

Sobre periodismo y narración: desplazamientos y cuestiones¹

Bruno SOUZA LEAL*

brunosleal@gmail.com

Traducción de: Carlos Jáuregui y Naroa Fernández Mendia

(Abstracts y palabras clave al final del artículo)

Enviado: 20 de abril de 2013

Evaluado: 21 de junio de 2013

Aceptado: 12 de julio de 2013

Tradicionalmente, una parte significativa de la producción bibliográfica sobre el periodismo comprende las narraciones como una modalidad textual típica del género informativo. De esta forma, las narraciones periodísticas son abordadas como el resultado de un conjunto de técnicas, que se articulan con estrategias de producción de textos, investigación, entrevistas, etc.; es decir, el relato sería como un momento —el final— en el proceso de producción de la información. Muchos de los manuales periodísticos o libros introductorios que buscan presentar el periodismo a principiantes o legos contienen indicaciones, preceptos, reglas, consejos y advertencias que exponen esas técnicas y lo que exigen e implican. Saber manejar y dominar ese modo de escribir caracteriza, por lo tanto, la habilidad y el esfuerzo de aquellos que se proponen ser o son considerados como buenos periodistas.

Sin embargo, siendo el periodismo un fenómeno cultural, sus reglas y procedimientos están formados por valores, características y percepciones que lo vinculan a tiempos y espacios particulares. Sea en una perspectiva histórica, o bien observando la diversidad de medios informativos y sus noticias en diferentes países y realidades culturales, el periodismo es un fenómeno marcado por la pluralidad. Incluso valores aparentemente hegemónicos, en un cierto patrón periodístico, como la objetividad, adquieren matices y particularidades a lo largo del tiempo y en diferentes realidades culturales (Costa, 2005; Schudson, 2010; Bird, 2010). Esto significa que tales procedimientos de escritura no son permanentes, neutrales y ahistóricos, sino que están vinculados a las tensiones que regulan y atraviesan el hacer periodístico y que lo insertan en el tiempo y en la cultura. El entendimiento de la narración como una modalidad textual, como el resultado de un conjunto de técnicas de redacción, mate-

* Profesor del Programa de Posgrado en Comunicación, de la Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

¹ Este artículo funde y actualiza otros dos anteriores del autor, “Saber as narrativas: narrar”, FRANÇA, Vera; GUIMARÃES, César (org). *Narrativas do Cotidiano: na mídia, na rua*. Belo Horizonte: ed. Autêntica, 2006 y “O jornalismo à luz das narrativas: deslocamentos”. LEAL, Bruno; CARVALHO, Carlos (org.). *Narrativas e poéticas midiáticas*. São Paulo: ed. Intermeios. 2013.

realiza una concepción del periodismo a partir de cómo debe ser y de cómo se pretende distinguir esa escritura de otras, de carácter ficcional, documental, estético, etc.

En este sentido, es importante observar que muchos de esos manuales o libros introductorios hablan poco o nada sobre orientaciones o estrategias para contar una buena historia periodística, es decir, sobre la dimensión propiamente narrativa de esa escritura. El texto periodístico aparece en ellos casi siempre como el soporte de un contenido: las informaciones, que serían su razón de ser y que justifican las técnicas, preceptos y reglas presentadas. Bajo ese enfoque, la narración periodística está muy poco problematizada. Se presenta como un dato, un resultado de la producción de información, que debe o no debe ser evitada, enfatizada o restringida; algo que permite la aproximación con lo que serían técnicas oriundas de otros “campos” vecinos al periodismo, sobre todo la literatura y, a veces, el cine; el producto de algo que es más serio, impersonal y fundamental, bien sea la técnica, el procedimiento, la regla o los parámetros éticos; algo que tiene fronteras claras y que se distinguiría de otros modos de composición textual, basados en el argumento o en el concepto. La palabra “narración”, de ese modo, estaría integrada en una serie de sinónimos junto con términos como “forma”, “texto”, “lenguaje” y “escritura”, usados muchas veces de modo intercambiable. Esta serie sinonímica contiene términos como “imagen”, “información”, “contenido”, pudiendo también absorberlos, ya que la diferencia entre ellos no siempre se precisa o está suficientemente elaborada.

Es importante observar que en las perspectivas aquí mencionadas el punto de partida de las reflexiones son los procesos periodísticos. Las cuestiones relativas al texto, al lenguaje y a las narraciones serían sólo puntos de pasaje, lo que justificaría la falta de problematización en ese sentido. No obstante, esa manera tradicional de comprensión de la narración periodística no es la única y ciertamente no engloba la complejidad de relaciones en las que se involucra. Más que una *forma*, que puede ser aprehendida genéricamente y compuesta a partir de reglas sencillas, la narración es un fenómeno que trasciende al hacer periodístico y su conformación textual. Narrar es establecer un modo de comprensión del mundo, de configurar experiencias y realidades, de comunicarse con el otro. Las narraciones, por lo tanto, se encuentran difundidas por diferentes realidades y tiempos históricos. Tienen claramente una dimensión antropológica e implican tanto una pragmática como un conjunto de mediaciones diversas. Reflexionar sobre ellas puede significar crear enfoques más localizados, que buscan aprehender las especificidades de una narración peculiar, y también perspectivas más amplias, dedicadas a aspectos conceptuales y/o a algunas de sus recurrencias más observables. No es por casualidad, que las narraciones han sido objeto de investigación de diferentes disciplinas académicas, de la filosofía a la historia y a los estudios literarios, que incorporan, a su vez, una diversidad de perspectivas teórico-analíticas en el esfuerzo de aprehensión de sus especificidades.

El ejercicio propuesto en este artículo consiste en invertir esos enfoques típicos de la narración periodística. A partir de la problemática de la narración, y de algunas de las relaciones en las que se implica, se busca cuestionar el propio periodismo para desplazar percepciones ya estabilizadas y ampliar las posibilidades de reflexión e investigación. En ese sentido, este texto tiene el objetivo de presentar algunas preguntas y darles forma, sin necesariamente darles respuesta, ya que eso podría sim-

plificarlas. Se entiende que reflexionar sobre el periodismo a la luz de las narraciones es abrir un terreno cuyos “problemas”, “accidentes” y variaciones son provocadores y seductores. Allanarlos sería, entonces, un gesto brusco y grosero que eliminaría precisamente lo más atractivo de su desarrollo: trayectos, inquietudes, viajes, paisajes.

Frente a la complejidad de las relaciones periodismo/narración, se proponen dos temas generales para este trabajo. Podrían ser otros, por supuesto, pero su elección se justifica, bien por su importancia para la aproximación a realizar, bien por el conjunto de reflexiones que abren. En un primer momento, se busca aprehender las relaciones fundamentales que involucra la narración, su dinámica y las relaciones de saber y experiencia que alberga. Con ello, se reflexiona también sobre las dimensiones, los límites de una narración, en una perspectiva que coloca su autoría en más de un lugar: el productor de la narración es igualmente su “emisor” y su “receptor”. El recorrido se cierra con el abordaje de algunas dicotomías típicas del periodismo que pueden adquirir nuevos contornos e ingredientes. No hay, al final de ese trayecto, una conclusión, un punto de llegada que cerraría el viaje propuesto. Al contrario: como el objetivo es proponer un mapa, lo que se busca es abrir el paso.

1. NARRACIÓN: INTRIGA, SABER, EXPERIENCIA

Cuando hablamos sobre narración, tenemos ante nosotros un fenómeno amplio, con el cual establecemos contacto bajo formas variadas, en diferentes momentos y con diversos propósitos a lo largo de nuestra vida. Las narraciones se hacen presentes no sólo en aquellos formatos más obvios y reconocibles, como las historias que circulan entre nosotros en películas, telenovelas, cuentos, novelas, historietas o canciones. Un cotilleo es seguramente una buena o mala historia, así como nuestra identidad es también una narración que continuamente escribimos y reelaboramos. Finalmente, a las preguntas “¿quién soy?”/“quién eres tú?”, aun cuando buscamos una caracterización descriptiva, respondemos poco a poco articulando eventos, cualidades, rasgos, momentos y afectos que nos caracterizan y/o que deseamos. Ello, claro, cuando no contamos historias de nuestros familiares vivos o muertos que poseen, para nosotros, la fuerza de decir algo a nuestro respecto.

Por ello, una narración no es una simple modalidad textual. Es un modo de aprehender el mundo, de dar sentido a la vida. Eventos, personas, sentimientos que se encuentran dispersos espacial y temporalmente, que tienen estatutos distintos (pues pertenecen a los mundos de los sueños, de los deseos, del pasado, de las expectativas de futuro, etc.) pueden ser reunidos, conectados en diferentes relaciones causales y, así, apreciados, organizados, experimentados y comunicados. De esa manera, sabemos y experimentamos narrativamente lo que se dice de nosotros y de lo que nos rodea, y, bajo esa perspectiva, en vez de ser una variación del interior de los textos y géneros periodísticos, la narración pasa a tener una de sus posibilidades en el periodismo. No se trata, entonces, de percibir la noticia y/o el reportaje como formas narrativas del periodismo, sino, por el contrario, de ver el periodismo como un modo peculiar, entre otros socialmente existentes, de conformar narraciones. Si individual

y colectivamente producimos relatos, el periodismo se presenta constantemente como un modo de relatar que tiene semejanzas y singularidades en relación a otras formas de contar historias, contribuyendo a su circulación y producción en diferentes ámbitos de la vida social.

Esa perspectiva reorganiza la relación del periodismo como modo de conocimiento. Uno de los modos más conocidos de caracterizar el saber periodístico, a partir de la noticia, fue elaborado por Robert Park, en la primera mitad del siglo xx, en los Estados Unidos. Él lo entendía como algo que ocuparía un lugar entre el conocimiento científico y el sentido común. Según Park (2008 [1940]), las formas de saber pueden ser concebidas a partir de las categorías de William James, el “conocimiento sobre”, riguroso y sistemático, típico de la ciencia, y la “familiaridad”, resultado de la experiencia práctica, del contacto cotidiano con eventos y cosas. Entre esas dos modalidades no existiría una ruptura, sino un *continuum*, donde la noticia ocuparía un lugar propio, una vez que es destinada a la conversación social. Esta enfoca el presente, trata de eventos aislados, no pretende ser duradera, pero es producida de modo más sistemático que el saber cotidiano.

Como observa Eduardo Meditsch (2005), la perspectiva de Park no aclara exactamente la especificidad del saber periodístico; en vez de eso, contribuye más fuertemente a elucidar algunas de sus diferencias frente a otros saberes. Asimismo, al pequeño ensayo de Park cabe hacerle por lo menos otras dos críticas. Una se relaciona con el modo en el que la oposición entre ciencia y sentido común es construida, valorizando claramente la primera en detrimento del segundo, que, a su vez, es homogeneizado, poco explorado y poco discutido. En ese sentido, el pensamiento de Park se encuadra en la observación de Boaventura de Sousa Santos (2003) sobre un pensamiento acerca de la ciencia que rechaza la racionalidad de otras formas del saber (y, por consiguiente, las desprecia), aglutinándolas bajo una etiqueta unificadora. Si consideramos que lo que se entiende por “sentido común” es compuesto por diferentes modalidades del saber, con formas peculiares de dar sentido y comprender el mundo, las relaciones entre él, la noticia y la ciencia también carecen de una mejor caracterización. Park sugiere que la noticia es destinada a ser sentido común, a ser incorporada a él, y con ello también deja abierta la pregunta sobre lo que proviene de esos saberes no-científicos en el interior de la misma noticia.

Simultáneamente, el sociólogo americano parece considerar la noticia, no como una modalidad de información periodística, sino como sinónimo de ella y, de esta forma, promueve un entendimiento caracterizado por elecciones y vinculaciones contextuales poco problematizadas. Así, cuando Park dice que la noticia “no es historia porque, entre otras razones, ella trata de eventos aislados en un todo y no busca relacionar los unos con los otros” (2008: 58), él la conecta a una noción de acontecimiento y factualidad que, además de cuestionable, no incluye otras formas periodísticas, como, por ejemplo, el reportaje. Asimismo, esas relaciones seguramente son poco relevantes para las noticias del periodismo impreso diario actual, que son cada vez más “interpretativas”. También queda claro que la perspectiva de Park no aprehende la cualidad narrativa de la noticia y de la información periodística, que nunca presentan un hecho, sino un conjunto de ellos articulados entre sí, de modo que unos dan sentido a los otros (Tuchman, 1978; Moura, 2006). Así, hasta en una

pequeña y rutinaria noticia de un accidente viario o de un crimen, encontramos seguramente más de un acontecimiento, sean las causas, los motivos, las circunstancias, los involucrados en sus reacciones, declaraciones, etc.

Curiosamente, es exactamente en función de la manera en que la información periodística articula eventos como se construye la gran crítica de Walter Benjamin a ese modo de saber. Es conocida su afirmación, en *El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov*, de que la narración está muriendo en función de algunas transformaciones históricas, de las que la información es un síntoma –y “uno de los instrumentos más importantes” (1994: 202). Para Benjamin, la causalidad estricta, el esfuerzo explicativo que caracteriza la información periodística concurre negativamente a la desaparición de la sabiduría que caracteriza el modo típico por el cual las narraciones aprehenden el mundo y posibilitan el compartir las experiencias. Teniendo que ser comprensible “de sí para sí” y siendo caracterizada por la “plausibilidad”, la información sería como una forma pobre de conocimiento que no se articula con las tradiciones, no promueve intercambio e interacción entre las personas. Ella se disipa, se desvanece, perece, no deja rastro. La narración, en la perspectiva de Benjamin, guarda claramente los rasgos de aquello que se designa como “sentido común”, ya sea por su vínculo con las tradiciones, con lo extraordinario y con lo milagroso, o por su oralidad y su carácter práctico y de consejo. En vez de ser una forma de saber peor o menor, la narración surge aquí como fundamento y lugar de la experiencia humana.

En otro de sus ensayos, *Experiencia y pobreza*, escrito tres años antes de sus reflexiones sobre el narrador, Benjamin parece dar pistas para rescatar la fuerza del saber narrativo. Al diagnosticar que “nos empobrecemos” por las transformaciones históricas ocurridas del siglo XIX al XX, que valorizan lo “actual” y nos obligan a abandonar “... una después de otra las piezas del patrimonio humano” (1994: 119), Benjamin vislumbra la posibilidad de sobrevivir a la cultura burguesa, viendo en el bárbaro –¿el incivilizado, el indócil?– un lugar de resistencia. Es como si el pensador alemán observara que la fuerza de la racionalidad instaurada por la burguesía pudiera enfrentarse, en algún momento, en el futuro, con su fantasma, con aquello que desearía eliminar o por lo menos ocultar. Pasados más de 70 años desde la escritura de ese ensayo, quizás nos reiremos al observar que la información periodística se asume en este inicio del siglo XXI cada vez más como narración y que se valorizan cada vez menos las formas creativas –o “literarias”– de los reportajes y de los libros no-ficcionales de los periodistas. La creciente importancia del reportaje y de modos más atractivos de presentar la información son indicios claros de que la “explicación” periodística vista como típica y que la causalidad estricta en la que se basa cierta visión de lo que es la noticia no tienen un lugar tan seguro como se podría suponer.

En ese sentido, la oposición entre información y narración, tal como es expuesta por Benjamin, se desvanece o por lo menos puede ser relativizada. En parte, porque ya nace un tanto ambigua, una vez que es posible leer la crítica a la información como un rechazo a una narratividad entendida como pobre y limitada. A fin de cuentas, como dice el propio Benjamin,

[c]ada mañana recibimos noticias de todo el mundo y, no obstante, somos pobres en historias sorprendentes. La razón es que los hechos ya nos llegan acompañados de explicaciones. En otras palabras, casi nada de lo que ocurre está al servicio de la narración y casi todo está al servicio de la información. (Benjamin, 1994: 203)

La información aquí surge como una forma de conocimiento que reduce las posibilidades de comprensión del mundo y, en consecuencia, limita la fuerza de las historias que cuenta. Eso no es necesariamente negar que haya algo de narrativo en la información –como también pasa en la novela– sino observar que ese “germen” se desarrolla poco en función de un esfuerzo explicativo empobrecedor. El parámetro que Benjamin elige para la narración –el de la tradición oral– seguramente facilita la comparación negativa y deja explícito el desafío de la racionalidad periodística: intentar aprehender un mundo complejo a partir de formas (¿fórmulas?) muy cerradas no deja de ser también una forma de perderlo de vista, de mostrarse como un modo de conocimiento pequeño, menor, aprisionado y aprisionador. Percibir el periodismo como narración, frente a lo que dice Benjamin, no deja de ser, entonces, un gesto bárbaro, en varios sentidos de esa palabra.

A partir de Benjamin es posible observar igualmente otra relación fundamental con las narraciones: ellas conforman la experiencia humana. “Conformar” aquí no es un verbo usado gratuitamente, pues contiene simultáneamente “dar forma”, “moldear” y “disponer”. Así, las narraciones no sólo organizan y configuran la experiencia humana, también señalan que esa disposición se dirige hacia un sentido, un fin, un destino, e incluso, un destinatario. Benjamin acentúa, en sus reflexiones, la importancia de la experiencia como algo “comunicable” y, en los dos ensayos referidos aquí, reclama que la pobreza implica la pérdida o desconsideración de esa comunicabilidad. Eso nos lleva a considerar que, al conciliar lo que es disperso, al ordenar el caos de la experiencia, las narraciones la hacen aprehensible, figurable, y, por lo tanto, accesible e inteligible. Esa accesibilidad se relaciona con una comunicabilidad, que, a su vez, es la propia “narración”. A partir de las historias, aprehendemos el mundo, a nosotros mismos y a los otros. Pero sólo aprendemos a contar historias teniendo contacto con ellas, colocándonos primero en la condición de “oyentes”, de “lectores”, de sus interlocutores. Con ello, las historias que se nos cuentan pasan a ser nuestras, pasan a hablar sobre nosotros, nuestros mundos y los otros que en ellos habitan. No hay linealidad en este circuito comunicativo. El “receptor” no es el fin de la narración, sino la condición para su perpetuación. Es a partir de las historias con las cuales tenemos contacto como contamos otras. Es como “receptores” –oyentes, lectores etc.– como nos hacemos también narradores.

La accesibilidad de la narración –y de la experiencia que se desarrolla por medio de ella– no implica, por lo tanto, una “posesión”. “Tener” una experiencia, en ese sentido, no significa controlarla, poseerla, sino vivirla, hacerse sujeto en ella y para ella. Así, podemos ver que el saber narrativo impone un modo peculiar, pragmático, antropológicamente caracterizado, de intercambios y repartos. Es por ello que pudo ser colocado en el polo opuesto del conocimiento científico, aunque éste pueda también ser visto como productor de “grandes narraciones”, como diría Jean-François Lyotard. En ese sentido, es importante recordar que Lyotard ve el saber científico

como uno más, pero también reconoce la importancia de los “saberes narrativos” en la vida cotidiana. Para el filósofo francés, esos saberes, fundados en la tradición y en las costumbres, mantienen la capacidad de ofrecer respuestas, de organizar relaciones, de establecer competencias para además de lo denotativo, incorporar “el saber-hacer, el saber-vivir, el saber-escuchar, etc.” (1993: 36) ².

Al contrario del saber científico, en crisis de legitimación según Lyotard, los saberes narrativos son legitimantes, tienen autoridad por sí mismos, ya que “[e]llos definen así lo que se tiene derecho a hacer y decir en la cultura y, como ellos son también una parte de ésta, se encuentran así legitimados” (1993: 42). En un tiempo marcado por la *ex-tradición*, consecuentemente, son esos saberes que promueven la articulación de los elementos diversos que por ahí circulan, los que, de alguna forma, posibilitan la integración entre sujeto, mundo y experiencia. En ese sentido, la atención de Lyotard a la “pragmática de los saberes narrativos” es proporcional y coherente con su visión de la crisis de los grandes relatos de la Ciencia, de los Estados y de las tradiciones. En ese escenario, la finalidad de la vida “es dejada a la diligencia de cada ciudadano”, articulado(r) en una “textura” de relaciones complejas y que caracterizan su vínculo social.

Las diversas narraciones de lo cotidiano revelan de esta forma, su relevancia en el mundo contemporáneo, de un modo contrario y a la vez consecuente con lo que piensa Walter Benjamin. Por un lado, si “la sabiduría –“el lado épico de la verdad” se deshace, llevando consigo al narrador de la experiencia fuerte, por otro lado, las narraciones se conservan como formas capaces de articular el estar-en-un-mundo abierto, en flujo, tejido entre imágenes, hablas, tradiciones, saberes. Al fin y al cabo, narrar significa buscar y establecer un encadenamiento y una dirección, investir al sujeto de roles, crear personajes y señalar una solución. Las narraciones, así, tejen la experiencia vivida y pueden aparecer en lo cotidiano, contadas por los seres humanos, ayudándoles a vivir y agrupándolos, distinguiéndolos, demarcando sus lugares y posibilitando la creación de diversas y variadas relaciones comunitarias.

Simultáneamente, ello también significa decir que narrar es siempre producir una nueva experiencia, pues una narración conlleva siempre, como dice Paul Ricoeur (2010), una “innovación semántica”, por su propia capacidad de ordenar el caos. Más que un espejo de una experiencia, más que un vehículo para el saber, la narración produce otros conocimientos y otras vivencias, y ese círculo es infinito. Cuando narramos, siempre contamos *otra* historia, no sólo porque cada contexto es único, sino también porque los interlocutores se diferencian y porque la organización que generamos narrativamente conlleva, al menos, diferencias sutiles. En su gran obra sobre la narración, Paul Ricoeur clarifica aún más ese típico gesto de saber y de experiencia. Él afirma: “ella [la narración] es una obra de síntesis: por la virtud de la intriga, objetivos, causas y azares son reunidos bajo la unidad temporal de una acción completa y total” (Ricoeur, 2010: 1-2). En esa frase se encuentran algunos elementos centrales que caracterizan la narración como un modo de saber, de posibilitar la experiencia del mundo, y también las operaciones fundamentales que la

² Las indicaciones bibliográficas se refieren a la 4.^a edición brasileña de “Lo postmoderno”, cf. bibliografía.

constituyen. Ahí se encuentran la intriga, la síntesis, la heterogeneidad, la unidad, la acción y el tiempo. Esos términos permiten que entendamos la narración como una actividad, que se da a través del lenguaje y adquiere, entonces, la forma de texto, que, a su vez, es preñado de mediaciones, es parte de los procesos de saber y de experiencia que la particularizan como un fenómeno relacional dinámico y complejo.

Para Ricoeur, la intriga es la “célula melódica” que fundamenta la actividad narrativa, que está formada por dos operaciones complementarias: el poner-junto y el agenciamiento de hechos. Narrar es “componer intrigas” y eso se genera cuando los hechos son dichos, recordados, mencionados y articulados entre sí, o sea, agenciados. Ese agenciamiento inevitablemente implica una síntesis, en la medida en que no todos los aspectos de los hechos son introducidos en la historia, sino aquellos considerados más necesarios y característicos. A su vez, toda narración tiene un fin, un punto final. Aun cuando surge aparentemente fragmentada, incompleta y/o inacabada, es siempre y necesariamente un todo, que sintetiza, por tanto, una trayectoria, una sucesión de acontecimientos, que produce una historia. Esa síntesis no es, sin embargo, homogeneizadora, pues el tejer de una intriga es ordenar elementos –temporales, funcionales, atributivos– diferentes. Con ello, una narración produce una concordancia en la discordancia, es decir, promueve una organización sin perder la heterogeneidad de esos elementos y de las relaciones entre ellos. En ese momento se aprehende con más claridad la cualidad del saber narrativo: al disponer, al configurar, una narración “soluciona” relaciones, problemas, situaciones complejas, articulándolos y produciendo un todo, una historia completa. Esa solución no resuelve tales complejidades en el sentido de disolverlas, pero sí en el de darles sentido *narrativamente* y concluir las, aunque provisionalmente, en el todo de la historia.

Es por lo que las narraciones constituyen una forma de saber tan importante y profunda. Bien sea bajo la forma de mitos, de noticias, de novelas, de cotilleos o de grandes narraciones científicas, narramos porque encontramos en ese movimiento, en esa “síntesis de lo heterogéneo”, un modo de relacionarnos con aquello que se nos escapa y desafía nuestro entendimiento, incluso el científico-racional. Frente a la muerte, a las cuestiones fundamentales acerca de lo que nos ocurre –quién soy y quién es el otro, por ejemplo– producimos historias y, así, solucionamos *narrativamente* aquellas cosas que no podemos responder, pero con las cuales estamos obligados a lidiar constantemente. No es en vano que algunas de las imágenes emblemáticas del narrador, como Sherazade, el campesino sedentario, el marinero o el anciano de la comunidad, sean figuras que se enfrentan cotidianamente con la muerte, la alteridad, el tiempo y la diversidad.

En ese momento, narrar se revela como una operación delicada, compleja, pues es a través de ella que diferentes acontecimientos son articulados y se constituyen como hechos inteligibles. Eso significa, entonces, decir que toda narración es un actuar en relación a los acontecimientos, es decir, implica un esfuerzo para su aprehensión, en el cual el lenguaje es también activado. Con ello, se puede afirmar que narrar es “imitar” la realidad, “imitar” la acción. Al producir la intriga, al agenciar hechos, la narración produce una representación, una imagen de esos acontecimientos y de quienes están ahí presentes. No obstante, si narrar es actuar, esa “imitación” es inevitablemente creativa, pues no sólo ofrece entendimiento sobre los hechos,

sino que los articula de modo peculiar y propio. Así, la representación narrativa no es en ningún momento imagen, reflejo, sino un gesto creador de realidades, de mundos, de entendimientos.

La percepción de la dinamicidad de la intriga aparta cualquier posibilidad de pensar la narración como un fin “en sí misma”. Narrar, contar una historia, es poner en orden, articular los eventos y los sujetos del mundo. Ese orden es él mismo un esfuerzo de aprehensión y se desarrolla en el diálogo productivo en la cultura en la cual aquellos que narran se encuentran. Así, por ejemplo, cuando relatamos lo que ocurrió en un día específico, quiénes somos o un accidente de automóvil, seleccionamos algunos eventos, articulándolos entre sí y estableciendo un inicio y un fin. Ese movimiento no es “natural”, no es intrínseco a las cosas de las que hablamos, sino resulta de un actuar cognitivo, de una búsqueda en relación a ellas y a nosotros mismos. Al fin y al cabo, ese organizar narrativo propone un sentido para los acontecimientos de la vida y aquello de lo que están/estamos hechos. Al narrar, nos hacemos esa propuesta siempre a nosotros mismos y también a los demás, con un determinado objetivo; actuamos así pragmática y comunicacionalmente. Una narración no es un fin en sí mismo, sino un medio por el cual proponemos una organización para el mundo, para nosotros mismos y para los otros. Como medio, una narración se realiza en aquellos a quien está destinada o en aquellos que tienen contacto con ella. Por ello, la intriga se revela menos como una “estructura” en el interior de un texto y pasa a ser más un elemento de interacción. Finalmente, como mediadora, la narración necesita del interlocutor, ocurre y actúa sobre él, implicándolo y generando experiencia y sentidos. La intriga, por lo tanto, es una operación que sólo se completa en el momento en que la narración es aprehendida por alguien. Ese alguien es el que da vida a la composición narrativa, el que actualiza el agenciamiento de los hechos ahí sugeridos.

En este momento, nos apartamos, a partir del pensamiento de Paul Ricoeur, de una tradición fuerte en el siglo XX., que considera la intriga como una estructura interior a las narraciones. Tal entendimiento se consolida a partir de las proposiciones de los llamados formalistas rusos, que, en su entendimiento de la prosa, hicieron la distinción entre trama y fábula. “Trama”, o “enredo”, sinónimos de intriga, designa el modo en el que los “asuntos”, los acontecimientos, aparecerían en la obra, en el texto; la “fábula”, a su vez, indicaría el “conjunto de motivos en la sucesión cronológica” (Tomachevski, 1989: 147), o también “aquello que efectivamente ha pasado” (1989: 146n). La invención artística, según los formalistas, no estaría, entonces, en la “fábula”, sino en los modos como la intriga es tejida y compuesta. La trama, como forma, constituye una estructura presente en toda narración, que debería ser identificada por aquellos que la analizan. De hecho, tanto la fábula como la intriga se presentan como operadores analíticos al servicio del esfuerzo de caracterización y reflexión de un texto dado. En otras palabras, los dos términos, entendidos bajo ese prisma, son como instrumentos quirúrgicos en narraciones que están fijadas, estabilizadas, sobre la mesa y bajo la mirada del investigador. Al tratarse de “estructuras”, acaban por transformar la propia narración en una especie de forma de arquitectura textual.

A su vez, el reconocimiento de la dinamicidad de la intriga —y por extensión de la narración— ofrece también otro modo de aprehender sus aspectos pragmáticos y

comunicacionales. Como ya habíamos observado a partir de Benjamin y Lyotard, aprendemos a narrar historias cuando las escuchamos. Narrar, por lo tanto, es una actividad que se desarrolla en y para la cultura, las tradiciones, las realidades histórico-sociales: es seguramente, un actuar en el mundo. En Ricoeur (2010), esa dinamicidad adquiere la forma elaborada de la “triple mimesis”, es decir, de la percepción de que el gesto de “representar” e “imitar” la acción, por medio de la narración, se realiza en consonancia con el sustrato ético-social, con los repertorios de posiciones, valores, formas y conocimientos que forman parte del mundo histórico del que narra y de aquel con quien se (pretende) dialoga(r). Ese mundo tiene, para el filósofo francés, un carácter pre-narrativo, ya que, en la dispersión de ese acervo, se encuentran las bases “pre-figurativas” que nos permiten narrar. No hay aquí una concepción de la realidad como algo fijo, estable, estrictamente físico. Las narraciones se relacionan con la realidad humana, esto es, la “acción” que la intriga posibilita, la imitación “(...) ya está articulada en signos, reglas, normas. La “acción” está, desde siempre, *simbólicamente mediatizada*” (2010: 100-101), dice Ricoeur.

Ese mundo “pre-figurado” constituye lo que Ricoeur comprende como el lugar de la “mimesis 1”, con el cual una narración cualquiera dialoga, a la vez que lo rompe. Dialoga, por relacionarse fuertemente con él, insertándose en él, actuando como agente de memoria y olvido. Lo rompe, una vez que, en la tesitura de la intriga, una narración produce un mundo propio, peculiar, distinto de aquél del cual advino. En otras palabras, cada narrar es un acto configurador, de producción de realidad, de agenciamiento peculiar de hechos, agentes, modos, atributos, etc. Ese gesto configurador constituye la “mimesis 2” y, seguramente, no es autónomo, ya que sugiere un apartamiento radical del mundo de la vida. Al contrario. Como hemos visto, es en parte por su diferencia como una narración dialoga y se inserta en la realidad histórico-social. El acto configurador de la narración la hace dependiente de una imaginación creadora, que es responsable exactamente de la recuperación de referencias de la “mimesis 1” y, por su desplazamiento, de las relaciones que caracterizan la tesitura de la intriga.

Según Maria Gabriela Azevedo e Castro (2003) y también Richard Kearney (1997), la “imaginación” es un concepto presente, pero nunca debidamente elaborado en el pensamiento de Paul Ricoeur. Eso no implica disminuir su importancia. Según Azevedo e Castro (2003), que compara la obra del filósofo francés a un “encaje de bolillos”, en función de la delicadeza, de la habilidad y de la articulación de diferentes conceptos y perspectivas, la imaginación constituye el “cojín” que sostiene y hace posible su tejer conceptual. En el caso específico de la narración, la imaginación es lo que posibilita simultáneamente la amplitud del gesto de narrar, el pasaje de la “mimesis 1” a la “mimesis 2” —en otros términos, el diálogo entre el mundo configurado en el texto y la realidad pre-figurada de la cual nace— y del mundo del texto al mundo del lector. Se puede decir, entonces, que toda narración —ya sea histórica o ficcional— es un acto creador, “fabulador”, en el término adoptado por Ricoeur, lo que implica decir que presenta algún grado de ficcionalidad.

Término delicado y controvertido, la “ficcionalidad” no puede ser vista como el inventar fútil o como la producción de mundos falsos, sino como aquello que hace posible el “fabular”, presente en cualquier acto humano. En ese sentido, ficcionar

puede ser inventar, innovar, pero en diálogo con las formas, las reglas, las relaciones y experiencias que constituyen lo que ya existe. Así, “imaginar” y “ficcional” pueden ser vistos como términos hermanos, desde el momento en que es rechazado el carácter despegado y frecuentemente negativo del segundo. Para Azevedo e Castro (2003), la imaginación en Ricoeur adquiere diferentes matices a lo largo de su obra, pero, de modo general,

[la] imaginación es la dimensión subyacente y fundante del poder auto-creador del hombre. Es el poder de fomentar la auto-comprensión mediada por los signos, símbolos y textos. Es la dimensión humana creadora de la identidad o referencia personal, capaz de inventar las acciones identificadoras del individuo” (Azevedo e Castro, 2003: 301).

Tales “acciones identificadoras” tienen claramente un carácter auto-reflexivo, pues posibilitan la “hermenéutica de sí”, el gesto creador e integrador de acción y deseo, de experiencia, presente y expectativa, de uno y de los otros. La importancia de la imaginación en Ricoeur se hace aun más clara cuando avanzamos en el circuito pragmático de la narración. Las mimesis 1 y 2 se solucionan en la mimesis 3, es decir, en el acto de lectura, de interpretación y de apropiación del mundo configurado del texto por su interlocutor. Conforme observa Azevedo e Castro, “[la] imaginación es la dimensión humana que está presente de un modo asumido por Ricoeur en la triple mimesis, especialmente en la mimesis III, momento de la transfiguración subjetiva, apertura de la comprensión que la narración desvela” (2003: 301). En otras palabras: para que haya acto de lectura y proceso de interpretación es necesario que el lector –oyente, receptor, etc.– active su capacidad imaginativa para reconocer y atribuir sentido a las relaciones configuradas en la narración. Así la mimesis 3 es el momento de la “re-figuración”, cuando el mundo del texto vuelve a encontrar el mundo histórico-social por la acción del lector. No se trata, obviamente, de un simple movimiento de “recibir un mensaje”, desde una perspectiva informacional y lineal; se trata, en cambio, de un proceso interactivo por el cual la narración y el lector dialogan y se desplazan mutuamente. La dinamicidad de la intriga encuentra, entonces, su momento de realización máxima cuando es re-configurada por el lector que, a su vez, pasa a considerar todas y cada una de las narraciones con las cuales tiene contacto como parte de su repertorio para actuar en el mundo. Como observa Jeanne Marie Gagnebin (2006), en esa interacción, no sólo el texto es transformado por el lector, sino que este mismo es “herido, “partido”, y su mundo es abierto y “roto”. Ni obra ni sujeto son totalizables; al contrario, están en permanente desplazamiento.

Ricoeur busca, a lo largo de “Tiempo y Relato”, deshacer la imagen de un círculo vicioso que conectaría la mimesis 1 a la mimesis 3, por la mediación de la mimesis 2. Para él, esa conexión no es de ninguna forma “viciosa”, sino “virtuosa”, pues involucra procesos de desplazamiento e inventiva. El retorno de la narración al mundo de la vida no es una vuelta al punto de origen, sino un incremento, un tránsito, una innovación. El virtuosismo de esa dinámica puede llegar, por tanto, a deshacer la propia imagen del círculo, que se transforma en una espiral, en un encadenamiento infinito. De esta forma, es ciertamente posible comprender que la mimesis 3 es el punto de llegada y también el punto de partida para la mimesis 1, una vez

que esa circulación de narraciones hace posible –deseable, necesario, habitual y/o regular– el acto de contar historias. Pero eso no significa afirmar que esa dinamicidad se genera bajo el signo de la mismidad o a partir de la diferencia absoluta. Es exactamente en la sutil y peculiar articulación entre la una y la otra que las historias nacen, circulan, son aprehendidas y recontadas.

2. A PARTIR DE LAS NARRACIONES, EL PERIODISMO

La reflexión sobre las narraciones mediáticas exige, entonces, que se supere un enfoque típico y tradicional en los estudios comunicacionales – sobre todo en el periodismo – que las considera como una modalidad textual. Una narración, desde esa perspectiva, es un dato, un tipo de texto, en el interior de otras construcciones textuales existentes en los procesos mediáticos. En algunos casos, además, se hace necesario, para algunos autores, rechazar el mismo carácter narrativo de ciertas producciones periodísticas, para acentuar su compromiso con la descripción precisa de los hechos. A partir del entendimiento de la triple mimesis y de la intriga como operación, una narración se convierte en un “texto”. En el sentido amplio de este concepto, como lo concibe Bajtín (1992); o, como dice Marc Lits (1997, 2007), la narración pasa a ser considerada como una especie de “entidad abstracta”, lo que implica una materialidad y también los procesos de configuración y reconfiguración colectiva e individual, creadores de identidad y fuertemente anclados en la vida social.

Entender la narración como una “entidad abstracta” no es, por lo tanto, negar la materialidad textual, sino insertarla en una dinámica comunicacional, tal y como postula Ricoeur cuando considera que la narratividad se establece en la articulación entre las tres mimesis. Una narración no es un producto del “emisor”, ya que constituye un modo de relación que involucra necesariamente el actuar de los “receptores”, en su proceso de “recitación”, de reconfiguración del mundo (como lo describe, por ejemplo, Certeau, 1998). Entre los gestos de pre-figuración y de refiguración, un mundo textual se presenta dinámico y abierto. En ese movimiento, de una parte, la narratividad sobrepasa los límites de una única noticia, y de otra, el lugar del analista se aproxima al lugar del receptor en su proceso de refiguración.

De esta forma, reflexionar sobre la narratividad periodística es considerar la posibilidad de constitución de un “texto” más allá de la noticia y accionar otras relaciones presentes en el espacio y en el tiempo donde los medios informativos tienen un rol fundamental. Eso implica, como observa Lits (1997), considerar las características del “soporte”, los límites de la narración y de su captura por el receptor. A partir de lo que postula Ricoeur, especialmente sobre la importancia de la mimesis 3, se puede aprehender con más refinamiento el sentido de una expresión como “mirada narrativizadora”. Este término busca designar la aprehensión de un texto o conjunto de ellos como constitución de una narración. Aunque esos textos no sean aparentemente “narrativos”, no significa que no puedan componer una intriga entre sí, a partir de una mirada, típica de la mimesis 3, que, simultáneamente, los junta y articula el agenciamiento de hechos, agentes y características. Esa mirada narrativizadora acciona claramente una perspectiva recepcional, ausente en gran parte de los

modos como el periodismo y sus narraciones son aprehendidos. Tal perspectiva no rechaza obviamente las condiciones de producción y tampoco desprecia las relaciones textuales internas a cualquier narración. Al contrario, busca ir más allá, alcanzando una dinámica comunicacional en la que el actuar de los receptores, en interacción con las demás instancias, es decisivo.

Más que una operación exógena o absurda, esa “mirada narrativizadora” se desarrolla, por tanto, a partir de condiciones histórico-sociales concretas, donde están integradas las narrativas. Aprehender eventos y sujetos como parte de una narrativa es, así, un modo peculiar de conocerlos, de posicionarse frente a ellos, y sólo es posible porque una narración no es simplemente una modalidad textual, sino un modo de experimentar e insertarse en el mundo, compartido por todos y susceptible de ser activado por cualquiera, en cualquier momento. Por lo tanto, investigar las narraciones es constituir una perspectiva analítica que intenta comprender no sólo la complejidad de los vínculos sociales, tal como son escenificados o performados en el mundo contemporáneo, también hay que mirar hacia las diferencias que esa forma peculiar de organización del mundo presenta, implica y desarrolla, a los sujetos, la experiencia, los saberes y la vida cotidiana.

Desde esta óptica, las narraciones surgen como un fenómeno complejo, cuya existencia, para los investigadores, puede ser vista, por lo menos, desde tres dimensiones: como metáfora –haciendo visible un conjunto de relaciones teóricamente elaboradas–; como objeto –fenómeno social que incluye al investigador, siendo también externo a él–; y como procedimiento analítico –lo que implica categorías y supuestos–. Los diferentes estatutos y usos de la narración acentúan, por un lado, su amplitud y su importancia; y por otro, caracterizan una actitud epistemológica de constitución de un objeto de investigación fundado en el diálogo y en el tránsito de saberes y realidades culturales. Esa mirada *narrativizadora* resulta, por tanto, de la dinámica de la triple mimesis, en los términos de Ricoeur, y de la inserción de las narraciones en una perspectiva pragmático-antropológica, que hace posible que cada individuo sea a la vez generador, lector y parte de las historias del mundo.

En ese momento ya se impone un primer y obligatorio desplazamiento: en vez de preguntarse si una noticia es narrativa, se verifica que la narratividad periodística alcanza no sólo los modos como su texto es escrito, sino también las formas como se articula con otros dispositivos a lo largo de la página impresa, en el portal de la web, en la sucesión de cuadernos y secciones de periódicos, revistas, bloques televisivos y noticiarios de radio (Leal, 2009; Leal, Carvalho, 2012). Esas articulaciones “sincrónicas” y “diacrónicas” pueden adquirir una cualidad narrativa en el pasaje de los mundos configurados por las historias ofrecidas por los medios de comunicación a los mundos de los lectores, oyentes y espectadores. Hasta en la recurrencia de ediciones de un medio de noticias es posible vislumbrar el desarrollo de una narración. Eso ocurre tanto en relación a acontecimientos sociales que se dilatan en el tiempo, como en la repetición de “pequeñas ocurrencias”, de las historias cortas y aparentemente aisladas que informan sobre relaciones y tensiones típicas de la vida social, como el tráfico, la muerte, las relaciones de género y las relaciones afectivo-sexuales.

En ese sentido, se observa que “leer” una noticia es también y simultáneamente “leer” un “periódico”, un medio noticioso y los modos como el uno y el otro se articulan, constituyendo dimensiones fundamentales de la narratividad periodística. De esta forma se verifica, en esa articulación de noticias, notas, reportajes y en la sucesión de las historias que el periodismo cuenta, no sólo el germen de una intriga, sino también su materialización, incluso en la imprescindible relación que mantiene con el tiempo, según Ricoeur. Sin embargo, ¿como aprehender los caminos que delimitan esa narratividad periodística y mediática, vista a partir de y en la articulación de dos dispositivos (Antunes, Vaz, 2006; Mouillaud, 1997) tan distintos e interdependientes como un “texto” y su “medio”, entre “noticia” y “periódico”? Esa pregunta viene acompañada por otras cuestiones, que abarcan desde los modos de construcción de la intriga y de la cualidad de la experiencia narrativa ahí presente, hasta las relaciones entre periodismo y acontecimiento, pasando por los modos de encaje de la noticia y del medio informativo. Además de ello, implica también cuestiones de naturaleza conceptual y metodológica. De este modo, tal cuestión exige que se observe la narración periodística para, además de la noticia - en una dinámica en la que no sólo el lector tenga lugar, sino también que se destaque el producto periodístico casi siempre dejado en la sombra - que el medio de comunicación, el “periódico”, pase a ser visto como un dispositivo específico y un sujeto “semiótico” peculiar (Landowski, 1992; Mouillaud, 1997; Leal, Carvalho, 2012).

En esa dinámica, que pone en intriga aquello que estaría aparentemente aislado, la imaginación, esa capacidad humana creadora, tiene un papel fundamental. “Fabular”, como se observa anteriormente, es algo intrínseco tanto en el gesto de configurar narraciones (el pasaje de la mimesis 1 a la mimesis 2, en los términos de Ricoeur) como en el pasaje del mundo del texto al mundo del lector (de la configuración a la refiguración). Cuando se piensa el periodismo a la luz de las narraciones -y de su dependencia en relación a ese gesto fabulador fundamental- se enfrenta inevitablemente con una dicotomía fuertemente enraizada en el hacer periodístico, aquella que separa hecho y ficción. Esa dicotomía puede ser reorganizada en otras parejas, como realidad/ficción, realidad/invención y periodismo/literatura, cuando se entiende que el primero no tiene -o no debería tener- espacio para la creatividad, la libertad del autor y del receptor, o la falta de compromiso y la inventividad formales de la segunda³. De modo general, esa dicotomía, en sus diferentes versiones, puede ser abordada en por lo menos dos aspectos fundamentales: primero, como hacen Bird y Dardenne (1999) en un ensayo hoy clásico, observando que “contar” historias es un hacer enraizado culturalmente; segundo, reflexionando sobre los sig-

³ La discusión sobre la relación periodismo y literatura es seguramente antigua y tiene varios aspectos. No obstante, es importante observar que ese debate frecuentemente no alcanza la amplitud de los fenómenos que los términos “periodismo” y “literatura” -normalmente usados en singular- recubren, cuando no opera en una reducción significativa y frecuentemente poco problematizada de sus significados. Mucho de lo que se discute aquí señala exactamente al periodismo como un fenómeno multifacético y que desafía definiciones fáciles, como las que lo entienden a partir de la prensa diaria. En lo que respecta a la literatura, es siempre bueno tener en mente su diversidad histórico-social y también conceptual, tal como alertan, entre otros, Jonathan Culler (1999) y Antoine Compagnon (1999).

nificados e implicaciones del término “ficción”, algo generalmente poco explorado en los estudios periodísticos.

En el primer caso, Bird y Dardenne (1999) son bastante enfáticos al observar que las noticias se integran en una práctica cultural “antiquísima” y quizás universal –el arte de narrar y contar historias– y que, por lo tanto, sus “fronteras”, “orientaciones” y “creaciones” no son naturales y no pueden ser totalmente justificadas y atribuidas a las características de los acontecimientos sociales con los que dialogan. Como productos culturales, las noticias tienen un fuerte parentesco con los mitos y traen las tensiones de una realidad social, constituyéndose, entonces, como una amalgama de valores que circulan y caracterizan una sociedad dada. Los autores, en este sentido, observan lo semejantes que son las noticias en relación a los mitos y estructuras socialmente difundidas, como es el caso de la Cenicienta, del héroe trágico, etc. Narrar, en ese aspecto, supone inevitablemente contribuir a “moralizar” la realidad, una vez que esta es aprehendida y organizada narrativamente a partir de los valores y patrones morales en boga. De esa manera, una dimensión claramente ideológica se revela en el narrar.

Queda claro que el punto de partida de Bird y Dardenne es que una noticia, aunque pese su vínculo con la realidad, es, desde cualquier ángulo que se vea, un acontecimiento puesto en lenguaje, organizada a su vez a partir de técnicas específicas, pero también reglas y tradiciones que caracterizan el narrar de modo general. Así, dicen ellos, “[a]unque la noticia no sea ficción, es una ‘historia’ sobre la realidad, no la realidad en sí” (1999: 276). Continúan ellos: “[d]entro del paradigma noticioso, ellos (los periodistas) encuadran el problema del ‘impulso de moralizar la sociedad’ en términos de dicotomías como realidad/ficción y verdadero/falso y vuelven a la técnica del registro.” (1999: 277). No obstante, según los autores, la preocupación no debería ser el restablecer los límites entre realidad y ficción, periodismo y literatura, verdadero y falso. Ese movimiento frecuentemente adquiere la forma de una normativa deontológica o de una reflexión ética que puede hasta dificultar el entendimiento de la complejidad del fenómeno periodístico y su relación con la realidad social. Como observan Bird y Dardenne, los periodistas no sólo producen narraciones, sino que tienden a contar las mismas historias, de manera idéntica y eso es tanto un gesto de memoria como de exclusión. “Al fin y al cabo, [...] el contar una ‘historia’ excluye, por consiguiente, todas las otras ‘historias’ que nunca son contadas” (1999: 277).

Las reflexiones de Bird y Dardenne, al considerar el carácter narrativo de las noticias y al enraizarlas en la vida social y en las tradiciones del narrar, son uno de los caminos por los que se hace posible ver las cualidades estéticas que implica el hacer periodístico. Muchas veces circunscritas a las historias de interés humano o al debate ético-deontológico, esas cualidades llevan las marcas de tradiciones históricamente constituidas y que no son exclusivas del periodismo, aunque, en ese hacer, adquieran características propias e integren un debate peculiar. Así, las grandes tradiciones estéticas, como el realismo, el naturalismo, el melodrama y lo fantástico, atraviesan claramente el hacer periodístico, así como también lo hacen en el caso del cine, la literatura, el teatro y la televisión, lo que se puede verificar cuando se abren las páginas de un periódico, se ve el telediario o se navega en la web (Lead, 2011). Esas tradiciones se remontan incluso al surgimiento del periodismo como una prác-

tica social específica y a su evolución de modo simultáneo y concurrente a otras formas de narrar. Además de ello, hasta la “típica” estética del periodismo, como lo es el desafortunado sensacionalismo, presenta esa raíz histórica común que se encuentra presente en las historias acuñadas bajo el paradigma “objetivo” (Ramos, 2012; Enne, 2007; Barbosa, Enne, 2005). Más que acusar al sensacionalismo, resulta más productivo verificar y reflexionar sobre dónde, cómo y por qué se ha mantenido como práctica, como estrategia y como elemento discursivo hasta hoy.

Bird y Dardenne, al afirmar que las noticias son historias, pero no por ello “ficciones”, también exigen que uno se incline con más cuidado a esa oposición tan relevante para el periodismo; oposición que se funda ciertamente en una perspectiva científica de tendencia positivista, que separa sujeto/objeto y acontecimiento/observador. Dado su compromiso con la verdad de los hechos, el periodismo busca apartarse del polo fabulador, creativo, para reafirmar su referencialidad y su función de llevar a los lectores, de modo fiable y creíble, la realidad social. En ese esfuerzo, “ficción” se hace simultáneamente sinónimo de invención, falsificación e irrealdad y engloba términos distintos como ficcional, ficcionalidad y ficticio. La indistinción de esos términos y su asociación negativa con el no-compromiso con la realidad llegan, por un lado, a producir una relación ambigua con la literatura, bien sea vista como objeto de rechazo –artificio e invención– o como algo positivo –teniendo supuestamente “técnicas” y estrategias específicas–, que enriquecerían el hacer periodístico. Por otro lado, esa actitud dota al periodismo de una especie de “realismo ingenuo” (Gomes, 2009), pues no sólo reduce las cualidades cognitivas, ideológicas y narrativas de su hacer, al verlo como espejo de la realidad, sino también supone una realidad social estable y fija que serviría de parámetro para su acción interpretativa y para las historias que se cuentan.

La pregunta productiva que se puede hacer, en relación a esa oposición, es: al fin y al cabo, ¿qué es “ficción”? La respuesta implica distinguir no sólo dimensiones internas recubiertas por el término, sino también su articulación con otras expresiones a él asociadas, en especial ficcionalidad, ficticio y ficcional, como dijimos anteriormente. En el entendimiento del término “ficción”, Thomas Pavel (1996) distingue tres significados distintos, muchas veces usados de modo indiferenciado. Por ficción, por ficticio y también por ficcional se entienden aquellas entidades que no tienen existencia empírica y son, por lo tanto, irreales, construcciones imaginarias; se entiende también un cierto conjunto de textos que presuponen un gesto de lectura particular, es decir, los libros o las películas, “de ficción” o “fccionales”; incluso, se entiende como una dimensión institucional que prevé y regula lo que es “ficcionalizable” o no, además de los roles y funciones que producir y consumir ficciones adquieren en una sociedad dada. Esos tres sentidos, como se observa, no se confunden: por ejemplo, decir que un unicornio es un ser ficcional no es lo mismo que decirlo sobre los textos y las narraciones donde este se presenta, tampoco es necesariamente alcanzar la dimensión institucional que implica el imaginar un unicornio.

Esos tres usos del término “ficción” exigen como contrafaz algo que es tomado como realidad, o mundo de referencia: es sólo a partir de la fijación de un universo de cosas y relaciones como “reales” que se puede considerar algo como “ficcional” (Pavel, 1996; Eco, 2002; Farré, 2004; Yvancos, 1994; Leal, Jácome, 2011). Ese

mundo de referencia, no obstante, no es fijo ni estable, pues depende de un repertorio histórico-social fuertemente regulado, que hace que la “realidad sea esa”, que las “cosas se den de ese modo”. A continuación se presentan dos ejemplos ilustrativos que implican la fe en divinidades específicas y algunas certezas históricas que se revelan como “ficciones”. El primero tiene en cuenta que, para los que creen, la divinidad, aunque impalpable e inmaterial, es algo claramente existente, mientras que aquellos que no comparten esa creencia, por más respetuosos que sean, si no la consideran como totalmente ficcional, por lo menos la ven como una realidad circunscrita. Es muy deseable, incluso, que un reportero ateo se refiera a un dios de una religión dada y reconocida en su sociedad con respeto, como algo existente para aquellos que comparten esa fe. Esto no siempre ocurre cuando esa divinidad está vinculada a un grupo social (interno o extranjero) menos legítimo socialmente. El segundo ejemplo, a su vez, implica recordar que, tiempos atrás, la existencia de un unicornio no era algo absurdo o falso, sino plenamente posible, al igual que los monstruos marinos o las sirenas.

En otras palabras, se observa que, aunque “ficción” englobe relaciones ontológicas, demarcacionales e institucionales específicas, éstas son interdependientes y revelan fuertemente los modos en los que las sociedades y culturas se construyen a sí mismas, construyen sus realidades y los demás mundos posibles de ser habitados, por lo menos provisionalmente (los mundos de los sueños, de las creencias, de las fantasías, etc.). En este sentido, la asociación entre ficción y falsedad o mentira es equivocada, en la medida en que aquello que es ficcional tiene un estatuto específico y es reglado de un modo peculiar. De la misma forma, la realidad no es única y tampoco unívoca: uno transita, en su día a día, por diferentes realidades y hay certezas y relaciones posibles en cada una de ellas que no son transportables a las demás.

Sin avanzar demasiado en esa discusión, que tiene ciertamente gran complejidad, lo importante es observar que la dicotomía realidad/ficción reduce y simplifica tanto la ficción como la propia realidad. La ingenuidad del realismo periodístico alcanza tanto una como la otra y separa relaciones que están, en cambio, interconectadas. Al final, si la “realidad” es un mundo posible tomado como referencia y a partir del cual otros son medidos en su mayor o menor ficcionalidad, la ficción no se constituye simplemente de cosas exóticas y absurdas. Las narraciones ficcionales son construcciones culturales y se destinan a la misma realidad que aquellas “no-ficcionales”. En ese sentido, la ficción constituye un modo de decir, de producir relaciones referenciales. Mucho se sabe, por ejemplo, sobre décadas pasadas cuando se ven las narraciones ficcionales entonces producidas y cómo no sólo esas historias “imaginan” mundos posibles en aquel momento histórico sino también los narran de forma contextualmente caracterizada. La ficción se presenta, en ese momento, como algo tan fiable como la citada “no-ficción”.

Si narrar es extraer de la realidad social parámetros, formas, valores y relaciones e insertarlas en otra historia, eso significa que esta historia deberá/podrá ser reconocida simultánea o separadamente como “real”, fiable, ficcional o divertida. Una narración sobre lo real puede claramente ser entendida en otro tiempo como totalmente ficcional, y eso informa sobre el grado de fabulación existente en el acto de narrar, además de insertar ese actuar en una dinámica pragmática y comunicacional circunscrita contextualmente. Esa fabulación está presente en los procesos de apre-

hensión, textualización y circulación de los acontecimientos sociales en forma de noticias y a través de las páginas, pantallas y ondas sonoras. Por tanto, está presente en el periodismo como una forma de conocimiento, que interpreta y reorganiza los mundos narrativamente y los devuelve a la lectura y al consumo de sus interlocutores. En ningún momento, eso significa decir que el periodismo produce ficciones, pero sí exige que se ponga atención en los procesos, los modos de ser y de hacer periodístico, que son actividades humanas marcadas histórica y socialmente. Mirar el periodismo como fenómeno narrativo es descubrir un vasto campo de cuestiones y problemas que hacen ver otras dimensiones presentes en la complejidad del fenómeno periodístico y permiten renovar modos de aprehenderlo e investigarlo. Formas de investigación que se apartarían de técnicas ahistóricas o de supuestos transmisores de una verdad única, una vez que en el periodismo nos enfrentamos con actuaciones, acciones performativas y contextuales, tensionadas y ambiguas, cuyas demarcaciones, fronteras y límites no son tan fácilmente codificables, ni se presentan sin zonas de sombra y humo. Por ello, tales aspectos permanecen inciertos y provocadores.

3. BIBLIOGRAFÍA

- ABRIL, G., (2007). *Análisis crítico de textos verbovisuales*. Madrid: Síntesis.
- ANTUNES E. & VAZ, P (2006). “Mídia: um halo, um aro, um elo”. En FRANÇA, V.; GUIMARAES, C. (Dir.). *Narrativas do cotidiano*. Belo Horizonte: Autêntica, pp. 43-60.
- AZEVEDO E CASTRO, M. G., (2003). *Imaginação em Paul Ricoeur*. Lisboa: Instituto Piaget.
- BAKHTIN, M (1992). *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BARBOSA, M; ENNE, A., (2005). “O jornalismo popular, a construção narrativa e o fluxo do sensacional”. *ECO-PÓS*. Rio de Janeiro, v. 8, n. 2, agosto-dezembro 2005, pp. 67-87.
- BARTHES, R., (1971). *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes.
- BENETTI, M; FONSECA, V.,(dirs.) (2010). *Jornalismo e Acontecimento: mapeamentos críticos*. Florianópolis: Insular.
- BENJAMIN, W., (1994). *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense.
- BIRD, E., (dir.) (2010). *The anthropology of news and journalism*. Bloomington: Indiana University Press.
- BIRD, E; DARDENNE, R., (1999). “Mito, Registro e ‘estórias’: explorando as qualidades narrativas das notícias”. En TRAQUINA, N., (dir.). *Jornalismo: questões, teorias e “estórias”*. Lisboa: Vega, pp.258-261.
- BROOKS, P., (2005). *Realist Vision*. Nova York: Yale University.
- , (1975). *The melodramatic imagination*. New Haven: Yale University Press.
- CERTEAU, M., (1998). *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes.
- CHAPARRO, M., (2008). *Sotaques d’aquém e d’além mar*. São Paulo: Summus.
- CHARAUDEAU, P., (2006). *O discurso das mídias*. São Paulo, Contexto.
- COMPAGNON, A., (1999). *O demônio da teoria*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- COSTA, C., (2005). *Pena de aluguel*. São Paulo: Companhia das Letras.
- CULLER, J., (1999). *Teoria literária*. São Paulo: Beca.
- DAVIES, L., (1997). *Factual Fictions: the origins of English novel*. Pensilvânia: The University of Pensilvania Press.

- ECO, U., (2002). *Lector in fabula*. São Paulo: Perspectiva.
- , (2006). *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva.
- ENNE, A. L., (2007). O sensacionalismo como processo cultural. *ECO-PÓS*. Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, julho-dezembro 2007, pp. 70-84.
- FARRÉ, Marcela (2004). *El noticiario como mundo posible: estrategias ficcionales em la información audiovisual*. Buenos Aires: La Crujía.
- FRANÇA, Vera. & GUIMARÃES, César, (Dir.) (2006). *Narrativas do cotidiano*. Belo Horizonte: Autêntica.
- GAGNEBIN, J. M., (2006). *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34.
- GENETTE, G (1995). *O discurso da narrativa*. 3.^a ed., Lisboa, Vega.
- GENRO FILHO, A., (1987). *O segredo da pirâmide: para uma teoria marxista do jornalismo*. Porto Alegre: Tchê!
- GOMES, W., (2009). *Jornalismo, fatos e interesses*. Florianópolis: Insular.
- GREIMAS, A. J., (1979). *Ensaio de semiótica poética*. São Paulo: Cultrix.
- KEARNEY, R., (1997). *A poética do possível*. Lisboa: Instituto Piaget.
- LANDOWSKI, Eric, (1992). *A sociedade refletida: ensaios de sociosemiótica*. São Paulo: Educ/Pontes.
- LEAL, B. S., (2009). Para além da notícia: o jornal, sua identidade, sua voz. *Revista Fronteiras*, v. 11, 2009, pp. 113-123.
- , (2008). A experiência do telejornal: a âncora naturalista. *Revista FAMECOS*, v. 36, 2008, pp. 54-60.
- , (2006). “Saber das narrativas: narrar”. En GUIMARÃES, César & FRANÇA, Vera (dirs.). *Na mídia, na rua: narrativas do cotidiano*. Belo Horizonte: Autêntica.
- , (2011). “As estéticas do jornalismo em transformação: perspectivas de pesquisa em comunicação”. En BERGER; SILVA; KUNSCH; ALBURQUERQUE (Dir.). *Jornalismo Contemporâneo: figurações, impasses e perspectivas*. Salvador: UFBA, v. 1, pp. 103-118.
- , ANTUNES, E; VAZ, P. B., (Dir.) (2011). *Jornalismo e acontecimento: percursos metodológicos*. Florianópolis: Insular.
- , B.S.; CARVALHO, C., (2012). *Jornalismo e homofobia no Brasil: mapeamentos e reflexões*. São Paulo: Intermeios.
- , B.S; JÁCOME, P., (2011). Mundos possíveis entre a ficção e a não-ficção. *Revista Famecos*. Porto Alegre, n.º 18, v. 3, set/dez 2011, pp. 855-876.
- LITS, M., (1997). Le récit médiatique: un oxymore programmatique? *Recherches en communications*. Louvain, n.º 07, 1997, pp. 37-59.
- , (2007). L’information a l’heure numérique. *Recherches en communication*. Louvain, n.º 28, 2007, pp. 81-89.
- LYOTARD, J-L., (2000). *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- MEDINA, C., (1998). *Notícia: um produto à venda*. São Paulo: Summus.
- MEDITSCH, E., 2005. Journalism as a form of knowledge: a qualitative approach. *Brazilian Journalism Research*. Brasília, v. 1, n.2, 2005.
- MOUILLAUD, M., (1997). *O jornal: da forma ao sentido*. Brasília: UnB.
- MOURA, M., (2006). *Os nós da teia*. São Paulo: Annablume.
- PARK, R., (2008). “A notícia como forma de conhecimento”. En BERGER, C.; MAROCCO, B. (Dir.). *A era glacial do jornalismo*. Vol. 2. Porto Alegre: Sulina, 2008, pp. 51-70.
- PAVEL, T., (1986). *Fictional Worlds*. Boston: Harvard University Press.
- PONTE, C., (2005). *Para entender as notícias – linhas de análise do discurso*. Florianópolis: Insular.
- QUÉRE, L., (2005). Entre o facto e o sentido: a dualidade do acontecimento. *Trajectos*. Lisboa: Instituto Superior das Ciências do Trabalho e da Empresa, n.º6, 2005, pp. 59-75.

- RAMOS, R., (2012). *Os sensacionalismos do sensacionalismo*. Porto Alegre: Sulina.
- RICOEUR, P., (1991). *O si mesmo como um outro*. Campinas: Papirus.
- , (2010). *Tempo e narrativa* – Tomo I. São Paulo: WMF Martins Fontes.
- , (2010). *Tempo e narrativa*. Tomo II. São Paulo: WMF Martins Fontes.
- , (2010). *Tempo e narrativa*. Tomo III. Campinas: São Paulo: WMF Martins Fontes.
- SANTOS, B. S., (2002). *Um discurso sobre as ciências*. São Paulo: Cortez.
- SCHUDSON, M. (2010). *Descobrimos a notícia*. Petrópolis: Vozes.
- SCHUTZ, A., (2008). “Símbolo, realidad y sociedad”. En *El problema de la realidad social*. Trad. Néelson Miguez. 2.ªed. Buenos Aires: Amorrortu, pp. 260-316.
- , (2008). “Sobre las realidades múltiples”. En *El problema de la realidad social*. Trad. Néelson Miguez. 2.ªed. Buenos Aires: Amorrortu, pp.197-238.
- TODOROV, T. (1979). *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva.
- TOMACHEVSKI, B. (1979). Teoria da prosa. TODOROV, T., (Dir.). *Teoria da literatura: formelistas russos 1*. Lisboa, Relógio D’água.
- TRAQUINA, N., (dir.) (1999). *Jornalismo: questões, teorias e “estórias”*. Lisboa: Vega.
- TUCHMAN, G., (1978). *Making News: a Study in the Construction of Reality*, Nova Iorque: Free Press.
- YVANCOS, J. M., (1994). La ficcionalidad: estado de la cuestión. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*. Madrid, n. 3, 1994, pp. 265-282.

RESUMEN

El artículo argumenta a favor de ver el periodismo como un modo peculiar de conformar narrativas. Se discute el rechazo general del carácter narrativo de ciertas producciones periodísticas, por suponerlo incompatible con el compromiso del periodismo con la verdad de los hechos. Pero las noticias se integran a una práctica cultural antiquísima y quizá universal, el arte de contar historias. Las noticias son historias, pero no por ello “ficciones”. Ver la dimensión narrativa del periodismo implica verlo como una forma de conocimiento que interpreta y reorganiza los mundos narrativamente para devolverlos a la lectura y al consumo de sus interlocutores.

Palabras clave: narrativa, periodismo, ficcionalidad

On journalism and narrative: displacement and questions

ABSTRACT

The paper argues in favor of seeing journalism as a peculiar form of narrative. It discusses the general rejection of the narrative character of certain journalistic productions, by supposing it as incompatible with journalism’s commitment to the truth of the facts. But the news is part of an ancient cultural practice, the art of storytelling. The news are stories, but not “fictions”. Seeing the narrative dimension of journalism means seeing it as a form of knowledge that interprets and rearranges the world in a narrative way to return it to the reading and consumption of its partners.

Keywords: narrative, journalism, fictionality