

Treball de fi de grau

Títol

Autor/a

Tutor/a

Departament

Grau

Tipus de TFG

Data

Facultat de Ciències de la Comunicació

Full resum del TFG

Títol del Treball Fi de Grau:

Català:

Castellà:

Anglès:

Autor/a:

Tutor/a:

Curs:

Grau:

Paraules clau (mínim 3)

Català:

Castellà:

Anglès:

Resum del Treball Fi de Grau (extensió màxima 100 paraules)

Català:

Castellà:

Anglès:

«Yo no me siento, ni lograré jamás sentirme, un frío registrador de lo que escucho y veo. Sobre toda experiencia profesional dejo jirones del alma, participo con aquel a quien escucho y veo como si la cosa me afectase personalmente o hubiese de tomar posición (y, en efecto, la tomo, siempre, a base de una precisa selección moral).»

Oriana Fallaci, Prólogo de *Entrevista con la historia*

*A Albert Chillón, por sus consejos
y recomendaciones*

*A Núria Vidallet, por sus
traducciones del italiano al
castellano*

*A Oriana Fallaci, por su
indomabilidad y compromiso*

ÍNDICE

1. Introducción.....	3
2. Método de trabajo	9
3. Antecedentes.....	13
3.1. La herencia de la novela y el realismo literario.....	13
3.2. La prosa literaria testimonial	19
3.2.1. La literatura del ‘yo’	19
3.2.2. La crónica y el relato de viajes	22
3.2.3. La biografía, la semblanza y el retrato.....	24
3.2.4. El ensayo.....	26
3.3. El desarrollo del periodismo literario en la sociedad y cultura de masas.....	29
3.3.1. El movimiento <i>muckraker</i> en la esfera social y cultural	30
3.3.2. La figura del novelista-reportero y su crónica autobiográfica.....	32
3.3.3. El estilo, el talante ético y la vindicación de subjetividad de los nuevos periodismos.....	35
4. Claves biográficas para entender la obra y el personaje de Oriana Fallaci	41
4.1. El antifascismo precoz como condicionante de una personalidad	42
4.2. Breve aproximación al contexto social y literario de la autora	45
4.2.1. Los años cuarenta y cincuenta: aterrizaje en la redacción de un periódico y América como epicentro de comunicación global	46
4.2.2. Los años sesenta: la vuelta al mundo, la crónica novelada desde la NASA y el puro reporterismo en conflictos bélicos	49
4.2.3. Los años setenta: la entrevista como duelo, el retrato literario en la ‘romanzo-verité’ y el niño que nunca nació en el ensayo íntimo	56
4.2.4. De los años ochenta hasta su muerte: del retorno y la epopeya familiar a las fobias sociales desde un apartamento de Nueva York	63
5. Método de análisis	70
5.1. El punto de vista	70
5.1.1. La omnisciencia editorial.....	72
5.1.2. La omnisciencia neutral	74
5.1.3. El narrador testimonio	76
5.1.4. El narrador protagonista	81
5.1.5. La mimesis dramática <i>versus</i> Fallaci.....	86

5.2. El tiempo	89
5.2.1. Relaciones de orden	94
5.2.2. Relaciones de duración	96
5.2.3. Relaciones de frecuencia	98
5.3. El espacio	99
5.3.1. La mimesis espacial y el pseudo-espacio	100
5.3.2. La articulación y caracterización del espacio	102
5.3.3. La descripción expresionista en el reportaje subjetivo	106
5.4. Los personajes	107
5.4.1. Modalidades de presentación del personaje	115
5.4.2. Modalidades de caracterización del personaje	122
5.4.3. Ventajas y riesgos de la tipificación	123
6. Conclusiones.....	124
7. Bibliografía.....	127
7.1. Bibliografía de la autora	127
7.1.1. Obras escritas por Oriana Fallaci.....	127
7.1.2. Artículos escritos por Oriana Fallaci	127
7.2. Bibliografía ‘ad hoc’	127
7.2.1. Artículos y estudios sobre la autora.....	127
7.2.2. Aportaciones teóricas.....	128

1. INTRODUCCIÓN

Dice que era una niña experta en frío y miedo. También que creció, vio y no oyó hablar más que de la guerra. Tampoco de leerla. Desde que era una niña, Oriana Fallaci (Florencia, 1929-2006) dormía en la «habitación de los libros», en un sofá minúsculo donde no había nada que se le resistiera. Salvo el mueble de puertas acristaladas. Pudo saber qué había en su interior cuando llevaba varios días enferma y su madre le tendió el primer libro de ese paraíso prohibido, *La llamada de la selva* de Jack London. Oriana se enamoró desde las primeras líneas del perro Buck y de su lucha por la libertad. Otros tuvieron héroes más importantes. El suyo fue un perro. Un can que fue para Fallaci la lección de guerra y de vida, un guía durante su adolescencia y la época dorada en busca de lo que esperó y trató ser siempre: una mujer insobornable.

Así fue que me pregunté qué había de Buck en las diecinueve y, más concretamente, en las siete novelas escogidas para el análisis de su obra periodística y literaria de este trabajo. Y al conocer lo que había significado para ella ese perro, empecé a verlo correteando por la celda minúscula –que se asemejaba más a una tumba– de Alejandro Panagulis, líder de la resistencia contra el régimen de los coroneles griegos en el reportaje novelado de *Un hombre*. Después me pareció divisarlo a lo lejos, entre el horizonte polvoroso de un Vietnam abastado y espejo de la cara de ese absurdo espectáculo que es la guerra retratada en *Nada y así sea*, tratando de responder qué es la vida, viendo la muerte a un paso. Aunque parezca mentira, llegué a verlo incluso en la habitación de Oriana, mientras hablaba de esa «gota de vida» durante sus embarazos fallidos en la *Carta a un niño que nunca nació*. También, claro, lo advertiría en la lucha de la libertad sexual y femenina, palpables en *Penélope en la guerra*. Sorprendentemente, y al margen de polémicas, Buck, como imagen de lucha y de carácter insobornable, no era difícil de otearlo en la contrariada y teñida islamofobia de *La rabia y el orgullo*, obra en la que Fallaci dejaba a su paso algunos de sus miles de seguidores.

Sin embargo, en la línea del retrato de Panagulis, en una de las obras donde vislumbré en mayor medida al personaje canino de London fue entre más de la veintena de entrevistas que produjo Oriana Fallaci entre 1969 y 1972 y que se encuentran recopiladas en el volumen de *Entrevista con la historia*. Solo Fallaci sabría desmantelar y desarmar de ese modo a los políticos más famosos de su época, intentando comprender el poder, el mecanismo, contaba, por el cual «un hombre o una mujer se sienten investidos o se ven investidos del derecho de mandar sobre los demás y de

castigarles si no obedecen»¹. No por ello, Henry Kissinger, principal impulsor de la guerra de Vietnam y primer derrotado por la misma, acabó por declarar que esa entrevista fue la conversación más desastrosa que había tenido nunca con un miembro de la prensa. Incluso consiguió que el presidente paquistaní Zulfikar Ali Bhutto criticara tanto a Gandhi en 1972 que un tratado de paz entre Pakistán e India estuvo a punto de romperse por esas declaraciones. Sus años más gloriosos fueron esas décadas que, igual de valiente que de desmesurada, reavivó su leyenda en encuentros como el de 1978 con el ayatolá Jomeini que, a diferencia de los reporteros que lo retrataban como la gran alternativa a la dictadura del *sah*, Fallaci se le enfrentó para criticar y enseñar al mundo la opinión sobre las mujeres del clérigo chií. Porque lo suyo siempre fueron las entrevistas; y, en extensión, los retratos novelados que trataré durante este trabajo.

Más allá de sus obras, de pronto, Fallaci se personificaba implícitamente incluso en artículos como *El periodista como historiador del presente*² de Sergio González, reportero mejicano en uno de los países más peligrosos a la hora de ejercer la profesión. En multitud de los pasajes de la pieza, González pone en relieve que el periodismo ha perdido la esencia de vertebrarse a partir de preguntas incessantes. Interrogantes imprescindibles para encontrar las claves relacionadas a la responsabilidad de qué y quién dirige el paisaje político y, por ende, social. Me pregunto qué sería del panorama periodístico en el ámbito político si hoy Fallaci tuviera que enfrentarse a la pintoresca situación de entrevistar a unas pantallas de plasma. Sin embargo, esto daría para otra investigación y análisis.

Como decía, la figura de Oriana Fallaci era conocida a nivel internacional, incluso floreció de entre las vidas de personajes imaginarios del escritor checo, Milan Kundera, en su novela *La inmortalidad*. A través de sus páginas, el autor habla sobre la periodista, sacando a relucir que precisamente con ella, no se conversaba, sino que uno se intentaba poner a salvo, a veces, sin éxito. Hecho que transformaba a Fallaci en un volcán en erupción cuando se intentaba dar explicación a la eclosión de un nuevo alto-periodismo en su máxima representación:

«¿Quién es el precursor del periodismo moderno? No lo es Hemingway, que escribió sus experiencias en las trincheras; ni Orwell, que pasó un año de su vida entre los

¹ Oriana Fallaci, *Entrevista con la historia* (nueva edición ampliada y revisada). Barcelona, Noguer, 1978, p.33.

² Sergio González Rodríguez, «[El periodista como historiador del presente. La investigación alterna](#)». En *La Escuela de Periodismo Carlos Septién García*, México, 2014. (Consultado el 23/04/2016).

vagabundos parisinos; ni Egon Erwin Kisch, experto en las prostitutas de Praga; sino Oriana Fallaci, quien, entre 1969 y 1972, publicó una serie de entrevistas a los políticos más famosos de su época. Estas eran más que meras conversaciones, eran duelos. Antes de que los poderosos políticos advirtieran que estaba luchando en condiciones desiguales –dado que ella podía plantear preguntas y ellos no–, ya se encontraban en la lona, fuera de combate.»³

Es en la raíz del periodismo –ese privilegio tan extraordinario y terrible– donde imagino a Oriana Fallaci debatirse entre mil complejos de ineptitud ante un acontecimiento o encuentro importante en el que debía sentir esa angustia. El puro miedo de no tener bastantes ojos, oídos y suficiente cerebro para ver, oír y comprender la raíz de la historia que vertebraba el mundo de hoy. Y para ella, solo había una manera: dejando desgarrones de su interior en cada reto que se le presentaba a lo largo de toda su carrera.

Quizá, si no hubiera sido así, es muy posible que no se erigiera en la historia como la primera mujer periodista que fue corresponsal de guerra en zonas de conflicto como Oriente Medio, Vietnam, el Congo, entre muchos otros. Tampoco sería la misma si no hubiera experimentado en una cobertura la matanza policial a estudiantes desarmados en Ciudad de México, clamando democracia. Fallaci jamás olvidaría Tlatelolco, sus tres balazos y haber sido sepultada entre cadáveres. Su famoso mal carácter, la última trilogía islamofóbica publicada, e incluso me atrevería su condición de mujer en un oficio dominado por hombres, han oscurecido a veces su talento y determinación.

Sin embargo, no podemos negar lo evidente: Oriana Fallaci es la periodista y escritora italiana más famosa del siglo XX. Y la demostración está en la constelación de sus obras desde las que se entrevé –sin ocultarlo y haciendo mella en ese subjetivismo explícito–, su propia vida, su propio yo, como el gran elemento que acaba por desarrollar el propio texto. De este modo, se me despiertan las siguientes preguntas: ¿hasta qué punto se halla un escritor involucrado como carácter en su propio texto?, ¿en qué medida el escritor puede dejar cada rincón de su interior, auto-descubrirse, en la obra o incluso presentarse como personaje principal o testimonio?

Estos interrogantes intentaré responderlos mediante el presente estudio, a través de la profundización sobre el periodismo moderno literario en la era de la post-ficción y, por ende, del grado de participación del autor en su obra desde el punto de vista de la

³ Milan Kundera, *La inmortalidad*, Barcelona, Tusquets Editores, 2009, p. 78.

creación, la forma en la que esto se produce y su inmersión como sujeto. La reflexión y análisis girará en torno a la obra y la vida de esta controvertida escritora y periodista.

Porque a fin de cuentas, investigar las raíces de la novela misma, es husmear entre los retazos de la historia de Oriana Fallaci, que no podía empezar de otra manera, sino exagerada: en una familia pobre de antifascistas que, como veremos en los apartados siguientes, dibujó su camino con apenas catorce años, participando en la resistencia contra la ocupación fascista. Aunque se imaginó salvando vidas con un bisturí apuntándose a la Facultad de Medicina, pronto se percató que también podía salvarse – incluso a sí misma – a través de la máquina de escribir. Porque, en definitiva, la pequeña Fallaci creció rápido, muy rápido. Nada más terminar la secundaria, se presentó en la editorial de un periódico, hasta el punto de consolidarse como una gran profesional en un negocio todavía dominado por el monstruo del patriarcado.

Desde siempre reconoció la subjetividad y conexión personal con sus entrevistados, escandalizando así a la prensa anglosajona que la definía como izquierdista y periodista de textos que rozaban lo más íntimo (e innecesario) para el oficio. Sus técnicas fueron definidas como “controvertidas”, según los críticos estadounidenses, pues éstos abanderaban un estilo en el que el periodista no debe ser el protagonista. Pero Fallaci atribuía su brillantez en los encuentros a su personalismo. Y así mismo lo declaró durante toda su vida: «Cada entrevista es un retrato de mí misma, una extraña mezcla de mis ideas, mi temperamento, mi paciencia y todo esto guía las preguntas»⁴.

Su vida dio muchas vueltas y aunque en el apartado de *Claves para entender la obra y el personaje de Oriana Fallaci* haré una panorámica por su vida como periodista, considero importante introducir este trabajo con algunos datos que configuran una especie de ruta por el mapamundi. Después de sus piezas en el diario *Corriere e Il Mattino dell’Italia centrale*, tildado de conservador y católico, inició los años cincuenta viajando por toda América codeándose con estrellas de Hollywood y astronautas de la NASA. La crónica novelada ya encontró su lugar entre las peripecias de aquellos personajes del espacio y encontró su máxima expresión cuando tuvo la oportunidad de entrevistar a personalidades desde el mundo social, cultural al político de la época. Más allá de su papel como entrevistadora y corresponsal por las zonas más agudas de conflicto, Oriana Fallaci se consideraba una escritora, pues le aterrorizaba que la prensa

⁴ Ester Piñas, «[Oriana Fallaci, la reportera insolente](#)» en *Ethic. La vanguardia de la sostenibilidad*, 2015. (Consultado el 10/02/2016).

fuerza tan efímera como para tirar a la basura, al día siguiente, el laborioso y arriesgado trabajo del periodista.

Corrían ya los ochenta cuando ocurrió lo que menos se esperaba de Fallaci. La gran reportera que se había manchado los zapatos de polvo por permanecer siempre cerca de la noticia, se convirtió en una sombra en mitad de Manhattan. Encerrada en su apartamento escribiendo su epopeya familiar y viendo la caída de las Torres Gemelas por televisión, esperaba su muerte por «la *Cosa*», como ella misma llamaba al tumor que le habían encontrado en un pecho. Después de la publicación de sus invectivas contra el islam o la homosexualidad, Fallaci volvió a contestar al teléfono de nuevo, mientras que en la otra línea había un policía asegurándose de su estado, ya que con los años había recibido múltiples amenazas de muerte. De hecho, en los últimos tiempos, luchó contra sus bestias negras y logró convencer a sus lectores cuando prometió que la única razón por la que dijo que se movería de su apartamento sería para entrevistar al terrorista Osama Bin Laden. Sin embargo, nunca lo entrevistó. Oriana Fallaci falleció a los 77 años, terminando una vida con todo tipo de episodios que provocan que me pregunte algo: ¿por qué Fallaci, a pesar de su gran labor periodística, ha quedado arrinconada incluso por aquellas facultades que preparan a nuevas generaciones de periodistas? A través de un paseo por su vida personal y periodística –que acaban por formar una simbiosis inseparable– y del análisis de sus obras de la confluencia entre el periodismo y la literatura, espero contestar esta cuestión.

Además, si bien es cierto que en autores como Truman Capote vemos un dilema central en situar los límites entre literatura y hechos, con Fallaci directamente nos encontramos con una literatura de hechos vividos en primera persona y manifiestamente mostrados durante el relato. Una explícita vindicación de la visceralidad personal que ha definido reportajes novelados como *Un hombre* con etiquetas propias como *romanzo-verité* ('novela-verdad'). Durante el estudio de las obras escogidas, presentaré hasta qué punto la diva del periodismo viaja desde la literatura del ‘yo’, teniendo claras reminiscencias a esos *muckrakers* de la primera época del periodismo de investigación más puro.

Interesada en mostrar su verdad, Fallaci busca que la creamos y miremos con ella (y como ella) la podredumbre del sistema y cómo éste aberra tantas veces al ser humano. Hablo del testimonio de su vivencia creando el periodismo como arma y trinchera. Es así que desde este trabajo trataré de mostrar la estrecha e inseparable relación que se produce entre lo escrito por la autora con todo lo que le rodea y el

mundo que le toca vivir. O en el caso de Fallaci, que escoge con tanto ímpetu vivir. A fin de cuentas, bajo mi punto de vista, creo que no puede tenerse una visión completa de la autora si no es a través o en paralelo con los factores externos que trastocan su vida y su estilo periodístico.

De este modo, este estudio apuesta por una visión historicista de la literatura de hechos en el sentido de que la obra y su autor deben ser estudiados y analizados a través de su contexto temporal, cultural, social, político, familiar y personal. En la autora elegida es primordial confirmar una relación autor-obra-lector más que estrecha y activa. Por lo tanto, como se explicará a continuación, la metodología de análisis que sigo en este apartado y que concretaré en el apartado siguiente, se distancia ligeramente de aquellas escuelas, como la del *New Criticism*, que tienen su visión de la literatura basada tan solo en el texto en sí mismo.

Además, a parte del *Método de análisis*, a través de apartados como el de *Antecedentes* con aproximaciones teóricas y de contexto, busco situar el ejercicio periodístico de Fallaci desde la multiplicidad de géneros periodísticos que cultivó durante toda su carrera: desde la entrevista, reportaje, articulista, crónica, ensayo, dietario, novela a las demás piezas híbridas que la sitúan en la literatura testimonial como una de las periodistas más viscerales y profesionales jamás conocidas en la historia.

2. MÉTODO DE TRABAJO

Como ya he avanzado en la *Introducción*, el objeto de estudio es el periodismo literario de Oriana Fallaci, entendido como el tipo de periodismo en el que se emplean las técnicas narrativas y los recursos estilísticos propios de la literatura, a través del análisis de contexto, textual y personal en la obra de la autora. Mediante este estudio, se observarán las hibridaciones producidas por Fallaci en sus obras: crónica-reportaje, reportaje-diario, reportaje novelado o incluso retrato novelado, desde la literatura más sentida del ‘yo’ (biografías, memorias, autobiografías, dietarios, etc.). Así pues, veremos de qué manera la autora contribuye al desarrollo del reportaje moderno y, en consecuencia, al alto periodismo, creando incluso piezas y/o géneros personales como el *romanzo-verité* (‘novela de verdad’).

El trabajo se basa en la hipótesis del valor añadido que aporta periodismo contemporáneo, si tenemos en cuenta que todas las formas nuevo-periodísticas emergen precisamente durante los cambios sociales y culturales que llevan inherentes la concienciación social de las problemáticas del mundo. Esta mirada al exterior desde el fuero interno del periodista, supone el nacimiento de una nueva manera de ejercer el oficio, tanto a nivel de contenido como a nivel formal.

Para comprobar la hipótesis, antes de realizar el análisis en las dimensiones del relato ahondaré en los entresijos de la autora a nivel histórico, social, personal y literario, a través de unos antecedentes y de unas claves para entender su obra. El análisis de las siete novelas siguientes se hará mediante el marco teórico y metodológico de carácter interdisciplinario, llamado Comparatismo Periodístico (CLP), del profesor, teórico periodista Lluís-Albert Chillón en su obra *Literatura de fets*, proponiendo un estudio de la Teoría de la Novela y de la Narratología desde cuatro dimensiones: punto de vista, composición temporal, composición espacial y construcción de los personajes.

Además, el estudio del objeto de estudio escogido se vertebrará a partir de dos ejes fundamentales: el *análisis genealógico*, que mostrara las características del proyecto y la tónica de Fallaci en muchas ocasiones creando piezas híbridas con los géneros ya mencionados que justifican su elección. Así como desde un *análisis tematológico y de contenido*, a fin de tratar las cuestiones, los temas y el contenido que trata la periodista, mediante un eje temporal diacrónico. De esta forma, esta perspectiva temporal también sincrónica, servirá para analizar la historia a la que remite la autora en sus obras.

Este análisis del corpus representativo se hará mediante la lectura de las obras de Fallaci pero también mediante una presente bibliografía ‘ad hoc’ de reseñas, referencias, artículos y obras sobre el periodismo narrativo donde es presente el testimonio de la escritora como cultivadora de este nuevo periodismo.

Así pues, sin menospreciar los apartados de contexto, la parte central de este trabajo, se centrará en el análisis textual de siete obras cumbre de Oriana Fallaci. A continuación, quisiera explicar de manera breve por qué la elección de estas obras para demostrar la hibridación entre reportaje y novela que cultiva la autora. No es desdeñable, bajo mi punto de vista, mencionar la dificultad a la hora de conseguir algunas de las obras pensadas desde un principio para el análisis pero que, por razones logísticas o de descatalogación, no han podido añadirse al análisis:

Además, es importante mencionar que en el apartado *Claves biográficas para entender la obra y el personaje de Oriana Fallaci* explico cada obra en su contexto y que la justificación que presentaré a continuación solo será una presentación breve al lector sobre las razones por las que me he decantado por las siguientes obras:

- *Penélope en la guerra* (1962)

A través del «ménage à trois» entre la figura de Giovanna –una joven escritora– y dos homosexuales, Bill y Richard, Oriana logra trazar un ensayo de aproximación al mundo homosexual en Nueva York. Afirmar que este trío conforma una constelación de personajes imaginarios es no entender a Fallaci como escritora. A fin de cuentas, Giò es el espejo de la propia Fallaci, que explora a través de los retratos –narrados con bisturí–, los recovecos humanos y sentimentales, fruto de su primera experiencia amorosa fallida con Alfredo Pieroni. Es por ello que esta novela con tintes autobiográficos nos aporta la muestra de los interrogantes y maduración de la propia autora, a través de la misma noción de la feminidad y del papel de la mujer en su tiempo, aunque fácilmente extrapolable al actual.

- *Los antipáticos* (1963)

En las entradillas de esta recopilación de entrevistas con personajes de la vida social y artística con más resonancia de la época –como la Duquesa de Alba, Fellini, Ingrid Bergman, entre muchos otros– empezamos a ver atisbos de la voluntad de protagonismo de Fallaci en sus piezas. Más allá de configurar unos magistrales retratos que avanzan el carácter cercano y humano de los encuentros, en ellos se nos recrean situaciones durante el diálogo, o incluso *flash-backs* que cuentan los episodios vividos

de la italiana con los personajes. Esta novela será de gran interés para el análisis, concretamente en la dimensión del relato de *Los personajes*.

- *Nada y así sea* (1969)

Más allá de la mera crónica bélica en los frentes de batalla de la guerra del Vietnam, Oriana Fallaci configura una especie de dietario en el que reflexionará sobre el sentido del hombre, de la vida y de la muerte. Este dietario novelado –con totales reminiscencias a la literatura testimonial– será útil para analizar todas las dimensiones del relato, dada la estructura de tiempo con epígrafes, el uso del narrador testimonio participante y la brillante descripción expresionista de los lugares y de personajes que pueblan el relato de manera harmoniosa.

- *Entrevista con la historia* (1974)

Al margen de mostrar su faceta más sublime como entrevistadora, al igual que en *Los antipáticos*, en las entradillas de los encuentros con personajes políticos, se nos sitúa la propia autora como un personaje más que se desnuda y se enfrenta a lo que más abomina: el poder. Antes de la pregunta-respuesta con Henry Kissinger, Jomeini, Golda Meir, Ali Bhutto, el general Giap, Indira Gandhi, entre muchos más, aparece el retrato del propio personaje y del ambiente, e incluso de los episodios anteriores y posteriores después de la entrevista, a través de los cuales se adivinan sus dotes como gran narradora.

- *Carta a un niño que nunca nació* (1975)

Esta novela es quizá el ensayo más íntimo de la autora al ser una autobiografía desde el momento en el que se queda embarazada al que sufre distintos abortos. Oriana Fallaci se sirve de distintos puntos de vista: dos médicos, la amiga, el padre y ella misma. Es interesante para el trabajo por la descripción que emplea para mostrar escenas viscerales como la pérdida del bebé, así como, sobre todo, por la aportación al punto de vista protagonista al que dota todo el libro de un carácter personal y subjetivo más que vindicativo.

- *Un hombre* (1979)

Esta novela-*verité* es clave para todo el método de análisis, pues a partir de un determinado uso tanto del punto de vista, el tiempo, el espacio como del personaje, Oriana Fallaci logra vertebrar un retrato casi de un semidiós en forma de reportaje novelado de Alekos Panagulis, líder de la resistencia griega, y asesinado en 1976. Considero que es la novela más prolífica de Oriana Fallaci por ser *total*, al estar nutrida de reflexiones, descripciones, diálogos, contexto... con la excusa de mostrar quién era

ese héroe en busca de la libertad con el que vivió varios años. Pero además, a través del relato, Fallaci muestra a Alekos para contribuir a su propio redescubrimiento.

- *La rabia y el orgullo* (2001)

De este extenso artículo me interesaba mostrar las escenas apocalípticas nutridas de un patetismo del ataque de las Torres Gemelas, así como el papel de la Guerra Santa. Desde esta novela, durísimas acusaciones y arroja furiosas invectivas al mundo musulmán en general. Al margen de su claro tono islamofóbico, esta novela me es especialmente útil, pues a partir de su reflexión en cuanto al terrorismo islámico y la derrota de los Talibanes en Afganistán, nutre el punto de vista protagonista hablando sobre sí misma: su trabajo, su hermético aislamiento, sus rigurosas e intransigentes posiciones, etc. Además, el tono dantesco que emplea para describir situaciones nos remite a las descripciones expresionistas que ahondaremos en la dimensión de *El espacio*.

3. ANTECEDENTES

Creo que no es nada desdeñable sumergirse en aproximaciones teóricas acerca del origen del reportaje novelado y de otras piezas híbridas que aporta Oriana Fallaci al periodismo, la mayoría, como hemos comentado, propias de la literatura testimonial. Es así, que considero importante hablar de las raíces de ese periodismo a caballo con la literatura, ante la eclosión de una sociedad y cultura de masas que requería de una nueva prensa que se adaptara a las nuevas necesidades.

Es exactamente este momento histórico, la conciencia de los individualismos y revoluciones sociales lo que trastocará al periodismo contemporáneo –y viceversa–, hasta llevarlo a la solución para la prensa amarillista que imperaba en el momento de concebir la información como pura mercancía. La alternativa al sensacionalismo fue la prensa seria, *muckraker*, *postficción* y, por ende, los nuevos-altos periodismos donde encontramos a la reportera que nos ocupa en el objeto de este trabajo.

3.1. LA HERENCIA DE LA NOVELA Y EL REALISMO LITERARIO

Muchos han sido los teóricos y críticos que durante los últimos tiempos han venido aventurando acerca de la muerte del género de la novela. Sin embargo, la novela está más viva que nunca. Es precisamente por esa capacidad de representar la realidad, de crear la mimesis que atrapa al lector década tras década –sirviéndose de la diversidad social del lenguaje, de nuevas temáticas, convenciones y actitudes de otros géneros– que, más allá de hacerla morir, la han ido enriqueciendo a lo largo de la historia.

Esta capacidad para adaptarse a las nuevas necesidades culturales y de pensamiento ha sido la gran tónica desde que surgió con gran éxito a partir del siglo XIX. Por ello, debemos preguntarnos qué es la novela, ese macro-género que ha viajado incluso para presentarse en prosas como la testimonial, creando así géneros híbridos hasta el punto de crear variedades específicas diversas y reconocibles tanto por su temática como por su forma. Así, la novela hace denotar esa capacidad pluriestilística por la que se le conoce, –y tan presente en el hacer de Fallaci– al romper con la separación de estilos y tener la capacidad de ensamblarlos. Hablo ahora de esos sub-géneros reconocibles en producciones actuales como la novela-diario, la novela epistolar, la novela-ensayo, la novela autobiográfica y la novela-reportaje, de la que me ocuparé, concretamente, a lo largo de este trabajo para relacionarlos en todo momento con la autora.

Esta ruptura con la tradicional regla de separación de estilos que comentaba, así como la teoría sobre la novela, considero interesante que sean tratadas a partir de un punto de vista sociológico y filosófico. Este tipo de aporte viene ligado, indispensablemente, con la figura de Mijail Bajtin, un crítico literario y teórico del lenguaje de la Unión Soviética. A través de la acuñación de términos como *polifonismo*, *dialogismo* y *plurilingüismo* sociales, Bajtin estudió de qué manera contribuían al género nuevos matices a la textura lingüística, como «las múltiples voces presentes en el tejido social, los registros estamentales y profesionales, los dialectos de grupo y de casta, los idiolectos individuales, la variadísima y siempre cambiante existencia social del lenguaje»⁵, según cita Chillón.

Directamente, podemos remitir al diálogo, entendiéndolo como aquella «representación directa del discurso novelístico, mediante el intercambio verbal entre dos o más personajes y tan primordial a la hora de configurarlos en el interior del relato»⁶. Es así que la tendencia polifónica está implícita en la misma novela, pues en ella hay ciertas unidades estilísticas muy variadas y heterogéneas, con planos lingüísticos diferentes pero sometidos a diversas reglas estilísticas. De hecho, es visible en toda obra de Fallaci esa interacción de múltiples voces, con ciencias, puntos de vista y registros lingüísticos distintos.

Esta polifonía textual se concibe a partir de la «aparición de voces distintas para caracterizar a los personajes, una de las grandes características del relato y del periodismo narrativo moderno»⁷. El plurivocalismo de la novela se debe a que estas unidades heterogéneas se mezclan y penetran en la novela, entrelazándose y creando un sistema literario armonioso. Además, según Bajtin, la novela está conformada por una multitud de voces, que van dejándose oír y que dialogan entre sí. A partir de aquí, postula que el lenguaje es una forma de socialización y de ver el mundo que lucha por su significación social y, por ende, que debe adaptarse a la cosmovisión de la sociedad:

«La novela es la diversidad social, organizada artísticamente, del lenguaje; y a veces, de lenguas y voces individuales. La estratificación interna de una lengua nacional en dialectos sociales, en grupos, argots profesionales, lenguajes de género; lenguajes de generaciones, de edades, de corrientes; lenguajes de autoridades, de círculos y modas

⁵ Albert Chillón, *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*. Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de publicacions, 1999, p. 84.

⁶ Darío Villanueva, *Comentario de textos narrativos: la novela*. Gijón, Ediciones Júcar, pp. 181-201.

⁷ Francisco Vicente Gómez, «[El concepto de “Dialogismo” en Bajtin: la otra forma del diálogo renacentista](#)». En *Cervantes Virtual*, p. 47, 2007. (Consultado el 17/02/2016).

pasajeras; lenguajes de los días, e incluso de las horas; social-políticos [...] a través de ese plurilingüismo social y del plurifonismo individual, que tiene su origen en sí mismo, orquesta la novela todos sus temas, todo su universo semántico concreto representado y expresado. El discurso del autor y del narrador, los géneros intercalados, los lenguajes de los personajes, no son sino unidades compositivas fundamentales, por medio de las cuales penetra el plurilingüismo en la novela; cada una de esas unidades admite una diversidad de voces sociales y una diversidad de relaciones, así como correlaciones entre ellas (siempre dialogizadas, en una u otra medida). Esas relaciones y correlaciones espaciales entre los enunciados y los lenguajes, ese movimiento del tema a través de los lenguajes y discursos, su fraccionamiento en las corrientes y gotas del plurilingüismo social, su dialogización, constituyen el aspecto característico del estilo novelesco.»⁸

Así pues, la novela es una estructura fluida, pero sobre todo maleable, al estar en un proceso continuo de transformación. Una especie de juego y cambio constante del que habla Kristeva, sin estar sujeta ni enmarcada en premisas precisas o en géneros por sí mismos considerados como fórmulas delimitadas⁹. Como el ente siempre en marcha, «la novela se escribe para contestar a cuestiones complejas que genera la sociedad. En la complejidad de sus respuestas participan referentes, intertextos, valores e ideologías, pulsiones y estéticas»¹⁰. En esta premisa de Krysinski es donde, especialmente, pienso que se vislumbra en mayor grado a Fallaci y su aportación con la pluma a la hora de dar a luz a reflexiones sobre moral, ética, valor y pensamiento ideológico, creando así un periodismo literario que se presenta personal, poniendo por bandera lo social.

Siguiendo con la evolución a ritmo constante de la novela que fomenta la producción de piezas híbridas, para Bajtin, la novelización es en su esencia anticanónica:

«La novelización de la literatura no significa en ningún caso una imposición a los demás géneros de un canon ajeno, en tanto que pertenece a otro género, ya que la novela no posee tal canon; es por naturaleza no canónica. Se distingue por su plasticidad. Es un género en búsqueda permanente, un género que se auto-investiga constantemente y que revisa incesantemente todas las formas del mismo ya constituidas. Solo así puede ser un

⁸ Mijail Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, p. 81.

⁹ Julia Kristeva, *El lenguaje ese desconocido: Introducción a la lingüística*, Madrid, Fundamentos, 1999, p. 22.

¹⁰ Wladimir Krysinski, *Encrucijada de signos: ensayos sobre la novela moderna*, Madrid, Arco Libros, 1997, p. 15.

género que se edifica en la zona de contacto directo con la realidad en proceso de formación»¹¹.

Podríamos hacer referencia a un vasto número de obras –más allá de las que nos ocupan por la elección de Fallaci para este trabajo– que demuestren hasta qué punto el género de la novela se ha ido enriqueciendo a medida que su evolución llevaba inherente nuevos temas, convenciones o estilos de escritura. Lo que empezaría con la polifónica novela de Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, le ha seguido un abanico extenso de novelas que demuestran hasta qué punto desde el género se han producido algunas variedades específicas que desde un inicio le eran ajenas. Un ejemplo magistral es el de *Los sonámbulos* de Hermann Broch, una novela que explora los puntos de intertextualidad a los que puede alcanzar el género novelístico. Milan Kundera, observó entre líneas de Franz Kafka y demás escritores la innovación que aportó Broch en el arte de la novela aun y crear una polifonía inacabada pero igualmente innovadora:

«Tome la tercera novela de *Los sonámbulos*. Se compone de cinco elementos, cinco “líneas” intencionadamente heterogéneas: 1. La narración novelesca basada en los tres principales personajes de la trilogía: Pasenow, Esch, Huguenau; 2. El relato intimista sobre Hanna Wendling; 3. El reportaje sobre un hospital militar; 4. El relato poético (parte en verso) sobre una joven del Ejército de Salvación; 5. El ensayo filosófico (escrito en un lenguaje científico) sobre la degradación de los valores. Cada una de estas cinco líneas es en sí misma magnífica. Sin embargo, estas líneas, aunque tratadas simultáneamente, en una alternancia perpetua (es decir con una clara intención “polifónica”), no están unidas, no forman un conjunto indivisible; dicho de otro modo, la intención polifónica permanece artísticamente inacabada. [...] Los géneros de las cinco líneas difieren radicalmente: novela; relato; reportaje; poema; ensayo. Esta integración de los géneros no novelescos en la polifonía de la novela constituye la innovación revolucionaria de Broch.»¹²

Dado que el objeto de este trabajo trata las piezas literario-periodísticas de Oriana Fallaci, sería interesante ver algunos de los ejemplos del periodismo narrativo que ayuden a demostrar hasta qué punto pasajes de noticias, entrevistas, crónicas pueden devenir a novelas. Un ejemplo de ello sería *Paralelo 42*, de John Dos Passos para la

¹¹ Mijail Bajtin, *Épica y novela. Acerca de la metodología del análisis novelístico*, Madrid, Taurus, 1941, p. 484.

¹² Milan Kundera, *El arte de la novela*, Barcelona, Fábula Tusquets Ediciones, 1986, pp. 22 y 23.

prensa de masas y que emerge como una de las mejores piezas que demuestran de qué manera se ensamblan de manera harmoniosa elementos descriptivos, narrativos y reflexivos. De esta forma, mediante tres tipos de textos (Noticieros, el Ojo de Cámara y la parte novelística propiamente dicha), Dos Passos narra lo que fueron los Estados Unidos en las primeras décadas de siglo. Chillón reflexiona sobre los aportes del escritor en esta obra:

«un verdadero retablo caleidoscópico formado por retratos, diálogos casuales, declaraciones oficiales, narraciones, escenas de costumbres, canciones, titulares de periódico, *newsreels*, biografías, descripciones de ambientes, recortes de prensa y digresiones autoriales. Todos estos elementos, algunos documentados y otros imaginados, se combinaban según un principio constructivo basado en el *collage* pictórico y en el *montaje* cinematográfico, concepto desarrollado por Sergei Eisentein en los años en que Dos Passos estaba preparando *USA*.»¹³

Otro ejemplo que cristalizaría el carácter pluriestilístico que describe la novela en la arquitectura de periodismo literario, sería la obra maestra de Julio Cortázar, el *Libro de Manuel*, escrita en 1973 y que recurre a la técnica literaria del *pastiche*. Definamos y veamos de manera más concreta, a través del estudio de Valles Calatrava, de qué se trata esta técnica en cuanto a la polifonía:

«El *pastiche* es, como técnica narrativa, muy similar al *collage* y consiste en el entremezclamiento en un fragmento narrativo o una novela de elementos –verbales, técnicos, genéricos, etc.– originarios de distintas procedencias integrándolos e intertextualizándolos para provocar un efecto de extrañamiento. En el *Libro de Manuel* de Cortázar, a la propia historia narrada y dispuesta textualmente de forma convencional se superpone todo un aparato de materiales multigenéricos y de distinto origen (principalmente noticias y artículos periodísticos pero también diagramas, reproducción de teletipos, textos musicales y algún poema, esquemas, una especie de diccionario de acrónimos, metagraffías diversas, etc.) que permanentemente quiebran la linealidad de la lectura para crear experimentalmente un efecto de yuxtaposición distinta de textos diversos que remedian la propia pluralidad y heterogeneidad de las informaciones que circulan a través de los medios de comunicación en el mundo moderno.»¹⁴

¹³ Albert Chillón, *op. cit.*, 1999, p. 161.

¹⁴ José R. Valles Calatrava, *Teoría de la Narrativa: Una Perspectiva Sistemática*. Madrid, Iberoamericana Editorial, 2008, p. 108.

A fin de cuentas, la prensa contemporánea acabó siendo fuertemente influida por el género novelístico. En especial, el reportaje, pues gracias a las distintas cosmovisiones o ideas del mundo representadas por varios personajes y su respectivo entrelazamiento, lograba esa sensación de realidad. El Realismo Moderno en la novela, como máxima forma de mimesis literaria, tuvo mucho que contribuir a esa elevación del reportaje cuando éste empezaba a dar importancia a la mimesis.

Desde Aristóteles hasta Auerbach, entre muchos otros, se ha hallado en el concepto de *mimesis*, la esencia misma de toda reflexión estética. Sin embargo, acaba por desarrollarse un principio antropológico, pues más allá del punto de vista del arte y de la dialéctica, aparece un proceso de humanización y *culturación* que busca recoger la representación del mundo. Por ello, el Realismo se muestra como la corriente literaria que más atiende a la cuestión de describir el mundo exterior de manera objetiva y precisa. Son muchos los autores, en especial los pertenecientes al periodismo ortodoxo o incluso aquellos como Truman Capote y Lillian Ross que han recurrido a las técnicas y mimesis de esta corriente.

Sin embargo, aunque Oriana Fallaci no busca ser una registradora fría y distanciada del mundo que le rodea, podremos observar en el *Método de análisis* que la novela realista tuvo una gran influencia en su obra. Ya no solo por la observación directa y la documentación rigurosa que requieren sus novelas, sino que entre sus páginas se vislumbran características propias de la técnica cultivada por autores como Zola: descripciones detalladas, la precisión tanto en los ambientes como en la prosopografía y etopeya de los personajes, etc.

«Desde el punto de vista formal, el rasgo que define a esta novela es la búsqueda de la verosimilitud, para ello se vale de diferentes recursos, como pueden ser las descripciones muy pormenorizadas; los personajes que evolucionan a lo largo de la obra y aparecen en varias obras del mismo autor. Por este mismo motivo, en la novela realista se unen los hechos históricos con la ficción; los personajes reales con los inventados. También por esta causa la acción transcurre en lugares conocidos, se alude a fechas coincidentes con el momento en que se escribe la obra y se hace que los personajes hablen conforme a su condición social. Otro rasgo formal es la utilización de un narrador, que aun adoptando diferentes formas, suele aparecer como ultra omnisciente (con el papel de cronista). Aparte de la narración tradicional y el estilo indirecto sobresalen el diálogo

(caracterización de personajes) y el monólogo interior (subjetividad). Se busca la naturalidad estilística.»¹⁵

Hoy en día, si hablamos de realismo puro en las piezas periodísticas no sería del todo cierto. Sin embargo, no dejamos de encontrar ciertas actitudes y técnicas para representar la cultura contemporánea con la mayor verosimilitud posible, a través de unas convenciones representativas que hacen llegar el hecho noticiable o de interés al lector de la manera más fiel posible.

3.2. LA PROSA LITERARIA TESTIMONIAL

Sería interesante que nos cuestionáramos qué sería hoy del periodismo literario sin géneros literarios de carácter testimonial, ya sea desde el relato de viajes, ensayo, memorias, dietario, biografía, semblanza, retrato, autobiografía, a la literatura epistolar, entre otros. Probablemente, sin estos nexos que ayudaron a las contribuciones de la prosa discursiva, en el periodismo no podríamos si quiera haber dado comienzo al objeto de estudio que ocupa este trabajo. Al fin y al cabo, estos géneros literarios ayudaron a la configuración de formas periodístico-narrativas y/o literarias, así como ya hemos hablado de la contribución del Realismo literario.

A continuación, daremos comienzo a presentar todas aquellas formas literarias testimoniales que son reminiscencias de los productos periodísticos de Oriana Fallaci, pudiendo encontrar más que atisbos en cuanto a la prosa ensayística y discursiva que rezuma de las obras de la periodista. Así pues, es a partir de este sub-apartado que busco mostrar un aporte teórico de los géneros y/o variantes cultivadas por Fallaci.

3.2.1. LA LITERATURA DEL ‘YO’

En cierta forma, no solo es interesante divisar de qué tendencias se apropiía el periodismo de este tipo de literatura, sino que es la prosa testimonial la que se convierte en una especie de peldaño para fortalecer el periodismo a caballo con la literatura. Esta literatura del yo engloba autobiografías, memorias, confesiones y dietarios, todos ellos visibles en la obra de Fallaci. Si no recordemos *Un sombrero lleno de cerezas* (2008), la epopeya de la familia de la italiana que transporta al lector a la Italia de los tiempos de entre el siglo XVIII y XIX o incluso, los ensayos íntimos que irían desde *Carta a un niño que nunca nació* (1975), o su trilogía final y tildada de islamofóbica y homofóbica,

¹⁵ Fausto M. Ambrocio Barrueto y Jorge J. De la Cruz Mendoza, «[El realismo literario del siglo XIX](#)». En *Colecciones de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos*, Perú, 2008. (Consultado el 01/04/2016).

La rabia y el orgullo (2001), *La fuera de la razón* (2004) y *Oriana se entrevista a sí misma. El apocalipsis* (2004).

Albert Chillón encuentra explicación a los géneros discursivos de la literatura íntima y sus ingredientes literarios en la evolución del periodismo, con la eclosión de una sociedad burguesa e industrial que estaba emergiendo en el marco social:

«El advenimiento de la cultura urbana, la irrupción de las multitudes en la escena social, el paralelo culto al individualismo, la nueva conciencia histórica, la influencia de las nacientes ciencias sociales y de las ciencias naturales en el pensamiento y en el arte, el progresivo desarrollo del periodismo informativo de masas, la creciente vinculación de la literatura a la prensa... Éstos y otros factores transforman también la escena literaria, los temas de preferencia, los estilos de escritura, las actitudes y visiones del mundo de los escritores, las condiciones de producción y consumo de la literatura.»¹⁶

Sin embargo, es curioso de qué manera se va conformando el carácter del Romanticismo en paralelo a la auto-conciencia subjetiva del individuo, creando una identidad y forma de la conciencia historicista y objetiva del movimiento literario. Son estos ingredientes los que atisbamos en el género de la *autobiografía*. Philipe Lejeune, en su libro *Le pacte autobiographique*, la definía como «la narración retrospectiva en prosa que hace una personal real de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y principalmente en la historia de su personalidad»¹⁷. La autobiografía va más allá de la realidad, pues se centra en la individualidad y en el yo, por tanto, en la expresión de la propia personalidad, abarcando desde las ideas a las experiencias y no solo los hechos.

Una de las mayores representantes de esta premisa en el terreno periodístico-novelístico es la autora que abarca este trabajo. Precisamente, esta forma de cultivar la literatura del yo nace de la mezcla del deseo de revelar y descubrir –relacionado con un visible impulso historicista– con el carácter confesional. Además, más allá de cultivar la autobiografía, en sus reportajes también saluda el género de la memoria, lo que provoca alguna confusión a la hora de discernir entre ambos. Jesús Fernando Cáseda propone la distinción siguiente:

«En principio, la memoria hace referencia más directamente a los acontecimientos públicos, mientras que la autobiografía lo hace a las relaciones privadas. Sin embargo, en

¹⁶ Albert Chillón, *op. cit.*, 1999, p. 109.

¹⁷ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, París, Ed. du Seuil, 1975, p. 2.

cuanto a la forma, no hay sustanciales diferencias entre ambas. No existe la memoria sin autobiografía, ni autobiografía sin memoria. Ambas parten de tres puntos iguales: la experiencia, la cronología y la reflexión. La mayor diferencia es que la autobiografía centra su atención en el yo; mientras que la memoria se centra en los otros.»¹⁸

Es por ello que sí es cierto que la autobiografía se vertebraría a partir del movimiento y transcurso de una vida pero también a su vez el mundo exterior debe aparecer entre sus líneas, pues el personaje es la mezcla de su yo con el intercambio producido con su entorno. No podemos olvidarnos del género heterogéneo que forman los *diarios* o *dietarios* y que en reportajes novelados de Oriana Fallaci como el de *Nada y así sea*, en el que extrae para su novela la estructura del diario, que consiste en ordenar la trama mediante a epígrafes que se corresponden a los momentos sucesivos.

Si bien es cierto que en diarios prolíficos como el de Virginia Woolf (*A Writer's Diary*), publicado en 1953, vemos la intimidad de la autora en todo su esplendor, otro tipo de diarios nos muestran su carácter más heterogéneo. Un ejemplo de ello es el *Quadern gris* de Josep Pla, con un increíble carácter documental que se entremezcla con la crónica teniendo un gran papel el poder de observación y su plasmación, emergiendo así formas muy próximas al reportaje. Veamos un fragmento de su diario:

«6 de juny. — L'alcohol: En una «Instantània» de Josep Ferrer trobo aquest curiós paràgraf: «L'embriaguesa per l'alcohol fa tornar esplèndids els avariciosos; dóna enginy als ignorants; converteix els egoistes en generosos; fa dilapidadors els baixos de sostre, bons els dolents. L'home més bútxara, el més estaquiro, el pedant integral, és capaç, a través de l'alcohol, d'un gest generós —d'un gest que en estat normal és literalment impossible d'atribuir-li. L'aspecte de la nostra personalitat que la intoxicació alcohòlica subratlla i fa emergir és el més excel·lent —des del punt de vista del candor moral. Dins de cada un de nosaltres, doncs, hi ha un altre jo —un altre jo més bo—, ja que l'alcohol fa també tornar l'home més bo.

»Ben mirat, potser només hi ha una altra força capaç de produir els mateixos efectes que Ferrer atribueix a la intoxicació alcohòlica: és l'exercici de la vanitat personal. L'home (o la dona) que no pot satisfer el seu misteriós desig de vanitat esdevé trist, dur, malvat, ressentit —i això en qualsevol graó en què l'exercici de la vanitat pugui produir-se. L'home (o la dona) que veu satisfeta la seva ànsia de vanitat s'esponja, se li liqüifica

¹⁸ Jesús Fernando Cáseda Teresa, «[Historia del género autobiográfico o el género autobiográfico en la historia. Una aproximación](#)». En *I.E.S. Valle del Cidacos, Calahorra. La Rioja*, Número 23, 2012. (Consultado el 19/03/2016).

el sempre duríssim cristall de ressentiment potencial que portem dins i és capaç de sentir una certa tendresa —no gaire, ben entès, just la que permet el sentit del ridícul. Una societat de fatxendes és plausiblement conceivable; una societat d’humils seria inhabitable i perillosíssima.»¹⁹

Llegados a este punto, es completamente visible y demostrable de qué manera los corresponsales, eludiendo a los periodistas de un medio de comunicación que viajan hasta una zona para informar, se han nutrido de los géneros ya mencionados (dietarios y memorias) para contribuir al género de la crónica y del relato de viajes que estudiaremos a continuación y que vemos tan presente en la obra de Fallaci.

3.2.2. LA CRÓNICA Y EL RELATO DE VIAJES

Del boca a boca, o de lo que conocemos como la narrativa oral, nació la crónica de viajes. Quizá uno de los géneros más añejos que conocemos, pues relatar acontecimientos y aportar un saber la sociedad ha sido una necesidad durante la historia. La esencia de la crónica, es decir, el relatar un hecho *ordo naturalis* ha quedado intacto. Si tenemos en cuenta la crónica contemporánea, el cronista narra isócronamente los hechos con digresiones implícitas, aplicando un estilo y manera de ser que va más allá que las premisas de una noticia estricta con datos y fuentes testimoniales.

Crónica tiene el antecedente etimológico de *cronos*, que significa *tiempo*, así que es una narración directamente relacionada a la secuencia temporal. Podríamos decir que la crónica existe antes que el propio periodismo, pues en el relato interpretativo contado desde el lugar donde ocurre un hecho noticioso es algo natural. Por ello, la vieja crónica de viajes y los relatos de ficción como son las aventuras de Ulises en *La Odisea* de Homero han enriquecido de manera considerable a la misma crónica y al conocido reportaje periodístico.

En especial, uno de los grandes mitos de la gran tradición literaria testimonial en la crónica de viajes, es la obra de Marco Polo, conocida como el *Libro de las maravillas* de 1298 y su paso por rincones de América, África y Asia. La historia no se detuvo para el género de las crónicas: de los románticos como Lord Byron a Goethe a *Los diarios del Capitán Cook* de James Cook, viajaríamos al siglo XIX, al científismo de Humboldt, que «fue quien formuló la gran escritura del mundo y quien forjó una narrativa de viajes

¹⁹ Fragmento extraído de *El Quadern gris* (1975) de Josep Pla en el apartado «[Parles](#)». En *Biblioteca Virtual de la UPF*. (Consultado el 21/03/2016).

del paisaje donde reconciliará lo científico y lo literario, la objetividad y la subjetividad.»²⁰

Es en el siglo XX cuando emerge una vasta serie de literatura de viajes, que iría de la mano de situaciones históricas que requerían su evolución, muy próximas a la crónica y al reportaje. Gabriel García Márquez creía que las fronteras de este género no están bien definidas, estimando que nunca se aprenderá a distinguir a primera vista entre géneros tan diferentes como el reportaje y la crónica, e incluso entre estos géneros periodísticos y el cuento o la novela²¹. De obras a transición entre ambos géneros que discute el periodista y escritor colombiano encontraríamos *les choses vues de la Lost Generation*²², un grupo de escritores y artistas como John Dos Passos, Ezra Pound, Erskine Caldwell, William Faulkner, Ernest Hemingway, John Steinbeck y Francis Scott Fitzgerald, que se encontraban entre el florecimiento más brillante de talento literario estadounidense, aunque reconocidos en escena internacional. Veamos la voluntad de corresponsalía de Ernest Hemingway, figura de la que se reflejaría en su tarea como reportera la misma Oriana Fallaci, en *París era una fiesta* (1964):

«Cuando volvimos a París los días eran claros y fríos y de maravilla. La ciudad se había puesto en armonía con el invierno, vendían leña buena en la carbonería de enfrente, y muchos cafés buenos habían puesto braseros fuera, de modo que podíamos sentarnos al calor de las terrazas. Teníamos el piso caliente y alegre. En la chimenea quemábamos *boulets*, que eran polvo de carbón comprimido en forma de huevo, y por las calles era hermosa la luz de invierno. Ya nos habíamos acostumbrado a los árboles desnudos rayando el cielo, y paseábamos por la gravilla rociada de las sendas del Luxemburgo bajo el viento vivo y claro. Si nos conformábamos con los árboles sin hojas podíamos mirarlos como esculturas, y los vientos de invierno se veían soplar en los estanques y estaba su soplo en los surtidores a la luz limpida. Todas las distancias se nos hacían cortas, ahora que volvíamos de las sierras.»²³

²⁰ Joaquín Rubio Tovar, «[Algunas cosas que nos enseñan los viajes](#)». En *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2009. (Consultado el 05/04/2016).

²¹ Gabriel García Márquez, «[Sofismas de distracción](#)». En *Sala de prensa. Web para profesionales de la comunicación iberoamericanos*. 2001, p. 2. (Consultado el 05/04/2016).

²² Término acuñado por Gertrude Stein-la escena del espíritu permanente y prominente literaria anfitriona que acuñó la frase en una conversación con Ernest Hemingway («Todos ustedes son una generación perdida»). Sin embargo, fue, sin duda, el uso de este último de la frase como epígrafe de *The Sun Also Rises* del mismo Hemingway, acerca de los años salvajes pasados en París y España, que popularizó la expresión y dejó en claro sus connotaciones apocalípticas.

²³ Ernest Hemingway, *París era una fiesta*, Madrid, Ediciones Lumen, 2013, p. 13.

Este fragmento nos muestra cómo los géneros y movimientos se van retroalimentando. *París era una fiesta* se nutre del Realismo que lleva inherente una descripción exhaustiva del ambiente, de los personajes y, en este caso, del paisaje de la ciudad. Algo que puede extrapolarse a la esencia de las biografías, semblanzas y retratos que veremos a continuación, como reminiscencias de los que configuraba Fallaci desde las introducciones a entrevistas en profundidad o calados en sus reportajes novelados.

3.2.3. LA BIOGRAFÍA, LA SEMBLANZA Y EL RETRATO

Si por lo que es conocida Oriana Fallaci en el terreno periodístico –más allá de las controversias por su sabida implacabilidad– es por las entrevistas en profundidad y retratos a personalidades políticas y del mundo social del momento. Por ello, es importante que dediquemos una breve aproximación teórica e histórica al género biográfico y del retrato. Se han dado múltiples definiciones para el género, pero me he decantado por la de Virgilio López Lemus, doctor en letras e investigador titular del Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba:

«La biografía, tiene el don del ensayo, el trasfondo narrativo de la novela, el flujo del drama y la gracia lírica de la mejor poesía escrita. Con estos elementos, una biografía se convierte en un hecho literario de relieve, a la par que de relieve sea la figura que en ella se exalta [...] Una gran biografía debería agrupar en una sola descripción de personalidad, esos tres seres básicos que solemos ser en la vida. Y no por tejerse con hilos psicológicos se logra en una sola obra alcanzar el significado último de una existencia. Sin embargo, quizás sea ese el propósito mayor de toda biografía seria, creíble y con derecho a la sobrevivencia»²⁴.

Con gran maestría, el escritor polaco Emil Ludwig, uno de los grandes biógrafos del siglo XX, combinó la narración novelada con la investigación biográfica. Pero este no sería el único, biógrafos modernos de la talla de Litton Strachey, André Maurois, Stephan Zweig, entre muchos otros, mostraron la necesidad de proyectar una vida humana desde la literatura. El periodo de renovación del género se inició en 1918, cuando Strachey publicó *Victorianos eminentes*, proponiendo una nueva forma de contar la vida de los otros, tomando como definición de biografía la siguiente:

²⁴ Virgilio López Lemus, «[La biografía como género literario](#)», En *Listin Diario*, 2012. (Consultado el 06/04/2016).

«El espacio donde incrustar las nuevas aportaciones documentales convirtiendo el género en reducto propiedad tan sólo del investigador. Después de él, la intencionalidad tradicional –la servidumbre historiográfica (demasiadas veces condicionada por el afán desmitificador o hagiográfico del personaje biografiado)- dejaba de ser el objetivo definitorio del género y en primer plano se superponía la creación d una forma artística considerada como el mejor vehículo para relatar una vida.»²⁵

Sin embargo, la gran inflexión la introdujo el ya citado Ludwig, pues acuñó el término *biografía novelada* –que equivalía más a narrar que a *ficcionar*–, aunque acabó siendo entendida por la crítica como un género poco riguroso a la hora de escribir e historiar sobre la vida del ajeno. Es en esta vertiente de la biografía donde en mayor grado se vislumbran las características del relato que emplea Fallaci, convirtiéndola así en retrato. La reflexión más sólida sobre la cuestión, por aquel entonces, la realizó André Maurois en 1928, a lo largo de una serie de conferencias que dictó que «el conocimiento profundo del hombre era un terreno vedado para los biógrafos»²⁶.

El planteamiento de Maurois no pretendía dar un paso atrás en cuanto al género de la biografía, sino que buscaba delimitar la verdad, partiendo de su experiencia como escritor. Es decir, para el autor, la biografía debe asumir su carácter pero siempre desde el terreno de las hipótesis y, por ende, el escritor tiene la obligación de conocer sus límites, pues lo que se pretende es describir ya no solo la prosopografía, sino que también la personalidad de un individuo en una época y tiempo determinados. Es por ello, que hay una extensa lista de escritores capaces de obtener el suficiente bagaje del contexto histórico y del biografiado como para obtener méritos. Sin embargo, entre los ya citados y a los que se suman Henry Troyat con Marcel Proust o Albert Camus de Herbert Lottman, entre muchos otros, encontramos a la mítica Virginia Woolf, que estudió a fondo el «monstruoso nacimiento híbrido», como ella misma caracterizó a la biografía en su novela *La nueva biografía* (1927):

«Woolf empieza por definiciones que pueden sonar un tanto obvias, pero que son esenciales para su indagación: «el arte de la biografía es la más restringida de todas las artes»; o: «El novelista es libre; el biógrafo está atado». Las ataduras, por supuesto, son los hechos. Y nadie se hubiera sorprendido de ello. Woolf, sin embargo, saca una conclusión que es una especie de desafío: «El biógrafo está atado a los hechos; pero,

²⁵ Jordi Amat, «[La nueva biografía. Objetivos y logros en un contexto de crisis](#)», En *Universitat de Barcelona*, 2011. (Consultado el 09/04/2016).

²⁶ Traducido de André Maurois, *Aspects de la biographie*. París, Au Sans Pareil, 1928, p. 1.204.

siendo así, tiene derecho a usar todos los hechos conocidos». Con un toque novelístico, especifica: «Si Jones tiró las botas a la cabeza a la criada, tenía una querida en Islington o apareció en una zanja tras una noche de juerga, el biógrafo ha de poder decirlo, al menos hasta donde lo permiten las leyes contra la difamación. [...] El biógrafo ha de ir por delante de nosotros –elabora Woolf–, como el canario del minero, probando la atmósfera a fin de detectar la falsedad, la irrealidad y la presencia de convenciones obsoletas. Su sentido de la verdad debe ser vivaz y cuidadoso. Aun así, dado que vivimos en una era en que periódicos, cartas, diarios apuntan cientos de cámaras a todos los personajes desde todos los ángulos, debe estar dispuesto a admitir versiones contradictorias de los mismos hechos». Y remata: «de esta diversidad extraerá, no una confusión, sino una unidad más rica». El biógrafo, para Woolf, podrá acercarnos un retrato revelador: «Puede darnos el dato creativo; el dato fecundo; el dato sugerente y proteico»²⁷.

Sin embargo, es importante recalcar que la biografía y el reportaje contemporáneo están fuertemente influenciados por la novela y, por ello, es fácil encontrar piezas tan variopintas como el híbrido *Un hombre* de Oriana Fallaci y que más adelante, se analizará con mucho más detenimiento.

3.2.4. EL ENSAYO

Es importante que en la literatura del yo demos cabida al género del ensayo, dado que el carácter reflexivo y crítico de la escritora italiana ha contribuido a que muchos artículos extensos hayan resultado verdaderos ensayos. Ejemplos son su trilogía final que ya he citado durante este mismo apartado; o incluso de las mejores aportaciones, a mi parecer, de ensayo íntimo en *Carta a un niño que nunca nació* (1975), que mucho tienen en común con el legado ensayístico personal de Virginia Woolf. Así pues, dadas las múltiples vertientes que puede abarcar este género, creo que no es desdeñable mostrar alguna definición que aclare las características principales de éste, según Gustavo Bueno:

«Ante todo, el ensayo es una exposición discursiva, teórica [...]. ¿Qué es un discurso, en ese sentido, sino el desarrollo dialéctico de una cuestión en donde es necesario utilizar definiciones, divisiones y argumentaciones? [...]. Un ensayo contiene siempre algo así como una teoría: un conjunto de tesis, de datos, de conclusiones, un estado de cuestión. Un ensayo, por oculto que mantenga este esqueleto teórico, siempre

²⁷ Martin Shifino, «[Las vidas de Virginia Woolf](#)». En *Revista Libros*, 2016. (Consultado el 09/04/2016).

lo necesita para mantenerse como tal. Sin esta armazón, digamos logia, el ensayo se desploma.»²⁸

En cierta manera, todo intento de querer marcar unas premisas en el origen del ensayo obliga a remitir a Michel de Montaigne. Ya no solo porque fue quien acuñó e invento el término, sino que fue plenamente consciente de que se encontraba frente a un nuevo género o, en otras palabras, que su forma, contenido, método e intención eran peculiares. Pero más importante todavía, introducía en primer plano el “yo” en su creación artística. En el ensayo número 50 del libro primero, que tituló *De Democritus et Heraclitus*, nos da una “definición” que todavía posee hoy algo más que valor histórico:

«Es el juicio un instrumento necesario en el examen de toda clase de asuntos, por eso yo lo ejercito en toda ocasión en estos ensayos. Si se trata de una materia que no entiendo, con mayor razón me sirvo de él, sondeando el vado desde lejos; y luego, si lo encuentro demasiado profundo para mi estatura, me detengo en la orilla. El convencimiento de no poder ir más allá es un signo del valor del juicio, y de los de mayor consideración. A veces imagino dar cuerpo a un asunto baladí e insignificante, buscando en qué apoyarlo y consolidarlo; otras, mis reflexiones pasan a un asunto noble y discutido en el que nada nuevo puede hallarse, puesto que el camino está tan trillado que no hay más recurso que seguir la pista que otros recorrieron. [...] Elijo al azar el primer argumento. Todos para mí son igualmente buenos y nunca me propongo agotarlos, porque a ninguno contemplo por entero: no declaran otro tanto quienes nos prometen tratar todos los aspectos de las cosas. [...] Reflexiono sobre las cosas, no con amplitud sino con toda la profundidad de que soy capaz, y las más de las veces me gusta examinarlas por su aspecto más inusitado. [...] Soltando aquí una frase, allá otra, como partes separadas del conjunto, desviadas, sin designio ni plan, no se espera de mí que lo haga bien ni que me concentre en mí mismo. Varío cuando me place y me entrego a la duda y a la incertidumbre, y a mi manera habitual que es la ignorancia»²⁹.

El 1580 sería la fecha que dataría el ensayo moderno cuando apareció la primera edición de los *Ensayos*, conocidos como los *Essais*. Sin embargo, otro de los ensayistas modernos a destacar sería Francis Bacon, que junto con Montaigne, crearían la premisa principal del nuevo género literario: el ensayo es inseparable del ensayista. El género

²⁸ Gustavo Bueno Martínez, «Sobre el concepto de ensayo», en *El Padre Feijóo y su siglo*. Oviedo, Ediciones Separata, 1966, pp. 95-96.

²⁹ Michel de Montaigne, *De Demócrito y Heráclito*, Madrid, Colección “Grandes Libros”, 1971, pp. 289-290.

llegó a tal trascendencia que emergieron tres grandes teorías del ensayo: la de Lukács, la de Bense y la de Adorno. Me centraré en la primera y en la tercera por su importancia durante la historia. En *Sobre la esencia y forma del Ensayo* (1910) Lukács ponía en relieve la figura del ensayista y del género de la crítica en este nuevo, pues

«habla siempre de algo que tiene ya forma, a lo sumo de algo ya sido; le es, pues, esencial el no sacar cosas nuevas de una nada vacía, sino sólo ordenar de modo nuevo cosas que ya en algún momento han sido vividas. Y cómo sólo las ordena de nuevo, como no forma nada nuevo de lo informe, está vinculado a esas cosas, a de enunciar siempre 'la verdad' sobre ellas, hallar expresión pasa su esencia.»³⁰

Mientras que Bense parte del ensayo como método de experimentación, Adorno logra situar el ensayo en «la filosofía del saber absoluto. El ensayo querría salvar el pensamiento de su arbitrariedad resumiéndolo reflexivamente en el propio proceder en vez de desenmascarar aquella arbitrariedad disfrazándola de inmediatez.»³¹

Desde el siglo XVII se empezaron a incorporar las formas ensayísticas en el periodismo escrito, siendo uno de los mayores exponentes Mariano José de Larra. Tal y como afirma Chillón,

«la relación del ensayo con el periodismo literario contemporáneo ha sido discreta, pero en modo alguno despreciable. El caso más frecuente es que algunos reportajes novelados lo incorporen en forma de digresión intercalada; pero se dan, también aquellos que están enteramente empapados por él.»³²

Al fin y al cabo, las hibridaciones entre géneros que tienen como máxima comunicar de manera novedosa de manera rigurosa y eficaz al lector, dotan a los reportajes de características propias del ensayo, como el uso de las digresiones y reflexiones del autor. En el caso de Fallaci, a veces el peso de las digresiones en sus reportajes hace difícil distinguir o clasificar la pieza en un solo género.

Se cerraría así el apartado de aproximaciones teóricas a los géneros cultivados por la periodista que nos ocupa en este trabajo, viendo de qué manera esa literatura testimonial, de hechos y, ante todo, del yo, va ensamblándose entre los géneros distintos, creando piezas periodísticas tan variopintas y complejas, como el reportaje

³⁰ George Lukács, *Sobre la esencia y forma de ensayo*, edición M. Sacristán, Barcelona, Grijalbo, 1975, p. 36.

³¹ Theodor L. W. Adorno, «El ensayo como forma», en *Notas de Literatura*, trad. M. Sacristán, Madrid, Editorial Ariel, 1962, p. 30.

³² Albert Chillón, *op. cit.*, 1999, pp. 132-133.

novelado. Sin embargo, por ello será primordial que nos aventuremos a antecedentes históricos en cuanto al periodismo narrativo o alto periodismo a fin de encontrar reminiscencias claras –ya sean éticas, de estilo, de temas– que luego divisaremos en detalle durante el análisis de las obras escogidas de Oriana Fallaci.

3.3. *EL DESARROLLO DEL PERIODISMO LITERARIO EN LA SOCIEDAD DE COMUNICACIÓN DE MASAS*

Cuántas habrán sido las veces las que hemos leído y oído que la aparición del periodismo de masas fue inseparable del nacimiento de la opinión pública moderna. Grandes figuras de la sociología como Ferdinand Tönnies y Emile Durkheim estudiaron el impacto de los nuevos configuradores de pensamiento de la sociedad: la prensa y su retroalimentación con la misma. Durkheim distinguió entre dos tipos de sociedad:

«[Por un lado], las sociedades premodernas, que definía por la existencia de una fuerte "solidaridad mecánica" interna, la similitud de trabajos y funciones de sus miembros, el bajo nivel de la población, estructuras sociales elementales, aislamiento geográfico, leyes penales meramente represivas e intensa conciencia colectiva. Mientras que las sociedades modernas, que caracterizaba por su "solidaridad orgánica", la división y especialización del trabajo de sus miembros, la complejidad de las estructuras sociales, el desarrollo e integración de mercados y ciudades, altos niveles de población, carácter restitutivo de las leyes, y por fundamentarse en sistemas de creencias secularizadas (como la individualidad, la justicia social, el trabajo o la igualdad)»³³.

Es así que con los cambios provocados por la industrialización, como la división del trabajo que había transformado la vida social, erosionaron nuevas formas y pautas de comportamiento. Esta situación llevó la creación del hombre moderno, o del *hombre masa*, como ya había vaticinado Nietzsche, con una condición de egoísmo y aspiración infinita como el mismo Durkheim había mencionado. Una nueva vida social que, como ya habíamos comentado antes, conllevó un impacto social de los medios de comunicación de masas, tales como el telégrafo, el teléfono, los libros o la prensa.

El papel de estos agentes de integración y de control social es el que estudió Gabriel Tarde para investigar sobre la creación de medios públicos y cómo a través de éstos se abría la gran puerta a la manipulación de la masa:

³³ Joaquín Córdoba Zoilo, «[La sociedad de masas](#)». En *ArteHistoria*, 1994. (Consultado el 08/04/2016).

«Tres factores hicieron posible el formidable desarrollo que la prensa experimentó desde la última década del siglo XIX: a) la aparición de nuevas técnicas de impresión y comunicación, como la linotipia, el telégrafo, los teléfonos, la electricidad, la fotografía impresa y la radio; b) el progresivo reconocimiento legal de la libertad de expresión, generalizado en casi todas las constituciones de la segunda mitad del siglo XIX; c) el crecimiento del público lector en prácticamente todo el mundo y que, en Europa al menos, fue resultado de los esfuerzos que en materia de educación primaria y secundaria se hicieron también desde mediados de aquel siglo, y que se tradujeron en una disminución general, aunque desigual, del analfabetismo.»³⁴

Es así como llegó el surgimiento de nuevas modalidades de prensa. Una de ellas fue la prensa generalista en clave amarilla (el conocido *periodismo amarillo*). De esta forma, emergía un nuevo modelo de periodismo que creaba bienes de consumo en forma de mercancía y, de pronto, el periodismo era un negocio con una interdependencia hedionda con la publicidad comercial. Ante las noticias estrictas, impersonales y en estructura piramidal, en las que la concisión y la amenidad se alzaban como claras, surgió la simbiosis que nos ocupa: el periodismo informativo y la narrativa.

Los relatos novelados tomaban forma de historias protagonizadas por personas en clave de crónicas, reportajes y otras técnicas de la novela que se acercaban al interés humano y no al interés empresarial. Sin embargo, empezaron a ser rentables los productos creados por autores que tomaban una nueva actitud en cuanto a lo literario en sus piezas y que empleaban técnicas cualitativas ya cultivadas por los novelistas realistas, como hemos comentado en este apartado de *Antecedentes*.

A continuación, me dispongo a seguir con este apartado con movimientos periodístico-literarios y de investigación muy relacionables con la figura de Oriana Fallaci. Aunque tengo en cuenta que hay un número mayor de movimientos y situaciones periodísticas importantes, con estos siguientes que propongo, a mi parecer, son los que más se acercan a las características patentes en la obra de la escritora que ocupa este trabajo.

3.3.1. EL MOVIMIENTO ‘MUCKRAKER’ EN LA ESFERA SOCIAL Y CULTURAL

³⁴ Ibid.

La palabra *muckrakers* –literalmente *husmeadores de basura* o *rastrilladores de estiércol*– sonó por vez primera en boca del presidente Roosevelt en 1906. En el discurso, se refería a figuras míticas del periodismo profesional que habían emergido a finales del siglo XIX y principios del XX y que, según el presidente, solo sabían hurgar en lo negativo de la sociedad para denunciarla y escandalizarla.

«Fue durante la gestión del presidente Theodore Roosevelt que algunos cronistas comenzaron a denunciar la corrupción en el gobierno, los monopolios y las duras condiciones de vida de los trabajadores norteamericanos, entre otros temas. En un vano intento por desprestigiar a estos periodistas investigadores, en un discurso de 1906 Roosevelt los calificó de *muckrakers* (“rastrilladores de estiércol”) que se dedicaban a buscar basura política en lugar de informar sobre los logros de su gobierno».³⁵

Muchos de los de este colectivo de periodistas pertenecían al ideario de corrientes políticas como la del comunismo y el anarquismo, en busca de reforma y revolución social. Entre este periodismo de trinchera que tanto nos remite a Oriana Fallaci, destacaron algunos como Upton Sinclair, que a través de sus denuncias en libros como *La jungla (The Jungle)*, en materia de reportajes novelados, logró reformas públicas. El reportaje narra la visita por los mataderos de Chicago, mediante una descripción dura y realista de las inhumanas condiciones de trabajo en la industria ganadera. Veamos uno de los fragmentos de esta obra de investigación:

«Hay más de una milla cuadrada de espacio dentro del matadero y más de la mitad está ocupada por las jaulas de ganado vacuno; al norte y al sur, hasta el horizonte, hay un "mar" de jaulas. Y todas estaban llenas. Ganado de todos tipos: rojo, negro, blanco, y amarillo; ganado viejo y joven; vacas de leche y grandes bueyes de Texas. El sonido de ellas allí era como el de todos los corrales del universo.

[...]

»El cerdo tenía cadenas en las piernas. De repente, se abalanzaba sobre él, agarrándole la pierna. La máquina agarraba el cadáver del cerdo del suelo y después lo ponía en el segundo nivel, pasando por una máquina maravillosa con muchos raspadores que se ajustaban al tamaño y a la forma del animal y lo echaba por el otro lado con casi todo su pelo afeitado. Luego, pendiendo de otra máquina, daba un paseo sobre un carro, ahora pasando por dos líneas de hombres, quienes estaban sentados en una plataforma elevada, cada uno haciendo su trabajo específico al animal muerto cuando pasaba. Uno

³⁵ Daniel Santoro, *Técnicas de investigación. Métodos desarrollados en diarios y revistas de América Latina*. Ed. México, Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano, 2004, p. 18.

rasgaba el exterior de una pierna, el otro el interior de la misma. Con un golpe rápido y preciso le cortaba el cuello; con dos golpes más lo degollaba, cayendo la cabeza al suelo y desapareciendo en un hueco. Aún otro hacía una larga incisión; el segundo abría el cuerpo más anchamente; un tercero, con una sierra, le cortaba el esternón; el cuarto le aflojaba las entrañas; el quinto se las quitaba. Había hombres para rasgar cada lado y otros para rasgar el lomo; había hombres para limpiar adentro, para revolverlo y limpiar todo el cuerpo.»³⁶

La obra dio lugar a una investigación en clave política por parte de Roosevelt y del gobierno federal, que culminó en la *Pure Food Legislation* de 1906 y fue acogida favorablemente por los sectores de la opinión pública. El espíritu de denuncia de los abusos de autoridad y desordenes morales se vio reflejado en el tono estridente de los artículos de opinión y en la búsqueda de nuevas formas cualitativas y formales para hacer llegar el mensaje (panfletario) al mayor número de personas. Lograr el cambio social era su máxima:

«La actividad de los *muckrakers* cumplió con el compromiso social postulado por el periodismo en general, en virtud de esa delegación colectiva y tácita que hace la sociedad sobre el periodista para que él o su empresa le informen, con criterio, de asuntos relevantes para su construcción comunitaria. Así pues, los *muckrakers* consolidaron el rol de vigilancia de los periodistas en un espacio público cambiante. Su legado no sólo se extiende a este compromiso, sino que abarca también otros ámbitos internos del ejercicio profesional»³⁷.

Una de las destacadas del colectivo de periodistas activistas que fácilmente hubiera podido reflejarse Oriana Fallaci es Ida Tarbell. Esta profesional se caracterizó por la meticulosidad, un profundo sentido de la justicia, la integridad intelectual y el análisis. Dado el periodismo que ejercía, el proceso requería de fundamentaciones en los hallazgos y afirmaciones que aparecían vindicativamente en sus reportajes y artículos novelados. El movimiento *muckracker* es un gran ejemplo del periodismo partidista, totalmente vindicativo pero teñido de una investigación siempre exhaustiva, que se ve patente durante la obra de Fallaci.

³⁶ Upton Sinclair, *La jungla*, Madrid, Ediciones Capital Swing, 2012, pp. 30-31.

³⁷ José Luis Requejo Alemán, *El legado de los 'muckrakers'*. Artículos de la Universidad Carlos III de Madrid, 1995, p.3.

3.3.2. LA FIGURA DEL NOVELISTA-REPORTERO Y SU CRÓNICA AUTO-BIOGRÁFICA

Si por algo fue conocida la periodista que nos ocupa en este estudio es por su faceta de reportera novelista. Por ello, sería interesante hacer un pequeño recorrido por algunos de los autores que podrían haber servido de modelo para Fallaci, tanto en temática, en ética, como en forma. Además, este apartado nos abrirá una ventana al apartado siguiente en el que ahondaré en el procedimiento de los periodistas instalados en el alto periodismo.

Quizá una buena manera de empezar sería introduciendo una de las figuras destacadas del grupo de reporteros-novelistas estadounidenses, Ernest Hemingway, que ya había aparecido en el apartado de *La literatura testimonial*. En cuanto a su faceta como cronista, *Las verdes colinas de África* (1935) podrían asegurar las dotes de este periodista, escritor de ficción y reportero, en cuanto a observación del ambiente y de personajes. Ha sido clasificado como uno de los más prolíficos autores de la corriente naturalista, aunque sin alejarse del estilo creativo e imaginativo –tantas veces criticado, y tantas otras admirado– de escritura. Durante su carrera como enviado especial, ejerció desde Kansas City, España, París, el Próximo Oriente, Toronto, Chicago y Toronto. Sin embargo, críticos como Anthony Burgess, nos presenta a Hemingway como un corresponsal de guerra demasiado imaginativo:

«La verdad es que Hemingway nunca fue un corresponsal de guerra demasiado bueno. Su talento de escritor de ficción le impulsaba a inventar, organizar la realidad en estructuras estéticas, cultivar el “impresionismo” con que Ford Maddox Ford aconsejaba a los escritores pasar de la ficción a la vida real. La verdad, según Ford, no eran hechos, sino visión, una opinión que justificaba la supresión y distorsión de los hechos, lo que la gente normal llama mentir. Los jefes de Hemingway en aquel momento querían conocer los hechos de la guerra de España y Hemingway les enviaba una especie de media ficción en la cual él era el personaje principal.»³⁸

Sin embargo, el escritor norteamericano no fue el único que aportó su experiencia personal en base al empleo de un narrado protagonista o principal. Mientras que Truman Capote desterraba la idea de mostrarse a lo largo del relato para lograr una mayor verosimilitud y rigor, James Agee tenía la necesidad de mostrarse. Es en este

³⁸ Anthony Burgess, *Hemingway*, Barcelona, Salvat, 1987, p. 23.

reporterismo donde más se nos presenta el espíritu de Fallaci. Ambos periodistas comparten que desde la base de hablar de los demás, se descubren a sí mismos cuando viven en sus carnes todo aquello que narran.

«antes, al contrario, tiene el efecto de hacer hincapié, por un lado, en la separación física entre quien escribe y el asunto tratado, y por otro, en la distancia temporal entre la memoria del escritor y los hechos acontecidos. Lo que Agee busca al manifestarse aquí y allá es, sin duda, un insólito propósito de *sinceridad*, que nos interesa, porque prefigura uno de los rasgos definitivos de muchos reporteros-novelistas contemporáneos. [...] Pero la honradez que Agee busca porfiadamente tiene un precio: el de reconocer que la experiencia no puede ser trasladada al papel, sino sólo captada y expresada humanamente con un inevitable margen de error y oscuridad. La verdad de *Alabemos ahora a los hombres famosos* es, en palabras de su autor, una “verdad relativa”»³⁹

Otro de los autores que aportan crónicas claramente autobiográficas es George Orwell, un seguidor de la reforma y revolución social, visible en una de las tantas piezas, como en *Homenaje a Cataluña* (1938), tomando el punto de vista ya no solo testimonial sino también participativo, pues empezó como reportero y acabó por formar filas en las milicias republicanas. Sin embargo, bajo mi punto de vista, la aporta mayores reminiscencias en las obras de Fallaci es *El camino de Wigan Pier*, un reportaje novelado que narra la penuria sanitaria, laboral y, por ende cultural, de los trabajadores de una mina del Norte de Inglaterra. En esta pieza no solo se presenta la información en calidad de personaje que vive el día a día de esos trabajadores, sino que es un reportaje de investigación situado en multitud de aristas. Pierr desarrolla el retrato de personajes y descripción del ambiente que lo rodea, así como el registro de diálogos que dan verosimilitud al reportaje. Todo ello, lo logra mediante un ejercicio brillante de observación directa, mezclada con reflexiones personales en las que toma partido del hecho acontecido.

Un ejercicio muy similar aportó Michael Herr en su mirada ante un hecho bélico en Vietnam en *Despachos de guerra* y que nos remite directamente a *Nada y así sea* de Oriana Fallaci. Más allá de que ambas crónicas noveladas están situadas en Vietnam, tanto Herr como Fallaci narran en calidad de personaje que no solo ve, escucha y conoce, sino que siente y lo da a conocer al lector. Quien lee a este par de

³⁹ Albert Chillón, *op. cit.*, 1999, p. 172.

corresponsales no busca una crónica objetiva y neutral como lo haría con Hersey, por ejemplo, sino que busca encontrar la experiencia vivida del autor.

Lejos de esa férrea búsqueda del mito de la objetividad de escuelas como la anglosajona, encontraríamos a Hunter S. Thompson, uno de los abanderados del periodismo *gonzo* o de inmersión en el que el periodista «investiga, se sumerge en los hechos que narra, encubre su personalidad y se infiltra en el entorno a investigar o bien se alza como protagonista de estos hechos si así las circunstancias lo requieren.»⁴⁰

Así pues, en *Los Ángeles del infierno* Hunter S. Thompson se alza como uno de los protagonistas principales, condicionándolos o modificándolos con su actitud y a su antojo. Sus principales antecedentes tienen mucho que decir en cuanto a la crónica, Jack London sería un buen ejemplo, o incluso la a veces olvidada, Nelly Bly, con *Diez días en un manicomio*, en el que relata su estancia en el centro mental para poder denunciar las condiciones precarias de los pacientes en ese antro “de salud”.

3.3.3. LOS ESTILOS, EL TALANTE ÉTICO Y LA VINDICACIÓN DE SUBJETIVIDAD DE LOS NUEVOS PERIODISMOS

Los nuevos periodismos nunca llegaron a ser un movimiento o escuela, como testifica el mismo Albert Chillón⁴¹, sin embargo se vieron inmersos en esta corriente periodística que los llevaba a no ser solo periodistas, sino a devenir verdaderos actores sociales. Esta condición anidaba la posibilidad de ser protagonistas y/o participantes de los mismos hechos que relataban, involucrándose en carne propia en las profundidades de los entornos y personajes que aparecían en el relato. Todos abanderaban su contrariedad en cuanto a las prácticas productivas del negocio de la prensa que se erigía durante la década de los sesenta y que tanto influían en las prácticas periodísticas.

De hecho, esta tendencia alejada del periodismo convencional, se caracterizaba en el empleo de procedimientos y mecanismos de escritura tan de estilo propio, que denotaban hasta qué punto era de heterogéneo el grupo de periodistas que tenían por bandera lograr un periodismo arriesgado y comprometido. Luchaban, más allá del valor literario, contra los refritos y el uso reiterado y único de las notas y teletipos de las agencias que, como ahora, controlaban y manipulaban la opinión pública, a través de la información vertebrada en molde.

⁴⁰ Antonio López Hidalgo y María Ángeles Fernández Barrero, *Periodismo de Inmersión para desenmascarar la realidad*, Comunicación Social Ediciones & Publicaciones, 2013, p. 5.

⁴¹ Albert Chillón, *op. cit.*, 1999, p. 223.

Así fue como numerosas piezas y, en especial, reportajes novelados hicieron temblar al poder. Pronto, los periodistas más próximos a la contestación política y manifestación social se percataron del efecto coercitivo de la prensa convencional, que se manifestaba como objetiva, pero que nada más lejos de la realidad, tenía un carácter mistificador. Así pues, «la tergiversación del periodismo se apoya no en manipulaciones explícitas sino sobre la estructura social de la obtención de las noticias, la cual refuerza los puntos de vista oficiales sobre la realidad social»⁴².

Es el valor literario del que hablaba que una obra sea tan excitante como la propia narración. Porque, al fin y al cabo, estaba surgiendo una nueva corriente que se fundía con la literatura pero que iba más allá, hacia una actitud renovadora, creativa y comprometida que revolucionó el oficio.

«El periodismo de investigación y denuncia, heredero de los trabajos que los periodistas críticos *muckrakers* realizaron a principios del siglo XX; la prensa *underground*, que atendía las necesidades de los marginados del sistema que la prensa convencional ignoraba, al igual que la novela de no-ficción, que llevaba la realidad al campo de la ficción, fueron las semillas de este nuevo movimiento que se gestaba desde el periodismo y para el periodismo.»⁴³

Los periodistas comenzaron a aplicar en su trabajo las técnicas y procedimientos de la ficción propios de la novela realista. Al contrario que algunos periodistas como Günter Wallraff y la misma Oriana Fallaci, cultivaron en mayor grado que otros géneros, la literatura testimonial. Ante todo, el nuevo periodismo buscaba traspasar los límites convencionales del diariismo. Así, se podía recurrir a cualquier artificio literario.

Pero, sobre todo, era un periodismo involucrado, inteligente, emotivo y personal. El nuevo periodismo se convirtió, también, en una actitud, una postura ante la labor del informador. A pesar de que Truman Capote y Oriana Fallaci, tenían como máxima «ser meticulosos y exactos a la hora de describir sucesos, debían dominar la lengua como un novelista e imprimir vida y dinamismo a sus palabras»⁴⁴, su proceder era totalmente distinto. Capote optaba por una distancia de sí mismo como participante en cuanto a la historia que narraba, mientras que Fallaci creía en la eficacia de descubrirse a sí misma

⁴² Michael Schudson, *Discovering the News, A social history of American Newspapers*, EE.UU, Basic Books, 1978, p. 163.

⁴³ Maricarmen Fernández Chapou, «[Hacia una historia del nuevo periodismo](#)», En *Sala de prensa*, 2009. (Consultado el 13/04/2016).

⁴⁴ Marc Weingarten, *La banda que escribía torcido. Una historia del Nuevo Periodismo*, Madrid, Libros del K.O, 2013, p. 83.

para mostrar la realidad que la envuelve. Nos encontrábamos, pues, ante una apertura creativa a viva voz que rechazaba las técnicas ortodoxas del momento, a través de cualquier procedimiento o técnica o recurso de composición y estilo que mejorase la calidad tanto informativa como estética de sus piezas.

Así fue como fueron surgiendo aproximaciones teóricas entorno a este periodismo interpretativo y de investigación con fuertes reminiscencias de los *muckrakers* de fuerte voluntad radical. Al igual que Hunter S. Thompson, Oriana Fallaci, como veremos en algunas de las obras analizadas, acababa por hacerse copartícipe y crítica de las historias que vertebraban los personajes de la historia –deviniendo ella misma como personaje principal– algo que de lo que el propio Tom Wolfe era algo reticente:

«Muchos reporteros que practican el Nuevo Periodismo emplean el marco autobiográfico –“Yo estaba allí y así es como influyó en mí”– precisamente porque esto parece resolver tantos problemas técnicos. El Nuevo Periodismo se ha definido muchas veces como un “periodismo subjetivo” por esa precisa razón [...]. El caso es que la mayoría de los mejores logros en la materia se han conseguido con narración en tercera persona, en la que el autor se mantiene completamente invisibles, tales como las obras de Capote, Talese, el Breslin de la primera época, Sack, John Gregory Dunne, Joe McGiniss».⁴⁵

Más allá del carácter observacional que atestiguaba Talese en sus reportajes novelados lejos de la primera persona, en los apartados del análisis, en especial en la dimensión de *El punto de vista*, veremos de qué manera Fallaci logra convertirse en una auténtica participante observadora. Esta calidad de protagonista ya la veríamos con *Los ejércitos de la noche* de Mailer, aunque éste emplease la tercera persona.

Esta toma de narrador introduce lo que considero que es importante mencionar a modo panorámica de los cuatro procedimientos de escritura que atestiguaba Tom Wolfe en el *Nuevo Periodismo*, con clara procedencia de las técnicas de escritura de la novela realista de los novecientos. Como veremos a continuación, son técnicas flexibles a los usos de este periodismo de advocación y que, tal y como ya he hecho referencia, difieren según la decisión del propio autor. Por ello, considero de importancia conocer hasta qué punto algunas de las técnicas del periodismo de Fallaci se asemejan y/o se diferencian. Es decir, qué pudo haber tomado de modelo y qué prefirió coger otros

⁴⁵ Tom Wolfe, *El Nuevo Periodismo*. Barcelona, Anagrama, 1976, pp. 51 y 52.

géneros más testimoniales y personales, a veces tan lejanos a la corriente de los *new journalists* americanos de Wolfe.

Uno de las técnicas de escritura que el teórico de este género literario tan variopinto fue, en primer lugar, la construcción escena por escena. Es decir, el teórico abogaba por un alejamiento de lo que llamamos el *sumario narrativo*, de esta manera, los reporteros relataban «las escenas en las idas de otras personas tal como sucedían»⁴⁶. Fallaci demuestra, en todas sus obras, que su máxima es recrear las situaciones de la manera más fidedigna posible, empleando la escena.

A este procedimiento se le unía el segundo, que consistía en emplear el recurso de registrar en totalidad el dialogo, de esta manera, sin falta de digresiones –aunque podía haberlas– se daba al lector las herramientas de manera inmediata para que caracterizaran en su memoria, dándole las herramientas necesarias, los personajes del relato. Este procedimiento aporta verosimilitud al lector, aunque limita al lector a la hora de dar otras miradas y de ofrecer su experiencia como sí emplea Oriana Fallaci. De hecho, en la novela *Un hombre*, la autora opta por ambos tipos de diálogo, decantándose más por indirecto, que le permite reflexionar y caracterizar la forma de hablar, la gestualidad y la semblanza física que suele acompañar siempre al verbalismo del personaje.

Se alejaba así de la tradición behaviorista que sí veríamos practicada, por ejemplo, en *El estudio* de John Gregory Dunne, empleando el diálogo directo en su totalidad. Sin embargo, ambos procedimientos de empleo de diálogo siguen substituyendo a la clásica declaración de la prensa convencional.

La tercera práctica de Wolfe tiene que ver con el empleo de la tercera persona, que ya había mencionado en este mismo apartado pero que su premisa merece ser cuanto menos comentada brevemente, aunque me ocuparé en mayor grado en el apartado de *El punto de vista*. Como comenta el periodista de *El Nuevo Periodismo*, la historia es presentada por el lector pero, con el uso de la tercera persona, se relata desde un solo personaje, alejándose así de la omnisciencia presente en géneros de la literatura del yo.

A modo crítica, las corrientes testimoniales presentes en la narrativa pasan desapercibidas para Tom Wolfe, aunque curiosamente, como periodista sea él mismo el forme parte del grupo de periodistas que parten de las reflexiones y digresiones ensambladas con datos, entrevistas... e incluso con espacio para el humor.

⁴⁶ Tom Wolfe, *op. cit.*, 1976, p. 31.

La manera de caracterizar y presentar a los personajes y entorno tiene que ver con la última dimensión de los procedimientos de escritura que presenta el autor del *Nuevo Periodismo*: el retrato global y detallado de los personajes, situaciones y ambientes. Siendo quizá esta dimensión, donde más podemos atisbar una de las perlas que aporta Oriana Fallaci en cuanto a la caracterización y presentación de los personajes que veremos con más detenimiento en el apartado de *El personaje*. La cita siguiente de Tom Wolfe en cuanto a este bloque remite a técnicas propias de la corriente del Realismo:

«Consiste en la relación de gestos cotidianos, hábitos, maneras, costumbres, estilos de mobiliario, de vestir, de decoración, estilos de viajar, de comer, de llevar la casa, formas de comportamiento ante los niños, servidores, superiores, inferiores, iguales, además de las diversas apariencias, miradas, poses, estilos de andar y otros detalles simbólicos que pueden darse en el interior de una escena. ¿Simbólicos de qué? Simbólicos, en términos generales, del *status de vida* de las personas, empleando este término en el sentido amplio de esquema completo de comportamiento y bienes a través del que las personas expresan su posición en el mundo, o la que creen ocupar, o la que confían conseguir.»⁴⁷

De hecho, Gonzalo Saavedra se preguntaba qué es lo que provocaba que algunos textos funcionaran mejor que otros. En su tesis doctoral acabó por afirmar que uno de los principales motivos era la escenificación de las prerrogativas a través del uso de los detalles.⁴⁸ Es precisamente en esta premisa, así como en la buena resolución de la mimesis de diálogos, encuentros e importancia de la experiencia, en la que Oriana Fallaci puede reflejarse en mayor medida a los grandes *new journalists*. Hablo de esta escenificación como ese saber y hacer periodístico que transporta al lector a la misma escena que se relata, como si se encontrara inmerso en los olores del espacio, el pitido en el oído de presenciar conversaciones incómodas o no e incluso la profusión de miradas y gestos que humanizan el relato.

Al contrario que Kapuscinski y su técnica *Rashomon* donde proporciona informaciones de contexto introduciendo, de vez en cuando, consideraciones autoriales, Oriana Fallaci reviste la narración precisamente de comentarios personales que atan los cabos sueltos del relato.

⁴⁷ Tom Wolfe, *op. cit.*, 1976, p. 32.

⁴⁸ Gonzalo Saavedra, *Voces con poder*, Bellaterra (Cerdanyola del Vallès), Departamento de Periodismo y CC. de la Comunicación, 1998, vid. Prefacio y conclusiones.

De manera distinta pero consiguiendo escribir de los demás a través de uno mismo, encontramos al prestigioso Gabriel García Márquez, uno de los mayores exponentes del periodismo literario en el panorama latinoamericano pero que no ha dejado de traspasar fronteras. Un ejemplo de ello, sería el recurso del empleo de su voz sobrepuesta en todo momento a la del personaje, en *La aventura de Miguel Littin*, el director de cine chileno. Después de veinte sesiones de seis horas de entrevistas exhaustivas, del estilo del periodista se destila que aunque el texto final es suyo –por las dimensiones del material durante la investigación–, Márquez siguió preservando la jerga y modismos del habla chilena, así como el pensamiento del propio Littin, que no siempre coincidía con el suyo.

A fin de cuentas, fue quizá su indomable curiosidad y humana la que llevó a Oriana Fallaci a conferir unidad a sus novelas, por mucho que su actitud protagonista en la mayoría de sus piezas sea el almagre que va articulando todas las historias. Es su capacidad de entrevistadora pero también de narradora la que ha provocado que se pasee en los géneros comentados. Además, esa voluntad de oficio que vemos patente en su obra es la que provoca que no haya tenido miedo de aprender de los grandes *journalists* del siglo. Su telaraña de personajes y exploración de los recovecos humanos, tejidos con bisturí pero repletos de esa carga sentimental y fuerza, caracterizan su periodismo personal.

4. CLAVES BIOGRÁFICAS PARA ENTENDER LA OBRA Y EL PERSONAJE DE ORIANA FALLACI

Creo que es importante vertebrar, en este apartado, un paseo panorámico por la vida de Oriana Fallaci, antes de iniciar el método de análisis de sus obras a través de las cuatro dimensiones del relato. Bajo mi punto de vista, es difícil entender las novelas de la escritora si antes no se han vislumbrado algunos de sus retazos íntimos que se encuentran representados, la mayoría de las veces, a partir de géneros propios de la literatura testimonial. Por añadidura, la especie de biografía que presentaré a continuación será como un caminar de puntillas por distintos mundos: política, ideología, cultura, sociedad de masas, periodismo... del momento, que llevaron a la autora a desarrollar su obra literario-personal con el estilo por el que es especialmente conocida.

Como presentaré a continuación, será incluso necesario dar a conocer los años de infancia de Fallaci, que llevarían a que su carácter imperturbable e insobornable se formará de manera más que precoz. De hecho, desde ese periodo temprano hasta su muerte, más allá de su figura como periodista, Oriana Fallaci se conoció como personaje y, además, se presentó como protagonista de muchos de sus relatos sin apenas esconder esa pretensión.

Es imprescindible avisar al lector de que este cuarto apartado de sustentará, en gran medida, gracias a un libro en concreto: *La corresponsal. Oriana Fallaci. Luchas, encuentros, guerra y amor: el retrato desconocido de una periodista de leyenda* (2015), un trabajo inédito de Cristina de Stefano, nutrido de fuentes documentales inéditas, estudios sobre la autora y, sobre todo, entrevistas exhaustivas con amigos, familiares y compañeros de profesión de Fallaci. Stefano nunca llegó a conocer a la *diva*, y aunque así fuera, es probable que Fallaci tampoco le hubiera confiado datos personales útiles para la biografía. Ni a Stefano, ni a ningún escritor o periodista. De hecho, esta es la respuesta que recibió un estudioso estadounidense muy interesado en escribir su biografía:

«Nunca he autorizado ni autorizaría nunca una biografía mía. Te lo he dicho mil veces. Mis abogados han detenido siempre a los que querían escribir mi biografía personal, es decir, la historia de mi vida y de mi familia. Y ya sabes las razones. Una es que no confiaría a otra persona la historia de mi vida; otra, que los biógrafos son tan

traidores como los traductores, de forma que, ya sea con buena o mala fe, se equivocan siempre; otra, que estoy obsesionada con la intimidad.»⁴⁹

Como ya he comentado en el apartado de *Antecedentes* y demostraré con el análisis posterior, todas las obras de Fallaci se nutren de tintes total o parcialmente autobiográficos. Sin embargo, el abanico de obras dedicadas, tanto a la vida como a la obra de esta periodista, es muy limitado, a pesar de su gran aportación como referencia para el oficio periodístico. Es por ello que, como se verá a continuación, recurro a menudo a biografías y artículos que proceden a fuentes documentales, fundamentalmente, italianas.

Si bien es cierto que Oriana Fallaci, decían, era como un libro abierto, bajo mi punto de vista, se trataría más de un libro abierto pero escrito en chino. Es cierto que se conocía su pasión por la conversación, pero los que la conocían hablaban de que el escondite de Fallaci era una retahíla de palabras que, tantas veces, no decían nada sobre sí misma. Siempre estuvo encerrada bajo llave porque así lo decidió, lo que ha dificultado en mayor medida la redacción de este apartado.

4.1. EL ANTIFASCISMO PRECOZ COMO CONDICIONANTE DE UNA PERSONALIDAD

Hacía solo unos meses que había acontecido el devastador Crac del 29, cuando en un día a pleno sol de Florencia, nació Oriana Fallaci. El calendario fechaba 26 de junio de 1929 y un bebé que apenas berreaba era acunado por el humilde matrimonio de Edoardo Fallaci y Tosca Cantini. Padres, abuelos, hermanas solteras del padre y las dos hermanas pequeñas de Oriana, Neera y Paola, vivían en la misma casa de la calle del Piaggione. Al cabo de unos años, los padres adoptaron a Elisabetta, una huérfana que no dio el gusto al padre de tener un hijo varón. Así que la pequeña Oriana, –un nombre poco común en esa época y que se lo debería al personaje de la duquesa Guermantes de Proust–, hizo ese papel y, al poco tiempo, se vio entre las inmensidades del bosque, con una escopeta en las manos e iniciada en la disciplina de la caza. Edoardo le enseñó a disparar porque veía a Oriana un proyecto de soldado:

⁴⁹ Cristina de Stefano. *La corresponsal. Oriana Fallaci. Luchas, encuentros, guerra y amor: el retrato desconocido de una periodista de leyenda*. Barcelona, Penguin Random House Grupo Editorial, 2015, p. 429.

«Uno de los recuerdos más vívidos de la infancia de Oriana tiene que ver con esta dureza. Tenía quince años y estaba paseando con su padre por una calle de Florencia cuando los sorprendió una alarma antiaérea. Se refugiaron en el interior de un edificio. El ruido de los aviones era cada vez más ensordecedor. Oriana no se atrevía a abrazar a su padre, así que se quedó acurrucada en un rincón. Cuando empezaron a caer las primeras bombas, haciendo temblar el suelo y las paredes, se echó a llorar. La bofetada de su padre la pilló por sorpresa y la dejó sin respiración. «Las chicas no lloran», susurró él. Oriana contaba con frecuencia este episodio, asegurando que desde entonces siempre había evitado en la medida de lo posible llorar en público.»⁵⁰

Pero quién sabe si esa dureza y lucha en contra del poder abominable le vendría por Antonio Fallaci, un abuelo de setenta y ocho años que un día exclamó a plena calle, discutiendo con algunos fascistas de a pie: «¡A Mussolini le huele mal la nariz!». Lo apresaron con intención de procesarlo pero la abuela fue a disculparse y se libró. Sin embargo, la rebeldía contra la dominación se respiraba en la tradición de toda la familia, ya fuera del lado materno como del paterno. A fin de cuentas, Augusto Cantini, un escultor anarquista que desertó en la Primera Guerra Mundial porque la consideraba una lucha entre imperialistas, era recordado por la misma Fallaci como símbolo de ir en contra de las injusticias y caminar en el sentido opuesto del rebaño.

El propio Edoardo también fue una figura que idolatraría por siempre Oriana, pues con solo diecisiete años y siendo apenas un muchacho pobre, se afilió al Partido Socialista y colaboró, en el mismo año que nació Oriana, en la impresión clandestina *Giustizia e Libertà*, en total contacto con los antifascistas de la ciudad. «He tenido la suerte de haber sido educado por dos padres muy valientes. Valentía física y moralmente. Mi padre, ya sabes, él era un héroe de la resistencia, y mi madre no se quedó atrás»⁵¹, recordaba Fallaci. Tosca Cantini decía a su hija que la política era un lujo masculino. Sin embargo, fue su madre fue su heroína. A pesar de la pobreza a la que estaba sumida la familia, Tosca siempre obligó a estudiar a sus hijos, aunque nunca tuviera tiempo material de contar a sus hijos por qué Mussolini era malo. Solo lo sabía. Y para ello ya estaba el propio Edoardo o la memoria de sus abuelos que lucharon sin cesar en contra del fascismo.

⁵⁰ Cristina de Stefano, *op. cit.*, 2015, pp. 16 y 17.

⁵¹ Traducido de un artículo de Arianna Cavallo, «[La storia di Oriana Fallaci, quella vera](#)» (*La historia de Oriana Fallaci, la verdadera*). En *Il Post*, 2015. (Consultado el 20/04/2016).

Quizá por ello, para Fallaci la política no fue solo su lujo, sino también su infancia. Corría el año 1938, cuando Oriana Fallaci vio por primera vez a Mussolini y a Hitler, mientras saludaban gloriosos y con ímpetu victorioso desde un descapotable. La Segunda Guerra Mundial estaba a punto de estallar y Fallaci la afrontó con una fuerza que poco se espera de cualquier niña. En cada bombardeo, se encontraba allí, ante el peligro, pero siempre acababa por esquivarlo, como un milagro. En esos episodios en los que corría hasta el refugio antiaéreo, su retina grabaría para siempre a ese sacerdote asesinado por los fascistas o a su vecino tropezando y cayendo al suelo, mientras todos corrían a ponerse a salvo.

Oriana, como ya dije en la *Introducción* de este trabajo, fue una niña experta en hambre, frío y miedo. Desde bien joven el peligro marcó con tinta su devenir futuro como aquella periodista que viviría en carne propia la fina línea que separa la vida de la muerte. Además, también marcaron un antes y un después aquellos episodios de su adolescencia en los que estuvo en contacto con los partisanos de la Resistencia, junto a su padre –y pese a la negativa de Tosca–, ambos formaban parte del grupo Justicia y Libertad, vinculado al Partido de Acción. Oriana solo tenía catorce años.

«En la Resistencia, el nombre de batalla de Oriana era Emilia: se lo había elegido Margherita Fasolo, que había sido su profesora de Filosofía en el colegio y que por aquel entonces combatía con los partisanos. La niña era ingeniosa, llena de inventiva, y la utilizaban sobre todo como correo, para llevar manifiestos, periódicos, mensajes, en ocasiones incluso armas. Si tenía que transportar una bomba de mano, la escondía en una lechuga grande, después de haberla vaciado y colocado en la cesta de la bicicleta. Si había de entregar algún mensaje, doblaba las hojas hasta hacerlas minúsculas y se las metía en las trenzas. Oriana veía [a los que combatieron con su padre y entraron luego a formar parte de la historia de Italia] a menudo y los observaba con atención, con frecuencia en situaciones muy tensas. Recordaba por ejemplo, a Carlo Levi escondido en un piso, delante del palacio Pitti. Un día su padre la envió a entregarle una pistola y provisiones. Carlo Levi le abrió con cautela, entornando la puerta de una habitación abarrotada de libros, sin invitarla a entrar. Abrió el hatillo que ella le estaba tendiendo desde el umbral y arrugó la nariz. «El revólver es de mujer, no lo quiero –dijo–. Y vaya cosas me has traído para comer... ¿Eso es todo?». Oriana no se amilanó. Lo miró con aire desafiante y le contestó que en su casa se quitaban la comida de la boca para dar de comer a gente como él, que vivía en la clandestinidad.»⁵²

⁵² Cristina de Stefano, *op. cit.*, 2015, pp. 26-28.

Una mañana de febrero de 1944, Oriana tomó el periódico en el que el titular principal en portada rezaba: «Cabecilla terrorista arrestado». El cabecilla resultó ser el mismo Edoardo Fallaci, capturado durante una redada. Hasta mayo no lo liberaron. Cuando llegó a casa, la familia no lo reconocía por la hinchazón y los cardenales que le cubrían todo el rostro. Al cabo de unos meses, el patriarca entró en el comité ejecutivo del Partido de Acción, fundó la FIOM florentina y fue director del periódico *La Libertà del lavoro*.

Toda la familia ayudó a la reconstrucción militando en el partido. Oriana, que apenas era una estudiante, entró como secretaria en la Unión de Mujeres Italianas, vinculada al partido. Se licenció en el Cuerpo de Voluntarios de la Libertad del ejército italiano con el grado de soldado raso y acabó por afiliarse a la federación juvenil del Partido de Acción. Así fue como en la ceremonia del partido, desde un palco, se escuchó el discurso de la representante más joven de la Resistencia. La misma que pocos años atrás, había los puestos de vigilancia de los nazis y fascistas cuando todavía era una niña con trenzas en bicicleta.

4.2. BREVE APROXIMACIÓN AL CONTEXTO SOCIAL Y LITERARIO DE LA AUTORA

Como comentaba en el inicio de este apartado de *Claves biográficas...*, considero que no es nada desdeñable prestar atención al transcurso de la carrera periodística de Oriana Fallaci, así como de sus episodios íntimos y condicionantes de su personalidad – más allá de su infancia – que la ayudaron a la configuración de un periodismo subjetivo con estilo propio. Desde que entró a la redacción de un periódico hasta que a los setenta y ocho años vería acabada su vida por un tumor en el pecho, Fallaci no pudo parar de escribir.

Sin embargo, empecemos por el principio. Como ya había contado en la *Introducción*, uno de los héroes de Oriana Fallaci fue el can de Jack London *En la llamada de la selva*. La casa de los Fallaci era de pobres, eso sí, unos pobres llenos de libros. La casa siempre estaba abarrotada de ellos, como la misma boca de Tosca, que exigía sin cesar que sus hijas no abandonaran los estudios.

«En la escuela, Oriana era muy buena estudiante. Era promovida siempre con la máxima puntuación, y acabó por estar inscrita en el Liceo Classico Galileo Galilei, donde forjó su carácter y su determinación. [...] En la tercera escuela secundaria, fundó y dirigió

un movimiento estudiantil llamado *Estudiantes de la Unión*. A pesar de algunas dificultades en las materias de ciencias (matemáticas y física), con un año de anticipación presentó un examen de graduación; la prueba escrita de la lengua italiana fue sobre un tema muy controvertido, *el concepto de hogar de la Polis griega, hoy*. Los profesores estaban divididos, esa división surgió de un choque de puntos de vista, pero entre los conservadores que optan por el fracaso y el más iluminado que vio el genio de la escritura, el segundo ganó. Valoración: 10. A partir de entonces, la escritura se convierte en su vida.»⁵³

A pesar de que nunca dejó su pluma, después de haber frecuentado el Liceo Clásico Galileo entró en la Facultad de Medicina. Sin embargo, al poco tiempo, aunque solo se le presenta el periodismo como una oportunidad para tener algún dinero en el bolsillo y ayudar en casa económicamente, el oficio no volverá a abandonarla jamás.

4.2.1. FINALES DE LOS 40 Y AÑOS 50: ATERRIZAJE EN LA REDACCIÓN DE UN PERIÓDICO Y AMÉRICA COMO EPICENTRO DE COMUNICACIÓN GLOBAL

Un día de verano, Oriana se enfundó en su vestido rojo y se presentó ante Ricasoli, la calle donde se situaban las tres sedes de diarios: *La Nazione*, *Il Nuevo Corriere* e *Il Mattino dell'Italia centrale*. Aunque quería dirigirse a *La Nazione*, se equivocó y acabó por entrar en *Il Mattino*, un periódico de tradición democristiana. Su primer artículo se publicó en 1946. Gastone Panteri, al verla tan decidida de querer entrar a trabajar en la redacción quiso probarla: la envió a escribir sobre una zona de baile. El resultado fue un papel a rayas con una pieza costumbrista que no decepcionó al viejo redactor jefe. A pesar del objeto monstruoso que fue para Oriana la máquina de escribir, pronto se hizo cronista regular de *Il Mattino* y sus piezas pronto fueron alabadas por rozar la escena y estilo propio, a pesar de su precocidad.

Leyendo sus primeros artículos cuesta creer que la autora fuera una recién salida del instituto. Tenía una forma original de contar, fruto de un buen aprendizaje del toscano y una mirada crítica, que lo era porque a la vez era propia. Oriana, además, se sirvió muy pronto de técnicas de descripción muy cercanas a los recursos cinematográficos. Uno de los primeros retratos que configuró es un gran ejemplo de estos procedimientos tan cercanos al estilo literario. En este encuentro, la joven

⁵³ Traducido del apartado «[Vita, Infanzia](#)». En *Oriana Fallaci sito ufficiale*, s.f. (Consultado el 26/04/2016).

periodista se reunió con un franciscano de Pisa, que había fundado la Ciudad de los Muchachos a fin de rehabilitar a los delincuentes callejeros jóvenes. Adjunto un breve pasaje:

«Mirad atentamente al grueso señor con el pelo y la barba grises y los gestos suaves y lentos de un viejo león cansado. Miradlo bien si tenéis la suerte de encontraros con él y responded con deferencia a su saludo, que será, con toda probabilidad, una poderosa palmada en la espalda. Miradlo, porque en el mundo hay pocos hombres como él.»⁵⁴

Pasaron cuatro años y la joven Fallaci ya escribía sobre temas como el proceso contra una banda de recaptadores y saqueadores de bienes judíos en un artículo muy intenso en el que ya se atisbaban sus dotes narrativas. Con apenas veinte años, Oriana Fallaci ya practicaba ese periodismo tan cercano a la narrativa novelesca, con puras reminiscencias a las lecturas a las que se enfrentó a una edad más que temprana, como Melville o Shakespeare en cabeza. Veamos fragmento del artículo en el que Fallaci ya es capaz de crear escenas con total maestría:

«”Usted debe declarar en relación el robo...”, le dijo el presidente. Y él sacudió lentamente la cabeza a la vez que murmuraba: “Si solo hubiera sido un robo”. Luego en voz tan baja que el público que estaba al fondo de la sala ni siquiera lo oyó, añadió que sí, que le habían robado algo: a su hija Matilde, a su cuñado Vittorio, a sus nietecitos Amiel, de trece años, y Lia, de doce, todos muertos en Auschwitz. Giraba el sombrero con las manos, nervioso. Para animarse. Para cuando, ayudado por el hijo y un pariente, salió, sus hombros temblaban: “¿Las cajas?”, decía. “¿Qué cajas?»⁵⁵

El año cumbre para Oriana fue 1951. En Fiesole tuvo lugar un episodio fascinante: murió un comunista y la iglesia le negó sepultura y ceremonia religiosa en tierra consagrada. Los compañeros del comunista, vestidos como sacerdotes y habiéndose aprendido las oraciones fúnebres, organizaron un funeral religioso. «“Después de escribir la pieza, tal vez porque estaba satisfecha con el resultado, o quizás por el interés del acontecimiento narrado, hice lo que quise hacer desde hacía algún tiempo: enviarlo a *L'Europeo*, una de las revistas de mayor prestigio, el más inteligente y el más bello»⁵⁶, explicó Fallaci años más tarde.

⁵⁴ Cristina de Stefano, 2015, *op. cit.*, p. 61.

⁵⁵ Cristina de Stefano, 2015, *op. cit.*, p. 62.

⁵⁶ Traducido del apartado «[*I primi articoli*](#)». En *Oriana Fallaci sito ufficiale*, s.f. (Consultado el 26/04/2016).

Arrigo Benedetti, entonces director de la revista, publicó en letras gigantescas, «Oriana Fallaci». El tío de la periodista, Bruno Fallaci, que era un periodista famoso, llegó incluso a sentirse amenazado, espetándole, a raíz del artículo⁵⁷ si se creía Hemingway. Sin embargo, Benedetti ya le había encargado a Fallaci una entrevista en profundidad con el prestigioso pediatra florentino, Coco Cocchi.

Unos meses más tarde, Fallaci empezó a hacer gala del papel de insobornable y fue despedida del *Mattino*. El jefe de redacción le había encargado que asistiera al mitin de Togliatti y que escribiera una pieza cómica sobre él. La joven florentina se negó, argumentándole que iría al mitin y luego ya decidiría cómo lo escribiría. Después de una consecuente discusión, fue despedida.

Bruno Fallaci, que decía que Oriana era buena –pues según él, porque escribía como un hombre–, tomó cartas en el asunto y le consiguió un puesto en el diario, *Epoca*, en el que había sido nombrado como director. Aquí empezaron los años en los que Fallaci se encontraba en la “cocina de redacción”. Durante esa época, probablemente, no escribió ningún artículo, pues estaba ocupada en habilidades más técnicas y servicios de condición humilde, mientras veía la evolución y el crecimiento en los periodistas que se encontraban a su alrededor.

Pero 1954 fue su año de inflexión. Voló hasta Roma para cambiar su vida cuando en ese momento acontecía el espléndido periodo romano, la conocida *Via Veneto*. Fallaci se vio inmersa, de pronto, en la peregrinación de grandes estrellas del cine americano. Así, se dejaba llevar por la curiosidad de un mundo tan diferente a la vez que frívolo, respecto a lo que había conocido hasta ese momento. Así comenzó a construir la base de su brillante carrera, con *Los siete pecados capitales de Hollywood* (1956), después de su llegada a Nueva York en la que volaban los famosos y sus episodios más mundanos. De esa experiencia nació este primer libro, del que jamás

⁵⁷ He aquí un fragmento de artículo en italiano original, extraído, también de la página oficial, en el apartado de *L'Europeo*: «IL CAMERIERE Nello Casini morì il giorno 10 aprile senza sacramenti: era comunista convinto. Il funerale venne fissato per l'indomani sera alle 8: a Fiesole tutti i trasporti si fanno all'ora di notte, quando suona l'ultima campana. Si pensò di farlo e in forma religiosa dal momento che il povero Casini non aveva espresso la precisa volontà di essere portato al cimitero in forma civile. Quanto ai sacramenti erano stati i familiari a non parlargliene, conoscendo le sue idee. Il parroco di Fiesole non si rifiutò; chiese però ai parenti che i comunisti s'impegnassero con una dichiarazione scritta a non intervenire al funerale con le bandiere rosse. I familiari stavano per firmare quando i comunisti glielo impedirono. Allora il vescovo, monsignor Giorgis, proibì al parroco di Fiesole di accompagnare il defunto. Quando nel tardo pomeriggio dell'11 aprile, gli abitanti di Fiesole si recarono a Borgunto dov'era la casa del morto, trovarono molte donne col velo in testa che piangevano».

imaginaria, que uno de los artistas más versátiles del siglo XX, Orson Welles, escribiese el prólogo de su primer libro con *Rizzoli*.

«El actor no ocultó la admiración que sentía por la joven periodista italiana, que había desnudado la comunidad de las estrellas con talento y desvergüenza: “Oriana Fallaci tiene un ojo toscano muy agudo, así que la decisión de fijarlo durante cierto tiempo en nuestro caravasar de Hollywood no puedo ser más acertada”. El director fue el primero en captar uno de los secretos de Oriana, que sabía ocultar su naturaleza de periodista aguerrida bajo la más engañosa máscara femenina: “También Mata Hari era guapa. Cada una de estos dos hábiles espías ha sabido aprovechar en su época el célebre prejuicio masculino según el cual en el llamado sexo débil la inteligencia es patrimonio de las menos agraciadas. En Hollywood no hay nada más corriente que las mujeres hermosas. La gracia fascinante de Oriana Fallaci la ayudó a pasar inadvertida.»⁵⁸

La mitomanía de los grandes autores y directores del paraíso cinematográfico americano fue el pistoletazo de salida de la joven Fallaci, que a falta de la posibilidad de tener un encuentro con personalidades como Marilyn Monroe –Oriana recorrió dieciocho salas de fiestas, doce restaurantes y catorce teatros para dar con ella– decidió hacer un relato en el que ella misma, Oriana, era la protagonista. Mientras, en su país, sus artículos hacían volar los ejemplares de *L'Europeo*. Sin embargo, Fallaci aún no era consciente que se convertiría en el único y la única periodista italiana que sería conocida y leída en todo el mundo.

4.2.2. LOS AÑOS 60: LA VUELTA AL MUNDO, LA CRÓNICA NOVELADA DESDE LA NASA Y EL PURO REPORTERISMO EN CONFLICTOS BÉLICOS

A raíz de la depresión que le supuso la experiencia traumática del primer amor con Alfredo Pieroni, –corresponsal en Londres para *La Settimana Incom Illustrata*, un diario ya desaparecido–, pareció evaporar a esa Oriana ambiciosa y profesional. Nada le llenaba, excepto Pieroni. Después del primer aborto, la joven florentina nadaba entre antidepresivos y somníferos. Hasta que un día decidió tragarse todo el contenido de pastillas para dormir. Una de sus hermanas vino desde Florencia a Londres a por ella. Para sacarla del pozo, le encomendaron un reportaje sobre la situación de la mujer en distintos países del mundo. Corría el 1960 cuando, junto al fotógrafo Duilio Pallottelli,

⁵⁸ Cristina de Stefano, *op. cit.*, 2015, p. 104.

partió fuera de Europa hacia Pakistán, Turquía, India, Indonesia, Malasia, Hong Kong, Japón y Hawái. Cargados de cámaras y máquinas de escribir se aconteció la primera colisión de Fallaci con el complejo mundo cultural: Pakistán, el islam y la cosificación de la mujer. Pero sobre todo al islam, del que ya escribió Oriana para el *L'Europeo* –y luego recopilaría en *El sexo inútil. Viaje en torno a una mujer* en 1961– unas palabras como dardos sobre las coordenadas religión-mujer. Veamos un pasaje de este libro, quizá de los más críticos:

«Esta franja de tierra donde no existen solteronas ni matrimonios por amor, y donde la matemática es opinable, está habitada por seiscientos millones de personas, la mitad de las cuales, a ojo de buen cubero, son mujeres que viven tras la densa niebla de un velo, que más que un velo es una sábana que las cubre de pies a cabeza como un sudario: para ocultarlas a las miradas de cualquiera que no sea su marido, un niño o un esclavo sin vigor. Esta sábana, ya se llame *purdah* o *burka* o *pushi* o *kulle* o *chilaba* tiene dos agujeros a la altura de los ojos o una densa rejilla de dos centímetros de altura y seis de ancho; a través de estos agujeros o de esta rejilla las mujeres miran al cielo y a la gente como si lo hicieran desde detrás de los barrotes de una prisión. Dicha prisión se extiende desde el océano Atlántico al Índico, pasando por Marruecos, Argelia, Nigeria, Libia, Egipto, Siria, Líbano, Irak, Irán, Jordania, Arabia Saudí, Afganistán e Indonesia: el reino inmenso del islam.»⁵⁹

Japón fue quizá el país que más contradicciones tenía para Oriana: observaba a las mujeres japonesas y su relación el entorno, erigiéndose como las más anticipadas de Asia, mientras que mantienen los tradicionalismos en una de las sociedades más imperiales, incluso en la actualidad. Esta discordancia se ve patente en una entrevista que consiguió Fallaci con una anciana, antigua princesa durante el Imperio y que había vivido la occidentalización más dura:

«Escriba, por favor que sobre las ruinas de nuestras ciudades ha nacido una nueva generación de mujeres, que estas mujeres ya no son un símbolo estético o un objeto delicado, sino unos individuos capaces de decidir su destino. Escriba que las japonesas de hoy en día saben leer y escribir y que imprimen los *best sellers* de todo el país, tanto si les gusta a los tradicionalistas obstinados como si no. escriba que todo esto ha sucedido gracias a la guerra. En Japón las únicas que han ganado la guerra son las mujeres.»⁶⁰

⁵⁹ Oriana Fallaci, *El sexo inútil. Viaje en torno a la mujer*, Barcelona. Mateu, 1967, p. 50.

⁶⁰ Oriana Fallaci, *op. cit.*, 1967, pp. 90 y 91.

En ese momento, hubo un cambio en el periodismo de Fallaci: pasó de escribir sobre temas más mundanos a decidir que se comprometería de manera férrea con los artículos que enviaba a rotativas. El libro de *El sexo inútil* le valió para ser reconocida mundialmente, pues fue traducido hasta a once idiomas. En esa época, al regresar de los lugares que aparecían en el reportaje, el director le encargaba entrevistas que ya no entusiasmaban a Oriana antes de realizarlas. Solo se sentía realmente satisfecha cuando transcribía el encuentro, pues el teatro (la escena) y la sátira se le presentaban como un tesoro para demostrar lo que siempre quiso ser: escritora.

Los encuentros con Claudia Villa o Cary Grant ya denotaban que el relato se articulaba como periodista pero también como un personaje más del relato. Veamos un breve pasaje del encuentro por casualidad entre Grant y Fallaci en un avión que se convertiría en un rincón de hipnosis (o el intento del cómico señor de convertir a Fallaci a la vida sana):

«“Claro que se requiere voluntad, una gran experiencia. No puede hacerlo sola. ¿Quiere que la hipnotice?”. Y, sin aguardar mi respuesta, empezó a mirarme fijamente, clavando sus pupilas en las mías. “Te he convencido. No bebes, no fumas, no llevas gafas de sol. Relax. Te sientes segura, te bastas a ti misma incluso sin esos venenos. Relax. Te...”. ¿Cómo podía darle un disgusto o decepcionarlo? Su deseo de ayudar a la gente es verdaderamente sincero y su mirada es sumamente agradable”»⁶¹

Pero el periodismo costumbrista aburría a Oriana Fallaci. Necesitaba volver a la guerra que tanto presenció cuando era niña. Tiempos heroicos, derrotas y victorias sobre el papel. Sin embargo, antes tenía que cerrar bajo llave el recuerdo de Alfredo, que la había vuelto fría, cínica y dura. La endureció para siempre como una corteza de árbol y le valió, en el futuro, para realizar los reportajes y entrevistas más severos, a la vez que brillantes y profesionales. *Penélope en la guerra*, publicada en 1962, fue su siguiente novela. Si bien es cierto que los personajes que pueblan el libro, así como la historia, tienen tintes del mundo de la ficción, la novela tenía más de autobiografía que lo que se pensó desde un principio. Página tras página se encuentra a Oriana, no rezagada, sino saludando desde el personaje protagonista Giovanna, durante la novela, Giò. A fin de cuentas, *Penélope en la guerra* es una excusa de novela-balance de su vida y de la experiencia sobre lo que había aprendido sobre el amor hasta ese momento. Una novela de la que hablaré más adelante en los apartados de análisis de este trabajo y que se

⁶¹ Cristina de Stefano, *op. cit.*, 2015, p. 139.

concebirá como una aportación más a la literatura testimonial que cultivó Fallaci durante toda su carrera.

Sin embargo, el gran pretexto para la nueva motivación de Oriana fue la exploración espacial, esa guerra por la conquista del espacio, a través de entrevistas y crónicas acerca de las heroicidades de los astronautas estadounidenses que luchaban por superar al conocido *Sputnik* ruso. Para Fallaci, la búsqueda de la victoria espacial fue una guerra en tierra de nadie entre los Estados Unidos y la URSS, que ya dejaba vislumbrar en fragmentos de *Penélope en la guerra*:

«No hay nada pasmoso en esa bola de hierro, sólo demuestra que ellos son más fuertes que nosotros. Lanzarán otros *sputnik* al vacío y otros más. Lanzarán animales en el vacío y finalmente hombres. Irán a la Luna y a Marte y a otros planetas y tal vez vayamos también nosotros, pero a la zaga, siempre a la zaga, porque ellos son más fuertes, más pobres y más fuertes, más crueles y más fuertes, más locos y más fuertes. Y mientras vayamos tras ellos por los planetas y las estrellas, construirán las bombas, o una bomba sola, brillante y lisa como esa bola de hierro, con la muerte concentrada en un grano de arena.»⁶²

De la estancia en Estados Unidos, la observación de la aventura espacial y sus reminiscencias infantiles de cuando leyó a Julio Verne, Oriana publicó *Si el sol muere*, en 1965. En este libro, Fallaci tejió un escrito mediante preguntas existenciales, que iban desde el sentido común y moral, a las esperanzas diarias, obsesiones, delirios de un grupo de astronautas, considerados héroes, fallidos, titanes... tal vez hombres que luchaban con la gran aventura del siglo: la conquista de la Luna, pero también del mundo frente la Unión Soviética.

«Para ella, las grandes preguntas son: ¿dónde vamos y por qué? ¿Qué clase de héroes se tarda en llegar allí? Estas preguntas forman el núcleo de este libro. Escrita como una serie de misivas a su querido padre, que no le gusta todo el esfuerzo, ella intenta que astronautas como Deke Slayton y Alan Shepard cuenten su experiencia para exponer su yo más íntimo. Ella descubre que Slayton voló misiones de bombardeo contra su ciudad natal de Florencia durante la guerra, e incluso que pudo haber hecho caer las bombas que la hirieron. Mientras que Shepard aparece como el astronauta que parece más interesado

⁶² Oriana Fallaci, *Penélope en la guerra*, Noguer, Barcelona, 2005, p. 182.

en la venta de su caballo o una vaca de su rancho que en sometiéndose a un análisis de sus sentimientos y ambiciones.»⁶³

Nadie como ella narró las experiencias de esos astronautas. Lo hizo, en todo momento, desde un testimonio de primera mano e incluso participó en las misiones y se relacionó día tras día con los astronautas –como Charles Conrad o Neil Armstrong– no solo entrevistándolos, sino acompañándolos en sus actividades diarias. Porque como siempre, se preparó en profundidad: leyó libros sobre programas espaciales, se vistió de astronauta, entrevistó a escritores como Isaac Asimov, etc. Quería sentir la conquista de la luna en carne propia. Por primera vez, las peripecias en el cosmos se narraban de una manera distinta, humanizando a los astronautas en una crónica mágicamente novelada. Veamos un fragmento, por ahora, de uno de los artículos que Oriana Fallaci entregó para el *L'Europeo* y que imprime una gran dosis de realismo y verosimilitud con el diálogo íntegro que se intercala con su narración:

«Y la hora difícil, la hora más difícil, llegó. La hora en que dos toneladas y media de carburante comenzaron a arder en el motor de espera del LEM y lo impulsaron hacia lo alto a una velocidad de 6.068 pies segundo, hasta llevarlo a 60.000 pies de la superficie lunar, ponerlo en órbita y hacer que se enganchara con la nave de Collins, iniciando el largo viaje de retorno a la Tierra. Ahora todos los podían oír: los misterios habían acabado y las voces eran límpidas mientras los números de la cuenta atrás se veían veloces en el monitor.

RON EVANS. Tranquilidad, os faltan diez minutos y todo va bien. Podéis insertar el módulo automático.

BUZZ ALDRIN. *Puedes dar marcha. Inserto módulo automático.*

NEIL ARMSTRONG. *Las dos baterías E D están en el "go". Cierro.*

RON EVANS. Neil, te leo en el U H F, y tienes aspecto de estar a gusto.

NEIL ARMSTRONG. *Sí, señor, la cosa no podría ir mejor.*

RON EVANS. Tranquilidad, aquí Houston. Menos de dos minutos, si todo va bien.

ALDRIN. *Controlad la dirección de guía en el A G S. Cierro.*

ARMSTRONG. *Todas las señales de navegación están en el "go". Cierro.*

RON EVANS. Aquí Houston. Tranquilidad, menos cincuenta segundos. Pronto para el encendido. Cierro.

ALDRIN. *Adelante, ocho, siete, seis, cinco, cuatro. Motor de encendido conectado. Tres, dos, uno. Enciendo. Arriba. Ahí está nuestro cráter.*

⁶³ Traducido del artículo de Taylor Dinerman, «[Oriana Fallaci on the way on the Moon](#)». En *The Space Review*, 2005. (Consultado 23/04/2016).

ARMSTRONG. *Mil pies, dos mil. Dos mil doscientos. Tres mil. Lo hemos conseguido.*

RON EVANS. Dios mío, te doy gracias. El mundo entero, muchachos, os estaba tirando para arriba. Dios mío, te doy gracias.»⁶⁴

En este pasaje del reportaje, se atisban algunas de las técnicas y recursos que Oriana Fallaci recoge del mundo cinematográfico o teatral. El lector se encuentra inmerso en un diálogo transcrita literalmente. El realismo que rezuma del diálogo no se ve en momento alguno alterado por las digresiones personales de la autora –fuera de lo común, si tenemos en cuenta los procedimientos literarios y periodísticos de Fallaci– pues esto eliminaría de la escena presente al lector. Juan José Hoyos ya hizo un análisis preciso de estos artículos sobre los astronautas y la manera narrativa por la que se decantó la periodista italiana:

«Utilizando un procedimiento narrativo más propio de los relatos de ficción que de las noticias, Oriana Fallaci no duda un solo momento en registrar el diálogo completo entre los técnicos del centro espacial y los astronautas en el momento del descenso a la Luna, incluyendo detalles minuciosos como algunos datos técnicos de la operación, que aunque a primera vista no hacen falta, le agregan a la historia un alto grado de verosimilitud, ya que el lector siente que está presenciando en primera fila la maniobra de acercamiento a la Luna.»⁶⁵

Pero los años de Houston y Cabo Cañaveral, tan cómodos a la par que interesantes para la periodista, fueron substituidos por Vietnam. La verdadera correspondencia bélica nació de una Oriana Fallaci meditabunda frente a lo que era y es el hombre. Pero sobre todo, en su crónica novelada sobre la guerra del Vietnam, un conflicto bélico sin frentes, se formula la siguiente cuestión: ¿qué es la vida? Las consideraciones personales, más allá de la información de primera mano, aportan una innovación de contenido respecto a las crónicas típicas, tantas veces redactadas desde la habitación de lujo de un hotel a las afueras del conflicto. Roberto Herrscher analizó la aportación del *estilo Fallaci* al periodismo contemporáneo:

«Fue una formidable cronista de guerra en Vietnam, y su denuncia de las atrocidades del ejército norteamericano hizo mucho por dar la vuelta la opinión pública europea hacia esa supuesta guerra por la democracia y contra el comunismo. Fue de los muy pocos

⁶⁴ Oriana Fallaci, «La llegada del hombre a la Luna», *L'Europeo*, 1971. Reproducido en: *Reportaje con la historia*, Planeta, Bogotá, 1988, p. 325.

⁶⁵ Juan José Hoyos, *Escribiendo historias. El arte y el oficio de narrar en periodismo*. Colección Periodismo, Medellín, Ed. Universidad de Antioquia, 2003, pp. 13 y 14.

periodistas que convivieron en ambos bandos y entrevistaron a los soldados norteamericanos, a sus aliados vietnamitas y a los resistentes del Vietcong.»⁶⁶

Oriana fue la única periodista italiana (también italiano) que estuvo presente en la parte delantera del conflicto. En su crónica se nos remite al periodista Herr, aunque siguiendo su propio estilo, Fallaci logra contar la vida de cada día en Saigón. En esta novela-diario, se nos presentan reminiscencias de lo que será esta escritora en cuanto al arte de la entrevista, patente en el interrogatorio de prisioneros, represalias o entrevistas exclusivas incluso al hombre más cruel de Saigón, Nguyen Ngoc Loan, o al extraño y contradictorio general Cao Ky. A través de su relato sobre la guerra, Fallaci se redescubre retratando las coordenadas vida y muerte.

«Fallaci conoce al general Giap, habla con las mujeres jóvenes que participan en la defensa aérea, entrevista a los prisioneros estadounidenses... Así como en el Sur había condenado la política exterior de la Casa Blanca, aquí será la primera en expresar posiciones críticas acerca de un régimen de propiedad [...]. Cuando la guerra se mueve a Camboya, después de grabar las tribulaciones de la opinión en los Estados miembros y esfuerzos innecesarios en el proceso de paz, Oriana llega a Phnom Penh para hablar con Khmer Rouge, con los corruptos y con el astuto rey Sihanouk. Por último, de vuelta a Saigón para documentar el avance de Vietnam del Norte y Vietcong: "... los ángeles vengadores vendrán pronto, con su voz helada, sus ojos de mármol, el ser inmortales implacable, para dar una buena limpieza y castigar. Es realmente el final". Páginas únicas que mantienen un número de años y retendrán con el tiempo su profunda humanidad, palabras que condenan todas las formas de guerra, lo que revela una vez más el valor de las ideas y la fuerza de la verdad.»⁶⁷

Nuevamente, Fallaci se presenta como la protagonista del relato en forma de diálogo con François, tratando la «dimensión política de la existencia». Cincuenta años después, De Stefano recoge las declaraciones de François Pelou acerca del tipo periodismo humano que ejercía Oriana como tónica en sus reportajes y novelas:

«Oriana decidió concentrarse en los aspectos humanos que siempre, pero sobre todo en un país budista, acompañan los combates. En este sentido es emblemático el caso del general Loan, el jefe de la Policía tristemente célebre por la foto en la que aparecía disparando a sangre fría a la sien de un prisionero vietcong. Nada podía ser más fácil que

⁶⁶ Roberto Herrscher, *Periodismo Narrativo. «Ensayos sobre las lecciones de los grandes maestros»*, Chile, Ril Editores, 2009, p. 139.

⁶⁷ Traducido del apartado «[Saigon e così sia](#)». En *Rizzoli sito ufficiale*, 2014. (Consultado el 28/04/2016).

juzgarlo por esa imagen. Oriana, en cambio, supo excavar a fondo en su alma para tratar de sacar a flote las circunstancias y las emociones que podían explicar su gesto. De hecho nada es nunca fácil para los hombres en la guerra.»⁶⁸

Antes de que se acabara la guerra, el 2 de octubre de 1968 Oriana fue dada por muerta. Fue en vísperas de los Juegos Olímpicos, en plena manifestación de unos estudiantes que protestaban contra la ocupación militar en la Universidad Nacional Autónoma de Méjico (UNAM). La matanza de Tlatelolco rezaría en los titulares de la prensa internacional. En una ráfaga de metralleta en la Plaza de las Tres Culturas, Fallaci fue herida. La dieron por muerta y la depositaron viva en una cámara mortuoria. Quién le diría que un cura la salvaría. Oriana, al cabo de un tiempo definiría el acontecimiento como la peor masacre jamás vista, ni siquiera en la guerra, pues en la guerra por lo menos se trata de gente armada contra gente armada⁶⁹.

4.2.3. LOS AÑOS 70: LA ENTREVISTA COMO DUELO, EL RETRATO LITERARIO EN LA ‘ROMANZO-VERITÉ’ Y EL NIÑO QUE NUNCA NACIÓ EN EL ENSAYO ÍNTIMO

Poco antes de los setenta ya se conocía el fenómeno de las «*Fallaci interviews*». Oriana tuvo que valerse de sus dotes como cronista alrededor del mundo para lograr hablar de política. Quizá porque era demasiado joven, o muy posiblemente que su género le hacía un flaco favor en un escenario bajo el esquema patriarcal. Sin embargo, su carácter irreverente, directo y tan personal le valieron un espacio para poder hablar de política siguiendo su molde íntimo: hablar de sí misma a través de los personajes. No conocía otra manera. Y cuando en 1970 puso un pie en Oriente Próximo, inició sus retratos políticos de personajes como Yasser Arafat, a quien seguramente jamás le habían cuestionado cómo podía hablar de la unión árabe cuando la heterogeneidad de los palestinos se respiraba desde Europa. Todas las entrevistas en profundidad, que irían publicándose en *L’Europeo*, acabarían siendo recopiladas en *Entrevista con la historia* (1974), continuamente ampliada y revisada, dado que el volumen de entrevistas se fue multiplicando con los años, debido a su éxito.

Una de las entrevistas que la catapultaron al prestigio mundial fue la de Henry Kissinger, mano derecha de Nixon desde el puesto de secretario de Estado y artífice de

⁶⁸ Cristina de Stefano, *op. cit.*, 2015, pp. 208 y 209.

⁶⁹ Oriana Fallaci, *Nada y así sea*, Barcelona, Noguer, 1985, p. 313.

la política exterior del que era el presidente estadounidense. Gracias a la entrevista con Giáp, Kissinger no dudó en dejarse entrevistar por la italiana. Sin embargo, como comenté en la *Introducción* de este trabajo, en las memorias de Kissinger confesaría que fue la entrevista más desastrosa que tuvo con un miembro de la prensa. El fracaso para uno de los hombres más gélidos e irónicos a los que Fallaci entrevistó, nació de una de las preguntas más inocuas de la entrevista, a pesar de haber hablado de Vietnam y de la derrota norteamericana por contribuir a una guerra inútil. Fallaci no podía creerse que a raíz de inquirirle a qué se debía la popularidad que rodeaba a Kissinger, éste optara por la respuesta más espontánea de todo el encuentro:

«China ha sido un elemento muy importante en la mecánica de mi éxito. Y, a pesar de ello, no es ésta la razón la principal. La razón principal... Sí, se la diré, ¿qué importa? La razón principal nace del hecho de haber actuado siempre solo. Esto les gusta mucho a los norteamericanos. Les gusta el cowboy que avanza solo sobre su caballo, el cowboy que entre solo en la ciudad, en el poblado scon su caballo y nada más. Tal vez sin revólver, porque no dispara. Él actúa y basta; llega al lugar oportuno en el momento oportuno. Total, un *western*.»⁷⁰

Fue a partir de aquel momento en el que Oriana Fallaci pudo escoger ella misma a los entrevistados. Fue coronada como la entrevistadora más temida por esos encuentros en los que intentaba poner en la cuerda floja a sus interlocutores. Entrevistas bañadas en un desgaste de energía, caracterizadas por una documentación rigurosa, preguntas incómodas –impertinentes, dirían algunos– y un montaje teatral, pero que se valía de la transcripción exacta de cada una de las palabras de los entrevistados.

Lejos de los carteles que abanderaban a la prensa norteamericana con el rezo de «*Facts, not Opinions*», Oriana demostró en cada una de las entrevistas presentes que, más allá de periodista, era una extensión del público, pudiendo autorizarse a todo. A pesar de los interrogantes eludidos por algunos entrevistados, Fallaci pedía explicaciones y se mostraba ingenua a fin de dirigirse lejos de la gran política, que a fin de cuentas, alejaba al lector del encuentro. En contra de los parámetros de la academia periodística anglosajona, Oriana Fallaci vindicaba la subjetividad como la única manera de ejercer el oficio tal y como ella lo comprendía: una herramienta para presentar –no la verdad en sí misma–, sino la realidad a través de sus ojos.

⁷⁰ Oriana Fallaci, *op. cit.*, 1978, p.33.

«No le gustaba cuando sus colegas, sobre todo en Estados Unidos, la alababan como entrevistadora. Ella se consideraba una escritora. Sostenía que sus entrevistas eran auténticas narraciones con personajes, golpes de escena, enfrentamientos y mucho suspense: «Son las entrevistas de un escritor, concebidas con la imaginación de un escritor, desarrolladas con la sensibilidad de un escritor». Todas exigían mucho espacio, páginas y páginas de un periódico, para desesperación de su director, que no podría abreviarlas.»⁷¹

A pesar de que la mayoría de las entrevistas eran un verdadero duelo, Oriana logró hacer amistad con algunos de los entrevistados. La mayoría de esos encuentros amables –aunque nunca faltaban las preguntas incómodas– ocurrían, especialmente, cuando la italiana se encontraba frente al poder femenino, si de éste asomaba arrojo y fortaleza. Ejemplos de ello son las entrevistas con Golda Meir, la primera ministra de Israel (en la dimensión de *Personaje* de este trabajo ahondo en el encuentro con mucho más detalle), o con Indira Gandhi, la primera ministra de la India. Sin embargo, entre las más de veintiséis entrevistas a personajes como Yasser Arafat, Jomeini, Giáp, Petro Nenni, Ali Bhutto, el Rey Hussein de Jordania, Nguyen Van Thieu, o incluso al olvidado último rey de Camboya, Norodom Sihanuk,, –entre muchos otros–, vemos siempre el mismo nivel de pluma y ética de Fallaci. Herrscher, vanagloria a la periodista, que fue mucho más que una corresponsal de guerra:

«¿Qué convierte a Oriana Fallaci en la mejor entrevistadora del poder que haya dado nuestra profesión? Una parte de la respuesta es su meticulosa precisión en las preguntas, su preparación exhaustiva, su selección de los personajes, los momentos en que decide hablar con cada uno, su tenacidad para que acepten ser entrevistados por ella en sus términos.»⁷²

En sus encuentros, Fallaci utilizaba siempre la grabadora, salvo si el entrevistado se negaba; esto le permitía concentrarse en el comportamiento de su interlocutor y tener una prueba de lo que éste había dicho. A través de algunos pasajes del libro de Stefano, se podrá conocer cómo concebía el arte de las entrevistas la escritora, además de algunas de sus premisas para ser, incluso, tomada en serio por los entrevistados:

«Si escribía no podía mirar a la cara a la persona con la que estaba hablando. Hacía unos garabatos que luego no entendía. Además, no tengo memoria».

⁷¹ Cristina de Stefano, *op. cit.*, 2015, pp. 264 y 265.

⁷² Roberto Herrscher, *op. cit.*, 2009, p. 141.

[...]

»Cuando voy a ver a las personas que entrevisto estoy muy seria. Me visto de la manera menos sexy que cabe imaginar, con frecuencia voy mal peinada y sin pintalabios. No es solo una cuestión de orgullo profesional. Es también, digamos, una elección política, una forma de feminismo avanzado».

[...]

«Los periodistas no se limitan a referir acontecimientos. Los crean. O, como mínimo, los provocan. Cuando entrevisto a un líder político y le hago determinadas preguntas obtengo ciertas respuestas y provoco un acontecimiento sobre el que se discutirá. Y, que quizás, tendrá consecuencias políticas.»⁷³

Un ejemplo de ello sería la entrevista con el *sha* de Persia. A Oriana Fallaci le costó horas y horas incidir él, pero al fin, lo logró. Y de qué manera: alternó preguntas acerca de los prisioneros políticos en el Irán y lo interrogó con misivas como («¿Por qué está tan triste, Majestad?»)⁷⁴. A raíz de la cuestión del petróleo, el *sha* confesó que su precio iba a multiplicarse por diez, lo que provocó una noticia explosiva que la embajada de Irán probó de desmentir, sin éxito. Muchos fueron los entrevistados que, tras las polémicas suscitadas a raíz de algunas de sus respuestas, intentaron desmerecer la rigurosidad del trabajo de Fallaci. Sin embargo, ésta grababa con cuidado y trabajaba en el texto final durante horas. No por ello, al cabo de unos años, Kissinger confesó que la esencia de sus respuestas en esa entrevista era justa.

Sin embargo, como diría Chillón, la más seductora incursión de Oriana Fallaci en los predios periodístico-literarios es sin duda *Un Uomo*, la novela-verdad que etiquetaría la escritora para referirse a este *romanzo-verité* biográfico. En esta compleja pieza, Fallaci nada entre los últimos años de vida del anarquista griego Alekos Panagulis, en su búsqueda constante por luchar contra el poder abominable y tirano de la Dictadura de los Coronelos⁷⁵. Cuando Oriana conoció al anarquista griego en 1973, ya era conocida como «la Fallaci». Mientras Panagulis hacía estallar la bomba a fin de acabar con el líder la dictadura, Fallaci se encontraba oliendo la ceniza y muerte en el horizonte de Vietnam. De su primer encuentro, nació un amor cerebral, la cristalización de la figura del héroe que no sucumbe ante el poder y lucha por la libertad, un valor

⁷³ Cristina de Stefano, *op. cit.*, 2015, pp. 269-271.

⁷⁴ Oriana Fallaci, *op. cit.*, 1978, p. 385.

⁷⁵ Albert Chillón, *op. cit.*, 1999, p. 321.

físico y moral más allá de lo que había visto durante su vida, pero que desde bien niña ya vería en la Resistencia desde la figura de su padre Edoardo.

«Cuando entré en esa habitación y vi a ese hombrecito saliendo a mi encuentro sonriendo y con las manos tendidas, sucedió algo entre nosotros. No era el joven atractivo que conocí en Italia, que había vuelto a nutrirse de sol, oxígeno y buena comida. Tampoco estaba pálido: tenía un color cerúleo, verdoso, y unas ojeras moradas bajo los ojos hundidos. No sentí, desde luego, atracción física. Lo que sucedió fue que en él reconocí de verdad da muchas de las criaturas que había conocido por el mundo, unas criaturas que habían dado su vida en aras de un ideal y que por ese ideal habían padecido unas torturas espantosas, la cárcel y, con frecuencia, la muerte»⁷⁶

Fallaci, a partir de ese momento, en una entrevista que duró más de cuatro horas pero que, en realidad, alargaría el encuentro en los cinco años posteriores, escribió sobre el encarcelamiento de un hombre que en realidad estaba solo contra todos. Alekos, condenado a muerte, fue visto según la junta como un héroe. Pasó cinco años en condiciones infrahumanas en Boiati, en un cubo de cemento del tamaño de una tumba. Después de la excarcelación, conoció a Oriana, a quien había leído para aprender italiano. No se separaron hasta el final. La escritora pasó años, junto al héroe, entre peleas homéricas y la infelicidad del griego que le cansaba pero le atraía como un imán. Durante más de un año, debido a que Alekos no conseguía el visado, Fallaci no pudo ir a su casa de Nueva York, incluso se perdió cubrir acontecimientos como la caída del régimen de Portugal, el golpe de Estado de Pinochet en Chile o la guerra de Yom Kipur.

Al caer la dictadura de los Coroneles, Alekos se presentó al Parlamento. Sin embargo, seguía siendo el mismo hombre solo de siempre. Oriana no lo siguió, pues quería reiniciar su trabajo para el periódico. Un año a su lado la había apartado del periodismo. Sin embargo, Panagulis hablaba día sí y día también de la muerte, de la necesidad de que alguien escribiera su historia. Solo que Fallaci aún no era consciente de que los sueños de Alekos eran más que cercanos a premonitorios.

Un hombre acabó naciendo del mejor momento, y tal vez, más atormentado de su vida. Una de las mejores muestras de reportaje novelado que ha dado el periodismo desde la más absoluta subjetividad. Un libro que no es solo lucha o búsqueda de la libertad, sino que es amor profundo y visceral. El relato de Fallaci naciente por un héroe de tragedia griega, el soñador incurable que de él, haría nacer en Fallaci el deseo de una

⁷⁶ Cristina de Stefano, *op. cit.*, 2015, pp. 286 y 287.

novela de no ficción de la talla de los grandes periodistas que abogaban por ese alto periodismo de la época⁷⁷. A través de Alekos, Fallaci, y como veremos en los apartados de análisis en dimensiones del relato de este trabajo, se descubre y conoce a sí misma, desde la visceralidad y sin esconder que busca narrar un episodio a través del absoluto periodismo personal. *Un uomo* fue la novela soñada de Oriana, «Alekos era yo, en hombre», dijo en una ocasión cuando todo había terminado.

Sin embargo, la leyenda del héroe no fue la única desde donde se respiraba la explícita vindicación de subjetividad que es común en la obra de Fallaci. En septiembre de 1975, la escritora publicó una nueva novela, que rozaba la intimidad más absoluta. La reflexión sobre el nacer o no nacer, la gota de vida escapada de la nada que simbolizaban los embarazos, pero también los múltiples abortos que sufrió Fallaci. *Carta a un niño que nunca nació* es el monólogo disfrazado de manifiesto a favor de la vida a través de una experiencia propia:

«Mi madre no me quería, ¿sabes? Yo empecé por error, por un instante de distracción ajena. Para que no naciera, fundió en el agua un medicamento. Y, a fin de que no naciera, todas las noches mi madre diluía en agua una medicina. Luego la bebía, llorando. La bebió hasta la noche en que me moví dentro de su vientre, y le solté un puntapié para decirle que no me arrojase. Se estaba llevando la copa a los labios. En seguida la apartó y derramó su contenido en el suelo. Algunos meses después, yo me revolvía al sol, victoriosa. Ignoro si eso ha sido un bien o un mal. Cuando me siento feliz pienso que ha sido un bien; cuando me siento infeliz creo que ha sido un mal. No obstante, incluso cuando soy desdichada, pienso que me disgustaría no haber nacido, porque nada es peor que la nada. Yo, te lo repito, no tengo miedo al dolor. El dolor nace y crece con nosotros, y uno se acostumbra a él como a echo de tener dos brazos y dos piernas.»⁷⁸

Como vemos más allá de configurar un ensayo, Oriana se desnuda al lector, le invita a pasar por sus múltiples pérdidas, sacando a la luz que después de sufrir el primero, como ya comenté a lo largo esta biografía personal y periodístico-literaria, con Alfredo Pieroni, lo tuvo que llevar en secreto. La segunda pérdida tuvo lugar en 1965,

⁷⁷ Reescrito, añadiendo digresiones, a través de la traducción del apartado «[Un Uomo](#)». En *Oriana Fallaci sito ufficiale*, s.f. (Consultado el 25/04/2016).

⁷⁸ Oriana Fallaci, *Carta a un niño que nunca nació*, Barcelona, Planeta, 2012, p. 16 y 17.

aunque nunca se supo quién era el padre, de Stefano documenta que es muy probable que se tratara de un personaje estadounidense⁷⁹.

Oriana había decidido cuidar sola a su hijo, pero debido al ritmo frenético de trabajo, lo perdió. Le afectó mucho a nivel físico y psicológico, incluso en una carta escribió que quizás ella no debería haber nacido y que sus abortos eran la solución justa para ahorrarse un infierno de penas. Habló de la nada, de la mejor solución. A través de *Nada y así sea*, se conoce que en Vietnam estuvo a punto de adoptar a una niña ciega en plena atmósfera de cadáveres tendidos, a lo largo de todo Dak To. Pero la contradicción de ser madre y, a su vez, no saber si podría hacerse cargo, atormentaba a Fallaci.

Pasados unos años, esta sensación se transfiguró y se hizo patente en la novela *Un hombre*, ante un episodio de forcejeo entre Oriana y Alekos. Una patada dio sin querer a la barriga de la escritora: «Un dolor agudísimo. La llave está en tus manos. Mi voz rompe el silencio para decir lo que ignoras: el niño»⁸⁰. Así, *Carta a un niño...* quedaría en el cajón durante años y solo salió a la luz cuando el *L'Europeo* le mandó escribir sobre el aborto. Oriana, como siempre, quiso darle una mirada nueva:

«El relato está abierto a todas las miradas, porque Oriana Fallaci no se limita a dar su opinión acerca de lo que está contando, sino que hace partícipes a los distintos modelos, a todas las perspectivas, desde la más conservadora a la más liberal. Finalmente, pierde al niño, se le muere dentro: el feto no crecía, su vientre estaba plano, hizo el viaje en coche por carreteras en mal estado, con baches; sangra. No queda claro si la madre es una irresponsable que no se hace cargo de su estado porque prefiere hacerse cargo de su vida, o si el embarazo habría acabado de todos modos igual, con la muerte. La tragedia se analiza desde diferentes puntos de vista: un médico que la criminaliza, una médica que la defiende, la amiga que se siente menospreciada por el hombre, el padre que tras la cobardía deseaba aquel hijo. *La carta al niño que nunca nació* está compuesta de pedazos, incluso el bebé tiene voz, y Oriana Fallaci queda expuesta como mujer, como mujer independiente, como mujer que pierde a un hijo, como mujer con aspiraciones. Una mujer en contradicción, es decir: real.»⁸¹

Alekos murió del 30 de abril al 1 de mayo de 1976 en un accidente de coche, que le había regalado Oriana y que él bautizaría como Primavera. Un año después, Tosca también se fue de la vida de Fallaci. Dos maneras de vivir la muerte: una de repente y

⁷⁹ Cristina de Stefano, *op. cit.*, 2015, p. 311.

⁸⁰ Oriana Fallaci, *Un hombre*, Barcelona, Mundo Actual de Ediciones, 1980, p. 282.

⁸¹ Jenn Díaz, «[Carta a un niño que nunca nació](#)». En *El País*, 2013. (Consultado 21/04/2016).

otra, en el caso de su madre, como una despedida a la vida que gotea y nunca acaba por cesar.

A partir de ese momento, Fallaci se volcó por completo a la novela, dejó el *L'Europeo* y se despidió de su personaje público, retirándose a Casole para escribir la novela de Alekos. Con la publicación de la novela en 1979, Fallaci volvía de Casole al mundo. Empezó de nuevo a viajar, a leer periódicos y, cuando algún acontecimiento la impactaba, mandaba las entrevistas a *The New York Times*, al *The Washington Post* o a *Il Corriere della Sera*.

4.2.4. DE LOS AÑOS 80 HASTA SU MUERTE: DEL RETORNO Y LA EPOPEYA FAMILIAR A LAS FOBIAS SOCIALES DESDE UN APARTAMENTO DE NUEVA YORK

El regreso real de Fallaci fue con Jomeini. La propia Fallaci lo reconocía como un tirano, pero fue a raíz de su encuentro que se demostró que la garra de «la Fallaci» seguía intacta. La entrevista se tradujo a varios idiomas. La intransigente Oriana aceptó ponerse el chador para el encuentro con el ayatolá, aunque no duró demasiado. Veamos la imperturbabilidad de Fallaci ante el imán:

«FALLACI.- Perdone, Imán, pero aún hay muchas cosas que deseo preguntarle. Por ejemplo, este chador que me han obligado a ponerme para verle; usted insiste en que todas las mujeres deben llevarlo. Explíqueme, ¿por qué las obliga a esconderse? ¿Por qué las convierte en ciegas bajo estos ropajes grotescos e inconfortables, volviendo ardua su capacidad de trabajar y de moverse? Incluso aquí, las mujeres han demostrado ser iguales a los hombres. Han luchado como los hombres. Han sido encarceladas y torturadas. Ellas también han ayudado a hacer la Revolución.

JOMEINI.- Las mujeres que contribuyeron en la Revolución fueron y son mujeres que llevan la indumentaria islámica, no mujeres elegantes como usted, que van por todos lados descubiertas, arrastrando tras de sí una cola de hombres.

FALLACI.- Eso no es verdad, Imán. En cualquier caso, yo no estoy llevando solamente una pieza de ropa, sino lo que ella representa. Es decir, la condición de segregación en la cual las mujeres han sido encasilladas una y otra vez después de la Revolución. El hecho de que no puedan estudiar en la universidad junto a los hombres, que no puedan trabajar con hombres, o que no puedan ir a una playa o una piscina donde haya hombres. Ellas deben dedicarse a lo suyo, con su chador a cuestas. Porque, ¿cómo se baña una con un chador?

JOMEINI.- No se meta donde no la llaman. Nuestras indumentarias no son asunto suyo. Si no le gusta la indumentaria islámica, no está obligada a llevarla. Porque la vestimenta islámica es para jóvenes decentes y buenas.

FALLACI.- Eso es muy amable de su parte, Imán. Y ya que lo ha dicho, me voy a sacar de encima este estúpido trapo medieval ahora mismo. Bien, hecho. Pero, dígame: una mujer como yo, que ha vivido siempre entre hombres, mostrando su cuello, su cabello y sus orejas, que ha estado en la guerra y ha dormido en el frente junto a los soldados; dígame, ¿es una mujer inmoral, corrida e indecente?

JOMEINI.- Tu conciencia conoce la respuesta. Yo no juzgo asuntos personales, yo no puedo saber si tu vida es moral o inmoral, si te has comportado adecuadamente o no con los soldados del frente». ⁸²

Al día siguiente, Oriana pudo continuar la entrevista y consiguió algo igual de inusual que de interesante: Jomeini, que no nunca miraba a la cara, la miró a la cara y la sonrió. Ante las preguntas como misiles de Fallaci, el ayatolá no se turbaba y no se enfrentaba. A pesar de la frustración de la italiana al marcharse de la entrevista, confesó haber entrevistado a un hombre perspicaz. Así, a raíz de la entrevista con el *sha*, le siguieron varias más donde hizo entrever que seguía siendo una de las mejores entrevistadoras –muy a su pesar por ese adjetivo– de nuestro tiempo. Algunos encuentros importantes fueron con Gadafi, con el natural comunista Deng Xiaoping e incluso con Lech Walesa.

Fallaci buscaba realizar un retrato nuevo que perdurara como el de Golda Meir. Cuando llegó a Israel la oportunidad le surgió con Ariel Shanon, el comandante jefe del ejército israelí, ante la negativa de Bashir Gemayel a entrevistarse con ella. Shanon accedió a una entrevista de todo un día en la que Fallaci le retraía que la expulsión de los palestinos del Líbano meridional había atraído incluso a la solidaridad internacional. De este encuentro me interesan, en especial, los comentarios extra que espetó en algunas ocasiones el comandante a Fallaci. Adjunto un par:

«Señorita Fallaci, es usted tan dura, y está pintando un retrato de mi tan duro que por un momento he creído que era usted la que estaba concediendo una entrevista, no yo. Sin embargo, sabe muy bien que la imagen de un hombre raramente coincide con la que de él dan los periódicos.

[...]

⁸² Entrevista traducida del artículo de Oriana Fallaci, «[An Interview With Khomeini](#)». *The New York Times*, 1979. (Consultado 16/04/2016).

»Sabía que usted quería añadir otra cabellera a su collar. Usted es dura, muy dura. Pero me ha gustado cada momento de este encuentro tempestuoso, porque es usted una mujer valiente, leal y capaz. Nadie ha venido nunca verme tan bien documentado como usted. Ninguno va a la guerra como hace usted, mientras caen las bombas, con la única intención de preparar una entrevista.»⁸³

Oriana Fallaci había vuelto a oler la guerra en Beirut, donde conoció a uno de los soldados del comando, Paolo Nespoli, después del ataque de los kamikazes islámicos a los contingentes italianos y franceses del cuartel. Nacido en 1957, Nespoli era un fiel admirador de Fallaci, que consiguió la posibilidad de que la italiana sintiera deseos de tocar a otro hombre, después de Panagulis. A partir de 1985, Paolo se fue a vivir con Oriana al piso de Nueva York, donde la escritora empezaría su novela más compleja, *Inshallah*, tanto a nivel de personajes –muchos en número y brillantemente caracterizados–, como por la elección lingüística radical que diferenciaba a un soldado de a otro.

«La novela se abre con la imagen de las bandas de perros callejeros que de noche se adueñaban de las calles desiertas: símbolo de las milicias que combatían por el control de la ciudad. Y no escatima al lector ninguna violencia ni crueldad. No obstante está veteada de muchas historias de amor, que florecen sin cesar en las situaciones más improbables, como si la vida no pudiera detenerse, ni siquiera en medio de la destrucción cotidiana. Es la novela de la guerra en su máxima potencia. En Beirut todos están armados y se muere por cualquier nimiedad. Cada evento está desencadenado por otros minúsculos acontecimientos, en apariencia remotos, en una cadena de desorden que no hace sino aumentar. El caos es una fuerza que no cesa.

[...]

»*Inshallah* muestra el Líbano como un laboratorio en el que se prepara el terrorismo del futuro, con una mezcla de política y religión que no tardará en revelarse explosiva. La religión musulmana se transforma en arma política y el conflicto en Oriente Próximo cambia de naturaleza.»⁸⁴

Con la publicación de la novela en 1990, se produjo la ruptura entre Paolo y Oriana. La ruptura también se vio a través de un personaje de la novela. Me parece interesante el hecho que a través de uno de los soldados de la novela, Fallaci dejara

⁸³ Oriana Fallaci, «Ariel Shanon: “[Hemos aplastado a los palestinos](#)”». En *El País*, 1982. (Consultado 24/04/2016).

⁸⁴ Cristina de Stefano, *op. cit.*, 2015, p. 355 y 356.

patente que la guerra futura sería entre güelfos y gibelinos, lo que vaticinaría el ataque de 2001 a las Torres Gemelas, así como los episodios terroristas actuales de la mano de ISIS, en busca del gran califato a través de la Guerra Santa.

La muerte de su padre Edoardo, la de su tío Bruno y la aparición de *La Cosa*, – como llamaría la escritora a su tumor en el pecho–, hizo regresar a la cabeza de Oriana la idea abstracta de desaparecer. A través árbol genealógico de la familia (los Fallaci y los Ferrieri, los Lanauro y los Cantini, por parte materna) quería comprenderse a sí misma, como había hecho a lo largo de toda su carrera como periodista y escritora. A su obra la llamaría *Un sombrero lleno de cerezas*, como despedida del pasado en un momento en el que Fallaci se sentía tan cerca a la muerte que quería encontrar sus orígenes, a través de los retazos de vidas de los que la precedieron.

«Entonces, cuando el futuro se había vuelto muy corto y se me escapaba de entre los dedos con la inexorabilidad con que cae la arena en una clepsidra, me sorprendía con frecuencia pensando en el pasado de mi existencia: buscando allí las respuestas con las que sería justo morir. Por qué había nacido, por qué había vivido, y quién o qué había plasmado el mosaico de personas que, desde un lejano día de verano, constituía mi Yo.»⁸⁵

Sin embargo, *Un sombrero lleno de cerezas* está lejos de ser tan solo una novela vestida de saga familiar. A medida que iba redescubriendo e interpretando el pasado de su familia, la escritora añadía su matiz personal, logrando un maridaje tan complejo como interesante de intimidad e historia, de experiencia individual y colectiva. Tampoco se olvidó de constituir un país como Italia con una identidad propia en la formación del *yo* como punto de unión de varias generaciones. Fallaci se ve a sí misma: su eje de ira e inconformismo que la caracterizan y que la llevan a permanecer una década rastreando documentos, catastros e incluso estudios de topografía. A través de estos archivos, descubrirá que una de sus abuelas insultó a Napoleón cuando Italia quedaba subyugada su dominio, así como de qué manera se refleja esa intransigencia en su persona.

«Ambientada entre 1773 y 1889, *Un sombrero lleno de cerezas* se divide en cuatro partes. Las circunstancias varían, las historias divergen, pero siempre se repite la misma rebeldía. Sin epígrafes grandilocuentes y con una portada austera, minimalista, Fallaci nos relata la historia de cada uno de sus abuelos, personalidades intensas, nunca

⁸⁵ Oriana Fallaci, *Un sombrero lleno de cerezas*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2009, p. 4.

irracionales, que jamás renunciaron a proyectos ambiciosos, casi temerarios, donde el afán de superación se enfrentaba a la fatalidad del destino, negándose a aceptar los límites impuestos por la cuna, la biología o el azar. Caterina Fallaci acude a buscar a su futuro marido con un sombrero lleno de cerezas, encendida por la esperanza de aprender a leer y escribir. Carlo Fallaci sueña con plantar vides y olivos en la Virginia de Thomas Jefferson, donde se gesta la Declaración de Independencia de Estados Unidos. Ningún lugar puede ser más propicio para los sueños que una nación amante de la libertad y la iniciativa individual. Giovanni participará en todas las revoluciones del XIX, mostrando el mismo ardor en su deseo de transformar la sociedad que en su pasión por Teresa. Las pasiones anhelan demasiado y por eso están abocadas a no realizarse o a cumplirse sólo a medias. Al hablar de sus abuelos, Oriana aprovecha la oportunidad para componer agudos estudios psicológicos sobre los grandes personajes del siglo. Mazzini, Garibaldi y Víctor Manuel se hacen más reales gracias a la experiencia de una periodista forjada en un terreno tan resbaladizo como la entrevista, donde las expectativas raramente se cumplen. El despiadado retrato de Napoleón I recuerda el encuentro entre Fallaci y Arafat, que reveló la impostura de líder palestino: adalid de la libertad en el imaginario popular; venal, vanidoso y autoritario en el mundo real.»⁸⁶

Durante los años noventa, Oriana ya a penas se movía, era una señora tan menuda como envejecida, que se paseaba por casa con zapatillas de fieltro al estilo toscano para proteger sus pies pequeños. Casi no recibía a gente y solo parecía llevarse bien con los libros. Dejó de considerarse periodista, ella era escritora, aunque la relación con sus editores era cada vez más complicada, debida a las traducciones, que pedía fueran literales y cuidadosas. De hecho, era conocida por su perfeccionismo, por ser una maniaca de la precisión. Oriana escribía con un estilo natural, como si escribiera una carta a Tosca y, por ello, debía tener una gran fluidez lingüística. La explicación de considerar las traducciones como una traición se debía a su obsesión por el ritmo: «Es posible escribir una prosa tan musical como la poesía. Las fronteras entre la poesía y la prosa son indefinidas, el verso libre puede identificarse con la prosa.»⁸⁷

La mañana del 11 de septiembre de 2001 fue crucial para Oriana Fallaci, el terrorismo había colisionado por vez con el indestructible Estados Unidos. En ese momento, Oriana estaba trabajando en la biografía de su árbol genealógico y quiso olvidarse de lo que estaba pasando, pero no fue capaz:

⁸⁶ Rafael Narbona, «[Un sombrero lleno de cerezas](#)». En *El Cultural*, 2009. (Consultado el 29/04/2016).

⁸⁷ Cristina de Stefano, *op. cit.*, 2015, p. 397.

«Así, apretando los dientes, me senté en mi escritorio. Cogí el día de la primera página, que traté de llevar la mente de nuevo a mis personajes. [...] Pero no duró mucho tiempo. El hedor de la muerte a través de las ventanas, de las calles desiertas llegaron el sonido inquietante de las ambulancias, el televisor se deja por la angustia y el desconcierto cruzó la repetición de las imágenes que quería olvidar.»⁸⁸

No pudo asistir al escenario de los hechos, pero todo el atentado fue televisado y Oriana sintió de cerca las llamas de los rascacielos que eran símbolo de Nueva York. Bortoli, el director de *Corriere della Sera* le mandó una entrevista a Oriana. Ella aceptó con una condición: que fuera él quien se la hiciera. Sin embargo, esperándolo, Fallaci optó por redactar las preguntas y contestarlas en el tiempo que Bortoli cogía uno de los primeros aviones que viajaban a la ciudad. El 29 de septiembre fue publicado un artículo extensísimo con el nombre de *La rabia y el orgullo*, aunque las rutinas y estilos del periódico acortaron el texto. En diciembre salía el libro sin cortes con un éxito de ventas inmediato. En el obituario por la muerte de Fallaci de *The Guardian*, se increpó –no la acusación de la escritora en cuanto a la cobardía por parte de Europa para enfrentarse a la amenaza del islam radical–, sino el hecho de que durante el artículo «no hizo ninguna distinción entre los terroristas responsables del 9/11 y el resto del mundo musulmán.»⁸⁹

El libro avivó la polémica y Fallaci no se achantó a contestarla publicando la siguiente novela *La fuerza de la razón* (2004), en la expuso el enfrentamiento de la civilización cristiana e islámica. Sin embargo, las controversias en relación a la periodista no cesaron, sino que se acrecentaron con la publicación de *Oriana se entrevista a sí misma. El apocalipsis* (2004). Esta vez, eran los homosexuales los que acabarían con el mundo. La prensa española se avivó y la oposición del partido socialista se frotó las manos:

«[...] en España, Fallaci acusa a Zapatero, “el insoportable”, de apoyarlos “para pagar su deuda” con los que le han votado y de “apresurarse a integrarlos en el Ejército”. Abrirles el camino al matrimonio significará que la humanidad se extinga “como los dinosaurios”. Con respecto a la adopción de niños por parte de homosexuales, asegura que “no se puede hacer creer a una criatura indefensa que se nace de dos papás y dos

⁸⁸ Traducido del apartado «[Gli ultimi anni](#)». En *Oriana Fallaci sito ufficiale*, s.f. (Consultado el 29/04/2016).

⁸⁹ Traducido de un artículo de Liz McGregor y John Hooper «[Obituary: Oriana Fallaci](#)». En *The Guardian*, 2006. (Consultado el 29/04/2016).

mamás”. Naturalmente, para unos es una mujer insobornable y comprometida, que tampoco se casa con Bush o con Clinton, con éste, concretamente, porque también se dejó “chantajear” por el voto gay; y con el primero, porque habló del Islam como una “religión de paz”».⁹⁰

Mientras que Fallaci era respetada por la prensa americana, en Italia la caricaturizaban, presentándola como la mujer irascible e intratable. Algo que pesaba mucho para Fallaci fue que era conocida por la personalidad, más allá del carácter, que como periodista. Lo último vio que Fallaci de la prensa de su país natal fue el machismo que afloraba del periodismo italiano. La vendían como la loca, inadaptada y vendida a la derecha. Fueron muchos los que criticaban su cambio al conservadurismo. Sin embargo, Herrscher seguía viendo a Fallaci en esencia:

«Pero yo creo que, en un sentido muy profundo, siguió siendo la misma hasta el final de sus días. Siempre fue dogmática, intolerante, convencida de ser la dueña de la verdad. Siempre vio el mundo como una lucha entre buenos y malos, sin grises. Con toda su inteligencia y sofisticación intelectual, siempre le atrajeron los grandes hombres, los poderosos, los valientes. Se peleaba con los malos, se enamoraba de los buenos, pero los consideraba a ambos sus iguales. Nunca tuvo paciencia con las víctimas que no reaccionan, con los seguidores, los pusilánimes, los anónimos.»⁹¹

Después de la comentada y polémica trilogía, a pesar de la idea de la escritora, – que preveía concluir con su infancia en 1944 en el momento en el que las bombas caen sobre la casa de los Fallaci–, falleció antes de poder terminarla. La novela, conocida como póstuma, termina en 1889, en la boda de los abuelos Antonio Fallaci y Giacoma. Murió la noche del 14 al 15 de septiembre de 2006, con vistas a las campanas del Duomo, que tañeron alegremente, tal y como había decidido la misma Oriana Fallaci.

⁹⁰ Trinidad de León-Sotelo, «[Los homosexuales, ahora en el punto de mira de la escritora Oriana Fallaci](#)», En ABC, 2005. (Consultado el 09/05/2016).

⁹¹ Roberto Herrscher, *op. cit.*, 2009, p. 148.

5. MÉTODO DE ANÁLISIS

Si una de las cosas que han quedado patentes hasta este momento del presente trabajo, es que gracias a la literatura del yo –cultivada profusamente por Oriana Fallaci desde los géneros testimoniales aludidos–, así como a los relatos cortos, la novela y las técnicas narrativas características del arte cinematográfico, podemos hablar de la creación de una fisonomía propia. La modalidad de escritura híbrida a la que me refiero y me interesa analizar en mayor medida es el reportaje novelado.

La consolidación de este nuevo género, como ya se ha visto a lo largo del marco teórico y contextual de este trabajo, es un síntoma de los cambios de la prensa, en paralelo a la eclosión de una nueva sociedad con unas demandas distintas frente a lo que ofrecían los medios de comunicación inmersos en el monopolio de la información. Es así que van emergiendo unas alteraciones técnicas, productivas, temáticas, estéticas y estilísticas que, lejos del mero maquillaje de la escritura, van proporcionando herramientas para mostrar al lector de la manera más amena posible los acontecimientos de sensibilidad social. De esta manera, al lector se le presentan relatos periodísticos que lo seducen, dando lugar a una confluencia muy clara entre literatura y periodismo.

Es en este apartado central del trabajo en el que me interesa mostrar, a partir del Comparatismo Periodístico-Literario (CPL) de Lluís-Albert Chillón, las relaciones diacrónicas y sincrónicas entre el periodismo y la literatura. Para ello, se analizará, mediante las dimensiones del relato del punto de vista, el tiempo, el espacio y los personajes, las siete obras escogidas de Oriana Fallaci: *Penélope en la guerra* (1962), *Los antipáticos* (1963), *Nada y así sea* (1969), *Entrevista con la historia* (1974), *Carta a un niño que nunca nació* (1975), *Un hombre* (1979) y *La rabia y el orgullo* (2001).

5.1. EL PUNTO DE VISTA

La primera dimensión que procedo a tratar, a partir de la obra de Oriana Fallaci, es la técnica del narrador. Su aportación al periodismo en cuanto al punto de vista es, cuanto menos, brillantemente rica. Fallaci cultivó en gran medida un narrador en primera persona, testimonio, personaje, protagonista... que difería del uso del tipo de voz de muchos periodistas del momento que tomaban distancia del relato. Por ello, esta será una de las dimensiones en las que más pueda observarse el estilo propio de Fallaci a la hora de configurar un periodismo íntimo y subjetivo manifiesto.

En cuanto a una aproximación teórica del punto de vista, Aristóteles ya demostró en su obra *Poética*, que había una división de la representación (la mimesis) en dos vertientes: la narrativa y la dramática. Sin embargo, ya entrados en el siglo XX, es cuando en mayor medida se desarrolló esta noción para analizar el narrador en sus múltiples formas. La primera propuesta teórica del concepto, como afirmó Albert Chillón en *El reportatge novel·lat*, vino con la obra *The craft of fiction (La artesanía de la ficción)*, de Percy Lubbock. En esta aportación publicada en 1921, se desarrolló la idea aristotélica de diferenciación entre la mimesis dramática (el mostrar o el *showing*) y la mimesis narrativa (el narrar o el *telling*).

Este estudio del punto de vista será especialmente interesante dado el uso que hace de esta noción Oriana Fallaci, pues como he comentado, su técnica de vertebrar un relato íntimo adopta un uso singular en el campo escrito-periodístico. Sin embargo, a lo largo de este análisis del punto de vista, nos basaremos en la contribución de Norman Friedman, que se basó en el trabajo de Lubbock, especialmente en la mimesis narrativa o sumario narrativo, es decir, la «información generalizada o un reporte de series de hechos que cobran algún periodo extenso y una variedad de localizaciones, podríamos decir que es la manera normal y no demasiado culta de contar una historia»⁹².

Las dos formas de mimesis pueden mezclarse u oscilar entre las formas y variables propias de una y de otra, de manera que a lo largo del sumario narrativo, también se nos pueden mostrar escenas inmediatas. Durante el análisis, prestaré atención a la narrativa y a la inherente propuesta de Friedman, que parte de la gradación entre los dos polos extremos: mimesis narrativa (omnisciencia editorial, neutral, narrador testimonio y protagonista) y la mimesis dramática (omnisciencia múltiple, selectiva, dramática y objetiva). Así pues, pasearemos entre las distintas tipologías de narrador a través de las obras de Oriana Fallaci que, como veremos a continuación, se decantan por tipologías que nada entienden de trazar una línea entre autor y lector.

Por ello, dada la extensión del apartado en cuanto a los puntos de vista correspondientes a la mimesis narrativa, iré analizando las múltiples formas de punto de vista en sub-apartados. El conjunto de narradores que forman mimesis dramática, que actúa como una escena inmediata, será analizado conjuntamente. Este modo de análisis se desarrolla de esta manera porque considero que la segunda mimesis es antagónica a

⁹² Norman Friedman, *El desarrollo de un concepto crítico*, dentro *Els Marges*, 1975, p. 47.

la cultivada por Fallaci y, además, nos servirá de contrapunto con lo visto anteriormente.

5.1.1. LA OMNISCIENCIA EDITORIAL

Hay narradores que no es que sepan más, es que lo saben todo. Entonces se nos presentan como dioses o semidioses omnipotentes y omniscientes que llegan para mostrar que tienen en sus manos desde las prerrogativas cognoscitivas a las expresivas en su punto más mágico. Hablo de ese punto de vista que actúa como un autor que relata y que, a su vez, valora la historia. Es decir, a lo largo de un texto con un autor de omnisciencia editorial encontramos: desde las experiencias y peripecias de los personajes que se paseen por el relato, al el juicio del autor acerca de sus comportamientos, mediante digresiones personales y genéricas del propio autor.

De esta manera, vida, costumbres y morales se suman para poder leer la libertad más absoluta del autor que lo conoce todo. Sin embargo, este recurso narrativo conlleva un rigor y exhaustividad más que exacerbado por parte del autor, ya que

«aunque una parte de la información conseguida por el reportero sea verídica –es decir, documentable-, la referida a la psicología de los personajes no puede ser más que conjetural: los pensamientos y los sentimientos de estos pueden ser inferidos; y solo dispone de eso que los personajes dicen pensar o sentir, no de sus pensamientos y sentimientos genuinos»⁹³.

De todas maneras, a pesar de la conflictividad que supone emplear este tipo de narrador, es muy frecuente en la prensa actual. De hecho, continuamente se apela a la objetividad, demandada del periodismo impersonal de hoy en día, mientras que se muestran hechos y sentimientos de los personajes por boca de un periodista. Este profesional ejerce el oficio como si tuviera la verdad absoluta, aun y no habiendo hecho la tarea suficiente del trabajo de inmersión, investigación y exhaustividad que sí vemos en Fallaci.

En el apartado de *Claves biográficas...* del inicio de este trabajo, ya comenté el testimonio de periodistas de renombre como François Pelou que aseguraban la severidad y perfeccionismo del periodismo de la italiana, que nutría sus piezas de entrevistas exhaustivas, transcritas literalmente. Muchos la acusarían de una intensa

⁹³ Albert Chillón, *El reportatge novelat. Los nuevos periodismos y el arte del reportaje*. Barcelona, Quaderns de Comunicació, Llibres de l'Índex, 1993, pp. 29 y 30.

reflexión e interpretación, claramente orientada al periodismo personal, sin embargo, su trabajo es cumbre si tenemos en cuenta los brillantes resultados finales. Un ejemplo de ello sería *Un hombre*, su retrato novelado del anarquista griego Alekos Panagulis, con quien pudo pasar los últimos años de su vida y que irían más allá de una entrevista en profundidad, hasta el punto de cultivar una de las mayores muestras de narrador protagonista.

Una muestra de esa inmersión es la omnipotencia de Fallaci en episodios en los que no estaba pero que, a la hora de redactarlos, se sirvió tanto de entrevistas a personajes cercanos de Alekos, como las declaraciones del mismo. Veamos un pasaje de esta obra en la que Fallaci cuenta sobre la huida de Alekos y parece que ésta se encuentre escondida presenciando toda la escena:

«Querías escapar por la mañana, pero por la mañana la limusina negra te capturó de nuevo para volverte a llevar al palacio de Congresos, entre los viejos generales que hablaban exclusivamente de Lenin, de Marx y de la batalla de Stalingrado, y allí permaneciste hasta la tarde, en que, con la excusa de salir a tomar un poco el aire, saltaste a un taxi y te hiciste conductor a la calle Shklova, 48b, donde vivía Andrei Sajarov. Esperemos que no haya portero, te dijiste al apearte al taxi; los porteros son casi siempre espías de la policía. No había portero, pero el 48b de la calle Shklova era una colmena de doce pisos, ¿y en qué piso estaba Sajarov? En esto no habías pensado, y el error inició una cadena de errores. En busca de la blanca con los nombres de los inquilinos entraste, lego saliste y volviste a entrar. [...] Desconcertado también por una lengua de la que sólo comprendías aquel no, aquel *niet* brutal como una bofetada, saliste por enésima vez a la cera y allí te pusiste a reflexionar sobre la oportunidad de insistir o no. mejor no, concluiste; ya había sido una estupidez ir hasta allí de aquel modo, llevado de un impulso y dejarte ver por los tres inquilinos que te respondieron «*Niet*». Y dar gracias a Dios de que nadie te hubiera seguido.»⁹⁴

Oriana Fallaci, tal y como vemos, conoce incluso los pensamientos de Alekos. La omnipotencia aquí es una gran ventaja, pues le aporta una libertad absoluta a la hora de revelar los pensamientos del protagonista. En este tema, Gonzalo Saavedra ya se preguntó si se podía construir una voz que contara los relatos con mayores prerrogativas que las que dicta la ortodoxia en la no-ficción periodística. Como veremos en el siguiente fragmento de uno de sus artículos, afirma que sí, mediante la *narrativización* del discurso de una fuente:

⁹⁴ Oriana Fallaci, *op. cit.*, 1980, p. 314.

«Aunque hay varios casos canónicos en que la voz que relata pertenece a un personaje de la historia, ya sea protagonista o secundario, la novela con narrador sin nombre omnisciente es la que gozó de más desarrollo en el siglo XIX, hasta el punto de crear una cierta identificación de esta situación narrativa con la literatura misma. Aun hoy es posible observar que una parte importante de la producción novelesca sigue sirviéndose de un relator que sabe todo acerca de los acontecimientos que narra y que también puede dar cuenta de los estados de conciencia más íntimos de los personajes.

»Estas facultades o prerrogativas cognoscitivas han sido siempre patrimonio de los narradores de ficción, en la medida en que sirvan a las necesidades de la obra. Pero han estado negadas, en principio, para aquellas voces que prometen contar no una historia surgida de la imaginación sino una que tiene como único referente este mundo que todos habitamos. Los narradores de no-ficción –los construidos por los periodistas en particular., dice la ortodoxia, habrán de cuidarse de no caer en la tentación de arrogarse poderes que no les están permitidos: los seres humanos de carne y hueso no pueden estar en todos los lugares al tiempo y no pueden conocer lo que sienten, piensan y perciben sus semejantes (salvo, claro, que éstos quieran comunicarlo). Y, por ello, no pueden contar lo que no pueden conocer.»⁹⁵

En esta modalidad de narrador, es interesante asemejar el estilo Fallaci con el de Wolfe, pues a lo largo de sus relatos vemos de qué manera las valoraciones, interpretaciones y comentarios autoriales son encastados de manera harmoniosa. Los juicios son constantes y, sobre todo, ambos periodistas interrumpen de manera constante a la narración. No hay contención alguna. Sin embargo, la técnica de poder recoger la psicología ajena para plasmar los sentimientos del personaje en forma de estilo indirecto libre o incluso de monólogo interior, lo veremos con más detalle cuando introduzca la omnisciencia selectiva en los apartados siguientes.

5.1.2. LA OMNISCIENCIA NEUTRAL

En esta segunda variable de la mimesis narrativa, creo adentrarme en un tipo de punto de vista que está lejos de entrar en el esquema de clasificación del narrador que practica Fallaci en sus obras. A pesar de que esta modalidad de punto de vista sigue actuando como ese semidiós omnípotente y que controla los recónditos episodios del personaje y su psicología, el autor ya no está capacitado para emitir juicios ni valoraciones personales de manera explícita.

⁹⁵ Gonzalo Saavedra, «Narradores que saben más». En *Cuadernos de Información*, nº 4. 2001, pp. 63 y 64.

Tal y como hemos venido analizando en la vida y personaje de la Fallaci, se hace complicado concebir una sola de sus piezas periódico-narrativas en las que no se haga partícipe de tal manera que el hecho, acción o personaje no le toque de manera directa. La escritora se aleja de premisas de narrador de autores de corte realista como Zola, Flaubert o Tolstoi. Por ese motivo, vemos convenciones compositivas y estilísticas muy diferenciadas entre algunos de los nuevos *journalists* americanos que se dedicaron a hacer una asimilación casi total de las técnicas de la tradición novelista realista. Desde Ross, Talese o Capote vemos esa voluntad de máxima transparencia y verosimilitud que vemos en Fallaci, pero teñida de una total impasibilidad. Carmen Martín Gaite habla de los recursos de este tipo de periodistas que no se expresan de manera explícita en el relato:

«No en vano, el narrador es «*narus*» –el que sabe–, por contraposición a «*ignarus*» –el que no sabe–. Y los más expertos y sobresalientes en el arte de narrar 1 primero que saben es que tienen que invitar al otro embarcarse en la historia que le cuentan, que su éxito está en lograr hacerla creíble. Y de sobra se las ingenian, sin que nadie tenga que pedirles nada, para ir entrelazando lo que saben con la forma que han tenido de saberlo, es decir, para dar referencia de las coordenadas de las cuales vino a incorporarse a su experiencia personal aquello que en principio se les presentó como casual accidente o espectáculo.

»Este prurito por dar mayor relieve a una historia contando cómo se produjo el encuentro con ella late también en el fondo de algunos ardides usados comúnmente por el escritor con el fin de hacer más apasionante su relato. Yo le llamo a esto «dosificación de la credibilidad», y creo que con ella se sale al paso –como en la narración oral- a todos los posibles «¿y usted cómo lo supo?», que se le ocurra formular al reticente lector. El novelista se siente obligado a dar explicaciones de su ubicuidad, que puede resultar empachosa e inaceptable, tiene que inusual hábilmente, aunque sea entre líneas, las normas del juego que propone. Sabe que se reta de un juego que solo podrá divertir a otro si, disimulando sus dotes de omnipresencia, deja un margen para la participación ajena en esa ficción. Y así se despliega dentro del relato en sucesivos personajes a los que manda que le justifiquen, va delegando en ellos, dejándolos hablar para que cada cual aporte su testimonio de cómo intervino en el asunto que se va a presentar como materia de narración.»⁹⁶

⁹⁶ Carmen Martín Gaite, *El cuento de nunca acabar*, Anagrama, Barcelona, 1988, pp. 157 y 158.

Los autores que hacen este juego narritorio, al que se refiere Gaite, es empleado para enfatizar un mayor rigor en el relato. La mirada del escritor se nos presenta de manera implícita, sin opinar ni aparecer un solo momento en su relato. Sin embargo, con la tarea de selección del material recogido durante la investigación, estos periodistas ya muestran su huella, sin tener que abandonar su mirada o juicio de autor. Ejemplos de ello serían Norman Mailer o el ya mencionado Truman Capote, el inventor de la *non-fiction* y autor de *A sangre fría*, obra que ejemplifica la manera más sutil de aportar una mirada implícita a la novela reportaje.

Esta técnica, de entrada, conlleva una dosis extra de complejidad de cara al relato del periodista, pues se le presenta una amalgama de hechos sentidos y vividos por el propio autor, que dan pie a la fácil digresión de éste. Esta contención es la que en ninguna de las obras de Oriana Fallaci está presente, precisamente por esa opinión contraria a la neutralidad e impasibilidad, considerada por la autora como corta de sinceridad y empatía a la hora de escribir sobre personas y sus vidas.

5.1.3. EL NARRADOR TESTIMONIO

Se suele concebir el relator interno como una voz ajena al autor en la que éste segundo delega el contar la historia. Sin embargo, este relator puede también estar vestido de testimonio en primera persona. De hecho, no deja de estar «más o menos implicado en la acción, más o menos cerca a los personajes principales, y que habla al lector en primera persona»⁹⁷.

Es así que, a partir de este momento, tomaremos este narrador testimonio como el propio autor que presencia una escena en primera persona. Sus prerrogativas disminuyen, dado que también lo hace la información a la cual dispone y la condición de omnipresente desaparece. El autor acaba por ser testimonio –con tintes claros de protagonista, si tenemos en cuenta el proceder de Fallaci– y conducir el relato. Así pues, a pesar de que se reduzca su espectro informativo, Oriana consigue trazar una narración completa y poliédrica, a través de las conversaciones y entrevistas con los personajes del relato. También contará con material documental, sirviéndose de cartas e incluso de diarios como emplea en *Nada y así sea*, cuando se encuentra con un diario de un vietcong en la mesa de Pelou. Y, sobre todo, a diferencia del narrador neutral, puede volver a hacer conjeturas y comentarios digresivos personales sobre las acciones o comportamientos de los personajes de la historia.

⁹⁷ Norman Friedman, *op. cit.*, 1975, p. 51.

En la novela-crónica sobre la guerra de Vietnam que comentaba, nos es visible el testimonio en primera persona de un reportaje novelado donde se nos presenta esa retahíla de recursos que son tan característicos en las novelas reportaje de Fallaci. Desde la sinceridad, para según quién exacerbada, a la capacidad ofrecer al lector datos de la manera más reflexiva posible. Más allá de aportar datos de primera mano, Fallaci se pregunta por qué ese número de cadáveres en el suelo de Saigón; así como la raíz del conflicto o la personalidad de gobierno que manda asesinar al bando contrario.

De esta manera, las digresiones que aporta en primera línea de fusiles van más allá de las razones bélicas planteadas de manera fría y poco empática, pues a través de la guerra habla sobre la vida, en algunas ocasiones aportando una perspectiva exagerada y rozando el patetismo. La crónica y/o el reportaje acaba por presentarse como un dietario íntimo, que le ayuda no solo a hacer comprender al lector la muerte, sino también a comprenderla ella misma. Expongo un ejemplo de uno de los días narrados en su diario que muestran la cara de la moneda más moral de un conflicto bélico como fue el sangriento Saigón en guerra:

«Casi nadie me ha dado la única respuesta que me parece válida; estoy aquí para comprender a los hombres, lo que piensa y busca un hombre que mata a otro hombre y a su vez lo matan. Estoy aquí para demostrar algo en lo que creo: que la guerra es inútil y estúpida, la más bestial prueba idiocia de la raza terrestre. Estoy aquí para explicar cuán hipócrita es el mundo cuando se exalta porque un cirujano sustituye un corazón por otro, y luego acepta que millares de criaturas jóvenes, con el corazón en su sitio, mueran por la bandera como terneras en el matadero. Desde que estoy en el mundo me abruman la bandera y la patria, y en nombre de estas sublimes tonterías me imponen el culto de matar y de que me maten y nadie me ha dicho todavía por qué matar por robo es pecado, y matar porque se lleva uniforme es glorioso. Me carga este uniforme comprado esta mañana. Es ridículo y no tengo ganas de ponérmelo. Además, me hacen daño las botas. Y no quiero morir, tengo miedo». ⁹⁸

Tanto Michael Herr en *Dispatches (Despachos)*, como Fallaci, vindican el periodismo subjetivo que formaba una brecha entre los nuevos periodismos que eran partidarios de ir en busca de la objetividad. A través del distanciamiento y de la explicación global, reportajes como los de Ross o Hersey, seguían las directrices de los

⁹⁸ Oriana Fallaci, *op. cit.*, 1985, pp. 12 y 13.

principios éticos e ideológicos del periodismo ortodoxo que no entendía en la explicitación del narrador testimonio en primera persona.

Herr, al contrario de la excesiva Fallaci, no buscaba la verdad absoluta, tan solo narrar la experiencia tanto de los soldados como de la suya propia. La escritora, sin embargo, parece que cree el dietario para buscar la verdad sobre la vida y exponerla como única y válida. En el siguiente fragmento, Fallaci no actúa en calidad de descriptora en el frente de Khesanh, en el que lucharon estadounidenses y vietcong, sino que se sirve del conflicto para relatar sus reflexiones personales:

«1 de marzo.- El lugar se llama Khe San y era una base en la frontera con Laos. Hoy es la trampa más peligrosa del Vietnam. Seis mil marines han sido encerrados en una bolsa: cuarenta mil norvietnamitas los asedian con una lluvia de fuego que dura mes y medio. [...]. Los abastecimientos llegan solo por vía aérea. Si se trata de material ligero, por ejemplo, los víveres, el sistema es sencillo. Los paquetes son lanzados con paracaídas sobre el campamento y allí los recogen por la noche escuadras de voluntarios. Si se trata de material pesado, por ejemplo, las vigas de hierro que se utilizan en la construcción de los bunkers, el sistema es complicado. El avión, generalmente un C130, aterriza sin detenerse y sin detenerse abre la portezuela: durante la carrera y hasta el momento del despegue las vigas son sembradas a lo largo de la pista. [...] Las patrullas que van más allá de las alambradas casi nunca regresan. Las dos últimas lo probaron la semana pasada. La primera era de treinta hombres; veinticuatro de ellos murieron a los diez metros. La segunda, de veinte hombres, fue a recuperar a los supervivientes: fue aniquilada junto con los seis. Para sobrevivir en Khe San no hay otro medio que estar metidos en los bunkers, pero ¿hasta cuándo? No dejan de bombardear día y noche, los norvietnamitas están excavando túneles para invadir el campamento por el interior: uno de los túneles se detiene ni siquiera a cien metros de las alambradas de espino. [...]. Así se explica por qué Khe San se ha convertido en un test de nosotros los periodistas, la prueba de quién tiene valor y quién no lo tiene, o de quién tiene más y quién tiene menos. La cosa es bastante estúpida, incluso considerando que nadie nos pide que hagamos el héroe, porque no estamos aquí para esto pero resulta imposible evitar tal psicosis.»⁹⁹

De la literatura del yo que apostaba Philippe Lejeune, vemos esa imposible separación entre narrador y testimonio, la vía para no apostar solo por la condición de observadores sino también como la de participantes. Es así que, el escritor que relata en calidad de narrador-testimonio actúa como vehículo de una observación comprometida

⁹⁹ Oriana Fallaci, *op. cit.*, 1985, pp. 178 y 179.

de los hechos, que son mirados y sentidos desde dentro. Así pues, este tipo de prácticas periodísticas van más de la mano de esa literatura del yo, que de la novela realista de ficción del siglo XIX, en la que se basaron muchos autores de la *Escuela New Yorker*.

De hecho, las crónicas noveladas de los periodistas subjetivos parecen tener como reminiscencias el cuadro de costumbres, el relato de viajes y las memorias o dietarios personales. No importa aquí la exhaustividad ni objetividad, solo actuar como testimonios directos. Sin embargo, dado el carácter de la presentación de entrevistas de Fallaci, también podemos concebirlas como puras crónicas, dado el detallismo histórico, a través de la prosopografía y etopeya del personaje, que denota ciertas características en cuanto al modo de narrar. Un ejemplo de ello sería un fragmento de la elaborada entradilla de la entrevista a Sirimavo Bandaranaike, la matrona que gobernó Ceilán:

«Mi entrevista con Sirimavo Bandaranaike tuvo efecto en su residencia presidencial, una villa sin pretensiones en el centro de Colombo. Duró una hora y media y, durante la hora y media, no me cansé de estudiar a esta matrona a quien la casualidad había llevado al poder, intentando descubrir el secreto por el que se mantenía en él. No había en ella la fascinación prestigiosa de Indira, ni la fuerza impetuosa de Golda, ni siquiera poseía el bagaje intelectual que reemplaza en ocasiones la falta de otras dotes. Cuanto más la observaba, más me parecía que se trataba de una mujer absolutamente normal, idéntica a otras mil. Por lo demás, todavía hoy, el recuerdo me trae solo la imagen de una mujer de cincuenta años, robusta, incluso gruesa, vestida con un sari de flores amarillas y azules, que se sienta con las piernas separadas como una descomedida ama de casa y que se inclina a mí para convencerme. [...] Mientras hablaba agitaba las manos sin anillos y se golpeaba continuamente las rodillas.»¹⁰⁰

En la obra de *Los antipáticos*, el recopilatorio de entrevistas a personalidades del mundo de la cultural y social, Fallaci ya buscaba que el escrito de sus encuentros no fuera tan solo pregunta-respuesta. La entradilla era creada a modo de un breve retrato que transporta al lector al encuentro. En este caso, Ingrid Bergman no es la única protagonista de la historia, pues saluda una Fallaci sin pudor alguno de mostrarse en el relato:

«No consigo visualizar a Ingrid Bergman en Suecia. En la isla de piedras donde pasa el verano con su tercer marido Lars Schmidt o en el Estocolmo monótono y frío donde nació a finales de la Primera Guerra Mundial. Las noches blancas que durante seis meses

¹⁰⁰ Oriana Fallaci, *op cit.*, 1978, p. 228.

al año agonizan un deseo oscuro y las largas noches que durante los otros seis meses ansían un deseo de luz no se adaptan a su espíritu inquieto. La vida metódica de sus compatriotas que nunca aparcan el coche en un lugar prohibido, que nunca se olvidan de ponerse en la cola para comprar un sello, y que son tan escrupulosos como para haber incluso nacionalizado los *Teddy Boys*, utilizándolos en horas establecidas para las necesidades públicas (dejándolos divertirse el resto del día en el adecuado recinto del ayuntamiento), no se adaptan a su necesidad de aventura. Cuando estuve en Estocolmo me hospedé en un pequeño hotel en frente de la Real Academia de Arte Dramático, donde ella estudió y donde todavía estaban estudiando Max von Sidow, Ingrid Thulin, Gunnar Björnstrand e Ingmar Bergman. Desde la ventana de mi habitación, me divertía observarles cuando entraban a las ocho de la mañana o cuando salían a las seis de la tarde, puntuales como trenes, inadvertidos como maestros de escuela, anónimos, vestidos con ropa gris. Y pensaba que Ingrid Bergman no podía haber sido como ellos. En cuanto a suecos, Ingrid Bergman es, como máximo, como *Peer Gynt*, que en la víspera de su boda con *Solveig* huyó por el mundo y vagó por éste para volver al pueblo solo cuando estaba a punto de morirse. Como *Peer Gynt*, de hecho, ella huyó muy joven de Suecia, conoció a muchos amores y muchos países, fue americana en América, italiana en Italia y ahora era francesa en Francia junto a su marido que también tiene algún parecido a *Peer Gynt*. De todos estos países y amores el que le ha llegado a marcar más ha sido el país más fuerte, Estados Unidos. Y en Estados Unidos, la tierra de los aventureros, sí que la visualizo perfectamente; con los rascacielos, los gánsteres, Broadway y las palomitas.

»Quizás porque yo no había entendido eso, nuestros encuentros en el pasado habían acabado bastante mal. La primera vez fue en París donde estaba rodando una película con Renoir. Le pedí entrevistarla. Dijo: "no me interesa" y yo respondí: "figúrese si me interesa a mí", y me fui. La segunda vez fue en Londres, cuando se hablaba de un posible matrimonio con Schmidt. Me concedió diez minutos y la frase más larga fue: "sin comentarios". La tercera vez fue de nuevo en París, cuando ya era la señora Schmidt. Esperaba a su marido y éste llegaba tarde, y para no aburrirse empezó a charlar; eso sí, sin dejar a un lado el convencionalismo y la desconfianza. Sin embargo, ante la grabadora se abrió como una flor. Era la primera entrevista que hacía con este sistema y la idea de depender de un objeto mecánico me ponía de los nervios; parecía que a ella también, pero le echamos valor y al cabo de unos minutos todo se volvió muy cómodo. Estábamos en su apartamento de París, nadie escuchaba, la luz de las lámparas de pantalla era tenue y su manera de hablar a menudo adquiría tono de confesión. Sus mejillas enrojecían cada vez que yo iniciaba una charla o una pregunta un poco delicada, pero nunca me negó la respuesta o pareció indignarse, ni siquiera se indignó cuando le pregunté si le disgustaba envejecer. Habían arrugas en su rostro, el cual no era ya aquel que todos habíamos amado

en Juana de Arco o *Intermezzo*; la madurez comenzaba a pesarle y solo era el cuerpo el que se mantenía joven y delgado. Pero ella aceptaba sus arrugas como se aceptan las lluvias y el sol, el invierno y el verano y la vida y la muerte, con la serenidad de quien entiende que la temporada de aventuras ha terminado y necesita empezar a vestirse de gris para volver algún día al pueblo. Como Peer Gynt.»¹⁰¹

Otro uso del narrador testimonio fue el que ya comenté en el apartado de *Antecedentes*, concretamente, cuando hacía hincapié en las características de los *new journalists* en materia de los procedimientos que apostilló Tom Wolfe. Hablo del narrador en tercera persona (*third person point of view*), en el que en calidad de testimonio ya no es el propio periodista que hace su mirada personal. Sin embargo, me parece más adecuado adentrarnos en esta persona gramatical en el apartado de *Convención dramática y Omisciencia selectiva*, a lo largo de las páginas siguientes de este apartado, aunque creyera pertinente mencionarlo aquí dada su naturaleza testimonial.

5.1.4. EL NARRADOR PROTAGONISTA

La voz, tanto relatora como protagonista de la historia, es una de las modalidades narrativas más cultivadas por la escritora, pues el empleo de la primera persona es uno de los recursos que más distinguen su estilo. De hecho, si bien es cierto que esto puede ocasionar ciertos límites cognoscitivos, como hemos comentado a lo largo de los rasgos biográficos, el trabajo de investigación exhaustivo en el que se adentraba Fallaci podía llenar muchos de los huecos informativos.

La narración unilateral, desde sus inicios, nunca fue algo inusual, pues si por algo se caracteriza la escritor es por ofrecer al lector un ángulo de visión y de explicación desde la óptica más personal, a lo largo de un relato teñido de pensamientos, sentimientos y experiencias. Además, la escritora completa la tarea de acercarse al lector con apelativos a lo largo de la narración, visibles en múltiples obras, como por ejemplo, en el ensayo de *La rabia y el orgullo*, que aparecerá a lo largo de este apartado. Este tipo de narración puede corresponder a dos fines que explica Albert Chillón:

«El uso del narrador protagonista en el reportaje novelado puede satisfacer dos propósitos bien diferentes. Hay, por un lado, aquellos reportajes en los que el periodista ha protagonizado efectivamente los hechos que narra, sea abiertamente o escondido: de la

¹⁰¹ Traducido del apartado de «[Le interviste](#)». En *Oriana Fallaci sito ufficiale*, s.f. (Consultado el 07/05/2016).

primera de estas posibilidades son ejemplos las piezas autobiográficas del brasileño Fernando Gabeira (*¡A por otra compañero!*), por ejemplo, el *periodismo gonzo* de Hunter S. Thompson (*Los ángeles del infierno*), o los reportajes participativos de George Plimton en *León de papel* y de Norman Mailer (*Los ejércitos de la noche*); de la segunda, bastante infrecuente, es un ejemplo *Cabeza de turco*, del alemán Günter Wallraff, autor especializado en lo que vale denominar *reportaje clandestino*.»¹⁰²

De estas posibilidades, Oriana Fallaci las cultiva todas, excepto el reportaje clandestino del famoso Wallraff. La italiana no delega nunca la voz a uno o a distintos personajes del relato, pues siempre es ella la que la toma. Para Fallaci, escribir es mostrar sin barreras, para que el lector no sienta que está del otro lado; narra para iguales, mediante su voz relatora y totalmente autobiográfica. Un gran ejemplo de ello es *La rabia y el orgullo*, más allá del prefacio que tiende a lo personal, en el propio artículo ensayístico, Fallaci nos muestra extensamente retazos de sus recuerdos personales, dirigiéndose al lector y contándole sobre su trabajo, del porqué de la década de silencio y de su intransigencia a la hora de tomar una posición u otra:

«Hace veinte años que lo digo. Veinte. Con una cierta benignidad, no con esta rabia y esta pasión, sobre todo esto escribí hace veinte años un artículo de fondo en tu diario. Era el artículo de una persona acostumbrada a vivir con cualquier tipo de razas y credos. El artículo de una persona acostumbrada a combatir contra cualquier fascismo y cualquier intolerancia. De una laica sin tabúes. Pero también era el artículo de una occidental indignada con los occidentales que no olían el hedor de la Guerra Santa, y que perdonaban demasiado fácilmente a los futuros Inquisidores de la Tierra.

[...]

»Yo soy italiana. Se equivocan los malinformados que me creen o consideran americana. La ciudadanía americana yo no la he solicitado nunca. Cuando un embajador americano me la ofreció en virtud del Celebrity Status, se lo agradecí y le contesté más o menos con estas palabras: —Señor embajador, Sir, yo estoy profundamente ligada a América. Me peleo siempre con ella, la reprocho, la acuso, la critico, y muchas cosas en ella me molestan. Su frecuente y difuso olvido de los principios sobre los que nació, o sea los principios de los Padres Fundadores, para empezar. Su histérico culto de la opulencia, su desconsiderado derroche de la riqueza, su inevitable jactancia política y militar, y también el recuerdo de una llaga aguantada demasiado tiempo y llamada esclavitud.»¹⁰³

¹⁰² Albert Chillón, *op. cit.*, 1993, p. 76.

¹⁰³ Oriana Fallaci, *La rabia y el orgullo*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2001, pp. 86 y 144.

Su periodismo personal conlleva que a la hora de clasificar su obra, resulte más que complejo, dado que al margen de mostrar una intimidad temida por los periodistas de la gran academia, Fallaci logra rozar lo humano. De hecho, consigue alcanzarlo cuando lanza mensajes desgarradores como la lírica obra *Carta a un niño que nunca nació*. Mediante la autobiografía y, por ende, el uso de la primera persona del gramatical, la escritora rebasa ampliamente la simple meditación sobre sí misma para plantearse el asunto de la maternidad. Veamos un pasaje y el uso de una de las muestras más fehacientes de la literatura del yo que ha publicado como protagonista:

«Hace días que permaneces ahí encerrado, sin vivir y sin marcharte. La doctora está asombrada y preocupada. Puedo morirme —dice— si no te quito. Lo comprendo perfectamente, y añado que no tengo la menor intención de castigarme hasta ese extremo, de valerme de ti para aplicar la auto-condena de aquel absurdo proceso. La dureza de la añoranza me basta. Al mismo tiempo, empero, no tengo prisa alguna por quitarte de en medio, y sería difícil precisar por qué causa. ¿Quizá por la costumbre de estar juntos, de dormirnos juntos, de despertarnos juntos, de saberme sola sin estar sola? ¿Quizá por la absurda sospecha de que se trate de un error y convenga esperar todavía? ¿O tal vez porque ya no me interesa volver a ser la que era antes de ti?»¹⁰⁴

Como vemos, el ensayo a raíz del apocalipsis de la caída de las Torres Gemelas no es en la única obra en la que se dirige directamente a un lector en concreto. En *Carta...* se nos presenta al receptor como al niño que nunca nació. Este punto de nostalgia, a la par que de pérdida también se nos presenta en la novela *Un hombre*, pues en este caso, se dirige directamente a Alekos, contándole la historia desde su piel. De esta manera, Fallaci se posiciona más que nunca como personaje protagonista que se ve a través del personaje principal, teñido de una gran heroicidad. Veamos el matiz íntimo y cercano que se destila de este uso del narrador en la *romanzo-verité*:

«No hubiera dado crédito a mis oídos si me hubieras dicho que ya no te interesaban ni venganzas ni juramentos, que veías exclusivamente material para tu estrategia en las frases penetradas de desesperación y de impotencia, tesoro-mío-no-te-vayas, nena-mía-no-me-dejes. En una palabra, te servías de las cartas con absoluto distanciamiento, con la heladora frialdad que se deriva del principio nada-es-indigno-cuando-el-fin-es-digno. Las leías para extraer noticias y razonamientos.

[...]

¹⁰⁴ Oriana Fallaci, *op. cit.*, 2012, p. 138-139.

»Lo cierto es que nunca se da uno cuenta a tiempo de lo que es importante y lo que no lo es. Cuando el ser amado te promete con sus pretensiones y sus lazos, te sientes robado a ti mismo y te parece que renunciar por él a un trabajo, a un viaje o a una aventura sea injusto. Abiertamente o en secreto incubas mil rencores y sueños de libertad, y anhelas una existencia desprovista de afectos en la que moverte como una gaviota que vuela en medio del polvillo de oro. Qué suplicio inaudito las cadenas con que el ser amado te ata, impidiéndote alzar el vuelo, qué riqueza echada a perder el espacio que se te veda, pues con las mismas cadenas te cierra las puertas.»¹⁰⁵

En ambos párrafos, vemos un relato totalmente intimista. Sin embargo, Fallaci logra mostrarse a sí misma, en el primer pasaje, dirigiendo su voz a Alekos. En el segundo, Fallaci sigue con su máxima de desnudo mental haciendo una incursión totalmente digresiva en la que, a través de sus sensaciones y su relación con el anarquista griego, reflexiona acerca de la balanza entre su trabajo y su vida amorosa (y pasional) con Alekos. Dos maneras distintas de mostrarse al lector que llevan a preguntarnos hasta qué punto su protagonismo es justificado, por mucha participación directa implicada que haya en los hechos.

De todas maneras, el periodismo de Fallaci es en sí mismo un testimonio directo y vivido que roza en múltiples ocasiones, a mi parecer, una autobiografía exacerbada. A través de sus artículos, Fallaci siempre cae en la peripecia, poniéndose al centro de la historia. Quien lee a esta diva, ya sabe que se topará con una literatura del yo más que manifiesta y con voluntad de conseguir un ejercicio total de transparencia y sinceridad. Las situaciones que plasma Fallaci en primera persona pueden ser más o menos creíbles, por ello, siempre se sirvió de la más pura observación, registro y transcripción de entrevistas exhaustivas, que justificaran su proceder periodístico. Está el riesgo, además, de resultar monótona por su autobiografía, sin embargo, como ya he comentado a lo largo del trabajo, la narrativa de Fallaci está teñida por una lírica muy buscada, pues como se nos es visible, tanto su visión más visceral como la métrica y rítmica del relato, denotan un trabajo riguroso.

De hecho, es la voluntad de vivir todo en carne propia lo que nos lleva a seguir, haciendo referencia a la multiplicidad de formas que nos presentaba Chillón, este tipo de narración. Una de las disciplinas de vivir en carne propia en un contexto profesional es el llamado *periodismo gonzo*, la participación directa y la inmersión absoluta que convierte al reportero en observador participante. En el apartado de las *Claves*

¹⁰⁵ Oriana Fallaci, *op. cit.*, 1978, pp. 375 y 376.

biográficas... ya había hablado de la voluntad de Fallaci de hacer una inmersión absoluta sobre lo que escribía.

Si tenemos en cuenta una de las obras escogidas para el análisis en las dimensiones de relato, la obra por excelencia que transpira reporterismo es *Nada y así sea*, una muestra más que fehaciente de la actitud de Fallaci, frente a las situaciones a las que se enfrentaba. Un ejemplo de ello es el conocido episodio de paracaidismo en el Vietnam:

«Creo que buscaron [las botas] incluso en la habitación del general. No las había de mi medida. Todas se me salían de los pies y para el caso lo mismo daba que llevase mis zapatos. Con ellos seguí al sargento a una barra para las instrucciones. Era jovial y expeditivo.

—Siéntese, por favor. Este asiento es una copia exacta del asiento del A37. El paracaídas lo encontrará en el avión. Palanca, palanca, ¿está al corriente? Bueno, se ahorra tiempo, el comandante quiere despegar. Póngase esta chaqueta. ¿Pesa? Claro que pesa. Busque en los bolsillos, así. Hay de todo para el caso que tenga que lanzarse. Esta es la radio transmisora. Para usar cuando se llegue a tierra. Pulsador, pulsador. Esta es la linterna. Ahí está el rojo. Ahí el amarillo y ahí el azul. Eso son vendas para los primeros socorros. Y ésta es la red para pescar.

—¿Red para pescar?

—Claro. En el caso de que aterrice cerca de un río y tardásemos en localizarla y tuviese hambre. Puede pescar algunos peces. Pensamos en todo. ¿Y esos zapatos?

—No tengo otros... ¿Será menester lanzarse con el paracaídas, sargento?»¹⁰⁶

La fidelidad es quizá uno de los retos de este narrador protagonista, pues puede caerse en la manipulación tanto a la hora de entrevistar como en las digresiones durante el soliloquio. De hecho, el *periodismo gonzo* no siempre ha sido bien recibido ante los teóricos. José Manuel Burgueño habla de la invención durante el relato testimonial característico de Thompson:

«Este periodismo se caracteriza por el uso de citas textuales, sarcasmos, exageraciones e irreverencias, y también por el hecho de que no se corrige. Salvando la casualidad por la que surge esta corriente, lo cierto es que nace con el terreno abonado del Nuevo Periodismo, de un desencanto por estado del periodismo tradicional y en una búsqueda de una verdad mayor por encima de los hechos. Sus principios se basan en que es posible contar la verdad sin perseguir la objetividad y siempre prima el estilo sobre la

¹⁰⁶ Oriana Fallaci, *op. cit.*, 1985, p. 82.

precisión; los estados de ánimos y las experiencias personales sobre los hechos. Sin embargo, como afirmaban los amigos de Thompson y quienes han estudiado su obra, esta forma de hacer periodismo era particularmente propensa a la mentira y a la invención.»¹⁰⁷

Sin embargo, en el caso de Fallaci, no hay un solo conocido que critique la falta de rigurosidad a la hora de transcribir y contrastar declaraciones. Del más profundo relato pasional, reuce un trabajo exhaustivo y con técnicas incluso más éticas de las que se emplean en los medios convencionales estrictamente informativos que alardean de fomentar un periodismo objetivo.

5.1.5. LA MIMESIS DRAMÁTICA VERSUS FALLACI

Como ya había comentado en la introducción de este apartado de *Punto de vista*, la mimesis dramática será analizada de manera conjunta, debido al carácter opuesto en materia de narrador que cultiva Fallaci en sus obras. Es por ello que tanto las convenciones dramática y objetiva como las omnisciencias selectiva y múltiple, serán presentadas en relación, dado que la escritora esquivaba esa mimesis por ese deseo ferviente de intervenir en el relato.

A través de esta mimesis dramática, la escritora presenta el hecho al lector a través de escenas inmediatas (unidades de tiempo, lugar y acción). Además, también será objeto de comentario el hecho que una de las modalidades de narrador de esta mimesis no pasara en ningún momento por la máquina de escribir de Fallaci.

Sin embargo, vayamos por partes. Como decía, los puntos de vista que componen la mimesis escénica abandonan los sumarios narrativos de las anteriores tipologías. Albert Chillón explica las características de los puntos de vistas dedicados a cultivar la presentación de escenas inmediatas:

«[...] cuando las escenas son interiores, cuando muestran los pensamientos y los sentimientos de los personajes, al punto de vista empleado se le llama omnisciencia selectiva; cuando son exteriores, cuando muestran de fuera estando los diálogos y la acción, el escritor hace uso de la convención dramática.»¹⁰⁸

En cuanto a la convención dramática, se ha observado que en el reportaje novelado, tiene tendencia a complementar otras estructuras de punto de vista como las anteriores ya vistas. Aún y no ser una de las obras escogidas para este trabajo, no puedo estarme

¹⁰⁷ José Manuel Burgueño Muñoz, *La invención en el periodismo informativo*, Barcelona, UOC, 2008, p. 94.

¹⁰⁸ Albert Chillón, *op. cit.*, 1993, p. 93.

de mostrar el registro total del diálogo que hace Fallaci en su obra sobre los héroes de su época, *Si el sol muere*. Esta novela sigue el recurso del diálogo íntegro sin maquillaje alguno, que emplea de igual manera el *new journalist* Joe McGiniss en *Cómo se vende un presidente*. Los retazos de episodios que se narran en las novelas son expuestos de la manera más verídica posible, recogiendo los diálogos de los personajes y situando el tiempo y el espacio por escena. Esta es quizá, una de las aportaciones más buscadas de realismo durante toda la carrera de la escritora, quizá con la pretensión de explorar otras fronteras en la dimensión del punto de vista. Veamos una muestra del uso del diálogo en «La llegada al hombre a la luna», un artículo de 1971, publicado en *L'Europeo* y recopilado en la consiguiente novela:

«ALDRIN. Okey, Neil, estoy en el primer escalón y puedo ver los platillos de las patas del LEM. Ahora estoy en el segundo escalón. Ahora en el tercero. Es muy sencillo descender.

ARMSTRONG. Sí, lo he encontrado muy cómodo, y también el caminar. También caminar es muy cómodo. Tienes que descender todavía tres pasos y luego el más grande.

ALDRIN. Okey... Dejo el pie donde está... Bajo el otro... Pongo la mano en un escalón. Ahora hago lo mismo con...

ARMSTRONG. Eso es... Bien. Baja... Baja un poco más el pie... Ya... Ya está... Ha sido un bonito salto, ¿eh? Casi tres pies.

Y Aldrin estaba en el suelo, lleno de exclamaciones gozosas.

—*¡Hermoso, hermoso!*¹⁰⁹

De forma inusual, vemos de qué manera Oriana Fallaci redacta el artículo a modo de representación teatral, introduciendo breves explicaciones para indicar los cambios de personaje y de espacio. Este uso de “acotaciones”, que hemos visto a través de este pasaje, no muestra ningún tinte al «estilo Fallaci» al que estamos acostumbrados, pues actúa de narrador que se esconde y de personaje insertado. De aquí, surge el narrador en tercera persona (*third person point of view*) de Wolf, en el que es narrador testimonio ya no es el propio periodista ni hace su mirada personal.

Es importante destacar que de las obras analizadas, tan solo una sigue el procedimiento de una modalidad de la omnisciencia múltiple: *Penélope en la guerra*. Así pues, los tres tipos de psicología imaginadas que vemos en la omnisciencia selectiva y que fueron propuestas por Dorrit Cohn (psico-narración, el monólogo narrador y el

¹⁰⁹ Oriana Fallaci, *op. cit.*, 1971, p. 122.

monólogo narrado¹¹⁰) no se hacen patentes en ninguna de las obras analizadas. Sin embargo, en dicha obra, la historia se compone a base del cruce de distintos monólogos interiores¹¹¹, combinados con un narrador que es conocedor de la realidad emocional de los diferentes personajes tipo, basados en la realidad. Sí es cierto que es una novela de ficción, sin embargo, la autora la presentó con una pretensión que iba más allá de la catarsis personal. A fin de cuentas, *Penélope en la guerra* es un ensayo de aproximación en forma de reportaje que se vale manifestar la mirada y pensamientos de cada uno de los personajes. Veamos algunos pasajes desperdigados de este *ménage à trois*, resquicios de una literatura del yo que, a lo largo de su carrera periodística, Fallaci no volvería a esconder tras personajes de ficción como los siguientes:

«En realidad Richard pensaba en el motel. ¿Y si en vez de llevarla a un motel la llevara de regreso a Nueva York? Imposible: la paciencia de Giò había durado bastante, quizá demasiado. Esta noche él tenía que armarse de valor y, lejos de los pasos de *mammy*, del fantasma de Bill, encontraría seguramente los gestos de un hombre, la tentación de amarla.

[...]

»Decenas de veces, admitámoslo, [Giovanna] había tenido esta intención banal: por ejemplo, cuando pasaba ante la catedral de San Patricio y se detenía encantada contemplando los cirios encendidos en una pirámide de luz trémula.

[...]

»Martine, al contrario, lo sabía muy bien. Sabía hasta lo pueril que había sido revelarle el drama de una criatura lanzada a un cubo de basura entre ampollas vacías y vendas de gasa, porque cada uno siente tragedia propia, no las de los otros.»¹¹²

Si bien es cierto que el uso del discurso indirecto libre se adhería de manera más aceptada al pensamiento de los periodismos más ortodoxos, Oriana Fallaci cultivó de manera muy fugaz este tipo de puntos de vista. Sin embargo, la última tipología de narrador de la mimesis escénica y que la escritora si quiera pasa de puntillas es la convención objetiva, que prescinde totalmente de la cualidad de la experiencia, siendo más un experimento literario con el fin de reflejar un mundo puramente objetual.

¹¹⁰ Dorrit Cohn, *Transparent Minds*, Princeton, N. J., Princeton University Press, 1978, p 7.

¹¹¹ Según Cohn, «el monólogo interior es, en la poesía, el discurso sin auditor y no pronunciado, mediante el cual un personaje expresa sus pensamientos más íntimos, más cercanos al inconsciente, anteriores a cualquier organización lógica, es decir, en el embrión, y por ello se vale de frases directas reducidas sintácticamente a lo indispensable, para dar, de estar manera, la impresión del magmático» en *op. cit.*, 1978, p. 103.

¹¹² Oriana Fallaci, *op. cit.*, 2005, pp. 176, 216 y 217.

Esto, en la obra de Fallaci que pretende narrar historias reales protagonizadas por personajes reales que actúan y piensan, no tiene cabida alguna. A fin de cuentas, la descripción meticulosa de trastos, seres autómatas y máquinas que «se reducen a la más pura presencia fenoménica, desprovista de moral y psicología»¹¹³, no se busca en la obra periodística que, lejos de querer representar milimétricamente un mundo de objetos y de personajes sin vida, busca representar la vida real, que está viva.

En definitiva, ninguna de los recursos periodístico-literarios que busque la sacralizada objetividad del periodismo más ortodoxo será puesta en práctica por Oriana Fallaci, pues ésta busca relatar historias protagonizadas por personajes narrados desde su óptica pero que no abandonan su condición humana.

5.2. *EL TIEMPO*

El carácter narrativo, tanto de la novela como del reportaje, conlleva que los hechos, repartidos en episodios que están ligados los unos con los otros, nos remita a otra de las dimensiones de este trabajo: el tiempo. El reportaje novelado, como veremos, es un arte temporal que, como la novela, es un mecanismo en el que causa y tiempo se relacionan. A través de las obras de Fallaci, podremos observar que, a lo largo de la trama, se van distribuyendo los motivos temáticos según la composición cronológica que escoja para cada una de sus obras. Es así que, según Albert Chillón, el tiempo que aparece en la mimesis literaria no es real, sino es construido. Por lo tanto, debemos diferenciar dos tiempos: el de la historia y, por otro lado, el de la trama. Este segundo es al que haremos referencia a lo largo de esta dimensión, pues al ser un tiempo artificial está elaborado a partir de unas convenciones narrativas concretas.¹¹⁴

A continuación, presentaré este pseudo-tiempo visible en las obras de la escritora, a través de la aportación de Genette en las tres relaciones siguientes para analizar este tiempo: orden, duración y frecuencia¹¹⁵. Es por ello que durante esta dimensión del relato, mi análisis se apoyará sobre todo en los apuntes teóricos del mismo estudioso francés.

5.2.1. *RELACIONES DE ORDEN*

La correspondencia entre el tiempo real de la historia y el artificial es regulada por las relaciones de orden. Son los planos temporales los que deben dar una impresión de

¹¹³ Albert Chillón, *op. cit.*, 1993, p. 118.

¹¹⁴ Albert Chillón, *op. cit.*, 1993, p. 121.

¹¹⁵ Gerárd Genette, «Discours du récit» (1996) dentro de *Figures III*, 1972, p. 65.

que el tiempo de la trama es el real, en forma de piezas de tiempo que se vertebran para integrarse en la trama de la manera más verosímil posible. Esta articulación del tiempo en distintos planos temporales puede ser de dos tipos: isocrónica o anacrónica.

Según Oscar Sierra, «en el aspecto técnico-narrativo, [la isocrónica] trata de mantener el ritmo narrativo de modo constante, con situaciones palpitantes en los ojos del lector, esa conexión precisa, logra la ingenia de la narrativa, con un estilo depurado y suelto»¹¹⁶.

Esta forma de mimesis temporal es conocida como la más sencilla posible, pues el autor narra los acontecimientos siguiendo el mismo orden en qué se produjeron. Esta forma es la más útil cuando el escritor no quiere ni requiere de sofisticaciones y se deja llevar por la exposición lineal. Este esqueleto literario-temporal nos remite a los géneros propios de la literatura testimonial (crónica, dietario, diario de viajes, etc.,) que ya analicé y contextualicé en el apartado de *Antecedentes*. Es por ello, que se hace imprescindible analizar una de las obras que más se ciñen a estas características lógico-temporales: *Nada y así sea*. Siguiendo un orden narrativo rigurosamente isocrónico, Oriana Fallaci delimita el tiempo de su experiencia en el campo de batalla de Vietnam a modo de diario y divididos en capítulos. Veamos este hilo narrativo en diversos pasajes de los días que cuenta detalladamente, incluso mostrando en ocasiones si se trata de mañana, tarde o noche:

«9 de febrero. — También entre nosotros se mezcla la comedia con la tragedia. Ayer por la noche se discutía el caso de Mazure, los vietcong fusilaron a dos periodistas. Sucedío en Cholon. Fueron Kim Hyun Kuk, corresponsal del Corea Times en Hong Kong, y Park Ro Yu, agregado de prensa en la embajada coreana en Saigón. La noticia fue dada por Yo Thanh Son, un vietnamita que trabaja para la CBS y que escapó de milagro de la ejecución. Fue así, Kim acababa de llegar de Hong Konh, vía Bangkok, y querá saber cómo iban las cosas en Cholón. Buscó a Park Ro Yu, un viejo colega, y pidió a Yo que lo acompañara porque Yo conocía bien Cholón.

[...]

»11 de febrero por la mañana. — Hoy es domingo. Por primera vez tocan las campanas a misa y la gente se dirige a la catedral. Detrás de los convoyes militares se ve alguna bicicleta, alguna moto. El *Saigon Post*, con una página sólo, anuncia que las cosas están recobrando la normalidad: los huevos han bajado a trescientas liras uno y para comprar arroz no hay que hacer cola. Pero entonces ¿por qué sigue tronando el cañón?

¹¹⁶ Oscar Sierra, *Ensayos de literatura contemporánea*, Ensayos, Madrid, 1975, p. 12.

«¿Por qué hay más alambre de espino y sacos terreros? ¿Por qué hay más alambre de espino y sacos terreros?»¹¹⁷

La datación cronológica se erige a modo de frontera entre cada uno de los planos que avanzan sucesivamente, formados de la experiencia personal de la corresponsal y de los personajes que le aportan relato complementario, información de primera mano totalmente humanizada y, sobre todo, contexto. A modo de testimonio, Fallaci narra de manera meticulosa los acontecimientos a lo largo de los días. Este empleo del isocronismo, como uno de los menos complejos a la hora de estructurar un hecho, ha sido empleado en muchos de los reportajes novelados, según la historia que relaten. Así pues, siguiendo un único hilo narrativo que abre un lapso de tiempo muy limitado y parte de un inicio, le seguiría una secuencia de hechos hasta el final de la historia.

De todas maneras, en la mayoría de los reportajes novelados más netamente novelísticos, los epígrafes temporales se adhieren a lo largo de relato, señalados y referenciados dentro del texto. Un ejemplo de ello es el reportaje novelado por excelencia de Oriana Fallaci, *Un hombre*. Sin embargo, prefiero hacer referencia a este *romanzo-verité* en cuanto a la otra tipología de articulación del tiempo que he citado anteriormente: la anacrónica. En esta, según Chillón, a la hora de montar la trama, «el escritor *viola* el orden natural de los acontecimientos y construye un orden temporal diferente –manteniendo siempre, sin embargo, gracias al uso de las convenciones de escritura conocidas por el lector, la verosimilitud temporal.»¹¹⁸

Gérard Genette hace un estudio de estas convenciones, que deben ser conocidas por los lectores, ya que son las encargadas de articular los planos temporales. Por un lado, tenemos la analepsis (retrospecciones o *flash-back*), es decir, saltos en el tiempo desde un instante presente al pasado. Por el contrario, las prolepsis (anticipaciones o *flash-forwards*) son saltos des del presente al futuro¹¹⁹.

La disposición anacrónica permite al autor un juego mucho más rico de posibilidades diegéticas, pues en el relato se viaja combinando el pasado, presente y futuro, de manera que la historia resulta mucho más enriquecida. De todas maneras, este recurso requiere de conocimiento y control para un buen resultado, dada su complejidad.

¹¹⁷ Oriana Fallaci, *op. cit.*, 1985, pp. 115 y 120.

¹¹⁸ Albert Chillón, *op. cit.*, 1993, p. 128.

¹¹⁹ Gérard Genette, *op. cit.*, 1972, p. 82.

Como veremos en *Un hombre*, Fallaci inicia la novela-verdad en primera persona, relatando el entierro de Alekos Panagulis que es, en realidad, una prolepsis, pues avanza en el inicio del relato el final de la historia:

«Un rugido de dolor y de rabia se alzaba sobre la ciudad, y atronaba incesante, obsesivo, arrollando cualquier otro sonido escandiendo la gran mentira. *¡Zi, zi, zi!* ¡Vive, vive, vive!

[...]

»A las dos de la tarde había quinientos mil, a las tres un millón, a las cuatro un millón y medio y a las cinco ni se contaban. No solo llegaban de la ciudad de Atenas, sino que también venían de lejos, de los campos del Ática y del Epiro, de las islas del Egeo, de las aldeas del Peloponeso, de Macedonia y de Tesalia: en trenes, barcos y autobuses, criaturas con dos brazos y dos piernas y un pensamiento propio antes de que el pulpo los engullera, campesinos y pescadores endomingados, obreros con mono, mujeres con niños, estudiantes. El pueblo, en suma. Aquel pueblo que hasta ayer te esquivó, te dejó solo como a un perro incómodo, ignorándote cuando decías que no se dejase aborregar por los dogmas, los uniformes y las doctrinas, que no se dejase engatusar por el que manda, el que promete, el que asusta, el que quiere sustituir a un amo por otro amo.

[...]

»Petrificada ante el féretro con tapa de cristal que exhibía la estatua de mármol, tu cuerpo con los fijos en la sonrisa amarga y burlona que fruncía los labios, esperaba el momento en que el pulpo irrumpiera en la catedral para derramar sobre ti su amor tardío, y el terror, junto con la pena, me dejaba vacía.

[...]

»Fue aquél un viaje interminable, con el ataúd colocado a través y tu cuerpo exhibido como un objeto de escaparate, bárbaramente, como una invitación provocativa y putera: mirar-y-no-tocar.

[...]

»Sobre ti cayeron los primeros terrones. Cayeron con golpes sordos, sofocados, y sin embargo el pulpo los oyó, y se estremeció en un escalofrío seco, como una descarga eléctrica.

[...]

»Lo soporté hasta que el pozo estuvo colmado y se convirtió en una pirámide de guirlandas marchitas, de pétalos doblemente asfixiante; luego escapé.

[...]

»Así fue como, transitando senderos ora límpidos, ora oscurecidos por la niebla o abiertos al paso u obstruidos por zarzas y bejucos, las dos caras de la vida sin las cuales

ésta no existiría, recorriendo de nuevo pistas que yo conocía por las habíamos trazado juntos, o casi ignoradas porque sabía que de ellas exclusivamente a través de los episodios que me narraste, fui en busca de tu leyenda. La terna leyenda del héroe que se bate solo, pateado, vilipendiado, incomprendido. La terna historia del hombre que rechaza plegarse a las iglesias, a los temores, a las modas, a los esquemas ideológicos, a los principios absolutos vengan de donde vengan, se revistan del color que sea, del hombre que predica la libertad. La eterna tragedia del individuo que no se adapta, que no se resigna, que piensa por su cuenta, y que por eso lo matan entre todos. Hela aquí, y tú eres mi único interlocutor posible, allí, bajo tierra, mientras el reloj sin saetas señala el camino de la memoria.»¹²⁰

Después de esta prolepsis inicial, le prosigue en el relato una larga analepsis desde la cual Fallaci narra de manera tan minuciosa, rigurosa como detallada los últimos años de vida del protagonista. La dificultad de producción temporal de este reportaje reside en la gran variedad de recursos en el tiempo que emplea Fallaci, pues la isocronía que sucede en todo el relato, va siendo ocasionalmente interrumpida con la inclusión de *flash-backs* que dan grandes pinceladas al pasado biográfico del anarquista griego. La riqueza en técnicas en cuanto a la temporalidad no termina aquí: este reportaje-retrato termina cuando la extensa analepsis desemboca en la misma escena con la que se inicia el relato.

De tal modo, el lector sabe desde el mismo principio que Panagulis ha muerto, pero el interés del reportaje reside, precisamente, en saber qué vivió para que su personaje esté teñido de la condición heroica que pinta Fallaci. El procedimiento de las analepsis y prolepsis yuxtapuestas permite a la escritora crear un tiempo complejo que remite tanto a hechos del pasado como a los que se sucederán de manera inevitable.

Más allá de estructurar temporalmente el relato, el círculo imaginario, que inicia un relato y que también lo termina, imprime en el reportaje un carácter legendario a medida del personaje con matices heroicos que ha creado Fallaci en el que ahondaré en la última dimensión de *Los personajes*. Esta estructura temporal es potenciada por el tono elegíaco empleado por la periodista pues no se esconde en mostrar un periodismo totalmente personal.

5.2.2. RELACIONES DE DURACIÓN

¹²⁰ Oriana Fallaci, *op. cit.*, 1980, pp. 9, 20, 12, 14 y 15.

Las relaciones de duración son quizá las más complicadas a la hora de crear la correspondencia entre el tiempo real y el pseudo-tiempo, pues no hay ninguna manera de medir el segundo. Rimmon apunta que «la única medida que podemos tener es el tiempo de lectura, el cual varía de un lector a otro y no da ninguna medida objetiva ni ejecución “normal” alguna»¹²¹. Dado que ningún elemento ni indicio del texto puede ser una medida fiable de la duración. Es por ello que, consciente de esta dificultad que se desentraña a la hora de concebir la correspondencia entre el tiempo de la *historie* (historia) y el de *récit* (trama), Genette propone lo que denomina como *velocidad constante*, tomándola de punto de referencia a la hora de establecer dos tipos de anisocronías: las aceleraciones y las ralentizaciones.

En la obra de Oriana Fallaci encontramos ambos tipos de duración de la trama. En el siguiente pasaje del extenso artículo *La rabia y el orgullo*, encontramos una aceleración, es decir, una condensación de un largo lapso temporal del relato, en la que Fallaci sintetiza un espacio temporal extenso mediante un sumario narrativo. Propongo, como ejemplo, la rememoración de un encuentro con Dalai Lama:

«Sabes, en 1968 entrevisté a un hombre adorable. El hombre más pacífico, más benigno, más tolerante, más sabio que jamás haya conocido en mi vida de trotamundos. El actual Dalai Lama, el tibetano que los budistas llaman el Buda Viviente. En aquel tiempo él tenía treinta y tres años, no muchos menos que yo, y desde hacía nueve era un soberano destronado, un papa o, mejor dicho, un dios en exilio. Como tal, vivía en Dharamashala, pequeña ciudad cerca del Kashmir, donde el gobierno indio lo hospedaba junto a una docena de monjes y algunos miles de fieles que sobrevivieron a la bestialidad maoísta. Fue un largo, inolvidable encuentro. Un día entero permanecí con él en la modesta villa a los pies del Himalaya, de las blancas montañas, de los azules glaciares afilados como espadas, y en el armonioso jardín besado por el viento y las flores. Él, hablando. Yo, escuchando encantada su voz fresca y resonante. ¡Oh! Lo había comprendido a primera vista, mi joven dios, que su invitada era una mujer poco proclive a las reverencias. Una mujer sin divinidades. Sus ojos almendrados y aguzados por las lentes de sus gafas doradas me habían observado bien mientras llegaba. Y a pesar de eso, me tuvo a su lado un día entero.»¹²²

¹²¹ Slomith Rimmon, «Teoría general de la narración: Figuras III de Genette y estudio estructuralista de la narración», dentro Enric Sullà, ed., *Poética de la narración*, Barcelona, Empúries, 1985, p. 163.

¹²² Oriana Fallaci, *op. cit.*, 2001, pp. 119 y 120.

De hecho, según Genette, entre la pausa y la elipsis hay, en teoría, un número incluso infinito de velocidades posibles. Además de las dos anteriores que ya he comentado citando al teórico francés, encontramos el sumario con el que he ejemplificado el fragmento anterior de Fallaci y la escena, en la que la duración de un fragmento de la historia y la de un fragmento de la trama son equivalentes. Sin embargo, donde más encontramos representada a Fallaci es en las ralentizaciones, pues tiende a la descripción y, por ende, a la dilatación de lapsos de tiempo que son breves.

Empleando el grado máximo de esta velocidad, la escritora usa la pausa descriptiva, porque un segmento de la trama corresponde a una duración nula del relato. Veamos un ejemplo en el ensayo íntimo de *Carta a un niño que nunca nació* de esta dilatación en la cual Fallaci narra el instante mismo en el que se da cuenta –en segundos reales– que está embarazada y, en segundo término, del miedo que experimentó al conocer la noticia. Sin embargo, el tiempo de lectura no es el de segundos, sino de un minuto y medio a velocidad constante en el que la autora se dedica a reflexionar sobre ese breve momento que le da incluso para pensar si el futuro bebé quiere nacer:

«Anoche supe que existías: una gota de vida que se escapó de la nada. Yo estaba con los ojos abiertos de par en par en la oscuridad y, de pronto, en esa oscuridad, se encendió un relámpago de certeza: sí, ahí estabas. Existías. Fue como sentir en el pecho un disparo de fusil. Se me detuvo el corazón. Y cuando reanudó su latido con sordos retumbos, cañonazos de asombro, me di cuenta de que estaba cayendo en un pozo donde todo era inseguro y terrorífico. Ahora me hallo aquí, encerrada bajo llave en un miedo que me empapa el rostro, los cabellos y los pensamientos. Y en este miedo me pierdo. Trata de comprender: no es miedo a los demás, que no me preocupan. No es miedo a Dios, en quien no creo, ni al dolor, que no temo. Es miedo de ti, del azar que te ha arrancado de la nada para adherirte a mi vientre. Nunca he estado preparada para recibirte, aunque te he deseado mucho. Siempre me he planteado esta atroz pregunta: ¿y si no te gustara nacer? Y si un día tú me lo reprocharas gritando: “¿Quién te ha pedido que me trajeras al mundo, por qué me has traído, por qué?” ¡La vida es tan ardua, niño! Es una guerra que se repite cada día, y sus momentos de alegría son breves paréntesis que se pagan a elevado precio. ¿Cómo sabré que no sería más justo eliminarte; cómo sabré que no prefieres ser devuelto al silencio? Tú no puedes hablarme. Tu gota de vida es tan sólo un nudo de células apenas comenzadas. Tal vez ni siquiera es vida, sino posibilidad de vida. Y, sin embargo, no sé

qué daría para que pudieras ayudarme con un gesto, un indicio. Mi madre sostiene que yo se lo di, y por eso me trajo al mundo.»¹²³

A modo de aclaración y dados los numerosos casos representativos que he observado a lo largo de la lectura de las obras escogidas y que podrían dibujar la variedad de velocidades trazadas por Genette, podría afirmar que la obra de Fallaci tiende más al sumario que a la escena. Esto es porque la autora siempre acaba por caer en las reflexiones y digresiones personales de momentos que aportan un color íntimo, personal y, sobre todo, profundo.

5.2.3. RELACIONES DE FRECUENCIA

Por último, encontramos las relaciones de frecuencia, que analizan el número de repeticiones entre el tiempo de la historia y el de la trama. Volviendo de nuevo a Genette, las narraciones en este tipo de relaciones pueden ser de tres tipos: singulativa, repetitiva e iterativa. Las que dan más juego en la obra de Fallaci son las dos primeras, pues la narración iterativa sintetiza muchas acciones que son iguales o similares en una sola alusión. Este procedimiento último acaba por recaer más en la novela realista que en el estilo de narración de la autora que ocupa este trabajo y, además, en las relaciones de duración ya he analizado la condensación en su obra.

Dado que *Penélope en la guerra* fue su primera obra, en ella he ido mostrando que en la mayor parte de las dimensiones del relato, Fallaci empleaba procedimientos más simples y habituales. Tampoco se escapa en esta parte de tiempo. Es por ello que el narrador omnisciente de esta novela casi autobiográfica sigue una estructura lineal en la que cuenta una vez lo que pasó también en una ocasión. En este pasaje del primer capítulo que presento a continuación, percibimos su estilo a la hora de insertar sus reflexiones y monólogos interiores, a pesar de tratarse de una narración singulativa en la que, en las obras posteriores será complicado que veamos este tipo de relación de frecuencia:

«Giovanna salió ebria de orgullo. De nuevo le parecía que volvía a ser niña y se preguntaba cuál sería la manera más fácil de llegar a ser alguien, y a veces se veía en un escenario, con las ropas de Ofelia; otras veces en un tribunal con la toga de los flecos dorados, y otras en un quirófano, con la bata blanca. Y más allá de los árboles y de las colinas, más allá de los confines del cielo, veía ciudades inmensas, países desconocidos,

¹²³ Oriana Fallaci, *op. cit.*, 2012, pp. 13-15.

el mundo entero para conquistar. El mundo que Gómez le ofrecía con dos mil dólares al mes, ¿qué le importaban Richard, el remordimiento de haberle causado, en cierta manera, la muerte, su absurdo amor infantil? [...] Entró y como una racha de viento fétido y dulce, la arrolló una multitud de mujeres. Mujeres hermosas y feas, jóvenes y viejas, con paquetes y sin paquetes. O había siquiera un hombre entre aquella masa de mujeres que cogían, dejaban, volvían a dejar, compraban: voraces, violentas, hermanas. Sí señor, hermanas, pensó. ¿Acaso tenían necesidad de hombres estas hermanas nacidas en una tierra en la que cualquier Giovanna ganaba dos mil dólares al mes?»¹²⁴

Es importante de qué manera los recursos, técnicas y procedimientos que se encuentran inmersos en las dimensiones del relato, añaden un matiz muy característico a la hora de dotar al relato del mensaje y pretensión del autor/a. En el caso de la dimensión que nos ocupa en este apartado, el tiempo es importante en cuanto a la idiosincrasia que desprende su gran reportaje novelado, *Un hombre*, como ya habíamos observado en las relaciones de orden. Sin embargo, el carácter heroico que se le otorga a Alekos es debido también al uso de la narración repetitiva. Fallaci narra dos veces —al inicio y al final, creando la estructura cíclica que ya había comentado anteriormente— el entierro del anarquista. Es con el uso del tiempo, más allá de la escritura visceral, lo que a mi modo de ver, fomenta la creación de una atmósfera pasional y poética, más que cercana a las técnicas que vemos en cualquier escena cinematográfica.

Así pues, como hemos visto, aunque los sumarios narrativos siempre adquieren ese carácter de resumen de muchas acciones en un solo enunciado, Fallaci suele emplearlos para divagar en las pausas descriptivas y digresivas. Es por ello que en el pseudo-tiempo de la trama, tantas veces vemos que el tiempo se volatiliza y es la escritora la que controla todo: las acciones, los personajes y los objetos se suspenden o, por el contrario, toman vida cuando ella describe y reflexiona. En su estilo pocas ocasiones vemos aceleraciones, pues estas no le permitirían estas pausas reflexivas. De esta manera, sumario narrativo y pausa se funden en sus obras a fin de detallar íntegramente las escenas concretas con una impecable veracidad, pero sin abandonar la muestra de su voz en todo momento. Esto nos es visible, también, a la hora de emplear ambos tipos de diálogo, tanto directo como indirecto, a la hora de arrapar fielmente no lo que ha sucedido realmente, sino lo que ha captado la retina de Fallaci.

Es así que, como veremos en las dimensiones siguientes, la escritora inserta retratos, semblanzas de carácter, descripciones de ambientes y digresiones como las que

¹²⁴ Oriana Fallaci, *op. cit.*, 2005, pp. 42 y 43.

mostraré a continuación gracias a las pausas de tiempo. De esta forma, su narración escapa de una mera anécdota particular y acaba por convertirse en un relato donde, a diferencia de las piezas de la prensa generalista y actual, se nutre, primordialmente, de información de contexto e igualmente interesante para el lector.

5.3. *EL ESPACIO*

Como la historia se convierte en trama, esto conlleva otra serie de procedimientos para la representación del espacio donde transcurre la acción. Así pues, la dimensión del relato del espacio está destinada a situar a los personajes, las situaciones y los acontecimientos en un lugar determinado, mediante la llamada, mimesis espacial. Como pasaba en la temporal, el autor no copia de manera fiel los escenarios, sino que los representa, según los recursos y convenciones empleados por el autor.

En el caso de Oriana Fallaci, como era de esperar, su subjetividad tiene incluso la caracterización del espacio, especialmente cuando el reportaje novelado o ensayo atañe conflictos bélicos, terrorismo –como en *La rabia y el orgullo*– o, incluso cuando trata de describir los lugares donde se desarrollaron distintos episodios en la vida del anarquista griego Alekos Panagulis. Sin embargo, la articulación y caracterización del espacio será distinta en las obras seleccionadas, más allá de la huida de la objetividad, Fallaci desarrollará distintas técnicas para representar desde su retina sus propias sensaciones retratadas a través de la composición espacial.

5.3.1. *LA MIMESIS ESPACIAL Y EL PSEUDO-ESPACIO*

De esta manera, tal y como pasa en las novelas de ficción, en los reportajes novelados o piezas periodístico-literarias, la mimesis espacial es un pilar fundamental para la mimesis narrativa. Esta unidad se articula a través de la caracterización de un *pseudo-espacio*, es decir, el espacio del relato que no es mismo que el lugar real.

«La disposición espacial de la trama se articula mediante *planos espaciales*, que son unidades individualmente referidas a los lugares concretos donde ocurren los hechos narrados. En principio, la articulación de los planos espaciales se subordina a la de los planos temporales, ya que es esta la que en primer lugar rige la composición del relato. El escritor decide en qué orden lógico-temporal hace falta construir la narración, y después se *encasta* los planos espaciales en los marcos cronológicos correspondientes.»¹²⁵

¹²⁵ Albert Chillón, *op. cit.*, 1993, pp. 158 y 159.

En ninguna de las novelas de Fallaci vemos que se desarrolle la unidad de tiempo mediante la representación de un espacio estático, pues la escritora desarrolla todas las tramas mediante la representación de distintos espacios. Así pues, compone un espacio cinético, en el que incluso se atreve a crear uno o diversos planos espaciales externos e internos, —estos segundos, instalados dentro de la mente de los personajes—, tal y como se nos presentaba Virginia Woolf en ese desdibujar entre la vida de los personajes y la vida psíquica de los mismos en su obra *Las ondas*. En este tipo de relatos resulta complejo discernir si se trata de planos espaciales simples con los que son compuestos.

En el caso de Fallaci, esta difícil distinción se ve potenciada, además, de las constantes digresiones personales de la escritora. Veamos un fragmento del retrato del anarquista que se disfraza, en realidad, de novela psicológica y que exemplifica la presentación de los espacios que se difuminan con los pensamientos de la propia Fallaci:

«La casa del bosque tenía también graves defectos. Por ejemplo, la avenida de plátanos y tilos no ofrecía protección, pues además de estar poco frecuentada, a ella daban solo viviendas con las cancelas rigurosamente atrancadas: ni una tierna o un edificio público o un lugar de encuentro aparte la parada del autobús donde ni se apeaba ni montaba nadie. En cambio, nuestra cancela permanecía siempre abierta, no había ni siquiera un farol que iluminara nuestro pasaje. De noche quedaba sumado en la oscuridad, y para llegar hasta la villa había que recorrer un centenar de metros en aquella negrura, si alguien hubiera querido agreddirte, raptarte o matarte no hubiera tenido más que esperarte en la oscuridad, escondido tras un árbol o un seto de laurel. Por la noche, es cierto, nos imponíamos la precaución de ir y volver en taxi, pero raramente el conductor llegaba a la puerta de entrada, y cuando lo hacía era para abandonarnos antes de que introdujéramos la lleva en la cerradura. Así pues, los eventuales agresores tenían tiempo de surgir de la sombra y saltarte. Todo esto lo preví, y constituyó el motivo por el que o estaba segura de la oportunidad de alquilar la casa, pero tú respondiste que la belleza tiene sus riesgos, y que éstos merecían correrse por un lugar tan encantador.»¹²⁶

Sin embargo, más allá de la disposición de los planos espaciales, es importante constatar el tratamiento narrativo del espacio, a través conocimiento tanto personal como documental de los espacios en los que transcurre la historia. De hecho, más allá de presenciar y pisar todos los ambientes en los que acontecieron hechos noticiable,

¹²⁶ Oriana Fallaci, *op. cit.*, 1980, pp. 234 y 235.

Fallaci se documentó previa y posteriormente a la hora de lograr una descripción mucho más verosímil.

5.3.2. LA ARTICULACIÓN Y CARACTERIZACIÓN DEL ESPACIO

El procedimiento que da lugar a la caracterización del espacio en el relato es la descripción, que más allá de pintar lugares y ambientes también describe atmósferas, potenciadas según las técnicas personales del escritor. Por su parte, Fallaci suele ser igual de visceral a la hora de formular preguntas que describiendo entornos y lugares que llevan incluso a mitificar a los personajes que retrata. El prólogo de *Un uomo* nos muestra esa descripción que se aleja millas de lo considerado válido para el periodismo ortodoxo:

«Un rugido de dolor y de rabia se alzaba sobre la ciudad, y atronaba incesante obsesivo, arrollando cualquier otro sonido, escandiendo la gran mentira. *Zi, zi, zi!* ¡Vive, vive, vive! Un rugido que no tenía anda humano. En efecto no se alzaba de seres humanos, criaturas con dos brazos y dos piernas y un pensamiento propio sino que se elevaba de una bestia monstruosa y carente de pensamiento: la multitud, el pulpo que a mediodía, incrustado de puños cerrados, de rostros distorsionados, de bocas contraídas, había invadido la plaza de la catedral ortodoxa, y luego había alargado los tentáculos de lava en su desbordamiento devora todos los obstáculos, ensordeciéndolos con su *zi zi, zi*. Sustraerse a ello era ilusorio. Algunas oficinas, en cualquier lugar donde parecía hallarse una protección, al menos para no oír el rugido; pero éste, filtrándose por las puertas, las ventanas y las paredes alcanzaba igualmente sus odios, de tal manera que al poco terminaban por rendirse a su sortilegio.»¹²⁷

Aquí vemos la contribución de la mimesis espacial para la verosimilitud narrativa. Sin embargo, llegados a este punto, creo que sería necesario distinguir *describir* de *narrar*, dos acciones muy fácilmente confundibles, pues tal y como afirma Gerárd Genette, la oposición entre ambas es uno de los rasgos básicos del pensamiento literario occidental¹²⁸.

De hecho, el relato lo forma la representación tanto de acciones como de acontecimientos y la representación de objetos, ambientes, personajes, que son puestos a la vista al lector mediante la descripción. Es por la combinación de estas variables que resulta complejo discernirlas con claridad, aunque más fácilmente encontraremos la

¹²⁷ Oriana Fallaci, *op. cit.*, 1980, pp. 11.

¹²⁸ Gerárd Genette, *op. cit.*, 1972, p. 162.

descripción exenta de cualquier elemento narrativo que a la inversa. Según Genette, «podemos decir que la descripción es más indispensable que la narración, ya que es más fácil de describir sin contar que contar sin describir (tal vez porque los objetos pueden existir sin movimiento, pero no el movimiento sin objetos).»¹²⁹

Aunque la mera descripción no se suele encontrar en estado libre y sí en las semblanzas, en el caso de Oriana Fallaci, dadas sus piezas híbridas, vemos que su contribución al género del retrato siempre va de la mano de la narración, que se funde con sus reflexiones. Por ello, algunas de sus piezas y entrevistas en profundidad se han convertido en verdaderos retratos novelados.

En la novela, encontramos dos tipologías de funciones en cuanto a la descripción: la función decorativa y la explicativa (simbólica). Mientras que la primera es meramente ornamental, la segunda es la más frecuente, en especial, en la novela realista, en la que se representan tanto las atmosferas, como los escenarios y la psicología de los personajes. Llegados a este punto, ¿podríamos afirmar que Fallaci solo emplea la descripción explicativa? Bajo mi punto de vista, la visceral escritora –y como nos ha sido patente en el último fragmento su prolífico reportaje novelado–, también cae en fragmentos descriptivos que satisfacen retóricamente. Ya he comentado a lo largo de este trabajo que unas de las constantes de Fallaci siempre fueron la poética y el ritmo en sus novelas. Aunque este trabajo no se ocupa del estilo textual, creo que es importante mencionar que en su descripción significativa se nos presentan multitud de metáforas, metonimias, sinédoquias y sinestesias. Además, este empleo de la descripción llega a tener un carácter diegético, pues suele interrumpir acciones para crear suspense, además de modular el ritmo de la narración.

Llegados hasta aquí, podríamos afirmar que la manera en cómo se ejerce el tratamiento del espacio es uno de los recursos de composición más importantes con que se viste la trama de los reportajes novelados contemporáneos. Según Albert Chillón:

«Los recursos de composición y caracterización espacial de la novela son, en manos de reporteros que estamos examinando, herramientas esenciales para la autentificación del material documental tratado y, a su vez, para la consecución de uno de los más

¹²⁹ Gerárd Genette, «Frontières du récit» (1966), dentro DD. AA *Communications*, 8, *L'analyse structurale du récit*. París, Seuil, 1981, p. 163.

importantes propósitos del reportaje novelado: otorgar coherencia y verosimilitud a las narraciones documentales.»¹³⁰

Por ello, no deberíamos desdeñar la aportación de la descripción significativa, pues soporta el peso de las caracterizaciones tanto de los personajes (prosopografías y etopeyas), como la de ambientes (topografías).

5.3.3. LA DESCRIPCIÓN EXPRESIONISTA EN EL REPORTAJE SUBJETIVO

Sin embargo, cada uno de los reporteros literarios contemporáneos, aun y la importancia con la que dotan la descripción de relieves, la ejecutan de maneras distintas. De hecho, encontramos tres tipos de descripción del espacio: la impresionista, la figurativa y la expresionista. En la obra de Fallaci encontraremos la segunda de las tipologías en tan solo una de sus obras que entran en este análisis, *Penélope en la guerra*, pues Fallaci no suele caer en la pintura fiel y exhaustiva, sino en aportar su mirada. Es en esta obra donde observamos la excepción, prestemos atención a su modalidad de descripción de este pasaje:

«La casa de Martine era una construcción de tres pisos en Washington Square, con la cubierta de pizarra, la fachada oculta por la hiedra y el precio excesivo de un objeto de anticuario. Se entraba en ella por una pequeña puerta vidriera, lacada de blanco y protegida por cortinas de organdí y luego por un pasillo saturado de Jolie Madame que Martine echaba cada día como DDT. Junto al umbral había un timbre e alarma que sonaba cada vez que se abría la puerta. La camarera tenía que telefonear en seguida a la policía dispuesta a comparecer, diciendo que no se molestara, que entraba la dueña de la casa o un amigo.»¹³¹

Además, en la obra de Fallaci tampoco se nos presenta la descripción impresionista, pues sugerir con unas pinceladas sumarias no entra dentro de sus esquemas descriptivos. A fin de cuentas, a lo largo de sus piezas híbridas, se nos aparece sin pausa la descripción expresionista, pues en su subjetividad se encuentra inherente exagerar y enfatizar deliberadamente según los contornos, luces y sombras que le parecen. De hecho, es el punto de vista testimonio o protagonista el que comporta que la descripción siempre tome un carácter claramente subjetivo. Es así, que los

¹³⁰ Albert Chillón, *op. cit.*, 1999, pp. 162 y 163.

¹³¹ Ibid.

ambientes y lugares ya no son descritos desde fuera, sino que Fallaci representa desde dentro; pierde distancia y objetividad, a la vez que gana en inmediatez. Este matiz subjetivo lo vemos claramente en el narrador testimonio de *Nada y así sea*:

«8 de diciembre.— Tanto más cuanto que en estas pagodas nada te impulsa al heroísmo. Ni siquiera parecen pagodas, no hay en ellas solemnidad ni tragedia. Las imaginábamos sugestivas, hermosas como los templos que he visto en Bangkok y en el resto de Asia. En cambio, son casuchas de la periferia, escondidas en callejuelas sucias, apestosos callejones, ni siquiera las encuentras en un momento dado, porque no se distinguen de las demás. Solo a fuerza de dar vueltas te das cuenta de que sobre la fachada se balancea un cuartel en el que está escrito: “Pagoda Tun Nghien”, “Pagoda Xa Loi”. En torno a ella pulula la vida rumorosa, agresiva: timbres de bicicletas y *rickshaws*, gritos de tenderos, ladridos de perros, risas de niños que se persiguen o hacen pipí contra la pared. Es la vieja Saigón que existía en los tiempos de los franceses, el pobre folklore que gusta tanto a los ricos turistas europeos. No hay carros blindados, ni jeeps con ametralladoras, ni fortificación con sacos terreros, sino una multitud densa y aparentemente feliz con sus sombreros cónicos, y si estás aciertas acierta altura un río de sombreros cónicos que se deslizan sobresaltados. Cada callejuela es un pequeño mercado en el que las vendedoras, sentadas en el suelo, te ofrecen la mercancía colocada en tierra, pescado fresco y escurridizo, pollos asados, arroz hervido, huevo duros, piñas y sino las escuchas se te agarran a los vestidos con alegre insistencia: en aquella orgía de alimentos y alegría uno no piensa en la muerte. A la muerte parce haberte olvidado, aquí al lado de la guerra.

»Esta mañana fui a ver Tri Quang, a la pagoda Sha Loi. Llegamos pasando por encima de mendigos, perros vagabundos, montones de inmundicias, y un embudo dejado por una bomba. Donde ahora está el embudo, el venerable Tienh Minh, lugarteniente de Tri Quang aparcaba hace dos años su coche. Cuando subió a él, y lo puso marcha, estalló la bomba y se le llevó los intestinos. Vive milagrosamente con un intestino artificial, ni que decir que no se trataba de una bomba vietcong. Enemigo acérrimo de los norteamericanos y del gobierno que éstos han querido. Tienh Minh combatió contra los franceses al lado de los comunistas, y hoy se le acusa de usar la pagoda para proteger a los vietcong. ¿También la pagoda Xao Linh? ¿Por qué no? Es a propósito: tan llena de escaleras, corredores, pasillos que dan a patios secretos, además balcones, desde detrás de los cuales invisibles ojos te escrutan. Te siguen, tal vez te tengan bajo la mira. La celda de Tri Quang tiene dos puertas; cada puerta está protegida por 3 o 4 monjes fuertes y

decididos: no cabe en la cabeza que precisamente ese cuartel general de una oposición basada en el suicidio.»¹³²

Oriana Fallaci huye de la descripción figurativa y se decanta siempre por la expresionista que, más allá de describir los fenómenos, lugares y ambientes observados, se centra en el impacto que éstos provocan en su alma como narrador observador. En este pasaje se nos descubre un Saigón descrito con una gran exacerbación de las luces y sombras, muy común en expresionistas nórdicos y germánicos de principios de siglo. Es así que, sin dudar, podemos situar a la autora en esta tipología de descripción, pues sus reportajes subjetivos están teñidos de una poética que va de algo patética a agónica.

«Es una forma de arte visionario, místico e *interiorizante*, que se basa en la experiencia emocional y espiritual de la realidad por encima de su comprensión analítica. Como oposición al clasicismo, rompe la armonía establecida y utiliza el desorden compositivo y la de la realidad. Como oposición al impresionismo defiende un arte en el que el artista se graba de forma emotiva en el acto artístico y no actúa simplemente como un mero testigo que transcribe las impresiones perceptivas que recoge de la naturaleza»¹³³

De hecho, la visión torturada y apocalíptica de Fallaci está presente en multitud de sus obras, en tanto que deforma deliberadamente los contornos de la percepción ordinaria para expresar intensísimamente el efecto que produce en su ánimo. En el siguiente pasaje de la obra de la italiana, narra cómo vivió el Apocalipsis del 11-S en su extenso artículo convertido en libro, *La rabia y el orgullo*, en el que vemos la enfatización de luces y transformación de las Torres del World Trade Center:

«Estaba en casa, mi casa se halla en el centro de Manhattan, y alrededor de las 9 he advertido la sensación de un peligro que quizás no me había alcanzado pero que me concernía. La sensación que tienes en la guerra o mejor en combate cuando percibes a flor de piel la bala o el cohete que silba, entonces estiras las orejas y gritas a quién está cerca de ti: «Down! Get down! ¡Al suelo! ¡Échate al suelo!». La rechacé. No estaba en Vietnam, me he dicho, no estaba en una de las tantas y malditas guerras que desde mi niñez han atormentado mi vida. Estaba en Nueva York, por Dios, en una maravillosa mañana de septiembre: el 11 de septiembre de 2001. Sin embargo, la sensación ha continuado poseyéndome, inexplicable, así he encendido el televisor: cosa que nunca hago por la mañana. Bien, el sonido no funcionaba. La imagen, sí. Y en todos los canales,

¹³² Albert Chillón, *op. cit.*, 1999, pp. 162 y 163.

¹³³ Juan Serra Lluch, «[Aproximación al Expresionismo](#)». En su *Tesis online sobre Color y Arquitectura contemporánea*, 2003. (Consultado 15/05/2016).

aquí hay casi cien canales, veías una Torre del World Trade Center que desde el piso ochenta hasta la cima ardía como una gigantesca cerilla. ¿Un cortocircuito? ¿Una avioneta que se había estrellado? ¿O bien un acto de terrorismo bien planeado? Casi paralizada me he hecho las tres preguntas y, mientras me las había, en la pantalla ha aparecido un avión. Blanco, grande. Un avión de línea. Volaba muy bajo, y volando muy bajo se dirigía hacia la segunda Torre como un bombardero que apunta a su objetivo y se arroja sobre él. Entonces he comprendido qué estaba pasando. Quiero decir: he comprendido que se trataba de un avión kamikaze, que en primera Torre había sucedido lo mismo. Y en ese mismo momento el sonido ha vuelto, ha transmitido un coro de gritos salvajes. Repetidos, salvajes. «God! Oh, God! God, God, Gooooooood! ¡Dios! ¡Oh, Dios! ¡Dios, Dios, Dioooooos!» Y el avión blanco se ha ensartado en la segunda Torre como un chuchillo que ensarta en una barra de mantequilla.

»Eran las nueve y tres minutos, ahora. Y no me preguntes qué sentí en ese momento o después. No lo sé, no lo recuerdo. Era un trozo de hielo. También mi cerebro era hielo. No recuerdo tampoco si algunas cosas las vi en la primera o en la segunda Torre. La gente que para no morir quemada viva se lanzaba por las ventanas de los pisos ochenta o noventa o cien, por ejemplo. Rompían los cristales de las ventanas, saltaban, se lanzaban al vacío como cuando saltamos de un avión en paracaídas... A docenas. Sí, a docenas. Y caían tan lentamente, tan lentamente... Caían agitando los brazos y las piernas, nadando en el aire.... Sí, parecían nadar en el aire. Y no llegaban nunca. A la altura de los pisos treinta aceleraban. Comenzaban a gesticular desesperados, supongo que arrepentidos, como si gritasen *help-socorro-help*... Y tal vez lo gritaban de verdad, he sabido después. En fin, caían al suelo y *paf*. Se rompían como copas de cristal. ¡Por Dios! Yo creía haber visto de todo en la guerra. Me consideraba vacunada por la guerra, y sustancialmente lo estoy. Nada me sorprende ya. Ni siquiera cuando me enfado, ni siquiera cuando me indigno. Pero en la guerra siempre he visto gente que muere porque la matan. Nunca he visto gente que muere matándose, arrojándose al vacío, sin paracaídas, saltando por las ventanas de un octogésimo o nonagésimo o centésimo piso... Han continuado matándose así hasta que las dos Torres, la primera alrededor de las diez, la otra a las diez y media, se han desplomado y... Sabes, junto con la gente que muere porque la matan, en la guerra yo he visto siempre cosas que derrumbaban porque estallaban como una bomba. Pero las dos Torres no se derrumbaron de esta manera ni por esta razón. La primera ha implosionado, se ha engullido a sí misma. La segunda se ha fundido como una barra de mantequilla. Y todo ha ocurrido, o así me parecía, en un silencio sepulcral. ¿Posible? ¿Existía realmente aquel silencio o estaba dentro de mí? »¹³⁴

¹³⁴ Oriana Fallaci, *op. cit.*, 2001, p. 56-59

No veríamos ni a Mailer o a Sciascia cultivando este tipo de descripción, pues los reporteros novelistas objetivos escapan de expresar visceralmente sus pensamientos, sentimientos y sensaciones, como lo hace Oriana Fallaci. Esta modalidad de descripción que se confunde tantas veces en su narración, aporta la clara posibilidad de poder expresar sus pasiones, miedos y fobias. La forma emotiva que hemos visto en el pasaje anterior de Fallaci es uno de los tantos que encontramos en el primer libro de una trilogía tildada de islamofóbica y que está fuertemente construida por descripciones del cariz presentado.

5.4. LOS PERSONAJES

Los personajes conforman el gran eje de las composiciones narrativas. Ya no solo en las novelas, sino que su importancia se extraña, como era de esperar, a las piezas periodísticas más similares al género de la novela, como el reportaje novelado o cualquier novela testimonial que se precie. A continuación, seguiremos el análisis de las obras de Fallaci centrándonos en la dimensión de los personajes.

Es decir, partimos de modelos de construcción y producción de un personaje a la usanza de técnicas novelescas que utilizaron, por exemplificar con un par de casos, desde León Tolstoi con Ana Karenina al mítico Don Quijote de Miguel de Cervantes. Sin embargo, como veremos, los personajes de Fallaci están vertebrados a partir de personas reales que devienen personajes por el proceso de técnicas y recursos de caracterización y que han permitido la mimesis literaria, a través de la construcción de rasgos fisonómicos, de carácter o de comportamiento. Como ya aclaró en su día el novelista inglés Edward Morgan Forster, en el relato no aparece el *homo sapiens* real de carne y huesos, sino que se nos presenta un *homo fictus*, el personaje literario:

«L'*homo fictus* es más escurridizo que su pariente. Es una creación de la mente de centenares de novelistas diferentes con métodos de creación contrapuestos; de manera que no se puede generalizar. No obstante, podemos decir algunas cosas de él. Nace, generalmente, como un paquete, puede seguir viviendo después de morir, necesita poco comer, poco dormir y está infatigablemente ocupado en las relaciones humanas. Y, lo más importante, podemos arribar a saber más de él que de cualquiera de nuestros congéneros, porque su creador y narrador son la misma persona.»¹³⁵

¹³⁵ Edward Morgan Forster, *Aspectos de la novela*. Madrid, Debate, 1983, pp. 61 y 62.

El proceso de emplear recursos de caracterización de la novela ha permitido a Fallaci, como a todos los nuevos periodismos contemporáneos, mejorar la calidad literaria de sus textos a fin de realzar su capacidad para recrear con la mayor fidelidad posible la calidad de la experiencia a las personas que protagonizan el relato. Así, los personajes se convierten en el motor imprescindible de las historias que cuentan los narradores.

La importancia no residente tan solo en caracterizar a estos *homo fictus* mediante técnicas como las de prosopografía o etopeya, sino que también se hace hincapié en la humanización de los personajes. Esta última premisa es posible gracias a la puesta en relación de éstos con el medio o entorno en el que viven, las relaciones recíprocas que establecen e incluso la presentación que hace de ellos. Así pues, el personaje experimenta una transmutación: se vuelve una miscelánea de sonidos, palabras, imágenes, a fin de cuentas, en representación o mimesis de la realidad para construir perfiles verosímiles de actores sociales reales.

5.4.1. MODALIDADES DE PRESENTACIÓN DEL PERSONAJE

Antes de realizar la idiosincrasia tanto física como psicológica y social de los personajes, el escritor debe hacer una presentación al lector. Isabel Cañelles, escritora y profesora de narrativa, deja entrever que caracterizamos a nuestros personajes con lo que sea importante para el relato y, por otro lado, presentamos esa información de forma gradual, para que se fije poco a poco en la memoria del lector, a medida que la acción va requiriendo unos detalles u otros¹³⁶.

A la hora de elaborar el retrato de personaje, también hay la posibilidad de hacer una presentación directa en la que se describa a los personajes de una vez, procedimiento muy empleado para todos aquellos escritores que optan por narrar mediante las omnisciencias editorial y neutral, como predecesoras del procedimiento de autores como Dickens o Balzac de la novela realista del siglo XIX. El escritor Héctor García Quintana caracteriza este tipo de presentación que tiene, como todo procedimiento, pros y contras:

«Este método ofrece libertad total para que el narrador pueda desplazarse fácilmente en el plano espacial y temporal para ofrecernos toda la información necesaria sobre el

¹³⁶ Isabel Cañelles, *La construcción del personaje literario. Un camino de ida y vuelta*. Madrid, Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, 1999, p. 36.

personaje. Igualmente nos permite aportar la mayor cantidad de rasgos sobre el personaje en un breve período de tiempo. Pero esta virtud se puede convertir a la vez en una deficiencia. Este método puede llegar a ser aburrido. Cuando en una larga parrafada introducimos todos los rasgos del personaje, la atención del lector puede desviarse. Así, intentando caracterizar al personaje de una vez, para ganar tiempo, logramos un efecto contrario e inesperado: el lector apenas aprehende toda la información que le ofrecemos sobre aquél.»¹³⁷

Sin embargo, el formato de entradilla antes del pregunta-respuesta que emplea Oriana Fallaci en *Entrevista con la historia*, permite que mediante el relato introductorio no solo se dé al lector algunas premisas de las circunstancias que se dieron antes y durante del encuentro, sino que, a su vez, éste divise una presentación de carácter fisonómico y/o de indumentaria (prosopografía) y, a su vez, la descripción del carácter, la moral o la personalidad (etopeya). Veamos un fragmento de esta entradilla que Fallaci realizó después del encuentro con Golda Meir en 1972 y donde vemos que se aleja de toda omnisciencia que requiera distanciamiento:

«En mi opinión, incluso si no se está en absoluto de acuerdo con ella, con su política, con su ideología, no se puede evitar el respetarla admirarla e incluso cobrarle afecto. Yo le cobré afecto de inmediato. Entre otras cosas me recordaba a mi madre, a quien se parecía un poco. También mi madre tenía esos cabellos grises y rizados, ese rostro cansado y arrugado, ese cuerpo pesado sostenido por piernas hinchadas, delicadas, de plomo. También mi madre tenía ese aire enérgico y dulce, ese aspecto de ama de casa obsesionada por la limpieza. Era de esas mujeres cuya riqueza consiste en una sencillez que desarma, una modestia irritante, una sabiduría que les viene de haber agotado toda la vida en dolores, preocupaciones y trabajos que no les han dejado tiempo para superfluo. Bien: Golda Meir era algo distinto, era algo más. Por ejemplo: de ella dependía el destino de millones de criaturas, ella podía hacer o deshacer la paz en Oriente Medio, encender o apagar la mecha de un conflicto mundial. Y, además, era la representante tal vez más autorizada de una doctrina que tantos de nosotros condenan o sobre la que se expresan serias dudas: el sionismo.»¹³⁸

Fallaci presenta a la que fue la primera mujer en Israel y tercera en el mundo en asumir un alto cargo como el de la quinta primer ministro, mostrando un retrato físico y

¹³⁷ Héctor García Quintana, «[Método indirecto de presentación de personajes literarios](#)». En *Héctor García Oficial*, 2010. (Consultado el 14/04/2016).

¹³⁸ Oriana Fallaci, *op. cit.*, 1978, p. 103.

después psicológico. A la manera como hizo Rex Reed en *Do you sleep in the nude?* (¿*Duerme usted desnuda?*), retrata tomando una voz antagónica a la propia de un narrador editorial o neutral. Fallaci, como el *new journalist* que entrevistó a Gardner, sopesa mentalmente al personaje con una actitud que va de la mano de una admiración pura y dura; hasta tal punto, que de repente, Golda Meir acaba por personificarse en Tosca Cantini, la madre de la propia periodista.

Sin embargo, la prosopografía llega a su cumbre cuando, como decía Cañellas, es perfilada a lo largo del relato, dando leves trazos que parten de la observación del escritor. De todas maneras, es en la etopeya de Panagulis donde se divisa un trabajo más riguroso y minucioso de la autora, pues se va afinando a lo largo de todo el relato. Este proceso no gira entorno a la vana descripción, sino a través del registro de los diálogos y las acciones del personaje, así como de los elementos que afectan en el entorno en el que se mueve. Los predecesores de Lillian Ross, es decir, los *new journalists* americanos, ya practicaban lo que el maestro Tom Wolfe denominaba como el retrato global del personaje, uno de los mayores legados que el periodismo narrativo-literario ha adoptado de la novela realista del siglo XIX. Tom Wolfe cuenta cuál es este procedimiento:

«La relación de gestos cotidianos, hábitos, maneras, costumbres, estilos de mobiliario, de vestir, de decoración, estilos de viajar, de comer, de llevar la casa, maneras de comportarse delante de los niños, criados, superiores, inferiores, iguales, además de las diversas apariencias, miradas, poses, estilos de caminar y otros detalles simbólicos que pueden existir en el interior de una escena. ¿Simbólicos de qué? Simbólicos, en términos generales, del estatus de la vida de las personas, empleando este tema en el sentido amplio del esquema completo de comportamiento y bienes a través del cual las personas expresan su posición en el mundo, o la que creen ocupar, o la que confían que conseguirán.»¹³⁹

Tanto el reportaje novelado como la entrevista literaria son dos géneros más que idóneos para mostrar las virtudes del retrato global. En *Los antipáticos*, Oriana Fallaci se reveló como una excelente cultivadora de la entrevista literaria de personaje. Este recopilatorio de la italiana se encuentra muy cercano al procedimiento seguido en la serie de magistrales retratos que Truman Capote recopiló en *Retratos. Encuentros del americano sureño* como el que tuvo con Marlon Brando durante el rodaje de *Sayonara*

¹³⁹ Tom Wolfe, *op. cit.*, 1976, pp. 51 y 52.

(y que tanto irritó al gran divo) se acercan al conjunto de entrevistas que Fallaci realizó en 1964 con personajes de la vida social y artística con más resonancia de la época.

Uno de los grandes encuentros fue con Arletty, una de las grandes actrices francesas que comenzaron su carrera en el primer tercio del siglo XX pero que la periodista la entrevistó a los 65 años, casi ciega y en plena soledad, aunque Fallaci retrata las constantes emocionales que la caracterizaron de por vida. He aquí el inicio del capítulo “Los ojos del paraíso”:

«Pero ninguna [entrevista] fue como la que mantuve con Arletty, que alargaba sus descarnadas manos de abuela para palparme la frente, la nariz y la boca, y para comprender quién era yo y qué rostro tenía; o bien intentaba encender por sí sola su cigarrillo, mientras el encendedor buscaba inútilmente la punta: ora alejándose demasiado a la derecha, ora alejándose demasiado a la izquierda, hasta correr el riesgo de quemarse los labios.

»Ni siquiera se veía a sí misma en el espejo de enfrente, y éste era el único regalo que el cielo se dignaba hacerle: en vez de la espléndida mujer que yo había admirado cuando el primer muchacho me había cogido de la mano en un cine, tenía ante mí a una vieja decrepita de cabellos de estopa, mirada fija y ojos vidriosos como los de un pez, con cuerpo de anciana que no recuerda serlo y por tanto viste solamente una blusa impudica de un negro transparente. Sobre la blusa llevaba un echarpe rojo larguísimo. Yo esperaba a cada instante que se cubriera con el echarpe, y me ponía en tensión cada vez que le resbalaba hasta el suelo. Cuando Arletty se tumbó en el diván hubiera querido envolverla por completo con el echarpe, a modo de coertor, y aparté de ella la mirada para oír sólo la voz. Su voz es estupenda. Conquista como las cosas que dice. Si alguien me preguntara quién me conquistó más con las cosas que me dijo, contestaría al punto que Arletty: la cínica, atea y valerosa Arletty.

»Arletty es también la mujer más sola que he conocido. Está sola porque no cree en Dios, y ni siquiera la acuna la ilusión de ver después de muerta. Está sola porque vive en aquella oscuridad poblada solamente de oscuridad. Está sola porque nadie le hace compañía. No había nadie cuando llegó y nadie había cuando me fui. Ella misma vino a abrirmi la puerta. Los amigos se olvidan de ir a verla; las camareras aguantan poco. Unos y otras se aburren de oírla hablar siempre de los ojos: “¡Los ojos, los ojos! Usted no sabe lo afortunada que es: posee ojos”. Tampoco yo la ayudé a estar un poco menos sola después de la entrevista. “Hablar con usted me sirve de compañía -dijo en cierto momento-. ¿Vive en París? Podríamos vernos de nuevo.” Le contesté que no vivía en París, y que le telefonearía cuando volviera. He vuelto a París muchas veces; pero nunca

le he telefoneado. Siempre me faltó el valor. El poquito de valor para decirle: "Buenas noches, señorita Arletty. Vengo a verla."»¹⁴⁰

En este inicio de retrato, Fallaci presenta a la actriz a la manera personal: alejándose de la frialdad que suponen algunas entrevistas en las que el periodista se distancia del entrevistado. La italiana es incapaz, como hemos divisado, de mantener una línea con el personaje: en cada pregunta se muestra así misma y la admiración o sopor que le produce en el mismo momento. En este encuentro observamos una clara ternura de Fallaci hacia Arletty, que permite que el lector logre pensar en la actriz como una anciana que necesita que la salven de su soledad y su vejez, aunque sin éxito. En este pasaje, no solo la escritora hace una interpretación de la personalidad de la actriz, sino que también recorre sus acciones en presente para transportar a quien lee. Sin embargo, a veces el énfasis en la descripción se decanta a otro lado de la balanza. En el caso de la entrevista con Federico Fellini en 1963 –recopilada también en el mismo libro de *Los antipáticos*–, vemos otra modalidad de entrevista. Leamos primero algunos de los fragmentos del encuentro:

«Conozco a Fellini desde hace muchos años, para ser más precisos, cuando me encontré con él en Nueva York para el estreno estadounidense de su película *Noches de Cabiria* y nos hicimos un poco de amigos, a menudo íbamos a comer los filetes de Jack o castañas asadas en Times Square, donde también podía disparar a la diana. Pero un día, en el apartamento que compartía en Greenwich Village con una chica llamada Priscilla. Nunca entendí por qué, la nostalgia de la patria y la lejanía de su esposa Giulietta. Entró frotándose una rodilla. "Cuando estoy triste siempre me duele la rodilla: ¡Julieta, quiero Julieta!". Priscila corrió cómo me gustaría ver correr a Greta Garbo. Huelga decir que, en ese momento, no tenía nada de Greta Garbo, no era el monumento que es hoy en día. Se llamó a sí mismo Bola Blanca, en algunos casos Pallone y se abandonó a extravagantes inocentes ganas de llorar en el bar Plaza Hotel, porque el crítico del *New York Times* había escrito mal de él. De hecho, le llamaron todos los días por teléfono hasta al hotel diciendo "te voy a matar". No sabía Inglés y respondió: "Muy bien, muy bien": la alimentación de la fama de los valientes. La fama se extendió hasta le expliqué qué significaba "te voy a matar". Media hora después de la explicación, Fellini estaba en un avión y viajó a Roma.

[...]

¹⁴⁰ Oriana Fallaci, *Los antipáticos*, Barcelona, Editorial Mateu, 1964, pp. 65 y 66.

»Cuando me acerqué a él para esta entrevista fue un poco menos efusivo como es su costumbre y me dio la bienvenida levantándose y palpando desde mi cuello hasta las rodillas, jurando que si no estaba casado con Julieta se casaría conmigo enseguida.

[...]

»Tenía muy poco tiempo y la única manera de hacer que la entrevista era comiendo. Me invitó para esto en el restaurante en el que entramos en ese momento. Traté de disuadirlo de un proyecto tan horrible. La grabadora funcionaba eléctricamente, el enchufe no estaba allí, si no estaba cerca de la mesa. Pero no sirvió de nada. Así que busqué una mesa junto a una toma de corriente, establecí la grabadora entre los platos y vasos, la bandeja de aperitivos. Y comenzó la entrevista interrumpida por innumerables llamadas telefónicas continuó con la ligereza de un hombre cojo corriendo; entre el sonido de las cubiertos, botellas y masticadas vulgares. Siguió con frases como la siguiente “Con esta película tenía la intención de decir... ¿quieres jamón o salami? Miro el salami. Los que hablan de la dialéctica metafísicos... no, no quiero la pasta, que tiene mucha grasa. Un filete sin sal, aquí es lo que me pasa... es tan estúpido como para cerrar los ojos al misterio... ¡agrietarse! *ding ding*... El silencio a su alrededor y se convierte en luz... ¡las patatas! ¿Por qué no se come las patatas fritas?” No hay duda de que era necesario repetirlo. Y suspiros, gemidos, Fellini respondió de acuerdo porque yo estaba yo vendría al día siguiente a las diez en mi hotel. “Pero no estamos en la tranquilidad del hotel, Federico”. “Subiré a su habitación”. Mi habitación en el Excelsior no era muy grande, y una cama doble llenó hasta effleure las paredes. El conocimiento de la seducción que las camas ejercían sobre Federico Fellini está claro.»¹⁴¹

En este pasaje, Fallaci pone énfasis en la interpretación del personaje y ya no tanto a la prosopografía, haciendo incursiones a pasados encuentros con el actor para ligarlo con el carácter de la entrevista que tuvo lugar en un restaurante. Sin embargo, el recurso del retrato en forma de entrevista en profundidad sin el mítico formato de pregunta-respuesta confiere un carácter interesante de analizar: a través de los diálogos de forma indirecta se palpa la personalidad y los puntos psíquicos tan característicos de Fellini.

De esta manera, el semblante del actor va descubriéndose al lector a medida que avanza en el capítulo. No hacen falta descripciones porque es el propio Fellini el que se describe por sí solo a través de sus acciones. A su vez, este formato de presentación del personaje también permite situar a la propia autora como participante en la historia, un recurso muy común en la obra de Fallaci.

¹⁴¹ Traducido del apartado «[Intervista](#)» en *Oriana Fallaci sito ufficiale*, s.a. (Consultado el 28/03/2016).

Así pues, este fragmento del actor italiano nos sirve para introducir otra forma de presentación de los personajes: la indirecta. El proceso de presentación de los personajes mediante síntesis biográficas muy trabajadas y su combinación libre con las formas de retrato es muy característico en las piezas de la periodista. Así pues, Fallaci describe mediante relatos cronológicos –que pueden ir dando saltos en el tiempo– y mediante la biografía, presentada a través de información abundante. Este otro modo de presentación es mucho más rico y complejo, pues da el peso al entendimiento del lector, que tiene que inferir la fisonomía e idiosincrasia del personaje. Esta tarea la consigue a partir de los indicios fragmentarios que va recibiendo a lo largo del curso de la narración (soliloquios, monólogos, diálogos, estilo indirecto libre, relatos de acciones, cruce de puntos de vista o el registro de los rasgos elocutivos de los personajes).

Así pues, este tipo de retratos producidos con la presentación indirecta confieren al relato un carácter escénico que aporta un juego de matices muy importante. La combinación entre ambas crea una clara riqueza por los recursos compositivos y estilísticos diversos, así como también una atmósfera de intriga teñida de ambigüedad¹⁴².

Donde vemos de manera más clara la presentación indirecta es en el *romanzo-verité* de *Un hombre*, en el que Oriana Fallaci va tejiendo el retrato de Alekos Panagulis apoyándose, sobre todo, en el punto de vista de narrador testimonio que domina todo el relato para dar a conocer la personalidad del protagonista, pero también la suya propia. Sin embargo, como era de esperar, Fallaci no salva las distancias en ningún momento e incluso participa en la propia historia. Este ejercicio tan claro, valiente y, a su vez, peligroso acaba por crear una grandiosa aportación al periodismo personal, al sacudir al lector con un coctel de biografía y confesión íntima. Este reportaje novelado permite a Fallaci auto-descubrirse a partir de Panagulis mediante la caracterización indirecta tanto de ella misma como del anarquista. Veamos distintos pasajes del libro para ejemplificar este modo de presentación:

«Este era al hombre al que, finalmente, conocí al día siguiente, para chocar contra él con violencia, como un tren que discurre en dirección contrario por la misma vía.

[...]

Me preguntabas, lamentándote: “¿Por qué no nos conocimos antes? ¿Dónde estabas cuando conectaba las minas, cuando me torturaban, me procesaban, me condenaban a

¹⁴² Resumen de las ideas de Albert Chillón, *op. cit.*, 1993, pp. 187-205.

muerte y me encerraban en esa tumba?" Con remordimientos, yo te respondía que en Saigón, Hanoi, Pnom Penh, Ciudad de México, Sao Paulo, Río de Janeiro, Hong Konh, La Paz, Cochabamba, Ammán, Dacca, Calcuta, Colombo, Nueva York, otra vez Sao Paulo, otra vez Saigón, otra vez Pnom Penh [...]. Nunca te respondí que estaba donde el destino exigía que estuviera, porque el destino había determinado que nos conociéramos aquel día y a aquella hora, no antes.

[...]

¡Tuviste tantos rostros y tantos nombres en aquellos años! En Vietnam te llamabas Huyn Thi An, y eras una muchacha vietcong con las mejillas, el mentón y la frente cubiertos de cicatrices. Te había estallado en casa la carga de dinamita con la que querías matar a un tirano llamado Vien Thieu, y te cogieron.

[...]

En Bolivia te llamabas Chato Peredo, y eras el último de los hermanos Peredo, el primero muerto con Che Guevara y el segundo, en un enfrentamiento con la policía.

[...]

Luego te llamaste Tito de Alencar Lima, un fraile dominico del que no conocía el rostro ni la edad. Te convertiste en el padre Tito de Alencar Lima el 17 de febrero de 1970, cuando el capitán Mauricio fue a detenerte con su escuadra y te llevó a la central de la ESA, que en Sao Paulo llevaba el nombre de Operaciones Bandeirantes, y te dijo: "Ahora conocerás la sucursal del infierno"

[...].

A continuación, puse las rosas en un banquillo, el magnetófono en una mesita, me senté te pedí por favor que hicieras otro tanto frente a mí, bien, así, en seguida empezamos, y me puse a interrogarte: profesional, fría. [...] Había algo en ti, me decía, que al mismo tiempo atraía y repelía, commovía y aterrorizaba. [...]. ¿Qué? Tal vez el rostro. Pero no, el rostro era cualquier cosa menos excepcional. De hermoso no tenía más que la frente: alta, tan despejada, de una pureza sublime. Sólo resultaban interesantes los ojos porque no eran iguales, ni en la forma ni en tamaño [...]. El resto apenas impresionaba. Los párpados eran dos cucharillas informes de carne, la nariz era carnosa y un poco desviada, apenas imperiosa en los orificios, la barbilla era breve y caprichosa, y las mejillas demasiado redondas.»¹⁴³

A partir de distintos personajes, Oriana Fallaci logra, de manera magistral, vertebrar un retrato con la información suficiente como para que el lector sitúe a Alekos en cualquiera de las situaciones a las que va remitiéndose la autora. La prosopografía

¹⁴³ Oriana Fallaci, *op. cit.*, 1980, pp. 133, 137, 138, 139, 140, 144 y 145.

concisa y el papel de la propia autora en la historia confieren acción del lector al relato. De esta manera, Fallaci ha logrado hacer una semblanza de Panagulis mientras se retrata a sí misma, es en el anarquista donde Oriana se ve en totalidad. La combinación entre la presentación directa e indirecta hace que devenga a una técnica mixta, que aporta riqueza, pues se examina el personaje desde su interior y desde su exterior.

Técnicamente, la escritora lo consigue trabajando un punto de vista omnisciente más que trabajado –dado que vive durante años con Alekos– con la intrusión de elementos muy laboriosos de carácter escénico que permiten mostrar los estados de la conciencia, mediante el estilo indirecto libre, diálogos... y que ayudan a desentrañar los conflictos internos tanto del anarquista griego como de la autora. Así pues, es a partir de la presentación mixta, más compleja pero mucho más enriquecedora, que Oriana Fallaci satisface sus ambiciones saturadoras.

5.4.2. MODALIDADES DE CARACTERIZACIÓN DEL PERSONAJE

Gracias a la combinación de artificios, recursos y convenciones de representación se vertebría un perfil de carácter fisonómico, psicológico, biográfico y moral de todo personaje que puebla el relato. Unidas a este juego de recursos para crear un *homo fictus*, veremos muy relacionadas a lo largo del análisis de los personajes de Fallaci, las dimensiones que hemos ido tratando a lo largo de este estudio de obras. Es decir, el punto de vista, el espacio y el tiempo ayudan a crear un semblante característico que la autora busca vertebrar con éxito.

A continuación, procederemos al análisis de la caracterización de los personajes tejidos por Fallaci, tomando como punto de partida que todos ellos son dinámicos, es decir, que van evolucionando a lo largo del relato. Un ejemplo de ello, es el personaje de Giovanna en *Penélope en la guerra*, que va desarrollando unas cualidades y maneras de vivir a medida que va avanzando el relato. Todo ello se fortalece cuando va acompañado de la condición de protagonista sobre los personajes secundarios sobre los que gira la escena: Richard y Francesco. Es este trío el que hará fortalecer a la Penélope de Fallaci. Así pues, se nos presenta –si tenemos en cuenta la tipicidad de la caracterización– un personaje tipo, complejo y multifacético que condensa rasgos de muchas mujeres reales sin olvidar las contradicciones básicas de una sociedad dada,

como definió Lukács en su tiempo¹⁴⁴. Veamos la manera de la autora para representar los pensamientos y, por ende, de caracterizar a Giovanna:

«Nunca, al pasar ante el espejo, conseguía vencer la tentación de mirar lo que más me interesaba en el mundo. Ella misma. Y cada vez quedaba un poco desilusionada, como si la muchacha que veía delante fuera otra persona. Creía tener un cuerpo robusto, por ejemplo, y en el espejo era frágil, de efebo, creía tener un rostro excepcional, boca dura, nariz fuerte y ojos firmes, y, en cambio, en el espejo era una cara vulgar, una boca tierna, una nariz pequeña y unos ojos a veces muy asustados. Y no se gustaba. De la muchacha en el espejo le gustaban solo sólo los cabellos, porque eran rubios y le hacían olvidar que pertenecía a una tierra en que las mujeres tienen el pelo negro, como su madre, no cuentan para nada, como su madre, y lloran, como su madre. Una vez, cuando era niña, había visto llorar a su madre. Planchaba las camisas y lloraba; sus lágrimas caían sobre la plancha y se evaporaban, chirriando; en la plancha quedaban unas manchitas opacas, como si hubieran sido gotas de agua y no lágrimas. Pero después las manchitas desaparecían, como si el dolor de ella no hubiera existido, y aquella vez se juró que nunca plancharía camisas ni lloraría jamás.»¹⁴⁵

Oriana Fallaci huye de los personajes arquetipos o estereotipos que, podríamos encontrar ya no solo en novelas de carácter canónico, ideal o de tradición literaria, sino también en novelas de corte realista del estilo de Stendhal o Zola. Estas novelas elaboran situaciones y personajes con problemáticas que condensan los rasgos más significativos del momento y de una situación histórica.

Atendiendo a la tipología del relevo psicológico de E. M. Forster, que diferenciaba los personajes redondos de los planos, observamos que todos los personajes de la periodista italiana escapan de la unidimensionalidad. Así pues, todos los *homo fictus* que pueblan los relatos de Fallaci son redondos o esféricos (*round characters*), ya que son complejos, imprevisibles, pluridimensionales y poliédricos.

«La prueba de un personaje redondo está en su capacidad para sorprender de una manera convincente. Si nunca no sorprende: es plano. Si no convence, finge ser redondo,

¹⁴⁴ Resumen de las ideas de György Lukács, *La teoría de la novela*, Barcelona, Ediciones 62, 2010, pp. 105-143.

¹⁴⁵ Oriana Fallaci. *op. cit.*, 2005, p. 30.

pero es plano. Un personaje redondo lleva con él lo imprevisible de la vida –de la vida de las páginas de un libro.»¹⁴⁶

Northrop Fry estableció una serie de héroes, basándose en la obra *Poética* de Aristóteles, en la que veremos que es en la figura del antihéroe o héroe mimético donde más se reflejan algunos protagonistas de la novela de nuestra escritora. Cuando el personaje no es superior ni a los otros hombres ni a su ambiente, sino meramente un personaje común, sin cualidades ni atributos especiales, hablamos del que es el personaje en clave de la literatura contemporánea: el anti-héroe¹⁴⁷. Lo encontramos patente en dos protagonistas que hemos ido analizando: Giovanna de *Penélope en la guerra* y Alekos Panagulis de *Un hombre*.

En el primer personaje, Oriana Fallaci se ha nutrido del mito de Penélope, lo que dota a Giovanna de un carácter mítico y aún más heroico. Sin embargo, la autora la ha caracterizado en clave de personaje que va evolucionando y que actúa como un ser humano: lleno de contradicciones y lejos superioridades ante otras mujeres u hombres. La protagonista abandona Italia porque alberga la esperanza de encontrar a un soldado del que se enamoró hace tiempo, Richard. Sin embargo, pronto descubre que es gay y Giovanna decide regresar donde le espera Francesco, un hombre que la ama pero que no acepta el nuevo rol asumido por la protagonista. Así pues, la nueva heroína regresa por casa y amor, dos realidades que no encontrará porque Francesco le exige el comportamiento de una mujer sumisa y obediente. Es en este momento en el que vemos un gran cambio de comprensión ante la realidad que vive:

«Lo importante, *baby*, no es existir sino saber hacer saber a los demás que se existe»
Y luego me veo con esos idiotas que me critican porque soy una mujer. Yo soy más valerosa que un hombre y las Penélopes ya no se usan. Yo hago la guerra y sigo una ley de los hombres.»¹⁴⁸

Si nos centramos en el segundo, Alekos Panagulis, el anarquista griego que se opuso de forma activa a la Dictadura de los Coroneles, encontramos un modelo de caracterización muy singular. El mismo título del libro, *Un hombre*, confiere ese aspecto de un antihéroe sin atributos especiales. Sin embargo, para Fallaci no parece ser así, pues cae fascinada por Panagulis y desde su visceralidad es incapaz de

¹⁴⁶ Edward Morgan Forster, *op. cit.*, 1983, p. 84.

¹⁴⁷ Northrop Fry, *Anatomía de la crítica*. Caracas, Monte Avila, 1977, p. 53-55.

¹⁴⁸ Oriana Fallaci, *op. cit.*, 2005, p. 140.

caracterizarlo como algo que no sea una figura de leyenda como el mismísimo Aquiles. No solo envía este mensaje codificado al lector a nivel textual a nivel de recursos de caracterización, sino que lo refuerza gracias a otras dimensiones que hemos analizado. El tiempo, en forma de estructura cíclica, que empieza y termina en el mismo lugar donde Panagulis es inhumado; el punto de vista, que emplea en forma de narrador testimonio y se nutre de todas las vivencias posibles del griego. El espacio, descrito con una variedad de matices y contrastes para avivar el suspense y la injusticia de algunos retazos de la historia. Es así que Fallaci muestra al público que ésta es una historia elevada que debe ser conocida. De hecho, como era de esperar, Oriana Fallaci no se esconde de ello y lo deja claro en el tercer capítulo de la primera parte del libro:

«La leyenda del héroe no se agota con el gran gesto que lo revela al mundo. Tanto en las leyendas como en la vida, el gran gesto nos constituye más que el inicio de la aventura, el comienzo de la misión. A éste le sigue el periodo de las grandes pruebas, luego el regreso a la aldea o a la normalidad, y después desafío final tras el que se esconde la insidiosa de la muerte siempre evitada. El período de las grandes pruebas es el más largo, tal vez el más difícil. Y lo es porque, durante su transcurso, el héroe se halla completamente abandonada a sí mismo, irresistiblemente expuesto a la tentación de rendirse, y todo se conjunta contra él: el olvido de los demás, la soledad exasperada, la renovación monótona de los sufrimientos. Pero ay de él si no espera ese segundo examen, ay de él si no resiste, si cede: el gran gesto que lo reveló se torna inútil y la misión fracasa. Pues bien; tu periodo de las grandes pruebas se llama Boaiti. Fue aquel infierno, donde desperdiciaste los mejores años de la existencia, el lugar en que tu heroísmo se confirmó y tu leyenda se consolidó. Tú lo sabías. Por esto, como un enferme que cuenta siempre su enfermedad o un veterano de guerra que cuenta siempre su guerra, y se remiten a una u otra cualquier sea el tema del que se habla, nunca te cansadas de volver con la memoria a Boiati. Incluso al final, cuando el recuerdo de la bomba, del proceso y de Egina se había empañado, enriquecida tu leyenda con empresas mucho más audaces, y desde luego más importantes, el capítulo de Boiati permanecía en ti con la angustia de una enfermedad incurable, con el orgullo de una victoria imposible, como si el tiempo pasado allí te hubiera pesado más que las sevicias y las horas transcurridas esperando el fusilamiento. De Boiati hablabas obsesivamente con todos, y con tal de hacerlo no te preocupabas siquiera de repetir las mismas cosas a quien ya las había oído o a quien no podía apreciarlas: a todo el mundo le regalabas la historia de tu viaje al infierno. ¡Y cuánto te gustaba sorprender, horrorizar, divertir donde tu sentido del humor encontraba la comicidad en la tragedia! Lo único que no contabas era la resignación que te empujó

antes de llegar, aquella esperanza de que te fusilaran pronto, de que te fusilaran inmediatamente: un hombre no puede repetir lo que hiciste cuando pediste al centinela que telefoneara a Hazizikis para que ofreciera un gallo a Esculapio.»¹⁴⁹

Se nos retrata a un hombre que lucha contra los miembros del ejército de la Dictadura de los Coroneles, Hazizikis, Ioannidis y Theofiloianacos –entre algunos otros– y que se presentan como antagonistas de Alekos Panagulis y de la propia Fallaci. A través de la caracterización de Nicolaos Hazizikis, se deja patente la tipología de personajes en el espacio actancial y el juego de fuerzas convergentes que están presentes y que se confrontan en una situación de conflicto durante todo el reportaje novelado. En este pasaje del libro vemos de qué manera Oriana Fallaci logra describir al coronel, comandante de la ESA personificándolo en la figura del inquisidor:

«El verdadero inquisidor no pega. Habla, intimida, sorprende. El verdadero inquisidor sabe que un buen interrogatorio no consiste en las torturas físicas, sino en las sevicias psicológicas que siguen a las torturas físicas. Sabe que con el cuerpo reducido a un amasijo de llagas, el interrogado se sentirá feliz de refugiarse en alguien que sólo le atormenta con palabras. Sabe que después de tantos sufrimientos, nada como el anuncio e tono tranquilo de otros sufrimientos doblegará su resistencia física y moral. El verdadero inquisidor nunca se muestra en compañía de los personajes de la comedia llamada Interrogatorio: para revelarse espera a que haya caído el telón tras el primer acto.

[...]

»el Inquisidor no tiene imaginación: es un tipo que ve el poder como un fenómeno externo, como un cúmulo de medios para conservar el status quo, sin esforzarse por estudiar su problemática. No es que se trate de un cretino o de un vanidoso sediento de gloria: a menudo carece incluso de ambiciones personales; se contenta con ser un desconocido casi sin autoridad, pese a hallarse en la antecámara del Poder. No es tampoco necesariamente malvado o corrupto: con frecuencia le mueven un odio sincero por el desorden y un amor no menos sincero por el orden. Pero el poder totalitario, opresor, es su dios: el modelo que tiene del orden es la simetría de las cruces de un cementerio. En esa simetría se encasilla él mismo sin discutir: no puede imaginar nada nuevo o distinto. Lo nuevo y lo distinto lo espantan. Devoto como un sacerdote de sistemas ya sancionados, diviniza los reglamentos y os obedece como obedece a los triviales cánones de la elegancia: traje azul, camisa blanca, corbata también azul. El verdadero inquisidor es un hombre lúgubre, que sirve a todos los fascismos, a todos los totalitarismos, a todos los régimes con tal de que sirvan para poner a los hombres en

¹⁴⁹ Oriana Fallaci, *op. cit.*, 1980, p. 69.

fila como cruces en un cementerio. Se lo encuentra donde haya una ideología, un principio absoluto, una doctrina que prohíba al individuo ser él mismo.

[...]

»Es eterno, omnipresente, inmortal. Y nunca humano. Tal vez se enamora, llegado el caso llora y sufre como nosotros; acaso tengo una alma. Pero si la tiene, yace dentro de una tumba tan profunda que para desenterrarla se necesitaría un *bulldozer*. Si no se comprendo esto, no se le puede mantener a raya, y resistírsele se convierte, simplemente, en un acto de orgullo personal¹⁵⁰.

La controvertida periodista deja muy patente cuando se le personifica un carácter o situación que la desagrada o que le parece injusta. De una manera mucho menos ofensiva retrató a la Duquesa de Alba, configurando una de las entrevistas quizá más incómodas para la portadora de títulos, que calificó a la periodista italiana, a posteriori del encuentro, de “estúpida”. Veamos algunos fragmentos de la introducción de la entrevista antes de que se inicie el diálogo en el que la periodista logra destilar de la famosa un semblante óquedo, susceptible y egocéntrico de doña Cayetana:

«La duquesa –que no es sólo duquesa, sino también marquesa, condesa, baronesa, vizcondesa y muchas cosas más- estaba en el séptimo mes de gestación de su quinto hijo, llevaba un delantal, y tenía los cabellos tan incoloros que no se distinguía dónde acababa el cuerpo cabelludo y dónde comenzaban los cabellos, que eran rubios. Como los personajes reales de quienes habla, la duquesa es muy linda y gentil, y su principal preocupación era decir lo menos posible. En efecto_ estuvimos juntas casi cuatro horas, y cuando oí de nuevo todas las cintas magnetofónicas descubrí que apenas había hablado sesenta minutos. Si a esto se le añade el detalle de que la voz de la duquesa es un susurro y no conseguí descifrar muchos susurros, debo concluir que aún habló menos.

[...] Así que no comprendo por qué se dedica tanto a la pintura y afirma a cada instante que pintar es su gran pasión, y que en desván del palacio hasta tiene un estudio. Ciento que sus cuadros, yo los he visto, no se parecen en nada a los de Goya. Son cuadros... ¿cómo diría yo?... muy modernos.

»La duquesa tenía también mucho interés en desmentir su enemistad Franco; enemistad, por otra parte, en flagrante contradicción con el hecho de que tanto sus parientes como los deudos de su marido combatieron con la Falange. (Pero no está probado que los sobrinos tengan las mismas opiniones que los tíos.) Gracias al duendecillo maligno que me impulsa siempre a enfrentarme con los españoles cuando estoy en España, aclaré una cosa: que la duquesa era ferozmente monárquica. Nadie duda

¹⁵⁰ Oriana Fallaci, *op. cit.*, 1979, pp. 156 y 157.

de ello. Muchos reyes sin trono o con trono son sus abuelos o primos, y en el peor de los casos, sus cuñados. Su sangre es más azul que todas las sangres azules de la tierra. Si ante la puerta de un ascensor se encontraran Isabel de Inglaterra y la duquesa de Alba, aquella debería cederle el paso. Ciento que habla de esto sin darle ninguna importancia y que alterna con cualquiera: divas, bailarinas y toreros.

»A mi entender, la duquesa es una mujer muy compleja. Dice que no va de caza porque no puede matar a un pajarito, y sin embargo ella misma es torera y adoro ver matar a los toros. Dice que no es rica, y su colección de obras maestras no admite precio, y además posee cincuenta castillos y no sé cuánta tierra y cuánto oro líquido. Dice que la entusiasman aquellos cuadros que me hacían caer en éxtasis, y luego ni los mira siquiera. Por temor a deteriorarlos con una partícula de humo no me atrevía siquiera a encender el cigarrillo. “Pero ¿qué hace? –exclamó al fin la duquesa–. Fume, fume. Yo fumo siempre aquí dentro”. Tal vez porque la duquesa es muy linda y muy gentil.»¹⁵¹

En la entradilla se denota ese semblante crítico con Cayetana de Alba, a través ya no solo de una etopeya fundada en las respuestas posteriores, sino también con la vertebración de una prosopografía que seguramente no fue agradable para la mismísima duquesa. El estilo de Fallaci, totalmente proverbial y repleto de compendios analíticos, hace que se ensalce como una de las mejores entrevistadoras que ha tenido el periodismo contemporáneo, aunque la neutralidad no fuera una de sus virtudes.

Como veremos también a continuación, Fallaci huye de la contemporizaciones: la entrevista pasa a ser un interrogatorio, incluso un duelo donde sale ella como ganadora por la exhaustiva documentación del personaje y el entorno que lo envuelve, así como por saber hacer la pregunta exacta en el momento y manera adecuada. En *Entrevista con la historia* se hace más que patente esta vindicación tan manifiesta de la subjetividad, como si la cosa le afectara personalmente o tuviera que tomar posición. He aquí otro ejemplo de caracterización a las antípodas de querer ensalzar la figura positiva que sí hemos visto en el personaje de Giovanna y Alekos, con el encuentro con William Cosby:

«Emponzoñada por la pasión y la rabia, mi voz temblaba a veces. La suya, por el contrario, permanecía imperturbable, controlada, segura. El único signo de hostilidad partía de sus ojos color celeste, inmóviles cual los de un ciego, que a trechos se iluminaban de silenciosa ferocidad sin que sus labios dejases de sonreír, sin que cesaran sus manos de servir, suaves, el café. En determinado momento me pregunté a quién se

¹⁵¹ Oriana Fallaci, *op. cit.* 1964, pp. 201-203.

parecía aquel hombre de hielo que me mortificaba. Y la respuesta fue fácil. Recordaba a un cura de la Inquisición, o a un funcionario del Partido Comunista soviético. Que es, a fin de cuentas, lo mismo. Había yo visto cierta vez, en los periódicos, la fotografía de Suslov. Y William Colby poseía su misma mirada, su misma nariz, su misma boca. Tenía incluso el mismo largo, seco, elegante cuerpo de Suslov. La misma despiadada compostura. Cometí, al final, el error de decirle que me recordaba a Cunhal. Con Cunhal tenía sólo en común el fanatismo y la ausencia de esa maravillosa virtud que se llama duda.»¹⁵²

En aquel momento, William Colby era director de la CIA. Esta es una de las entrevistas en las que con mayor fuerza se ha denotado una subjetividad que le llevó al enfrentamiento con el entrevistado hasta tal punto que Oriana Fallaci ardía de agresividad. Sin embargo, esto remite a la duda de hasta qué punto es ético que un periodista se comporte —parafraseando a la autora en el Prólogo de *Entrevista con la historia*—, oprimida por mil rabias y mil interrogantes¹⁵³.

5.4.3. VENTAJAS Y RIESGOS DE LA TIPIFICACIÓN

Una vez conocido el periodismo personal que ejerce la periodista sin recato alguno, considero pertinente reflexionar sobre los pros y los contras en el proceso de tipificación y caracterización de los personajes hasta ahora analizados. De todas formas, quien lee a la escritora ya sabe que se encontrará con semblanzas y piezas retratistas viscerales y apasionadas.

En su novela-verdad de *Un hombre* vemos ese acercamiento de crear toda una elegía contemporánea sin alejarse del aura mística que rodea a Alekos Panagulis. Aún y la distancia mínima —casi inexistente—, Oriana Fallaci consigue vertebrar una caracterización anti-heroica en toda la retahíla de retratos tanto políticos como sociales y culturales de la época. Es decir, logra mostrar su capacidad para atrapar al lector dándole datos imprescindibles, siempre desde su experiencia personal más vital, pero también mostrando sin escondites el amor que siente por Alekos. Es así, que el relato, de antemano, ya se aleja millas del periodismo de la academia. Además, más allá de la pasión y visceralidad del interior de la autora, también había en el juego si el personaje al que iba a entrevistar Fallaci entraba dentro de sus esquemas de verdad y honestidad. Cayetana de Alba, como hemos observado, no formaba parte de este último caso. Sin

¹⁵² Oriana Fallaci, *op. cit*, 1978, p. 413.

¹⁵³ Oriana Fallaci, *op. cit*, 1978, p. 9.

embargo, la maestría en la caracterización conforma un personaje verídico aunque quizá, un tanto deformado por las primeras impresiones en cuanto al encuentro y a la misma duquesa, mediante recursos como la ironía y la comicidad.

Desde un principio sabemos que Oriana Fallaci concibe el periodismo para tomar partido y, por ello, nos interesa saber de qué lado está y cómo contribuye a desmantelar al personaje y lo que le rodea. Es desde el tratamiento en el uso del narrador-testimonio, estructuras del tiempo y sus duraciones, así como descripciones del espacio, que dan claves a la hora de cuestionarse la verosimilitud a la hora de dar a conocer un personaje tejido por Fallaci.

Desde el encuentro con Golda Meir o con Indira Gandhi se destila de qué manera las mujeres fuertes, con decisión y poder de mando tienen toda la admiración de Oriana Fallaci. Quizá por reminiscencia a su madre, pero el tratamiento del feminismo que es muy visible en *Penélope en la guerra*, así como el de la homosexualidad o, con más ahínco, de la lucha y las guerrillas por la libertad que vemos en *Un hombre*, acaban por conformarse como grandes temas para autora. De esta manera, quien protagonice estas situaciones y momentos históricos, según las obras analizadas, ya tiene la gran ventaja para que Fallaci emplee con maestría distintos recursos para tipificarlos positivamente. Muy al contrario ocurre con aquellos que abominan el poder como el ya visto Hazizikis, o el director de la CIA en ese momento, William Colby, o incluso la aristocrática Cayetana de Alba.

6. CONCLUSIONES

Hace unos meses, Gay Talese afirmó en una ponencia que ninguna mujer le inspira porque «a las mujeres educadas no les interesa pasar su tiempo con personas groseras o antisociales»¹⁵⁴. Mientras, desde el público se revolvía la galardonada periodista india Anuhba Bhonsle, autora de *Madre ¿dónde está mi país?*, una obra que aúna reportajes sobre Manipur, un estado al noroeste de la India que vive a punta de pistola. James Brown canta *This Is a Man's World* mientras, Oriana Fallaci, es hoy prácticamente olvidada del panorama periodístico-literario. En ocasiones, escucho: «¿Oriana Fallaci? Ah sí, la entrevistadora» y se me presenta, de pronto, la misma mujer indomable, incrédula y rabiosa, preguntándose: «¿Ya nadie recuerda mis novelas?».

Tomo el libro en el que tantas veces me habré perdido entre sus páginas, *El Nuevo Periodismo* de Tom Wolfe y busco, y vuelvo a buscar en su índice y solo encuentro una mujer de entre *nueve* de los textos que forman la antología. Barbara Goldsmith, como si con su sola presencia pudiera representarse a cada mujer periodista con plenas capacidades para haber podido convulsionar el panorama literario norteamericano en los años sesenta. Vuelvo a tomar un segundo libro, esta vez de la autora por la que me decanté a la hora de hacer este trabajo, *Un hombre*, ganadora del prestigioso premio Viareggio y traducido en numerosos países. Y no lo comprendo. No entiendo si es solo por su condición de mujer en un oficio dominado por hombres aún hoy –o si no contabilicemos a las directoras o altos cargos de cualquier medio y el bochorno llegará a nuestras mejillas–, por su carácter políticamente incorrecto tantas veces o, si quizás, es por la homofobia e islamofobia que se respira desde su última trilogía. Sin embargo, me pregunto, si este arrinconamiento se legitima aún y las aportaciones periodístico-literarias que, mucho antes de que el teórico Tom Wolfe impulsara el movimiento de ese alto periodismo norteamericano, ya eran visibles en muchos de los reportajes y crónicas noveladas de «la Fallaci».

Bajo mi punto de vista, esta relegación también viene de la mano del carácter inclasificable que toma la obra de la autora. En el inicio de este trabajo, me cuestionaba hasta qué punto el autor puede estar y mostrar cuán de involucrado está en su texto, o si es razonable que lo emplee para auto-descubrirse y se sitúe como protagonista principal en tantas ocasiones. Oriana Fallaci puso en práctica cada una de las premisas pertinentes

¹⁵⁴ Martin Pengelly, «[Gay Talese in Twitter storm after failing to name inspirational female writers](#)». En *The Guardian*, 2016. (Consultado el 29/05/2016).

para escandalizar a la prensa anglosajona, ortodoxa y convencional. Si algo claro se ha vislumbrado a lo largo de estas páginas es la absoluta vindicación de subjetividad que ponía por bandera Fallaci en su quehacer periodístico y novelístico. No concebía el periodismo de otra manera. Cualquier lector, que se presta a dejarse seducir por ese matrimonio de facetas, ya tiene claro que la obra que tiene entre sus manos será testimonial, íntima y personal.

Sin embargo, y a pesar de tener presente el carácter aprensivo de Oriana como si todas las faltas e injusticias le acometieran a sí misma, he observado de entre los pasajes de su obra, un exceso de pasión y partidismo que, en muchas ocasiones, roza el patetismo y el exceso. De hecho, en algunos pasajes de sus obras, creo que resulta complejo discernir de los hechos en sí mismos de sus propios comentarios y consideraciones personales. De todas maneras, esta técnica que acerco más a un recurso narrativo que al poco rigor, no se extraña cuando se trata del tratamiento en las transcripciones de las personas a las que entrevistó.

A medida que comentaba las tipologías de periodismo de este trabajo como antecedentes de esta periodista, he sacado a la luz casos como el del periodista Hunter S. Thompson, acusado por sus propios amigos de ser más propenso a las mentiras y a la invención que a convertirse en un transmisor de la experiencia realmente vivida. A pesar de que la propia Fallaci seguía prácticas propias del periodismo de inmersión y aún y la autobiografía tantas veces desmesurada, ya he comentado durante el trabajo que era conocida por la exhaustividad en su trabajo de investigación. Muchos de los entrevistados, así como compañeros de profesión como François Pelou, avalan el severo cuidado tanto a la hora de transcribir las palabras de los encuentros con los entrevistados, como en el momento de contrastar la información y las piezas finales. Si por algo fue conocida Oriana Fallaci es por su faceta de maniática y perfeccionista, de querer mostrar al lector su mejor faceta como comunicadora y narradora.

Es por esta ética, calidad y control de la narrativa que considero inconcebible que se encierran en un cajón olvidado sus obras, incluso que sea tan complejo, hoy por hoy, –y hablando desde mi propia experiencia– hacerse con las novelas de una autora que tanto ha aportado, tanto en el terreno periodístico como en el novelístico. Además, me parece interesante mencionar el hecho de que este relegamiento también se haga desde las facultades de comunicación que, en teoría, forman a nuevas generaciones de periodistas. Durante estos cuatro años, apenas un par de asignaturas de todo el grado, *Teoría y Técnica de los Géneros Periodísticos y Periodismo Cultural*, me han enseñado

sobre esos periodistas que se ocupan de crear vida en un trozo de papel, que son capaces de crear un *homo fictus* verosímil, bajo su propia óptica, así como de dar luz, sin miedo, a temas de sensibilidad e interés social. No sin desdeñar el rigor, he necesitado que me hablaran de periodistas-literarias como Oriana Fallaci que, aun y su carácter excesivo, aportan obras desde el aplomo, la indomabilidad frente al poder, la denuncia de las mentiras o las medias verdades e incluso desde la creatividad e innovación. En otras palabras, he deseado, y no pocas veces, el tesón, la lucha y la autobiografía propia de Fallaci para decidir huir de ese periodismo convencional (y de puro negocio) que acaba por amilanar y encerrar en una jaula sin salida al propio reportero.

7. BIBLIOGRAFÍA

7.1. BIBLIOGRAFÍA DE LA AUTORA

7.1.1. OBRAS ESCRITAS POR ORIANA FALLACI

FALLACI ORIANA, *Carta a un niño que nunca nació*, Barcelona, Planeta, 2012

— *Entrevista con la historia* (nueva edición ampliada y revisada). Barcelona, Noguer, 1978.

— *El sexo inútil. Viaje en torno a la mujer*, Barcelona. Mateu, 1967.

— *La rabia y el orgullo*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2001.

— *Los antipáticos*, Barcelona, Editorial Mateu, 1964.

— *Nada y así sea*, Barcelona, Noguer, 1985.

— *Penélope en la guerra*, Noguer, Barcelona, 2005.

— *Un hombre*, Barcelona, Mundo Actual de Ediciones, 1980.

— *Un sombrero lleno de cerezas*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2009.

7.1.2. ARTÍCULOS ESCRITOS POR ORIANA FALLACI

FALLACI ORIANA, «[An Interview With Khomeini](#)». *The New York Times*, 1979. (Consultado 16/04/2016).

— «Ariel Shanon: “[Hemos aplastado a los palestinos](#)”». En *El País*, 1982. (Consultado 24/04/2016).

— «La llegada del hombre a la Luna», *L'Europeo*, 1971. Reproducido en: *Reportaje con la historia*, Planeta, Bogotá, 1988.

7.2. BIBLIOGRAFÍA 'AD HOC'

7.2.1. ARTÍCULOS Y ESTUDIOS SOBRE LA AUTORA

CAVALLO ARIANNA, «[La storia di Oriana Fallaci, quella vera](#)» (*La historia de Oriana Fallaci, la verdadera*). En *Il Post*, 2015. (Consultado el 20/04/2016).

DE LEÓN-SOTELO TRINIDAD, «[Los homosexuales, ahora en el punto de mira de la escritora Oriana Fallaci](#)», En *ABC*, 2005. (Consultado el 09/05/2016).

DE STEFANO CRISTINA. *La corresponsal. Oriana Fallaci. Luchas, encuentros, guerra y amor: el retrato desconocido de una periodista de leyenda*. Barcelona, Penguin Random House Grupo Editorial, 2015.

DÍAZ JENN, «[Carta a un niño que nunca nació](#)». En *El País*, 2013. (Consultado 21/04/2016).

DINERMAN TAYLOR, «[Oriana Fallaci on the way on the Moon](#)». En *The Space Review*, 2005. (Consultado 23/04/2016).

FALLACI ORIANA SITO UFFICIALE, «[Intervista](#)», s.f. (Consultado el 28/03/2016).

— «[Gli ultimi anni](#)», s.f. (Consultado el 29/04/2016).

— «[I primi articoli](#)», s.f. (Consultado el 26/04/2016).

— «[Le interviste](#)», s.f. (Consultado el 07/05/2016).

— «[Un Uomo](#)», s.f. (Consultado el 25/04/2016).

— «[Vita, Infanzia](#)», s.f. (Consultado el 26/04/2016).

HERRSCHER ROBERTO, *Periodismo Narrativo. «Ensayos sobre las lecciones de los grandes maestros»*, Chile, Ril Editores, 2009.

maestros», Chile, Ril Editores, 2009.

MCGREGOR LIZ y HOOPER JOHN, «[Obituary: Oriana Fallaci](#)». En *The Guardian*, 2006. (Consultado el 29/04/2016).

NARBONA RAFAEL, «[Un sombrero lleno de cerezas](#)». En *El Cultural*, 2009. (Consultado el 29/04/2016).

PIÑAS ESTER, «[Oriana Fallaci, la reportera insolente](#)» en *Ethic. La vanguardia de la sostenibilidad*, 2015. (Consultado el 10/02/2016).

RIZZOLI SITO UFFICIALE, «[Saigon e così sia](#)», 2014. (Consultado el 28/04/2016).

7.2.2. APORTACIONES TEÓRICAS

AMAT JORDI, «[La nueva biografía. Objetivos y logros en un contexto de crisis](#)», En *Universitat de Barcelona*, 2011. (Consultado el 09/04/2016).

AMBROCIO BARRUETO FAUSTO M. y DE LA CRUZ MENDOZA JORGE J., «[El realismo literario del siglo XIX](#)». En *Colecciones de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos*, Perú, 2008. (Consultado el 01/04/2016).

BAJIN MIJAIL, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.

— *Épica y novela. Acerca de la metodología del análisis novelístico*, Madrid, Taurus, 1941.

BUENO MARTÍNEZ GUSTAVO, «Sobre el concepto de ensayo», en *El Padre Feijóo y su siglo*. Oviedo, Ediciones Separata, 1966.

BURGESS ANTHONY, *Hemingway*, Barcelona, Salvat, 1987.

- BURGUEÑO MUÑOZ JOSÉ MANUEL, *La invención en el periodismo informativo*, Barcelona, UOC, 2008.
- CALATRAVA JOSÉ R. VALLES, *Teoría de la Narrativa: Una Perspectiva Sistemática*. Madrid, Iberoamericana Editorial, 2008.
- CAÑELLES ISABEL, *La construcción del personaje literario. Un camino de ida y vuelta*. Madrid, Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, 1999.
- CÁSEDA TERESA JESÚS FERNANDO, «[Historia del género autobiográfico o el género autobiográfico en la historia. Una aproximación](#)». En *I.E.S. Valle del Cidacos, Calahorra*. La Rioja, Número 23, 2012. (Consultado el 19/03/2016).
- CHILLÓN ALBERT, *El reportatge novelat. Los nuevos periodismos y el arte del reportaje*. Barcelona, Quaderns de Comunicació, Llibres de l'Índex, 1993.
- *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*. Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de publicacions, 1999.
- COHN DORRIT, *Transparent Minds*, Princeton, N. J., Princeton University Press, 1978.
- CÓRDOBA ZOILO JOAQUÍN, «[La sociedad de masas](#)». En *ArteHistoria*, 1994. (Consultado el 08/04/2016).
- DE MONTAIGNE MICHEL, *De Demócrito y Heráclito*, Madrid, Colección “Grandes Libros”, 1971.
- FERNÁNDEZ CHAPOU MARICARMEN, «[Hacia una historia del nuevo periodismo](#)», En *Sala de prensa*, 2009. (Consultado el 13/04/2016).
- Fragmento extraído de *El Quadern gris* (1975) de Josep Pla en el apartado «[Parles](#)». En *Biblioteca Virtual de la UPF*. (Consultado el 21/03/2016).
- FRIEDMAN NORMAN, *El desarrollo de un concepto crítico*, dentro *Els Marges*, 1975.
- FRY NORTHROP, *Anatomía de la crítica*. Caracas, Monte Avila, 1977.
- GARCÍA MÁRQUEZ GABRIEL, «[Sofismas de distracción](#)». En *Sala de prensa. Web para profesionales de la comunicación iberoamericanos*, 2001. (Consultado el 05/04/2016).
- GENETTE GERÁRD, «Discours du récit» (1996) dentro de *Figures III*, 1972.
- GONZÁLEZ RODRÍGUEZ SERGIO, «[El periodista como historiador del presente. La investigación alterna](#)». En *La Escuela de Periodismo Carlos Septién García*, México, 2014. (Consultado el 23/04/2016).
- HEMINGWAY ERNEST, *París era una fiesta*, Madrid, Ediciones Lumen, 2013.
- «Frontières du récit» (1966), dentro DD. AA *Communications*, 8, *L'analyse structurale du récit*. París, Seuil, 1981.

- JOSÉ HOYOS JUAN, *Escribiendo historias. El arte y el oficio de narrar en periodismo*. Colección Periodismo, Medellín, Ed. Universidad de Antioquia, 2003.
- KRISTEVA JULIA, *El lenguaje ese desconocido: Introducción a la lingüística*, Madrid, Fundamentos, 1999.
- KRYSINSKI VLADIMIR, *Encrucijada de signos: ensayos sobre la novela moderna*, Madrid, Arco Libros, 1997.
- KUNDERA MILAN, *El arte de la novela*, Barcelona, Fábulas Tusquets Ediciones, 1986.
- *La inmortalidad*, Barcelona, Tusquets Editores, 2009.
- L. W. ADORNO THEODOR, «El ensayo como forma», en *Notas de Literatura*, trad. M. Sacristán, Madrid, Editorial Ariel, 1962.
- LEJEUNE PHILIPPE, *Le pacte autohiographique*, París, Ed. du Seuil, 1975.
- LÓPEZ HIDALGO ANTONIO y FERNÁNDEZ BARRERO MARÍA ÁNGELES, *Periodismo de Inmersión para desenmascarar la realidad*, Comunicación Social Ediciones & Publicaciones, 2013.
- LÓPEZ LEMUS VIRGILIO, «[La biografía como género literario](#)», En *Listin Diario*, 2012. (Consultado el 06/04/2016).
- LUKÁCS GEORGE, *Sobre la esencia y forma de ensayo*, edición M. Sacristán, Barcelona, Grijalbo, 1975.
- LUKÁCS GYÖRGY, *La teoría de la novela*, Barcelona, Ediciones 62, 2010.
- MARTÍN GAITÉ CARMEN, *El cuento de nunca acabar*, Anagrama, Barcelona, 1988.
- MAUROIS ANDRÉ, *Aspects de la biographie*. París, Au Sans Pareil, 1928.
- MORGAN FORSTER EDWARD, *Aspectos de la novela*. Madrid, Debate, 1983.
- PENGELLY MARTIN, «[Gay Talese in Twitter storm after failing to name inspirational female writers](#)». En *The Guardian*, 2016. (Consultado el 29/05/2016).
- QUINTANA HÉCTOR GARCÍA, «[Método indirecto de presentación de personajes literarios](#)». En *Héctor García Oficial*, 2010. (Consultado el 14/04/2016).
- REQUEJO ALEMÁN JOSÉ LUIS, *El legado de los 'muckrakers'*. Artículos de la Universidad Carlos III de Madrid, 1995.
- RIMMON SLOMITH, «Teoría general de la narración: Figuras III de Genette y estudio estructuralista de la narración», dentro Enric Sullà, ed., *Poética de la narración*, Barcelona, Empúries, 1985.
- RUBIO TOVAR JOAQUÍN, «[Algunas cosas que nos enseñan los viajes](#)». En *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2009. (Consultado el 05/04/2016).

SAAVEDRA GONZALO, «Narradores que saben más». En *Cuadernos de Información*, nº 4. 2001.

— *Voces con poder*, Bellaterra (Cerdanyola del Vallès), Departamento de Periodismo y CC. de la Comunicación, vid. Prefacio y conclusiones, 1998.

SANTORO DANIEL, *Técnicas de investigación. Métodos desarrollados en diarios y revistas de América Latina*. Ed. México, Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano, 2004.

SCHUDSON MICHAEL, *Discovering the News, A social history of American Newspapers*, EE.UU, Basic Books, 1978.

SERRA LLUCH JUAN, «[Aproximación al Expresionismo](#)». En su *Tesis online sobre Color y Arquitectura contemporánea*, 2003. (Consultado 15/05/2016).

SHIFINO MARTIN, «[Las vidas de Virginia Woolf](#)». En *Revista Libros*, 2016. (Consultado el 09/04/2016).

SIERRA OSCAR, *Ensayos de literatura contemporánea*, Ensayos, Madrid, 1975.

SINCLAIR UPTON, *La jungla*, Madrid, Ediciones Capital Swing, 2012.

VICENTE GÓMEZ FRANCISCO, «[El concepto de “Dialogismo” en Bajtin: la otra forma del diálogo renacentista](#)». En *Cervantes Virtual*, s.f. (Consultado el 17/02/2016).

VILLANUEVA DARÍO, *Comentario de textos narrativos: la novela*. Gijón, Ediciones Júcar, 2007.

WEINGARTEN MARC, *La banda que escribía torcido. Una historia del Nuevo Periodismo*, Madrid, Libros del K.O, 2013.

WOLFE TOM, *El Nuevo Periodismo*. Barcelona, Anagrama, 1976.