
Artículos

CADA MAESTRX CON SU LIBRITO. ENSEÑANZA Y TEORIZACIÓN DE LA ESCRITURA LITERARIA ARGENTINA

Every teacher has their own approach. Teaching and theorizing Argentine literary writing



CLRELyL

 Deborah Hedges *

Universidad Nacional de Hurlingham (UNAHUR).
Instituto de Educación. Hurlingham, Argentina. Consejo
Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
(CONICET), Argentina
deborah.hadges@unahur.edu.ar

Cuadernos de Literatura

núm. 28, e2804, 2025
Universidad Nacional del Nordeste, Argentina
ISSN: 0326-5102
ISSN-E: 2684-0499
Periodicidad: Semestral
revistas@unne.edu.ar

Recepción: 03/09/2025

Aprobación: 29/10/2025

DOI: <https://doi.org/10.30972/clt.288993>

URL: <https://portal.amelica.org/ameli/journal/785/7855484008/>

Resumen: Este artículo explora textos no literarios de escritorxs argentinxs que contienen reflexiones sobre su práctica y proceso compositivo, publicados con posterioridad al ingreso de la escritura creativa en la educación superior pública del país a partir de la creación de la Licenciatura en Artes de la Escritura (Universidad Nacional de las Artes, 2016) y la Maestría en Escritura Creativa (Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2013). Si bien pueden ser leídos como consejos o secretos personales, la condición docente de lxs autorxs seleccionadxs permite suponer una capacidad de teorización ligada tanto a la práctica literaria como a la enseñanza. Entre los diarios de Ricardo Piglia (2016), los ensayos de Liliana Heker (2019) y Betina González (2021), las clases de Hebe Uhart (2015) y las tesis de Guillermo Martínez (2024) se observa un desplazamiento desde las reflexiones individuales y particulares (diarios o apuntes propios) hacia formas más sistemáticas de presentación de contenidos (clases, tesis) que contribuyen a la institucionalización de saberes.

Palabras clave: escritura creativa, enseñanza en nivel superior, práctica literaria.

Notas de autor

*

Deborah Hedges es Licenciada y Profesora en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA), Magíster en Escritura Creativa por la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF) y actualmente doctoranda de Historia y Teoría comparadas de las Artes (UNTREF) con el proyecto “Teorías de la escritura: hacia la institucionalización en la formación de escritores y escritoras en Argentina”. Dicta clases en la Universidad Nacional de Hurlingham (UNAHUR), la Universidad Nacional de Moreno (UNM) y la UBA sobre escritura creativa y escritura académica. Publicó tres poemarios (*La desplazada*, 2014; *8 minutos17*, 2016 y *El camino de las hormigas*, 2024) y una novela (*Dos tazas de azúcar*, 2024).



Quien narra se detiene en lo particular, porque en la generalización entran la teoría, el deber ser y los prejuicios (...). Frente al enigma del relato el escritor es tan apasionado como ignorante.

María Teresa Andruetto

1. La revelación

En entrevistas, presentaciones y prólogos, las personas que escriben dejan entrever sus rutinas, secretos, su metodología o técnica personal para crear obras. También lo hacen en textos menos públicos o no destinados a su publicación, como cartas y diarios. De esos materiales heterogéneos, a los que se suman ahora los bien recibidos ensayos o textos de no ficción, es que podemos empezar a construir algunas teorizaciones sobre la práctica de la escritura llamada *creativa*, campo disciplinar de reciente inserción académica en Argentina. Me interesa explorar la contribución de los textos reflexivos de lxs escritorxs a lo que consideramos discurso teórico hoy, es decir, a una teoría de la escritura literaria. Digo *literaria* más que *creativa* para saldar las cuestiones respecto a la creatividad, presente en todo tipo de texto (Goldsmith, 2015), y también para enfatizar que no se escribe sin determinada concepción de literatura y más aún, no se enseña a escribir sin una determinada concepción de literatura (Alvarado, 2013). Los debates del campo literario, las valoraciones y legitimaciones propias de sus agentes inciden en la escritura de literatura. Sea, por ahora, breve la diferenciación porque reciente es la conformación de este nuevo campo disciplinar que son las artes de la escritura pensadas como tales, artes cuya institucionalización llegó, al menos en nuestro país, mucho más tarde que otras artes como las dramáticas, visuales, musicales o de movimiento que tienen sus escuelas, institutos y academias desde hace muchos años (ver Hadges, 2025).

La escritura con orientación literaria en Argentina se empezó a enseñar en una institución universitaria hace pocos años (2013 para la Maestría de Escritura Creativa de la UNTREF, 2016 para la Licenciatura en Artes de la Escritura de la UNA), lo que la relegó, anteriormente, a espacios no formales (talleres, revistas, becas), ligados a figuras autorales, maestrxs que impartían sus propios contenidos con metodologías diversas y que fueron dejando, de manera más o menos sistemática, textos en los que despliegan gajes de su oficio y pueden ser reveladores para pensar el lugar de la teoría en la práctica y en la enseñanza de la escritura literaria. Recordemos que toda teoría, palabra que en griego se asocia a la observación más que al hacer, puede enmarcarse en una ciencia. Por eso no es casual que Barthes haya definido en 1967 la ciencia (limitándose a las ciencias sociales y humanas) como aquello que se enseña. Sostiene que “la institución determina de manera directa la naturaleza del saber humano, al imponer sus procedimientos de división y de clasificación, exactamente igual que una lengua obliga a pensar de una determinada manera, por medio de sus ‘rúbricas obligatorias’” (Barthes, 1994, p. 13). Lo que define a la ciencia no es su contenido, su método, su moralidad o su forma de comunicación, sino su estatuto, “es decir, su determinación social: cualquier materia que la sociedad considere digna de trasmisión será objeto de una ciencia. Dicho en una palabra: la ciencia es lo que se enseña” (p. 14).

Para dar cuenta de nuestro recorrido tomaremos textos publicados luego de la apertura de la Licenciatura en Artes de la Escritura de la UNA con afirmación de que, siendo contenidos enseñables, pueden leerse con cierta aspiración científica. En 2016 se publicaron los diarios de Ricardo Piglia (1941-2017) en los que él mismo recorre toda su vida *de escritor*. Si bien estos textos fueron escritos a modo personal, el trabajo de edición y publicación conformó su última obra, es decir, los manuscritos que originalmente fueron pensados como privados se revisaron para su circulación pública. En 2015, Liliana Villanueva publica un libro con las clases de taller de la escritora Hebe Uhart (1936-2018). Allí se recopilan y ordenan temas propios de una clase, con ejemplos y continuidades. Un año más tarde, Liliana Heker (1943) publica *La trastienda de la*



escritura (2019), libro que recorre su vida como escritora y tallerista, organizando los tópicos y conflictos que se presentan al crear ficciones. Más allá del boom que se pudo apreciar en este tipo de publicaciones,¹ nos interesa completar nuestra selección con *La obligación de ser genial* (2021) de Betina González (1972), escritora, docente universitaria y tallerista, y *Once tesis sobre la escritura de ficción* (2024) de Guillermo Martínez (1962), también escritor, docente y tallerista. La secuencia presentada pretende mostrar un desplazamiento de lo particular y privado (un diario) a lo público y general (una tesis), pasando por los diferentes aportes que lxs escritores hicieron a la sistematización de sus saberes a partir de sus clases, género didáctico que requiere abstracción y distinción clara de conceptos y marcos interpretativos. Recorreremos el camino del diario a las clases, y el de las clases a las tesis. Finalmente, presentaremos unas breves conclusiones.

2. Del diario a las clases

Con diecisésis años Piglia decide que va a ser escritor, y con dieciocho que va a estudiar Historia, ciencia que sí se enseña en la Universidad en su época. Sostiene su decisión en que “lo que quiero hacer lo aprendo de los escritores imaginarios” (Piglia, 2016, p. 71). Ese deseo es tener una vida de escritor, y aunque “vivir la literatura como un destino no garantiza la calidad de los textos, (...) asegura la convicción necesaria para elegir en cada momento. Uno vive una vida de escritor porque ya lo ha decidido, pero luego los textos deben estar a la altura de esa decisión” (p. 78). En el diario anota sus lecturas y va armando recorridos, como por ejemplo:

Comparar Holden Caulfield y Silvio Astier: los dos tienen diecisésis años (*like me*), uno se queja, tiene problemas existenciales, quiere irse a vivir solo a un bosque; el otro no tiene plata, roba libros en una escuela, quiere ser escritor y resistir en la ciudad. (...) En Salinger la oralidad es liviana, lexical, autocompasiva; en Arlt es áspera, antisentimental, sintáctica. (Piglia, 2016, p. 90)

Hace uso de un vocabulario no necesariamente estandarizado y recorre los problemas de la narración en otros al modo de crítico formalista: se fija cómo están hechos, qué recursos se presentan y qué efectos producen. Sus reflexiones siempre están puestas en función de poder escribir mejor y en proyectos que requieren nuevos procedimientos (una novela epistolar, un cuento fantástico). Los diarios se mantienen hasta el final de su vida, y van avanzando en sus descubrimientos, sus deseos y sus publicaciones de libros. Vemos la *cocina* de ese texto en presente, día a día. En ningún momento el tono pedagógico toma protagonismo, y las clases que dicta van armando su carrera de crítico literario y docente de historia y literatura, no así de “tallerista”, espacio que no visitó ni promulgó nunca.

Hebe Uhart escribe y dicta clases de filosofía en la UBA. Después se dedica de lleno a sus propios talleres, famosos semilleros de nuevxs escritorxs durante más de treinta años. Una de sus alumnas es quien escribe las clases que se publican. Villanueva tiene acopiados los apuntes de las clases de taller, que se ordenan por temas o:

en función de nuestras necesidades, motivaciones, impedimentos o bloqueos, como empujón para escribir, para constatar nuestros errores, faltas, vicios o manías particulares, siempre con paciencia y respetuosa distancia. En esas clases especiales se escuchaba el silencio, y la velocidad con la que tomábamos notas se aceleraba porque sus palabras nos tocaban personalmente. (2015, p. 23)



El tono no es el de una crítica literaria, sino propiamente de oficiante: “El proceso de escribir plantea los problemas de cualquier tarea artesanal. Hay dudas, dificultades, preguntas, hay cosas mal resueltas que hay que arreglar, hay momentos de avidez, hay momentos en que sí se escribe y hay momentos en los que no tenés ganas de escribir” (p. 30). El primer personaje, la crónica de la infancia, la adjetivación, la metáfora y el surgimiento de los cuentos son algunos de los contenidos atravesados con ejemplos literarios. Ella dice que “la literatura es un artificio, pero no se debe notar” (p. 133), y si bien da indicaciones claras sobre el habla de los personajes o la adjetivación, sostiene que

no hay que deschavar los procesos o los mecanismos de la creación. Si me preguntan sobre las estructuras en lo que yo misma escribo, no sé cómo son, eso lo tiene que decir otra persona. Es como con un ciempiés, él no sabe cómo mueve las patas. (p. 77)

Así se posiciona claramente en un lugar de hacedora que retiene algún tipo de magia en su hacer, pero comparte lineamientos para que otrxs recorran el mismo proceso. Compara la escritura con la artesanía y con el trabajo, afirma enfáticamente y establece distinciones claras y didácticas. Son clases, están ordenadas por temas y pensadas para alguien que escribe: recogen y responden a esas necesidades de la práctica. Ese objetivo direcciona, sistematiza y conceptualiza ideas que en otro espacio o en otro formato genérico estarían dispersas. Además, el libro mismo, compilación de las clases, se presenta como un diálogo futuro, hacia nuevas personas que escriban.

3. De las clases a las tesis

De hecho, este ímpetu didáctico presentado por Uhart es explícitamente dejado de lado por Liliana Heker. En *La trastienda de la escritura* comienza diciendo: “supe por fin que iba a encarar un libro en el que trataría de acercarme a la construcción de ficciones. En ese momento solo tenía en firme el título y una determinación: no iba a ser una obra didáctica” (Heker, 2019, p. 15). Esta enfática separación de lo que sería una clase tiene que ver con la afirmación de que “no hay recetas ni verdades inmutables para la escritura de un cuento o una novela” (p. 14), que es algo que de alguna u otra manera se repite en todos los materiales analizados para este artículo. González dirá que al hablar de escritura se corre el riesgo de pensar que hay un único camino posible o el de “creer que ocuparse de la ficción consiste en discutir ‘técnicas’ o dar instrucciones” (2021, p. 5). La diferencia entre los ensayos de Heker y las clases de Uhart radica en que la primera pone de manifiesto, como una antesala a lo dicho, su propia vida, sus “propias búsquedas, tropiezos y convicciones”, sus deslumbramientos por ciertas lecturas o hallazgos ajenos (de sus alumnxs, de sus colegas) de los que fue testigo. Privilegia la singularidad a la abstracción de un contenido.

Sé de antemano que cada lector entrará en el libro como le parezca, tal vez solo deseando conocer algunos entresijos de un oficio con misterio. O de una de sus oficiantes. Porque tengo que admitir que, en buena medida, lo que resultó fue un testimonio de vida; de la parte de mi vida vinculada a la escritura de ficciones. (Heker, 2019, p. 16)

La autora se propone hacer una reflexión constante de su práctica en lo que Anne Cauquelin (2012) llamaría “práctica teorizada”. Heker indaga el origen de los cuentos, las formas de los finales, los personajes, los inicios, el prestigio del autor, etc. Reflexiona sobre la práctica sin usar conceptos previamente acuñados por alguna ciencia, sin citar o enmarcar ningún concepto teórico, igual que Piglia. Si hay una teoría, surge después de la práctica. En un afán taxonómico, Anne Cauquelin distingue las teorías fundacionales, que están antes de que la obra exista, de ciertas “teorías de acompañamiento” o teorías secundarias del arte, que no son ya las que fundan ciertas reglas, sino aquellas que de alguna manera vienen “después” de la obra, porque “secundan, asisten, ayudan”: “llegan para acompañar el arte en sus manifestaciones y proponer explicaciones



acerca del fenómeno artístico en general, o de tal o cual obra o movimiento en particular” (2012, p. 75). Aquellas teorizaciones que comentan el trabajo de los artistas entran en el campo de la crítica del arte que muchas veces puede hacer uso de aportes de diversas disciplinas como la fenomenología, la hermenéutica, el psicoanálisis o la historia (p. 77), o partir de una indagación inmanente y formalista del propio objeto analizado. Están también las prácticas teorizadas: textos donde quienes producen arte se dedican a reflexionar críticamente sobre su trabajo con un afán teórico.

Si bien Betina González, docente de talleres de expresión en la UBA y de talleres en contextos no formales, no propone su libro como didáctico, sí propone que se desarrollan en él algunos momentos en los que la escritura se pudo ver como un proceso vivo, donde se cultiva y aprende con otros, en talleres y clases que motivaron y permitieron objetivar algo de la magia. Introduce su libro *La obligación de ser genial* con la advertencia de que al hablar o escribir sobre ficción “tenemos que aceptar que estamos frente a algo que está siempre del lado de lo *incomunicable*”(2021, p. 5). Intentar darle un orden es arriesgarse a perder la magia y quedar del lado de la “técnica”. González arma esa dicotomía entre lo incomunicable y la técnica, como también lo hará después entre la emoción y la sentimentalidad. Diferenciar y distinguir son operaciones esclarecedoras y didácticas. Los temas que va a tratar son similares a los que encontramos en el libro de Heker y las clases de Uhart. Los comienzos (“el comienzo no coincide necesariamente con el origen”), la emoción (“diferente a la escritura sentimental”), el ritmo, los finales, etc. Analiza muchos ejemplos para ir mostrando, didácticamente, los puntos de cada contenido. No deja de incluir su propia experiencia e incluso enfatizar algunas escenas de entrevistas, premios o visitas que hizo en calidad de escritora. Hay, como en Piglia, un origen casi mítico –bien señalado, como todo mito burgués, por Benjamin– del deseo de escribir, del deseo de “desubicarse” respecto al lugar que le tocaba, que era el de no imaginar. Los ensayos de González se tornan argumentativos sin responder a un tono académico, porque argumentativo es todo recorrido de una clase. La exposición, los ejemplos elegidos y trabajados y la toma de posición dejan entrever un modo de escribir, de enseñar a escribir y de acompañar la lectura que puede sistematizarse: hay un *librito* detrás de todo maestro, y en ese librito, una construcción teórica sólida.

Si bien hay muchos libros más que podrían traerse a cuenta, el último que mencionaremos es el de Guillermo Martínez, *Once tesis (y antítesis) sobre la escritura de ficción*. Desde el título ya propone un orden argumental, fundado en relaciones lógicas. También desde el inicio ataja cada tesis con una antítesis, porque “en la reflexión sobre la práctica literaria cualquier afirmación que se postule con cierta ambición de generalidad queda de inmediato bajo el fuego de contraejemplos legítimos” (Martínez, 2024, p. 177). Se va a ocupar de cada tesis de manera ordenada, con múltiples ejemplos y con referencias internas a lo ya dicho en capítulos anteriores. Los temas se repiten: los inicios, los finales, el modo de integrar información, la originalidad, el estilo, etc. No supone un lector conocedor y por eso repone todas las referencias. No quiere abogar por el malentendido de aquellos que, “al proponerse escribir, piensan que antes de ‘largarse’ deben tener algún equipamiento teórico previo y que el camino prudente es leer primero alguno de estos libros de enseñanzas y consejos” (p. 177-178). Haciendo una comparación con nadar, dice que “también para escribir hay que arriesgarse al agua, y solo en el agua adquieren sentido concreto las distinciones y problemas que discutimos” (p. 178). Dialécticamente, se mueve entre la pura práctica y el sentido de la teoría, pero desde el lugar que le confiere el haber dado talleres y clases de escritura creativa en espacios formales y no formales durante muchos años.

Fui reconociendo argumentos que reaparecían, se refinaban y consolidaban a partir de ejemplos que surgían de la práctica, así como dilemas y errores comunes en los miles de cuentos o novelas sobre los que me tocó sugerir correcciones. De ese trabajo eminentemente práctico y anulado de manera estricta a él provienen estas consideraciones teóricas, que son ni más ni menos que un criterio para guiar esa práctica. En ese sentido no creo haber traicionado mi pensamiento de siempre sobre la prioridad necesaria de la escritura sobre la teoría literaria. (Martínez, 2024, p. 178)



Martínez trae la teoría literaria para posicionar primero otra área disciplinar, que es la de la escritura, dando cuenta así de la necesidad de teorías, conceptos y metodologías propios que vendrán del trabajo con los materiales y la práctica de la escritura.

4. Conclusiones

Con el último ejemplo mencionado podemos abrir la pregunta principal de esta investigación: cómo, con qué materiales y qué herencias disciplinares podemos construir una teoría para la escritura literaria argentina. No es exactamente una teoría literaria, que hace uso de conceptos forjados en las corrientes formalistas, estructuralistas, posestructuralistas y demás, más ligada a las teorías de acompañamiento que mencionaba Cauquelin que a una teoría propia de la escritura. Tampoco es una práctica de la que no puedan sistematizarse categorías o contenidos, ya que como vimos, todos los libros referentes al tema, sean del género que sean, pasan por los mismos ejes organizadores, realizan siempre la salvedad de la singularidad de la experiencia, reniegan de generalidades y dejan lugar a un deseo, un llamado, un secreto o una particularidad de cada oficiante. Una teoría es la distancia necesaria para pensar mejor:

la teoría es una reflexión sobre el fenómeno literario, sobre los textos literarios, sobre el discurso literario; en este sentido, la teoría es el espacio para pensar la literatura, pero siempre en relación con la práctica (Panesi, 2019), es decir, en una relación inmanente con el análisis literario, con la crítica literaria, con la práctica de la lectura crítica. Entonces, si la teoría es esa distancia necesaria para reflexionar sobre la literatura, es, entonces, condición de posibilidad para pensar la propia práctica. (Ramallo, 2024, p. 275)

Con espacios formativos armados entre pares como los talleres de escritura, la reflexión sobre la propia práctica se volvía central, las enseñanzas venían de lugares diversos y no de un currículum o una voz más autorizada que otra. Así, Heker narra sus encuentros en el Tortoni con otrxs escritorxs, con la revista El escarabajo de oro, los cuentos debatidos en talleres. La ausencia de instituciones promovió la teorización de la propia práctica, así como también impulsó la idea del “maestro” más que de los contenidos, ponderando la figura autoral y la representación de lxs escritorxs por sobre los saberes en circulación. Lo importante de tomar clases de escritura con Hebe Uhart o con Abelardo Castillo era, precisamente, lo que Hebe Uhart o Abelardo Castillo tenían para decir. No sucede lo mismo con tomar clases de inglés, de gramática, de historia. Cuando llega el autor, el artista, y dice “yo hice esto, y lo hice así”, parecería dar vuelta la mesa de trabajo de la crítica literaria, tomar el micrófono e incluso preparar el pizarrón. Que lxs escritorxs nos cuenten “el secreto”, la “trastienda” de sus obras, habilita en la comunidad de lectorxs (y futurxs escritorxs) un movimiento terrenal del sujeto creador, necesario para propiciar su enseñanza. Puede haber particularidades y procesos propios, pero son materiales compartibles y, en alguna medida, universalizables. Habilita entonces la conversión de esta práctica en ciencia, movimiento que se acompaña con la habilitación legítima que traen las carreras de grado y posgrado referidas. El impulso de la teoría es un deseo de entender lo que uno está haciendo, e incluso de cuestionar los compromisos intelectuales y las implicaciones éticas que tiene.

La teoría está impulsada por el deseo imposible de salir del propio pensamiento, tanto para ubicarlo como para entenderlo, y también por un deseo, un deseo posible, de cambio, tanto en las formas del propio pensamiento, que siempre podría ser más agudo, más conocedor y más amplio, más autorreflexivo, como por un cambio en el mundo en el que nuestro pensamiento se involucra. (Cullers en Dalmaroni, 2018, p. 107)

Quizás empecemos a ver nuevos libros, ya no de la escritura según tal o cual persona, sino libros sobre “inicios”, sobre “finales”, es decir, sobre contenidos teóricos que vayan armando, en el estado actual del campo, las teorías de la escritura.



Referencias bibliográficas

- Alvarado, Maite. (2013). *Escritura e invención en la escuela. Espacios para la lectura*. Fondo de cultura económica.
- Barthes, Roland. (1994). *El susurro del lenguaje*. Paidós.
- Cauquelin, Anne. (2012). *Teorías del Arte*. Adriana Hidalgo Editora.
- Dalmaroni, Miguel Ángel. (2018). Hasta que la muerte las separe: Crítica literaria y teoría en la Argentina (algunas notas). *El Taco en la Brea*, 8, 101-109.
- González, Betina. (2021). *La obligación de ser genial*. Gog y Magog.
- Goldsmith, Kenneth. (2015). *Escritura no-creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital*. Caja Negra.
- Hadges, Deborah. (2025). Van llegando. Tres asimetrías y algunas explicaciones sobre la institucionalización de la formación de escritores y escritoras en Argentina (1974-2016). En Grupo de Estudios de Sociología de la Literatura, *Las Jornadas de sociología de la literatura: tensiones entre la autonomía y la heteronomía* (pp. 199-214). Instituto de Investigaciones Gino Germani. <https://tinyurl.com/2aw9kkaz>
- Heker, Liliana. (2019). *La trastienda de la escritura*. Alfaguara.
- Martínez, Guillermo. (2024). *Once tesis para la escritura de ficción*. Paidos.
- Panesi, Jorge. (2019). Leer teoría para duplicar el placer. Entrevistado por Sonia Kaminsczik y Alan Ojeda. *Revista Código y Frontera*.<https://tinyurl.com/26amu3yf>
- Piglia, Ricardo. (2016). *Diarios de Emilio Renzi I. Años de formación*. Anagrama.
- Ramallo, Carolina. (2024). La teoría y el análisis literario. La obra escrita de Jorge Panesi o cómo hacer de la crítica una acción transformadora. *Ex Libris*, 13, 272-285.
- Villanueva, Liliana. (2015). *Las clases de Hebe Uhart*. Blatt y Ríos.

NOTAS

¹ Para mencionar algunos: *Maestros de la escritura* (2018) de Liliana Villanueva, *El viaje inútil* (2010) de Camila Sosa Villada y toda la colección de Ediciones DocumentA dedicada a la escritura; *301 Consejos para escribir una novela* (2023) de Félix Bruzzone, que inaugura la colección de escritura de La Crujía; la colección de Gog & Magog donde están los libros trabajados de Betina González; la colección mexicana Gris Tormenta; la colección de ensayos de Marciana como *El ruido de una época*, 2022, de Ariana Harwicz y *Otra cosa es permanecer* (2024) de Romina Paula; *Maniobras de evasión* (2014) de Pedro Mairal, entre los recientes



AmeliCA

Disponible en:

<https://portal.amelica.org/ameli/ameli/journal/785/7855484008/7855484008.pdf>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en portal.amelica.org

AmeliCA

Ciencia Abierta para el Bien Común

Deborah Hadges

CADA MAESTRÍA CON SU LIBRITO. ENSEÑANZA Y TEORIZACIÓN DE LA ESCRITURA LITERARIA ARGENTINA

Every teacher has their own approach. Teaching and theorizing Argentine literary writing

Cuadernos de Literatura

núm. 28, e2804, 2025

Universidad Nacional del Nordeste, Argentina
revistas@unne.edu.ar

ISSN: 0326-5102

ISSN-E: 2684-0499

DOI: <https://doi.org/10.30972/clt.288993>



CC BY-NC 4.0 LEGAL CODE

Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional.