

XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán, 2007.

Ficción e invención de la patria: tres momentos de un problema.

Nuñez, Juan Manuel (UNR / CONICET).

Cita:

Nuñez, Juan Manuel (UNR / CONICET). (2007). *Ficción e invención de la patria: tres momentos de un problema. XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-108/655>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Trabajo presentado en las XI° JORNADAS INTERESCUELAS/ DEPARTAMENTOS DE HISTORIA.

Tucumán, 19 al 21 de Septiembre de 2007

Título de la ponencia: **Ficción e invención de la patria: tres momentos de un problema.**

Mesa Temática Abierta: (N° 75) Fabricando consensos: Historia reciente, política y ficción en la Argentina de las últimas décadas (Coordinadores: Hortiguera- LLULL).

Universidad/Facultad/Dependencia: **UNR-CONICET**

Autor: **Licenciado Juan Manuel Nuñez**

Sin dudas tiene razón Juan José Saer cuando plantea que *“lo que llamamos literatura argentina, es una serie de escritores bastante inclasificables, algunos de los cuales, gracias a un escamoteo sistemático de la realidad textual de sus obras, han sido recuperados por el poder y por la opinión y transformados en modelos perentorios”* (Saer, Juan José: 2004, 104). En rigor, *Literatura y crisis en argentina*, el ensayo de 1982 donde sacamos tamaña declaración de principios, puede ser leída como Piglia lee la ensayística borgeana de los treinta: como una *lectura estratégica* (Piglia, Ricardo: 2000, 159), es decir, como el intento de Saer de crear un espacio de lectura para su propia empresa estética. Saer, aquí, al igual que Borges en los 30', construye su propio lugar en la tradición. Más allá de las distancias, me arriesgo a pensar que este ensayo representa, para la pluma de Saer, lo que *“La poesía gauchesca”* o *“El escritor argentino y la tradición”* para Borges, un lugar donde ubicar su escritura -su proyecto estético- en el desenvolvimiento de la, así llamada, literatura nacional.

Recorriendo las entrevistas o las referencias explícitas o implícitas en la realidad textual de su obra, puede decirse que Saer inventa una nueva cadena donde filiar a sus predecesores: J.L. Ortiz, Di Benedetto, Borges, Macedonio Fernández. Lo digo como lo pienso: la tradición, para Saer, contingente; es –de ser-, una invención situada. Ahora bien, ¿qué lazo filial traza la invención saeriana?, ¿qué características agrupa a estos heterogéneos escritores? Pues la misma cualidad que Saer, implícita pero normativamente, le otorga a su escritura: el encontrarse en los márgenes, en los bordes de la literatura y cultura oficial. *“La característica principal del marginal es la de no ser negociable. Se es marginal cuando no se escribe sobre temas exigidos por la demanda, cuando no se adoptan las formas y los géneros probados y aceptados por el consumidor, cuando no se es capaz de producir en gran escala para satisfacer las necesidades del mercado, cuando el producto que se elabora no puede ser recuperado y reelaborado en otra dimensión del complejo industrial, como cuando se transforma la basura en calefacción”* (Saer, Juan José: 2004, 103-104).

De esta filiación Saer deshará cualquier lazo esencialista entre tradición y nación. La tradición es una invención situada, pero para el escritor es una aprehensión inmanente de la realidad textual del predecesor, o en términos hermosos, demasiado hermosos: *“Cada uno crea/de las astillas que recibe/la lengua a su manera”* (Saer, Juan José: 1988, 45). Lo que para los estudios literarios puede representar todo un programa:

volver hacia la realidad textual, hacia la inmediatez escrituraria¹, pues la invención estética no expresa, en principio, nada, más que la inmediatez del texto, la autonomía y monotonía del lenguaje personal que todo escritor, sustrayéndose de las representaciones más deslavadas de su tiempo, elabora.

Saer, entonces, prescribe, conmina a pensar la producción literaria por fuera de los blasones nacionales, heterogénea a una construcción de sentido que trascienda la realidad textual. Repitiendo el gesto borgeano, apuesta a que un buen escritor argentino tiene como principio y referente toda la buena literatura del mundo. Y esta apuesta por la universalidad, por la universalidad de la propia voz rioplatense, constriñe cualquier intento folklórico de pintar el color local o la patria chica. Por eso “*la literatura en relación con el término “nación” o con alguno de sus derivados no corresponde a ninguna realidad y en cambio presenta el inconveniente de crear toda una serie de confusiones*” (Saer, Juan José: 2004, 101).

En rigor, la singularidad de la estética saereana se reconoce en el gesto de intentar escapar de cualquier tentación historicista, atrapando la realidad textual del predecesor -*ese azar convertido en don*, como dice Saer en su obra cumbre *Glosa*- como una singularidad sincrética y no a partir de lo heterogéneo de las clasificaciones transtextuales o de las generalidades ideológicas.

Sin embargo, aquí, siguiendo a Piglia, intentaremos realizar una lectura estratégica de algunos autores que han reflexionado sobre dos interrogantes esenciales: ¿Qué es ser un escritor argentino?, ¿Qué es la literatura argentina? La pregunta recorre, en la literatura argentina el siglo que pasó, de principio a fin, de una punta a otra. Sintomáticamente, una y otra vez, vuelve a deslizarse y a remontarse, como Sísifo a su infausta roca. Aquí, sucintamente, intentaremos ser cronistas de tres momentos bien distintos en que escritores y críticos argentinos han intentado resolver estas preguntas problemáticas. Estas respuestas forzaban al pensamiento estético a devenir otro, a deslizarse hacia nuevas posiciones, reubicando, al inventar sus propias ideas de lo nacional, su lugar. Cada momento es una invención del pensamiento, una recapitulación del lugar que le otorgaban a su labor, irreductible una de la otra, así que analizaré la productividad de estas preguntas que recorren el siglo en forma segmentada, parcelada.

Durante los años posteriores al *Centenario de la Revolución de Mayo*, son fundamentalmente dos hombres de letras quienes piensan la relación entre el escritor y lo nacional: Ricardo Rojas y Leopoldo Lugones.

La invención que realizan, inmersos en el “espíritu del centenario” consiste en empezar a considerar el poema de José Hernández, el *Martín Fierro*, como la obra central de la literatura nacional. Estos escritores hallaron allí el núcleo de una nacionalidad que sospechaban amenazada por el aluvión inmigratorio. Pero la amenaza no era sólo foránea, las luchas por la ampliación del sufragio y los combates obreros, creando cimbronazos en el *statu quo* de la elite política tradicional, es también el sustrato sobre el cual ésta invención de la tradición va a realizarse.

Es sabido, la inscripción del poema de Hernández en una tradición aristocrática y nacionalista fue iniciada en las conferencias dictadas por Lugones en el teatro Odeón, en 1913, y publicadas luego con el título *El payador* (1916). En ellas Lugones filiará al *Martín Fierro* –texto abiertamente denostado por la crítica de su época- con los poemas

¹ De alguna manera Martín Prieto sigue este programa que prioriza la realidad textual, al renegar de toda historia de la literatura donde “*los esquemas, las muestras, trabajan sobre el coro: un conjunto de voces que interpreta una misma canción, sea ésta modernista, postmodernista, simbolista, vanguardista, etc. (...) De lo que se trata, es de pensar en una modificación radical del método: una historia de la literatura en la que manden los textos*” (Prieto, Martín: 1996, 45).

homéricos. Es decir, si el *Martín Fierro* es el poema épico de la argentina, es porque la operación de filiación realizada por Lugones lo inserta en una genealogía que se remonta hasta la *Illiada* (Lugones, Leopoldo: 1972).

Lugones sostiene que el *Martín Fierro* no es otra cosa que la encarnación de lo épico en nuestra literatura. Épica nacional que expresa la evolución de la que es parte: para Lugones el *Martín Fierro* en sus contenidos, en su versificación y su composición remite a una genealogía que incluye no sólo los poemas Homéricos, sino también el romancero español y el Dante.

Así, la poesía gauchesca, al igual que las antiguas poesías épicas de Europa, no hacía más que representar el devenir histórico de nuestra nación; la literatura gauchesca, y su epicentro, el *Martín Fierro*, es la expresión de la nación, la representación de su esencia, pero también y fundamentalmente, la garantía de su existencia.

Por los mismos años Rojas se hace cargo de la creación de la Cátedra de literatura argentina en la Facultad de Filosofía y Letras. En su discurso inaugural proclama que el *Martín Fierro* es para los argentinos lo que los *Chanson de Roland* para los franceses y el *Cantar de Mio Cid* para los españoles, es decir, el poema nacional (Altamirano, Carlos: 1979, 10). Por supuesto que sus preocupaciones son las mismas que las de Lugones: construir un origen y una causa fundante de la literatura nativa, expresiva de la argentinidad.

Pocos años después en su *Historia de la Literatura Argentina* (Rojas, Ricardo: 1960) propondrá nuevamente lo mismo: la poesía gauchesca es la encarnación misma de la literatura nacional. En ella, para Rojas, se encarna el alma argentina ya que ella ha sido nuestro primer arte propio, rastreando sus orígenes en un estadio anónimo y oral, de carácter folklórico. Así, la poesía gauchesca no sólo constituye la expresión artística de nuestro ser nacional, sino que además es la roca primordial del conjunto de expresiones de la literatura argentina.

Por supuesto que estas concepciones de la literatura, de la nación y de la épica deben mucho al historicismo romántico del siglo XIX, algo mezclado con algunas ideas sobre la raza y el medio, de cuño positivo-organicistas. De alguna manera, ésta corriente de pensamiento que atraviesa Europa durante todo el siglo XIX plantea que la literatura de un país es el desenvolvimiento de su espíritu nacional. La épica en ésta concepción canta los orígenes heroicos de un pueblo y proyecta en uno o varios héroes literarios los caracteres de una raza.

Enmarcado en esta ideología el poema de Hernandez afirma y brinda consistencia a la lengua y a la identidad nacional, agredida por el flujo inmigratorio y por los desordenes políticos y sociales imperantes. Identidad cuya legitimidad se encontraba en el pasado, pero que proyectaba sobre el presente su significado: como en el pasado griego evocado, el bárbaro es el que pronuncia mal el idioma nacional, expresión de la épica: el inmigrante. Si el espíritu del centenario contiene, de un lado, la pregunta sobre la Nación y su literatura, del otro, detenta la asunción, por la elite letrada, de que la inmigración constituía un factor anárquico y disolvente para la nación argentina.

Y es tal la inconsistencia, la situación desértica en que Lugones y Rojas inventan, como dice Altamirano, la fundación de la literatura nacional, que es comprensible las palabras de Rojas al inaugurar su cátedra: “*Tócame, pues, la honra de iniciar en las universidades de mi país, un orden de estudios que interesa no solamente a los fines profesionales de la instrucción superior, sino también a la misión de afirmar y probar ante el país todo, la idea de que tenemos una historia literaria*” (Altamirano, Carlos: 1979, 13). La historia de la literatura nacional no era un dato, había que afirmar y probar su existencia. De ahí que había que fundarla, inventarla. Y la gauchesca será el cimiento donde ese origen inventado tome cuerpo. Por supuesto, no me interesa tanto vociferar –

como algún indignado papagayo posmodernista- el esencialismo que esconden estas concepciones, sino presentarlas como construcciones de sentido aleatorio, invenciones del pensamiento de primer orden, que precisaron para su realización de una creatividad polimorfa: construir una historia literaria nacional para el Centenario argentino. Me interesa, también retener dos puntos: por un lado, subrayar que con esta operación el *Martín Fierro* y la poesía gauchesca pasan a ocupar el centro de la tradición literaria argentina, por otro, las temáticas criollistas, semantizadas como expresiones de la lengua y de la literatura nacional, terminan de ser aceptadas, de pleno derecho, en las elites culturales. Ambos términos son una invención polimorfa del pasado, de una riqueza sin parangón, que debemos al pensamiento y osadía de Lugones y Rojas.

Mi segundo momento de la relación entre literatura y nación es el protagonizado por Borges. Cómo dije hace un momento, la operación de pensamiento de Lugones y Rojas consiste en asignar a la poesía gauchesca en general y al *Martín Fierro* en particular el lugar de auténtica tradición nacional. Es decir, tal género sería la encarnación de nuestro ser nacional. Asumir esta esencia tendría sus consecuencias delimitantes: lo que se encuentra por fuera de este esquema no representa lo argentino.

Vuelvo al comienzo: Borges, según Piglia, en los 30' realiza una lectura estratégica de su obra. Época de reformulaciones y replanteos, incluso de abandono de ese barroquismo criollo algo pretencioso que nimbaba sus textos de juventud, Borges también reacomoda su escritura en la tradición. Podríamos decir que su movimiento es táctico, no conquista, sino que desplaza, reubicándolos, los términos del debate sobre la relación entre literatura y nación que habían planteado Lugones y Rojas.

Es decir, se inmiscuye en los temas referidos a la nacionalidad y el escritor argentino para hacer posible una mejor lectura de los textos que escribió, que escribe y que va a escribir. Es decir, si define lo que para él es ser un escritor argentino, es para construir un espacio donde sus textos pudieran ser leídos. La reformulación borgeana de la idea de nacionalidad otorga la clave para acceder a un programa estético que está maduro a mediados de los treinta.

Borges construye su lugar planteando que la poesía gauchesca no es emblema, ni eco natural de la nación, sino que es un género convencional, artificial, como cualquier género literario. En "*La poesía gauchesca*" plantea que "*Tachar de artificial o inveraz a la literatura gauchesca porque ésta no es obra de gauchos, sería pedantesco y ridículo*" (Borges, Jorge Luis: 1998, 13), pues "*quienes así lo hacen olvidan que todo arte es convencional; también lo es la payada biográfica de Martín Fierro* (Borges, Jorge Luis: 1998, 28). Borges así, ataca cualquier visión esencialista de la literatura argentina, cualquier perspectiva que enfatice que la labor estética tiene como principio pintar el color local, tematizar lo pintoresco del terruño, el folklore regional.

Empero, si lo hace no es para negar la existencia de una literatura argentina, su brulote pasa por desacralizar la gauchesca, pero recuperándola como obra de arte, como producto artificioso, convencional, inventado.

La literatura argentina no podía resumirse en la poesía gauchesca, pues Borges reconocía a la poesía argentina en otros textos, en otra trama de filiaciones que eran irreductibles a los modelos propugnados por la estética esencialista, localista. Por eso su invectiva contra los pintores de color local; estratégicamente, para poder ser leído, Borges precisa abrir su escritura al universo. Por eso para Borges los caracteres épicos no están presentes en el *Martín Fierro*, éste contiene, más bien, en su interior, condiciones novelísticas, condición que comparte, según Borges, hasta en sus pormenores con la mejor novelística europea del siglo XIX: "*Novela, novela de organización instintiva o premeditada, es el Martín Fierro: única definición que pude*

transmitir puntualmente la clase de placer que nos da y que condice sin escándalo con su fecha. Esta, quién no lo sabe, es la del siglo novelístico por antonomasia: el de Dostoievski, el de Zola, el de Butler, el de Flaubert, el de Dickens. Cito esos nombres evidentes, pero prefiero unir al de nuestro criollo el de otro americano, también de vida en abundaron el azar y el recuerdo, el íntimo, insospechado Mark Twain de Huckleberry Finn”(Borges, Jorge Luis: 1998, 47)

Por eso Borges también encontraba la escritura argentina en algunos poemas de Banchs, donde no aparece ninguna referencia al color local o a la argentinidad, pero esa máquina de invenciones referenciales borgeana puede leer allí cierto pudor y reticencia propiamente argentina.

En una conferencia de 1951 que luego será incluida en el libro *Discusión* (1932) Borges retoma y expande su reflexión sobre esta problemática. Nuevamente nos encontramos con el mismo planteo antiesencialista. El *Martín Fierro* es, obvio, “*la obra más perdurable que hemos escrito los argentinos; y creo con la misma intensidad que no podemos suponer que el Martín Fierro es, como algunas veces se ha dicho, nuestra Biblia, nuestro libro canónico*”(Borges, Jorge Luis: 1998, 189). Pero, nuevamente, la poesía gauchesca no deriva de ninguna esencia nativa, sino que es un género literario, admirable, pero artificioso; que nada tiene que ver con la voz de la poesía popular: “*los poetas populares del campo y del suburbio versifican temas generales: penas del amor y de la ausencia, el dolor del amor, y lo hacen en un léxico muy general también; en cambio, los poetas gauchescos cultivan un lenguaje deliberadamente popular, que los poetas populares no ensayan*”(Borges, Jorge Luis: 1998, 191). Por eso, porque la poesía gauchesca es un género artificial, es que Borges considera un error que la literatura argentina deba abundar en rasgos diferenciales, en la profusión del color local. Es más “*el culto argentino del color local es un reciente culto europeo que los nacionalistas deberían rechazar por foráneo*”(Borges, Jorge Luis, 1998, 195). Asumir esta posición prescribe una nueva manera de ser un escritor argentino: apropiarse de la literatura occidental, pero no para someterse a ella, sino para innovar, desde sus zonas marginales, el legado que esa tradición representa, pues, según Borges, “*nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esa tradición, mayor que el que puede tener los habitantes de una u otra nación occidental. (...) Creo que los argentinos (...) podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas*”(Borges, Jorge Luis, 1998, 200). Es decir, la escritura argentina, para Borges, se construye esencialmente como ejercicio del lenguaje, como práctica textual, en un proceso de delimitación de espacios (lo nacional, lo universal) pero sin cerrar las fronteras. La tradición nacional, para Borges, se construye en tanto diálogo y creación irreverente respecto de la tradición cultural occidental. Como los irlandeses o los judíos, los argentinos tenemos que actuar “*dentro de esa cultura*” y al mismo tiempo no sentirnos “*atados a ella por una devoción especial*”(Borges, Jorge Luis: 1998, 201).

El tercer, y último, momento de desenvolvimiento de esta problemática es el protagonizado por Juan José Saer. De alguna manera la perspectiva borgeana atraviesa el modo y la forma en que Saer reflexiona sobre el tema.

Aparentemente paradójica asunción de las modalidades del pensamiento universalista borgeano, ya que sabemos que la obra de Saer, el lugar donde trama su historia, donde chapalean sus personajes, es el litoral santafesino, es decir, bien podría, para un lector desatento, ser acusada su obra de intentar pintar el color local, de regionalismo etc. Pero solo una lectura muy rápida de la misma permite tales conclusiones. Sí, los personajes

saereanos pertenecen a esa zona, pero esta representa más bien una ubicación pulsional, afectiva del escritor, más que un paisaje objetivo estrictamente hablando. Tomatis, Barco, Leto, merodean por las calles santafesinas, no por apego al color local, sino por la misma razón por la cual Borges en *El Aleph* ubica en la calle Garay al imbécil de Carlos Argentinos Danieri: para abrir la trama narrativa al universo.

Así como la invectiva borgeana refutaba la exigencia de pintar el color local, Saer ataca la categoría “literatura latinoamericana” como cobijo conceptual y apriorístico a las empresas estéticas argentinas, “*Se le atribuyen a la literatura latinoamericana la fuerza, la inocencia estética, el sano primitivismo, el compromiso político. La mayoría de los autores –a sabiendas o no- caen en la trampa de esta sobredeterminación, actuando y escribiendo conforme a las expectativas del público (por no decir, más crudamente, del mercado)*” (Saer, Juan José: 2004,266). Ya hemos dicho arriba que el lugar que Saer le otorga al escritor es la marginalidad, es decir, la autonomía de una voz que no se deja adular ni someter por las comodidades medioambientales. Pero si Saer, como Borges, rechazan cualquier intento escriturario de pintar el folklore local, el escritor santafesino da una vuelta más a esta formulación: el pintorequisimo cumple funciones reactivas, políticamente reaccionarias, al coartar la libertad del escritor en formular su propio lenguaje y mundo. De ahí que su invectiva no sea sólo estética, sino política, “*es necesario que todo producto tenga apariencia decentemente latinoamericana y que las obras editadas conserven cierto aire de familia. La literatura latinoamericana debe cumplir así, no una praxis iluminadora, sino una simple función ideológica*” Y esta lectura legitimadora del mundo tal cual es, la prescriben “*los medios de comunicación y la obediente crítica universitaria*”(Saer, Juan José: 2004, 167).

Pero el giro político saereano, no es el mismo que el que profiere la, así llamada, literatura comprometida o, en su versión más denigrante, el realismo socialista. El giro consiste en hacer de la libertad del escritor, esa entrega fiel a sus propias pulsiones, un arma contra la consistencia aparentemente compacta del mundo. Gesto que atenta contra la enajenación y monotonía del statu quo imperante.

Para Saer, entonces, un escritor será, “*un hombre que no se llena como un espantapájaros con un puñado de certezas adquiridas o dictadas por la presión social, sino que rechaza a priori toda determinación. Esto es válido para cualquier escritor, cualquiera sea su nacionalidad. En un mundo gobernado por la planificación paranoica, el escritor debe ser el guardián de lo posible*”(Saer, Juan José: 2004, 267). Al poner en juego sus pulsiones, sin límites externos que lo sometan, el escritor ataca la opresión mercadotécnica imperante.

Sin embargo, y más allá de este giro, es notable las continuidades que hay entre Borges y el escritor santafesino: para ambos, cualquier pretensión de someter lo literario a determinadas versiones apriorísticas de lo real es un intento tan descabellado como estéril. Para Saer, los verdaderos escritores latinoamericanos desvirtúan cualquier ubicación en un estereotipo prefijado, caracterizándose, al contrario, por “*la voluntad de construir una obra personal, un discurso único, retomando sin cesar para ser enriquecido, afinado, individualizado en cuanto al estilo, hasta el punto de que el hombre que está detrás se convierte en su propio discurso y termina por identificarse con él. Todas las fuerzas de su personalidad, conscientes o inconscientes, se encuentran en una imagen obstinada del mundo, en un emblema que tiene a universalizar su experiencia personal*” (Saer, Juan José: 2004, 266).

Entonces la tradición argentina y latinoamericana, para Saer, prescribe entender la labor del escritor bajo las directivas de fidelidad a la propia voz que enuncia Cesare Pavese: “*Todo autentico escritor es espléndidamente monótono en cuanto en sus páginas rige*

un molde al que acude, una ley formal de fantasía que transforma el más diverso material en figuras y situaciones que son casi siempre las mismas”.

Lo notable, en el caso de Saer, es que retoma el tema nacional como objeto de construcción estética, pero no para restaurar una concepción sustantiva de lo nacional, objeto apriorístico o blasón celebratorio, sino metamorfoseándolo, arrojándolo al terreno de lo contingente, antagónico al orden capitalista imperante, donde aparece metaforizando la infancia y el arduo ejercicio de aprehensión del lenguaje propio. Así escribe en el poema “A Bohlenkorff” incluido en su libro de poemas, *El arte de narrar* (Saer, Juan José: 1988):

*“ Lo nacional
equidista sabiamente
de la sangre y las banderas
y se da, para la lengua, en el rigor. La infancia
es el solo país, como una lluvia primera
de la que nunca, enteramente, nos secamos”.*

Con esta visión singularísima, Saer reinventa el tema de las relaciones entre nación y literatura, arrojando el tema al ámbito contingente de la singularidad del escritor. Lo nacional deviene experiencia verbal del escritor, arrojo en sus pulsiones para asumir una libertad inaudita, esfuerzo hesiódico y riguroso para ser fiel a su modo íntimo y autónomo de decir y de construir, por así decirlo, un mundo.

Referencias bibliográficas:

Altamirano, Carlos: La fundación de la literatura argentina, en Punto de vista n° 7, noviembre 1979.

Borges, Jorge Luis: Discusión, 1998, Alianza edit.

Lugones, Leopoldo: El payador, Huemul edit, 1972.

Piglia, Ricardo: Crítica y ficción, Seix Barral, 2000)

Prieto, Martín: En el aura del sauce en el centro de la historia de la poesía argentina, en Juan L Ortiz, Obra Completa, UNL, 1996.

Rojas, Ricardo: Historia de la literatura argentina, Kraft edit, 1960.

Saer, Juan José: El concepto de ficción, Seix Barral, 2004.

Saer, Juan José: *El arte de narrar*, UNL, 1988.