



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons  
Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional

Que gane la ficción: reflexiones en torno de la primera tesis de producción ficcional  
Silvana Casali  
Actas de Periodismo y Comunicación, Vol. 5, N.º 2, octubre 2019  
ISSN 2469-0910 | <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/actas>  
FPyCS | Universidad Nacional de La Plata  
La Plata | Buenos Aires | Argentina

## Que gane la ficción: reflexiones en torno de la primera tesis de producción ficcional

**Silvana Casali**

[silvana.m.casali@gmail.com](mailto:silvana.m.casali@gmail.com)

---

Facultad de Periodismo y Comunicación Social  
Universidad Nacional de La Plata  
Argentina

### Resumen

“Ana escribe la novela de Renzo”: Primer Trabajo Integrador Final de Producción Literaria. Enmarcada en la propuesta de visibilización de los “modos de narrar la experiencia juvenil desde diferentes lenguajes, entre el quehacer periodístico y las ciencias sociales”, es que presento mi experiencia del proceso de escritura de una novela como primera tesis de grado de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de nuestra universidad, producción comunicacional alternativa a la estructura academicista que separa las disciplinas sociales en detrimento de un abordaje comunicacional de la ficción.

### Palabras clave

Periodismo - ficción - comunicación - memoria colectiva.

Sin necesidad de ahondar en las características técnicas y metodológicas de la implementación del Trabajo Integrador Final, novedosa modalidad de tesis que ha implementado la Facultad de Periodismo y Comunicación Social, sólo mencionaré que se trata de una apuesta estimulante para aquellos que hemos transitado

nuestro recorrido académico con especial atención a cualquier espacio de producción literaria que existiera.

La literatura es una herramienta de disputa de sentidos y un lugar privilegiado para la comunicación pues, al igual que ésta, pone en juego otros mundos posibles. La Facultad de Periodismo y Comunicación Social es promotora de producciones de este tipo, sentencia comprobable a partir de los concursos literarios que aquí se realizan, el nombre que ellos llevan, la creación de espacios como el Dispensario, dentro del Laboratorio de Textos Inteligentes Narrativos (LITIN), y las cátedras y docentes que escriben y alientan la escritura narrativa de sus estudiantes. Sin ir más lejos, esta primera tesis de producción ha sido producto de ese espíritu y resultado de una decisión política: entender a la cultura como herramienta estratégica de transformación del mundo. Que es pensarla en tanto esfera integradora, proceso profundo del espíritu humano, metafísica de la subjetividad y del proceso imaginativo (Williams, 1977).

El trabajo responde a un contexto político y social fructífero para el ejercicio de memoria y reparación histórica, alentado por el gobierno nacional desde el 2003 y que ha sido bandera de justicia de Estado. Son estas las huellas de las condiciones sociales de mi producción literaria, huellas a la manera de base firme de posibilidades que, como señalara mi directora de tesis Marina Arias, son discusiones que nunca debemos dar por saldadas. Es nuestra obligación estar atentos para defender las banderas de la memoria colectiva. ¿En estos tiempos especialmente? No, siempre.

Ahora bien, fue a partir de ese panorama es que me encontré realizando una producción literaria. La novela *Ana escribe la novela de Renzo* es un texto híbrido, intersección de discursos culturales heterogéneos que intentan captar los imaginarios sociales desde la comunicación, articulando pasado y presente. Abarcó la emigración del protagonista con su familia tras la Segunda Guerra Mundial, su infancia y adolescencia durante el primer peronismo, su juventud en el comunismo de la Cortina de Hierro en Praga, su paso como director por Madrid de Franco, su acercamiento al teatro comunitario y el hippismo durante los sesentas y setentas y su concepción del teatro como la herramienta política efectiva para transformar el mundo, como lo sostuvo en cada una de esas etapas.

Cortázar dice que a veces el escritor "escoge, y otras veces siente como si el tema se le impusiera irresistiblemente, lo empujara a escribirlo" (1970:4). Esto me llevó a reflexionar sobre la figura de Renzo en mi vida como escritora (o proyecto de), pero en retrospectiva; es decir, por alguna asociación, la frase "ella caminaba donde él había estado", leída en algún libro del que no recuerdo el nombre, cobró el

rostro de una experiencia personal, cercana, significativa. En este caso, el de mi prima en busca de su padre:

*Ella caminaba donde él había caminado.*

Ana levanta la vista del libro y piensa "tengo que escribir sobre Renzo"  
(Fragmento capítulo uno).

La biografía de mi tío Renzo Casali, dramaturgo italiano cuya vida y muerte me resultaron cercanas, fue el disparador del tema de escritura. Intenté abordar no sólo su relato de vida –interesantísimo por cierto, atravesado por exilios, arte, política y teatro y con un telón de fondo que me permitió recorrer el contexto que enmarcó esa biografía- sino principalmente, poder dar cuenta a partir de él de la importancia del discurso ficticio en el campo comunicacional, que es, en definitiva, al que pertenezco.

En un mismo movimiento y motorizada por el deseo, reflexioné acerca de aquellos interrogantes que me interpelaban y aún hoy, después de "terminado" el proceso de tesis, lo siguen haciendo: en primer término, la ficción como producción de sentido sobre lo social. Tomaré algunos de ellos de mi Memoria para ponerlos aquí en debate.

Por ejemplo: ¿qué nos hace, en tanto estudiantes de comunicación, futuros periodistas, docentes y planificadores, querer comunicar nuestra cotidianeidad a través de la escritura de ficción? ¿No deberíamos dejar ese lugar a los estudiantes de letras? ¿Podemos usar nuestra experiencia cotidiana para escribir ficción? ¿Y la memoria colectiva como insumo de producción?

El periodista escritor sabe oír, está atento a la narración social pero también la imagina y la escribe (Piglia, 2000). No existe diferencia significativa entre el escritor periodista y el de ficción: lo real, la verdad, lo político y todas las categorías que se adjudican los medios de comunicación se juegan en esa tensión. (Fragmento de la Memoria).

Este planteo cobra mayor dimensionalidad cuando damos cuenta de la enorme tradición de periodistas escritores que han marcado el camino hasta aquí: Roberto Payró, Rodolfo Walsh, Roberto Arlt, Osvaldo Soriano, sólo por nombrar algunos. "Creo en la ficción como una herramienta de comunicación digna de narrar no sólo personajes o situaciones imaginarias, sino principalmente sujetos que están atravesados por visiones de época y miradas políticas, construcciones ambas que dan forma a sus recorridos individuales y colectivos. Entender -desde el campo comunicacional- a la ficción en tanto herramienta de producción social de sentido no significa quedarnos anclados en esa definición repetida hasta el cansancio, sino

abrir una puerta hacia otro debate que articula la comunicación con la literatura, arriesgando que en esta última, algunas veces, suelen cristalizarse aspectos de la realidad antes de que en ella misma sean reconocibles” (Fragmento de Memoria). En segundo término, el uso de la autoficción como herramienta metodológica para la producción ficcional y posible puente entre un relato de vida y la propia autobiografía.

Insisto en la reproducción de otro fragmento de la memoria comunicacional:

Las autoficciones problematizan la idea de novela como creación pura y desplazan los límites estables que separan autobiografía de novela o ficción de historia, para tender puentes y crear fusiones entre esos territorios. En lo que denomina pacto autobiográfico, Alberca (2007) afirma que el que habla es el mismo que firma, donde aparecerán los yos que encarna a lo largo de su vida. El yo autoficticio sabe o simula sus límites, es consciente o finge que su identidad es deliberadamente incompleta, imaginaria o parcial, y explota esto en su relato” (Alberca, 2007:205).

Por otro lado, debo aclarar que esta ha sido una novela de autoficción porque ha intentado reivindicar la experiencia en tanto compromiso corpóreo con la escritura. En tanto sólo podemos tener conocimiento pleno de aquello que nosotros mismos creamos, como la sociedad por nosotros producida, era imperativo partir de la experiencia con el protagonista de la obra, de mi cercanía familiar y mi empatía filosófica y de sus inquietudes que a lo largo de la producción fui haciendo propias. Este trabajo autoficcional de escritura me permitió (esto lo veo ahora, a la distancia) reivindicar la experiencia, aunque ésta se nos presente cada vez más imposible.

Finalmente, la memoria colectiva como insumo fundamental para esa misma construcción ficcional, para pensar el pasado a la luz del presente. Reproduzco:

El ejercicio de la memoria colectiva ha sido imprescindible para recuperar la historia y obra de Renzo desde un presente que también fabrica sus propias memorias: a través de formas-esbozos, la imaginación (en este caso sublimada en la apuesta por una obra de ficción) hace resaltar del presente, siempre provisorio e inestable, lo que contiene del futuro (Baczko, 1984).

Si bien entre mi tío Renzo y mi persona no existe una continuidad generacional política –Renzo, en un planteo que él establecía en términos de ‘humanismo o poder’, descreyó de los gobiernos populistas del siglo XXI que supieron interpelarme– o específicamente artística –mi paso por el teatro no prosperó más allá de un par de años de actuación y una temporada con una obra en la cartelera independiente marplatense. En este sentido es que no hablo de tradición: el vínculo que establezco es, fundamentalmente, el mismo intento de abordar el pasado a la luz del presente donde la memoria es un proceso constitutivo de mi subjetividad.

En este sentido cobró valor fundamental el ejercicio de la memoria colectiva en tanto construcción de puente intergeneracional, transmitida por medio de discursos que aseguran esos hilos simbólicos de conexión que Halbwachs (2004) llama "el lazo viviente de las generaciones". El uso de la memoria colectiva me permitió abreviar tanto en las construcciones de época de mi protagonista como en las que yo debí realizar para posicionarme en mi tiempo y lugar de escritura.

Entonces, fue a partir de su biografía -condicionada por mi mirada y aquí nuevamente la aparición de la noción constructiva de la realidad- que pude dar cuenta de los contextos sociales que atravesó y de los contextos sociales que yo atravesé al momento de narrarlo; de ahí la significatividad y complejidad de un proyecto dirigido a todos los lectores posibles, pero fundamentalmente a aquellos que puedan vislumbrar la ficción como una herramienta de comunicación digna de narrar no sólo personajes y situaciones imaginarios, sino profundamente atravesados por las construcciones políticas que dan sentido a sus existencias. Y es que la memoria colectiva obliga a preguntarse desde dónde estoy mirando el pasado antes que qué estoy mirando; considero que la ficción tiene también algo de esto: no tanto qué narramos sino cómo, desde qué perspectiva, desde qué nosotros escribir lo social. Entiendo que memoria colectiva y construcción identitaria son etapas complementarias de un mismo proceso de profunda complejidad, articuladas aquí por la ficción.

Dentro del ejercicio de la memoria colectiva, la ficción puede considerarse a la vez como apertura y guía que selecciona qué recordar, qué tomar de esos recuerdos subjetivos para reflexionar sobre su alcance y construcción social y, principalmente, hasta dónde narrar. Estos interrogantes fueron surgiendo durante la producción de la novela donde la memoria colectiva parecía devenir en una hermenéutica general de la cultura, como recuperación del pasado pero también como permanente llamado al futuro.

Considero una anécdota personal clave para dar cuenta lo que entiendo por pertenencia de la ficción en el campo de la comunicación y de la importancia de las condiciones materiales y simbólicas para toda producción de sentido.

Previo a este trabajo de producción literaria yo me encontraba realizando una tesis de investigación sobre los imaginarios sociales de Hernán Ronsino, hasta que cobró materialidad institucional la posibilidad de escribir una novela como tesis (hasta entonces sólo jugaba en el terreno del deseo personal). Esto me llevó a tener una mirada mucho más perceptiva acerca de los posibles temas que podría abordar en un relato ficcional. Cuando surgió la figura de Renzo creí que si bien era insumo fructífero para una novela, yo quería realizar un trabajo en el que revelara el plano comunicacional y su injerencia en el discurso. De esta forma, el proceso se cerró (o,

digamos, se abrió) cuando comprendí que podía construir esa novela de ficción a partir de herramientas de la comunicación, donde en el relato mismo apareciera el artificio de la construcción de la realidad, de mi interpretación de los hechos y del 'sinceramiento' de que lo que estoy haciendo es literatura (y que, como la realidad, también aquella es abierta y múltiple).

Ahora bien, me adentraré en las características metodológicas propias de la novela. Lo que siguió a esa cristalización de la forma de construir un producto literario fue una puesta en común con mis directoras acerca de la escritura y del camino paralelo a ella, volcado luego en las Memorias, un escrito puramente comunicacional cuyo objetivo era dejar registrados los recorridos efectuados en el proceso de producción, tanto estilísticas como reflexivas y de aquellas decisiones que fueron significativas, que en definitiva dieron las pautas acerca de mi subjetividad como tesista, al privilegiar unas decisiones por sobre otras. Se trató de un encuentro también destinado a debatir en torno a las principales categorías teóricas que abordaría, separando los planos literarios y comunicacionales para reflexionar sobre ellos y poder articularlos luego, con la advertencia de no olvidar en ningún momento que se trataba de un trabajo literario sí, pero construido en, desde y para el campo de la comunicación.

Luego proseguí con un abordaje del estado del arte. Allí conservé algunas puntas y definiciones conceptuales que había analizado con la que iba a ser mi tesis de investigación, pues aquella estaba destinada a analizar las relaciones complejas entre la realidad y la ficción, los imaginarios sociales y lo político como constructor de realidad dentro del campo literario. Sin embargo, ahora el proyecto era de producción, por lo que debí ahondar en los antecedentes de dicha modalidad. Abordé textos ficcionales relacionados con los relatos de vida y la construcción de personajes desde planos diversos: *Oscuramente fuerte es la vida*, de Antonio Dal Masetto, *El corazón helado* y *Las bodas de Manolita*, de la escritora española Almudena Grandes. Ambos autores toman hechos verosímiles y los ficcionalizan; en el caso de Dal Masetto es la experiencia personal del autor italiano como inmigrante el insumo del libro; en el de Grandes, el hecho es la guerra Civil Española y las miradas de civiles cuyas familias están de un bando y del otro. Por esto me han resultado útiles como ejemplos concretos de "historizar" la ficción o "ficcionalizar" la historia, artificios que finalmente terminé complejizando con la escritura de mi trabajo integrador final.

Por otro lado, la pertenencia al Laboratorio de Ideas y Textos Inteligentes Narrativos me proporcionó, casualmente, un acercamiento a relatos audiovisuales que terminaron por ser representativos de lo que buscaba. De esta forma conocí *Photographyc Memorie*, película documental de 2011 realizada por Ross McElwee,

cineasta norteamericano independiente y *Stories We Tell*, un documental audiovisual de 2012, realizado por la actriz canadiense Sarah Polley. En ambos hay un sujeto que intenta reconstruir los imaginarios de sus familias a partir de fotografías, videos, entrevistas y recuerdos -propios y ajenos-, y conforme avanzan nos demuestran que la memoria es una forma de delinear la propia identidad. En el caso de Sarah Polley, la reconstrucción gira en torno a su madre, una actriz que ha fallecido –como es el caso de Renzo.

Entonces, para mi andamiaje teórico estos documentales resultaron sumamente significativos no sólo porque ponían en escena mis obsesiones sobre el artificio de la ficción cuando se propone contar la realidad, sino también porque me brindaron otras formas de narrar, en un formato que no utilizaría pero del cual podía tomar elementos para nutrir mi narración (la construcción de planos, de voces en off, trasladados a la escritura que debe recrear esos ambientes).

Luego de contar con una base sólida que me permitiera proyectar mi relato, planifiqué los acercamientos al campo. Como primera acción abordé los libros escritos por Renzo –en italiano-, en especial uno de los cuales narra su adolescencia, nombrándose al personaje que lo representa con otro nombre, mecanismo literario que le permite tomar distancia de los hechos.

Luego realicé las primeras entrevistas semi-estructuradas a familiares, amigos y conocidos de Renzo. Muchas veces sus recuerdos no coincidieron con lo que yo había escuchado en boca de él. Esto fue interesante para reflexionar nuevamente sobre las interpretaciones de la realidad, las construcciones de la memoria individual y colectiva, y los discursos a los que uno posiciona verídicos o legítima 'por encima' de otros.

A partir de un plan de escritura seleccioné los momentos más significativos (Cortázar, 1970) de la historia de mi personaje y los convertí en escenas. Esas escenas cotidianas, a su vez, intentaron estar cargadas de contexto de época que me permitiera construir un relato atravesado por lo real pero con la ficción como guía y *leitmotiv*, es decir, con la ficción como tratamiento específico del mundo e inseparable de lo que trata (Saer, 1997).

Los desafíos metodológicos fueron esencialmente la ausencia física del personaje que me proponía abordar. Sin embargo, la cercanía de testimonios de primera mano, así como de sus vínculos afectivos, laborales y teatrales (de todos los tiempos), me resultó una forma válida de sortear esa dificultad. A esto debe sumarse la importancia de la tecnología, pues habiendo vivido en Italia, Checoslovaquia y Madrid, Renzo ha establecido vínculos a los que sólo he podido acceder a través de Internet.

Realicé entrevistas a personas allegadas a Renzo, he recolectado material de archivo –libros, folletos, ensayos- sobre sus recorridos geográficos e ideológicos con el teatro como motor y excusa de vida y he narrado aquellas escenas que considero significativas y planificado tantas otras. Marina Adamini, mi co-directora, en uno de los tantísimos mails que intercambiamos, ante la advertencia de mi directora Marina Arias acerca de los límites difusos entre el tratamiento periodístico del tema y la escritura ficcional, sentenció una frase que se volvió imperativo durante toda la escritura: “Que gane la ficción”.

Ejemplo de anotaciones de campo para posterior escritura de ficción.

Entrevista a Liliana, la primera mujer de Renzo. Anoto después de verla: “No me recordaba y tampoco sabía si mis padres seguían juntos o si tenía más hermanos. Dijo que era mala con las fechas -no se acuerda en qué año se separó de Renzo- y que no quería que grabara nuestra conversación. Aún le cuesta hablar de ese período, porque dice que fue traumático. Me dio algunos nombres para continuar con las entrevistas: Héctor Fiorini y Arnoldo Liberman, psicólogos que estuvieron durante la Comuna Baires, experiencia de teatro colectivo.” “Cuando se casó con Renzo vendieron los regalos de la boda y se fueron a estudiar teatro a Checoslovaquia, al Teatro Negro de Praga. Primero estuvieron en un pueblito cerca de Dresden donde aprendieron el idioma. Dice que Renzo nunca pudo aprender, que no sabe cómo hizo para estudiar. Que les costó muchísimo sobrevivir porque no tenían dinero, hasta que dieron con una organización que tenía otros estudiantes latinoamericanos de intercambio, pero estos últimos becados. Después se enteró que desconfiaban de Renzo y Liliana, creyendo que eran espías. Época de la Cortina de hierro (Fragmento Memoria).

## **Comunicación, ficción**

La escritura de ficción es una experiencia política. No importa que el texto no explicita su compromiso político, lo seguro es que no hay comunicación/literatura que pueda jactarse de independencia frente a la dimensión antagónica de la sociedad que lo forma (Mouffe, 2007). La escritura, por más que no tematice un contenido estrictamente partidario, alberga en sí misma lo político, puesto que no puede separarse de su contexto histórico, de sus huellas de producción, de una cierta idea de poder, de una concepción del sujeto y de los imaginarios sociales. El emborronamiento de las fronteras entre comunicación y literatura permite zonas de acercamiento, como el debate acerca de la verdad, lo real, la mentira y la ficción; como la pregunta por el compromiso político frente al arte por el arte (Fragmento Memoria).



Esto no significa que haya que exigirle a la literatura una función social, un rol ético o un compromiso para transformar el mundo (Cremonte, 2015). Es tan sólo admitir que no hay creación artística que pueda ser concebida por un sujeto que carezca de una idea de poder, de una idea de sujeto, de una idea de sociedad.

En lo que respecta a las múltiples relaciones entre ficción y comunicación, y la posibilidad –como también el deseo- de escribir ficción para contar una época, una experiencia, ambas disciplinas exigen que se narre un sentido (una idea, un personaje o un clima) incluyendo los sinsentidos literarios. ¿Cuántas veces “lo real”, eso que retratan los medios masivos de comunicación, se nos presentan como incoherentes, imposibles, irreales? Sería injusto tildar a cierta literatura (como el caso de Cesar Aira) de irracional.

Si hay una particularidad que tiene la ficción –y que formalmente no se espera de la comunicación- es la condensación de los hechos, las elipsis, los sobreentendidos. Si hay una particularidad en el campo de la comunicación es que se ha arrogado hasta el cansancio el imperativo de re-presentar los hechos tal cual son. La comunicación es el medio que alerta que es al interior de las palabras donde se juega la batalla política. No son meros instrumentos: cualquiera de ellos es ante todo una relación social, algo que hace *ekklesia*, como llamaban los griegos al ágora de discusión pública; es un *religare*, es una producción de lazos sociales que conforman una comunidad (Grüner, 2009). Aquí, la ficción es la forma de comunicar esa disputa.

Por otro lado, lo que la comunicación presenta como “los hechos tal cual son” o “la verdad” no es más que un relato parcial, fragmentario, incierto y también falso. Es algo que Otro cuenta y tiene la estructura de una ficción donde otro habla (Piglia 2000). Considero que la comunicación, para ser, necesita del otro. En ese sentido, el desafío permanente que tiene la comunicación (pero también la ficción que crece desde su campo) es ser el lugar en el que sea siempre un otro quien hable. Decir que el lenguaje es una construcción colectiva y que la comunicación necesita del otro es resaltar el carácter colectivo de esta novela.

Escribir ficción dentro del campo comunicacional es construir poder en tanto se asume que hay un orden y que la lengua fija sentidos y delimita categorías que la comunicación intenta deconstruir todo el tiempo. Pero también significa preguntarnos quién escribe ficción en nuestros días, para qué y quiénes, qué imaginario social constituye y qué es lo que rescata mediante la memoria colectiva; cómo esa narrativa dispara nuevas preguntas sobre el contexto actual dentro del cual se escribe y al que interroga. Entender a la ficción –y, más abarcativamente, a la literatura- como constitutiva del imaginario social es entenderla como productora

de sentido de la sociedad tanto material como discursivamente (Fragmento de la memoria).

Seguramente la corriente comunicacional a la que adscribe el trabajo que aquí he presentado se enlaza con la teoría de Enrique Schmucler, quien ha sabido interrogar a la comunicación desde un nuevo modo, un modo de producir vida desde la cotidianeidad de lo social, dejando atrás las lógicas del funcionalismo y del materialismo. En *Ana escribe la novela de Renzo*, las escenas parten de mi experiencia y son cotidianas: buscan el sentido en lo cercano, en lo familiar, en lo cotidiano, pero para volverlo ajeno, resignificarlo y comunicarlo ficcionalmente.

Cité a Schmucler en la memoria de mi tesis y vuelvo a citarlo aquí porque supo articular comunicación/cultura (digamos comunicación/literatura) desplazando las rígidas fronteras que dividían ambas disciplinas.

*Inútil hubiese sido dicotomizar: comunicación y literatura, realidad y ficción, testimonio e imaginación vienen juntas, sus fronteras no son fácilmente demarcables. La vida de Renzo Casali y la propia han sido excusas para una búsqueda identitaria, para escribir ficción desde el ámbito académico comunicacional, tras una carrera de cinco años de Periodismo. "El derecho a la comunicación (abierto, crítico, creativo) es el faro de las democracias regionales, de la transformación, de la emancipación" (Barbero, 2015:18). Tanto la literatura como la comunicación son escenarios donde se moldea la ciudadanía en tanto nuevos modos de estar juntos y recrear el lugar de lo político (Barbero, 2015). La comunicación, en un movimiento similar al mecanismo que Barthes (2014) atribuye al mito, vacía de sentido lo político para volverlo a llenar. Nuestras sociedades modernas producen sentido desde la comunicación, en tanto el lenguaje es producto de la sociabilidad humana (Williams, 1977) y lo político es el terreno más fértil para dar la batalla de ciertas representaciones imaginarias (Fragmento Memoria).*

Como mencionamos más arriba, para un escritor lo social está en el lenguaje (Piglia, 2000), una forma de abordar el cuerpo social y recuperar la experiencia del mundo, puesto que el sujeto que escribe recorre el mundo social en la misma acción escrituraria. Desde esta premisa he partido para (des)escribir escenas donde se construía los contextos que fueron marcando las vidas de los protagonistas, Ana y Renzo: la noticia en el diario del encuentro del cuerpo del Che Guevara en Bolivia; la noticia televisiva del hallazgo de las listas negras de actores rescatadas del edificio Cóndor; la radio anunciando al hermano de Renzo el inicio del fin de la Primavera de Praga.

*Ana escribe la novela de Renzo* fue el resultado de una (re)construcción colectiva de voces donde el lenguaje es trabajado artesanalmente para dar cuenta de un discurso ficticio que se pregunta por mi creación identitaria a partir de la ajena, mediada por los recuerdos de los otros. Allí aparecen intersecciones, correspondencias y edificaciones de mundos individuales que dan forma a un relato colectivo.

### **Conclusión (extracto de Memoria de tesis de Silvana Casali)**

La comunicación y la literatura pueden permitirse una reflexión mutua. Mi novela ha jugado con las formas de tratamiento del lenguaje y en este sentido es una práctica de comunicación: si hay reflexión sobre el lenguaje, hay un proceso comunicacional. En *Ana escribe la novela de Renzo*, literatura y comunicación se co(n)funden de manera arbitraria, consciente y organizan de manera condensada aquello que circula en el imaginario social de época de Renzo.

La comunicación tiene como materia a los hechos y, como expresión, a las noticias que muchas veces colocan al mismo nivel actos políticos, crímenes, consejos sociales y deportes, todo devenido en espectacularización. Sin embargo aquí se celebra otro tipo de comunicación, aquella que se interesa por la palabra del otro, que se construye a partir de los recuerdos colectivos. La comunicación y la ficción que aquí se buscan son las que perseveran en el intento de acortar la distancia entre las palabras y las cosas, que agitan el lenguaje para devolverle su arbitrariedad, su condición histórica, contingente, social, política. Las que saben que la palabra provoca lo real y lo desnaturaliza (humanizándolo).

Los lectores de *Ana escribe la novela de Renzo* ampliarán las interpretaciones, en tanto flaneurs contemporáneos, soberanos del texto y abiertos a sus derivas, a sus múltiples lecturas, al vagar recreativo. Por eso la circulación se pretende plural: estudiantes de comunicación y del resto de las carreras sociales de la universidad, escritores, lectores, jóvenes y adultos del país. El deseo es evitar que el lenguaje se vuelva una cosa (y así cosifique al lector) y que las condiciones de recepción sean permeables a diversas interpretaciones, al tiempo que la circulación alcance la mayor divulgación posible.

Jesús Martín Barbero asegura que poner-en-relato los hechos de la vida cotidiana (social, política y cultural) es ponerle memoria a lo que está pasando (Barbero, 2015), puesto que sin la puesta en relato y sin una mínima trama que enlace los hechos, "no tenemos texto con el que ponerle sentido a la vida colectiva" (Barbero, 2015:24).

Ana escribe la novela de Renzo ha sido un intento de poner en relato su cotidianeidad, a partir de escenas en las que se la puede reconstruir su imaginario como también el que ella hace de Renzo, protagonista recuperado a la luz del presente y a través de una forma de comunicación específica: la escritura de ficción, con su capacidad de inaugurar nuevas retóricas y producir una emoción estética. El lector, quien la experimenta, cambia. Pero también cambia el escritor, puesto que al escribir el sujeto deviene otro.

En el terreno de la comunicación las historias sobre los otros son más usuales, necesarias. En el terreno de la ficción, por su parte, ese desdoblamiento puede aparecer como artificio oculto: Ana escribe la novela de Renzo es un texto entretejido donde Ana habla de su tío para hablar de sí misma, donde se apropia de experiencias ajenas. No hay mayor práctica comunicacional que interiorizar el discurso del otro, comprenderlo, asimilarlo en un proceso de empatía (algo que espero suceda con los lectores de mi novela): el acercamiento con el otro es la bandera de toda ficción significativa donde resuena alguna que otra verdad existencial.

\*\*\*

En vistas a compartir mi experiencia y a que este trabajo sirva de incentivo para aquellxs estudiantes que deseen escribir ficción para recibirse, debo decir que el proceso ha sido extremadamente gratificante y que además me ha llevado a reflexionar acerca de ciertos preconceptos que tenía en torno a una tesis de producción. El sentido común me predisponía a asociar una tesis 'seria' con aquella que realizaba una investigación, desestimando la producción ficticia. Sin embargo, el arduo trabajo de investigación, el acercamiento obligatorio a los estudios culturales, al estudio de movimientos artísticos argentinos (principalmente el teatro de los setenta) y el desarrollo de una copiosa producción teórica de conocimiento que exige la memoria de la tesis lograron desterrar ese prejuicio. En ese mismo sentido indispensable es señalar la importancia de dar con buenos directores, que se entusiasmen con el proyecto a veces más que el mismo tesista. La mirada interdisciplinaria de Marina Arias -escritora y Licenciada en Comunicación- y Marina Adamini -Dra en Ciencias Sociales-, su confianza y constante predisposición han sido los pilares del proyecto en cuestión. Ambas me han ido guiando en la construcción de la primera tesis de producción literaria tanto en la concientización de dicha práctica desde una facultad de comunicación como en la posibilidad de que sea la ficción quien cuente nuestras experiencias que entendemos significativas.

## Bibliografía

- ALBERCA, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la Autoficción*. Biblioteca Nueva, 2007.
- BACZKO, Bronislaw. *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1984.
- BARBERO, Jesús Martín. *Prólogo/entrevista a Jesús Martín Barbero*. En *Voces abiertas*, 2015, EPC.
- CORTÁZAR, Julio. *Algunos aspectos sobre el cuento*. En *Diez años de la revista Casa de las Américas*, nº 60, julio 1970, La Habana.
- CREMONTE, U. 2015. A la sombra de Ernest Pinard. Dimensión ideológica y realismos literarios en Jorge Luis Borges, Guillermo Martínez, Fogwill, Osvaldo Lamborghini y César Aira. EPC.
- HALBWACHS, Maurice. *La memoria colectiva*. 1968. Editorial Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.
- GRÜNER, Eduardo. *Verba non res y ¿Qué clase(s) de lucha es la lucha de palabras?* En *Página/12*, 14 de diciembre y 27 de diciembre de 2009 respectivamente.
- MOUFFE, Chantal. *En torno a lo político*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2007.
- PIGLIA, Ricardo. *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. Conferencia dictada el 27 de noviembre de 2000 en la Casa de las Américas. En *Hechos/Ideas*.
- SAER, Juan. *El concepto de ficción*. Seix Barral, Los Tres Mundos, Ensayo. Buenos Aires, 1997.
- SCHMUCLER, Héctor. *Memoria de la Comunicación*, editorial Biblos, Buenos Aires, 1997.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxismo y literatura*. Editorial Península/Biblos, 1977.