Así lo expresa con toda claridad al abogado que trabaja con él:

Administro la propiedad de la señorita Silva. La arriendo por departamentos y uno lo habita el joyero. Le he prometido reparárselo, pero los albañiles cuestan un ojo de la cara, y si uno gasta todo en arreglos, ¿en qué consiste el negocio? Además, la señorita Silva, usted la conoce, con su vocecita suave y pedigüeña me repetirá que es huérfana; el huérfano con renta es insoportable; tenga por seguro que me sugerirá cubrir la mitad de los gastos con mi comisión. ¿Para qué trabaja uno entonces? (28)

No obstante, en el cuento las cosas parecen estar permanentemente bifurcándose, escabullendo dicha lógica: la carta contamina. En ella se filtra, junto con la letra de Urriola, el olor a gato muerto, la humedad, la lluvia del tejado, el canto de la costurera, el ruido de los departamentos vecinos, toda la materia de la que el cuerpo del orfebre forma parte mientras escribe, y que exuda en su devenir formas de asociatividad que se coluden para componer nuevos intercambios. La letra pulida y corregida se filtra como un resabio de otra época que insiste en afirmar su presencia vibrátil (Bennett), diferenciándose de los demás legajos archivados y clasificados en el escritorio del notario, impidiéndole mantener la distancia entre los cuerpos desde su sistema de taxonomización habitual. De hecho, el criterio de identificación que el notario intenta poner en marcha frente a la carta pone en conflicto el régimen de autonomización de lo visual (Crary), con otro que patentiza el cuerpo vivo desde la perspectiva de la *copresencia*⁵. Su mirada “pesa” la carta cuando la

⁵ Tomamos esta noción a partir del análisis sobre la estética moderna que propone Jay al consignar la tensión presente entre lo que Rosalind Krauss ha denominado la “fetichización moderna de la vista”, y el impulso de algunas corrientes artísticas -como el impresionismo de Cézanne y el dadaísmo de Duchamp- que han

Artículo. Antonia Viu, Pedro E. Moscoso-Flores. "Trayectorias materiales y afectivas en los cuentos 'La copia' de José Santos González Vera y 'Una moneda al río' de Nicomedes Guzmán".

describe como un papelucho insulso; la inspecciona de manera casi táctil, buscando algo que no ve a simple vista: "Cuando el cartero le entregó la correspondencia, don Hernán, que leía impasible cada papel, acercó este a sus ojos, sorprendido, y con furor lo hizo añicos" (20-21). Más que por su contenido, la presencia corpórea de ese delgado papel y de esa letra diferente hacen que el notario lo vivencie como una impertinencia, como una i(nte)rrupción en el orden de los expedientes que él clasifica impasible y rutinariamente cada mañana. De modo que la copia no se deja leer como un acta de defunción (Gitelman), un formulario o un expediente: es demasiado insubstancial, no contiene espacios en blanco que llenar, ni membretes, ni firmas, ni sellos de agua; nada que permita valorizarla burocráticamente ni que se pueda medir mediante los gestos calisténicos que se vuelven relevantes para un "tasador" de la letra: acercar o alejar el papel, pesarlo al sostenerlo en la mano, mirarlo a contraluz, buscar un sello o una firma en el reverso, o contar los números en un casillero.

Esta impertinencia ominosa de la copia puede pensarse a luz de la pulsión anarquística, que bien describe Derrida a propósito de su *Mal de archivo*: una fuerza demoníaca que retorna y que cobra su valencia amenazante por el solo hecho de retornar, eterna e imprevisiblemente: "acordémonos también que la repetición misma, la lógica de la repetición, e incluso la compulsión a la repetición, sigue siendo, según Freud, indisociable de la pulsión de muerte. Por tanto, de la destrucción (...). El archivo trabaja siempre y *a priori* contra sí mismo" (19-20). El movimiento que activa la carta desborda entonces las trayectorias previstas, entendiéndolo que ella no porta un valor intrínseco como signo lingüístico o literario, sino como activador de trayectorias semióticas que progresivamente van haciendo emerger las materialidades sensibles del medio inscrito en ellas; materialidades vinculadas a las potencias de actuar que la carta posibilita en clave de afecciones y afectos⁶.

buscado reintroducir el cuerpo en su dimensión deseante, a saber, como "un aspecto del proceso de creación/recepción" (126).

⁶ Como nos enseña Deleuze (1999), siguiendo a Spinoza, la *potencia* remite a la medida de todo ser finito formando parte de un todo, razón por la que está siempre en una relación de poder afectar y ser afectada (Spinoza, 1986, 1999). Dentro de este planteamiento, la noción de *cuerpo* emerge como materialidad compuesta por partes cuya característica fundamental es la dimensión relacional que poseen dentro de una multiplicidad de otros cuerpos que se afectan mutuamente (Deleuze, 2004). Para explicar esta aclaración, el

Ello se constata en la habilitación de zonas de contacto que surgen entre los cuerpos vibrátiles que componen los paisajes del relato, materializándose en ensamblajes y asociaciones contingentes (Latour) cuyos efectos resultan impredecibles: la letra -como el cadáver del gato- se *putre* y *hiede*, pero también *canta* como la costurera o el *rumor* del río; se *filtra* como la lluvia y *resplandece* como las joyas del orfebre. La letra, como cuerpo *afectado* por otros cuerpos, será entonces una de las claves que instalan la escritura como práctica material y artística dentro del cuento, *haciéndola funcionar* en relación con una temporalidad no lineal en la que el “papelucho” efímero deviene constante diferimiento, promesa de lo múltiple, líneas de fuga, desbordes permanentes.

De este modo, las distintas filtraciones que componen el relato van desanudando la sucesión de eventos que podrían eventualmente dar paso a un desenlace previsible, reconduciéndonos, no obstante, hacia un final que dista de resolver el aparente problema central de la historia. Vemos, en estas trayectorias disyuntas, cómo los desplazamientos sensibles provocados por las cosas posibilitan y al mismo tiempo difieren incesantemente la posibilidad de un intercambio comunicativo lingüístico entre Urriola y Don Hernán, provocando una apertura hacia otra forma de comunicación, una forma *ritual* -en el decir de Stengers-, expresada en las materialidades que configuran las superficies de inscripción de los encuentros que allí emergen. Esto se ve, por ejemplo, en el efecto que la repetición singular de la copia adquiere sobre las posibilidades de reafirmación subjetiva del notario quien, atrapado por una fuerza inespecífica y envolvente, acaba indefenso a la hora de intentar mantener su posición dentro del vínculo contractual como mediador entre la dueña del apartamento y su inquilino. Esto hace que el aparente nudo central del relato, referido a las formas de reproducción social a la base de las relaciones de producción -entre una mujer huérfana y un orfebre empobrecido- se tornen difusas y tiendan a desdibujarse, emergiendo un hiato, un vacío que no logra clausurarse y que tensiona el dualismo presupuesto en una lectura subjetivista del cuento centrada en la *psique* obsesiva y obnubilada de don Hernán.

Lo que aparece, en cambio, es la constante reafirmación del choque y la interrupción producto de las temporalidades disyuntas que componen los distintos planos e

filósofo francés remite a la distinción entre *affectio* y *affectus*, utilizando la primera, “afección” para designar “el efecto instantáneo de una imagen de cosa sobre mí” (2008, 226); mientras que la segunda, el *affecto*, refiere a “lo que toda afección envuelve y que es sin embargo de otra naturaleza, es el pasaje, es la tradición vivida del estado precedente al estado actual, o del estado actual al estado siguiente” (228).

Artículo. Antonia Viu, Pedro E. Moscoso-Flores. "Trayectorias materiales y afectivas en los cuentos 'La copia' de José Santos González Vera y 'Una moneda al río' de Nicomedes Guzmán".

imágenes del cuento, poniendo en peligro el simulacro de unidad desde el que se articulan las posiciones enfrentadas de los personajes. Con esto nos referimos, por una parte, a la tensión entre la estructura lineal del tiempo que permite fijar el relato alrededor de un *presunto* gesto biográfico -del autor González Vera-, suscrito a las condiciones de posibilidad históricas y socio-políticas de la época; y, por otra parte, el tiempo de la narración, suspendida producto de una superficie de inscripción que atraviesa -como el *punctum* barthesiano de una imagen- el relato⁷. Lo que visibiliza este choque, en tanto punto de encuentro y a la vez bifurcación -a destiempo- de ambas temporalidades, es la i(nte)rrupción de una promesa en las primeras líneas del cuento que marca una advertencia respecto de lo que está por venir: "Se le prometió hacerlo, mas ¿en qué promesa no hay una mentira suspendida?" (20).

La aparición de una *promesa* en el cuento permite apoyarnos una vez más en Derrida, quien la piensa como elemento del tiempo que posee una apertura a una singularidad irrepetible pero que, a la vez, se encuentra condicionada por aquello que la reduce: un *don* que al momento de hacerse consciente no puede sino instalarse alrededor del círculo ritual de una deuda. En este caso, la carta de Urriola como presencia pre-subjetiva no objetivable trae consigo aparejada esa *promesa de don* que, al momento de abrirse, inaugura un movimiento de subjetivación dentro de un marco de calculabilidad orientado a fijar los cuerpos y sus relaciones dentro de un esquema de tiempo lineal. En el caso del cuento, esto se puede representar a partir de la resolución de la trama argumental en torno al arreglo del inmueble como solución a la demanda del orfebre. Pero la relación que demanda la copia no es la de una compensación definitiva, sino la de un tipo de deuda inversa que no puede pagarse mensualmente como un arriendo, imposible de compensar dado que llega para constatar el sinsentido del *afuera del tiempo* del notario. El "manto de

⁷ Evocamos la reflexión que propone Derrida al analizar la obra de Nietzsche, a propósito de un espacio de conjunción disyuntiva entre lo bio-lógico y lo bio-gráfico que se torna refractario a las lecturas tradicionales que proponen un determinado tipo de relación entre ambas: En sus términos, "la *dynamis* de esa linde entre la «obra» y la «vida», el sistema y el «sujeto» del sistema. Esa linde -yo llamo *dynamis* a causa de su fuerza, de su poder, de su potencia virtual y también móvil- no es ni activa ni pasiva, ni afuera ni adentro. Y, en especial, no es una línea delgada, un trazo visible o *indivisible* entre el recinto de los filosofemas, por un lado, y, por otro, la «vida» de un autor ya identificable bajo un nombre. Esa linde divisible atraviesa los «cuerpos», el corpus y el cuerpo, de conformidad con leyes que apenas comenzamos a entrever" (Derrida 2009, 31-32).

urbanidad” (29), la parsimoniosa entrega diaria, no es más que la frágil cobertura de una materia informe de la que el notario, sin poder comprenderlo, también forma parte.

De este modo se comprende que la potencia vibrátil de la carta no se orienta a representar nada, sino a anunciar en su presencia lo infructuoso de los esfuerzos del notario por deshacerse de ella, evocando la imagen de una fuerza electromagnética que retorna y se adhiere a su cuerpo una y mil veces, muy a pesar de su voluntad. Se trata de una fuerza que va erigiéndose como un intenso murmullo, un ruido incómodo que se amplifica y conecta con otros ruidos presentes en el segundo plano, afirmando la coexistencia de una lógica paralela a la del simple relato lineal y que progresivamente va desplazando el régimen de lo sensible dentro del cuento desde la función mimético-referencial. Lo escrito, que demanda ser leído de manera secuencial en el papel, paradójicamente se va haciendo inteligible desde un régimen auditivo, tal y como parecen anunciar los sonidos intermitentes de las vitrolas, los bocinazos y las trepidaciones de los motores descritos en el cuento, todos elementos que van contorneando un *tempo* singular e irrepitable⁸.

Este entrecruzamiento de planos sensibles como efecto de las disyunciones temporales parece explicar la impronta ominosa de la copia, pero no porque en ella se esconda una verdad o un saber oculto inconsciente que haya que dilucidar, sino porque su repetición impone la trayectoria de una espera en que los tiempos de la vida y la muerte dejan de ser subsidiarios de un esquema de delimitación psicofísico, inscribiéndose y entrecruzándose de modo equivalente dentro de la misma superficie material. De modo que los cuerpos humanos y no humanos devienen aleaciones dentro de composiciones afectivas, marcadas por sus potencias de combinación contingentes y múltiples (Deleuze y Guattari), permanentemente actualizadas alrededor de una temporalidad efímera.

Lo dicho se hace patente en las percepciones súbitas que comienzan a acosar a Don Hernán, quien en una especie de gesto confesional desdoblado por la voz del narrador va cobrando conciencia de su cuerpo, ese que antes “no le preocupaba” (21) por encontrarse en buen estado, y que en adelante comenzará a ser vivenciado por él de manera mecánica,

⁸ Nancy propone la *escucha* como un modo de aproximación sensible de otro tipo, a saber, que opera en torno a resonancias o, diremos, de intensificaciones. Registro sonoro que, “en todo caso se propone como una estructura abierta, espaciada y espaciadora (caja de resonancia, espacio acústico, aparatamiento de una remisión), al mismo tiempo que como cruce, refriega, recubrimiento en la remisión de lo sensible a lo sensato, así como a los otros sentidos” (23).

Artículo. Antonia Viu, Pedro E. Moscoso-Flores. "Trayectorias materiales y afectivas en los cuentos 'La copia' de José Santos González Vera y 'Una moneda al río' de Nicomedes Guzmán".

por partes, dando cuenta de la imposibilidad de integrarse subjetivamente alrededor de un movimiento fluido: "estiró suavemente una y en seguida la otra pierna; igual hizo con sus brazos. Se inclinó. Miró a izquierda y derecha torciendo el cuello" (21). Es más, esta disyunción de la que solo logra tomar conciencia momentánea y de forma kinestésica, volverá a tomarlo por sorpresa: "La certeza de su buena salud causó tal contento que silbó (...) El mismo quedó un tanto asustado de su reacción" (23). Así, el cuerpo disociado que ha articulado en torno a la noción de su subjetividad de pronto parece arrebatado por una fuerza que lo desborda, imponiéndole *otras* lógicas de conexión y movimiento.

III. Recorridos, acoplamientos y conmociones materiales en "Una moneda al río"

"Una moneda al río", de Nicomedes Guzmán forma parte del volumen *Una moneda al río y otros cuentos*, una antología publicada en Estados Unidos en 1954 por el editor Paul J. Cook para Monticello College, con cinco cuentos que habían aparecido ya en otros volúmenes y tres primicias: "La jauría", "El pan bajo la bota" y "Una moneda al río", los que aparecerán luego como parte del volumen *El pan bajo la bota*, publicado por editorial Zig-Zag en 1960. El cuento se abre con un epígrafe que da cuenta de la cualidad vibrátil, múltiple y afectada del aire: "Hacia donde se mire -todos lo sabemos- siempre hay algo que atraviesa tormentosamente el aire. El aire es como la vida misma: existe en la razón conmovida de sus más profundos átomos" (11).

Desde esta obertura, el cuento parece indicar que es el movimiento lo que caracteriza a lo vivo: tanto el aire como el agua, que circula río abajo, encuadran el relato. Se construye así una impronta que subraya lo fluido y lo efímero, y que se instala como la descripción de un paisaje natural sin mayor importancia. Sin embargo, el flujo evocado por dicha descripción se impone una vez más a través de un segundo movimiento, esta vez por medio de Sebastián, un hombre cuya mirada se ha extraviado siguiendo una hoja mientras esta se abre camino hacia el agua arrastrada por el viento. El doble movimiento de la hoja que se pierde en el cauce del río, y el de la mirada del hombre que la sigue hundiéndose en el agua, parecen fundirse arrebatados por el aire. Pero esta imagen de fácil fluidez queda desmentida por el epígrafe, en el que se nos advertía sobre la tormentosa relación entre los

átomos que conforman el aire y, con ello, sobre la condición matérica que informa hasta lo más diáfano.

La fluida imagen del encuentro se transforma así en la de un *acoplamiento* (Lazarato) inducido y a la vez entorpecido por la materialidad del aire, del que emerge un fondo afectivo que puede señalarse como una primera *conmoción* en el relato, a saber, la de “un campo único de acción mutua, de co-fusión y cambios contrastantes” (Massumi y Manning 4). Esto deriva en la necesidad del hombre de ponerse en movimiento, planteándose así una suerte de sincronía y relevo entre él y la hoja: “Seguía las rutas mismas de las aguas del río, y, a pesar de su firmeza, podía ser ahora en realidad otra hoja a la deriva” (12).

Sebastián ha llegado a la ciudad con un objetivo bien definido -nos dice el narrador-, solo que el relato procura no revelar nunca de qué se trata: por un lado, parece ir a la deriva, pero, por otro, muestra una súbita determinación. Este gesto de misteriosa ambivalencia se refuerza a partir de la irrupción de un texto en cursivas, indicando que la llegada del hombre a la ciudad no se trata de un primer arribo sino de un retorno: “Con todo el choque es inevitable. Peligran, antes de reasimilarse al ambiente, todos los reposos del alma, todas las esperanzas; la amargura remueve sus cienes, eriza los sentidos, brega por tónicos externos que la fortalezcan” (11).

Una vez emprendido su camino, el hombre se detiene a comprar un libro usado sin tapas y unas uvas que lo acompañan en su recorrido. Atraído por los carteles colgados en las fachadas de los negocios de las calles por donde circula, capta su atención uno en particular- tal vez “por ser más subjetivo” (14), como señala el narrador: “La tijera encantada”. Al ver el cartel, el hombre es arrastrado por una fuerza irresistible -un “hechizo de los horizontes” (13)- que lo lleva a detenerse y entrar a la tienda, como si ahí fuese a encontrar aquello que tan decididamente andaba buscando. No obstante, el placer que parecía sentir mientras mordía “con cierta avidez” (13) el racimo de uvas, sumado a la tranquilidad que le evocaba el acto de transitar por las calles de una ciudad que se le tornaba a cada paso extrañamente familiar, se transforman repentinamente en asco ante el dependiente del local, un viejo sastre que busca persuadirlo de comprarse un traje. Intimidado por la insistencia del sastre, y la promesa de encontrarle un “traje a su medida”

Artículo. Antonia Viu, Pedro E. Moscoso-Flores. "Trayectorias materiales y afectivas en los cuentos 'La copia' de José Santos González Vera y 'Una moneda al río' de Nicomedes Guzmán".

(15), el hombre accede de mala gana a probarse la ropa. Una vez dentro del traje, al malestar que le provocaba la obsequiosa solicitud del sastre se suma a una nueva sensación:

Sebastián sentía algo así como un olor a difunto, olor a aposento con flores secas, con ramas de pinos desprendiéndose de sus más espesas resinas, con pétalos pisoteados, con lágrimas aplastadas contra pisos desprovistos de cera a fuerza de violentas pisadas. Olor a risa traspasada de llanto, a palabras hedientes a sacristía, a plegaria mentida que no quiere ir a herir los tímpanos de Dios. (15-16)

La escena, marcada por una multiplicidad de sensaciones que parecen desplazar caracterizaciones habitualmente humanas hacia el plano de las cosas, se vuelve cada vez más incómoda. Aprovechando que ningún traje cumplía la promesa propuesta por el insistente anciano, Sebastián decide irse antes de que el viejo pueda retenerlo. No obstante, a medio camino se ve forzado a retornar a la tienda, al constatar el olvido de su libro. Este libro de segunda mano, "o quizás de tercera o cuarta que ya no poseía ni tapas ni portadilla" (14) comprado en un baratillo y del que no se sabe ni siquiera el título, adquiere en este momento una importancia vital. A pesar de su roída apariencia, el libro funciona en el relato como un objeto símbolo de estatus, haciendo parecer al caminante un hombre educado -un estudiante, quizás-, que podría volverlo más apetecible como cliente en ese barrio pobre. Pero el libro renuncia a ser leído como signo referencial de una subjetividad humana: lo único que se sabe de él hasta ese momento es que ha circulado, de mano en mano, lo que pone en duda su valía como signo semiótico, erigiéndose más bien como un cuerpo deseado: un cuerpo que se toca y se cubre, que se echa de menos cuando no se siente bajo el brazo al caminar. Sin más remedio que volver, Sebastián se ve forzado a probarse un nuevo traje que, fortuitamente, ha llevado en ese momento una mujer a la sastrería. Esta vez el traje sí le queda y, al mirarse en el espejo, no puede -como antes- rechazar la imagen que le impone la hechura del mismo. Este momento marca la emergencia de una segunda conmoción en el relato, a saber, el acoplamiento entre la imagen proyectada en el antiquísimo y roído espejo que, a diferencia de las veces anteriores, le devolvía la sensación de reposo que había perdido al entrar en la tienda por

primera vez. Más que reflejar la aparición de una subjetividad prístina y transparente, surgida en el fortuito hallazgo de ese traje a la medida, la escena marca la insuficiencia del régimen visual desde el que pareciera sostenerse y que se ha sugerido desde el inicio del relato: la vista deteriorada y miope del sastre, que equivoca insistentemente la talla al elegir los primeros trajes, refuerza la mirada perdida de Sebastián frente a la hoja en la primera escena. Así, más que proponer una representación exacta al cuerpo, el espejo, que parecía “ocultar el alma arrugada de viejas y atormentadas imágenes” (18), actúa anamórficamente mediante un reflejo quiásmico (Jay). En efecto, este momento permite constatar, al igual que en “La copia” de González Vera, la presencia de una disyunción entre dos temporalidades: la del sastre que cree haber encontrado el traje perfecto para el joven tras varios intentos sucesivos, y la de Sebastián, para quien el espejo funciona como el marco desde el que puede situarse simultáneamente dentro y fuera de la escena, lo que provoca una especie de shock acontecimental singular que rompe, por un lado, con las lógicas lineales del relato y, por otro, con la lectura documental que se monta sobre dicha lógica temporal.

En esta misma línea, la presencia de la muerte y de lo funerario que en un primer momento siente Sebastián, da paso, a través del espejo, a la aparición de un cuerpo vivo -afectado- que emerge en torno a la relación contingente y azarosa entre los cuerpos y que, en su composición, disputan la hegemonía a la mirada fragmentada inscrita en la narrativa del tiempo lineal. Esto se constata en el hecho de que el hombre, al aceptar el traje, parece estar aceptando algo más que el mero pedazo de tela confeccionada: aceptará también una posición subjetiva, aun cuando -paradójicamente- esta sea la del padre de la mujer, aquel difunto al que otrora perteneció el traje.

El hombre, cuyos movimientos a través de la ciudad -como señala el narrador- replican los de una hoja meciéndose en el aire, parece no decidir nada a lo largo del cuento. No hay en él una voluntad ni una intención, sino más bien un recuerdo apenas percibido, apenas explicado, que instala la presencia de un dolor impersonal en el cuento. Parece interesante que, al compararlo con la hoja, el sufrimiento del hombre no se encuadra desde una emoción subjetiva: no hay datos biográficos, nada que permita pensar en ese dolor como otra cosa que una conmoción. El dolor del que habla el cuento no es la emoción de un sujeto, sino un afecto que recorre los cuerpos de manera indistinta, como el

Artículo. Antonia Viu, Pedro E. Moscoso-Flores. "Trayectorias materiales y afectivas en los cuentos 'La copia' de José Santos González Vera y 'Una moneda al río' de Nicomedes Guzmán".

estremecimiento de morder una uva, el de llevar un libro sin tapas, o el de sentir el aire desgarrando el pecho en una mañana fría; el afecto del calor o la frescura de los cuerpos rozándose unos con otros.

Los trajes muertos, o los trajes de difuntos, parecen querer romper ese flujo de la vida que recorre todo: el sastre, como arconte del archivo de circulación de mercancías, los compra y vende aprovechándose de personas pobres que necesitan el dinero. Las tijeras encantadas del sastre cortan las telas, pero también rasgan un tejido más tenue que atraviesa todo lo vivo. Fuera de la tienda en la que con sus tijeras moldea lo informe, sin embargo, la tela respira de nuevo, se adhiere y entrelaza los cuerpos. El aire libre recompone las trayectorias en toda su fragilidad y sutileza.

El encuentro de Sebastián con la mujer y las tijeras encantadas parecen fijar el flujo de la historia y conducir a los personajes hacia un desenlace sentimental previsible. Sin embargo, el cuento se suspende, como si esa historia del amor no fuera lo que interesa contar.

Caminaban por un costado de la estación ferroviaria. Las palomas revoloteaban por sobre los vehículos en movimiento; otras se arrullaban en las cornisas. Un tren se despedía de la capital con ese dolor inhumano del acero que quiere liberación; melodía sin modulaciones, directa, acongojada, que busca eternidad en el alma de los hombres. (24)

Si no es la historia ni las emociones subjetivas entre dos personajes lo que interesa narrar aquí, tampoco interesa narrar el dolor "inhumano" que evoca el pitido del tren, o esa melodía que "busca eternidad en el alma de los hombres". Esos enclaves humanistas y sentimentales mediante los cuales la narración inscribe la subjetividad de la pareja, y que decantan en la posibilidad de una historia de amor entre dos personajes solos que huyen de su pasado, está tensionada por el cambio en el régimen sensorial desde lo óptico -que, como hemos dicho, parece suspenderse insistentemente-, hacia lo auditivo, consignado en el pitido del tren, el ruido de las palomas, los vehículos en movimiento o el sonido de las uvas al morderlas. Por otra parte, la moneda que cae al río impone una trayectoria muy diferente a la de la hoja al inicio del cuento, condensando en ella todos los anhelos de las subjetividades que se encuentran en esa escena final y que, frente a este escenario, parecen

constituir solo un punto fijo en el tumultuoso cauce que marcan los desplazamientos y trayectorias sin un orden fijo en el río. Pero la “suerte” que la mujer quiere conquistar al lanzar la moneda al río remite nuevamente a los baratillos callejeros y a las uvas, los libros usados y a todas a las formas de circulación de las que los personajes forman parte. Más que un encuentro definitivo y deliberado, la escena final marcaría una última conmoción en el relato, pero que, en contraste con lo que el narrador sugiere, no ocurre en el “alma” de la pareja. El tren, las palomas, la moneda, los zapatos y las uvas señalan un nuevo acoplamiento en las trayectorias y las temporalidades de la vida urbana en la que conviven elementos humanos y no humanos, uno de los tantos acoplamientos que ocurren incesantemente “en la razón conmovida de sus más profundos átomos” (11).

IV. Conclusión: desplazamientos semiótico-materiales y nuevas trayectorias afectivas de lo social

Hemos realizado un recorrido por los principales elementos que desde nuestra perspectiva dan cuenta de las singularidades de “La copia” y de “Una moneda al río”, pensando en los desplazamientos que estos cuentos activan no ya desde un plano narrativo o referencial sino en tanto práctica semiótico material: “La copia” lo hace mostrando las potencias afectivas y materiales de una carta capaz de desbordar las trayectorias causales y temporales mediante la filtración y el contagio; “Una moneda al río”, en tanto, lo hace al activar la potencia de conmociones provocadas por la presencia de la materia en lo diáfano, primero, y luego en el shock acontecimental que introduce el espejo no solo en las relaciones que articula el cuento, sino además en los regímenes de lo sensible que fisura. Es importante pensar a partir de este análisis cómo estas potencias afectivas que interrumpen y articulan espacios y relaciones al interior de los relatos desdibujan una lectura erigida en clave emocional. Si lo social no se piensa ya desde la primacía de lo humano, los sujetos y sus emociones forman parte de un entramado en el que son los flujos y sus interrupciones los movimientos que mejor pueden dar cuenta de las trayectorias afectivas.

La promesa de la carta en “La copia” o el espejo en “Una moneda al río” emergen como espacios materiales móviles y mutantes, en los que la temporalidad del tiempo histórico se pliega sobre otra temporalidad que emana del objeto en tanto enclave de la práctica escritural como la interrupción de una trayectoria. Ese repliegue del tiempo sobre

Artículo. Antonia Viu, Pedro E. Moscoso-Flores. "Trayectorias materiales y afectivas en los cuentos 'La copia' de José Santos González Vera y 'Una moneda al río' de Nicomedes Guzmán".

aquello que marca la repetición incesante de una imagen -la copia y el espejo respectivamente- instala un vínculo entre la letra como medio artístico y como soporte sobre el cual se despliega lo social. La presencia de ese vínculo opera un desplazamiento que libera a los cuentos de la lógica reflectante del documento para situarlos en una dimensión difractiva (Barad), que activa nuevos ensamblajes y asociaciones desde líneas de contigüidad atravesadas por sus potencias afectivas.

En esta línea, comprendemos los gestos presentes en los cuentos de González Vera y Guzmán desde la perspectiva de una metodología de experimentación creativa que busca catalizar las intensidades afectivas en torno a movimientos que están atravesando el campo social, mostrándonos que lo social no puede ser considerado como una categoría *a priori* necesaria de representar, sino que constituye un *medio*- como el medio artístico- en el que las delimitaciones entre los significados y las materialidades que constituyen los paisajes afectivos se encuentran abiertos a mutaciones y transformaciones permanentes. Esto se hace especialmente claro al observar en ambos cuentos la subversión de los regímenes visuales, mostrando en los relatos la emergencia de nuevas posibilidades de expresión auditivas, olfativas y kinestésicas. Estas posibilidades de expresión son la manifestación de formas de asociación alternativas intensivas, en las que los elementos humanos y los no humanos van configurando ensamblajes y acoplamientos vibrátiles, cuerpos-imágenes imposibles de reducir a sus partes constitutivas⁹. En este gesto autorreflexivo -difractivo- y experimental acerca de su propia materialidad, los cuentos se redimen de una trama histórica que los limita a una temporalidad lineal condenándolos a la obsolescencia.

*El presente trabajo es parte de los proyectos Fondecyt Regular N° 1190142 y Fondecyt Iniciación N° 11170567.

⁹ A propósito de esto, referenciamos el planteamiento que Deleuze y Guattari nos proponen respecto de la expresión. Según ellos, estamos "frente a una *máquina de expresión*, capaz de organizar sus propias formas y desorganizar las formas de los contenidos para liberar nuevos contenidos que se confundirán con las expresiones en una misma materia intensa (...) La expresión debe romper las formas, marcar las rupturas y las nuevas ramificaciones" (45).

Referencias

- Adriasola, Juan José. "Realismo como lugar de enunciación: a propósito de la obra de Nicomedes Guzmán". *Anales de Literatura Chilena*, 15.22 (2014): 161-174.
- Amaro Castro, Lorena. "Pasadores de fronteras: Manuel Rojas y José Santos González Vera". *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, 44. 2(2015): 20-32.
- Barad, Karen. *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham and London: Duke University Press, 2007.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica y otros textos*. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2015.
- Bennett, Jane. *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Durham and London: Duke University Press, 2010.
- Crary, Jonathan. *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: CENDEAC, 2008.
- Deleuze, Gilles. *Spinoza: Filosofía Práctica*. Buenos Aires: Tusquets Editores, 2004.
- _____. *La isla desierta y otros textos. Textos y entrevistas (1953-1974)*. Valencia: Pre-textos, 2005.
- _____. *Spinoza y el problema de la expresión*. Barcelona: Mucknik Editores, 1999.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Kafka. Por una literatura menor*. México, D.F.: Ediciones Era, 1990.
- Derrida, Jacques. *Dar (el) tiempo. I. La moneda falsa*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1995.
- _____. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta, 1997.
- _____. *Otobiografías. La enseñanza de Nietzsche y la política del nombre propio*. Buenos Aires: Amorrortu Ediciones, 2009.
- Freud, Sigmund. *Obras completas, volumen 5. La interpretación de los sueños (segunda parte). Sobre el sueño (1900-1901)*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2001.
- Gitelman, Lisa. *Paper Knowledge. Towards a Media History of Documents*. New York: Duke University Press, 2014.
- Goic, Cedomil. *La novela chilena: los mitos degradados*. Santiago: Universitaria, 1968.
- González Vera, José Santos. *La copia y otros originales*. Santiago: Nascimento, 1961.

Artículo. Antonia Viu, Pedro E. Moscoso-Flores. "Trayectorias materiales y afectivas en los cuentos 'La copia' de José Santos González Vera y 'Una moneda al río' de Nicomedes Guzmán".

Guzmán, Nicomedes. *Una moneda al río y otros cuentos*. Godfrey, Illinois: Monticello College Edition, 1954.

Krauss, Rosalind. *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition* (Walter Neurath Memorial Lecture). New York: Thames & Hudson, 2000.

Landaeta, Patricio y Ana María Cristi. "Multitud, vida y escritura en Nicomedes Guzmán. Apuntes desde Gilles Deleuze y Félix Guattari". *HYBRIS. Revista de Filosofía*, 10 Especial (2019): 73-92.

Latcham, Ricardo, Ernesto Montenegro y Manuel Vega. *El criollismo*. Santiago: Universitaria, 1956, 7-56.

Lazzarato, Maurizio. *Potencias de la invención. La psicología económica de Gabriel Tarde contra la economía política*. Buenos Aires: Cactus, 2018.

Latour, Bruno. *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial, 2005.

Massumi, Brian y Erin Manning. *Thought in the Act. Passage in the Ecology of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014.

Merino Reyes, Luis. "La Filosofía de González Vera". *La Nación* 17 marzo 1963.
Disponible en Biblioteca Nacional Digital de Chile
<http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-585924.html>

Nancy, Jean-Luc. *A la escucha*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2015.

Oyarzún, Pablo. "Hipótesis sobre lo siniestro." *Revista de Teoría del Arte* [En línea], 1.6 (2002): 9-21.

Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Hannover: Ediciones del Norte, 1984.

Spinoza, Baruch. *Tratado Político*. Madrid: Alianza Editores, 1996.

_____. *Tratado Teológico-Político*. Barcelona: Editorial Altaya, 1999.

Stengers, Isabelle. *Cosmopolitics I*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.

Viu, Antonia. "¿La sangre sola?: materialidades y vitalismo en los cuentos de Marta Brunet". *Lenguajes y materialidades. Trayectorias cruzadas*. Santiago: Ril, 2020.

_____. *Materialidades de lo impreso. Revistas latinoamericanas 1910-1950*. Santiago: Metales Pesados, 2019.