***Nuevos espacios para el costumbrismo y sus tradiciones desde la mirada y la propuesta de Carlos Santos Sáez***

Marino, César Alfonso

UBA – Facultad de Filosofía y Letras

Profesor de Enseñanza media y superior en Letras

**RESUMEN:**

En la literatura argentina, el retrato costumbrista ingresa como una relaboración de la tradición romántica y funciona como un dispositivo de debate ideológico; a medio camino entre el panfleto y la propaganda, se utilizó invariablemente para retratar los accidentes del suelo y las argucias de los políticos. Los miembros de la generación del 37’ hicieron un uso extensivo de este género para librar una batalla de ideas, pero también de armas; las cuales, en clave simbólica, delimitaron el espacio del enemigo a conquistar y justificaron la avanzada militar sobre el mismo.

Muchos años después y luego de haber transitado la decepción del siglo XX, el retrato costumbrista reaparece y se reelabora a partir de otra tradición: la del realismo y las vicisitudes de sus deformaciones. Carlos Santos Sáez recoge esta experiencia para, a partir de la creación de cuadros, estampas o retratos, incursionar en una nueva crítica: la del fracaso del proyecto emancipador latinoamericano y el costo de adoptar un sistema económico neoliberal que sentó las bases de la destrucción de la industria nacional. No obstante, lo curioso de esta crítica es que, para sostenerla, se escoja el fragmento, como si a partir de él se armara un rompecabezas o sugiriera que la verdad como tal es inaprensible.

**El problema**

El siglo XIX se inaugura con un problema: el de la tierra y sus posibilidades de explotación. El conflicto, indisoluble, se traza a partir de la delimitación de un enemigo: el indio, habitante oriundo de la pampa y de lo que dará en llamarse el desierto. Pero, la Literatura acoge esta denominación en un doble sentido: como tierra inexplorada y como posibilidad de expansión. En otras palabras, desde la Literatura se realiza un posicionamiento estratégico y el primer paso de una avanzada que culminará con el despliegue de fuerzas militares.

Conocemos a esta medida con un nombre: La Conquista del Desierto; y al último bastión de su ejecución como el general Julio Argentino Roca; a quien la historia recordará como un héroe y como el salvador de los intereses de la civilización; un concepto que se acuñará en desmérito del enemigo y su horizonte de posibilidad: la barbarie. La ecuación, no obstante, se formula mucho antes de 1878, pues los intelectuales que formaron parte de la Generación del 37’ se encargaron de delinear e introducir previamente el concepto que dividiría las aguas y los intereses de la nación.

Concretamente, la dicotomía entre la civilización y la barbarie se emplea en dos textos fundacionales de la Literatura Argentina: el *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento (2003) y *La Cautiva*de Esteban Echeverría (2006). No discutiremos aquí cuál de los dos arribó primero, ni su alcance, pero sí, sus estratagemas y algunos de sus posicionamientos; pues, si hay algo que une a ambos textos es su volición panfletaria y, en consecuencia, su intervención en las discusiones políticas de la época: ¿cómo gobernar?, ¿qué modelo de gobierno adoptar?, ¿qué cultura puede servir de espejo para formular las bases de una nación?, ¿cuál es el grupo de la población que formará parte de ese proyecto?

Los intelectuales de esta generación tenían muy claro cuál era el problema que debían enfrentar luego de que se sorteara el lastre de la colonia y la corona española: la tierra y su incorporación a un sistema económico del cual la representación republicana de las crecientes democracias se convertiría en la base de la política de la nueva nación. El proyecto, no obstante, no era nuevo, ni formaba parte de ningún secreto, pues tras la independencia de España los intereses de las clases dirigentes giraban en torno a una sola idea de progreso: colonizar el desierto para propulsar la inserción argentina en los mercados internacionales; un esquema de dependencia económica que, como bien observa el antropólogo e investigador argentino Facundo Gómez Romero (2012), era propiciado por la propia Gran Bretaña.

Pero, ¿cuál era entonces la imagen del desierto que podía sostenerse entre los miembros de la clase dirigente y sus propensiones de expansión? Romero en *Vagos, desertores y malentretenidos. Radiografía de un gaucho como Martín Fierro* (2012) señala que el concepto que se acuñó de desierto en aquél momento fue metafórico, al menos, por dos motivos:

“primero, porque buena parte del mismo era un territorio fértil, (…), apto para la agricultura y la ganadería; y segundo, porque estaba poblado por aborígenes de diversos grupos étnicos y por los llamados “gauchos”. (…). Así, “desierto”, para la clase dirigente argentina, estigmatizaba una imagen de vacío, de espacio potencialmente ocupable, conquistable, imagen que negaba a sus habitantes por considerarlos no aptos y, por lo tanto, prescindibles en la conformación de un país que crecía mirando a Europa” (Romero, 14).

En otras palabras, la clase dirigente necesitaba del auxilio de otro soporte para su proyecto, un soporte ideológico. La Literatura, como espacio de debate y como dispositivo de discusión, se encargó de realizar la tesitura de ese proyecto, conformando el aval de su justificación y posterior implementación. Repasemos algunas de sus construcciones:

Sarmiento organiza su retrato a partir de la referencia y la clausura autoral; todo el tiempo necesita citar y la cita, de este modo, se convierte en el comentario de su texto, en el motor de su narración, como si nada pudiera decirse fuera de la cita y su autoridad, como si la justificación del debate que busca introducirse requiriera del aval de la biblioteca extranjera y europeizante. Pero, ¿qué defendía Sarmiento?, ¿cuál era el móvil de su convicción?

En el *Facundo*, luego de su abonar su anécdota peripatética, la golpiza que recibe como opositor y excusa para renegar de cualquier forma de violencia, Sarmiento lo dice claramente: de un lado está la civilización y del otro la barbarie; principio a partir del cual organiza su discurso y la descripción del paisaje argentino, condenando al indio y cualquier símil de su salvajismo, como el gaucho matrero o el caudillo riojano, Facundo Quiroga, espejo de Rosas y su aparato represor, contra el que se levanta y arma su panfleto. Por otro lado, el paisaje es la huella de la desolación y la consecuencia nefasta de las políticas del atraso y, por el mismo motivo, incivilizadas, bárbaras. El progreso, en cambio, se avizora como cambio de rumbo, como población del espacio deshabitado y como reutilización del saber bárbaro; de este modo, algunos miembros de los grupos segregados pueden incorporarse al proceso de colonización, es el caso de, por ejemplo, el gaucho baqueano, quien no solo se ubica en la inmensidad que se atesora en el desierto, sino también quien puede evitar los accidentes del suelo y, en consecuencia, conducir la expedición para su conquista.

**Formas de territorialidad**

El siglo XIX traza un mapa de propiedad, propiedad acerca de la tierra, propiedad acerca del cuerpo, propiedad acerca de los pormenores del futuro; y a partir de ese proyecto se perfila una idea de nación y una idea de civilización. La violencia de la operación se disimula a partir de la deshumanización del enemigo, pues el bárbaro no sólo es el salvaje, sino un monstruo; su lenguaje inveterado y, en consecuencia, su imposibilidad de comunicarse lo ponen del otro lado de la frontera y del otro lado de la cultura, la cultura prestigiosa, la cultura de Europa.

En *La Cautiva*, Esteban Echeverría lo deja muy claro: el indio se homologa al monstruo porque transgrede el tabú; en contra del matrimonio y la unión monógama Echeverría pinta un cuadro que connota la orgía:

Yace en el campo tendida, cual si estuviera sin vida, ebria la salvaje turba, y ningún ruido perturba su sueño o sopor mortal. Varones y hembras mezclados todos duermen sosegados; (…) (Echeverría, 31).

Asimismo, en contra de la mesa y el menú que establece la dieta del criollo, el indio fragua una opción abominable:

“aquél come, éste destriza, más allá alguno degüella con afilado cuchillo la yegua al lazo sujeta y a la boca de la herida, por donde ronca y resuella, y a borbotones arroja la caliente sangre fuera, en pie trémula y convulsa, dos o tres indios se pegan, como sedientos vampiros, sorben, chupan, saborean la sangre, haciendo murmullo, y de sangre se rellenan” (Echeverría, 23-24).

La imposibilidad de leer la cultura del otro crea una forma de violencia y de apropiación simbólica; la destitución del salvaje es comparable a la destrucción de la naturaleza y a su explotación. La Literatura, entonces, funciona aquí como embuste y como manipulación, pues su efecto es ideológico; la profesora e investigadora argentina Sandra Gasparini comenta al respecto:

La mirada gótica describe una escena de bebida, en sus opciones de licor y sangre (…) y de cantos guerreros. Las siluetas iluminadas por el fuego contrastan en esta “fiesta” con el sufrimiento de los cautivos, que aparecen en un segundo plano. Animalizados y demonizados (“sabática fiesta”), los grupos de indios se desdibujan en la voz solemne del canto (Echeverría, 128).

La decodificación del otro, de esta manera, se interrumpe y se justifica la necesidad de esa imposibilidad de comunicación, pues el instinto del animal nada sabe de palabras, nada sabe del orden que debe conservarse y de los intercambios que sostienen la civilización; en este orden, donde se enmudece la presencia y el testimonio de la cultura del otro, otro para el límite imaginario que se traza, otro para el propósito de nación y de modelo económico, nada se sabe de los registros, ni de los apuntes que años más tarde tomará el general Lucio Victorio Mansilla (2006) para prevenir la resolución final contra el problema del indio: su masacre, su genocidio.

Los apuntes de su incursión tierra adentro, se formalizarán en una crónica: *Una excursión a los indios ranqueles*; donde se registrará que los indios, en realidad, poseen un lenguaje vertebrado y una cultura aceitada que reconoce formas de intercambio económicas, así como el cultivo del arte a través de los famosos relatos que se recitan alrededor del fogón. No debe extrañarnos, por este motivo, que Mansilla ironice y se burle del concepto de civilización:

La civilización consiste, si yo me hago una idea exacta de ella, en varias cosas.

En usar cuellos de papel, que son los más económicos, botas de charol y guantes de cabritilla. En que haya muchos médicos y muchos enfermos, muchos abogados y muchos pleitos, muchos soldados y muchas guerras, muchos ricos y muchos pobres. En que se imprimen muchos periódicos y circulen muchas mentiras. En que se edifiquen muchas casas, con muchas piezas y muy pocas comodidades. En que funcione un gobierno compuesto de muchas personas como presidente, ministros, congresales, y en que se gobierne lo menos posible (Mansilla, 52).

**Formas de desterritorialización**

El siglo XX continúa con este proyecto, lo especifica y refuerza su discurso de exclusión; pero, frente a él, la Literatura se muestra ambivalente. Por un lado, lo ratifica y, en este sentido, podemos pensar en cómo este discurso ingresa dentro del realismo y se acopla a su estética, en cómo a partir de sus variantes, transformaciones o deformaciones retoma el mismo principio de segregación para delimitar los alcances del espacio, las incumbencias del cuerpo, las prácticas legítimas y legitimantes, y las formas de transgresión; bajo esta mirada el orden se insinúa de nuevo como límite y demarca el alance de la civilización: Eugenio Cambaceres (1998), por ejemplo, se apoyará en la tesitura naturalista y en su imbricación con el discurso científico para abonar su imagen sobre el inmigrante y frenar cualquier posibilidad de ascenso para él y su clase; la aberración de la burguesía y los propietarios de la tierra por la movilidad social se filtra aquí a través de la representación del inmigrante, a quien le toca en este momento histórico ser el otro, estar del otro lado de la frontera y encarnar al bárbaro. Para Cambaceres, el inmigrante es avaro y codicioso, tiene inclinación por el crimen y por cualquier forma de embuste, una condición inherente a su configuración bilógica, pues está en su ADN; no es casual que, una de sus novelas más emblemáticas, precisamente, se intitule como *En la sangre*.

Excepciones o contradicciones de esa filiación, donde la Literatura se divorcia de la sociedad pueden leerse en textos como *Historia del guerrero y la cautiva* de Jorge Luis Borges (1998), donde se invierte la construcción de Echeverría legitimando la práctica del monstruo como una práctica legítima, esto es, como cultura y abriendo el debate pertinente a la mala traducción que realiza *La Cautiva* de esa cultura: su imposibilidad de decodificarla. En resumidas cuentas, el debate se trama a través de una lucha por la significación y por la apropiación y reapropiación de los significantes que traman los límites del espacio y la configuración imaginaria a partir de la cual se representa lo real; en palabras de Gilles Deleuze y Félix Guattari (2002) en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*: “El territorio está hecho de fragmentos descodificados de todo tipo, extraídos de los medios, pero que a partir de ese momento adquieren un valor de "propiedades"” (Deleuze y Guattari, 513); y como tales, se convierten en un objeto codiciable e intercambiable en el debate y la disputa por la significación y la legitimación de la enunciación, o lo que es lo mismo, por la autentificación y posesión de la verdad.

**Otros horizontes**

Luego de su paso por revistas e intervenir en muchas de las discusiones de los años 90’, Carlos Santos Sáez (2005) recogerá gran parte de su experiencia pretérita y de la historia que atraviesa la Literatura, para elaborar otra representación de lo real; pero, para Sáez lo real no es aprehensible, porque se escapa, se fuga. No se puede, en consecuencia, armar un relato de la totalidad, tampoco recuperar los espacios de significación perdidos, pero sí dinamitar algunas de las expropiaciones a partir de las que se construyeron las representaciones instaladas en el imaginario social. La propuesta de Sáez, en consecuencia, se sostiene a partir de una historia perdida y de una derrota: el fracaso del proyecto emancipador latinoamericano y el costo de adoptar un sistema económico neoliberal que sentó las bases de la destrucción de la industria nacional.

Desde esta derrota, la Literatura ya no puede intervenir como solía hacerlo, no tiene el poder ni el alcance del discurso hegemónico, pues el discurso hegemónico se encargó de coaptar todos los espacios de comunicación: lo real se representa a partir de imágenes y las imágenes suplantan el escollo de lo real; se prescinde de las palabras, porque las palabras ya no alcanzan para el debate, ni el debate se plantea en términos dialécticos. Las imágenes circulan y se consumen de forma acrítica, concediéndoles un poder inmanente para representar lo real, como si lo real estuviera allí y no formara parte de un sintagma, de un discurso, de un constructo. La experiencia falseada de lo real se autentifica y se hace presente a partir de su representación fantasmagórica; lo que no es se homologa por lo que es, la ausencia se convierte en presencia y, a partir de ese mediación, se falsea la experiencia.

En palabras de Guy Deborg (1995) en *La sociedad del espectáculo*:

El espectáculo se presenta a la vez como la sociedad misma, como una parte de la sociedad y como instrumento de unificación. En tanto que parte de la sociedad, el espectáculo es expresamente el sector que concentra toda mirada y toda conciencia. Por el hecho mismo de estar separado, este sector es el lugar de la mirada abusada y de la falsa conciencia; la unificación que este sector establece no es otra cosa que un lenguaje oficial de la separación generalizada (Deborg, 8).

En este escenario, la Literatura no puede pensarse más a través de las palabras, sino como imagen. Por este motivo, Sáez recupera la tradición costumbrista, pero lo hace, para distanciarse y reelaborarla; porque, si lo real se fuga y sólo prevalece en un instante, en un recorte, la Literatura, igualmente, debe ser fugaz y fragmentaria, acaso una anécdota, un comentario, un esbozo, un bosquejo, un susurro, una indicación, un señalamiento o, lo que es lo mismo, el índice o signo de otra cosa. Porque, sólo en ese papel, en ese corrimiento, en ese juego de connotaciones, la Literatura puede ser capaz de recuperar el diálogo y la referencia a un contexto, pues si la imagen no se autentifica como lo real, sino como su comentario, ese comentario se convierte en juego de significaciones que reabre el juego dialéctico que el discurso hegemónico clausura con su representación falseada de lo real.

En la propuesta de Sáez, los fragmentos de la Literatura se leen a partir de cuadros, estampas y retratos. Pero, a diferencia del siglo XIX esos fragmentos no tienen coordenadas, señalamientos o indicaciones para leer el mapa; el paisaje fluye y se presenta como el atisbo de algo que poco a poco cobra forma, de algo que a la distancia puede verse de una forma, pero al acercarnos y focalizar en un detalle, podemos percibir de otra; la experiencia, de este modo, resulta pictórica y, por el mismo motivo, homologable con una imagen. Toda la información está puesta allí, los datos se diseminan e intercambian, pliegan o superponen a partir de la mirada de un lector que escoge qué es real para él o cuál es el escollo de la representación; en este sentido, a diferencia de la representación que instalan los medios, Sáez propone una a partir de la que la clausura del sentido eclosiona, permitiendo que éste se disemine y se abra al juego de los intercambios de la significación.

Los textos que escribe Sáez son variados y a pesar de su recursión genérica muy difíciles de clasificar o encasillar con alguna nomenclatura. Entre la ironía y la solemnidad, la caricatura y la parodia, Saéz traza una miríada de signos que se encuentran y desencuentran, que se acercan y se rechazan; probablemente, uno de los mejores ejemplos de esta polisemia y contaminación genérica sea *Cuadernos secretos de un fotógrafo forense*, una compilación de cuadros donde se reproduce la lógica del encuadre de la fotografía y la captura de un instante, para problematizar la exposición de una escena y su interpretación: ¿qué miramos?, ¿cómo miramos?, ¿en qué detalles reparamos?, ¿cuáles dejamos de lado?

En *Madre hay una sola*, un cuadro que integra *Cuadernos secretos de un fotógrafo forense*, Sáez apunta:

El bebé muerto dentro del horno parece dormir con placidez. La madre sentada frente a la cocina, parece descansar feliz con su cabeza apoyada sobre la mesa de madera. A pesar de las ventanas abiertas todavía se huele el gas. Hay paz (Sáez, 31).

La foto como recurso del peritaje habla de lo real, pero no lo comenta, pues es su testimonio. La operación de mímesis, de este modo, se fragua como el reflejo de un espejo; sin embargo, en la narración de Sáez se rompe con ese principio y su cuadro se convierte en otra cosa, acaso en una mueca, acaso en una burla; pero, es, precisamente, por asumir tal transformación y por correrse de la reproducción mimética, por dejar de ser un corolario de lo real para transformarse en índice de algo más, que lo real no puede clausurarse. El narrador-personaje reconoce en la escena una estética y como tal, una serie de signos cuya interrelación conducen a una posible interpretación entre muchas otras; por otro lado, el verbo que se reitera y a partir del cual se narra, nos interpela con un dubitativo y a partir de él, inaugura una grieta para leer lo real, en lugar de reconocerlo, autentificarlo o ratificarlo como tal. Porque lo real no es lo que se ve, sino lo que se decodifica a partir de esa mirada, de esa interpretación.

En otras palabras, desde esa operación de corrimiento lo real no se presenta a sí mismo como una continuación de la realidad, ni se enmascara como la correspondencia de la sociedad o sus fenómenos, porque lo real, en principio, puede ser cualquier cosa. En consecuencia, el fotógrafo del cuadro no les entrega a los peritos una prueba, sino el recorte de una escena que se puede leer desde más de un sentido, desde más de un ángulo interpretativo. De esta manera, y como correlato de la misma operación, debemos interpretar que el lector de Sáez no recibirá nunca un constructo que se pone en lugar de lo real, sino una pista para decodificar lo real desde otro lugar; este gesto, se duplica en un cuadro como *Mañana de pesca* a partir de retazos: la anécdota del pescador que sufre un infarto mientras pesca se narra como una tragedia y, como tal, la acción transcurre y se realiza alrededor de las vicisitudes de un día; pero, la mirada de la narración no se concentra en la restitución del evento trágico en un sentido cronológico, sino que se disemina y pluraliza al poner en foco diferentes detalles, diferentes entradas de lectura para el lector que, en lugar de seguir el correlato del evento descripto, reconstruye la pista de los signos de manera arbitraria o aleatoria.

Por un lado, el narrador comenta: “Sobre los límites curvos de la costa, las niñas juntan en un baldecito las parábolas del mar, guarismos que la naturaleza recompone entre sus dedos inocentes” (Sáez, 16); por el otro, en cambio, señala: “Mientras, el pescador elige a la más gorda y movediza de las lombrices, la clava en el anzuelo y la arroja al mar. Pesca, engaña criaturas indefensas, mata para comer, impide que los más grandes devoren a los más pequeños” (Sáez, 16). Como se puede apreciar, una mirada del espacio no es intercambiable por la otra, ninguna se parece, ninguna se concentra en el mismo radio de acción del escenario; los elementos que lo integran están diseminados y, como bien lo indica el término que utiliza el narrador para describir una de las escenas: el guarismo; todos se relacionan. Pero, ¿quién puede asegurar cuál es la cifra que une los eventos anecdóticos?, ¿si su correlación es aparente o motivada?, ¿si la creamos o se creó sola?

Estas preguntas resultan significativas para leer la propuesta de la narración de Sáez desde la órbita de la discusión política, porque la misma se termina convirtiendo, precisamente, en eso: multiplicación de la mirada, diseminación del sentido y fragmentación de lo real; formas de menoscabar el discurso hegemónico y las representaciones imaginarias que buscan imponerse dejando de lado la pluralidad y la diversidad para abordar cualquier fenómeno. Este es el caso de un cuadro como ***La ciudad del cangrejo***, donde se retrata el peor costado de Buenos Aires y donde la narración se trabajará desde el ángulo de la ficción distópica para pintar algunos de los restos del proceso de modernización e incorporación a un sistema económico pautado por la formulación capitalista del neoliberalismo:

Hubo un tiempo de canchas de paddle, otros de bares con mesas de pool, otro de clubes de video. También tuvieron su apogeo las parrillas con pollos despanzurrados, los farolitos en la vereda, las muñecas mecánicas que llamaban a los clientes y los cambalaches de baratijas importadas “Todo por Dos Pesos”. Como una enfermedad contagiosa, o una necesidad, la proliferación exagerada de estos comercios, uniformaba el paisaje sobre una muerte anunciada. Las ruinas abandonadas, monumentos al fracaso, siguen en pie (Sáez, 43).

Es ese acercamiento a la topografía del pasado reciente: la de la época menemista y la proliferación de privatizaciones que multiplicaron el trabajo estacionario y la improvisación en negro; así como, a una probable topografía del futuro minada por los restos del cataclismo de las políticas neoliberales, donde lo real aparece, no para contar su verdad, sino como residuo o resto del problema de eclosión de la verdad. Por este motivo y para que nos acerquemos un poco más al ángulo desde el cual se mira el problema, el narrador insiste en recordarnos: “Las mutilaciones y las amputaciones forman parte de una estética inquietante” (Sáez, 44); porque la estética a partir de la cual se da cuenta del cuadro y sus costumbres se fragmenta del mismo modo en que se fragmenta el fenómeno del que intenta abordarse: “El olor profundo del pis, combinado con el humo de los porros, y las fragancias más exóticas, han formado el nuevo aroma del tango” (Sáez, 44).

Por una lado, a veces el cuadro se apoya en residuos concretos: “Tampoco hay que olvidar que la Reina del Plata se apoya sobre un colchón de basura química, herencia de aquel negociado que permitió pagar la deuda externa” (Sáez, 46); distorsionados, exagerados o deformados, si se quiere, hasta rozar la caricatura, pero, al fin y al cabo, residuos de un estado de cosas que permite entrever la dinámica social a través de la que se lee ontológicamente el ser argentino: “El tumor evoluciona estimulado por el estilo de vida, los sometimientos permanentes y el alquitrán que se instala en el alma luego de cada derrota” (Sáez, 47); para luego afirmar y terminar de definirlo con el mismo signo indicial de significación que se inaugura desde el título: “El cangrejo avanza desde la soledad de las vísceras para comerse a sí mismo” (Sáez, 47).

Oscilando entre un punto y otro, pero realizando una mirada panorámica que no se detiene en ninguno en particular, Sáez habla de lo real y de las posibles realidades que forman parte de los antagonismos de un nuevo costumbrismo que es incapaz de finalizar su relato o de clausurarlo, pero sí de dinamitar las certezas de cualquier discurso que propenda ponerse en lugar de la verdad. Por este motivo, y a pesar del fracaso que se avizora en la contracultura hegemónica: “Dan golpes al vacío, disparan al bulto, pero no tienen destino, solo actúan por oposición al imperio. Sus atentados son ignorados por los medios de comunicación y el pueblo no sabe de su existencia” (Sáez, 49); Sáez confía en la restitución de un lector que sea capaz de conectarlo todo, pues sólo ese lector será capaz de tocar lo real y las discutir las posibilidades de cambiar la realidad.

**Conclusión**

Si hay alguna verdad, esa verdad no la tiene Sáez, pero tampoco la tiene nadie. Porque, lo real es una construcción política, la imagen que se instala desde el discurso hegemónico y la formulación arbitraria, pero necesaria para justificar su dominación. A partir de esa aseveración, Sáez crea un discurso antinómico que no se reconoce como verdad, sino como pregunta y como la interrogación que menoscaba la instancia receptiva que no lee lo real como un constructo de la imagen, sino como verdad a *per se* y, por el mismo motivo, como coartada.

Desde este lugar y si se quiere, desde esta fisura o grieta que se abre en el discurso hegemónico a partir de la multiplicación de la mirada, otros signos entran en juego y comienzan a interpelarnos para que realicemos otros abordajes y otras miradas de lo real, y para que nos demos cuenta la realidad se reconstruye en los intersticios.

**Obras citadas**

**Bibliografía**

- Borges, Jorge Luis. *El Aleph*. Alianza, 1998.

- Cambaceres, Eugenio. *En la sangre*. Colihue, 1998.

- Deborg, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Traducción de Rodrigo Vicuña Navarro, Naufragio, 1995.

- Deleuze, Gilles, y Guattari, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Traducción de José Vázquez, Pérez Pre-textos, 2002

- Echeverría, Esteban. *La Cautiva. El matadero*. Colihue, 2006

- Gómez Romero, Facundo. *Vagos, desertores y malentretenidos. Radiografía de un gaucho como Martín Fierro*. Javier Vergara Editor, 2012.

- Mansilla, Lucio Victorio. *Una excursión a los indios ranqueles*. Agebe, 2006

- Sáez, Carlos Santos. *La ciudad del cangrejo y otros cuadros argentinos*. Lea, 2005

- Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo*. Cántaro, 2003