

Trabajo Fin de Grado

Relaciones entre periodismo y literatura:

La reivindicación del yo en el romanzo - vérité de
Oriana Fallaci

English tittle:

Relations between journalism and literature:

The vindication of me in the Oriana Fallaci's romanzo
- vérité

Autor/es

Miriam Najibi Goñi

Director/es

María Angulo Egea

Grado en Periodismo

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Año 2018

RESUMEN

Desde Norteamérica, en la década de 1960, se sistematizó y definió la fórmula que se haría llamar New Journalism por Tom Wolfe. La periodista italiana Oriana Fallaci trabajó de forma prolífica el reportaje novelado, o como ella los denominó *romanzo vérité*, de forma coetánea a la de reconocidos *new journalists*, constituyéndose como un ejemplo de periodismo personal.

Este trabajo tratará de determinar mediante el método del Comparatismo Periodístico – Literario morfológico las características del *romanzo vérité*, sus semejanzas y paralelismos con el reportaje novelado definido por el New Journalism. El estudio de caso fundamentado en el análisis de los recursos literarios en *Niente e così sia* (1969), *Lettera a un bambino mai nato* (1975) y *Un Uomo* (1979) sirve de epítome para develar la contemporaneidad y afinidades estilísticas de estos nuevos periodismos.

Palabras clave: Periodismo, literatura, periodismo narrativo, New Journalism, Oriana Fallaci, romanzo vérité, Niente e così sia, Lettera a un bambino mai nato, Un Uomo.

ABSTRACT

From North America, in the decade of 1960, there was systematized and defined the formula that would be called New Journalism by Tom Wolfe. The Italian journalist Oriana Fallaci worked of prolific form the novelized article or as she named them *romanzo vérité* developed from contemporary form to her of recognized new journalists, being constituted as an example of personal journalism.

This work try to determine by the means of the method of the Comparatismo Periodístico- Literario morphologic the characteristics of the romanzo vérité, his similarities and parallelisms with the novelized article defined by the New Journalism. The study of case based on the analysis of the literary resorces in *Niente e così sia* (1969), *Lettera a un bambino mai nato* (1975) and *Un Uomo* (1979) use as an epitome for revealing the contemporaneusness and stylistic affinities of these new journalism.

Key words: Journalism, literatura, narrative journalism, New Journalism, Oriana Fallaci, romanzo vérité, Niente e così sia, Lettera a un bambino mai nato, Un Uomo.

Contenido

1. INTRODUCCIÓN	4
1.2 Objetivos y justificación	5
1.3 Metodología	6
2. MARCO TEÓRICO	9
2.1 Inicios de la simbiosis entre literatura y periodismo	9
2.2 The New Journalism.....	12
2.2.1 Antecedentes directos.....	12
2.2.2 Concepto y autores.....	13
2.2.3 Técnicas de escritura	15
2.2.4 La voz del yo.....	17
2.3 New Journalism fuera de Estados Unidos: Oriana Fallaci, periodista literaria italiana	20
3. ESTUDIO DE CASO: El reporterismo literario en los <i>romanzo verità</i> de Oriana Fallaci	26
3.1 Composición temporal	26
3.1.1Relaciones de orden	26
3.1.2 Relaciones de duración y frecuencia.....	28
3.2 Composición espacial	31
3.2.1 Caracterización espacial	31
3.3 Punto de vista	33
3.3.1 La relevancia del “tú” en la obra de Oriana Fallaci	33
3.3.2 Narrador participante.....	36
3.3.3 Narrador protagonista.....	38
3.3.4 Narrador omnisciente	39
3.4 Caracterización del personaje	40
3.4.1 Presentación directa.....	41
3.4.2 Presentación indirecta y mixta	43
4. CONCLUSIONES.....	45
5. BIBLIOGRAFÍA.....	49
6. ANEXOS.....	53
6.1 Extractos citados en italiano	53
6.2 Reportaje digitalizado de Oriana Fallaci en <i>L'Europeo</i>	63

1. INTRODUCCIÓN

El siguiente trabajo parte de la hibridación entre la naturaleza periodística y literaria desde la cual se han elaborado obras que aúnan el rigor periodístico y los procedimientos de escritura propios de los relatos ficticios. La estética aportada por estos últimos confiere al relato un cariz más real ya que permite la profundización en detalles que el periodismo tradicional ignora (López Pan y Gómez Baceiredo, 2010). Dentro de la tradición periodística, el género del reportaje se conformó como una modalidad comunicativa heredera de la cultura literaria posterior y coetánea, además de los métodos de tratamiento de la información acuñados por las ciencias sociales como la historia, antropología, psicología y sociología. De esta manera, el reportaje, al igual que la novela, se desarrolló como un género cuyo rasgo relevante versó sobre la variedad funcional, temática y estilística que podía abarcar (Chillón, 1999).

Debido a la versatilidad que presenta el reportaje, en las siguientes páginas abordaremos este género desde el denominado reportaje novelado, definido por Albert Chillón como: “un género mixto que combinaba el propósito documental y los procedimientos de indagación y elaboración de la información propios del reportaje periodístico con las técnicas de escritura acuñadas por la tradición novelística” (Chillón, 1990: 211).

En el tránsito hacia la sociedad de comunicación de masas, el reportaje novelado experimentó un auge, desarrollado en parte desde el periodismo *muckraker* de Ida M. Tarbell, hasta el reporterismo participante de George Orwell. El fenómeno del New Journalism, fraguado en Norteamérica a mediados del s.XX, puso de manifiesto un periodismo narrativo creativo, deudor de las técnicas literarias realistas y, capaz de trastocar el dogma de la retórica objetivista *facts are sacred, comments are free*.

Desde esta perspectiva, en las siguientes páginas, se abordará la faceta como periodista escritora de la italiana Oriana Fallaci (Florencia, 1929-2006). Gran parte de la notoriedad de Fallaci se debe a su trabajo como entrevistadora; sin embargo, cultivó de forma prolífica el reportaje novelado o como ella lo denominó *romanzo vérité*.

Yo no soy una periodista al cien por cien. Yo soy una escritora. (...)
Prefiero tener algo bien escrito, bien construido desde un punto de vista literario y dramático. Yo soy la juez. Yo soy la única que decide. Escucha:

si yo fuera una pintora e hiciera tu retrato, ¿tendría o no derecho a pintarte como yo quisiera? (Fallaci en Agnello-Modica, 1991: 2).¹

Esta dicotomía llevó a Fallaci a publicar y ampliar diversos reportajes escritos para *L'Europeo* en formato libro. Aunque su nombre no se encuentre en la vanguardia de los autores adalides del New Journalism, parte de sus reportajes novelados fueron publicados en el contexto en el que se produjo el fenómeno. Al igual que Truman Capote o Norman Mailer, la italiana trató en sus relatos hechos de actualidad como la guerra de Vietnam y el movimiento de 1968 en México en *Niente e così sia* (1969), la visión de lo personal es político en *Lettera a un bambino mai nato* (1975) o la historia del revolucionario griego Alexandros Panagulis en *Un Uomo* (1979) mediante la experimentación periodístico literaria.

El escritor checo Milan Kundera le atribuyó el mérito de ser la precursora del periodismo moderno, incluso por delante de Hemingway (Peñas, 2015). Más allá de los halagos o controversias que Fallaci despertó como entrevistadora, su contribución al periodismo narrativo no puede ser ignorada y, entre sus méritos, debe reconocerse el hecho de ser la primera periodista mujer italiana que desempeñó la labor de corresponsal de guerra (Zangrilli, 2013).

1.2 Objetivos y justificación

Este trabajo centrará sus objetivos estrictamente dentro del marco como periodista escritora de reportajes novelados de Oriana Fallaci así como su relación con las expresiones periodísticas literarias que preceden su obra.

De forma específica, dentro del abanico de relatos *non fiction* de la italiana serán analizadas tres composiciones: *Niente e così sia* (1969), *Lettera a un bambino mai nato* (1975) y *Un Uomo* (1979). Las razones de la elección versan sobre los temas de actualidad tratados en ellas, el contexto en el que fueron publicadas – momento de eclosión del New Journalism y posterior desarrollo- así como por las narrativas facticias de las que reciben influencia dentro de la prosa testimonial: diario de viajes, ensayo y retrato. No se incurrirá en el análisis del proceder narrativo en sus entrevistas –

¹El extracto original: “I am not a journalist 100 percent. I am a writer... I much prefer to have well written, well built from a literary and dramatic point of view. I am the judge. I am the one who decides. Listen: if I am a painter and do your portrait have I or haven’t I the right to paint you as I want?”.

recopiladas también en formato libro: *Gli antipatici* (1963), *Intervista con la storia* (1974) y *Intervista con il potere* (2009, publicado póstumamente) – debido a las investigaciones y trabajos que ya han ahondado en la retórica de la entrevista.

Agnello-Modica (1991: 1) se pregunta acerca de la naturaleza de Oriana Fallaci: ¿se trataba de una periodista que escribía libros o de una escritora que debía de dedicarse al periodismo? Fuera cual fuera la verdadera vocación de Fallaci, este trabajo pretende dar respuesta a dos preguntas:

- ¿Qué rasgos literarios podemos encontrar en la obra periodística de Oriana Fallaci?
- ¿Son estas técnicas literarias las mismas que utilizaron periodistas como Truman Capote, Norman Mailer o Gay Talese y que Tom Wolfe se encargó de clasificar en su libro *The New Journalism* (1973) ?

Zangrilli (2013) sostiene que sobre la obra de Oriana Fallaci se ha escrito mucho. Buena parte de ello, se corresponde con alabanzas sobre su figura escritas desde medios de comunicación; además de críticas sobre la controversia que despertó su personaje, especialmente al final de su carrera debido a la publicación de la trilogía *La rabbia e l'orgoglio* (2001), *La forza della ragione* (2004) y *Oriana Fallaci intervista se stessa-L'Apocalisse* (2004). Sin embargo, Agnello- Modica (1991) se cuestiona acerca de la razón por la cual la escritora italiana más vendida y traducida, no ocupe su sitio en los departamentos de literatura italiana.

1.3 Metodología

El método seguido con motivo de componer el marco teórico de este trabajo se sustenta en la búsqueda de información relativa a las relaciones entre el periodismo y la literatura desde el surgimiento de la novela realista hasta el contexto en el que se desenvuelve el trabajo de Oriana Fallaci. Para ello, se han consultado diversos monográficos sobre periodismo narrativo (Hersscher, 2012; Rodríguez y Angulo, 2010). No obstante, los manuales de referencia que han sido determinantes para abordar el estudio de caso y para establecer una metodología de análisis solvente han sido *Literatura y Periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas* (1999) del profesor Lluís Albert Chillón y *The New Journalism* (1973) de Tom Wolfe.

Para comprender y abordar el concepto de Fallaci acerca del *romanzo verità*, sus rasgos estilísticos más sobresalientes y temáticas emergentes, además de la propia biografía de la escritora, se ha recurrido al uso de estudios (Zangrilli, 2013; Agnello-Modica, 1991; De Stefano, 2015), algunos de ellos recuperados gracias al catálogo on-line de la biblioteca de la Università degli Studi di Milano.

Para el estudio de caso, se ha recurrido al método del comparatismo periodístico-literario (CPL) propuesto por Albert Chillón en su tesis *El reportatge novelat. Tècniques novelística de composició i estil en el reportatge escrit contemporani* (1990), concretamente desde el “Estudio de los procedimientos formales” (CPL morfológico).

El CPL morfológico proporciona, en definitiva, un enfoque insustituible encaminado a la comprensión de los mecanismos formales con las que son construidas las obras objeto de comparación. Tal método permite, por ejemplo, examinar qué uso tienen determinados procedimientos literarios de composición y estilo (el discurso indirecto libre, la metáfora, la disposición espacial y temporal, la caracterización de personajes, el punto de vista, etc) en textos de función periodística o documental (Chillón, 1990:89).

Albert Chillón expuso posteriormente esta metodología comparativa en *Literatura y Periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas* (1999) como una disciplina cuyo objeto de estudio se basa en el conjunto de relaciones y conexiones diacrónicas y sincrónicas entre la cultura periodística y literaria, a través de los contactos que establece el lenguaje verbal entre ambas actividades culturales (1999:396). Chillón presenta el CPL morfológico como un método para abordar los textos periodísticos desde el uso de la estilística, retórica, narratología y la teoría de la novela.

Con este corpus bibliográfico se ha podido sistematizar y elaborar unas categorías de análisis solventes para el abordaje de los reportajes novelados de Oriana Fallaci. Los reportajes de Fallaci han sido leídos y trabajados en su edición original italiana, ya que al tratarse de cuestiones tan vinculadas con lo conceptual y estilístico parecía vital que así fuese. Los ejemplos extraídos son traducciones propias, pero siempre aparecerá la versión en italiano en nota al pie o, en la parte dedicada al caso práctico, en anexos para cualquier comprobación que resulte necesaria. Gracias a estos parámetros de análisis trataremos de establecer qué rasgos comparte el *romanzo verità* de Fallaci con la corriente del New Journalism articulada por Tom Wolfe, en los mismos años en los que

la italiana escribía parte importante de la producción que aquí analizamos. Se trata de discernir los rasgos más relevantes del periodismo narrativo de Fallaci y ponerlos en el contexto teórico de su época, en relación, por tanto, con las características del New Journalism norteamericano.

2. MARCO TEÓRICO

2.2 Inicios de la simbiosis entre literatura y periodismo

En el marco del nacimiento coetáneo del periodismo y la novela moderna, encontramos un primer antecedente de lo que *a posteriori* se denominará periodismo narrativo en la obra del escritor y periodista Daniel Defoe. El autor de obras de ficción como *Robinson Crusoe* (1719) y *Moll Flanders* (1722), reconstruye en *A Journal of the Plague Year* (1722) minuciosamente la epidemia de peste que arrasó Londres en 1665. Para ello, llevó a cabo una investigación retrospectiva mediante la recogida de datos documentales y entrevistas a los supervivientes cuyo resultado se plasmó en el primer reportaje novelado conocido. Según indica Chillón (1999: 78) se trató de “un intento de captar, mediante las en aquel entonces incipientes convenciones del realismo novelístico y periodístico, el valor humano de los hechos relatados”. Otro caso posterior y relevante es el de Alessandro Manzoni, representante del romanticismo italiano y fundador de la novela italiana moderna. Manzoni escribió el reportaje novelado *Storia della colonna infame* (1842); una ardua investigación motivada por la voluntad de desentrañar los hechos acerca de la condena de unos inocentes acusados de propagar la peste en Milán (Chillón, 1999).

Durante la segunda mitad del siglo XIX, en Europa, se expandió la corriente realista. Una tendencia, en la que, por primera vez en la historia de la literatura, los novelistas fijaron deliberadamente su propósito en el retrato de la realidad social de la época. Por ello, estos basaron su método en la observación y en los principios científicos. Entre los rasgos estilísticos comunes se encuentran (Ambrocio y De la Cruz, 2008:8):

- Se atiende más al mundo exterior que ha de ser escrito de manera objetiva, fiel y precisa.
- Los autores se centran en la realidad más próxima, más conocida; como consecuencia se describe la sociedad contemporánea del autor.
- El método utilizado por los autores es la observación directa, toma de apuntes, documentación rigurosa.
- Los escritores reflejan con precisión tanto los ambientes (costumbres, lugares, vestidos, etc.) como los caracteres de las personas.
- Abundan las descripciones.

- La actitud del autor es a priori objetiva e impersonal ya que actúan como un notario o un cronista que por lo general no está presente en el relato. Se suele utilizar el narrador en 3^a persona.
- El estilo suele ser natural y la lengua adaptada a la situación y la condición de vida de los personajes: culta, popular e incluso vulgar.
- Los temas tratados son muy variados: la política, el trabajo, la vida de los barrios bajos, etc.
- La intención puramente estética de los autores románticos dará paso a una intención moralizante y crítica.

El auge de la novela, tanto en Francia como en Reino Unido, está ligado al surgimiento, durante las décadas de 1830 y 1840 de las primeras formas de periodismo popular, antecedente del periodismo de masas cuya aparición se remonta al tránsito entre los siglos XIX y XX. Una parte no despreciable de las novelas realistas de Dickens, Hugo y Balzac adoptó el formato de folletines publicados por la nueva prensa popular. Entre el realismo romántico de Stendhal y el hiperrealismo psicológico de Joyce, se contemplan grandes cambios graduales en los que destaca Gustave Flaubert (Chillón, 1999). El autor de *Madame Bovary*, en el aspecto técnico, fue un “preursor del monólogo interior con el estilo indirecto libre” (Chillón, 1999: 97), asimismo fijó el empleo de la omnisciencia neutral, la composición exacta del tiempo y el espacio narrativos, el uso diegético del detalle o el tratamiento verista del diálogo.

La combinación entre novela y reportaje experimentó un notable desarrollo entre las últimas décadas del siglo XIX y XX, gracias a la llegada de la sociedad de la comunicación de masas. Pero fue el naturalismo y su tendencia a la observación personal y la documentación exhaustiva el causante de propiciar una “nueva actitud literaria, una original manera de conjugar la reunión de hechos verificados con los beneficios de la imaginación creadora” (Chillón, 1999:144). Muchos periodistas posteriores recogerían la influencia del padre del naturalismo Èmile Zola (Chillón, 1999).

En este contexto, se desarrolló el periodismo *muckraker* – cuyo significado literal es “husmeadores de basura o rastrilladores de estiércol” –. De esta forma se designa a las figuras del periodismo de investigación con un “amplio espíritu de denuncia y una sed por el escándalo colectivo, entendiéndolo como un motor para el cambio social” (Donsbach, en Requejo, 2011: 2).

Los muckrakers dieron una dimensión especial a su voluminosa y efectiva denuncia de la corrupción, de la delincuencia, la escoria, la brutalidad y el autoritarismo de las zonas oscuras de la vida norteamericana (Hofstadter, en Requejo, 2011: 6).

Estos periodistas realizaron sus denuncias desde los magazines más relevantes de comienzos del s. XX: *MacClure's*, *Collier's*, *Cosmopolitan*, *American Magazine*, *Hampton's* o *The Masses*. Entre los ejemplos de periodistas que llevaron a cabo este tipo de periodismo destaca Upton Sinclair quien con la novela *The Jungle* (1906) denunció las duras condiciones de trabajo en los mataderos de Chicago (Chillón, 1999). Asimismo la periodista Ida M. Tarbell, capaz de marcar en la época “estándares profesionales difíciles de imitar aún hoy” (Requejo, 2011: 7). Tarbell publicó desde *McClure's*, entre 1902 y 1904, *Historia de la Estándar Oil Company* (1904), constituida por una serie de reportajes sobre las prácticas corruptas de John D. Rockefeller y su compañía (Chillón, 1999).

El periodismo muckraker influyó en gran parte de los literatos naturalistas norteamericanos de la época. Entre ellos, Jack London. El escritor de *Colmillo Blanco* (1906) y *La llamada de la naturaleza* (1903) elaboró el reportaje *The people of the Abyss* (1903), mediante la inmersión como vagabundo en el “submundo” londinense. Obtuvo un rotundo éxito y llegó a inspirar a George Orwell en *Down and Out in Paris and London* (Laviana, 2016). Gran parte de las características del reportaje novelado pueden encontrarse en la obra de London: búsqueda a partir de fuentes de primera mano, contraste de estas, observación directa de situaciones y escenas cotidianas, registro de anécdotas y diálogos así como reunión de datos y testimonios de personas anónimas (Chillón, 1999). Jack London, ejemplo de periodista- escritor, fue el primer modelo para Oriana Fallaci (De Stefano, 2015).

Además de London, es posible señalar otros reporteros novelistas norteamericanos que utilizaron métodos similares en cuanto al punto de vista o temática a aquellos que posteriormente emplearía Oriana Fallaci. Algunos de ellos como John Reed, el cual escribió *Insurgent Mexico* (1914) y *Ten Days that Shook the World* (1919) mediante recursos como la caracterización de los personajes y estructura narrativa novelística. Pese a estos, ambas obras se subordinan a las exigencias informativas del reportaje (Caparrós, 2017).

Dos nombres ineludibles en este aspecto serían Ernest Hemingway y George Orwell. El escritor de Illinois se caracteriza por usar un estilo sencillo (uso no excesivo de las frases subordinadas), directo y visual. Participó como enviado especial en las dos guerras mundiales (*A Farewell to Arms*, 1929) y la Guerra Civil Española (*For Whom the Bells Tolls*, 1940) (Meneses y Antaki, 2013). Mientras la autobiografía y la información narrada desde los ojos de Orwell como participante observador se conjugan en *Down and Out in Paris and London* (1933) y *Homenaje a Cataluña* (1938), (Chillón, 1999).

2.3 The New Journalism

2.3.1 Antecedentes directos

El periodismo narrativo alcanzó una segunda época de esplendor en la década de 1930 a 1940 debido a una nueva valoración que el tratamiento de la Gran Depresión produjo sobre la actividad periodística (Nousiainen, 2012). Joseph North, editor de la publicación izquierdista *New Masses*, escribió en 1935:

El escritor de reportajes debe... hacer algo más que decirle a su lector lo que ha sucedido, debe ayudar al lector a experimentar el evento. Aquí el reportaje se convierte en literatura duradera (North en Nousiainen 2000: 241).²

Tom Wolfe en su libro *The New Journalism* (1973) identifica como antecedente directo del Nuevo Periodismo a John Hersey, quien en 1946 llenó un número entero de *The New Yorker* con el reportaje *Hiroshima*. Esta pieza enseguida se convirtió en un hito del periodismo narrativo ya que Hersey la ensambló mediante técnicas próximas a las de la novela realista. El autor no forma parte del relato como narrador, asistió a la experiencia como testigo directo por lo que reconstruyó lo que había sucedido el año anterior mediante entrevistas exhaustivas con supervivientes (Chillón, 1999).

Otra de las periodistas que dejaron huella en la obra de Capote fue Lillian Ross, también dentro del elenco de *The New Yorker*. Su artículo *Picture*, publicado en cinco partes en

²La traducción es mía. El extracto original: “The writer of reportage must... do more than tell his reader what has happened- he must help the reader experience the event. Here reportage becomes durable literature”.

1952, fue la primera pieza no ficticia que después de aparecer publicada en la revista, se convirtió en un libro (Overbey y Rothman, 2017). Ross tuvo gran habilidad en el empleo de las virtudes retratísticas. La periodista presentaba a los personajes mediante la unión de la prosopografía— explicación de las características físicas del sujeto - y la etopeya— relativa al carácter y hábitos-, descripciones ambas que se completarían a lo largo del relato (Chillón, 1999).

2.2.2 Concepto y autores

Para definir el *New Journalism* hay que aclarar la naturaleza de este fenómeno: no se trató nunca de un movimiento o escuela periodística sino, más bien, de una corriente compuesta por obras de distintos autores y autoras cuyo nexo común era tanto el rechazo de las técnicas dominantes en la prensa escrita estadounidense durante la década de los 60, como la integración de métodos de escritura de la novela realista y de otros géneros literarios (Wolfe, 1998).

Tom Wolfe, en *The New Journalism* (1973), explica otra de las razones por las que se originó este fenómeno. Según el autor, los novelistas de peso de la década de los 60 habrían olvidado retratar en sus novelas el fresco social. La carencia del relato social hizo que este terreno fuese abonado por los “nuevos periodistas”, los cuales tenían “los años sesenta locos de Norteamérica, obscenos, tumultuosos, maumau, empapados en droga, rezumantes de concupiscencia, para ellos solos” (Wolfe, 1998: 47). No obstante, Chillón (1999) rebate a Wolfe con dos argumentos: en ningún caso, los escritores de ficción tuvieron obligación de documentar la actualidad y, en cualquier caso, los años 60 y 70 coincidieron con la madurez creativa de escritores como Vladimir Nabokov o J.B. Salinger.

Michael Schudson en *Discovering the News* (1978) expone la teoría basada en que los cambios introducidos por el New Journalism en la década de los 60 fueron fruto de una crítica contra la noción de objetividad en el periodismo, que tanto proliferó en los años 20. Tanto el New Journalism como también el muckraking y la prensa underground se erigieron como una alternativa a la retórica de la objetividad (Schudson, en Chillón, 1999).

En cualquier caso, ya en 1966, se comenzaba a hablar de la no ficción como de una forma literaria seria. Una de las razones sería *A cold blood* (1966) de Truman Capote (Wolfe, 1998).

La visión personal, penetrante y enriquecedora de Capote, presente a lo largo de todo el relato, otorga a los hechos un matiz subjetivo de especial profundidad; sin embargo, la objetividad y, más que nada, el apego a la verdad de los acontecimientos no es excluida de la narración. De hecho, si bien el autor permite al lector descubrir a sus personajes tal cual son como personas, a través de su experiencia con ellos y su visión subjetiva, lleva a cabo una revelación en general imparcial y concluye el libro de manera que el lector pueda evaluar moralmente lo ocurrido por sí mismo (Meneses y Antaki, 2013:111).

Como se ha comentado anteriormente, uno de los temas que dejó su impronta en el fresco social norteamericano de los años 60 fue la guerra de Vietnam. También en 1966, John Sack publicó en *Esquire* “Oh my God-We hit a Little girl”, reportaje que se publicaría más tarde en formato libro titulado *M* – designación de la compañía – (Lehmann-Haupt, 2004). En el mismo año que Oriana Fallaci publicó *Niente e così sia* (1969), también vio la luz *A trip to Hanoi* donde la ensayista Susan Sontag relata sus impresiones sobre la guerra en 1968 (Chillón, 1999).

Aunque lejano en los métodos de aproximación a la información, Hunter S. Thompson se asemeja a Fallaci en el uso del punto de vista desde el narrador-testimonio – el cual se explicará en el apartado posterior-. El periodista se sumergió dentro de los *Hell's Angels* durante dieciocho meses con motivo de conocer desde el interior la vida cotidiana de la banda de motoristas. El resultado se plasmó en su novela *Hell's Angels: The Strange and Terrible Saga of the Outlaw Motorcycle Gangs* publicada en 1966.

Thompson resumió su insólita actitud en una curiosa etiqueta, *gonzo journalism*: un tipo de reporterismo consistente en sumergirse hasta la corinilla en los hechos y situaciones que el periodista quiere desentrañar (Chillón, 1999: 231).

Entre los beneficios que este método reporta se encuentran tanto el acceso privilegiado a la información, puesto que los hechos se viven de primera mano, y la forma en la que la intervención del periodista altera la situación observada (Chillón, 1999).

Otro aspecto relevante para representar el fenómeno del New Journalism recae sobre el peso decisivo que tuvieron las revistas, ya que la mayoría de periodistas citados salieron de ellas. Los *magazines*, a diferencia de la prensa diaria, fueron vehículos del retrato

social de las décadas de los 60 y 70 en Estados Unidos. Truman Capote, Joseph Mitchell o John Hersey formaron parte de la cantera de periodistas narrativos explotada por la revista *The New Yorker*, uno de los pilares fundamentales en la historia del periodismo narrativo. Este semanal fundado en 1925 se caracterizó por sus contenidos con cierto toque intelectual y un fastuoso sistema de edición, corrección y comprobación de datos. Otras revistas en la línea del semanal neoyorkino fueron *Harper's*, *The Atlantic Monthly*, *Esquire* o *The Rolling Stones* y *The Village Voice*, nacidas en el seno de la contracultura (Herscher, 2012).

Volviendo a la autora que ocupa este trabajo, la situación, en general, del periodismo italiano de la época coetánea al New Journalism no puede ser equiparable a la estadounidense debido al proceso por el que los medios de comunicación italianos fueron sometidos con motivo de instaurar la libertad de prensa.³ Durante la etapa posterior al fin de la guerra y la liberación italiana surgieron: *Tempo* (1946), *L'Europeo* (1945) y *Oggi* (1950), las cuales se sumaron a suplementos de larga tradición como la *Domenica del Corriere* o *L' Illustrazione Italiana*. En 1955, nace *L'Espresso*, años más tarde absorbida por *Panorama* (1962). No obstante, no sería hasta los años 70, cuando estas revistas asuman definitivamente la fórmula “news magazine”, dando verdaderamente cabida al periodismo de grandes reportajes y denuncia (Murialdi, 2006).

2.2.3 Técnicas de escritura

Tom Wolfe en *The New Journalism* afirma que los nuevos periodistas heredaron el uso de las técnicas desarrolladas por la novela realista del novecientos, las cuales fueron aprendidas de manera improvisada. La influencia realista derivó en cuatro procedimientos fundamentales de escritura. A continuación se muestra una serie de procedimientos extraídos de Tom Wolfe (1998: 48-50), relacionados con los rasgos estilísticos utilizados por los nuevos periodistas:

³ Tras el final de la guerra, durante el periodo de 1945-1946, se procedió a realizar una depuración de los periodistas que se habían adherido al fascismo y que habían formado parte de la República de Saló. No obstante, en 1946, casi todos ellos volvieron a las redacciones debido a la amnistía del ministro Togliatti. Con la elaboración de la Constitución de la República Italiana, en vigor desde 1948, se llevó a cabo la ley de la prensa, en la que dos de los puntos que provocaron mayor debate fueron el secuestro de las publicaciones y la constatación de las fuentes de financiación de la prensa. Además, durante esta etapa, la prensa procedente de los órganos de partido tuvo una notable presencia (Murialdi, 2006).

1. *La construcción escena por escena*: la técnica principal según Wolfe. Se trata de contar la historia mediante escenas sucesivas eludiendo el recurso de la narración histórica. Para ello, los periodistas debían actuar verdaderamente como testigos de las vidas de otras personas y registrar el diálogo en su totalidad.
2. *Diálogo realista*: según Wolfe, estos escritores-periodistas aprendieron que el diálogo realista atrae y retiene la atención del lector de forma más completa que la narración individual. El diálogo confiere un retazo verosímil, visual y elocuente. Este procedimiento no solo dota de autenticidad al texto, sino que también caracteriza de forma indirecta a los personajes.
3. *Punto de vista en tercera persona*. Se trata de una técnica empleada con el fin de presentar una escena a través de los ojos de un personaje concreto para que el lector experimente la realidad con la sensación de estar metido en ese mismo personaje. Wolfe (1998:49) define la primera persona como una “grave limitación para el periodista” puesto que el lector tan solo puede vivir la realidad desde el personaje del periodista. En realidad, lo que caracterizaba a estos periodistas era el libre empleo de las múltiples perspectivas (Chillón, 1999), las cuales serán explicadas más adelante en el Estudio de Caso.
4. El cuarto procedimiento consiste en *el retrato global y detallado de los personajes, situaciones y ambientes*. Tom Wolfe lo define como:

La relación de gestos cotidiano, hábitos, modales, costumbres, estilos de mobiliario, de vestir, de decoración, estilos de viajar, de comer, de llevar la casa, modos de comportamiento frente a niños, criados, superiores, inferiores, iguales, además de las diversas apariencias, miradas, pases, estilos de andar y otros detalles simbólicos que pueden existir en el interior de una escena. ¿Simbólicos de qué? Simbólicos en términos generales, del status de la vida de las personas expresan su posición en el mundo (...) (Wolfe, 1998: 49).

Este tipo de “autopsia social” era un recurso frecuentemente utilizado por el escritor Honoré de Balzac. No obstante, en este apartado, volvemos a encontrar una crítica de Chillón hacia Wolfe:

El diagnóstico de Wolfe cometía dos errores de peso. En primer lugar, porque atribuía a la novela realista de Balzac, Dickens y Gogol algunos procedimientos técnicos que de hecho fueron acuñados casi un siglo después por el realismo psicológico de Joyce, Faulkner y Woolf: en el caso del punto de vista en tercera persona (penetrar cuidadosamente en los pensamientos de un individuo por medio de entrevistas exhaustivas), el monólogo interior del que de modo tácito estaba hablando Wolfe es un recurso incorporado al realismo literario relativamente tarde y no corresponde en absoluto al realismo del novecentos(Chillón, 1999:242).

2.2.4 La voz del yo

Pese a que Wolfe indica la tercera persona como un rasgo fundamental entre los nuevos periodistas, cabe hacer hincapié en la presencia que el propio escritor-periodista puede alcanzar en el relato, característica ineludible en la autora que ocupa este trabajo.

Tom Wolfe se preguntaba en *The New Journalism* acerca de la autenticidad del nuevo periodismo como novedad. Clasificaba la autobiografía como la “única forma de no ficción que ha tenido siempre en mayor grado los poderes de la novela” (1998: 64). A pesar de ello y de la relación facticia entre la prosa memorialística y la periodística, es necesario trazar una diferenciación entre ambas.

Los memorialistas están sometidos a la erosión implacable del tiempo, el deseo y el olvido, y sus testimonios tienden a prescindir del rigor en beneficio del inevitable egotismo, disimulado o manifiesto; la veracidad de este tipo de prosa pone el acento en la rememoración de la vivencia que el autor tuvo sobre los hechos evocados. Los cronistas y reporteros, por el contrario, deben servirse de procedimientos de indagación periodística para elaborar narraciones no ya meramente *testimoniales*, sino documentales: la veracidad aquí consiste en la representación esmerada y contratada de los hechos observados o reconstruidos por el periodista (Chillón, 1999: 114-115).

Esta distinción apela a dos tipos de subjetividad: una de carácter libre y personal, para la cual la comprobación no figura entre sus requisitos; y otra, con un cariz disciplinado, subordinada a la verificación y contraste (Chillón, 1999).

En el periodismo realizado a partir de las 5Ws e incluso en la escuela objetivista del *The New Yorker* (Hersey, Capote) el *yo* queda vetado como punto de vista, como forma de observador personal. Frente a esto, Herrscher (2012) alude al espacio para la subjetividad:

Pero cuando cuento una historia, ya sea inventada – una novela, un cuento, una gesta en verso – o real – un relato de no ficción-, lo primero que aparece es el narrador, soy yo... Es a mí y no a otro a quien le ocurrió la historia... Y yo lo recuerdo, mientras que a otro se le habría olvidado, y yo lo cuento de una determinada manera... Porque la forma en que contamos historias nos define (Herrscher, 2012: 29).

El autor señala el invento del personaje del narrador como uno de los desarrollos más atrayentes de la literatura. Asimismo, identifica a Ernest Hemingway como el escritor que llevó al máximo la creación de un personaje memorable a raíz de su propia voz. De ahí que los reportajes y crónicas del norteamericano fascinen: “porque están contados por el bravucón irónico, incansable, admirable que es el personaje de Ernest Hemingway creado por un escritor del mismo nombre” (Herrscher, 2012:29).

Mark Kramer (1995: 6) alude a la voz íntima en el periodismo literario como la marca distintiva del periodismo literario es la personalidad del escritor, el individuo y la voz íntima de un todo, persona sincera que no representa, defiende o habla en nombre de ninguna institución, ni un periódico, corporación...⁴

Al calor del New Journalism, surgieron dos corrientes sobre el *yo* narrador-autor en el relato: por un lado, aquella que presentaba un *yo* narrativo equiparable con el *yo* del periodista; y, por otro, aquella que bebía de la influencia de la novela realista y se decantaba por un narrador omnisciente que era útil en la estructura de las escenas y personajes, pero que no se manifestaba en el texto (Angulo, 2010: 161).

Dentro del ámbito de la prosa testimonial, Chillón (1999: 115) señala la aportación de los dietarios en cuanto a “estructurar isocrónicamente la exposición de la historia mediante epígrafes correspondientes a sus momentos sucesivos”. Este es el

⁴ La traducción es mía. El extracto original: “The defining mark of literary journalism is the personality of the writer, the individual and intimate voice of a whole, candid person not representing, defending or speaking on behalf of any institution, not a newspaper, corporation (...”).

procedimiento que la autora que este trabajo ocupa, Oriana Fallaci, utiliza en su reportaje *Niente e così sia*. En él, la autobiografía se filtra a través de la estructura del diario comprendido como el medio de documentación del mundo exterior y de los sentimientos hacia este de la autora.

Fallaci siguiendo los modos del New Journalism se presenta como protagonista y narrador plegado sobre su “yo”, que sin embargo se dirige e implica un “tú”. (“Tú sabes”, “¿Entiendes?”, “Sabes”, “Tú lo sabes”,) emblema del lector-público ideal y utiliza los medios del relato *verità* (Zangrilli, 2013: 19)⁵.

Fallaci, al igual que las periodistas escritoras del New Journalism, recurre a “una voz testimonial y un tono confesional” heredado de las biografías, memorias, diarios y la literatura de viajes. Esta “voz testimonial” no es más que un “yo femenino” crítico (Angulo, 2010: 163).

Una postura que, sin duda, tenía mucho que ver con la necesidad femenina, si no feminista, de reivindicar una mirada propia, una “habitación propia” como Virginia Woolf; una forma de estar en el mundo, de percibirlo y de entenderlo (Angulo, 2010:163).

Como Joan Didion o Sara Davidson, apuesta por la experiencia personal para exponer las situaciones que tratan en sus textos. Zangrilli (2013) advierte de que la experiencia personal de Fallaci se filtra a través de “sus representaciones más fantásticas; en sus novelas, en sus ensayos, artículos, reportajes, en sus entrevistas más polémicas...”. Un ejemplo reiterado de ello son las reminiscencias a su joven antifascismo debido a su participación siendo todavía una niña junto a su padre en la brigada partisana *Giustizia e Libertà* (De Stefano, 2015). En *Lettera a un bambino mai nato* (1975) aparece insertada en un cuento:

Su padre era un hombre muy valiente y testarudo. Desde hacía veinte años combatía ciertos prepotentes vestidos de negro y cada vez que estos le molestaban decía, valiente y testarudo: “El mañana vendrá” (1979: 46).⁶

⁵ La traducción es mía. El extracto original: “Fallaci, seguendo i modi del New Journalism, si presenta come protagonista e narratore ripiegato sul suo “io”, che però si rivolge ed implica un “tú” (“Tu sai”, “Capisci?”, “Sai”, “Tu lo sai”) emblema del lettore-pubblico ideale, e utilizza i mezzi del racconto *verità*”.

⁶ La traducción es mía. El extracto original: “Suo padre era un uomo molto coraggioso e testardo. Da vent’anni combatteva certi prepotenti vestiti di nero e ognivolta che questi gli rompevano il capo diceva coraggioso e testardo: “Domani verrà”.

En *Niente e così sia* (1969):

Es como volver veintitrés años hacia atrás, cuando el aplazamiento de la ejecución se refería a mi padre y a otros dos ¿Cuál de los tres vietcong se parece a mi padre? Los tres. Son todos mi padre (2016: 19).⁷

2.3 New Journalism fuera de Estados Unidos: Oriana Fallaci, periodista literaria italiana

Al igual que los periodistas-novelistas nombrados anteriormente, Oriana Fallaci se acostumbró a publicar piezas en los diarios o semanales, para después, realizar obras no ficticias en las que se entremezclan personajes reales y la misma periodista. De forma especial, *Niente e così sia* (1969) se gesta en el clima del New Journalism con motivo de tratar un hecho de actualidad como era la guerra de Vietnam, en la que Fallaci ejerció como corresponsal.

Es posible seguir de obra en obra, a lo largo de toda su producción, la experiencia y la manera en la que Oriana Fallaci practica el New Journalism. Sin embargo, Fallaci, a pesar de las opiniones contrarias de varios periodistas y críticos, permanece como una outsider, no llega nunca a inserirse en el mainstream del periodismo estadounidense (...) (Zangrilli, 2013: 17-18).⁸

Si se atiende al panorama periodístico literario coetáneo a Fallaci, se deben tener en cuenta autores, que como la italiana, no llegaron a introducirse dentro del *mainstream* estadounidense del New Journalism. Como mantiene Chillón (1999: 303), en Europa, no llegó a generarse un fenómeno de la misma magnitud y cohesión:

En Europa, por ejemplo, no es posible hablar de la existencia de un nuevo periodismo a la manera norteamericana, pero sí del surgimiento, durante el último tercio del siglo XX, de algunos autores y publicaciones que han aportado importantes innovaciones al periodismo literario continental.

⁷ La traducción es mía. El extracto original “È come tornare indietro di ventiré anni, quando il rinvio dell'esecuzione riguardava mio padre, e altri due. Quale dei tre vietcong assomiglia a mio padre? Tutti e tre. Sono tutti mio padre”.

⁸ La traducción es mía. El extracto original: “È possibile seguire di opera in opera, lungo tutta la sua produzione, l'esperienza e la maniera in cui Oriana Fallaci pratica il New Journalism. Tuttavia la Fallaci, nonostante le opinioni contrarie di vari giornalisti e studiosi, rimane un *outsider*, non riesce mai a inserirsi nel mainstream del giornalismo statunitense (...”).

Entre estos autores y autoras no hay que perder de vista a figuras como el polaco Ryszard Kapuscinski (*El Emperador*, *El Sha*, *Imperio* o *La guerra del fútbol*) o el alemán Günter Wallraff (*El periodista indeseable*) cuyas obras se erigieron como paradigmas del periodismo narrativo europeo (Herrscher, 2012) . En el mismo contexto, en Italia, destacan Tiziano Terzani (*Giai Phong! La liberazione di Saigon*) o Leonardo Sciascia (*1912 + 1, Gli zii di Sicilia*).

A continuación se expondrán algunos retazos tanto biográficos como correspondientes a la trayectoria periodística de Fallaci, relevantes para entender la forma en la que reflejó el mundo en sus reportajes.

Oriana Fallaci (Florencia, 1929-2006) se presenta como una periodista escritora cuya obra se encuentra en el camino hacia el New Journalism y, que al mismo tiempo, se cultiva en el surgimiento de los nuevos periodismos europeos. No obstante, tras pasar por Roma o Milán, Oriana Fallaci desarrolló parte de su trabajo desde los Estados Unidos, concretamente desde Nueva York, ciudad a la que se traslada definitivamente en 1963, después de diversas estancias desde 1955 (De Stefano, 2015). Allí fue donde conoció y entrevistó a Norman Mailer y, entró en contacto con la obra de Capote. A pesar de que sus reportajes y entrevistas también fueron publicadas y solicitadas por diferentes medios, la italiana nunca formó parte de una redacción norteamericana como colaboradora (Zangrilli, 2013).

Fallaci en sus *romanzo vérité* hacía “confluir en textos característicos del paraperiodismo y del relato *non fiction* dentro de los cuales se mueven personajes reales y la misma reportera” (Zangrilli, 2013: 18). Así nacen: *I sette peccati di Hollywood* (1958), a raíz del reportaje *Hollywood dal buco della serratura; Il sesso inutile* (1961), tras el reportaje *Viaggio intorno alla donna; Se il sole muore* (1965); y, *Niente e così sia* (1969) (Rizzoli). La italiana denominó a estos bajo el nombre de *romanzo-vérité*; a pesar de que no fueron la razón de su fama, se constituyen como grandes ejemplos del periodismo literario europeo.

En 1969, llegaría *Niente e così sia*, su primer *romanzo-vérité* escrito como corresponsal de guerra. Se trata de un diario de guerra basado en el primer año en el que la periodista trabajó desde el país asiático. Como indica Zangrilli (2013:19): “la autobiografía es preponderante y filtrada en la estructura del diario, entendido como medio de excavación con la propia conciencia, como confesión y documentación de las cosas

observadas, sentidas, como testimonio de una angustiosa experiencia". No obstante, durante 1968, Fallaci intercaló sus viajes a Vietnam con la cobertura de diversos sucesos en el mundo como las protestas estudiantiles contra las olimpiadas en México – cuyo relato, basado en otro reportaje publicado en *L'Europeo*, se incluye en el último capítulo de la novela-, en las que resultó herida por tres disparos por parte del ejército (De Stefano, 2015). Desde el enfoque narrativo, el relato se estructura mediante entrevistas que Fallaci realizó a miembros de las tropas estadounidenses, sudvietnamitas, oficiales americanos y guerrilleros del vietcong (Motta, 2011). Asimismo, se encuentran procedimientos como el monólogo interior; que muestra las reflexiones sobre la guerra de la periodista, discurso indirecto libre; y, descripciones muy cercanas a las de la prosa periodística. En conclusión, se podría hablar de un mosaico tejido mediante piezas que bien podrían formar por sí solas un propio reportaje unidas por la propia voz del yo de la periodista, en cuanto personaje y monólogo interior (Zangrilli, 2013).

El Profesor John Gatt-Rutter ve el comportamiento extratextual de Fallaci – arriesgando su vida en Vietnam, Méjico Ciudad o, más tarde, participando en la Operación Desert Storm – como una “retórica”, la cual afecta inevitablemente la lectura de su trabajo literario, como su “personaje Oriana” difumina la distinción entre su persona extratextual e intratextual. En otras palabras, su coraje físico por una parte y su narración por otra ejercitan una autoridad que fuerzan al lector a aceptar los valores promovidos en sus trabajo. Esto, lo define como la “retórica de la libertad”; es decir, el objetivo final para Fallaci es siempre persuadir al lector para compartir sus propios valores. Leyendo a Fallaci, la indiferencia no está permitida ni es posible (Gatt-Rutter en Motta, 2011: 125).

9

En 1975, publica *Lettera a un bambino mai nato*, un “pseudo-romanzo non fiction” (Zangrilli, 2013: 84), surgido de la petición de un reportaje sobre la posibilidad de la legalización del aborto en Italia en 1974. Finalmente, este reportaje no se realizó y se publicó directamente en forma de libro (Rizzoli). Fallaci, a través del uso del

⁹ La traducción es mía. El extracto original: “In his book on Fallaci’s works, Professor John Gatt-Rutter sees Fallaci’s extratextual behaviour – risking her life in Vietnam, Mexico City or, later, participating in Operation Desert Storm – as a ‘rhetoric’ which inevitably affects the Reading of her literary work, as her ‘character Oriana’ blurs the distinction between her extratextual and her intratextual persona. In other words, her physical courage on one side and her story-telling on the other exercise an authority that compels there are to accept the values promoted in her works. This, he defines as a ‘rhetoric of freedom’; that is to say, the ultimate aim for Fallaci is always to persuade/suade there to share her values. In Reading Fallaci, indifference is not allowed, nor is it possible”.

monólogo-diálogo, presenta el tema del embarazo dirigiéndose a un destinatario que todavía se está gestando –por lo que está ausente–. La italiana elabora un reflejo escrito de la conciencia, repleto de dudas y preguntas que, por lo general, no tienen respuesta

Me he hecho siempre la misma pregunta: y, ¿si nacer no te gustase? Y, si un día me regañaras gritando: “¿Quién te ha pedido traerme al mundo, por qué me has traído, por qué? (Fallaci, 1979: 7).¹⁰

Durante el relato, Fallaci no se posiciona ni a favor ni en contra del aborto o de la vida, pero sí da muestra de los prejuicios que la sociedad del momento tiene contra la narradora: una mujer anónima, pero periodista y madre soltera.

Lo que no entiendo es por qué, cuando una mujer anuncia que está legalmente embarazada, todos se ponen a hacerle fiestas y a cogerle los paquetes y suplicarle que no se mate, que esté tranquila. Qué bonito, felicitaciones, se acomode aquí, descanse. Conmigo permanecen parados, callados o hacen discursos sobre el aborto. Lo llamarías una conjuración, un complot para dividirnos. Y hay momentos en los que me siento inquieta, en lo que me pregunto quién vencerá: ¿nosotros o ellos? (Fallaci, 1979: 22).

No obstante, en el contexto social en el que el libro se publica en Italia, comienza a ser conocido el eslogan “lo personal es político”; lo que hace que *Lettera a un bambino mai nato* resulte innovador en el trato del embarazo, desde la propia perspectiva femenina, física y emocional (Agnello-Modica, 1991).

Estoy asustada. Y también enfadada contigo. Qué crees que sea: ¿un contenedor, un frasco en el que se meta un objeto bajo custodia? Soy una mujer, por dios, una persona. No puedo desenroscarme el cerebro y prohibirle pensar. No puedo anular mis sentimientos o prohibirles manifestarse. No puedo ignorar una rabia, una alegría un dolor. Tengo mis reacciones, yo, mis asombros, mis desalientos. Aunque pudiera, ¡no querría deshacerme de ellos para reducirme al estado de un vegetal o de una máquina fisiológica que sirve para procrear y basta! Qué exigente eres, niño (Fallaci, 1979: 58).¹¹

¹⁰La traducción es mía. El extracto original: “Mi son sempre posta l’atroce domanda: e se nascere non ti piacesse? E se un giorno tu me lo rimproverassi gridando “Chi ti ha chiesto di mettermi al mondo, perché mi ci hai messo perché?”.

¹¹La traducción es mía. Texto original: “Sono impaurita. Ed anche adirata con te. Cosa credi che sia : un contenitore, un barottolo dove si mette un oggetto da custodire? Sono una donna, per dio, sono una persona. Non posso svitarmi il cervello e proibirgli di pensare. Non posso annullare i miei sentimenti o proibirgli di manifestarsi. Non posso ignorare una rabbia, una gioia, un dolore. Ho le mie reazioni, io, i

La italiana ya había tratado la temática feminista con *Il sesso inutile* (1961); sin embargo, a pesar de que es más que consciente de la opresión de las mujeres, el discurso feminista de Fallaci no tendrá nunca un significado político (Agnello-Modica, 1991).

La “más seductora incursión”, según Chillón (1999) de Fallaci en el ámbito periodístico literario llegaría con *Un Uomo* (1979). Un perfil de Alexandros Panagulis que al mismo tiempo se concibe como una obra *non fiction* sobre el poder, de crónica, autobiográfica y sobre una parte de la historia griega del s.XX (Zangrilli, 2013). La figura de Panagulis era ya conocida por la opinión pública debido al intento frustrado de atentado que intentó cometer contra Georgios Papadopoulos, líder del golpe de estado de 1967 así como de la dictadura posterior en Grecia conocida como Régimen de los Coroneles, el posterior juicio y condena a muerte. De hecho, Fallaci conoció al griego a partir de una entrevista realizada para *L'Europeo* tras su salida de prisión. La narración no solo se limita a relatar la historia de Panagulis, también la relación amorosa que la autora italiana mantuvo con este; por ello, desde el marcado *yo*, el retrato de la propia Fallaci durante el período de tiempo de la trama no pasa inadvertido.

En *Un Uomo* (1979), la italiana abandona la prosa periodística y compone de una forma literaria y creativa. La obra consta de una estructura circular: se abre con un prólogo en el que describe el funeral de Panagulis; desde este momento, comienza la historia del griego desde los momentos previos a la puesta en marcha del atentado. La historia adopta forma de tragedia griega y la figura de Panagulis se identifica con la del héroe cuya vida equivale a la misión en pos de la libertad y justicia social (Agnello-Modica, 1991). No son pocas las referencias a lo largo del libro que paragonan su personaje con Cristo: “Catorce apóstoles son pocos para un cristo que pretende volcar una tiranía por sí solo, admitámoslo. Y si tú habías fallado, también ellos tenían derecho de fallar” (Fallaci, 1980:31), la traición de sus compañeros, el calvario de las torturas; en definitiva, Panagulis queda reflejado como un héroe de la resistencia griega (Zangrilli, 2013).

En la literatura moderna y contemporánea la figura del antihéroe se ha hecho cada vez más prominente (todavía antes de que Joyce escribiese el Ulises) como “el estancamiento sociológico de las vidas no auténticas” mientras la Fallaci continúa presentando figuras heroicas contemporáneas cuyo perfil arquetípico podría salir de un texto de mitología. Esto

miei stupori i miei sacramenti. Anche se potessi, non vorrei disfarmene per ridurmi allo stato di un vegetale o di una macchina fisiológica che serve a procreare e basta! Quanto sei exigente, bambino”.

es un punto importante que engloba casi por entero la obra de Oriana Fallaci. Si el heroísmo de los personajes se refiriese al periodo medieval, o a la Grecia antigua, a la China de Confucio o a los indios de América, entonces quizás podríamos considerar sus historias como fábulas agradables con las que dormirnos por la noche. El hecho, sin embargo, de que la autora se ocupe siempre de héroes y situaciones contemporáneas rehabilita el mito y lo conecta de nuevo a una realidad presente y posible (Agnello-Modica, 1991: 107-108).

Los dos últimos *romanzo-vérité* señalados concedieron a la italiana un éxito internacional. Volvería al formato novela en 1990 con la publicación de *Insciallah*, en el que la guerra vuelve a ser otra vez protagonista esta vez en el contexto del conflicto en Líbano. Tras varios años de silencio y retiro en Manhattan, debido en parte a la detección de un cáncer de mama, Fallaci publicó en *Il Corriere della Sera* una carta llamada *La rabbia e l'orgoglio*, poco después de los atentados del 11 de septiembre (Rizzoli). Tras la carta, Oriana Fallaci retomó su actividad literaria y de forma casi sucesiva entre 2001 y 2005 apareció la trilogía *La rabbia e l'orgoglio* (2001), *La forza della ragione* (2004) y *Oriana Fallaci intervista se stessa- L'Apocalisse* (2004).

Roberto Herrscher (2012: 139) describe esta trilogía:

Con un lenguaje simple, directo, poderoso y plagado de generalidades xenofóbicas o directamente racistas contra los árabes y los musulmanes como cultura y como religión, la vieja entrevistadora se lanzó a sacudir la conciencia de Occidente, que ella sentía con terror que estaba dormida. (...)

La última incursión literaria de Fallaci fue *Un cappello pieno di ciliege* (2008). Se trata de una obra publicada póstumamente y sin edición alguna, ya que se lanzó tal y como Fallaci la había dejado. En la novela, se entremezcla la crónica de la saga familiar Fallaci y la autobiografía (Zangrilli, 2013).

Sin embargo, Oriana Fallaci ha pasado a la historia como una de las mejores entrevistadoras del poder, como señala Herrscher (2012: 134) debido a “su meticulosa precisión en las preguntas, su preparación exhaustiva, su selección de personajes, los momentos en los que decide hablar con cada uno, su tenacidad...”.

3. ESTUDIO DE CASO: El reporterismo literario en los *romanzo verità* de Oriana Fallaci

Como ya se ha explicado anteriormente en el apartado de *Metodología*, para el análisis de las obras *Niente e così sia* (1969), *Lettera a un bambino mai nato* (1975) y *Un Uomo* (1979) se recurrirá al Comparatismo Periodístico Literario desarrollado por el profesor Albert Chillón (1999) mediante el estudio de los procedimientos formales (CPL morfológico). Así pues, a continuación, se tratarán de desvelar los mecanismos compositivos y estilísticos de estas obras periodísticas facticias atendiendo a los apartados expuestos en el Comparatismo Morfológico de a) composición temporal y espacial, b) punto de vista y c) la caracterización de los actores sociales ya que estos se presentan como las más adecuados para la relación con las técnicas propuestas por Wolfe (1973).

3.1 Composición temporal

Si se analiza un relato literario observamos que una de las funciones viscerales del propio relato recae en transformar un tiempo en otro tiempo (Metz en Genette, 1989). No obstante, podríamos referir la temporalidad de un relato escrito como “condicional o instrumental” ya que el texto narrativo mantiene su temporalidad en virtud de la recibida a través de su propia lectura (Genette, 1989:90).

A continuación se observarán las relaciones entre el orden temporal de sucesión de acontecimientos y el orden pseudotemporal, las relaciones de duración variable así como las de frecuencia.

3.1.1 Relaciones de orden

El análisis del orden temporal de un relato implica la comparación entre el orden de disposición de los acontecimientos en el texto narrativo con el orden de sucesión de estos en la historia (Genette, 1989: 91). La articulación de los tiempos de la historia puede realizarse mediante articulación isocrónica o anacrónica (Chillón, 1990).

En la articulación isocrónica, “la secuencia de los planes temporales de la trama es simétrica respecto a la secuencia de los segmentos de tiempo real” (Chillón, 1990: 416).

Los reportajes novelados que incorporan esta técnica suelen influenciarse por la crónica o el diario de viajes. Este es el caso de *Niente e così sia* (1969):

7 febrero noche. No ha estado fácil aterrizar en Than Son Nhut. Los combates se enfurecían alrededor, se estaba desarrollando un tiroteo en la verja suroeste (...)

8 febrero. Aún no ha amanecido pero con estos cañonazos, quién duerme (...) (La cursiva es mía. Fallaci, 2016:140-143).¹²

Asimismo, este tipo de articulación se encuentra presente en *Lettera a un bambino mai nato* (1975), ya que el monólogo-diálogo de la narradora se corresponde con el curso natural de un embarazo:

Esta noche he sabido que *estabas*: una gota de vida escapada de la nada (1979:7). (...) *Diez semanas.* Estás creciendo con una rapidez impresionante. Hace quince días medías menos de tres centímetros y pesabas tan solo cuatro gramos (La cursiva es mía. Fallaci, 1979: 51). Miraba tu fotografía sobre el muro: aquella que te retrata a los dos meses, ampliado cuarenta veces (Fallaci, 1979: 53)¹³.

Por el contrario, en la articulación anacrónica, el autor altera el orden natural de los acontecimientos: se producen discordancias entre la secuencia temporal de la trama y la de la historia (Genette, 1989). Es decir, el relato podría empezar *in media res*. Un ejemplo de esta articulación es *Un Uomo* (1979), en la que Fallaci comienza la obra con una prolepsis – salto a un momento futuro, en este caso, el funeral de Panagulis-:

Aquel pueblo que hasta ayer te había esquivado, dejado solo como un perro difícil, ignorándote cuando decías no os dejéis alienar por los dogmas, por los uniformes, por las doctrinas, no os dejéis embauchar por quienes os mandan (...). *Ahora te escuchaban, ahora que estabas muerto* (...) Petrificada delante del féretro con topa de cristal que exhibía la estatua de mármol, tu cuerpo, con los ojos fijos en la sonrisa amarga y burlona que fruncía los labios, esperaba el momento en el que el pulpo irrumpiera en la catedral para derramar sobre ti su amor tardío y un terror, junto con la pena, me dejaban vacía (La cursiva es mía. Fallaci, 1980: 11-12).¹⁴

Tras el prólogo, Fallaci comienza la parte primera con una analepsis – retrospección o flashback, consistente en saltar a un momento pasado de la historia – desde el punto en

¹² La traducción es mía. El texto original se encuentra en el apartado 6.1 de *Anexos*, nº 1.

¹³ La traducción es mía. El texto original se encuentra en el apartado 6.1 de *Anexos*, nº 2.

¹⁴ La traducción es mía. El texto original se encuentra en el apartado 6.1 de *Anexos*, nº 3.

el que Panagulis preparada el atentado fallido. Desde allí, repasa sus últimos años de vida hasta llegar de nuevo al momento del funeral. Genette (1989:92) señala que el comienzo *in media res* seguido de una retrospección explicativa se conforma como una de las estructuras tipo dentro del género épico, visible, por ejemplo, en la *Ilíada* de Homero; asimismo, este inicio también se encuentra en varias novelas de Balzac como *César Birotteau* o *La Duchesse de Langeais*.

3.1.2 Relaciones de duración y frecuencia

Las relaciones de duración se encargan de establecer una correspondencia entre los tiempos de la historia y la duración de la trama. No obstante, esto no se trata de una tarea fácil ya que no encontramos ningún método objetivo para comparar la duración de un relato con la de la historia (Genette, 1989). Por ejemplo, un diálogo escrito o la descripción de una acción no tiene por qué reproducirse con la misma duración que tendría en la vida real (Chillón, 1990).

Debido a esta dificultad, Genette (1989: 145) propone el concepto de *constancia de velocidad*; es decir: “la velocidad del relato se definirá por la relación entre una duración – la de la historia – medida en segundos, minutos, horas, días, meses y años, y una longitud – la del texto- medida en líneas y en páginas”. Los efectos de ritmo son viscerales en el relato debido a que las variaciones de velocidades son casi indispensables; estas se clasifican en aceleraciones o desaceleraciones. Genette (1989: 151) establece cuatro *movimientos narrativos*: dos extremos (elipsis y pausa descriptiva) así como dos intermedios (la escena y el sumario).

Por lo general, Fallaci no hace uso de las aceleraciones en las obras debido a que quedan impregnadas por un cariz descriptivo y reflexivo suscitado por las pausas digresivas que tan frecuentemente introduce.

A continuación, se muestra lo que podría ser un ejemplo de sumario, según la clasificación de Genette. Se trata de un extracto de tiempo que realmente podría equivaler a quince minutos. Fallaci lo condensa en una velocidad constante de lectura que se aproxima al minuto y medio. Debido a la extensión del ejemplo, solo se expondrá un extracto; la versión completa, en castellano e italiano, se incluye en el apartado 6.1 de los Anexos, nº 4.

Con un tono que oscilaba entre solemne y alegre, ha levantado una nota y ha dicho: “Felicidades, señora”. Automáticamente le he corregido: “Señorita”. Ha sido como darle una bofetada. Solemnidad y alegría han desaparecido y mirándome con pretendida indiferencia, ha respondido: “¡Ah!”. Después ha cogido el bolígrafo, ha borrado señora y ha escrito señorita. Así, en una habitación fría a través de la voz de un hombre fríamente vestido de blanco, la Ciencia me ha dado la noticia oficial de que estabas. No me ha impresionado en absoluto, visto que lo sabía mucho antes que ella. Sin embargo, me ha sorprendido que subrayase mi estado civil y llevase esa corrección al folio (Fallaci, 1979: 19-20).¹⁵

El sumario narrativo se presenta como un procedimiento de *tipificación* con ascendencias novelescas puesto que aglutina diversas acciones en unas pocas con valor representativo. Por el contrario, la escena requiere una veracidad casi absoluta que recoja fielmente las acciones, los escenarios, los diálogos y las caracterizaciones; asimismo provoca en el lector una ilusión de correspondencia entre el tiempo de la historia y el del relato (Chillón, 1990: 455-456-462). Dentro del conjunto de obras analizadas de Oriana Fallaci para este trabajo, *Un Uomo* (1979) es la que más se sirve del recurso de la escena entendido dentro de las características descritas por Genette (1989).

Las relaciones de frecuencia establecen las repeticiones entre el tiempo de la historia y el de la trama. Según la clasificación de Genette (1989), encontramos tres tipos: narración singulativa – se nombra solo una vez la acción que ha ocurrido solo una vez-, narración repetitiva – se nombra en diversas ocasiones la acción que solo ha ocurrido una vez-, narración iterativa – sintetiza diversas acciones en una sola alusión-. Para ejemplificar la frecuencia, volveremos a recurrir a *Un Uomo* (1979), ya que la autora emplea la narración repetitiva frecuentemente para aludir a las acciones heroicas de Alekos Panagulis. Asimismo, como ya se ha indicado anteriormente, Fallaci comienza el relato en el momento del entierro del griego, hecho que escoge también como conclusión de este. En el siguiente extracto, la narradora enumera una serie de hechos de los cuales algunos ya han sido nombrados con anterioridad:

Pero sobre todo sucede que no te resignaste nunca, que no abdicaste nunca a tu papel de héroe que no cede. *Diecisiete veces* fuiste sorprendido serrando los barrotes de tu verja con las minúsculas limas que sirven para abrir las ampollas de los medicamentos,

¹⁵ La traducción es mía. El texto original se encuentra en el apartado 6.1 de *Anexos*, nº 4.

cincuenta y dos veces fuiste castigado con el secuestro de la pluma, del papel para escribir de la gramática italiana, del vocabulario del Rapaccini, de los periódicos y de los libros; *veintinueve veces* con el secuestro de las zapatillas y de los cigarrillos. *Dieciocho veces* te pegaron hasta hacerte desmayar, otras tantas te metieron la camisa de fuera gritando que estabas loco y, en cuanto a las huelgas de hambre fueron tantas que pronto perdiste la cuenta (La cursiva es mía. Fallaci, 1980: 115-116).¹⁶

En *Lettera a un bambino mai nato* (1975), se produce una narración repetitiva a lo largo de todo el monólogo – conversación en relación no tanto con una acción, sino con la insinuación del aborto voluntario. Al ejemplo utilizado anteriormente como sumario – en el que se nombra la posibilidad del aborto – le siguen algunos otros:

“Pero, ¿usted quiere de verdad a este hijo?”. No creía a mis oídos. “Naturalmente ¿Por qué?” le he respondido. “Porque muchas dicen de quererlo y después, en el subconsciente, no lo quieren en absoluto. Sin hacerlo quizás, hacen de todo para que no nazca” (Fallaci, 1979: 57).¹⁷

“Me ha definido como asesina. Encerrado dentro de su camisa blanca, ya no como médico, sino como juez, ha vociferado que fallo en mis deberes más fundamentales de madre y de mujer y de ciudadana” (Fallaci, 1979: 63).¹⁸

Tal es la insistencia acerca de esta posibilidad, que tras conocer la noticia de la muerte del feto, el final del libro se transforma en un juicio soñado por la narradora en el que se le acusa de asesinato.

(...) “Estamos aquí para juzgar la muerte de un niño que había alcanzado al menos los tres meses de existencia prenatal ¿Quién le provocó la muerte? Circunstancias desconocidas por nosotros pero naturales, alguien que ha evadido la captura, o la mujer que veis en la jaula?” (...) (Fallaci, 1979: 78).¹⁹

¹⁶La traducción es mía. El texto original se encuentra en el apartado 6.1 de *Anexos*, nº 5.

¹⁷La traducción es mía. El texto original se encuentra en el apartado 6.1 de *Anexos*, nº 6.

¹⁸La traducción es mía. El texto original se encuentra en el apartado 6.1 de *Anexos*, nº 7.

¹⁹La traducción es mía. El texto original se encuentra en el apartado 6.1 de *Anexos*, nº 8.

3.2 Composición espacial

Al igual que sucedía en el apartado anterior, la imitación espacial en el reportaje novelado no busca copiar cada escenario, sino la representación de estos mediante variados recursos; por ello hablaremos de un pseudo-espacio. El autor del relato transforma los lugares referenciados en escenarios que son dispuestos en un orden y seguidamente caracterizados (Chillón, 1990: 472).

La disposición espacial se constituye gracias a los planos espaciales. En función de la diversidad de estos se clasificarán como: espacio estático – un solo plano espacial- y espacio cinético – variedad de planos espaciales dispuestos mediante secuencias-. Sin embargo, también es posible que la disposición de planos se desenvuelva de forma paralela, es decir, simultáneamente en diversos lugares (Chillón, 1990: 473).

Si se atiende a la disposición espacial en las tres obras analizadas, se encuentra en todas ellas un espacio cinético. En *Niente e così sia* (1969), aunque buena parte de la acción tiene lugar en Vietnam, encontramos una variedad de puntos en los que esta se desenvuelve: Saigon, Dak To, Hué, incluso cuando Fallaci intercala sus viajes aparece también Nueva York y, finalmente, México. Es más, dentro de los puntos geográficos se observan diversas localizaciones: agencia de prensa, hostales, campos de guerra, núcleos urbanos etc. De forma similar, la acción en *Un Uomo* (1979) se reparte en distintos puntos de Grecia e Italia; tan solo parece ser estática cuando Alekos Panagulis permanece en prisión. Mientras que en *Lettera a un bambino mai nato* (1975), no se nombra ninguna localización geográfica concreta, los planos espaciales varían: la casa de la protagonista, consulta del médico, motel y, en un cierto punto, se produce un cambio de país.

3.2.1 Caracterización espacial

El procedimiento fundamental para caracterizar un espacio recae sobre la descripción, aunque no se trata del único: a través de los diálogos mantenidos por los personajes o bien mediante alusiones en los monólogos interiores. Chillón (1990: 475-476) clasifica las descripciones espaciales en tres tipos: “impresionista, cuando se limita a sugerir las características de un ambiente mediante algunas pinceladas; figurativa: cuando pretende una pintura fiel y exhaustiva; expresionista: cuando deliberadamente exagera o enfatiza

los contornos, las luces y las sombras del escenario”. Además de los tipos de descripción espacial, también podemos encontrar dos tipos de funciones (1990: 478-479): decorativa o explicativa.

Fallaci hace uso de las descripciones impresionistas con carácter simbólico, debido a que bien como narradora participante o protagonista, vive ese espacio desde dentro y, por ende, lo describe con una marcada subjetividad destacando ciertos aspectos. A continuación, se expone el comienzo de *Un Uomo* (1979), en el que se atiende a la descripción del ambiente en el funeral de Alekos Panagulis. Se observa que la autora emplea la metáfora para identificar el clamor popular con un rugido emitido por un pulpo identificado con la masa que está presente en el momento.

Un rugido de dolor y de rabia se alzaba sobre la ciudad y retumbaba incesante, obsesivo, barriendo cualquier otro sonido, rescalando la gran metida ¡Zi, zi, zi! ¡Vive, vive, vive! Un rugido que no tenía nada de humano. De hecho, no se alzaba desde seres humanos, criaturas con dos piernas y un pensamiento propio, se alzaba desde una bestia monstruosa y sin pensamiento, la multitud, el pulpo que a mediodía, incrustado de puños cerrados, de rostros torcidos, de bocas demacradas, había invadido la plaza de la catedral ortodoxa, luego alargado, los tentáculos en las calles adyacentes atascándolas, sumergiéndolas con la implacabilidad de la lava (...) (Fallaci, 1980:11) ²⁰.

En *Niente e così sia* (1969) se muestran una diversidad de descripciones de ambientes; todas ellas de tipo impresionista, simbólico, con una subjetividad inherente al narrador participante y con cierto tono apocalíptico:

Estamos en Dak To. Un campo militar con una pista en el medio agujereada por los morteros de esta noche. Decenas de aeromóviles que despegan o aterrizan en una tormenta de polvo rojo, un estruendo que rompe los tímpanos. Centenares de camiones y jeeps que transportan soldados con la mirada cansada y la barba larga. Bases de artillería que vomitan cañonazos cada treinta segundos, sacudiendo la tierra y tu estómago. Barracas escuálidas, tristes. Sin embargo, como tenía que ser bello, alegre, Vietnam cuando no había guerra. Los montes donde ahora se muere son bloques de jade y esmeralda, el cielo donde saltan las bombas es una capa color aciano y el río que ahora sirve para apagar los incendios tiene un agua tan limpia, fresca (Fallaci, 2016: 25-26). ²¹

²⁰La traducción es mía. El texto original se encuentra en el apartado 6.1 de *Anexos*, nº 9.

²¹La traducción es mía. El texto original se encuentra en el apartado 6.1 de *Anexos*, nº 10.

En este ejemplo asistimos a una enunciación de aspectos que conforman el lugar. Como se aprecia, se utiliza el presente de indicativo e incluso varias enunciaciones carecen de tiempo verbal, todas ellas expresadas en virtud de la percepción de Fallaci. Asimismo, se encuentra una metáfora (“bloques de jade y esmeralda”) y una personificación (“bases de artillería que vomitan cañonazos”).

3.3 Punto de vista

En el siguiente apartado se abordará la instancia productora del discurso narrativo desde su aspecto reducido a punto de vista (Genette, 1989). A pesar de que Wolfe en *The New Journalism* (1973) resalta la importancia del uso de la tercera persona, el siguiente análisis partirá desde el empleo de las múltiples perspectivas al que aludía Chillón (1999).

El autor elige entre dos posiciones narrativas a la hora de componer el texto, desde las cuales se derivan formas gramaticales. Así pues, podemos diferenciar entre narrador heterodiegético – permanece ausente en la historia que narra – y, homodiegético – presente como personaje en la historia-. No obstante, mientras que la ausencia del autor en el texto puede ser absoluta, la presencia de este se manifiesta de diversas formas (Genette, 1989).

3.3.1 La relevancia del “tú” en la obra de Oriana Fallaci

El redundante uso de la segunda persona singular y sus métodos estilísticos en las obras aquí analizadas merece ser el primer aspecto examinado, puesto que afectará también a las distintas voces más allá de su idiosincrásico valor como método de apelación al lector y de introducción en el relato. Anteriormente, en el apartado *La voz del yo*, este tema había sido explicado en palabras de Zangrilli (2013) como una autora protagonista dirigida a un “tú”. Pero, ¿quién es el interlocutor? ¿Variaría la narración si se utilizara la 1^a o 3^a persona?

(...) así la narración en primera persona es aquella en que coincide el sujeto de la enunciación y del enunciado (*yo-yo*), la de segunda es aquella en que el sujeto de la enunciación se dirige a un oyente en el enunciado (*yo-tú*), sea este narratario, personaje, lector o desdoble del mismo narrador, y la de tercera persona aquella en que el sujeto de la enunciación, dirigiéndose a una segunda, tan solo explicita la tercera, “el resto”, todo aquello que no es ni el emisor ni el receptor (*yo-él*) (...) (Vallés y Álamo en Álamo, 2013:366) .

A continuación, veremos dos párrafos extraídos de *Niente e così sia* (1969):

Melancólicamente *piensas* que realmente Larry me había dicho de ir al asalto rezando: “Dios no me hagas morir”. Fríamente *notas* que de Tinnery me había olvidado. Y *descansas* en Pip con el mismo espíritu con el que se responde a una ex compañera de clase que si está cansada y no *te responde* nada más (La cursiva es mía. Fallaci, 2016: 135).²²

En este extracto, se observaría un desdoble del autor – como al que se aluden Vallés y Álamo en el párrafo anterior- con tonos memorialísticos puesto que se refiere a un hecho anterior; de hecho combina la 2^a persona del en presente con una 1^a en pasado. No obstante, en el siguiente, se podría encontrar otro significado:

Porque en la guerra, *ves*, no *estás* nunca sentado en la platea para observar: *estás* siempre en el escenario, *formas* parte siempre del espectáculo. Incluso si *bebes* un café en la terraza del hotel Continental. Podría estallar una mina sobre aquella terraza, caer una granada: eso *te hace* partícipe de una atmósfera heroica, *te introduce* en una continua atención que excluye cada forma de aburrimiento (La cursiva es mía. Fallaci, 2016: 136-137).²³

Aquí, encontramos una enunciación de la percepción de Fallaci del conflicto En este caso, el interlocutor es indeterminado. Si bien, puede ser otro desdoble, también, en este caso, la 2^a persona cobra un cariz explicativo. La explicación puede estar dirigida al lector, pero también puede estar relacionada con la pregunta planteada por la hermana de la autora al inicio del libro: “La vita cos’è?”. No obstante, en varios momentos de la novela aparece también François Pelou como interlocutor. Pese a ello, en ambos párrafos, la 2^a persona también podría ser tomada como una adaptación de la expresión oral.

²²La traducción es mía. El extracto original se encuentra en el apartado 6.1 de *Anexos nº 11*.

²³La traducción es mía. El extracto original se encuentra en el apartado 6.1 de *Anexos nº 12*.

En *Un Uomo* (1979), el uso de la 2^a persona es transversal a toda la novela. El lector se identifica con el *tú*, el *yo* de Oriana Fallaci y con la relación entre ambos. Sin embargo, esta obra, el *tú* no da cabida a interpretaciones posibles: se desvela en el prólogo.

La habitual tragedia del individuo que no se adecúa, que no se resigna, que piensa con su propia cabeza, y por esto muere asesinado por todos. Aquí esta, *y tú mi único interlocutor posible, allá abajo, debajo de la tierra*, mientras el reloj sin manecillas marca el camino de la memoria (La cursiva es mía. Fallaci, 1980:17).²⁴

Ese *tú* es Alekos Panagulis ya muerto. En *Un Uomo, Lettera a un bambino mai nato* y la carta a Pasolini el eje vertebral del relato se convierte en un *tú* ya desaparecido y difunto (Agnello-Modica, 1991).

Veamos un ejemplo extraído también del prólogo, en el que se relata su funeral:

Y *míralos* mientras se están compungiendo con sus chaquetas cruzadas grises, sus camisas inmaculadas, sus unas curadas, su vomitable respeto. Después, los mentirosos que decían de oponerse al poder, los demagogos, los peseteros de la política mugrienta, concretamente el líder de los partidos con la butaca, llegan a codazos no porque el pulpo los rechazara, sino porque los quería abrazar (...) Después, aquellos que *llamabas* revolucionarios de los cojones, futuros secuaces de los fanáticos, de los asesinos que disparan los revólveres en nombre del proletariado y de la clase obrera añadiendo abusos a los abusos, infamias a las infamias, poder ellos mismos. Y *míralos* mientras levantan el puño, los hipócritas, con sus barbitas de falsos subversivos (...) (La cursiva es mía. Fallaci, 1980:13).²⁵

En *Lettera a un bambino mai nato* (1975), la narradora y protagonista mantiene un diálogo constante con el feto. En esta conversación, Fallaci emplea además la figura retórica de la personificación puesto que atribuye al feto características propias de un ser racional.

Esta mañana he discutido *contigo* ¿Te *has ofendido*? Me ha atrapado una especie de histeria. *Te* he dicho que yo también tenía mis derechos, que nadie tenía permitido olvidarlo y, por lo tanto, *tampoco tú* (La cursiva es mía. Fallaci, 1979: 51-52).²⁶

²⁴La traducción es mía. El extracto original se encuentra en el apartado 6.1 de *Anexos nº 13*.

²⁵La traducción es mía. El extracto original se encuentra en el apartado 6.1 de *Anexos nº 14*.

²⁶La traducción es mía. El extracto original se encuentra en el apartado 6.1 de *Anexos nº 15*

3.3.2 Narrador participante

Si el uso de la segunda persona atraviesa todo el arco de *Un Uomo* (1979), *Niente e così sia* (1969) se construye por entero mediante las técnicas del narrador testimonio, constituyendo un ejemplo de reporterismo personal. La narradora delega en su propio *yo* el deber de contar y se observa como Oriana Fallaci hace explícita su condición tanto de observadora como de participante.

Cholon es Zona Roja, los carteles advierten: “Prohibido entrar. Aquí mandamos nosotros”. Cholon es testaruda, diría Loan: a las órdenes de evacuar no obedece ninguno. Y así tampoco Loan osa la masacre total, aquí, a base de cañonazos y napalm. Se combate de puerta en puerta, de ventana en ventana, en Cholon. Los vietcong disponen de morteros ligeros, desplazables: *pasas por una calle que parece tranquila, oyes un silbido y no te da tiempo a echarte al suelo, que el cohete ha explotado ya.*

“¡Atenta, abajo!”

“¡Abajo!”

Una nube de polvo que *te entra en los ojos*, una lluvia de piedrecitas que *te caen encima*.

“¿Estás herida?”

“Yo no. ¿Y, tú?”

“Yo tampoco. Pero aquellos dos de allí están mal.”

Son dos periodistas de la NBC. Uno había sido golpeado en las piernas y el otro en el estómago (...) (La cursiva es mía. Fallaci, 2016:150).²⁷

Cuanto más se introduce la autora como personaje, menores serán sus privilegios debido a que se produce una disminución de la cantidad de información. Es decir, renuncia a su omnisciencia en el relato del hecho: lo que se cuenta es lo que ella vive, por lo que el lector tan solo accede a sus pensamientos, vivencias y sentimientos (Chillón, 1990).

En el caso del prólogo de *Un Uomo* también vemos como hace explícita su presencia:

Una mujer que lloraba, y llorando *me suplicaba*: “¡No llorar!”. Otra que se desesperaba y desesperándose *me chillaba*: “¡Ánimo!”. Un jovencito con la camisa rasgada, que

²⁷La traducción es mía. El extracto original se encuentra en el apartado 6.1 de *Anexos nº 16*.

haciéndose grande en el hormiguero, *me tendía* un cuaderno tuyo del gimnasio, por supuesto un recuerdo precioso para él, y decía: “*Te lo doy a ti!*” (La cursiva es mía. Fallaci, 1980:15).²⁸

Este tipo de recurso fue utilizado por los autores relativos al periodismo *participante*, contrario al método objetivista de *The New Yorker*. El hecho de poner de manifiesto la subjetividad del periodista fue un cambio común tanto en los *new journalists*, como en los nuevos periodistas europeos. Ejemplo de ello fueron Michael Herr en su crónica sobre la guerra de Vietnam *Dispatches* (1977) y Hunter S. Thompson en su reportaje *Hell's Angels: The Strange and Terrible Saga of the Outlaw Motorcycle Gangs* (1967) o George Plimpton en *Paper Lion* (1966). Chillón (1999) señala que: “La experiencia autobiográfica no es aquí la finalidad del reportero, sino el cauce para conocer desde dentro y a fondo una situación que de otro modo sería casi inaccesible”. En lo referente a la literatura, encontramos narradores testigo desde personajes secundarios en *Moby Dick* (1851), desde el personaje de Ishmael; *Sherlock Holmes* (1887), desde el Dr. Watson; o, *The Great Gatsby* (1925) desde Canaway (Genette, 1989).

Además de la presencia de Oriana Fallaci en el texto como narradora participante, la autora también se hace denotar mediante la inclusión en diversas ocasiones del género entrevista en *Niente e così sia* (1969):

“No tengo nada que hacer con él, Huyn Thi An. *Soy una periodista.* Y estoy aquí para hacerte algunas preguntas”

(...)

“Sé que me crees una enemiga. *Pero no soy tu enemiga.* Debes creerme Huyn Thi An”.

(...)

“Te creo. Pero quien quiera que seas, no puedes entenderme”.

“No obstante, te entiendo Huyn Thi An. *Porque no soy americana y vengo de un país que no está en guerra con el tuyo y, quiero escribir bien de ti. Créeme,* Huyn Thi An”.

“Te creo. Pero no quiero que escribas bien de mí, que me hagas pasar por heroína. He hablado” (La cursiva es mía. Fallaci, 2016: 71).²⁹

²⁸La traducción es mía. El extracto original se encuentra en el apartado 6.1 de *Anexos* nº 17.

²⁹La traducción es mía. El texto original se encuentra en el apartado 6.1 de *Anexos*, nº18.

3.3.3 Narrador protagonista

El narrador protagonista, a través de la primera persona, se limita a relatar la acción estrictamente a través de sus experiencias, pensamientos y sentimientos; por lo que, en comparación con el narrador-testimonio, limita todavía más sus privilegios relativos a la extracción de información de otras fuentes (Chillón, 1990).

En el conjunto de las obras analizadas, se puede encontrar un ejemplo claro del primer uso de este punto de vista en el capítulo final de *Niente e così sia*, en el que Oriana Fallaci cubre las protestas del 2 de octubre de 1968 en Tlatelolco, México:

(...) y de repente *sentí* un gran dolor, *sentí* tres cuchillos de fuego que *me entraron* dentro, cortando, quemando, un cuchillo dentro de la espalda y dos en la pierna. *Busqué* el cuchillo en la pierna y no lo *encontré*: había solo una gran hinchazón. Lo *busqué* en la pierna: había solo mucha sangre. Y entonces *recordé* que en la guerra se dice: una buena herida es un grande fortuna porque es difícil golpeado dos veces. Y *me envolvió* un alivio loco: ahora, *pensé*, ya no *me matan*. Pero, después, recuerdas que en la guerra se dice también: puedes morir solo con una herida y ya porque puedes quedar desangrado. Y *empecé a decir*: “*Estoy herida, ayudadme por cortesía, pierdo sangre*” (...) Y después *recuerdo* las escaleras donde habían tanto soldados y un soldado me quita el reloj de la muñeca, lo roba, riendo. Y después una habitación llena de policías con el guante blanco, y después una camilla desplegada por el suelo, y después un chorro de agua sucia que caía abajo desde el techo y me rebotaba sobre el estómago junto con rastros de excrementos, olor de orina, porque era agua que venía de las tuberías rotas de los cuartos de baño y, alguno le gritaba a los soldados “¡Quitadla de allí, por Dios!” pero ellos reían porque *me habían dejado* allí apostado, por divertirse (La cursiva es mía. Fallaci, 2016: 405-406).³⁰

En este extracto, Fallaci se convierte en protagonista única de los hechos y, por ende, casi del entero capítulo. Como se puede observar, la periodista se sirve de la primera persona directamente mediante la combinación de las formas verbales en pretérito perfecto simple –sensaciones que experimentó durante el suceso- y presente de indicativo –expresiones en el momento de los hechos-. Asimismo, se podría decir que

³⁰La traducción es mía. El extracto original se encuentra en el apartado 6.1 de *Anexos nº 19*.

hace uso de la anáfora “y después”, así como del uso de las frases copulativas con motivo de simular rapidez y confusión y, emular la expresión oral. Cabe recalcar que no se trata de un ejercicio de periodismo gonzo, puesto que Fallaci no pretendió camuflarse como estudiante, fue confundida por la policía y esto le sirvió para narrar y denunciar lo sucedido de primera mano.

3.3.4 Narrador omnisciente

Tom Wolfe también aludió a la técnica del “punto de vista en tercera persona” en *The New Journalism* (1973) como característica de los nuevos periodistas.

El narrador omnisciente editorial goza del don de la ubicuidad y del conocimiento de los hechos así como de los pensamientos y sentimientos de los personajes. A estas prerrogativas, se suma la capacidad de interrumpir el relato y de opinar sobre los acontecimientos a su gusto. Fue, precisamente, Wolfe uno de los autores que con mayor frecuencia empleó este tipo de punto de vista en sus novelas reportajes *The Electric Kool Aid Acid Test* (1968) y *The Right Stuff* (1979). Asimismo, este procedimiento fue utilizado por John Hersey y Truman Capote (Chillón, 1990). Chillón (1999: 271) recalca que: “La única omnisciencia editorial lícita en periodismo es aquella que nace de un esmerado trabajo de investigación e inmersión en el asunto tratado”.

La diferencia entre este punto de vista y el narrador omnisciente neutral versa sobre la transparencia y ausencia que mantiene este último; es decir, el autor sabe todo, pero se abstiene de juzgar (Chillón, 1999). Este recurso fue llevado a la radicalidad por Gustave Flaubert en *Madame Bovary* (1856), además puede observarse en *Ana Karenina* (1877) o *La Regenta* (1885). Capote, Mailer, Ross y Talese hicieron de la omnisciencia neutral uno de los procedimientos fundamentales en sus obras (Chillón, 1999: 269-273). No obstante, durante la parte primera de *Un Uomo* (1979), Fallaci relata de forma detallada la vida de Alekos Panagulis desde su frustrado atentado hasta su excarcelación; por lo que la autora se sirvió para esta parte de la *narrativización* del discurso de varias fuentes – Panagulis, entrevistas a familiares, amigos etc- para presentar los pensamientos, percepciones e, incluso, la fisonomía del griego.

Dentro de este apartado cabe señalar, el procedimiento del estilo indirecto libre. El empleo de esta técnica implica la pérdida de la voz de los personajes mediante el uso de

un narrador neutro; es decir, no hay marcas ni verbos de atribución, ni oraciones subordinadas, características estas propias del estilo directo. No obstante, se produce una imitación del registro. Se trata de un recurso difícil de encontrar en la no ficción (Saavedra, 2011). Este tipo de discurso fue utilizado de forma frecuente por los *new journalists* porque permitía ligar el punto de vista externo del reportero con el interno de los personajes mientras la estructura del relato no se perturbaba (Chillón, 1999).

A continuación, se observará un extracto extraído de la tortura a Panagulis en *Un Uomo* (1979):

La porra se cernió sobre las plantas de tus pies. Una vez, dos veces, decenas de veces. La falanga. La tortura llamada falanga. *Qué daño. Qué dolor insoportable.* No solo el dolor, una corriente eléctrica que desde los pies sube al cerebro, del cerebro baja hacia las orejas, después al estómago, al vientre, a las rodillas donde el espasmo se concentra. Mientras una voz repite metódicamente “Toma esta. Y esta. Y esta. Y esta Y esta”. *Mientras el pensamiento pide:* “Desmayarse, dios mío desmayarse. No gritar, desmayarse”. Pero, ¿cómo no se puede no gritar? Te pusiste a gritar. Y, entonces, otra cosa peor, sucede que Teofilojannacos te tapó la boca para que tú no gritases: la boca y la nariz. *No, asfixiar no. No lo soporto. Dadme todas las bastonadas del mundo, pero no me quiten el aire* (La cursiva es mía. Fallaci, 1980:43).³¹

En este extracto, Fallaci utiliza las en dos ocasiones comillas para reproducir la voz de los torturadores y la de Panagulis. En el resto del texto, se aprecia un cambio del uso temporal del verbo del “cernió” del pretérito indicativo al “sube” en presente; incluso el “soporto” en primera persona del singular “dadme”, los cuales pretenden reproducir la voz de Panagulis sin ninguna característica de atribución previa. Mientras en “Qué daño. Qué dolor insoportable”, se produce una imitación del registro.

3.4 Caracterización del personaje

Los personajes son indispensables en cualquier tipo de relato, sea este ficticio o facticio. La construcción de un personaje es un proceso inherente al propio hecho de construir una historia (Chillón, 1990). El periodismo presenta actores sociales reales “mediante diversas técnicas de caracterización específicas pero no esencialmente diferentes de las

³¹La traducción es mía. El extracto original se encuentra en el apartado 6.1 de *Anexos nº 20*.

que los escritores de ficción emplean para construir sus personajes de papel” (Chillón, 1990: 647).

El procedimiento más recurrente para caracterizar a un personaje es la descripción. Los atributos relativos a la caracterización pueden resumirse en tres aspectos: prosopografía (apariencia física), etopeya (hábitos, conducta) y un tercero derivado de las relaciones del personaje con el resto (Sánchez Alonso, 1998).

(...) podemos hablar de otras dos modalidades complementarias: una caracterización “resumida” y otra “escenificada”. La primera consiste en que el narrador nos muestre desde el principio qué clase de persona, por decirlo coloquialmente, es el personaje. Este procedimiento es el ejercido por la novela realista, que reservaba un lugar, generalmente al comienzo del relato, donde el narrador acumulaba exhaustivos pormenores tanto físicos como psicológicos que permitieran rápidamente su identificación y justificaran no solo su conducta, sino también las relaciones con los demás personajes. (...) Y en esto se cifra precisamente la caracterización “escenificada”: el narrador deja actuar al personaje y el lector extrae sus rasgos según progresara el discurso narrativo (Sánchez Alonso, 1998: 100).

Chillón (1990) separa las modalidades expuestas por Sánchez Alonso como presentación directa e indirecta.

3.4.1 Presentación directa

En el reportaje novelado *Niente e così sia* (1969), encontramos un amplio abanico de personajes formado por periodistas, civiles, vietcongs, miembros del ejército americano... Por lo general, el peso de la caracterización suele recaer en la presentación indirecta, sobre todo aquella que reproduce el monólogo interior a través de las impresiones de Fallaci en como narradora testimonio. No obstante, se suceden diversos ejemplos:

(...) un jovencito guapo con el pelo y gris y el cuerpo de atleta, el rostro duro y atento, dos ojos a los que no escapa nada, a la vez dolorosos e irónicos (Fallaci, 2016: 16).³²

En este caso, Fallaci describe por medio de la prosopografía a François Pelou, corresponsal de la agencia France Presse. Zangrilli (2013:11) denomina a este tipo de

³²La traducción es mía. El extracto original se encuentra en el apartado 6.1 de *Anexos* nº 21.

presentación de personaje “retrato *bozzettistico*”. Se trata de una descripción física sencilla y breve, muy común en la obra de la periodista escritora.

En *Lettera a un bambino mai nato* (1975), se incluye lo que podría ser una descripción física del feto a través de la una ecografía:

Después, se ha hecho el suplicante, ha intentado convencerme con tu fotografía. Que te observase bien si tenía un mínimo de corazón: eras ya un niño en todos los aspectos. Tu boca ya no era la idea de una boca: *era una boca*. Tu nariz ya no era la idea de una nariz: *era una nariz*. Tu cara ya no era el bosquejo de una cara: *era una cara. Y lo mismo con tu cuerpo, tus manos, tus pies donde las uñas eran evidentes*. Era evidente también un principio de pelo sobre la cabecita bien formada (...) Que estudiase tu piel: tan delicada, tan diáfana que a través de ella se transparentaba cada vena, cada capilar, cada nervio. No eras tampoco minúsculo: *medías al menos dieciséis centímetros y pesabas doscientos gramos* (La cursiva es mía. Fallaci, 1979: 63-64).³³

Quizá la prosopografía que más se hace esperar para el lector se encuentra en *Un Uomo* (1979), correspondida con la primera vez que Oriana Fallaci ve a Alekos Panagulis en persona. A lo largo de la primera parte del libro, la autora alude al griego en varias ocasiones para narrar su deterioro físico; no obstante, estas descripciones no están elaboradas desde su percepción.

Sin embargo, te reconocí inmediatamente porque inmediatamente nuestras pupilas se encontraron brillando y, porque aquel *hombre delgado, feíllo, de los pequeños ojos negros que ardían y el grande bigote que resaltaba sobre la palidez enferma de tu rostro* no podía ser otro que Huyn Thi An y Nguyen Van Sam y Chato y Julio y Marighela y padre Tito de Lencar Lima. Y *era Huyn Thi An* que saltaba en pie con los brazos extendidos, *era Nguyen Van Sam* que venía a mi encuentro, *eran Chato y Julio y Marighela* que me apretaban dentro de una mordaza sin que hubiera tenido tiempo de presentarme, diré mi nombre, *era padre Tito de Alenca Lima* que me acariciaba una mejilla con dedos suaves. Pero era tu voz que decía: “Ciao, has venido”. Y era una voz que solamente con oírla se perdía la paz para siempre (La cursiva es mía. Fallaci, 1980: 143).³⁴

Pese a que se trata de una caracterización resumida, Fallaci muestra aquí a un Panagulis deteriorado, recién puesto en libertad gracias a la amnistía forzada de Papadopoulos. Se

³³La traducción es mía. El extracto original se encuentra en el apartado 6.1 de *Anexos nº 22*.

³⁴La traducción es mía. El extracto original se encuentra en el apartado 6.1 de *Anexos nº 23*.

trata del primer encuentro con el griego, en el que le entrevistaría. No obstante, aunque todavía no le conoce, la autora identifica en él a todos aquellos personajes que han tenido importancia en sus reportajes y, a la vez, le han marcado. Sin embargo, el personaje héroe de Panagulis es caracterizado como tal a lo largo de la obra de forma indirecta.

3.4.2 Presentación indirecta y mixta

Por lo general, los reportajes novelados se prestan más a recoger la caracterización indirecta o mixta (combinación de ambos tipos) ya que estas aglutinan una serie de matices más adecuados a las narraciones extensas. La caracterización indirecta se sirve de recursos compositivos como las declaraciones, el monólogo interior o estilo indirecto libre, entre otros (Chillón, 1990: 667). No obstante, este apartado se focaliza en el recurso del diálogo, debido a su importancia como técnica de escritura entre los *new journalists*. Cañelles (1999:199) advierte que los diálogos “son la salida a escena de los personajes, los momentos en los que, al esconderse del narrador, más cerca estarán del lector, mostrándose a la vez en su forma de ser y en su modo de conducirse”.

En el conjunto de obras abarcadas en este trabajo, la presentación así como posterior caracterización más fértil se corresponde con la de Alekos Panagulis. A lo largo de todo el relato, Fallaci se esmera en retratarlo como si de un héroe se tratase: audaz, pertinaz con sus ideas y consecuente con la práctica de estas.

A continuación, se muestra un diálogo entre Panagulis y un joven soldado vigilante desarrollado durante las últimas horas del griego previas a su supuesto fusilamiento:

(Panagulis) “En el fondo no importa que me haya ido mal, ¿me explico papadopulaki? Importa que uno haya probado y que uno después vuelva a probar y tenga éxito, porque cuando caminas por la calle y no desde el aburrimiento a alma viva, y pasa uno y empieza a darte tortazos, ¿tú qué haces?” (Soldado) “¡Le devuelvo el tortazo!”. “Bravo. Y, si la emprende contigo a golpes, siempre sin razón, ¿tú qué haces?” “Le golpeo yo también”. “Bravo. Y si él te prohíbe expresar lo que piensas, y te mete en prisión porque piensas en un modo diferente, y la ley no te defiende en cuanto que ya no hay ley, suprimir la libertad significa suprimir también la ley, ¿tú qué haces?” “Yo, esto, yo...” “Tú lo asesinas. No hay elección. Es una cosa terrible asesinar, lo sé, pero en las tiranías se

transforma en un derecho, más bien, un deber. La libertad es un deber antes que un derecho” (Fallaci, 1980:62).³⁵

En el siguiente ejemplo, interactúan Fallaci y Panagulis, en un diálogo en el que Fallaci pretende ser la voz de la razón.

(...) (*Fallaci*) “Alekos, ¡¿no te ilusionarás, por casualidad, de conducir una campaña electoral con un libro de poesías y algún manifiesto para pegar en los asientos de la gente?!” (*Alekos*) “No, puesto que también están los mitins”. “¡Pero también los mitins cuestan. Para organizarlos hacen falta muchas personas y...” “Tengo a mis amigos”. “Tendrás necesidad de automóviles, de...” “Tengo los automóviles de mis amigos”. “Tendrás necesidad de teléfonos y...”. “Sí, los teléfonos sí”. “Y de una oficina”. “La oficina la tengo”. “¿Aquella de vía Solonos? ¡Pero si es un agujero más grande que tu celda de Boiati! Escúchame Alekos...”. “No, no te escucho. Porque si te escucho me sacas la lógica, y con la lógica yo me desanimo. Y si me desanimo, no venzo. El dinero lo encontraremos. Y si no los encontramos, paciencia. Lo haré sin oficinas, sin automóviles, sin teléfonos, compraré alguna lata de barniz, alguna brocha y escribiré mi nombre sobre los muros. Y si no llego a tener el dinero para comprar el barniz, las brochas, escribiré con carbón: Votadme-a-mí” (Fallaci, 1980: 284).³⁶

³⁵La traducción es mía. El extracto original se encuentra en el apartado 6.1 de *Anexos nº 24*.

³⁶La traducción es mía. El extracto original se encuentra en el apartado 6.1 de *Anexos nº 25*.

4. CONCLUSIONES

La disposición de los recursos literarios en la construcción del relato periodístico se ha dado desde el s.XVIII mediante la unión de actitudes ligadas a la búsqueda de veracidad y a la calidad estética de la narración. Muchos de los periodistas literatos bebieron de la influencia de la corriente realista en lo referido al empleo de las técnicas de escritura, así como del naturalismo en cuanto a los métodos de tratamiento de la información. Estas relaciones entre periodismo y literatura encontraron su mejor forma de expresión en el género del reportaje novelado.

Si bien el periodismo narrativo ya contaba con antecedentes relevantes como Jack London, Upton Sinclair o los reporterismos bélicos de Ernest Hemingway o George Orwell, el fenómeno del New Journalism significó un estallido. A raíz de este fenómeno podemos deducir las primeras conclusiones. En primer lugar, no se trató de un fenómeno extrapolable fuera de Estados Unidos puesto que a pesar de que se encuentran ejemplos como Ryszard Kapuscinski en Europa o el mismo Rodolfo Walsh en Latinoamérica, entre otros, no existió una amalgama de periodistas escritores equiparable a la surgida en Norteamérica. Quizá una razón de ello fue la relevancia y consecuente difusión con la que contaban los *magazines*, los cuales se convirtieron en los portadores de los reportajes novelados como paso previo a su adaptación en libro. En relación a la mencionada amalgama de periodistas escritores, a grandes rasgos, podemos afirmar que son escasos los nombres de mujeres reconocidos dentro de ella: Lillian Ross, Sara Davidson, Susan Sontag, Joan Didion... Un ejemplo más visual se desprende a través de la antología de nueve textos reunidos en los anexos de *The New Journalism* (1973) por Tom Wolfe de los cuales solo uno pertenece a una autora: *La Dolce Vita* de Barbara L. Goldsmith.

Oriana Fallaci se rebela, en cierto modo, contra los últimos rasgos citados: mujer y europea; debido a que gran parte de su trabajo se desarrolló desde los Estados Unidos, siempre ejerció desde medios y editoriales italianas. Dentro de los aspectos temáticos de la obra narrativo-periodística de la italiana, se podría afirmar que la primera influencia que se aprecia es la de los primeros periodistas novelistas: Jack London, Ida M. Tarbell... En cuanto al espíritu de denuncia y de crítica al poder que siempre revelan sus trabajos, sin duda la influencia de los denominados periodistas *muckrakers* sería decisiva. En *Niente e così sia* (1969), la autora como corresponsal denuncia las prácticas

del ejército norteamericano así como el estado de alguno de sus soldados sin transigir tampoco con la parte vietcong en pleno desarrollo de la guerra de Vietnam, tampoco se escapa el ejército mexicano debido a los sucesos de la plaza Tlatelolco; Vietnam y México dos enclaves, por otro lado, sujetos a los intereses de los periodistas norteamericanos y tan ligados a la actualidad de aquellos momentos. En *Un Uomo* (1979), a través del perfil de Alekos Panagulis, retrata una parte de la historia griega del S.XX con una fuerte carga de denuncia hacia la dictadura de los Coroneles, servicios de espionaje y crítica con el sistema de democracias europeas; mientras que en *Lettera a un bambino mai nato* (1975) muestra la serie de escollos impuestos por la sociedad a una madre soltera y embarazada. Asimismo, en relación con los novelistas reporteros como Orwell o Hemingway, Fallaci recoge el modo de plasmar en el texto aquello que ve mediante un marcado autobiografismo.

A la pregunta “¿qué rasgos literarios encontramos en la obra periodística de Oriana Fallaci?” comenzaremos por el que quizá sea el rasgo más marcado de la italiana: la apuesta por el *yo* como punto de vista. Se trata de una característica relevante puesto que se opone de forma radical a la impersonalidad lograda a través de la omnisciencia neutral o editorial de la que hicieron uso adalides del *New Journalism* como Truman Capote, Norman Mailer o el mismo Tom Wolfe. Oriana Fallaci deja su impronta en la narración bien como narradora testigo/participante, bien como protagonista. Por ello, juzga, opina, muestra sus propios sentimientos o percepciones casi siempre a través de pausas digresivas a modo de monólogo interior.

Otra característica que se desprende del uso de ese *yo*, es el empleo de la segunda persona, que impregna las tres obras analizadas en este trabajo. Fallaci utiliza el pronombre *tú* y las formas verbales en segunda persona como desdoble de la propia autora, como adaptación de la forma oral o bien dirigiéndose hacia un interlocutor: ausente en el caso de *Un Uomo* (1979) y *Lettera a un bambino mai nato* (1975) y, posiblemente hacia su hermana o François Pelou en *Niente e così sia* (1969). Como consecuencia de esta serie de características relacionadas con el punto de vista como participante o protagonista, cabe señalar que a pesar de su limitación en cuanto a la extracción de información, a través de la lectura de las obras se percibe un gran trabajo documental: en *Niente e così sia* (1969), Fallaci incluye entrevistas con sus correspondientes entradillas incorporadas al relato, además de dos extractos de diarios

de dos soldados vietcong; y, en *Un Uomo* (1979), la primera parte se construye a raíz de entrevistas y el testimonio de Panagulis.

En cuanto a la composición temporal de las obras, observamos cómo la ordenación varía en cada una de ellas: ligada a la estructura del diario de viajes en *Niente e così sia* (1969), circular mediante un comienzo *in media res* en *Un Uomo* (1979) y cronológica en función de la vida del feto en *Lettera a un bambino mai nato* (1975). Por lo que, Fallaci no se amolda a la simple narración histórica de los hechos. En lo referido a la duración de estos, emplea en la mayoría de casos el sumario, mientras que en obras más prolíficas como en *Un Uomo* (1979) se sirve de la escena.

El espacio cobra una relevancia considerable, porque no se mantiene como un elemento secundario, más bien, la acción se subordina al lugar en el que se desarrolle; un ejemplo de ello son las diversas situaciones y lugares que se suceden en Vietnam, Nueva York o México en *Niente e così sia* (1969). Fruto de esa subjetividad explícita de Fallaci, encontramos en la mayoría de los casos descripciones impresionistas, en las que la autora destaca luces y sombras y, en las que frecuentemente incluye figuras retóricas.

Otro rasgo literario considerado en este análisis versa sobre el tratamiento de los actores sociales, los cuales pese a formar parte de una historia real, acaban por transformarse en personajes a través de su presentación, caracterización y, por ende, también por su relación con los ambientes, costumbres y relación con los demás personajes. Aunque encontramos ejemplos de prosopografías y etopeyas, Fallaci se decanta por dibujar personajes mediante su propia percepción, además de en virtud de los diálogos que estos mantienen. Por lo general, tanto en los diálogos en los que participa la propia Fallaci como en las diferentes interacciones quedan registrados con naturalidad, sin verbos de atribución o explicaciones a modo de acotación.

En definitiva, desde el breve análisis acerca de los rasgos estilísticos en la obra de Oriana Fallaci, podríamos responder modestamente a la siguiente pregunta: “¿son estas técnicas literarias las mismas que utilizaron periodistas como Truman Capote, Norman Mailer o Gay Talese y que Tom Wolfe se encargó de clasificar en su libro *The New Journalism* (1973)?”. Podríamos afirmar que la periodista italiana cumple con la mayoría de ellas: recoge los diálogos de una forma realista, innova en la forma de la estructura del relato; organiza la trama mediante sumarios que agrupan descripciones, diálogos, ambientes... Sin embargo, no obedece al uso de la tercera persona que Tom

Wolfe estableció. Las tres obras analizadas de Oriana Fallaci constituyen una vindicación del yo, de la subjetividad de la periodista escritora hacia la retórica objetivista. Siempre tratándose de una subjetividad disciplinada, sujeta a la verificación y contraste que provoca que se retraten los hechos, el personaje de la escritora, así como su propia forma de entenderlos sin sumergirse dentro de un ejercicio de periodismo gonzo. La reivindicación de esa subjetividad fue una de las razones del estallido del fenómeno del New Journalism. Por ello, el denominado romanzo vérité puede entenderse prácticamente como una traducción al italiano del reportaje novelado norteamericano desarrollado en los años 60.

5. BIBLIOGRAFÍA

- Fuentes primarias

Fallaci, O. (1979). *Lettera a un bambino mai nato* (Decimoséptima ed.). Milán, Italia: Rizzoli Editore :Transcript.

Fallaci, O. (1980). *Un uomo* (Novena ed.). Milán, Italia: Rizzoli Editore :Transcript.

Fallaci, O. (2016). *Niente e cosìsia* (Octava ed.). Milano, Italia: BUR Biblioteca Univ.Rizzoli : Transcript.

- Monográficos, tesis, trabajos y artículos de prensa.

Agnello-Modica, F. (1991). *L'opera narrativa di Oriana Fallaci.* (Tesis doctoral. University of Wisconsin-Madison, Estados Unidos). Recuperado de: <https://search-proquest-com.pros.lib.unimi.it:2050/docview/303972994?pq-origsite=summon&accountid=12459>

Álamo Felices, F. (2013). El narrador: Tipologías y representación textual .*Epos: Revista De Filología*, 29, 359-376. Recuperado de: http://espacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:Epos-2013-29-5105/Narrador_tipologias.pdf

Ambrocio, F. M., & De la Cruz, J. J. (2008). *El realismo literario. Siglo XIX.*(Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú). Recuperado de <https://lenguajeltc.files.wordpress.com/2009/03/realismo-literario.pdf>

Angulo, M. (2010). *Voces femeninas en el “Periodismo literario”: ironía, honestidad y transgresión.* En Rodríguez, J.M y Angulo, M. *Periodismo literario: naturaleza, antecedentes, paradigmas y perspectivas.* España: Fragua.

Cañelles, I. (1999). *La construcción del personaje literario: un camino de ida y vuelta.* Madrid: Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja.

Caparrós, M. (2017, octubre 25). ¿Por qué Jack Reed escribió la mejor crónica de la Revolución Rusa? *El País Semanal.* Recuperado de https://elpais.com/elpais/2017/10/25/eps/1508882759_150888.html

Chillón, A. (1990). *El reportatge novel·lat :Tècniques novel·lístiques de composició i estil en el reportatge escrit contemporani.*(Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona, Facultat de Ciències de la Informació, Departament de Periodisme, Cataluña).

Recuperado de <https://ddd.uab.cat/record/36824>

Chillón, A. (1999). *Literatura y periodismo: Una tradición de relaciones promiscuas* (Primera Ed.). Bellaterra, España: Servei de Publicacions Universitat Autònoma de Barcelona.

De Stefano, C. (2015). *Oriana. una donna.* (Segunda ed.). Milano, Italia: BUR Biblioteca Univ. Rizzoli : Transcript.

Genette, G. (1989). *Figuras III.* (Primera ed.). Barcelona, España: Editorial Lumen.

Herrscher, R. (2013). *Periodismo narrativo. Cómo contar la realidad con las armas de la literatura.* (Tercera ed.). Barcelona, España: Universidad de Barcelona. Datos Cartográficos.

Il successo planetario. La Vita. (s.f). Extraído el 15 julio 2018. Recuperado de :<http://www.oriana-fallaci.com/il-successo-planetario/vita.html>

In prima línea. La Vita. (s.f). Extraído el 15 julio 2018. Recuperado de :<http://www.oriana-fallaci.com/prima-linea/vita.html>

Kramer, M. (1995). *Breakable rules for literary journalists.* New York, Estados Unidos: Ballantine Books. Recuperado de: <http://www.risingpress.org/breakablerules.pdf>

Laviana, J.C, (2016, noviembre 22). *Vida y obra de Jack London, una clase magistral de periodismo.* Los libros de la prensa. (Entrada de un blog). Recuperado de <https://www.zendalibros.com/vida-obra-jack-london-una-clase-magistral-periodismo/>

Lehmann-Haupt, C. (31 marzo 2004). John Sack, 74, Correspondent Who Reported from Battlefields. *The New York Times*. Recuperado de: <https://www.nytimes.com/2004/03/31/arts/john-sack-74-correspondent-who-reported-from-battlefields.html>

López Pan, F. y Gómez Baceiredo, B. (2010). *El “Periodismo literario” como sala de espera de la literatura*. En Rodríguez, J.M. Angulo, M. *Periodismo literario: naturaleza, antecedentes, paradigmas y perspectivas*. España: Fragua.

Motta, V. (2013). The courage of rhetoric: Niente e così sia by Oriana Fallaci. *The Italianist*, 31, 123-133. Recuperado de: <https://www-tandfonline-com.pros.lib.unimi.it:2050/doi/abs/10.1179/026143411X12966456896907>

Murialdi, P. (2006). *Storia del giornalismo italiano. Dalle gazzette a Internet*. Bologna, Italia: Società Editrice Il Mulino :Transcript.

Nousiainen, A. (2012-2013). Why has fact-based and extensively reported American style journalism not gained ground in Europe? Reuters Institute for the Study of Journalism. Recuperado de: <http://reutersinstitute.politics.ox.ac.uk/sites/default/files/research/files/A%2520Bunch%2520of%2520Distractive%2520Writing.pdf>

Overbey, E. & Rothman, J. (2017, 20 septiembre). Lillian Ross in The New Yorker. *The New Yorker*. Recuperado de <https://www.newyorker.com/books/double-take/lillian-ross-in-the-new-yorker>

Peñas, E. (2015, julio 24). Oriana Fallaci, la reportera insolente. *Ethic*. Recuperado de <https://ethic.es/2015/07/oriana-fallaci-la-reportera-insolente/>

Requejo, J. L. (2011), El legado de los muckrakers. *Questión. Revista Especializada En Periodismo Y Comunicación*, 1, (29), 1-13. Recuperado de: <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/584/867>

Rodríguez, J.M y Angulo, M. (2010), *Periodismo literario: naturaleza, antecedentes, paradigmas y perspectivas* (Primera ed.). España: Fragua.

Saavedra, G. (2011). Narradores que saben más: La 'narrativización' del discurso y el 'efecto omnisciente' en no ficción periodística. *Cuadernos. Info*, 14, 63-73. Recuperado de: <https://doi.org/10.7764/cdi.14.182>

Sánchez Alonso, F. (1998). Teoría del personaje narrativo. Aplicación a El amor en los tiempos del cólera. *Didáctica. Lengua Y Literatura.*, 10 , 80-105. Recuperado de: <http://revistas.ucm.es/index.php/DIDA/article/view/DIDA9898110079A/19784>

Wolfe, T. (1998). *El nuevo periodismo*. Recuperado de:

http://galaxiacapote.com.ar/pagina4/textoscriticos/Wolfe_Tom_El_nuevo_periodismo.pdf

Zangrilli, F. (2013). *Oriana fallaci e così sia, uno scrittore postmoderno* (Primera ed.).

Pisa, Italia: Felici Editore : Transcript.