

## Teorías de la escritura de ficción

HADGES, Deborah (UNAHUR, CONICET) - deborah.hadges@unahur.edu.ar

### Resumen

En este trabajo se propone pensar el espacio curricular vacante de una teoría para la enseñanza de la escritura de ficción, hoy institucionalizada en distintas carreras de la educación superior Argentina (Maestría en Escritura Creativa, UNTREF; Lic. en Artes de la Escritura, UNA; Especialización en el Arte de las Escrituras, UNAHUR). El enfoque práctico de estas propuestas eclipsa los supuestos teóricos que están por detrás de la formación de escritores y escritoras en nuestro país, formación que estuvo y está aún relegada a espacios no formales y no institucionalizados como talleres o clínicas de obra privadas a cargo de figuras relevantes del campo literario. Es en ese sentido que se puede empezar a diagramar una teoría para la escritura de ficción que reúna aportes de diversas disciplinas (teoría literaria, lingüística, narratología), pero principalmente de la crítica literaria, ya que es la que en cada momento establece los modos de leer que derivan luego en “técnicas” para enseñar a escribir.

**Palabras clave:** escritura de ficción – escritura creativa – enseñanza superior – crítica literaria.

**Cita:** Hadges, D. (2022, 7 y 8 de noviembre). *Teorías de la escritura de ficción*. Argentina, Congreso Regional de la Cátedra UNESCO para la Lectura y la Escritura, subsele UNAJ.

### Enseñar a escribir ficción

El ya recorrido debate sobre si se puede o no enseñar a escribir literatura parecería saldarse empíricamente con la proliferación, en nuestro país, de propuestas de formación ligadas a la escritura en los espacios de educación formal superior. Particularmente, aquellas que no se restringen a la escritura llamada “académica”, sino que trabajan sobre la escritura “en general” o la escritura tomada como un arte o tecnología (la *tekcné* de la escritura), en función de su campo artístico de desempeño. Me refiero a carreras como la Licenciatura en Artes de la Escritura de la Universidad Nacional de las Artes (UNA), la Maestría en Escritura Creativa de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF) o la propia Especialización en el Arte de las Escrituras que se diseñó desde la Universidad Nacional de Hurlingham (UNAHUR), tres espacios de los que de una u otra manera formo parte y que responden afirmativamente ante la pregunta por la posibilidad de formar escritores.

Hay un campo disciplinar disponible que se está institucionalizando y se presta para un análisis más detallado. En este trabajo buscamos acercarnos, empezar a trazar un camino de una posible teoría de la escritura llamada “creativa”, que estableceremos como ficcional, ya que hasta este momento no existía esta demanda concreta. La vinculación de muchos escritores con la teoría se desdibujó, se negó u ocultó bajo las representaciones que incluso los propios artistas sostienen como creadores, maestros y genios, que no conviven con esquematizaciones teóricas. Al respecto, Ricardo Piglia sostiene en *Crítica y ficción*: “No creo que existan escritores sin teoría: en todo caso, la ingenuidad, la espontaneidad, el antiintelectualismo son una teoría, bastante compleja y sofisticada, por lo demás, que ha servido para arruinar a muchos escritores” (2001: 10).

En los planes de estudio iniciales de las carreras ya vigentes, la pregunta por la teoría no aparecía en los diseños curriculares. Tanto la maestría de la UNTREF como la licenciatura de la UNA presentaban, originalmente, una clasificación de las escrituras por géneros (poesía, ensayo, crónica, narrativa, dramaturgia, artes visuales) y recién en la modificación del plan en 2019 la UNA incorporó las materias “Teoría y análisis de las artes de la escritura / de las artes dramáticas / de las artes audiovisuales”. Lo que se percibe por detrás de la confección de todos los planes de estudio es una determinada concepción de la literatura y, a la vez, de la escritura. Maite Alvarado<sup>1</sup> fue una de las primeras en sostener que no se escribe literatura ni se enseña a escribir sin una determinada concepción de literatura, sin una determinada concepción de sujeto y de lenguaje; y es ese el vínculo que nos proponemos reconstruir en la materia “Teorías y estéticas de la escritura de ficción”, en el marco de la especialización de la UNAHUR. En un primer acercamiento, queremos mostrar cómo para pensar un esbozo de esta teoría, el vínculo con la crítica literaria se hace indispensable por ser este un discurso estable frente al discurso inherentemente inestable que es la literatura (Ramallo, 2017).

La existencia del espacio formal para realizar estas indagaciones representa un cambio considerable respecto de los anteriores espacios de formación de escritores, que eran talleres privados, a cargo de autores legitimados y con programas de enseñanza poco sistemáticos. Esos espacios, de alguna manera, fueron formativos para los escritores de nuestro país, pero no han sido sistematizados más que en experiencias personales de talleristas, como en el caso de Liliana Villanueva en su libro *Maestros* (2018). Villanueva realizó entrevistas a escritores que hicieron “escuela”, como Hebe Uhart, Liliana Heker, Mario Levrero, Abelardo Castillo, entre otros. Allí pueden rastrearse algunas de las ideas que integrarían esta “teoría” de la enseñanza de la escritura de ficción, sea con contenidos que parecen repetirse o con definiciones de lo que es escribir, pero siempre centrada en figuras autorales particulares y sin una solidez analítica por detrás. Esta particularización y falta de sustento fue heredada por la Maestría de la UNTREF, que en su presentación indica:

El cuerpo docente se compone de reconocidos escritores, poetas y críticos, tanto nacionales como internacionales (al menos una vez por año recibimos a un profesor extranjero), y de especialistas de otras disciplinas como el cine, la música, el teatro y las artes visuales, entre otras<sup>2</sup>.

Los y las escritoras son centrales para pensar una didáctica de la escritura de ficción por varios motivos. Primero, porque son reconocidos y reconocidas como escritoras, es decir, hay un campo literario que les otorga legitimidad para auto representarse como escritores (Ramallo, 2017). Esto puede problematizarse de acuerdo con los criterios de valoración del campo literario en cada momento dado, no exentos de luchas por la apropiación del poder que no son exclusivamente literarias. Segundo, parece ser que los propios escritores son los que enseñan a escribir, para quien sabe leerlos, especialmente a través de sus textos programáticos (Heker o Castillo escribieron libros de ensayos, Levrero escribió sobre sus talleres en sus diarios, para poner algunos ejemplos). O sea, producen textos que sin tener un afán didáctico, son leídos como tales. En muchos de ellos dejan asentadas sus concepciones y formas de leer la literatura, que no coinciden, o no tienen por qué coincidir, con cómo la crítica literaria leyó la literatura en cada momento. En ese punto, reconstruir una

---

<sup>1</sup> “No se escribe sin una cierta concepción de lo que es el acto de escribir, y más en general, de la escritura y la literatura. No se enseña a escribir –no se realiza un aprendizaje de la escritura– sin una cierta concepción de la literatura”.

<sup>2</sup> Disponible en: <<https://untref.edu.ar/posgrado/maestria-en-escritura-creativa>>.

teoría de la escritura literaria implica también pensar el lugar de la crítica en este proceso. En el texto “La crítica como autobiografía”, Ludmer sostiene que “La crítica es la escritura de un modo de leer, es tan importante la escritura como la lectura. Es una práctica literaria y una práctica militante” (2021: 307). Los modos de leer que trae la crítica literaria darán pie a modos de escribir y, por lo tanto, de enseñar a escribir. Ludmer desanda este camino cuando cuenta que leía literatura de acuerdo con las escuelas teóricas que militaba (o contra las que se peleaba) en cada momento de su vida. En los sesenta y setenta, pensaba la ideología desde los esquemas narrativos, desde el tipo de escritura que veía en los textos, más que en la posición o clase social del escritor. La acusaban de formalista, porque lo que se estaba leyendo era la ideología en la literatura (inmanente o externa al texto). Después vino el momento de la “interpretación”:

En la práctica literaria de esa época estaba presente la idea de un sentido oculto que desentrañar, entonces el crítico se metía en los textos y encontraba un contenido manifiesto y otro latente, sobre todo en la parte estructural de los textos literarios. En mi caso, desentrañaba en los sistemas narrativos ese sentido que no estaba en la superficie. Eso tiene que ver con la otra dominante de la época, el psicoanálisis (Ludmer, 2021: 308).

Este rol del crítico como “investigador” también lo recupera Piglia, que pone al escritor en lugar del “criminal”, ya que es el que comete el delito en su escritura y deja huellas que serán leídas por los críticos:

Por mi parte, me interesan mucho los elementos narrativos que hay en la crítica: la crítica como forma de relato; a menudo veo la crítica como una variante del género policial. El crítico como detective que trata de descifrar un enigma aunque no haya enigma. El gran crítico es un aventurero que se mueve entre los textos buscando un secreto que a veces no existe (2001: 15).

Aquí aparece entonces un pequeño nudo borromeo que se arma entre los escritores como productores de ficciones, los críticos como lectores y la teoría como una posible esquematización de esos modos de leer que, a la vez, permiten enseñar técnicas para escribir. En esa enseñanza, cobra un rol fundamental la posición teórica de quien enseña. Analía Gerbaudo advierte que “es la propia teoría la que nos ha alertado respecto del saber como requisito básico para tramitar diferentes circulaciones del poder” (2014: 150). Una postura teórica permite decidir sobre la reproducción de lo aprendido. Por su parte, pensar cualquier teoría implica también relacionarla con una práctica concreta, “una relación activa con lo real” (Althusser, 2015: 100). En ese sentido, Althusser propone que en algún punto todos somos teóricos porque de ese contacto con lo real que tenemos en las actividades diarias, podemos inferir, planear sin necesidad de tocar (hacer la práctica). La palabra “teoría” viene del griego e implica ver, contemplar, es decir, tomar distancia sin modificar o afectar al objeto. Es en ese sentido que aun en la práctica concreta implicamos la teoría, predictivamente, a partir de la conciencia, “esa capacidad de recoger y conservar las percepciones de lo real y (...) vincularlas entre sí y hasta anticiparla” (2015: 101).

Entonces, hay una teoría que se desprende de la práctica y que podría esquematizarse en un estudio más profundo. De las prácticas a la teoría, de la teoría a los modos de la crítica. Sin ir más lejos, vamos a plantear un ejemplo representativo de la interrelación latente entre este modo de leer de la crítica lo que terminaron siendo “técnicas” de escritura concretos,

como es el caso de “La teoría del Iceberg” basada en los dichos de Hemingway, el “Dato escondido” de Vargas Llosa o incluso la propia teoría de Piglia de las dos historias.

Ludmer y Piglia hablan de los críticos como desenterradores de secreto. Vargas Llosa, en su texto “El dato escondido” (1997), plantea que es imposible para cualquier novelista narrar utópicamente todo lo que sucede en una historia y que justamente los límites de la narración son los que hacen funcionar al texto. En ese sentido, esta técnica es deudora de un sistema de interpretación ligado al marxismo o al psicoanálisis en el cual hay algo evidente o superficial que oculta una verdad subyacente, que va por debajo. Vargas Llosa sostiene:

La parte escrita de toda novela es sólo una sección o fragmento de la historia que cuenta: ésta, desarrollada a cabalidad, con la acumulación de todos sus ingredientes sin excepción –pensamientos, gestos, objetos, coordenadas culturales, materiales históricos, psicológicos, ideológicos, etcétera, que presupone y contiene la historia total– abarca un material infinitamente más amplio que el explícito en el texto y que novelista alguno, ni aun el más profuso y caudaloso y con menos sentido de la economía narrativa, estaría en condiciones de explayar en su texto (Vargas Llosa, 1997: 122).

La idea de Vargas Llosa se puede complementar con la idea de Leila Guerriero: “La forma más interesante de decir es no decir. En algunos casos es mejor no decir, sino insinuar” (Villanueva, 2018: 78). Estos ejemplos de los escritores planteando cómo escribir o cómo fueron escritos algunos de sus textos se retroalimentan de las formas en las que la crítica leyó la ficción. No es ninguna novedad, ya que “nunca se da la práctica sola por un lado (un trabajo puramente animal y ciego) y la teoría sola por el otro (la pura contemplación sin ninguna actividad)” (Althusser, 2015: 101). En cualquier práctica aparecen ideas de cómo proceder o de qué herramientas utilizar, incluso cuando no aparezca la idea de que eso es una teoría.

El camino que va desde esas declaraciones personales y autorales sobre la metodología y posibilidad de enseñanza de la escritura, llegamos a la institucionalización del campo en carreras de grado y posgrado, que debe incorporar posturas teóricas explícitas. Para que estas propuestas no dejen de exhibir sus posiciones ideológicas, históricas y de disputa, es importante pensar una teoría que lea, sobre las formas de enseñar, las herramientas que se les dan a los futuros y futuras creadoras de ficciones, que darán cuenta a su vez, con la publicación de sus libros, de lo que es o no tomado como literatura en cada momento histórico, abriendo el camino que recorrerá la crítica y luego también, la teoría literaria como crítica de esa crítica.

Una teoría de las escrituras creativas, o de las escrituras de ficción, no desconoce la existencia de un canon de valoraciones históricas respecto a “lo literario”, pero se centra en el aspecto de trasmisión de esos criterios (modos de formación de valor, modos de autorización, circuitos legítimos de producción, circulación y consagración de obras), lo cual excede a la escritura en sí misma y concierne al movimiento del campo artístico en su conjunto.

La propuesta aquí es pensar los elementos que arman el encofrado con el que puede pensarse un acercamiento a esas teorías no sistematizadas, no recorridas. La pregunta por la relación entre la teoría literaria, los modos de lectura de la crítica literaria y las propuestas de escritura es la que da origen a la materia “Teorías y estéticas de la escritura de ficción” en la Especialización en el Arte de las Escrituras (UNAHUR). El curso buscará responder, desde

distintas perspectivas, cómo se configuró esta tríada y qué aportes didácticos dejó para la formación de nuevos escritores y escritoras.

### **Referencias bibliográficas**

- Althusser, L. (2015). *Iniciación a la filosofía para no filósofos*. Buenos Aires, Paidós.
- Alvarado, M. (2006). *Entre líneas. Teorías y enfoques en la enseñanza de la escritura, la gramática y la literatura*. Buenos Aires, Manantial.
- Castillo, A. (1997). *Ser escritor*. Buenos Aires, Seix Barral.
- Gerbaudo A. (2014). "Los estados de la teoría. Tecnocracias corporativas, científicismos y deconstrucción: repliegues y desmontajes en algunas escenas contemporáneas". *El taco en la brea*, Año 1, N° 1, pp. 140-168.
- Heker, L. (2019). *La trastienda de la escritura*. Buenos Aires, Alfaguara.
- Ludmer, J. (2021). *Lo que vendrá*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Piglia, R. (2001). *Crítica y ficción*. Barcelona, Anagrama.
- Ramallo, C. (2017). *Literatura y crítica. Representación y autorrepresentación del escritor en la narrativa argentina 2001-2010*. Tesis Doctoral, Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.
- Vargas Llosa, M. (1997). "El dato escondido". *Cartas a un joven novelista*. Barcelona, Planeta.
- Villanueva, L. (2018). *Maestros*. Buenos Aires, Ediciones Godoy.