



Revista Humanidades
ISSN: 2215-3934
humanidades@ucr.ac.cr
Universidad de Costa Rica
Costa Rica

Narración y periodismo. Hacia un estudio de la “narratividad” en la noticia, la noticia serial y el reportaje

Koval, Dr. Martín

Narración y periodismo. Hacia un estudio de la “narratividad” en la noticia, la noticia serial y el reportaje

Revista Humanidades, vol. 13, núm. 1, e52174, 2023

Universidad de Costa Rica, Costa Rica

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=498072094001>

DOI: <https://doi.org/10.15517/h.v13i1.52174>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 3.0 Internacional.

Narración y periodismo. Hacia un estudio de la “narratividad” en la noticia, la noticia serial y el reportaje

Narration and Journalism. Towards a Study of “Narrativity” in The News, The Serial News and The Reportage

Dr. Martín Koval

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
(Conicet) y Universidad Nacional Arturo Jauretche
(UNAJ), Buenos Aires, Argentina

martinkoval@conicet.gov.ar

 <https://orcid.org/0000-0002-3641-5721>

DOI: <https://doi.org/10.15517/h.v13i1.52174>

Redalyc: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=498072094001>

Recepción: 29 Abril 2022

Aprobación: 02 Agosto 2022

RESUMEN:

El estudio de las narrativas factuales se encuentra en pleno desarrollo a nivel internacional y representa un objeto de interés creciente para la narratología posclásica. El objetivo de este trabajo es dar cuenta de la utilidad de la noción gradualista de “narratividad” para el estudio de las similitudes y diferencias entre tres géneros de la praxis periodística (la noticia, la noticia serial y un subtipo de narrativa periodística a la que denominaremos “historia de superación”) y el modo en que son recibidos por el lector. Con arreglo a ello, se explora, en primer lugar, la utilidad de dos variables (completitud/incompletitud y presencia/ausencia de tensión narrativa) para llevar a cabo una primera serie de distinciones tipológicas. En segundo lugar, el resultado de esta indagación es reconsiderado desde la perspectiva de los “grados de narratividad”. El artículo propone, finalmente, algunas conclusiones tendientes a mostrar la productividad de aplicar este enfoque para una aproximación a la narración en periodismo en cuanto ámbito particular dentro del amplio espectro de la discursividad factual.

PALABRAS CLAVE: periodismo, información, comunicación, narración.

ABSTRACT:

The study of factual narratives is in full development at the international level and represents a growing object of interest for post-classical narratology. The aim of this paper is to account for the usefulness of the gradualist notion of “narrativity” for the study of the similarities and differences between three genres of journalistic praxis (news, serial news and a sub-type of journalistic narrative that we will call “overcoming story”) and the way they are received by the reader. Accordingly, firstly, the usefulness of two variables (completeness/incompleteness and presence/absence of narrative tension) is explored in order to make a first series of typological distinctions. Secondly, the result of this enquiry is reconsidered from the perspective of “degrees of narrativity”. Finally, the article proposes some conclusions aimed at showing the productivity of applying this focus to an approach to narrative in journalism as a particular field within the broad spectrum of factual discursivity.

KEYWORDS: journalism, information, communication, narration.

1. INTRODUCCIÓN

La narración es, quizás, la forma más elemental de organizar el discurso y, por ende, el pensamiento. Esto no quiere decir que esté desprovista de complejidad, sino que es muchas veces primaria con relación a otros tipos o modos textuales como la explicación o la argumentación, en cuanto constituye, en parte, su condición de posibilidad. No es inhabitual que, para explicar(nos) algo o defender un argumento –aunque sea solamente en nuestras mentes–, debamos hacer una reconstrucción temporal, esto es, armar –narrativamente– un “guion” o componer una “historia”, un “relato” (aunque sea parcial), para que una serie de hechos adquieran, en primera instancia, una coherencia interna.

Las definiciones de “lo narrativo”, con todo lo diversas que son, pueden clasificarse en dos grandes grupos: las discretas y binarias (sí/no), de un lado, y las no binarias, de otro. Gérard Genette (1970 [1966]) –para

quien la narrativa puede ser definida, “sin dificultad”, como “la representación de un acontecimiento o de una serie de acontecimientos, reales o ficticios, por medio del lenguaje” (p. 193)– y también H. Porter Abbott (2002) son representantes del primer grupo. Stephen P. Norris et al. (2005) y Marie-Laure Ryan (2007) están entre los primeros teóricos en proponer una definición –a nuestro entender, superadora de la de Genette– gradualista y no-binaria de lo narrativo, sobre la base de los *grados de narratividad* (*degrees of narrativity*) de una historia.

El objetivo de este artículo, precisamente, es mostrar la productividad del enfoque de los grados de narratividad de una historia tal como es representado por Norris et al. y Ryan para dar cuenta de las similitudes y diferencias entre algunos géneros característicos del ámbito periodístico y para pensar el modo en que cada uno es recibido: la noticia, la noticia serial y la “historia de superación” en cuanto subforma del reportaje. En concreto, se trabajará con las variables completitud/incompletitud, de un lado, y presencia/ausencia de tensión narrativa, de otro, que servirán para sentar las bases de una tipología. En un paso ulterior, se “medirá” el grado de narratividad de los géneros mencionados, una cuestión de gran relevancia por cuanto incide directamente sobre el pacto de lectura.

En orden de alcanzar esta meta, en primer lugar, ofrecemos una caracterización general del discurso periodístico y remitimos a la obligación de todas sus variantes con la verdad. Luego, llevamos a cabo una distinción entre la noticia y la noticia serial a partir del criterio de la “completitud”. En tercer lugar, nos referimos a la tensión narrativa como segundo criterio clasificador. En cuarto lugar, ponemos en relación el desarrollo anterior con la cuestión de los grados de narratividad. Finalmente, proponemos algunas conclusiones sobre el trabajo realizado, y enfatizamos en la productividad heurística y metodológica de nuestro modo de aproximación a los textos periodísticos para entender la relación entre los géneros textuales y el pacto de lectura.

2. DESARROLLO

2.1. Periodismo narrativo y periodismo “de información”; el pacto de verdad como criterio de distinción entre periodismo y literatura

El “nuevo periodismo”, surgido en la década de 1960 a partir de la teoría y la praxis de Tom Wolfe y Truman Capote,¹ fue reeditado a fines de los 80 como “periodismo literario” (Dardenne, 2005, p. 268). En las últimas décadas se habla más bien de “periodismo narrativo”, una etiqueta que parece englobar a las otras dos. El periodismo narrativo, sin renunciar a la función informativa definitoria del periodismo, se caracteriza por admitir técnicas “de la literatura” en el discurso periodístico.

El periodismo narrativo se diferencia, así, según Renner y Schupp (2017), del más convencional “periodismo de información” (en alemán, *Informationsjournalismus*), que, por estar “presionado” por la reposición de hechos de actualidad, no tiene interés en construir una historia atractiva (p. 122). La noticia es la forma de expresión por excelencia del periodismo de información y sus soportes predilectos son el periódico en formato papel o digital, la televisión y la radio. El periodismo narrativo tiene a su disposición, en cambio, géneros como la crónica y el reportaje (tanto objetivo como interpretativo), que algunos autores –como Vanoost (2013)– integran en la noción más abarcadora de “narrativas periodísticas” (*journalistic narratives*).

Entre las técnicas narrativas propias de la ficción introducidas en la praxis periodística a partir de las innovaciones del “nuevo periodismo” se pueden mencionar la construcción escénica (frente al más “burocrático” relato sumario); la introducción de mecanismos para atraer y mantener la atención del lector (tensión entre una complicación y su resolución); la incorporación de diálogos en lugar de citas; la variación del punto de vista, incluida la focalización interna; la reposición del contenido de la conciencia;

la caracterización intensiva de los agentes y la descripción detallada, por ejemplo, de locaciones, y un largo etcétera.

Estas innovaciones acarrearón en su momento intensos debates respecto de la supuesta ruptura –con consecuencias éticas considerables, en el caso del periodismo– del límite entre lo factual y lo ficcional (Dardenne, 2005, p. 268). Lo que importa destacar aquí, con todo, es que, por más “literario” que sea un texto periodístico, el periodista tiene siempre la obligación de referir a la verdad. El autor es al mismo tiempo su narrador, es el garante –moral, pero también jurídico– de la veracidad de lo que se afirma; “tiene que dar cuenta de la verdad de las afirmaciones”, por lo que “las investigaciones y la revisión crítica de las informaciones recibidas están entre las exigencias elementales de su actividad” (Renner y Schupp, 2017, p. 125).

El compromiso con la comunicación certera de la información de actualidad no puede ser dejado de lado, so pena de que la propia práctica se transforme en literatura o, como en el famoso caso de Jayson Blair, el periodista que en 2003 confesó haber inventado gran parte de sus historias como redactor del *New York Times*, en lisa y llana mentira.² Para todas las formas del periodismo es válido el dictum de que “[l]os periodistas no cuentan [en el sentido de “inventan”] historias, sino que reportan los hechos” (Renner, 2020, p. 466).

El pacto de lectura presupuesto por el texto periodístico, que consiste en que el lector toma lo que lee como verdadero y que el autor dirá solo aquello que haya podido “chequear”, es sostenido por determinadas estrategias de autenticación como “indicaciones precisas de lugar, tiempo y actores, cifras exactas, mención de las fuentes de las que proviene la información y otras pruebas de verdad como las fotografías” (Renner y Schupp, 2017, p. 126). En el caso de que la estrategia de autenticación no sea explícita, el lector supone que aquello que se le comunica, por ejemplo, por medio de un diálogo, reproduce una conversación de la que el autor o alguna fuente suya fue testigo, o, en el peor de los casos, que constituye una invención del periodista solo en cuanto a su forma, y que lo que se refiere en él responde de algún modo a la verdad.

El periodista que redacta una nota asume el compromiso de decir la verdad o, al menos, de haber hecho todo lo posible (recabando información de primera mano o “chequeando” la información de otros) por evitar el error o el engaño. En palabras de Sims: “En el mundo del periodismo, la exactitud [accuracy] reina como la cláusula suprema en el pacto simbólico con los lectores” (2007, p. 6). En esto no hay diferencia entre el periodismo de información y el narrativo, pero tampoco con el periodismo de opinión, que, en todo caso, deberá señalar por medio de marcas paratextuales que se está opinando y no informando.

La exigencia de una correspondencia con la realidad atraviesa todas las formas de la actividad. En esto reside la credibilidad de su praxis, que hoy se ve puesta en peligro por la emergencia de las *fake news*, de fácil y rápida difusión a través de las redes sociales.³ El periodismo se diferencia de la literatura precisamente en su compromiso –discursivo-textual, ético y jurídico– con la verdad, entendido como una pretensión de correspondencia entre lo que se afirma y la realidad extratextual.

La pregunta que podemos hacernos aquí es si esto tiene alguna incidencia sobre la condición narrativa de los textos producidos en una y otra esfera socio-discursiva: ¿la condición narrativa de un texto depende en algún sentido de si este es factual o ficcional, es decir, de si tiene una pretensión de verdad referencial o no? Esta pregunta ya ha sido contestada con un “no” por Gérard Genette (1990); cuando introduzamos la noción de “narratividad” (*narrativity*) de Ryan (2007), también llegaremos a una respuesta negativa: el carácter factual o ficcional de un texto no tiene incidencia sobre su condición mayor o menormente narrativa.

2.2. Primera variable: “completitud” versus “incompletitud”

La noticia puede reponer hechos ya “cerrados” (un robo y la posterior captura del asaltante), es decir, una micro-historia “completa”. No decimos “historia” porque la complejidad del acontecer real está reducida

a un máximo en la noticia, lo que le da un aspecto artificioso, casi formulístico (Herrmann, 2013, p. 21). Esto se refuerza con la perspectiva narrativa heterodiegética de la noticia (el narrador no participa de los acontecimientos), es decir, con su “instancia narrativa invisible”, que renuncia a “un estilo personal, a dar su opinión y a transmitir emociones” (p. 22). La noticia está, por todo ello, mucho más cerca de un informe o una relación de hechos que de un relato.⁴

Pero la noticia también puede representar secuencias de eventos que continúan desarrollándose mientras se los relata y/o que será necesario “seguir” en su desarrollo a lo largo de un periodo de tiempo más o menos indeterminado. En estos casos, cada noticia de la serie se presenta “incompleta”, “abierta” y, en su conjunto, todas las noticias incompletas o abiertas de una serie conforman una macro-historia, por no tratarse de una historia contada en un único texto sino en varios.

Esta incompletitud resulta muy marcada, por ejemplo, en los móviles “en vivo” que se incluyen en un programa informativo por televisión y a los que se vuelve en distintos momentos de la emisión;⁵ también, en casos policiales que cobran interés público y cuyos episodios (crimen, investigación, detención, juicio, veredicto, vida del delincuente en la cárcel, etc.) son repuestos como “por entregas”, conforme avanza la investigación policial. La noticia tiende así, entonces, muchas veces a la serialización (noticia serial) y, por ende, a la actualización más o menos constante a lo largo de un determinado periodo temporal cuyo cierre es, por lo demás, en algunas ocasiones, provisorio: puede suceder que la historia sea retomada después de un cierto tiempo e, incluso, muchos años.

En el otro extremo se hallan, como dijimos, de un lado, la noticia cerrada o conclusa, pero también, por otro, las diversas formas de la narrativa periodística (sobre todo, crónica y reportaje), que narran acerca de eventos que ya perdieron –en términos relativos– su actualidad y son presentados, por lo tanto, en la forma de un relato “completo”, cerrado en el sentido de que no carece de ningún elemento (o es presentado como no careciendo de ningún elemento) para que el asunto pueda ser considerado como “resuelto”.

¿Cuándo una historia puede ser considerada “completa”? Hay dos criterios narratológicos mínimos para hacerlo: i) El “desmantelamiento y restitución de un orden existente” (según la estructura aristotélica complicación-resolución); ii) “el éxito o fracaso de las personas principales (*main people*) de la historia en alcanzar sus objetivos” (Renner, 2020, p. 473); del cumplimiento de estos dos requisitos se sigue iii) que, en el caso señalado, el periodista tiene a su disposición, en cuanto “materiales” a ser narrados, la totalidad de los elementos constitutivos de la historia; es, así, *como si* los hubiera inventado él, con lo que se asemeja en parte al autor/narrador de un texto ficcional.

El correlato de esto es que la “incompletitud” tiene que ver con aquellos casos en que las acciones aún están transcurriendo porque se está “trabajando” en la restitución del orden o los agentes están buscando alcanzar sus metas. Los de “incompletitud” y “completitud”, en realidad, son un par de conceptos relativos: una misma serie de acontecimientos –un crimen y la detención del asesino– puede ser incluida en una micro-historia o historia completa (si el periodista presenta la detención del asesino en cuanto restitución del orden) o incompleta (si, por ejemplo, el periodista considera que lo que realmente aportará una restitución es el develamiento de los móviles del crimen, que aún no son conocidos por los investigadores).

La distinción entre “completitud” e “incompletitud” y su cruce con los géneros narrativos del periodismo (noticia, noticia serial y reportaje, en nuestro caso) es relevante ya que permite llevar a cabo la diferenciación entre micro-historia (compuesta idealmente únicamente de una complicación y su inmediata resolución, incluida en una única noticia), historia propiamente dicha (historia completa repuesta con mayor preservación de la complejidad de lo real, como en un reportaje) y macro-historia (historia incompleta o presentada como incompleta que va siendo contada en una serie de textos), lo que, a su vez, tiene diversas consecuencias a nivel analítico. Esta clasificación, como se dijo en el párrafo precedente, no supone tres compartimentos estancos, sino que es relativa: así, por ejemplo, una macro-historia, una vez concluida, puede ser narrada en un único texto (un documental, por ejemplo), convirtiéndose en una historia.

En el mundo actual, el enorme e incesante flujo de noticias a lo largo de las veinticuatro horas del día lleva a que resulte casi imposible encontrar un suceso que sea narrado una única vez por un único medio (por ejemplo, en el portal de noticias de un periódico) y nunca más se vuelva a aludir a él (Hickethier, 1997). Lo más común es que el mismo hecho sea recuperado en distintos momentos por el mismo medio y/u otro para referirse a él desde otra perspectiva, con nueva información o aunque más no sea para que sea narrado por otro periodista o, con un tono distinto, por el mismo narrador. Aun así, la distinción de los párrafos anteriores puede sostenerse por su utilidad. En particular, para entender la diferencia entre historias completas e incompletas, resulta de interés el estudio de las noticias que, por razones intrínsecas o por el interés que genera en el público, se serializan.

El tener presente que la noticia serial (que es una macro-historia) es una historia incompleta permite entender las ventajas de la estructura de la propia noticia. La noticia es breve y “objetiva”, y busca responder de modo económico a la regla de las cinco W: *What, Who, Where, When* y *Why* (qué, quién, dónde, cuándo y por qué).⁶ La noticia –y de manera más notoria, la “noticia de última hora” (*breaking news*)– está constreñida a mantener “actualizado” al auditorio de la forma más directa y clara posible, por lo que su forma típica es la pirámide invertida, que supone decir de entrada lo más importante, para luego ir agregando información más secundaria según el “principio de importancia decreciente” (Herrmann, 2013, p. 20).

La regla de las cinco W (que a veces se conjuga con la “regla de los cinco párrafos”), que suele darse junto con la pirámide invertida (lo más relevante al comienzo) le da un aspecto artificial o “burocrático” a la noticia.

⁷ Sin embargo, esta artificiosidad tiene tres grandes beneficios en los casos en que una noticia se torna serial: 1) facilita su manipulación más o menos regular por el narrador/autor (o por otro miembro de la misma redacción), que debe ir completando la noticia durante un mismo día, una semana o incluso meses;⁸ 2) economiza los esfuerzos del lector ya iniciado en la macro-historia por mantenerse actualizado, evitando que lea información redundante, y 3) es amable con el lector “nuevo”, que aún no sabe nada del tema.

Así, si se analiza la cobertura digital que el portal de noticias *Infobae* hizo del asesinato del joven Fernando Báez Sosa a manos de una patota de rugbiers –actualmente detenidos y a la espera de una condena, que se presume será a prisión perpetua– en la madrugada del 18 de enero de 2020, un hecho que tuvo en vilo a la opinión pública argentina durante meses, hay un núcleo narrativo que permanece casi inalterado a lo largo de las muchas noticias dedicadas al tema. Este aparece ya en la primera de ellas. Se trata básicamente de la respuesta a las preguntas: qué, quién, dónde, cuándo y cómo, según puede notarse al revisar los fragmentos que incluimos en la Tabla 1. El primero, que no lleva firma, está extraído del primer párrafo de la primera noticia que el periódico dedicó al tema. Los otros dos están firmados por Alejo Santander:

TABLA 1.
El crimen de Fernando Baéz Sosa y su cobertura por el portal *Infobae*

	Ubicación del fragmento	Fragmento de la noticia	Titular y fecha
i)	Primer párrafo de la primera noticia sobre el caso.	Un joven porteño de 18 años falleció este sábado por la madrugada tras ser atacado por una patota a la salida de un boliche, en Villa Gesell. (<i>Infobae</i> , 2020, primer párrafo)	“Villa Gesell: rugbiers mataron a golpes a un joven de 18 años a la salida de un boliche”, 19 de enero de 2020.
ii)	Último párrafo de una noticia escrita ocho días después del crimen.	El crimen fue cometido la madrugada del sábado pasado a la salida del boliche “Le Brique”, en pleno centro de Villa Gesell, el cual fue clausurado ayer por irregularidades en el expendio de bebidas alcohólicas. (Santander, 2020, 27 de enero, último párrafo)	“Crimen de los rugbiers: un nuevo testigo se presentó espontáneamente y describió los roles de quienes atacaron y mataron a Fernando Báez Sosa”, 27 de enero de 2020.
iii)	Último párrafo de una noticia escrita nueve días después del crimen.	El crimen de Báez Sosa ocurrió la madrugada del sábado 18 de enero último, frente al boliche ‘Le Brique’, en Avenida 3 y Paseo 102, del centro de Villa Gesell, donde el joven fue atacado a golpes de puño y patadas en plena vía pública y murió. (Santander, 2020, 28 de enero, último párrafo)	“Reconocieron a otros dos rugbiers por el crimen de Fernando Báez Sosa y ya son nueve los identificados”, 28 de enero de 2020.

En los medios de noticias digitales, el núcleo narrativo de la noticia inicial (fragmento 1), del que dependen –en cierto modo– todos los sucesos ulteriores que cimientan su serialización, se ubica en las primeras líneas de la noticia únicamente en la primera “entrega” de la serie. Luego, al ir dando lugar a las sucesivas “actualizaciones” de la micro-historia original, en las que se agrega material suplementario, va siendo desplazado a la parte final de la noticia. En efecto, los fragmentos ii) y iii) corresponden al último párrafo de las noticias de las que fueron extraídos.

A partir de la lectura de los tres titulares queda claro cuál es la información nueva en cada caso: en ii) aparece el nombre y apellido de la víctima y se alude a un nuevo testigo que se ha presentado a declarar de manera espontánea y en iii) que los testigos “reconocieron a otros dos rugbiers” como autores del crimen. La reposición del crimen mismo –el conflicto central–, que, como dijimos, se desplaza a la parte final de la noticia, permanece, más allá de algunos detalles, invariable de una noticia a la otra: quizás para garantizar que un lector “nuevo”, que toma contacto con la noticia por vez primera, pueda interiorizarse en el tema sin mayores inconvenientes. El desplazamiento del hecho nuclear al final de la noticia, en cambio, previene al lector “viejo” de tener que volver a leer información que ya conoce, pudiendo obviar el último párrafo.

El fragmento i) es una micro-historia que resulta prácticamente asimilable a una definición mínima de la narración como la que vimos que proponen Genette y Abbott. En particular, para este último “la narrativa es la representación de un acontecimiento o de una serie de acontecimientos” (2002, p. 12). Una micro-historia

es, en este sentido, indiferenciable de la noción mínima de “narración” o “narrativa”. El sentido común mismo nos dice que para que exista una historia es necesario algo más. La micro-historia en que consiste una noticia es una frase constativa, y “toda frase constativa”, dice Irene Klein remitiendo a Roland Barthes, es “el esbozo de un pequeño relato” (2015 [2007], p. 28); pero, agregamos, *aún no es ese relato*.

Lo que cuenta aquí es que el fragmento ii) opera ya el paso hacia la serialización de la historia del crimen perpetrado por los rugbiers, por el mero hecho de ser una segunda noticia vinculada al mismo acontecimiento nuclear, constitutivo de la micro-historia. La información que se agrega es que se presentó un nuevo testigo, junto con otras informaciones anecdóticas con relación al crimen (la clausura del boliche por el expendio de bebidas alcohólicas, etc.). La presentación del nuevo testigo está vinculada a lo que parece ser un interrogante fundamental que no había aparecido en la noticia inaugural (¿qué rol tuvo cada uno de los atacantes en el homicidio?), en cuya respuesta (o resolución) se sigue “trabajando” en la tercera noticia.

En este caso criminal puede advertirse, de nuevo, la relatividad (o, si se quiere, el carácter provisorio) de la conclusividad o completitud de una noticia. Los asesinos fueron rápidamente identificados por testigos y quedaron grabados por muchos teléfonos celulares y cámaras de seguridad, por lo que a las pocas horas del asesinato fueron apresados y encerrados en la cárcel: de todo esto da cuenta la primera noticia. El orden desmantelado pareció, así, restituirse de inmediato: se cometió un crimen y se apresó a los homicidas. Los periódicos abundan en noticias de crímenes que quedan constreñidos a una única aparición textual que no trasciende el nivel de la micro-historia.

Lo que ocurrió en este caso puntual, empero, fue que el periodismo percibió la conmoción social que generó el caso y, con el paso de los días, fue produciendo, conforme avanzó la investigación policial, una serie de redefiniciones del sentido del “conflicto”, al que se le fueron agregando nuevas dimensiones en un primer momento no tenidas en consideración.

Así, ya en la segunda noticia lo que había que hacerle saber al lector no era si los asesinos fueron apresados, sino el rol de cada uno en el ataque “en manada”. La obvia necesidad de conocer esto por parte de la justicia se proyectó al público, por intermedio del periodismo. En consecuencia, se aplazó la “resolución”, algo que el periodismo “aprovechó” para mantener vigente el interés del público. La frase constativa “germinó” y devino en una macro-historia, es decir, la noticia se serializó.

El conflicto, entonces, pasó a tener que ver, primero, con la necesidad de identificar el rol individual desempeñado por cada uno de los jóvenes criminales; y, cuando esto también se resolvió, se puso el interés en su dificultosa adaptación a la vida carcelaria, lo que implicó un acercamiento de las noticias sobre el caso a la prensa sensacionalista. Esto también se resolvió rápido, fundamentalmente porque se filtró muy poca información: acabó por ser una subtrama. La macro-historia de este crimen quedó, con todo, abierta, a causa del aplazamiento del juicio oral para enero de 2023. El periodismo se valió de este hecho fáctico para redefinir (y aplazar una vez más) la restitución del orden roto por el asesinato de Fernando.

Esta es la funcionalidad de las noticias seriales en el periodismo como práctica profesional y, a la vez, comercial: una vez captado el interés del público en un tema, el periodista manipula –sin faltar por ello a la verdad– los elementos disponibles que toma de la realidad (de la investigación policial o del proceso judicial, por ejemplo), la noticia se serializa y aquel se asegura tener siempre algo más que decir sobre un tema para el que tiene un público cautivo, ávido por conocer más detalles (de ahí las subtramas), expectante por saber qué más pasará y, sobre todo, de qué modo se restaurará, finalmente, el orden (familiar, pero sobre todo social) perdido.

La historia del crimen de Fernando permanecerá incompleta, así pues, hasta que se sustancie el juicio a los asesinos y se restituya de algún modo el orden perdido; hasta entonces, es esperable que la noticia serial siga siendo completada en un número determinado de “entregas” en la que se vayan incluyendo subtramas y nuevos episodios. Pero lo que ni el periodista ni el lector pueden saber es cuál será el desarrollo ulterior de esta historia: qué giros imprevistos tendrá la causa, si aparecerán nuevos agentes o cuál será la condena que

tendrán que pagar los homicidas, que parece ser lo que mayor suspenso genera en el público lector en vista del tipo de notas que actualmente se escriben sobre el tema.

El primer fundamento para una tipología lo obtenemos, entonces, a partir del criterio clasificador completitud/incompletitud, basado en la pregunta de si el conflicto nuclear se resuelve o no, y que permite, básicamente, distinguir entre la noticia y la noticia serial. En términos ideales, una noticia se compone de un conflicto y su inmediata resolución; la noticia serial, en cambio, opera una resignificación del conflicto o postula la existencia de más de un conflicto, con lo que la resolución se aplaza. Del lado de la completitud de la noticia hay que incluir también, con todo, diversas formas de la narración periodística como es el caso del reportaje en sus diversos tipos.

2.3. Segunda variable: presencia o ausencia de tensión narrativa

En general, cuando tomamos las noticias de forma aislada, como una información conclusa en sí, no podemos considerarlas verdaderas historias o relatos: nos hemos referido a ellas como micro-historias; otro modo de pensarlo, como veremos, es que, si de hecho presentan una historia, esta posee un grado muy bajo de narratividad. Lo que queremos señalar ahora es que en gran medida esto es así porque, como en el caso de la noticia i) sobre el asesinato de Fernando Báez Sosa, hay dos acciones sucesivas (un joven fue atacado a la salida de un boliche – murió como consecuencia de los golpes), que, más allá de la alteración respecto del orden, “se encadenan sin ruptura alguna” (Revaz, 1997, p. 21).

No identificamos allí la operación de “puesta en intriga” (*mise en intrigue*), cuya presencia o ausencia permite distinguir, respectivamente, según Françoise Revaz, entre historia o relato (*récit*) y relación (*relation*). En la relación, “el hecho es relatado linealmente; en [el relato], [el hecho] da lugar a una puesta en intriga cuya especificidad compositiva radica en la presencia de, al menos, un nudo y un desenlace” (1997, p. 21). En términos parecidos, Raphaël Baroni afirma que la tensión es creada a través de un retraso entre la complicación y el desenlace o resolución (2009, p. 19). En la noticia, que es siempre, según vimos, compacta, por estar urgida a la reposición de hechos actuales de manera rápida, no hay, en este sentido, tensión narrativa alguna.

En los casos en que la noticia se serializa, sí aparece la tensión narrativa. La noticia serial (o, también, “folletín mediático”)⁹ se caracteriza “por una tensión entre lo que ya ocurrió y lo que sucederá después”; con todo, es un tipo de tensión que no es creada por medio de procedimientos compositivos, sino que está basada en la realidad (Vanoost, 2013, p. 79s.). El narrador comparte con el lector la incertidumbre respecto del desenlace o de los aspectos irresueltos de la realidad repuesta por la noticia. En la cobertura del crimen de Fernando, la tensión entre una noticia y la siguiente estuvo puesta durante semanas, por ejemplo, en las idas y vueltas de la compleja adaptación de los jóvenes detenidos a la vida carcelaria. En algún momento, con todo, como sugerimos, esta tensión se acabó y las entregas de la serie pasaron a ser banales o intrascendentes.

Frente a lo que ocurre en la noticia serial, la “tensión” generada en el reportaje y, en general, en el periodismo narrativo por medio de procedimientos de “puesta en intriga”, es artificial: es creada por medio de las decisiones conscientes que toma el narrador. Esto acerca al reportaje en general, de manera notoria, a la ficción. En el reportaje, el narrador ya conoce el desarrollo de los hechos hasta su desenlace: sabe cómo se resolvió (o resolvieron) la complicación (o las complicaciones). La pregunta de quién conoce el desenlace o, en otros términos, la cuestión de si la tensión narrativa tiene su base en la realidad o es el resultado de un procedimiento artístico, se vuelve, así, muy relevante para distinguir entre los diversos géneros del ámbito periodístico.

Así lo entiende, al menos, Marie Vanoost (2013), quien retoma la distinción entre función intrigante y función configurante propuesta por Raphaël Baroni (2009). Si bien ambas conforman un *continuum*, la función intrigante (característica de la ficción) “juega” con el suspenso de lo que vendrá después, dilatando

su reposición, mientras que la función configurante (más propia de la factualidad) busca, como en el caso de la noticia “aislada”, hacer comprensible un hecho que despierta curiosidad o que tiene interés público aportando información, señalar la existencia de ciertas relaciones causales, “dar una explicación coherente de lo que sucedió” (Baroni, 2009, p. 77; Vanoost, 2013, p. 82). La función intrigante genera sentidos imprecisos (abiertos) y la función configurante, precisos (cerrados).¹⁰

Las “historias de superación”, que constituyen una suerte de sección independiente al interior de muchos portales de noticias, son un subtipo de reportaje en el que el periodista relata una historia usando como fuente principal la entrevista al protagonista, del que se incluyen por lo general citas textuales. La tesis de Vanoost es que en este tipo de relatos y, en general, en todas las narrativas producidas por el periodismo narrativo, aparecen los dos tipos de funciones descritas por Baroni: no solo la configurante que caracteriza a los textos factuales, sino también la intrigante, que es propia de la ficción en cuanto busca producir un efecto no estrictamente ligado a la transmisión de información “pura”.

Lo podemos comprobar nosotros mismos en el análisis del siguiente fragmento de la parte inicial de un reportaje firmado por Penélope Canónico y publicado en 2021 en el diario *Clarín* de Argentina bajo el título “Saltó al mar, quedó cuadripléjico y ahora protagoniza una obra sobre como rehízo su vida en silla de ruedas”:

Su filosofía de vida **no registra un “no puedo”**. Amante de la vida, la tenacidad es la brújula que orienta cada una de sus acciones desde que se convirtió en usuario permanente de silla de ruedas. **Nicolás Stupenengo (49)**, actor y director de cine, sufrió una lesión medular por un traumatismo cervical que lo dejó cuadripléjico hace más de 13 años. Hoy cuenta su historia en “**Nicolás anda**”, una obra de teatro unipersonal.

La forma en que veía y se relacionaba con el mundo cambió el 31 de diciembre de 2006, cuando sufrió **un grave accidente durante sus vacaciones** en Puerto Pirámides, Chubut. Fue tras saltar de cabeza a un mar con marea baja, desde unas rocas que tenían aproximadamente dos metros y medio de altura.

“Al entrar al agua **sentí que algo pasaba**. Fui hasta el fondo y me empujé con las piernas hacia arriba para salir a flote. Cuando llegué a la superficie, sentí un **cosquilleo en el cuerpo**. Me estaba hundiendo, ya no tenía la fuerza suficiente como para llegar a la orilla”, le cuenta a *Clarín* mientras apoltona la galería de recuerdos en su mente.

A fuerza de voluntad y trabajo físico, logró contradecir el **sombrio pronóstico inicial**. Había sufrido una lesión a nivel cervical C5 C6. Es decir, se rompió la quinta vértebra cervical y su médula se vio afectada. En Trelew, los especialistas diagnosticaron que la lesión medular era **irreversible**. Tras una operación y seis meses de rehabilitación adquirió capacidad motora en los brazos. Su familia y amigos son bastiones fundamentales en su vida. (Canónico, 2021, 13 de septiembre de 2021, s/p, párrs. 1-4)

El título de esta historia señala la existencia de dos incógnitas que despiertan la curiosidad del lector y lo incitan a leer el artículo: i) ¿qué le ocurrió a Nicolás en su zambullida al mar como para quedar parapléjico?; ii) ¿cómo logró rehacer su vida? Es notorio que ambos interrogantes demandan una explicación narrativa: en el primer caso, queremos conocer la secuencia de eventos que llevaron de un estado (previo a la lesión) a otro (posterior a la lesión); en el segundo, la historia (suponemos que compuesta por varias secuencias narrativas) de todos los años que median entre el accidente y su gran presente como protagonista de una obra de teatro.

El primer párrafo funciona como el típico resumen de cualquier texto periodístico, y repone algunas de las cinco W (quién, qué, cuándo). El relato propiamente se da desde el segundo párrafo hasta la mitad del cuarto (“...era irreversible”). Las últimas oraciones de este cuarto párrafo dan cuenta del desenlace positivo de toda esta historia trágica, que solo se explica por la enorme fuerza de voluntad del protagonista.

El segundo párrafo se caracteriza por una gran tensión narrativa (crea suspenso), por cuanto se afirma que el hecho cambió totalmente el modo de ver la vida de Nicolás y que “eso” ocurrió al saltar al mar desde unas rocas. El tercer párrafo lleva la tensión a un extremo mediante el paso a la narración en primera persona (autodiégesis), que nos permite vivenciar el accidente desde la perspectiva de quien lo sufrió pero sin que se aclare aún qué pasó realmente, en concreto.

Más allá de esto, se repite la información presente ya en el título, relativa a que en la actualidad Nicolás es protagonista de un unipersonal, lo que refuerza el interrogante ii) y genera mayor curiosidad (en el nivel de la historia: ¿qué pasó antes de que se convirtiera en actor de este unipersonal?, ¿cómo fueron esos años entre

el accidente y un presente que lo encuentra convertido en alguien distinto, pero feliz?) y, podemos agregar, gracias a la acción de la función intrigante, suspenso (en el plano del relato: ¿cuándo el narrador contará finalmente qué sucedió?).

La tensión generada por la dilación en la respuesta a i) recién se alivia al comienzo del cuarto párrafo, cuando se dice que “Había sufrido una lesión a nivel cervical C5 C6. Es decir, se rompió la quinta vértebra cervical y su médula se vio afectada”. Este es seguramente el enunciado que la periodista dejaría si la dirección de redacción del periódico la obligara a convertir el reportaje en una noticia sumaria. La curiosidad que despierta ii), por su parte, va siendo satisfecha gradualmente, en otras secciones del reportaje que no hemos incluido aquí, si bien la función configurante, muy notoria en el fragmento citado, ya permite anticipar aquello que lo explica todo al respecto: la enorme fuerza de voluntad de Nicolás.

Es posible reconocer en la creación de suspenso el carácter artificial de la función intrigante en el reportaje, si lo comparamos con la noticia serial: la tensión narrativa o “puesta en intriga” en el reportaje es una decisión compositiva; en la noticia serial, como vimos, dicha tensión proviene de la realidad misma. En el reportaje, el narrador conoce el modo en que se resolvieron los diferentes “nudos” o “complicaciones” de la historia (es decir, el aspecto de las acciones narradas en el que está puesta la tensión narrativa que, por lo general, puede advertirse ya en el título, como en el caso que estamos analizando), pero no el lector. En la noticia serial, la falta de certezas respecto del futuro es compartida por narrador (periodista) y lector.

Nuestro segundo criterio clasificador, la presencia o ausencia de tensión narrativa, nos proporciona un nuevo fundamento para una tipología de los géneros periodísticos. Esta variable permite distinguir entre la noticia (sin tensión), de un lado, y la noticia serial y el reportaje (con tensión), de otro. Pero, asimismo, entre la noticia serial y el reportaje, por cuanto en la noticia serial la incertidumbre es compartida por narrador y lector debido a que está determinada por la realidad referida, mientras que en el reportaje la tensión se produce por medios artificiales, compositivos, en la medida en que el narrador ya conoce el modo en que se resolvió el conflicto, pero decide retardar su comunicación al lector.

2.4. La narratividad

2.4.1. Los aportes de Stephen P. Norris et al. y Mary-Laure Ryan

La narratóloga suiza Mary-Laure Ryan, cuya definición de la narratividad ha tenido recientemente mucha resonancia en el estudio de los textos factuales (Fludernik y Ryan, 2019), afirma que hay situaciones comunicativas (una reunión de amigos en la que uno hace ademán de contar un chiste; un testigo sentado frente a un juez; un médico y un paciente en un consultorio) que activan un patrón abstracto en la mente que requiere ser llenado *narrativamente*, esto es, mediante un discurso que transmite un tipo específico de contenido, denominado “historia” (*story*).

Este discurso puede tener diversos usos (contar un chiste, testificar ante el juez, relatar la historia de un padecimiento ante el médico), pero ninguno de estos usos es constitutivo de la narratividad. Es por esto que la autora focaliza la definición de este término en el nivel narratológico de la historia, es decir, el del contenido transmitido por el discurso narrativo. En esta perspectiva, el contenido que comunica una historia es una representación mental y, justamente por ello, resulta independiente del medio en que se lleva a cabo la comunicación y de la distinción entre ficción y factualidad.

La historia puede ser más o menos “narrativa”, dependiendo del cumplimiento o no de una serie de condiciones. En concreto, Ryan propone ocho condiciones básicas de la narratividad de una historia (como puede verse en la Tabla 2). Un texto que transmite una historia las puede respetar en mayor o menor medida: así, habrá casos prototípicos, “que todos reconocen como historias” (Ryan, 2007, p. 28) y casos que solo algunos identifican como tales, en circunstancias muy específicas. Es por esto que la autora propone hablar del

grado de narratividad de una historia, en contra de una aproximación dicotómica que se arrogue el derecho a determinar, de manera taxativa, que un texto dado *sí* o *no* es narrativo.

TABLA 2.
Las ocho condiciones básicas de la narratividad de Ryan

Dimensión espacial (dimensión semántica 1)	(1) La narrativa debe ser acerca de un mundo poblado por seres individualizados.
Dimensión temporal (dimensión semántica 2)	(2) Este mundo debe estar situado en el tiempo y atravesar transformaciones significativas. (3) Las transformaciones deben estar causadas por eventos físicos inhabituales.
Dimensión mental (dimensión semántica 3)	(4) Algunos de los participantes en los eventos deben ser agentes inteligentes que poseen una vida mental y reaccionan emocionalmente a los estados del mundo. (5) Algunos de los eventos deben ser acciones intencionales de estos agentes.
Dimensión formal y pragmática	(6) La secuencia de eventos debe formar una cadena causal unificada y conducir a un cierre. (7) La ocurrencia de al menos algunos de los eventos debe ser afirmada como un hecho para el mundo de la historia. (8) La historia debe comunicar algo significativo a la audiencia.

Para Ryan, esta definición de la narratividad a partir de las ocho condiciones de una historia prototípica tiene una doble utilidad: (i) aporta criterios para pensar en los grados de narratividad de una historia o el grado en que una historia concreta se acerca al máximo de narratividad (en los apartados que siguen, intentaremos pensar esto con relación a algunos de los géneros periodísticos que recurren a la modalidad narrativa); (ii) sugiere las bases para una tipología semántica de los textos narrativos. Esta tipología depende de la prominencia relativa de las cuatro dimensiones: así, la dimensión mental es prominente en la novela de formación y, de diferente modo, en la novela modernista (comienzos del siglo XX), mientras que la dimensión espacial lo es en el *fantasy* y en la ciencia ficción; la dimensión temporal es prominente en la novela de aventuras o en la crónica policial, etc.

En cuanto a las dimensiones semánticas, aclaramos, con Ryan, lo siguiente: la condición (1) elimina representaciones de entidades abstractas (el mal, la razón, etc.) y clases enteras de objetos concretos (los átomos, las hormigas, etc.); la (2) elimina las descripciones estáticas; la (3), las enumeraciones de eventos repetitivos y cambios causados por la evolución natural, como el envejecimiento; la (4) elimina los reportes climáticos o de eventos cósmicos, donde solo hay fuerzas naturales y participantes no inteligentes. La condición (5), que haya acciones, elimina –junto con (3)– representaciones consistentes únicamente de eventos mentales, como el monólogo interior en la ficción; además, el requisito de la intencionalidad elimina –con (4)– el reporte climático, etc.

En lo que respecta a la dimensión formal y pragmática, la condición (6) elimina crónicas y diarios, contruidos sobre listas de eventos no relacionados causalmente entre sí. Además, la consideración de que “debe conducir a un cierre” nos hará reflexionar acerca del estatuto de las noticias seriales en términos

de su grado de narratividad. La condición (7) elimina las recetas, así como los consejos, las hipótesis, las instrucciones, etc. Ryan afirma que la condición (8), la única de naturaleza pragmática, elimina las historias que no tienen interés para la audiencia; en términos de la autora: “elimina las malas historias” (2007, p. 30).

Es importante señalar que Ryan se acerca a la narratividad en cuanto el atributo mensurable de un tipo específico de contenido (el *qué*) de un texto al que llamamos “historia” (*story*), con lo que deja de lado el plano de lo que en narratología se denomina, según el autor, discurso (Todorov), relato o narración (Genette, Martínez y Scheffel), es decir, el *cómo* de lo que se narra. En cualquier caso, la autora afirma –en una nota al pie, concretamente– que la narratividad también se puede estudiar en el *cómo*, en términos de la importancia de lo narrativo en la economía global del texto y de la facilidad para recuperar o reponer la historia.¹¹

El trabajo de Stephen P. Norris et al. (2005), interesado en la dilucidación del concepto de “explicación narrativa”, pasó mucho más desapercibido que el de Ryan. Los autores proponen también ocho elementos constitutivos de la narratividad de un texto (Figura 1), pero no distinguen narratológicamente entre historia y relato; lo que sí hacen es proponer una jerarquía, algo así como las condiciones *sine qua non* de la narratividad, que es algo que podría reprochársele al enfoque de Ryan. En la Figura 1 reproducimos la lista que aparece en el texto de Norris et al. (2005, p. 545), en la que se identifican los ocho elementos constitutivos de la narratividad:

Elementos narrativos
- Eventos particularizados (<i>event-tokens</i>)
- Narrador
- Apetito narrativo
- Tiempo pasado
- Estructura
- Agencia
- Propósito
- Lector

FIGURA 1.

Los ocho elementos narrativos, según Norris et al. (2005)

Los eventos particulares son ocurrencias particulares de una determinada clase. El narrador es el agente que relata una narrativa y puede estar puesto en primer o segundo planos. El apetito narrativo es el deseo creado en lectores y oyentes por saber lo que ocurrirá; se basa en un abanico de desenlaces posibles, lo que genera suspenso. El tiempo pasado implica que las narraciones conciernen siempre al pasado. La estructura remite a la presencia de complicaciones y su resolución. La agencia refiere a los actores (humanos u otros agentes morales) que causan y experimentan los eventos. El propósito es siempre ayudarnos a entender mejor el mundo. El lector, por último, debe interpretar el texto como una narración para poder acercarse a él con las expectativas y previsiones adecuadas (Norris et al., 2005, p. 545s.).

Resta decir que el sentido de “medir” el grado de narratividad de los diversos géneros del ámbito periodístico reside en la realización ulterior de inferencias sobre el modo diferencial en que aquellos son recibidos, es decir, acerca del pacto de lectura que se establece en cada caso particular. En esto juega un rol fundamental la noción de “efecto narrativo”, que podemos entender como una cualidad de los textos narrativos que los haría más memorizables, más interesantes y más fáciles de aprehender que los textos menos narrativos u organizados, por ejemplo, según criterios lógico-explicativos o argumentativos (Norris et al., 2005, p. 552s.; Glaser, Garsoffky, y Schwan, 2009; Avraamidou y Osborne, 2009).

2.4.2. Aplicación de la perspectiva de los grados de narratividad a nuestro estudio sobre géneros textuales periodísticos

En lo que hemos dicho acerca de la conclusividad e inconclusividad de la noticia y la noticia serial respectivamente, se ponen en juego, a nuestro entender, dos de las condiciones de la narratividad de Ryan: (6) *La secuencia de eventos debe formar una cadena causal unificada y conducir a un cierre*; y (8) *La historia debe comunicar algo significativo a la audiencia*, que nos sirven para extraer algunas conclusiones respecto a la noticia serial o macro-historia en particular. A su vez, está presente, en alguno de sus significados, el elemento “Estructura” de Norris et al.

En las noticias seriales, el “cierre”, entendido como restauración del orden desmantelado, no está dado sino que aparece como un vago horizonte que, con todo, parece compartir los participantes del acto comunicativo. Cada entrega concreta de la serie presenta, en todo caso, un microconflicto y una microresolución, y produce así la apariencia de un cierre: a esto se debe que cuando leemos las noticias intermedias de una macro-historia siempre nos queda la sensación de que aquello de lo que *realmente* se trata aún no ha acabado. Un modo más preciso de decir esto es que, dado el incumplimiento (parcial) de la condición (6) de Ryan y de algún elemento de la “Estructura” y del “Propósito” de Norris et al., una noticia serial es, a ese respecto, menos narrativa que un texto que presenta una historia completa.

La noticia, con todo, es completa pero, por otras razones, parece tener un grado de narratividad mucho más bajo que la noticia serial. Así, por ejemplo, la dimensión mental no suele ser relevante en la noticia, pero sí en la noticia serial; y en la noticia los agentes no tienen rasgos individuales sino que son representantes de una clase. La verdadera contraparte de la noticia serial en lo que respecta a la “completitud” o “incompletitud” (a la presencia de cierre o no) la representa, en nuestro corpus, la historia de superación, que, a diferencia de aquella, es completa y, en gran medida por ello, más narrativa en términos del efecto que produce: el lector la recibe, precisamente, como una “historia”.

En cuanto a la condición (8) de Ryan, que parece replicarse en el “Propósito” de Norris et al., advertimos que en las noticias seriales muchas veces se publican entregas de la serie en las que no se transmite información relevante alguna. Esto genera en el lector la sensación de estar siendo “engañado” por el medio en cuanto a su función de aportar constantemente “novedades” u hechos que resulten en algún u otro sentido “relevantes” o que contribuyan a la comprensión del mundo o de la historia de la que se trata.

Esta sensación se explica por el hecho de que estas entregas intrascendentes de la serie son portadoras de un grado de narratividad muy bajo, a causa del no cumplimiento del requisito pragmático de contar algo que interese a la audiencia. En el caso de la macro-historia del asesinato de Fernando, esto se puede constatar en innumerables notas producidas (y que se siguen produciendo) en las que se cuentan hechos banales como la rutina de los rugbiers en la cárcel. El objetivo de estas notas parecen ser simplemente mantener “fresca” la historia en la mente del lector para cuando finalmente (durante y después del juicio, seguramente) se puedan contar hechos realmente relevantes con relación al caso.

A primera vista, la cuestión de la tensión narrativa o “puesta en intriga” parece tener cierta vinculación con tres condiciones de la narratividad de Ryan: (2) *Este mundo debe estar situado en el tiempo y atravesar transformaciones significativas*, (3) *Las transformaciones deben estar causadas por eventos físicos inhabituales* y (8) *La historia debe comunicar algo significativo a la audiencia*. El periodismo rehúye las historias que reponen hechos repetitivos o cíclicos: en la búsqueda de cumplir con estas tres condiciones, justamente, da cuenta de su apuesta por la narratividad como forma de suscitar el interés del lector, que es su condición de posibilidad material.

No obstante, si lo miramos con mayor detenimiento, advertimos que la función intrigante, que se manifiesta como la existencia de un retardo entre un conflicto y su resolución, no está realmente contemplada en las ocho condiciones de Ryan. A favor de la autora de *Possible Worlds* hay que decir, con todo, que la

“puesta en intriga” concierne al plano del relato/narración (el *discourse* de Todorov) y no al de la historia, por lo que la exclusión de su lista de ocho condiciones está más que justificada.

Las condiciones (2) y (3) son semánticas y, en cambio, la incorporación –en una historia de superación en cuanto subforma del reportaje, por ejemplo– de un retardo entre una complicación y su resolución es una decisión autoral tendiente a producir un determinado efecto. En la noticia serial, como dijimos, la situación es diferente porque la resolución no está disponible en la realidad: el retraso en su reposición no es una decisión compositiva del autor. La condición (8), por su parte, no parece incluir la idea de una tensión narrativa: lo significativo o no significativo de una historia pasaría más bien, en la concepción de Ryan, por el contenido de lo que se cuenta.

De cualquier modo, Ryan sugiere, como mostramos, que la narratividad en el plano del relato podría medirse a partir de la importancia de lo narrativo en la economía global del texto. Pero precisamente la puesta en intriga pareciera restarle importancia a lo narrativo en dicha economía global: la intercalación de una descripción o de un comentario del narrador entre la complicación y su resolución contribuye a la creación de suspenso pero “rompe”, por así decir, la continuidad de la narración, quitándole peso en el texto considerado como una totalidad.

Nuestro breve análisis sobre la puesta en intriga, que se apoya en los aportes de Vanoost y Baroni, con todo, nos permite inferir que la presencia de tensión narrativa aumenta indefectiblemente el grado de narratividad de un texto; esto al menos se condice intuitivamente con la experiencia que –se supone– tienen los usuarios de los textos narrativos. Es por eso que creemos necesario incluir la condición de “puesta en intriga” a la hora de pensar los grados de narratividad; esto es precisamente lo que Norris et al. denominan “Apetito narrativo” (*narrative appetite*), al que le otorgan, también, como los narratólogos franceses mencionados, un rol destacado (2005, p. 545).

Lo que habría que investigar, en todo caso, es si los diferentes tipos de retardo en la llegada de la resolución del conflicto tienen alguna incidencia sobre el grado de narratividad de un texto. No pareciera ser lo mismo a este respecto la intercalación de una descripción, de una explicación técnica o de una reflexión moral del narrador que una analepsis o retrospección en la que se narran, por ejemplo, algunos acontecimientos de la vida pasada del protagonista de una crónica periodística. Es un aspecto, en todo caso, que no podemos responder en el marco de este artículo.

A raíz de lo dicho queda en evidencia que la “historia de superación” que hemos analizado es la que produce –al menos, hipotéticamente– el mayor efecto narrativo: su carácter concluso y la presencia de una tensión narrativa creada “artificialmente”, que le proporcionan un alto grado de narratividad al reportaje, crea unas condiciones de lectura muy propicias para producir interés, y para que la historia sea aprehendida y retenida en la memoria con relativa facilidad. En todo caso, esto es algo que debe confirmarse mediante estudios empíricos cuantitativos. Aquí solo se trata de señalar que el enfoque de los grados de narratividad, lejos de ser un “pasatiempo” meramente teórico, puede tener una utilidad práctica muy concreta.

3. CONCLUSIONES

En este trabajo se partió de la existencia de dos modalidades básicas del periodismo: el “de información” y el narrativo, que si bien comparten –a diferencia de lo que ocurre con el discurso literario– la dependencia respecto de un “pacto de verdad” con el lector, tienen, por así decir, “preocupaciones” diferentes. El primero, cuyo vehículo por excelencia es la noticia, está urgido a reponer información de actualidad de la forma más neutral y directa posible; el segundo, en cambio, sin renunciar al mandato básico del periodismo (proveer información factual fidedigna), busca construir una historia atractiva.

Nos hemos interesado en la diferenciación entre noticias y noticias seriales sobre la base de si se presenta una micro-historia conclusa o una macro-historia inconclusa; y, además, en la cuestión de la falta de tensión narrativa en la noticia aislada y los diferentes modos en que esta se da en la noticia serial y las “historias de

superación” en cuanto subforma del reportaje. A su vez, en un segundo momento, hemos referido todo lo anterior al enfoque de los “grados de narratividad” tal como este es presentado por Mary-Laure Ryan y Norris et al., y al concomitante “efecto narrativo”, que, postulamos, tiene una incidencia central sobre el pacto de lectura al que inducen los diversos géneros periodísticos que se han abordado.

En la medida en que hemos usado tan solo dos pares de rasgos en nuestro análisis (completitud/incompletitud; tensión/no tensión), la clasificación que proponemos es parcial, si bien arroja resultados de importancia. Así, podemos pensar que la noticia (aislada) es conclusa pero no presenta tensión narrativa y que la noticia serial permanece inconclusa o incompleta (hasta la última entrega de la serie) y presenta una tensión fundada en la realidad misma, mientras que el reportaje es concluso (cerrado) y presenta una tensión narrativa de tipo compositivo. Esta atribución de rasgos estructurales a la noticia, la noticia serial y el reportaje habilita la posibilidad de entender de modo más preciso la diferenciación entre periodismo de información y periodismo narrativo que ha constituido nuestro punto de partida.

Así, la necesidad de reponer información “al instante”, característica del periodismo de información, tiene una correspondencia en la búsqueda de completitud –de darle, idealmente, un cierre a lo que se comunica– y en la ausencia de tensión narrativa. El periodismo narrativo, representado en nuestro trabajo por la historia de superación, tiene una mayor libertad frente a la actualidad, lo que guarda una estrecha relación con la presencia de tensión narrativa. La noticia serial ocupa un lugar intermedio por cuanto cada noticia de la serie se comporta en ciertos sentidos como la noticia aislada, pero, a causa de la continuidad que posibilita la misma serie, se habilita la narración de una historia, que es una potestad del periodismo narrativo.

El de los grados de narratividad es un enfoque de enorme utilidad para una comprensión del sentido de una tipología de los géneros textuales del periodismo (y de los de muchos otros ámbitos socio-discursivos factuales) que recurren, de algún u otro modo, a la narración. Es una herramienta teórico-metodológica que permite establecer una conexión entre un elemento formal interno al texto (por ejemplo, presencia o ausencia de tensión narrativa) y el pacto de lectura, es decir, el modo en que se organiza emocional y cognitivamente la recepción del género dado (por ejemplo, noticia o reportaje) en términos de interés, recordación, reproductibilidad, etc.

En nuestro recorrido ha jugado un rol importante la distinción entre texto narrativo e historia. La noticia, la noticia serial y el reportaje recurren por igual a la textualidad narrativa: informan a la opinión pública mediante la representación de un acontecimiento o una serie de acontecimientos pasados con algún tipo de interés social. La historia implica un añadido con relación a ello: entre otras cosas que no hemos podido estudiar aquí, *un cierre*, que permite recibir la mencionada representación como un “todo” estructurado, concluso en sí (el cierre es, con todo, un requisito secundario), y *la dilatación en la resolución del conflicto central*, que es lo que produce suspenso y, por ende, un “apetito narrativo” en el lector (este requisito parece ser, en cambio, indispensable). En nuestro abordaje, por lo que queda dicho, la historia de superación es el subgénero que más se acerca a una noción ideal de “historia”.

Es posible que este modo de abordar la narración en periodismo sea heurísticamente productivo, entonces, no solo para una clasificación de sus géneros textuales, sino sobre todo para entender el particular pacto de lectura que se establece en cada caso, en el que la noción de efecto narrativo resulta determinante. Es posible afirmar que, para cada género, existe una suerte de acuerdo tácito entre lo que quiere “encontrar” el lector y lo que le “ofrece” el autor. En la efectiva puesta en práctica de este pacto, empero, el grado de narratividad de la historia dada parece jugar un rol destacado. Esto último, a nuestro atender, merece recibir una mayor atención teórica, que deberá respaldarse necesariamente mediante estudios empíricos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abbott, H. P. (2002). *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge University Press.

- Avraamidou, L. y Osborne, J. F. (2009). The role of narrative in science education. *International Journal of Science Education*, 31(4), 1-25.
- Baroni, R. (2009). *L'oeuvre du temps: Poétique de la discordance narrative*. Éditions du Seuil.
- Baroni, R. (2016). Un feuilleton médiatique forme-t-il un récit? *Belphegor*, 14. <http://journals.openedition.org/belphegor/660>
- Canónico, P. (2021, 13 de septiembre). Saltó al mar, quedó cuadripléjico y ahora protagoniza una Saltó al mar, quedó cuadripléjico y ahora protagoniza una obra sobre como rehízo su vida en silla de ruedas. *Diario Clarín*. https://www.clarin.com/sociedad/salto-mar-quedo-cuadriplejico-ahora-protagoniza-obra-rehizo-vida-silla-ruedas_0_1FTz3Zqnh.html
- Dardenne, R. (2005). Journalism. En D. Herman et al. (Eds.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (pp. 267-269). Routledge.
- Fludernik, M. y Ryan, M-L. (2019). *Narrative Factuality. A Handbook*. De Gruyter.
- Genette, G. (1970 [1966]). Fronteras del relato. En AAVV., *Análisis estructural del relato* (B. Dorriots, Trad.) (pp. 193-208). Tiempo Contemporáneo.
- Genette, G. (1993 [1990]). Relato ficcional, relato factual. En *Ficción y dicción* (pp. 53-76). Lumen.
- Glaser, M., Garsoffky, B. y Schwan, S. (2009). Narrative-based learning: Possible benefits and problems. *European Journal of Communication Research*, 34(4), 429-447.
- Herrmann, F. (2013). Das journalistische Nachricht – eine veraltete Form des Erzählens? Thesen zur Funktion der Erzählinstanz in journalistischen Texten. *Diegesis*, 2(2), 20-32.
- Herrscher, R. (2016). *Periodismo narrativo. Contar la realidad con las armas de la literatura*. Editorial Marea.
- Hickethier, K. (1997). Das Erzählen in der Welt der Fernschnachrichten. Überlegungen zu einer Narrationstheorie der Nachrichten. *Rundfunk und Fernsehen*, 45(1), 5-18.
- Infobae (2020, 19 de enero). Villa Gesell: rugbiers mataron a golpes a un joven de 18 años a la salida de un boliche. <https://www.infobae.com/sociedad/policiales/2020/01/18/villa-gesell-mataron-a-golpes-a-un-joven-de-19-anos-a-la-salida-de-un-boliche/>
- Klein, I. (2015 [2007]). *La narración*. Eudeba.
- Martínez, M. y Scheffel, M. (2011). *Introducción a la narratología* (M. Koval, Trad.). Las Cuarenta.
- Norris, S. P. et al. (2005). A theoretical framework for narrative explanation in science. *Science Education*, 89(4), 535-563.
- Renner, K. N. (2020). Facts and Factual Narration in Journalism. En M. Fuldernik y M.-L. Ryan (Eds.), *Narrative Factuality* (pp. 465-478). De Gruyter.
- Renner, K. N. y Schupp, K. (2017). Journalismus. En M. Martínez (Ed.), *Erzählen. Ein Interdisziplinäres Handbuch* (pp. 122-132). Metzler.
- Revaz, F. (1997). Le récit dans la presse écrite. *Pratiques: linguistique, littérature, didactique*, 94, 19-33.
- Revaz, F. et al. (2007). Classer les “récits” médiatiques: entre narrations ponctuelles et narrations sérielles. En A. Chraïbi (Ed.), *Classer les récits: théories et pratiques* (pp. 59-82). L'Harmattan.
- Ryan, M.-L. (2007). Toward a Definition of Narrative. En D. Hermann (Ed.), *The Cambridge Companion to Narrative* (pp. 22-38). Cambridge University Press.
- Santander, A. (2020, 27 de enero). Crimen de los rugbiers: un nuevo testigo se presentó espontáneamente y describió los roles de quienes atacaron y mataron a Fernando Báez Sosa. *Infobae*. <https://www.infobae.com/sociedad/policiales/2020/01/27/crimen-de-los-rugbiers-un-nuevo-testigo-se-presento-espontaneamente-y-describio-los-roles-de-los-que-atacaron-y-mataron-a-fernando-baez-sosa/>
- Santander, A. (2020, 28 de enero). Reconocieron a otros dos rugbiers por el crimen de Fernando Báez Sosa y ya son nueve los identificados. *Infobae*. <https://www.infobae.com/sociedad/policiales/2020/01/28/reconocieron-a-otros-dos-rugbiers-por-el-crimen-de-fernando-baez-sosa-y-ya-son-nueve-los-identificados/>
- Sims, N. (2007). *True Stories. A century of Literary Journalism*. Northwestern University Press.

Vanoost, M. (2013). Defining Narrative Journalism Through the Concept of Plot. *Diegesis*, 2(2), 77-97.

Wardle, C. (2017). Fake news. It's complicated. *First Draft*. <http://medium.com/1st-draft/fake-news-its-complicated-d-d0f773766c79>

NOTAS

- 1 El término proviene del artículo de Tom Wolfe “The New Journalism” (1973). In *Cold Blood* [A sangre fría] (1966) de Truman Capote es, quizás, la obra más representativa. Allí, Capote narra la historia de un cuádruple crimen y recurre, para ello, a procedimientos propios de la literatura como el diálogo, la descripción minuciosa, la puesta en perspectiva, etc. Hay que decir, con todo, que el argentino Rodolfo Walsh se le adelantó con su *Operación masacre* (1957), la novela de no ficción sobre los “fusilamientos de José León Suárez”, ocurridos el 9 de junio de 1956 en los basurales de esa localidad del Gran Buenos Aires, en el marco de la así llamada Revolución Libertadora.
- 2 En mayo del 2003, el *New York Times* reconoció públicamente que Jayson Blair, un joven redactor de 27 años que trabajaba en el diario hacía cuatro años y que gozaba de gran reputación, había “inventado” casi la mitad de sus 73 artículos escritos desde octubre del 2002.
- 3 Las redes han democratizado la circulación de la información pero también han contribuido a un borrado de los límites entre la ficción (o, más bien, la mentira) y la factualidad (Wardle, 2017).
- 4 Hasta aquí, hemos hablado de “historia” o “relato” (en inglés, *story*; en francés, *récit*) para referirnos al texto oral o escrito, estructurado como un todo, mediante el que se narra un acontecimiento o una serie de acontecimientos pasados. Este uso cotidiano de los términos no debe confundirse con su empleo en cuanto niveles de análisis narratológicos diferenciados por parte de algunos teóricos de la narración. Para la distinción entre historia y relato en cuanto planos o niveles narratológicos (Martínez y Scheffel, 2011, p. 41).
- 5 Para un estudio de las noticias televisivas desde una perspectiva narratológica, cf. Hickethier, 1997.
- 6 A estas se suele agregar, en general, una H: *How* (cómo).
- 7 Entre otras cosas, por lo simple que resulta el relato en comparación con el acontecer y, por ende, con la realidad evocada. En el periodismo narrativo, las respuestas a cada una de las cinco W son llevadas “hasta sus últimas consecuencias” (Herrscher, 2016, p. 31), con lo que se rompe el carácter “burocrático” o formulístico de la noticia.
- 8 Las macro-historias se acercan por ello, muchas veces, a la literatura epistolar y el folletín en lo que respecta a los recursos utilizados: por ejemplo, para hacerle entender al lector que un determinado “misterio” se revelará en la próxima entrega.
- 9 En francés, *feuilleton médiatique*, según lo describen Revaz (2007) y Baroni (2016).
- 10 Suspenso y curiosidad son, así, las dos emociones características de la función intrigante y la función configurante, respectivamente.
- 11 Así, respecto de la cuestión de la importancia de lo narrativo en la economía global del texto, puede haber un texto altamente narrativo en el plano de la historia, pero con baja narratividad al nivel del relato, como sería el caso de una novela que reúne las ocho condiciones de Ryan pero que intercala muchas descripciones o comentarios entre los núcleos narrativos.