

Cómo citar: Pérez-Díaz, P.L. (2009). La construcción de lo verosímil en *Gomorra*: claves narrativas de un “relato real”. En J.M. Noguera, M. Farré, P.L. Pérez y M. Grandío (coords.), *El drama del periodismo, narración e información en la cultura del espectáculo: actas de las conferencias y comunicaciones del XI Congreso de la Sociedad Española de Periodística* (pp. 391-410). Sociedad Española de Periodística.

La construcción de lo verosímil en *Gomorra*: claves narrativas de un “relato real”

Pedro Luis Pérez-Díaz (plperez@ucam.edu)

**Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación
Universidad Católica San Antonio, Murcia**

Resumen: Este texto trata de subrayar y analizar algunas de las peculiaridades narrativas del *best-seller* de Roberto Saviano, *Gomorra*, encuadrado en las características propias del movimiento literario del que forma parte nominalmente la obra, la designada nueva épica italiana. Relato real, reportaje novelado, novela de no-ficción, objeto narrativo no identificado; muchos han sido los intentos de dar nomenclatura a este ejemplo de mixtura de géneros periodísticos y literarios, un maridaje de hechos contrastados y no contrastables de gran impacto social cuyo rasgo más significativo es un pacto narrativo ambiguo en el que el lector es cómplice desde la primera página.

En esta indefinición, se hace un intento de taxonomía de la obra, examinando sus elementos comunes con géneros periodísticos como el gran reportaje, el reportaje de investigación o la crónica de sucesos y otros que remiten al ropel formal y la subjetividad propia del Nuevo Periodismo y la prosa de otros géneros literarios. Los cuatro exergos que abren el libro se emplean aquí como articulaciones interpretativas de los métodos que emplea el autor para la creación de una historia de gran realismo, pero que, en su vertiente novelística, no se somete inexcusablemente a la fidelidad de los hechos.

En este sentido, Saviano maneja con precisión toda suerte de documentación sobre la organización criminal camorrista y la conjuga hábilmente con pasajes dramáticos que se hibridan en diferentes planos de realidad. Nombres propios, informes judiciales de sucesos reales y otros documentos se mezclan con vivencias y relatos de interés de interés humano, aportando una cualidad fenoménica que se inserta en la diégesis de la obra hasta el extremo de que lo narrado adquiere una textura de verosimilitud prácticamente indistinguible de la ficcionalidad.

Aspectos como la narración, la caracterización del autor implícito y los personajes o la estructuración espacio-temporal son estudiados desde este enfoque narratológico, que pone de manifiesto las técnicas que emplea el autor para ensamblar textos con visos de realidad. Todo ello, a partir de la influencia de técnicas puramente periodísticas, otras con las que se inserta la realidad extratextual en la obra, y puestas

en escena propias del mundo cinematográfico al que, dos años después de su publicación, se vería adaptada la obra.

Descriptor: periodismo literario, ficción, géneros periodísticos, narración.

Roberto Saviano y el fenómeno *Gomorra*

Hijo de un médico, Roberto Saviano (Nápoles, 1979) estudió Filosofía en la Universidad Federico II de la capital partenopea. Durante su etapa como estudiante, sintió verdadera fijación por los estudios de corte meridionalista, centrados en el análisis y las propuestas políticas vinculadas a la brecha socioeconómica existente entre el norte de Italia y el sureño Mezzogiorno. En 2002 se inició en la profesión periodística al colaborar con diversos diarios, revistas culturales y otras publicaciones vinculadas a la izquierda italiana.

Tres años más tarde comenzó a cultivar los elementos literarios que más tarde le harían célebre, unidos a su inquietud por revelar que la Camorra era algo más que un primitivo grupo de familias mafiosas: todo un *holding* criminal cuya cartera de negocios todo lo infecta. Así nació un relato corto titulado *La terra padre* (2005), publicado en la revista digital *Nazione Indiana*, y que permanece íntegro en *Gomorra* (pp. 175-189¹) junto a otras publicaciones posteriores divulgadas en el mismo lugar.

Según él mismo ha asegurado al ser entrevistado, empleó muchas horas rodeado de pilas de diarios y documentación judicial, que asocia a recuerdos y experiencias personales vividas en la geografía que le vio crecer. En marzo de 2006 culminaron sus esfuerzos con la publicación de *Gomorra. Un viaje al imperio económico y al sueño de poder de la Camorra*, que se convirtió de inmediato en un fenómeno editorial traducido a 33 idiomas, y del que se han vendido varios millones de ejemplares en todo el mundo (Mora, 2009).

El calado de la obra, comúnmente catalogada como periodismo literario, fue amplificado por sus adaptaciones teatral y cinematográfica, que reabrieron el debate en Italia y avivaron el rechazo social al crimen organizado. Tras recibir amenazas de muerte de la Camorra y experimentar el rechazo de sus allegados por culpa de esta “fatua”, el Ministerio del Interior italiano decidió asignarle una escolta permanente de carabinieri. Finalmente, hastiado por la presión, Saviano abandonó su país natal en octubre de 2008.

La repercusión del libro fue fundamental para que fuese adoptado como una de las obras más representativas de la llamada “nueva épica italiana”. Esta corriente empezó a tomar forma en 2008, cuando Wu Ming 1 (seudónimo del escritor Roberto Bui), miembro del colectivo literario boloñés Wu Ming, redactó un memorando en el que

¹ Todas las referencias a la paginación de *Gomorra* corresponden a la edición española de la obra, SAVIANO, R. (2006a): *Gomorra. Un viaje al imperio económico y al sueño de poder de la Camorra*. Barcelona: Debate.

recogía un corpus de textos de varios autores italianos. En él ponía en común obras que, desde 1993, se han caracterizado por ambientarse y tratar contextos italianos prescindiendo del distanciamiento posmoderno.

La obra de Saviano encaja a la perfección en esta corriente literaria que tiene como telón de fondo una honda frustración por la situación sociopolítica en Italia. El desasosiego por el futuro es combatido por estos escritores con un firme compromiso ético en la narración de historias, con la consecuente confianza en el poder sanador del lenguaje. Según el memorando, este movimiento se caracteriza también por el empleo comunitario de las nuevas tecnologías y por una gran capilaridad transmedial (como sucede en el mencionado caso de *La terra padre*, relato nacido en un blog y finalmente encajado en *Gomorra*).

En el plano formal, estas obras poseen cierta complejidad narrativa que no es óbice para que acaben siendo del agrado del gran público; se caracterizan por una sibilina subversión de los registros, del lenguaje y los puntos de vista, y por un mestizaje de ficción y no-ficción (Wu Ming 1, 2008a y 2008b). Esa mezcla de elementos reales y ficticios origina lo que los promotores de este movimiento denominan “objetos narrativos no identificados”, experimentos estilísticos de los que *Gomorra* es estandarte.

¿Qué es *Gomorra*? En la estela de la novela de no-ficción y el reporterismo gonzo

Desde el punto de vista formal, *Gomorra* es una obra tremendamente compleja, por lo que no es la intención de este texto el adjudicar una taxonomía absoluta en la que la obra encuentre reposo. Sí se tratará de hallar el área de intersección en la que gravita el libro, mediante la identificación de los elementos propios y ajenos de las dos esferas entre las que gravita (la periodística y la puramente literaria).

En primer lugar, es palmario que el libro de Saviano aborda un tema –la organización criminal de la mafia napolitana– que cumple con los criterios de noticiabilidad y los elementos integrantes de cualquier información noticiosa. Por destacar algunos de los más relevantes: conflicto, originalidad en el enfoque del asunto e interés humano a través de los personajes que presenta y que alimentan o sufren la lacra de la actividad criminal. Y de ahí, uno de los aciertos de Saviano es sacar a colación pública un asunto que no conforma una actualidad inmediata, en el sentido riguroso del concepto.

De hecho, *Gomorra* hace gala del empleo de gran cantidad de técnicas propias del reporterismo, a saber: acopio de documentación, un vivo y colorido estilo literario y una libertad expositiva mayor a la de la noticia pero siempre “condicionada por la necesidad de informar” (Martín Vivaldi, 1973: 210). En lo referente a este último aspecto, no cabe duda que la voluntad de Saviano es la de la denuncia y para ello no escatima en narrar sus indagaciones en primera persona.

Este afán testimonial también parece corresponder con los modos del reportaje de investigación, cuyos rasgos diferenciales identifica Jack Anderson: que la investigación sea fruto de la labor del periodista y no de terceros, que el objeto de las indagaciones

conforme un asunto de interés para un grupo “considerable” de la población y que las personas u organismos afectados traten de ocultar el hallazgo de informaciones comprometedoras (en Martínez Albertos, 1991: 321).

Como apunta Martínez Albertos, la libertad expresiva del reportaje debería mantenerse dentro un técnica objetiva de narración o una narración “behaviorista”, externa a los hechos narrados (1974: 103). Parte de los textos de esta obra se circunscriben en este estilo objetivista, en los momentos en los que el autor implícito narra hechos comprobables con la actitud de informar. El capítulo “La guerra de Secondigliano” (pp. 73-150), compuesto por multitud de crónicas de sucesos, ejemplifica perfectamente esta voluntad objetivista, sembrada con una gran cantidad de fechas, cifras y nombres propios.

Este tipo de pasajes están profusamente documentados y son interpretados por el autor con el fin de exponer la tesis de la verdadera envergadura del escenario mafioso. Así, la intervención subjetiva de Saviano es impenitente y propicia la valoración, los juicios y la injerencia de sus vivencias personales. Un *totum revolutum* que hibrida información, análisis y comentarios, pero que, en cualquier caso, parece encontrarse dentro de los marcos clásicos de lo que se considera la tarea periodística.

Sin embargo, la obra se encuentra atestada de testimonios, tanto los del propio autor como los que recoge de terceros, que el lector asocia sin reparos esta prosa testimonial a las grandes narrativas facticias que emparentan a las memorias con la crónica y el reportaje. No obstante, mientras las memorias están sometidas a un egotismo y una subjetividad acentuada, las últimas se someten a las rutinas y disciplinas de la profesión periodística (Chillón, 1999: 114-115).

En este sentido, el narrador-testigo creado por Saviano recuerda enormemente al de intrépidos periodistas de la casta del alemán Günter Wallraff, habida cuenta del enérgico realismo que imprime en la narración de sus experiencias: descargando fardos de un carguero sin conocer cuál es la mercancía, sumándose a una cata de heroína o personándose con los familiares en los funerales de las víctimas de la Camorra.

En el fragor de géneros de una obra tan hibridada, cabe preguntarse cuánto hay de periodismo en *Gomorra*. Qué cuota de este “gran reportaje” pertenece a una “enunciación facticia *de tenor documental*”, caracterizada por ser “veraz y verificable”, con una ficción reducida a la “implícita y no intencional”. Qué parte queda engullida por la “literatura del yo” de Saviano, de carácter testimonial. Y, si la hubiere, qué porción es “enunciación *ficticia de tenor realista*” (Chillón, 1999: 38-39). Para comprender mejor este extremo, es de rigor conocer si, a pesar de haber trabajado en medios de comunicación, el autor se percibe a sí mismo como informador:

“Yo no soy periodista porque carezco de la disciplina del cronista. Soy escritor y tengo la indisciplina del narrador, y ésta fue la clave que me permitió entender ciertas cosas. El periodista tiene otros objetivos, tiene que dar la noticia y contar los detalles de lo que acaba de pasar y además debe respetar las exigencias de

su editor. El narrador prescinde de todo eso. Yo iba a los lugares, más que para ver las cosas, para que ellas me miraran” (en Lucchini, 2006).

En esta afirmación Saviano se autodefine como escritor, lo que no es un dato baladí. Su vocación es netamente personal y artística, a pesar de que en su empeño no rehúsa el empleo de técnicas periodísticas. Por tanto, la obra forma parte de una tradición de trasvases entre literatura y periodismo que ha sido continua desde el siglo XVIII; ejemplos tempranos se encuentran en la literatura realista de Defoe, Poe o Dostoievski (Mora do Campo, 2002). A principios del siglo pasado, con la floreciente prensa de masas, los *features* de las revistas fueron germen de lo más tarde sería el Nuevo Periodismo.

Según Tom Wolfe, los “nuevos periodistas” arrebataron cuatro procedimientos narrativos a la novela realista decimonónica, a saber: la narración “escena-por-escena”, el uso de diálogos realistas para cautivar la atención del lector, el “punto de vista en tercera persona” y la captación de detalles simbólicos de las personas y sus entornos. Esto último es lo que él llama “autopsia social” y en la que cree firmemente que radica la fuerza del realismo (1973: 50-52). En respuesta al encorsetamiento formal del reporterismo objetivista, el tercer procedimiento acabaría convirtiéndose en la técnica del narrador-testigo, finalmente radicalizado en un periodismo gonzo, partidario y participante.

Desde entonces, la dialogización entre periodismo y literatura ha sido, si cabe, más intensa. Escritores que colaboran en diarios, periodistas que se convierten en novelistas, novelas e historias de ficción beben de seres de carne y hueso y personas que forman parte de la más alta literatura gracias a textos periodísticos. Sobre todo desde la aparición de obras que se leen “igual que una novela”, como *A sangre fría*, de Truman Capote, obra con la que *Gomorra* concurre estilísticamente, tal y como se comprobará más adelante. El propio Saviano se encuentra cómodo con el encasillamiento de su obra como novela de no-ficción, y así lo manifestó en una entrevista en 2006:

“Creo que encaja. [...] Una novela de no-ficción, diría. Junto a un yo narrativo crecido de lo que he hecho, visto, oído, he puesto la disciplina del dato y luego también mis conjeturas, sensaciones, y también las órdenes de custodia cautelar, los análisis, los porcentajes, los nombres de las empresas y los de los boss. [...] Al contrario, he creído en una escritura de invasión, una palabra capaz de inyectarse bajo la piel. El imaginario de un escritor no puede estar atado a géneros como a camisas de fuerza. Ensayo, novela, reportaje, poema. Siempre me voy repitiendo las frases de don Benedetto Croce como un antídoto, él que eliminó los confines: ‘Me interesa la verdad’” (en Lipperini, 2006).

Al margen de los géneros, Saviano está interesado en una verdad que debe estar presente de forma implícita entre él, emisor de la narración, y sus receptores. Se trata de un contrato, un pacto de lectura mediante el cual sus lectores aceptan determinadas reglas para una cabal comprensión del texto. Pero, qué sucede cuando una obra como la suya, adquiere importancia, se desgaja del resto de la “ganga

periodística”, y es publicada en forma de libro. “Si me la ofrecen en un libro pensaré que es una novela; si la veo en un periódico la tendré por reportaje”, afirma Juan Cantavella (2002: 55).

Un lector no alberga dudas acerca de que los medios de comunicación, y especialmente la prensa, conforman el territorio de la veracidad, en tanto separan la información de comentarios, publicidad y otros contenidos. Para ello, se disponen diversas balizas visuales (cabeceras, corondeles, rótulos, etc.) de las que el lector se vale en su pacto de lectura. Para mayor confusión, *Gomorra* carece de esa señalización y, a los elementos periodísticos ya descritos, se suman otros propios del ensayo, la autobiografía intimista, la novela negra y, en lo referente a la descripción del *milieu* napolitano, de la novela neorrealista italiana.

El lector acudirá al paratexto de la cubierta del libro, que en su edición original italiana es descrito como un ejercicio de “escritura en primera persona”, una reveladora “narración-reportaje” (2006b). En su edición norteamericana, *Gomorra* se presenta como “un trabajo de escritura investigativa” (2006c). En España, la industria editorial se ha limitado a comercializarla como un “relato real” (2006a) escrita por un “colaborador de los periódicos *Il Manifesto* e *Il Corriere del Mezzogiorno*”.

Si a la hábil escritura del autor le unimos un pacto literario tan ambiguo, la confusión ya está urdida: el lector hará una lectura similar a la que haría con un trabajo periodístico. Invirtiendo la lógica capotiana, hojeará una novela que se lee “como un reportaje”. Sólo si se conoce que la obra forma parte de un movimiento literario caracterizado por la fusión de realidad y ficción, surgirá la inquietud: ¿dónde acaba la *veracidad* y comienza la *verosimilitud*?

Máxime cuando algunas historias y atribuciones parecen “demasiado perfectas”, tal y como las definió una suspicaz Rachel Donadio, crítica en la Book Review de *The New York Times* (2007). Tanto, que resulta interesante para el propósito de este texto desentrañar cómo Saviano induce verosimilitud a esas partes del relato inverificables, acaso ficticias.

Lo que aquí se presenta es un análisis narratológico que ayude a descifrar esos límites que, volviendo a hacer uso de la paratextualidad, se desgranar a partir de los cuatro significativos exergos que abren el libro, atribuidas a Hannah Arendt, Nicolás Maquiavelo, una grabación de un teléfono pinchado y la película *El precio del poder*.

La construcción de lo verosímil: “Comprender qué significa lo atroz, no negar su existencia, afrontar sin prejuicios la realidad”, Hannah Arendt

La cita de Arendt parece una invitación del autor para que el lector olvide que se encuentra ante una estrategia narrativa realmente compleja. Al difuminado tránsito entre géneros se suma la confusa autoría con la que Saviano construye el relato, traza los personajes y los ubica en unas coordenadas espacio-temporales.

1. Narración

El “viaje al imperio económico y al sueño de poder de la Camorra” que subtitula la obra plantea, en realidad, un doble camino: por un lado, los pasajes reposados pero asfixiantes por las entrañas socioeconómicas del crimen mafioso. Es un viaje pericial, del dato. Y luego existe otro periplo: el de las diferentes anécdotas que Saviano nos presenta como un viaje antropológico, humano y efusivamente literario.

La primera voz narrativa, la que tiene más presencia en el libro, corresponde a un narrador principal externo y omnisciente que todo lo conoce sobre personajes y acontecimientos de la historia y las claves de su organización social. En sus pasajes abundan los fragmentos descriptivos y la reconstrucción de hechos y sucesos a través de narración indirecta en tercera persona. Esta voz se acerca enormemente al tratamiento narrativo de la seminal *A sangre fría*, pero, a diferencia de la obra de Capote, este narrador extradiegético interpreta los datos, los valora y aporta sus juicios, por lo que se puede reconocer en este narrador al autor implícito; el lector casi puede figurarse que es Saviano quien reflexiona desde su escritorio mientras escribe, rodeado de documentación. Además, este narrador es el que contribuye con una mayor impronta periodística al relato.

Una segunda voz, que aporta la anécdota en primera persona, pertenece al personaje que el autor construye y que actúa como un intrépido reportero de investigación. Este alter ego se presenta como testimonio ocular de los hechos e introduce sus pensamientos, interpretaciones y conjeturas. Este tipo anécdotas nunca fueron usadas en la primera novela de no ficción, pero su autor sí las empleó en la menos veraz *Música para camaleones*, debido a que humanizan el relato (Garza Acuña, 2004: 247). Por otra parte, la alternancia entre los sumarios narrativos de la primera voz y las escenas de la segunda se reconoce como característica narrativa primaria en el género acuñado por Truman Capote (Chillón, 1999: 215-216).

Estructuralmente, la obra está dividida en dos partes: la primera consta de cinco capítulos y la segunda de seis. Once relatos que funcionan con práctica autonomía al ser monográficos, y que perpetúan la sensación de estar ante un gran reportaje seriado. Durante la primera parte, el narrador guía al lector por los entresijos de la Camorra mientras el personaje-testigo construido por Saviano participa de encuentros con personajes y se mezcla en actividades delictivas sin aparente remordimiento o esperanza de redención. En la segunda, de espíritu más belicoso, se acerca al lector a los lugares en los que las actividades a priori legales, como la construcción o la gestión de residuos, son corrompidas por la Camorra.

2. Focalización

Explicada la narración, la focalización o punto de vista cognitivo desde el que se presenta la historia presenta una dualidad similar. Se puede describir como una focalización interna (el lector sabe lo mismo que conoce el personaje-testigo de Roberto Saviano) representada a través de la visión de su narrador intradiegético. Se tiene acceso a las reflexiones internas del personaje en orden a su conocimiento equiscente y su visión subjetiva de los hechos que protagoniza.

La técnica narrativa que vertebra la obra es la muda espacial y temporal, que según la definición de Vargas Llosa, se refiere a cualquier variación del punto de vista producido a lo largo del relato (1997: 51-69). Generalmente, esta alteración del narrador implica un cambio de persona gramatical, pero la destreza de Saviano consiste en lograr que este constante cambio sea apenas perceptible para el lector. Lo consigue enquistando la perspectiva narrativa siempre en primera persona, a pesar de que, como ya se ha matizado, existan dos voces narrativas en la obra.

Saviano camufla perfectamente las transiciones entre ambas perspectivas con desembragues internos y deícticos que ceden el protagonismo al personaje testimonio ocular que nos conduce a historias de interés humano. De este modo, cuando el narrador omnisciente desarrolla el plano del dato, del hecho periodístico y su sesudo análisis, irrumpen sutilmente las vivencias del intrépido paranarrador-testigo, más proclives a la envoltura literaria. El contrapunto es continuo y el lector apenas percibe este elaborado juego de prestidigitación.

Un buen ejemplo de esta sutileza se aprecia cuando el primer narrador aborda el colapso que ha sufrido el mercado de la heroína y cómo los camorristas recogen de las calles a drogodependientes para probar la pureza de la droga adulterada que luego distribuyen (pp. 83-87). La transcripción de una conversación telefónica real en la que dos mafiosos hablan en clave sobre estos ensayos, procedente de una orden de custodia cautelar real, sirve para que el documentado y reflexivo Saviano “supranarrador” se transfigure en el osado narrador-testigo: “Hasta que no leí este intercambio de frases, no comprendí la escena que había presenciado tiempo atrás”.

Tras este ambiguo enunciado, la voz parece retornar al gran narrador externo, que comienza a relatar en tercera persona un testeo en el que los mafiosos suministran dosis de heroína a estas cobayas humanas. Uno de los toxicómanos está a punto de morir mientras que, en todo momento, el lector cree estar presenciando los hechos desde una posición privilegiada, cómodamente distante. Después de unos momentos de incertidumbre, el joven revive y, de improviso emerge el alter ego de Saviano, que siempre ha estado ahí, ha sido partícipe de los hechos: “Juro que, si no hubiera estado tan desconcertado por la situación, habría proclamado a gritos que era un milagro”.

Igualmente, otro ejemplo de este violento *zoom* narrativo, sucede cuando se nos presenta a Don Ciro, el “submarino” (nombre dado a los encargados de distribuir las “pensiones” que la Camorra dispensa a las familias de los criminales encarcelados o finados). El lector viaja con él repartiendo las remesas a viudas, tocando la puerta de mujeres desesperadas porque no llegan a fin de mes (pp. 154-156) y al final, cae en la cuenta de que el personaje-testigo de Saviano le ha acompañado en todo momento.

3. Personajes

Obviando al “supranarrador”, el personaje principal de *Gomorra* es el *yo* construido de Saviano, un alter ego caracterizado como un joven desempleado que se adentra de forma casual en las entrañas del crimen organizado y siente una desmedida curiosidad

por entender cómo funciona el Sistema –eufemismo empleado para referirse a la Camorra–. A través de sus vivencias y encuentros fortuitos con otros personajes, este joven, cuya circunstancia personal parece impropia de la biografía del autor empírico de la obra, es la verdadera fuerza motriz del relato.

Es con los secundarios con quienes, tengan una mayor o menor presencia protagónica, se aprecia un mayor desapego por el rigor y la facticidad. Estos personajes se caracterizan por ser actantes cuya existencia extradiegética es difícilmente comprobable y por ser altamente funcionales en el plano dramático. Bien es cierto que cabe la posibilidad de que cada uno de estos secundarios esté basado en una o varias personas que Saviano realmente ha conocido y cuya identidad trata de salvaguardar.

Estos personajes son difícilmente verificables para el lector, por lo que el autor, consciente de esta carencia, más que introducirlos, los *asesta*, con una técnica de desembrague rápido, brusco. De este modo, Saviano teje una maraña de personajes reales y literarios en la que el célebre juez Giovanni Falcone puede estar a pocas líneas de un tal Mariano. Con cierta solicitud, se pueden localizar los desembragues que sirven para desdoblar los planos de veracidad y verosimilitud. Algunos ejemplos: “Entre los empleados del empresario ganador, conocí a uno particularmente hábil. Pasquale”, “Aquella mañana encontré a Mariano en el bar presa de una extraña euforia”, “Don Ciro es el único submarino que he conocido” o “Se llamaba Franco, y le conocí en el tren, volviendo de Milán”.

En cuanto a su evolución, Xian Zhu, el astuto mafioso chino que aprende del *modus operandi* de la Camorra, es un personaje plano (o rectilíneo, si se sigue la terminología unamuniana) que no progresa y siempre actúa movido por su credo crematístico, pero tiene el papel de ser maestro de ceremonias, al iniciar al personaje de Saviano en los bajos fondos. Don Ciro y Franco apenas participan en un conflicto que les haga cambiar, mientras Pasquale es quizá el secundario más redondo, dado que vive un tormento personal que le hace replantearse su vida y evolucionar. El momento climático que tanto lo traumatiza es generado mediante injerto, una técnica de textualización de la realidad, por lo que su caso es descrito minuciosamente más adelante.

El caso de Don Peppino Diana es singular, pues se trata un personaje secundario relevante que de verdad existió y protagoniza un capítulo que lleva su nombre por título. Con el mimo de un biógrafo, el narrador externo relata en tercera persona la sagaz peripecia vital de una persona a la que nunca conoció, a través de las misivas de este sacerdote que emprendió una lucha pacífica, valga el oxímoron, para que el clero condenase activamente las tropelías de la mafia.

Por último, la obra presenta toda una galería de personajes que apenas forman parte de la mención anecdótica, pero que sin duda ejercen de actantes en las crónicas que el narrador principal acomete. Estos personajes existen en la realidad extratextual y son delineados con trazos gruesos; esbozos que el lector conoce por su posición social o su implicación en un hecho veraz del pasado. Forman parte del complejo entramado social de familias y clanes camorristas, medran en la corrupta clase política o nutren la

osamenta de víctimas de la mafia. Iovine, Di Lauro, Schiavone: nombres muertos en el papel de las páginas de sucesos y de los informes judiciales a los que Saviano insufla vida y convierte en sus particulares tulpas literarios. A la postre, fueron estos personajes y nombres propios los que le condenarían a vivir escoltado.

4. Cronotopo

El cronotopo, según Mijail Bajtin, representa el espacio-tiempo, la correlación de dependencias espaciotemporales de la literatura. En lo referente al tiempo de la narración de *Gomorra*, es fragmentario, apenas respeta una linealidad temporal en el caso del primer narrador, que tiene preferencia por los tiempos presentes, tanto referidos a acciones actuales como a pasadas (mediante el uso del presente histórico para añadir vivacidad a algunas de sus crónicas). Asimismo, el pretérito y los tiempos perfectivos son compartidos en los dos niveles narrativos (narrador y paranarrador), especialmente el copretérito y el antecopretérito, empleado para clarificar algunas circunstancias previas a los hechos narrados. Saviano utiliza un tempo y una dinámica narrativa esencialmente pausada, debido a las múltiples digresiones, interrupciones e incluso saltos temporales de sus textos.

Saltos como el que se produce en el capítulo “Kaláshnikov”, en el que se describe con precisión la aparente inmunidad de esta metralleta a las averías. El alter ego del autor hace acto de aparición y se encuentra con su padre en Roma durante los funerales del Papa Juan Pablo II. Allí coincide con un pequeño hermanastro al que no había conocido y que acciona los resortes del recuerdo de infancia, que reviven a un padre empeñado en que Saviano aprendiese a disparar con un arma. Sin duda, esta analepsis expresa una enorme angustia por la asunción de que el sustrato del proceder mafioso no es algo ajeno, sino más bien una sórdida herencia cultural, etnográfica, de la que ni él mismo puede escapar. La inclusión de *flash-backs* de corte tan intimista y biográfico como el citado no hacen sino enmarcar y recontextualizar gran parte del significado de la obra.

En cuanto al aspecto espacial, Saviano da volumen al plano mapa italiano, recorre callejeros con su Vespa y convierte el sur de Italia en una cartografía palpable para el lector. El escritor lleva el “efecto mariposa” al extremo y convierte las turbias actividades de la Camorra en algo más que un espanto doméstico, en un verdadero fenómeno globalizado que afecta a cualquier receptor de la obra: los jefes camorristas se esconden por medio mundo, un mercado europeo de estupefacientes nace en Nápoles e incluso la famosa alta costura italiana tiene su origen en herrumbrosas fábricas clandestinas.

No en vano, Saviano se ha hecho célebre por convertir la Camorra un problema global. Tanto es así que no son pocas las ocasiones en las que ha demostrado sus dotes para implicar a la mafia napolitana con cualquier Estado soberano o evento pasado. La caída del muro de Berlín, el “corralito” argentino o la especulación inmobiliaria de la Costa del Sol. Sólo depende de si la entrevista que concede es para *Der Spiegel*, *Clarín* o *El País*.

Extractos, injertos e insertos: “La gente es escoria y debe seguir siendo escoria”, *De una grabación de un teléfono pinchado*

Gomorra contiene varios dispositivos literarios de textualización de la realidad que añaden verosimilitud a su fusión de elementos reales y no contrastables. Esto se consigue mediante varias técnicas que coadyuvan a la creación de una sensación de rigor documental. Los dispositivos empleados por Saviano para capturar la realidad y textualizarla son catalogados aquí a partir de una ampliación de la tipología propuesta por Marco Dinoi para la narrativa cinematográfica contemporánea, pero aplicable a la narrativa literaria, tal y como demuestra Dimitri Chimenti (2008). De mayor a menor grado de referencialidad, estos dispositivos son: el extracto, el injerto y el inserto.

El *extracto* es cualquier documento real recopilado con fines narrativos para la obra y que abunda en *Gomorra* en forma de artículos de periódicos, informes judiciales, conversaciones transcritas procedentes de teléfonos intervenidos, las cartas del padre Peppino Diana o incluso la infografía del mapa del mundo que indica todos los lugares de la tierra donde hay un conflicto y que aparece con frecuencia en los periódicos.

La fuerza fenoménica del extracto se presta a la interacción simbólica con el texto, tal y como sucede en el pasaje en el que Saviano legitima el sino fabril de muchas jovencitas como Annalisa Durante. Citando una entrada real del diario de Annalisa en la que la muchacha muestra su estupefacción sobre cómo ennegrecen las manos de las chicas que trabajan la piel durante leoninas jornadas en las fábricas (p. 171), el autor le augura a ésta y otras chicas un destino inexorable, como una condena que en trazos gruesos se resume a tratar de casarse con un chico que esté haciendo carrera en el Sistema y trabajar diez horas diarias en una manufactura clandestina.

El *injerto* es posiblemente uno de los dispositivos de captación de realidad más prolífico y es muy frecuente, especialmente en la novela histórica. Consiste en la inserción de hechos históricos que el lector reconoce como veraces en situaciones narrativas, de modo que los primeros recontextualizan a las últimas. Para garantizar su efectividad es necesario que estos eventos caracterizados por su facticidad no se alteren y no sean reducidos a un mero trasfondo escénico. Ambos eventos autónomos (el diegético y el extradiegético) deben aproximarse, confluír e interactuar, como cuando el narrador-testigo de Saviano se encuentra con su padre en las calles de Roma, durante los bulliciosos días de duelo por la muerte del Papa.

El ejemplo de injerto más evidente es la desdicha que vive Pasquale, un diseñador de moda verdaderamente talentoso que enseña a la Tríada, la mafia china, cómo confeccionar ropa para poder competir con la Camorra. El personaje de Saviano llega a hacerse muy amigo de Pasquale, a quien considera como un “profeta” de los tejidos, y comienza a frecuentar su casa. Allí conoce a su familia y presencia el momento en que, haciendo *zapping* en la televisión, el modisto descubre que el traje de chaqueta de raso blanco que Angelina Jolie luce durante la noche de los Oscar fue confeccionado por él.

Desde el punto de vista narrativo, la secuencia imprime un efectismo trágico y rotundo, dado que con la ahogada rabia de Pasquale, que acaba por abandonar la costura, el lector se hace cargo de la denuncia de Saviano acerca de que la fastuosidad de la reputada alta costura italiana tiene su bastardo germen en factorías esclavistas.

Aunque no se menciona en el libro, efectivamente, Jolie asistió en 2001 a los premios de la Academia del Cine con un vestido similar al descrito, diseñado por Dolce & Gabbana. Una imagen de una retransmisión televisiva real y verificable, que cualquier lector pudo haber visto en aquel año (Angelina Jolie paseando de blanco, camino al Kodak Theatre), se injerta en la diégesis de la obra. La realidad documental se traspone a la realidad textual y el resultado es una imbricación de gran dramatismo.

Por último, el *inserto* puede ser definido como aquel documento que es creado por el autor *ad hoc* para satisfacer las necesidades dramáticas de la obra. Se trata de fuentes ficticias que son presentadas bajo la apariencia de cualquier tipo de medio o soporte físico. El ejemplo paradigmático de inserto en *Gomorra* es el vídeo grabado con una cámara doméstica que Mariano le enseña a Saviano en un bar de Casal di Principe (pp. 189-196).

Si la existencia extratextual de este amigo como persona real resulta cuestionable, no lo es menos la grabación con videocámara que hace del viaje a Rusia con el que la Camorra le premia para que conozca a Mijail Kaláshnikov, creador del famoso fusil de asalto. Este vídeo abre una ventana a un lugar real, el hogar del viejo general soviético, que es una mera excusa para que el autor exponga la economía que mueve el tráfico del fusil preferido por cantidad de ejércitos y guerrillas del mundo.

Acomodando la realidad a las necesidades del relato: “Los que vencen, cualesquiera que sean los medios empleados, nunca se avergüenzan”, Nicolás Maquiavelo

Es la cita más conocida de Maquiavelo y una clave interpretativa más de las técnicas narrativas del autor. Una primera lectura de la cita remite a la gesta de Saviano; el haber dotado de notoriedad pública al entramado socioeconómico de la Camorra a través de un libro. No obstante, una segunda mirada, más profunda, podría llevar a la conclusión de que esa finalidad última de denuncia podría conminar también el uso de píldoras y embalajes de ficción como accesorio dramático.

Queda al buen criterio del lector si algunos pasajes, especialmente en los que interviene el personaje-testigo, son reales, están destilados de vivencias personales del autor o se trata de completos artificios literarios. De nuevo, parece razonable pensar que Saviano, en tanto se considera más escritor que periodista, se cree legitimado para emplear la ficción. Lo que no parece tan permisible, visto el confuso pacto literario de la obra, es el empleo de la fabulación en relación a las personas reales que forman parte de aquélla.

La indignación provino del clamor de la madre de Annalisa Durante, una joven de catorce años que fue asesinada, víctima de un fuego cruzado mientras escuchaba música en el portal de casa junto a su prima y una amiga. Todo porque en su obra,

Saviano caracteriza forzosamente a Annalisa para adaptarla al alegato que domeña el capítulo “Mujeres”: que las jóvenes de los barrios de Escampia son precoces y casquivanas, como si su última meta en la vida fuese casarse con un camorrista advenedizo. La descripción que Saviano hace de la chica durante la noche del crimen es reveladora:

“Llevaba un vestido bonito y seductor. Se ceñía a su cuerpo firme y terso, ya bronceado. Esas noches parecen nacer expresamente para conocer chicos, y para una chica de Forcella catorce años es la edad propicia para empezar a elegir un posible novio al que arrastrar hasta el matrimonio. Las chicas de los barrios populares de Nápoles a los catorce años parecen ya mujeres experimentadas. Van profusamente pintadas, sus pechos se han transformado en turgentes meloncitos por obra de los push-up, llevan botas de punta fina con unos tacones que ponen en peligro la incolumidad de los tobillos. [...] Es un juego de cortejo. Atávico, siempre idéntico” (p. 167).

Según se supo meses después de la publicación del libro, la narración no se ajustaba a la realidad. El diligente trabajo de una periodista, Matilde Andolfo, que transcribió y revisó las entradas del diario personal de Annalisa para otra publicación, *Il diario di Annalisa*, hizo patente que el ejercicio de Saviano es tremendamente cohesivo y congruente para con el relato interno de su propia obra, pero un despropósito en cuanto al respeto a los hechos. Según Andolfo, la noche que fue salvajemente tiroteada, Annalisa vestía un par de *jeans* con bolsillos amarillos, una camiseta negra y unas zapatillas deportivas (2006). La imagen del móvil de la niña sonando sobre su féretro durante el funeral también ha sido desmentida (p. 169).

El anterior constituye tan solo un ejemplo que demuestra que la obra no está libre de fabricaciones literarias. Huelga mencionar que el empleo sistemático de personas reales, que en la mayoría de los pasajes del libro es un acertado recurso del autor para crear e inducir verosimilitud al relato, no es compatible con las injurias ni con una deontología de la que Saviano, aun sin ser periodista, no está exento.

La adaptación cinematográfica: “El mundo es tuyo”. *El precio del poder*, 1983

El análisis aquí propuesto habría sido difícilmente concebible sin la popularidad que alcanzó la obra en 2008, merced a su galardonada adaptación cinematográfica, que materializaron seis guionistas entre los que se encontraba el director del filme, Matteo Garrone. Ciertamente, sería un atrevimiento afirmar que la obra de Saviano fue escrita para ser llevada al mundo del celuloide; su densidad como ensayo, la escasez de sus diálogos y estructuración fractal parecen estar en las antípodas de lo filmico.

Por ello, parece necesario abordar cómo ha sido adaptada la peculiar narrativa de Gomorra a una diametralmente distinta, la cinematográfica. No es casual que la obra de Saviano se encuentre inteligentemente trufada de referencias y guiños al cine de *gangsters*, ya desde el citado exergo que abre el libro, una frase inscrita en la estatua que se yergue sobre el cadáver flotante de Tony Montana en el desenlace de *El precio del poder* (Brian de Palma, 1983).

Con todo, Saviano lucha admirablemente contra el tratamiento habitual de la cuestión mafiosa, al no presentar los abracadabrantos antihéroes de la ficción de *gangsters*. Así, muestra una conducta de los criminales mafiosos distante de la que comúnmente se aloja en el imaginario colectivo: tópicos como el honor y el rutilante *glamour* se transmutan en la fealdad brutal, despiadada y hasta *kitsch* de las familias mafiosas napolitanas. Incluso se refiere a cómo, a la inversa, la vida trata de imitar patéticamente al arte: capos que tratan de parecerse al Marlon Brando de *El Padrino* (Francis Ford Coppola, 1972) o disparan empuñando el arma como los asesinos a sueldo de *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994).

¿Cómo llevar al celuloide una obra tan difícil de encasillar en un género literario? La reflexión es similar a la planteada en la taxonomía anteriormente propuesta: ¿qué género audiovisual respetaría de forma más legítima el estilo de la obra? Si se pretende homenajear el trabajo *periodístico* de Saviano, su esfuerzo por documentarse, interpretar la realidad y denunciar públicamente el drama de la Camorra, el documental habría sido el género idóneo.

Todos los documentos y sucesos reales de la obra tendrían su espacio y la labor como testigo ocular del autor siempre podría haber sido reelaborada mediante las técnicas de reconstrucción del docudrama ficcionado. Ahora bien, al contrario de lo que sucede en la novela la honestidad de avisar al auditorio de que partes de lo que están viendo son ficciones, basadas total o parcialmente en hechos reales sería fundamental. De no hacerlo, el espectador se hallaría, al menos de forma parcial, ante un falso documental o *mockumentary*.

Disuadido de una vocación “veridicente”, Garrone apostó por que la tónica dominante de la adaptación fuese la ficción, con una inspiración laxa en algunos de los casos de los que da cuenta el libro (verídicos o no, ya era indiferente). Esta resolución implica que todas las referencias a las personas y sucesos veraces que abundan en la novela son sistemáticamente omitidos. Decantados por la ficción, la fractura narrativa de la novela y la brevedad de sus episodios pareció ser apropiada para hacer cine de referencias cruzadas, que lleva al extremo la casualidad posible, en detrimento de la causalidad probable.

Este género, bautizado como *hyperlink cinema* por la escritora y periodista Alissa Quart (Keith Booker, 2007: 12), se caracteriza por presentar tramas corales, pobladas por personajes que viven vidas paralelas pero acaban padeciendo las coincidencias y sincronías de un *fatum* manipulador, pendenciero. El director mexicano Alejandro González Iñárritu es, posiblemente, el máximo exponente de este cine, refrendado tras el rodaje de una exitosa trilogía *hyperlink: Amores perros* (2000), *21 gramos* (2003) y la políglota *Babel* (2006).

Para tal empresa, Garrone prescindió completamente del alter ego de Saviano en la novela, perdiendo su punto de vista como “reportero”, quizá porque este tipo de adaptaciones testimoniales añaden un poso reflexivo que resta dramatismo al conjunto. En este sentido, Saviano como narrador en *off* podría desviar la atención del

espectador, crear confusión o resultar redundante en caso de incidir en lo visto (Seger: 1992, 54-55).

La adaptación reduce *Gomorra* a cinco segmentos que se entrecruzan mediante un notable montaje: las historias de Totò, Maria y Don Ciro, de Franco y Roberto, de Pasquale, y de Marco y Ciro. Los personajes importados en bruto desde el libro son Pasquale, Don Ciro y Franco y sus historias replican las del escrito, salvo porque en el caso del sastre, la catártica revelación que le cambia la vida aparece enfundada en el cuerpo de Scarlett Johansson, en lugar de en el de Jolie. En cuanto a Franco, el *stakeholder* que se deshace de residuos contaminantes, resulta más envejecido que en la novela y es acompañado por un joven llamado Roberto, cuya integridad moral le impide seguir los pasos de su mentor. Es la única reminiscencia identificable del yo de Saviano en la película.

El resto de personajes son desarrollados libremente a partir de los de la novela: Totò encarna la historia de los niños que desde pequeños son abocados a iniciarse en el Sistema, tal y como muestra Saviano a través de sus entrevistas con los párvulos “Pikachu” y “Kit Kat”. Maria, que sirve como pivote y nexo entre los segmentos de Totò y Don Ciro, es una de las mujeres que abruma a Don Ciro con sus quejas. Del mismo modo, Marco y Ciro recuerdan a Giuseppe y Romeo, dos jóvenes matones que delinquen al tiempo que fantasean con ser como un mafioso del imaginario cinematográfico (Tony Montana en la cinta, Donnie Brasco en la obra literaria). En este último caso, la historia es ampliada con adendas que tenían cabida en el libro (la aparición de kaláshnikovs).

El equipo de Garrone planteó la película como si de un “reportaje de guerra” se tratara (en De Pablo, 2009). Se filmó en los suburbios napolitanos de Scampia y Secondigliano, con varios actores noveles salidos del mismo ruinoso entorno de edificios de argamasa que sirve como escenografía en la novela. El montaje de las cinco historias es sereno y huye del efectismo y el artificio; las vidas de los personajes apenas confluyen físicamente en pantalla, pero sí lo hacen a un nivel más hondo, dado que todos forman parte de algún modo del mismo entramado hampón de la Camorra: niños, jóvenes, mujeres, empleados...

Perdida la batalla de la veracidad documental, de emplear nombres propios o historias reales como la de Don Peppino Diana, a la película sólo le quedó la inducción formal y estilística de lo verosímil mediante el discurso. En este sentido, el filme resulta estar revestido de un naturalismo documental heredero del *cinéma vérité*, con un rodaje cámara al hombro, abundancia de planos oscuros y la absoluta ausencia de música extradiegética o incidental. A pesar de todo, lo cierto es que Garrone se propuso desde el primer momento hacer un filme acerca de la Camorra y no contra ella, y eso traiciona sobremanera el espíritu de la novela.

A modo de conclusión

Gomorra no es un “relato real” ni plenamente periodístico, muy a pesar de la estrategia comercial que la industria cultural ha diseñado para su venta. El talante de

la obra de Roberto Saviano es en parte artístico y no sujeto a lógica informativa, aunque en su alegato se valga formalmente de técnicas y géneros comunes en el periodismo. Tal y como se ha demostrado mediante análisis narratológico, la obra analizada es una novela que contiene pasajes nebulosos, poco rigurosos o incluso ficticios que se insertan merced a un estilo literario más que notable y habilidoso al confundir lo verídico con lo verosímil.

Sus herramientas han sido, en buena medida, las habituales del periodismo: el abundante empleo de la documentación y el testimonio ubicado en un cronotopo que acerca el fenómeno mafioso a cualquier lector, como si tratara de reproducir el axioma de proximidad de la información noticiosa. Incluso las historias de interés humano son absorbentes y creíbles gracias a los dispositivos narrativos de captación de la realidad que se han descrito.

La presumible pretensión de esta obra de ser leída “como un reportaje” tiene éxito en gran parte de la misma, sobre todo cuando se examinan hechos y personas reales, pero, como se ha visto, en determinados fragmentos Saviano prescinde de ese espíritu de narración veraz. En esas ocasiones, no se puede hacer una lectura de la obra eferente e informativa, lo que, por otro lado, no desmerece en modo alguno su lectura por el placer estético.

Por tanto, pese a estar basada en una realidad contumaz y contener maneras periodísticas, *Gomorra* no es periodismo por culpa de esos pasajes literarios, narrados, eso sí, con la misma verosimilitud que cautivó al jurado del Pulitzer el año en el que Janet Cooke se alzó con el galardón gracias a “El mundo de Jimmy”. Que la historia falaz del pequeño heroinómano fuera posible no justificaba su presencia en un periódico. Sin embargo, para un novelista como Saviano, la posible historia de Pasquale es argumento suficiente para ser contada, al margen de su existencia real. Así lo expresaba Gabriel García Márquez respecto al caso de Cooke:

“Para un novelista lo primordial no es saber si el pequeño Jimmy existe o no, sino establecer si su naturaleza de fábula corresponde a una realidad humana y social, dentro de la cual podía haber existido. [...] Lo malo es que en periodismo un solo dato falso desvirtúa sin remedio a los otros datos verídicos. En la ficción, en cambio, un solo dato real bien usado puede volver verídicas a las criaturas más fantásticas. La norma tiene injusticias de ambos lados: en periodismo hay que apegarse a la verdad, aunque nadie la crea, y en cambio en literatura se puede inventar todo, siempre que el autor sea capaz de hacerlo creer como si fuera cierto. [...] Si un escritor dice que vio volar un rebaño de elefantes, no habrá nadie que se lo crea, porque el buen periodismo le ha hecho creer al mundo que los elefantes no vuelan. Pero no faltará quien se lo crea si apela al recurso periodístico de la precisión y dice que los elefantes que volaban eran 326” (García Márquez, 1981).

¿Es acaso la verdad periodística menos interesante que la literaria? Ni mucho menos, pero Saviano ha sabido contar hechos reales que nutren los periódicos como pocos periodistas pueden permitirse y ha narrado hechos poco probables con la verosimilitud

con la que muy pocos novelistas saben congraciarse. Saviano supo desde el primer momento que el horror de la Camorra era demasiado increíble para una novela al uso y por ello recurrió a la precisión del periodista. Ha elegido esta fórmula para dar cuenta del drama de su patria chica; este “objeto narrativo no identificado” ha sido el vehículo de su particular invectiva, que tanto recuerda al “Yo sé” de Pier Paolo Pasolini:

“Yo sé. Pero no tengo pruebas. Ni siquiera indicios. [...] Ahora bien, el problema es el siguiente: los periodistas y los políticos, aun teniendo quizá pruebas, indicios seguro, no dicen los nombres. ¿A quién compete decir estos nombres? Evidentemente a quien no sólo tiene el valor necesario, sino que, juntamente, no está comprometido en la práctica con el poder y, además no tiene, por definición, nada que perder: esto es, un intelectual. Un intelectual podría, pues, perfectamente decir en público esos nombres: pero él no tiene pruebas ni indicios. El poder y el mundo que, aun no siendo del poder, tiene relaciones prácticas con el poder, ha excluido a los intelectuales libres –justamente por su naturaleza– de la posibilidad de tener pruebas e indicios” (Pasolini, 1974).

En *Gomorra*, Saviano evoca estas palabras cuando afirma que sí tiene pruebas “grabadas en el iris, explicadas con las palabras y forjadas con emociones”; verdades que cuenta por su nombre y apellido. Concluye así: “La verdad es parcial; en el fondo, si pudiera reducirse a una fórmula objetiva, sería química. Yo sé y tengo las pruebas. Y por ello hablo. De estas verdades” (pp. 231-232). Como escritor, ha buscado una clase poética de verdad, ha tratado de sublimar una realidad que va más allá del simple conocimiento ortodoxo. Ha querido entender, explicar y sanear su mundo a través de la palabra. Y, al menos en ese sentido teleológico, ha sido tan buen escritor como periodista.

BIBLIOGRAFÍA:

ANDOLFO, M. (2006): “Saviano, questo ad Annalisa non lo dovevi fare”, *Il Barbiere della Sera*, 18 de diciembre en <<http://www.ilbarbieredellasera.com/article.php?sid=16413>> [Consulta: 22 de febrero de 2009].

CAPOTE, T. (1966): *A sangre fría* (trad. de Fernando Rodríguez). Barcelona: Anagrama.

CANTAVELLA, J. (2002). *La novela sin ficción. Cuando el periodismo y la narración se dan la mano*. Oviedo: Septem Ediciones.

CHILLÓN, A. (1999): *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*. Universidad Autónoma de Barcelona: Barcelona.

CHIMENTI, D. (2008): “Testualizzazione del reale e figure narrative in ‘Gomorra’ di Roberto Saviano”, Associazione “Level Five. Centro studi Marco Dinoi”, 20 de noviembre en <<http://associazionelevel5.wordpress.com/2008/11/20/dimitri-chimenti-testualizzazione-del-reale-e-figure-narrative-in-gomorra-di-roberto-saviano/>> [Consulta: 25 de enero de 2009].

DE PABLO, A. (2009): "Gomorra. Realismo agrio". Cameraman, Revista técnica cinematográfica, 20 de febrero en <<http://www.cameraman.es/noticia.asp?ref=1181>> [Consulta: 15 de marzo de 2009].

DONADIO, R. (2007): "Underworld", The New York Times, Sunday Book Review, 25 de noviembre en <http://www.nytimes.com/2007/11/25/books/review/Donadio-t.html?_r=2&pagewanted=all> [Consulta: 25 de enero de 2009].

GARCÍA MÁRQUEZ, G. (1981): "¿Quién cree a Janet Cooke?", El País, Tribuna, 29 de abril en <http://www.elpais.com/articulo/opinion/PREMIO_PULITZER/Quien/cree/Janet/Cooke/elpepiopi/19810429elpepiopi_3/Tes> [Consulta: 20 de marzo de 2009].

GARZA ACUÑA, C. J. (2004): "Análisis técnico de un modelo de narrativa periodística. Truman Capote y su obra de no ficción", *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, Nº. 10, pp. 241-253. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/emp/Numer_10/Sum/4-03.pdf> [Consulta: 20 de febrero de 2009].

KEITH BOOKER, M. (2007): *Postmodern Hollywood: What's new in film and why it makes us feel so strange*. Westport, Connecticut: Greenwood Publishing Group.

LIPPERINI, L. (2006): "For blog only: Entrevista a Roberto Saviano", *Lipperatura di Loredana Lipperini*, 29 de agosto en <<http://loredanalipperini.blog.kataweb.it/lipperatura/2006/08/>> [Consulta: 22 de enero de 2009].

LUCCHINI, L. (2006): "España está invadida por el dinero de la Camorra", El País, 12 de noviembre en <http://www.elpais.com/articulo/reportajes/Espana/invadida/dinero/Camorra/elpepusocdmg/20061112elpdmgrep_1/Tes> [Consulta: 15 de febrero de 2009].

MARTÍNEZ ALBERTOS, J. L. (1974): *Redacción Periodística. Los estilos y los géneros en la prensa escrita*. Barcelona: A.T.E.

— (1991): *Curso general de redacción periodística* (Edición revisada), Madrid: Paraninfo.

MARTÍN VIVALDI, G. (1973): *Géneros periodísticos*. Madrid: Paraninfo.

MORA, M. (2009): "La no vida de Roberto Saviano". *El País Semanal*, Nº. 1.689, 8 de febrero, pp. 46-57.

MORA DO CAMPO, M. d. M. (2002): "Primeros coqueteos entre reportaje y novela: Daniel Defoe, Edgar Allan Poe y Fiodor Dostoievski", *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, Nº. 8, pp. 221-230. Disponible en:

<http://www.ucm.es/info/period/Period_I/EMP/Numer_08/Art/4-06-1.pdf> [Consulta: 3 de febrero de 2009].

PASOLINI, P. P. (1974): “Cos'è questo golpe? Io so”, *Corriere della Sera*, 14 de noviembre en <<http://www.corriere.it/speciali/pasolini/ioso.html>> [Consulta: 20 de marzo de 2009].

SAVIANO, R. (2005): “La terra padre”, *Nazione Indiana*, 2 de junio en <<http://www.nazioneindiana.com/2005/06/02/la-terra-padre/>> [Consulta: 30 de enero de 2009].

— (2006a): *Gomorra. Un viaje al imperio económico y al sueño de poder de la Camorra*. Barcelona: Debate.

— (2006b): *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della Camorra*. Milán: Mondadori.

— (2006c): *Gomorrhah*. Nueva York: Macmillan.

SEGER, L. (1992): *El arte de la adaptación*. 2ª. Edición. Madrid: Ediciones Rialp.

VARGAS LLOSA, M. (1997): *Cartas a un joven novelista*. México: Editorial Planeta Mexicana, S.A.

WOLFE, T. (1973) *El Nuevo Periodismo*. Barcelona: Editorial Anagrama.

WU MING 1 (2008a): “New Italian Epic”, Wu Ming Foundation, 23 de abril en <http://www.wumingfoundation.com/italiano/WM1_saggio_sul_new_italian_epic.pdf> [Consulta: 28 de enero de 2009].

— (2008b): “New Italian Epic: We're going to have to be the parents”, Wu Ming Foundation, charla de apertura en la conferencia “The Italian Perspective on Metahistorical Fiction: The New Italian Epic”, Universidad de Londres, 2 de octubre en <http://www.wumingfoundation.com/english/outtakes/NIE_have_to_be_the_parents.htm> [Consulta: 28 de enero de 2009].

Pedro Luis Pérez Díaz (Murcia, 1986) es Licenciado en Periodismo y especialista en Nuevas Tecnologías y Comunicación Multimedia por la Universidad Católica San Antonio de Murcia, donde ha desempeñado tareas como alumno interno y becario del Grupo Comunicación, Política e Imagen (GCPI). En la actualidad es titular de una beca de formación predoctoral de la Fundación Séneca, Agencia Regional de Ciencia y Tecnología de la Región de Murcia y cursa el programa de Doctorado en Ciencias de la Comunicación impartido en la UCAM. Sus intereses y líneas de investigación principales están relacionadas con las Nuevas Tecnologías de la Información y la Comunicación Política.