

# **Treball de fi de grau**

Títol

**Les tècniques narratives a l'obra d'Antonio Salas**

Autor/a

**Anna Rovira Crespo**

Tutor/a

**Catalina Gayà Morlà**

Departament Departament de Mitjans, Comunicació i Cultura

Grau Periodisme

Tipus de TFG Recerca

Data 1 de juny de 2017

## Full resum del TFG

### Títol del Treball Fi de Grau:

**Les tècniques narratives a l'obra d'Antonio Salas**

**Català:**

**Castellà:** Las técnicas narrativas en la obra de Antonio Salas

**Anglès:** The narrative techniques in the literary work of Antonio Salas

**Autor/a:** Anna Rovira Crespo

**Tutor/a:** Catalina Gayà Morlà

**Curs:** 2016/17 **Grau:** Periodisme

### Paraules clau (mínim 3)

**Català:** Periodisme, literatura, narrativa, nou periodisme, novel·la de no ficció, reportatge novel·lat.

**Castellà:** Periodismo, literatura, narrativa, nuevo periodismo, novela de no ficción, reportaje novelado.

**Anglès:** Journalism, literature, narrative, new journalism, non-fiction novel, report in form of a novel.

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

**Català:** Aquest estudi té l'objectiu d'analitzar les tècniques narratives utilitzades pel periodista Antonio Salas durant el seu primer període com a autor amb les obres "Diario de un skin" i "El año que traficó con mujeres". A través d'un recorregut per totes les corrents teòriques que han estudiat la simbiosi entre el periodisme i la literatura, així com dels elements de narrativització de la no ficció periodística, es mostren les característiques de l'escriptura de Salas per a crear reportatges novel·lats a partir de les seves investigacions.

**Castellà:** Este estudio tiene el objetivo de analizar las técnicas narrativas utilizadas por el periodista Antonio Salas durante su primer periodo como autor con las obras "Diario de un skin" y "El año que traficó con mujeres". A través de un recorrido por todas las corrientes teóricas que han estudiado la simbiosis entre el periodismo y la literatura, así como de los elementos de narrativización de la no ficción periodística, se muestran las características de la escritura de Salas para crear reportajes novelados a partir de sus investigaciones.

**Anglès:** The objective of this study is to analyze the narrative techniques used by the journalist Antonio Salas during his first period as an autor in his reports "Diario de un skin" and "El año que traficó con mujeres". Through a path by all the theories about the journalism and literature symbiosis and the elements of the journalistic non-fiction novel, this study shows the characteristics of Salas writing in order to create reports in form of a novel based on his investigations.

## **Agraïments**

A Catalina Gayà Morlà, tutora del treball de fi de grau, per la seva ajuda i orientació constants, per la seva exigència durant la realització de l'estudi, per la seva implicació i pel seu esperit crític.

A la Universitat Autònoma de Barcelona com a institució i a la Facultat de Comunicació, per oferir-nos uns estudis de qualitat que ens serveixin per obrir-nos camí al món laboral de la professió que estimem, el periodisme.

Als meus pares Gloria i Manel, pel seu recolzament i estima inqüestionables, per creu-re en mi en tot moment i per la confiança mostrada durant el meu viatge universitari.

I, finalment, a les meves amistats per tot el suport mostrat.

## Índex

<b>1. Introducció</b>	<b>5</b>
<b>2. Marc teòric</b>	<b>8</b>
2.1. La literatura i el <i>canon</i>	8
2.2. La simbiosi entre el periodisme i la literatura	9
2.2.1. El nou periodisme i la <i>non fiction novel</i>	10
2.2.2. La novel·la reportatge	14
2.2.3. L'heterogeneïtat del nou periodisme	16
2.2.4. Context actual	19
2.3. La narrativització	23
2.3.1. La situació narrativa	23
2.3.2. L'estil de citació	25
2.3.3. L'efecte omniscient	26
<b>3. Metodologia</b>	<b>28</b>
3.1. Objecte d'estudi	28
3.2. Objectius	28
3.3. Mètode d'investigació	29
<b>4. Investigació de camp</b>	<b>31</b>
4.1. <i>Diario de un skin</i>	31
4.2. <i>El año que trafiqué con mujeres</i>	43
<b>5. Conclusions</b>	<b>57</b>
<b>6. Bibliografia</b>	<b>61</b>

## **1. Introducció**

Antonio Salas és el pseudònim d'un periodista d'investigació i escriptor espanyol que està especialitzat en el periodisme d'infiltració. Va estudiar a la Universidad Complutense de Madrid i utilitza aquest pseudònim a causa de la seva professió, ja que la perillositat dels casos en els que s'ha infiltrat l'obliga a mantenir en secret la seva identitat. A l'apartat *Autor* de la seva pàgina web es pot llegir el següent: "Antonio Salas es un escritor español especializado en periodismo encubierto. Comparado con Nellie Bly, Hunter S. Thompson, Günter Wallraff o Donal MacIntyre, ha sido considerado por Career News (Inglaterra) o Craaked.com (EE.UU.) como el mejor reportero encubierto de la historia".

A més, les seves investigacions han servit com a base documental en varis judicis i ell mateix ha estat testimoni protegit en alguns d'ells, tal i com s'explica a la seva pàgina web: "Testigo protegido de la Audiencia Provincial de Madrid, tras un año infiltrado en el movimiento skinhead, su testimonio fue vital para conseguir el primer fallo judicial contra un grupo neo-nazi en Europa: Hammerskin. Sus investigaciones sobre organizaciones de tráfico de mujeres, llevaron al desmantelamiento de diversas mafias de "trata de blancas" en España, y también a la acción política del gobierno mexicano ordenando la investigación del tráfico de niñas en Chiapas (México)".

He decidit analitzar el primer període d'Antonio Salas com a periodista d'investigació perquè les seves actuacions van suposar un canvi per aquest tipus de periodisme i es va convertir en el seu màxim exponent a nivell espanyol. Seguint la tradició dels *muckrakers* (1870-1914) –concepte amb el que es coneix a un grup de periodistes dels Estats Units de principis del segle XX i que tenien com a propòsit fer pública la corrupció i la immoralitat que hi havia a la societat del moment, sobretot posant l'èmfasi en les empreses, les institucions i el govern– i del nou periodisme, va fer que el camp mediàtic espanyol s'ampliés i hi hagués cabuda per un periodisme molt més treballat des del punt de vista narratiu, contextualitzador i de vivència, on l'experiència del propi periodista és fonamental.

D'aquesta manera, analitzaré *Diario de un skin* (2003) i *El año que trafiqué con mujeres* (2004), els dos primers llibres que va publicar, a partir dels següents elements propis de la narrativització de fets i extrets de l'obra de Saavedra (2000): la situació narrativa, l'estil o mode de citació i l'efecte omniscient, dins el qual es troben la narrativització i la prolepsis via accés interior.

Penso que la realització d'obres basades en el periodisme d'investigació i la seva posterior publicació és fonamental avui en dia per a mostrar la realitat actual, ja que amb les peces periodístiques que es troben als mitjans de comunicació convencionals no hi ha l'espai ni els professionals que hi treballen compten amb les condicions necessàries per a poder fer una anàlisi en profunditat dels fets que succeeixen. Per aquesta raó sempre hi ha el risc de caure en la superficialitat i en l'estereotipació, ja que és necessari simplificar la realitat i enquadrar-la en petites capces imaginàries per tal de fer-la més entenedora: és el que es coneix amb el concepte de *framing*, segons els estudis d'Erving Goffman (1974), que va ser qui va afegir els matisos sociològics que ha acabat adoptant aquest concepte també a l'àmbit dels mitjans de comunicació (Sádaba, 2000).

En el seu llibre *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience* (1974), Goffman recupera el concepte de *framing* ja estudiat anteriorment per altres estudiosos com Bateson en l'àmbit de la psicologia i el trasllada a la sociologia per explicar "com s'organitzen els esdeveniments, no només en la nostra ment, si no a la societat en el seu conjunt (...). El *frame* per a Goffman és tant un marc com un esquema. Un marc que designa el context de la realitat i un esquema o estructura mental que incorpora les dades externes objectives" (Sádaba, 2000).

El periodisme és un ofici que sempre ha d'estar al servei de la societat. És l'encarregat d'explicar a la ciutadania què passa el món i, per tant, és un element fonamental per a les societats democràtiques, ja que contribueix a la formació de l'opinió pública i compta a les seves files amb alguns dels líders d'opinió més influents.

Encara que avui en dia predomina la informació curta i sense contextualització, hi ha mitjans de comunicació i periodistes que creuen en el periodisme d'investigació, en aquell que no es queda a la punta de l'iceberg i que té l'ambició de conèixer la realitat amb la major exactitud possible per a poder-la explicar als ciutadans. El periodisme està en una evolució constant, igual que ho està la societat. Les necessitats i les demandes canvien i, per tant, aquesta professió no pot ser estàtica, si no que ha d'estar en constant adaptació.

El periodisme literari, com he comentat anteriorment, segueix la tradició dels *muckrakers* (1870-1914) i del nou periodisme. Els periodistes que s'engloben en aquest àmbit van més enllà i fan ús de la narrativa i de recursos literaris per a la creació de les seves peces periodístiques, de manera que el resultat és una hibridació de periodisme –ja que, òbviament, es respecten en tot moment els seus principis de veracitat i codis deontològics– i literatura, de la que agafen aquells recursos narratius que els permeten dotar de valor afegit les peces periodístiques.

L'ús de la narrativa i els recursos literaris al treball periodístic és una pràctica en la que generalment no es pensa a l'hora de parlar de periodisme. Amb aquesta anàlisi vull donar visibilitat al periodisme literari i demostrar que totes dues disciplines poden ser complementàries per a dotar d'un major valor afegit a les peces periodístiques que resulten de la seva hibridació.

## 2. Marc teòric

### 2.1. La literatura i el *canon*

El significat del concepte de literatura ha anat canviant molt amb el pas del temps i en alguns casos, fins i tot, ha patit transformacions radicals. En els seus inicis, només era considerat literatura allò que dictava l'acadèmia i els intel·lectuals que la formaven, de manera que desprestigiaven totes aquelles formes que no s'adequaven al que, per a ells, era la literatura. La idea de literatura que els experts difonen respon a unes normes concretes: “La idea de literatura (...) respon a un *canon* normatiu elaborat per les arts poètiques antigues i medievals i adoptat pels filòlegs acadèmics del segle XIX, segons el qual són literàries les obres impreses escrites en clau de ficció que formen part d'una tradició transhistòrica integrada per clàssics, obres selectes dotades de valor canònic.” (Chillón: 1993, 15).

Per tant, des d'un punt de vista normatiu, per a que una obra es consideri literària hauria de complir amb el *canon*, el qual canvia segons l'època i el lloc on es troba, però això implica que moltes obres siguin considerades irrellevants pel fet de no superar aquesta barrera, i acaben veient com se'ls nega la condició de literàries o, com afirma Chillón, se'ls adjudica un rang menor a la resta. Des dels seus inicis, en una societat ja industrialitzada i moderna, en l'àmbit de la cultura s'ha tingut la necessitat de classificar les seves activitats i jutjar la seva qualitat –denominant-les *high brow* o *low brow*, segons si eren vàlides o no, respectivament–. A més, les acadèmies eren les encarregades de separar allò que era literatura del que no ho era, i el mateix passava al món de l'art. “Sembla evident que hi intervenen (en l'elaboració del *canon*) les modes i els criteris de gust dictats per diverses institucions socials encarregades d'elaborar i sancionar les formes culturals dominants.” (Chillón: 1993, 17). Aquest autor destaca com a elaboradors d'aquest *canon* a la crítica acadèmica i periodística, que utilitza “criteris d'apreciació gremials i corporatius disfressats de rigor científic”, la indústria cultural, és a dir, els mitjans de comunicació i les empreses editorials i, finalment, els professors de llengua i literatura. Chillón defensa, en canvi, que “qualsevol text esdevé literari només quan és usat com a tal per una comunitat



de lectors” i segueix: “La literaritat d’una obra no depèn ja només de la intenció amb què va ser produïda ni de les seves característiques intrínseques, sinó de la manera com és avaluada i interpretada per cada públic concret” (Chillón: 1993, 19).

El periodisme ha estat clau en la transformació de la literatura. La forma d’entendre la producció i el consum de literatura va començar-se a transformar al voltant de 1830, època en que va néixer la premsa de masses. Chillón assegura que aquesta professió ha canviat la forma de producció, consum i valoració social de la literatura a través de la creació de gèneres nous, el desenvolupament i la difusió de gèneres literaris més minoritaris com, per exemple, la prosa de viatges i, per últim, l’aportació de noves modalitats d’escriptura com són la crònica, el reportatge i l’assaig.

La definició de què és literatura sobre la que es mourà aquest estudi és la següent: “La literatura és un mode de coneixement de natura estètica que cerca de copsar i d’expressar lingüísticament la qualitat de l’experiència.” (Chillón: 1993, 33). Aquesta definició és la que permet englobar en la seva totalitat la funció bàsica de la literatura, que és emparaular la realitat i l’experiència dels individus que la formen per a difondre coneixement, sense tenir en compte la intenció de la seva creació o les seves característiques intrínseques. Aquesta forma de concebre la literatura afavoreix la seva assimilació amb el periodisme.

## **2.2. La simbiosi entre el periodisme i la literatura**

El primer cop que literatura i periodisme van intentar apropar-se va ser al segle XIX amb la novel·la de fulletó, que es publicava per capítols. Els autors més importants d’aquest moment van ser Balzac, Eugeni Sue i Alexandre Dumas. Aquestes novel·les es caracteritzaven per anar adreçades a un públic ampli i extens, però era la primera vegada que s’incorporaven a la cultura escrita, abans restringida, de manera que només la podien gaudir les classes aristocràtiques: noblesa de sang, l’alt funcionariat i el clergat. Al ser publicades en diaris, la premsa popular va col·laborar a la difusió d’aquest tipus de novel·la.

Tot i això, anteriorment ja hi va haver dues temptatives. Al 1722, Daniel Defoe va publicar el primer reportatge novel·lat del que en tenim constància, anomenat *A journal of the plague year*. Es tracta d'una reconstrucció de la plaga de pesta bubònica que va patir Londres el 1665 creada a partir d'una investigació retrospectiva amb la recollida de documentals i entrevistes fetes als supervivents. La línia que exerceix de frontera entre la realitat i la ficció a l'obra queda molt desdibuixada. Chillón destaca que “tot el llibre revela l'esforç que l'escriptor va fer per conjugar l'exigència de rigor informatiu amb la de construir un relat novel·lat en què les dades, les xifres, els testimoniatges i els personatges adquirissin relleu, volum i densitat” (Chillón: 1993, 65). L'ús de tècniques narratives típiques d'una novel·la com el narrador omniscient, la composició temporal isocrònica i la incorporació de diàlegs, sumaris informatius, descripcions i retrats de personatges no fan que els esdeveniments perdin veracitat, sinó tot el contrari: “El fet que siguin narrats novellísticament no fa més que augmentar-ne l'interès i la comprensió del lector” (Chillón: 1993, 65).

La segona temptativa va venir de la mà de Alessandro Manzoni, que el 1842 va publicar *Storia della colonna infame*, una reconstrucció retrospectiva d'un cas de terrorisme judicial. La intenció de Manzoni a l'hora d'escriure aquesta obra era purament moral, ja que volia destapar la veritat a través del periodisme d'investigació. En aquest cas, la novel·lització es produeix en la “recreació d'ambients, situacions i personatges, però en grau mínim, subordinada a l'eficàcia expositiva de la recerca” (Chillón: 1993, 66).

Ambdues obres destaquen per la modernitat dels dos autors al considerar el reportatge novel·lat com una altra forma de fer periodisme, fugint de les convencions clàssiques. Aquestes dues temptatives van ser el primer pas per a la configuració del que coneixem com nou periodisme i la *non-fiction novel*.

### **2.2.1. El nou periodisme i la *non-fiction novel***

El periodisme i la literatura s'assemblen més del que pot semblar en un principi i es retroalimenten des dels seus inicis, i als Estats Units van saber explotar molt bé la combinació de totes dues disciplines. Totes dues activitats fan referència a relats que compten amb uns personatges concrets, els quals se situen en un

espai i un lloc determinats i als que els passa alguna cosa. A més, la novel·la és “la forma de prosa artística més ben dotada per copsar i per expressar lingüísticament la qualitat de l'experiència humana” i és “una via estètica de coneixement de la realitat que irradia la seva influència vers les altres formes d'art i de comunicació” (Chillón: 1993, 59). Podríem trobar-nos a algú que afirmi que l'única diferència entre aquestes dues disciplines és la correspondència exacta amb la realitat que una ofereix i una altra no, però això voldrà dir que no coneix el nou periodisme ni la *non-fiction novel*, és a dir, el periodisme literari.

El nou periodisme (així és com li diu Tom Wolfe) o la *non-fiction novel* (terme escollit per Truman Capote) és un nou gènere literari que neix a partir de la cultura nord-americana dels anys seixanta del segle XX i de la necessitat de reformular el periodisme per poder adaptar-se a les noves demandes de la societat.

Com escriu Wolfe en el seu llibre *El nou periodisme* (1973), “en l'època, a mitjans dels anys seixanta, un només s'adonava que per art de màgia existia una certa agitació artística en el periodisme, i que aquest fet resultava nou en si mateix” (Wolfe: 1973, 35). El treball del punt de vista a través de l'exploració de la figura del narrador juntament amb el reporterisme de saturació (basat en l'ús intensiu de les fonts, de les que s'extreu la major quantitat d'informació possible sobre un tema en particular), la construcció d'escenes mitjançant la transcripció directa de diàlegs i el retrat i l'ús del detall caracteritzador en els personatges de l'obra –per a que el lector es pugui fer una imatge mental del personatge en qüestió a partir dels seus trets físics més definidors– són els pilars d'aquest nou corrent.

A més, hi destaca la “preferència per tractar fets, situacions i temes candents, en uns anys caracteritzats precisament pels trasbalsaments, les convulsions i les ràpides transformacions que estaven experimentant la societat, la cultura, la política i els mitjans de comunicació de masses als Estats Units.” (Chillón: 1993, 128). Així, el nou periodisme tenia com a objectiu tractar temes conflictius i d'actualitat per a intentar destapar trames i realitats a les que el periodisme clàssic i convencional no hi tenia accés per falta de recursos i/o d'espai a les publicacions tradicionals.

Paral·lelament a l'evolució del nou periodisme, Truman Capote és una de les figures més importants i representatives de la *non-fiction novel*. Aquest novel·lista i autor de relats, que es feia amb la burgesia de Nova York i estava en contacte constant amb el luxe i les elits del país nord-americà, va saber captar com ningú el potencial narratiu que tenia l'assassinat dels Clutter a Kansas a l'any 1959. A partir d'aquesta fatalitat i després d'un enorme treball de documentació –va estar un temps vivint al lloc dels fets per poder recollir tot el material necessari– escriu "A sang freda" (1965), la novel·la de no-ficció que el catapulta a l'èxit i que va ser publicada de forma parcial a *New Yorker*. "Va causar sensació... i va ser un cop terrible per a tots aquells que confiaven que l'execrable Nou Periodisme o Paraperiodismo s'extingís per si sol com una bengala" (Wolfe: 1973, 40).

Els periodistes d'aquest corrent defensaven que el reporter mai podrà ser objectiu, sinó que la seva subjectivitat li ve donada per naturalesa i que és impossible que la pugui deixar de banda. "Aquest canvi d'actitud deontològica qüestionà no només els pressupostos ètics i ideològics del periodisme establert, sinó també, (...), els mateixos procediments d'elaboració i d'escriptura de la informació." (Chillón, 1993: 131).

La novel·la de no ficció és capaç de fusionar la literatura i el periodisme. Consisteix en agafar el millor de cadascuna d'aquestes activitats per a la creació d'un producte original i de qualitat i aconseguir, així, anar més enllà del que es podria oferir al públic fent servir només les tècniques de la literatura o les del periodisme. Es tracta de sumar per vèncer. Per tant, és un gènere basat en creuar els mètodes i criteris d'escriptura de diferents disciplines.

L'obra "A sang freda" (1966) de Truman Capote és un relat basat en fets reals amb una temàtica que ja havia estat coberta pels mitjans de comunicació tradicionals seguint les normes i regles periodístiques i l'estil convencional que havia imperat fins al moment –anys cinquanta del segle passat– i que es prioritzava per davant de qualsevol altra forma de fer o d'actuar, de manera que el resultat sempre eren textos calcats entre ells. Capote és capaç de donar-li la

volta a aquest pensament, i amb mirada periodística i molta sensibilitat escriu un text en forma de ficció que demana que el lector adquireixi una actitud concreta: la mateixa que tindria si estigués llegint una novel·la. Així doncs, aquest escriptor nord-americà trenca amb la barrera entre la ficció i la realitat.

Per acabar amb el model bàsic i tradicional de periodisme als Estats Units, Truman Capote va posar les bases perquè els textos periodístics adquirissin una qualitat estilística i narrativa que s'estava diluint i ampliar, així, els registres del periodisme. Amb "A sang freda" i la seva prosa minuciosa i fins i tot poètica demostra que es pot ser objectiu, o si més no neutral, usant i aplicant les tècniques de la literatura en el periodisme. En definitiva, que es pot ser literari sense falsejar la realitat.

El major èxit de Capote és el fet de ser capaç d'escriure una novel·la de no ficció de fets fatals amb una aproximació literària amb mirada humana i, al seu torn, evitant els judicis de valor. L'ús d'un vocabulari popular i el no buscar ser elitista fa que el text tingui encara més valor. Així, el nord-americà es dirigeix a totes les classes socials, sense exclusió, i aquesta obra va servir per a demostrar que "la novel·la de no ficció o novel·la-reportatge podia conjuguar el rigor documental propi del reportatge d'investigació amb les exigències artístiques de la novel·la realista" (Chillón: 1993, 116).

A més, "A sang freda" va suposar un punt d'inflexió per als reportatges novel·lats: "D'altres autors abans que ell (abans que Capote) varen escriure notables reportatges novel·lats, això és, peces d'intenció periodístiques escrites *en bona part* mitjançant tècniques manllevades a la novel·la. Però Capote anà més enllà: no es conformà amb novel·lar fets autèntics tot respectant l'escriptura convencional del reportatge periodístic, sinó que va escriure una *novel·la-reportatge*, un nou gènere resultant a parts iguals de la hibridació de dos gèneres anteriors plenament caracteritzants" (Chillón: 1993, 117). És per aquest motiu, que l'obra de Capote es llegeix de la mateixa manera que es llegeix una novel·la.

La qualitat narrativa de Truman Capote a l'obra "A sang freda" ha generat tota mena d'elogis dins del món de l'escriptura. L'autor considerava que els

reportatges novel·lats que s'havien fet anteriorment no havien aconseguit el prestigi que hauria d'obtenir aquest tipus d'escriptura perquè els havien fet periodistes que no comptaven amb el talent necessari per a endinsar-se en aquest món, de manera que els haurien d'escriure aquells professionals que tinguessin un domini clar i complert dels procediments literaris: "El periodismo se mueve siempre en un plano horizontal al contar una historia, mientras que la narrativa –la buena narrativa– se mueve verticalmente, profundizando en el personaje y en los acontecimientos. Al tratar un hecho real con técnicas narrativas (algo que un periodista no puede realizar a menos que aprenda a escribir buena narrativa) es posible elaborar este tipo de síntesis" (Clarke: 1989, 370).

Així, aquesta obra va servir a l'escriptor per a convertir-se en un dels millors exemples de com incloure la literatura al treball periodístic: "Capote (...) roman en la no ficció literària recent com el més pur exemple de l'esforç d'aplicar les tècniques de la ficció als materials del reportatge amb la finalitat de suscitar els efectes de la novel·la realista tradicional. Cap altre treball de no ficció literària és tan resoltament literari en les seves intencions" (Weber: 1980, 74). Per aquest motiu, "A sang freda" ha estat l'obra que, en paraules de Chillón (1993: 118), "ha tingut, entre d'altres, el mèrit indiscutible de suscitar l'interès d'alguns estudiosos per aquesta espècie d'obres de caràcter híbrid", i després de la seva publicació, "semblà urgent la necessitat d'exhumar de l'oblit d'altres obres i autors que prèviament havien assajat de dur a terme la simbiosi de periodisme i literatura", un panorama que fins al moment no havia estat en l'òrbita dels estudiosos i historiadors de l'època.

### **2.2.2. La novel·la reportatge**

La novel·la reportatge es basa en "la conjugació del rigor documental amb l'ús de procediments de composició i estil característics de la tradició novel·lística de signe realista conformada al segle XIX" (Chillón: 1993, 107). El primer autor que va endinsar-se en aquest món va ser John Hersey amb la seva obra *Hiroshima* (1946), publicada a *The New Yorker*.

Truman Capote va considerar l'obra de Hersey una "peça periodística clàssica" (Weber: 1980, 66) i Tom Wolfe la va definir com una obra "molt novel·lística" (Wolfe: 1973, 46) que va ser l'antecessora directe del nou periodisme nord-americà dels anys seixanta, setanta i vuitanta. "És possible parlar de l'herència Hersey dins de la literatura i el periodisme nord-americans. Autors de reportatges novel·lats com Lillian Ross, Truman Capote, Norman Mailer i Gay Talese han reconegut en ocasions diverses la influència que l'autor d'*Hiroshima* va exercir sobre ells: d'una banda, per la fidelitat impecable als fets esdevinguts, i d'una altra, per la reeixida conjunció entre el reportatge en profunditat practicat per l'escriptor i les tècniques d'escriptura de caràcter novel·lístic amb què va configurar la seva obra cabdal" (Chillón: 1993, 110).

Hersey no va ser al lloc dels fets en el moment en què es va produir la catàstrofe, de tal manera que va haver de fer un treball de reconstrucció a partir d'entrevistes exhaustives amb els supervivents. La part més innovadora d'aquesta obra és que, amb l'ús de tècniques molt semblants a les de la novel·la realista del segle XIX, l'autor vol mantenir-se, en tot moment, fora del relat, de manera que sempre intenta prendre distància dels fets relatats i la seva personalitat no es mostra en cap moment, fins arribar al punt de no fer ús dels pronoms personals. "L'escrupulós objectivisme d'*Hiroshima*" (així el defineix Chillón: 1993, 109) fa que, encara que es tracta estrictament d'una novel·la reportatge, els recursos novel·lístics que utilitza l'autor tenen una funció purament utilitària: "Qui escriu és un reporter entestat a bastir un document d'escrupulosa veracitat, però alhora conscient que només amb l'ajut dels procediments i l'estètica de la novel·la és possible transmetre al lector la *dimensió humana*, la *qualitat de l'experiència* narrada" (Chillón, 1993: 109).

Així doncs, la simbiosi entre el periodisme i la literatura no té una forma exacta i concreta de ser, sinó que cada obra té unes necessitats diferents i, per tant, l'autor farà servir l'escriptura que cregui que més s'adeqüi a cadascuna d'elles amb l'ús d'uns recursos o uns altres per a assolir unes finalitats concretes.

### 2.2.3. L'heterogeneïtat del nou periodisme

No hi ha una sola manera de fer nou periodisme, sinó tot al contrari. L'estil dels *new journalists* varia d'un autor a un altre, i poc o res s'assemblen entre ells. "El seu no era, tanmateix, simplement un altre estil, diferent però al capdavant homogeni, ans una actitud estilística inèdita, singularitzada precisament per l'essencial heterogeneïtat dels usos expressius que adoptaven" (Chillón: 1993, 135).

El propòsit d'aquests autors era fugir de les tècniques convencionals rígides que caracteritzaven les peces periodístiques dels mitjans de comunicació convencionals, per tal de poder vestir les seves obres d'una gran bellesa estètica i millorar la qualitat informativa en base a l'ús de totes aquelles tècniques i recursos literaris que coneixien. "És en aquesta llibertat expressiva radical, virtualment capaç d'incorporar, combinar o barrejar múltiples formes estilístiques encunyades per la tradició literària i periodística, on rau l'essència dels *new journalists*" (Chillón: 1993, 135).

Segons Tom Wolfe (1973: 31), l'escriptura dels nous periodistes va estar caracteritzada per quatre procediments clau. El primer, la construcció escena per escena, una tècnica que permetia eliminar gran part dels sumaris narratiu per a incorporar descripcions i diàlegs. El segon, l'enregistrament total del diàleg per a caracteritzar els personatges de forma immediata i de la manera més exacta possible, ja que importava què es deia però també com es deia. El tercer, el punt de vista en tercera persona, de forma que les escenes eren narrades a través dels ulls d'un personatge concret i s'abandonava el punt de vista omniscient o el de primera persona, uns recursos molt utilitzats al periodisme informatiu convencional i a les cròniques, respectivament. El quart, el retrat global i detallat dels personatges i les situacions viscudes a cada escena, amb l'objectiu de traslladar al lector al lloc dels fets.

Chillón (1993: 138), en canvi, detecta dos errors en aquesta anàlisi de Tom Wolfe. El primer és que Wolfe atribueix el procediment del punt de vista en tercera persona a la novel·la realista de Balzac i Dickens quan, de fet, pertanyen



al realisme psicològic que va sorgir gairebé un segle després. En segon lloc, Chillón destaca que aquests periodistes no només es van nodrir de la novel·la, sinó que van fixar-se en altres fonts, com són els gèneres literaris testimonials (memòries, cròniques, dietaris...), els gèneres literaris de ficció i altres mitjans de comunicació, com per exemple el cinema. És precisament d'aquest mitjà d'on els nous periodistes van fixar-se pel recurs d'escriptura anomenat escena per escena.

Com ja he comentat anteriorment, als Estats Units va ser on es van produir les condicions necessàries (sobretot des del punt de vista social i cultural) per a que triomfés el nou periodisme. Les peces periodístiques nord-americanes d'abans dels anys seixanta del segle passat es regien pel mètode de la piràmide invertida i, a més, es caracteritzaven per ser molt breus i superficials. Alguns autors van veure aquesta realitat periodística com una oportunitat per a fer un tipus d'informació que omplís un buit, el de la contextualització i la profundització dels temes, ja que amb la informació superficial es corre el risc d'obviar o passar per alt fets rellevants per a la societat. Aquest tipus de periodisme a Europa, en canvi, no es pot comparar amb el nord-americà, però sí que hi ha revistes com *The Face*, *Panorama* o *Actuel* que van apostar per aquest estil, i dos autors que val la pena esmentar i tenir-los presents.

El polonès Ryszard Kapuscinski practica un tipus de periodisme literari molt diferent a la resta: "Conjuga en una simbiosi inèdita les tècniques documentals pròpies del periodisme d'investigació, l'exercici d'observació característic de la crònica i la recerca d'una espècia de *veritat poètica* que transcendeix, mitjançant procediments d'escriptura més propers a la llegenda, la fàbula i el conte que a la novel·la realista, les limitacions inherents a la simple veracitat documental" (Chillón: 1993, 145). Aquest periodista es distancia del nou periodisme nord-americà i el periodisme literari europeu i per això mereix una atenció especial. L'estructura de l'obra de Kapuscinski *Szachinszach* (1982) es caracteritza per ser molt heterogènia: "Es juxtaposen fragments narratius, descriptius i argumentatius amb d'altres que proven de copsar poèticament l'atmosfera que envoltà la fi de la dictadura de Palhevi" (Chillón: 1993, 145).

En aquest sentit, a més de parlar com un especialista en política internacional, aquest autor intenta mostrar a l'autor una veritat que vagi més enllà de l'exposició de dades, testimoniatges i les entrevistes que ha realitzat per a l'elaboració de les seves obres. Tot i que compta amb una base documental sòlida, destaca el fet que no utilitza les formes expressives de la prosa periodística convencional: “No proporciona al lector identificacions ni atribucions completes; ni data el temps de l'acció amb exactitud; ni ofereix dades, xifres o estadístiques; ni tampoc reproduïx declaracions de fonts institucionals quan no són estrictament imprescindibles (...) No és ja la veritat històrica el que persegueix, ans una quasi inefable veritat poètica destil·lada a través de la fabulació” (Chillón: 1993, 146).

El periodista alemany Günter Wallraff també compta amb una obra singular que demana una menció especial. Aquest autor destaca pels procediments que utilitza en les seves investigacions, ja que s'endinsa a les situacions assumint una altra identitat. D'aquesta forma, Walraff desapareix del relat i dona pas a una persona totalment diferent, que serà partícip dels fets narrats i comptarà amb un punt de vista privilegiat: “No és només el propòsit d'honestat radical el que el diferencia d'altres reporters d'investigació, sinó la natura dels procediments que empra. Altres periodistes abans que ell han simulat, fingit i mentit ocasionalment per tal d'obtenir informacions amagades, però ningú com ell no ha fet de l'assumpció íntegra d'una altra identitat un recurs sistemàtic” (Chillón: 1993, 149).

Gràcies a l'ús d'aquest mètode d'investigació, el periodista treballa des de fora de l'anomenat “camp d'observació” que la pròpia indústria periodística atorga a la figura de l'informador. Des d'aquesta situació, Wallraff té accés directe a la realitat que té intenció de mostrar al lector.

Pel que fa a la seva escriptura, el periodista alemany intercala els fragments narratius per a explicar comportaments i situacions amb construccions escèniques que li permeten enquadrar la realitat per a mostrar passatges i diàlegs de la forma més precisa possible. En aquest sentit, fa ús del narrador protagonista en els casos en què “la seva participació és essencial” (Chillón:

1993, 150) i el del narrador testimoni quan es tracta de “situacions que contempla en qualitat d'observador disfressat” (Chillón: 1993, 150).

A Espanya, el reportatge novel·lat no té grans adeptes. Aquest fet s'explica, segons Chillón (1993: 170), per dues raons clares: “De primer, ni la indústria ni el mercat periodístic en castellà –el cas català és encara molt més dramàtic– solen permetre la confecció de reportatges elaborats: els diaris publiquen peces curtes, sovint simple informacions allargades, i en el millor dels casos els reporters no disposen de prou temps i mitjans per investigar (...). Després, ni la cultura periodística castellana ni tampoc la catalana no compten amb una tradició sòlida de bons reporters, salvant algunes excepcions individuals”.

#### **2.2.4. Context actual**

La *Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano* (FNPI), una organització sense ànim de lucre creada per Gabriel García Márquez l'any 1994, està molt focalitzada en l'estudi i la difusió del periodisme literari. Una de les seves missions, explicitada en la seva pàgina web oficial, és treballar per l'excel·lència del periodisme a través d'una sèrie de valors entre els que destaca la qualitat narrativa i el rigor de les investigacions, definit de la següent manera: “De los distintos atributos del periodismo de excelencia, daremos la máxima importancia a promover la capacidad de contar historias en forma creativa y el rigor en la investigación periodística”. Per tant, recolzen de forma activa la creació de textos periodístics originals amb l'ús de tècniques narratives que contribueixin a destapar realitats socials i als processos de democràcia i desenvolupament dels països iberoamericans i del Carib.

A més, la FNPI organitza un cop a l'any una sèrie d'activitats que inclouen tallers, seminaris i conferències, entre d'altres, en programes i projectes especialment pensats pels periodistes dels països iberoamericans. Aquests programes tenen quatre línies d'actuació, i la primera d'ella és la narració periodística, que té com a objectiu “formar en reportería, relato y edición de historias con valor periodístico, estimular el periodismo narrativo e impulsar nuevas generaciones de autores periodísticos”. Les seves altres línies d'actuació són l'ètica

periodística, la investigació sobre temes clau d'Amèrica Llatina i, finalment, la innovació i els mitjans digitals.

Gabriel García Márquez és l'autor més important d'Amèrica Llatina pel que fa a la simbiosi entre el reportatge i la novel·la, ja que ha fet rellevants contribucions a aquest àmbit. Després d'aprendre a narrar gràcies a escriure per als diaris colombians, mai no ha deixat de treballar l'escriptura de ficció i el periodisme, sobretot els gèneres de la crònica i el reportatge. Chillón (1993: 160) destaca *Cien años de soledad: relato de un naufrago* (1995) i *La aventura de Miguel Littín, clandestino en Chile* (1986) com les dues obres de García Márquez que sintetitzen les qualitats del periodisme literari que practica aquest autor.

En la primera, construeix un reportatge novel·lat, segons Chillón (1993: 160), “documentalment rigorós i literàriament seductor. Després d'entrevistar el personatge durant moltes hores, l'autor escriu el relat en primera persona, d'acord amb la tècnica del narrador-protagonista”. D'aquesta manera, el lector descobreix tot el que passa al mateix moment que ho fa el protagonista de la història, una tècnica utilitzada per a mantenir la tensió narrativa.

En la segona, García Márquez també va fer un interrogatori que va durar gairebé una setmana i del qual en va resultar una gravació de divuit hores. A partir d'aquí, l'autor va canviar els noms dels protagonistes de la història per a protegir-los, però la narració és el més fidel possible al material documental original. L'ús, un altre cop, de la primera persona, permet preservar de la forma més realista possible la forma de parlar i d'expressar-se de Littín, el protagonista.

En l'àmbit d'Amèrica Llatina, Gabriel García Márquez no és l'únic autor que ha contribuït en aquest tipus de periodisme. Si hi ha una periodista plenament preocupada pel periodisme literari i que hi ha treballat a través dels seus textos i la presència a seminaris arreu, és l'argentina Leila Guerriero. Nascuda l'any 1967 a Buenos Aires, és periodista des de 1991, l'any en què va començar a treballar com a redactora a la revista *Página/30* i *Página/12*. Guerriero ha publicat les seves peces en diferents mitjans del seu país però també a l'estranger, com per exemple a Espanya, França i Portugal. A més de participar en tallers, xerrades i

conferències en universitats d'Amèrica Llatina i Espanya, les seves cròniques han estat recollides per diferents antologies, i l'any 2010 va guanyar el premi *Nuevo Periodismo CEMEX+FNPI* pel seu treball *Rastro en los huesos*, publicat a la revista Gatopardo.

En la seva participació al seminari de narrativa i periodisme de la FNPI, Guerriero (2010) assegura que el periodisme narratiu es “aquel que toma algunos recursos de la ficción –estructuras, climas, tonos, descripciones, diálogos, escenas– para contar una historia real y que, con esos elementos, monta una arquitectura tan atractiva como la de una buena novela o un buen cuento”. Per tant, cal deixar de banda el recurs d'inventar, que està vetat pel periodisme. A més, considera que la mirada és fonamental i que cal estar al lloc dels fets per conèixer, comprendre i començar a veure de veritat la realitat de la qual es parlarà. En consonància amb els procediments de l'escriptura dels nous periodistes que va destacar Tom Wolfe (1973: 31), la periodista també recalca que el periodisme literari ja no es basa en la dada, sinó en l'escena en conjunt, i que sempre s'ha d'escriure pensant en que es produirà un efecte a partir del text en qüestió: “El periodismo narrativo tiene que ser un instrumento para pensar, crear y ayudar”.

Pel que fa a la consideració que el periodisme literari pot allunyar-se massa de l'objectivitat o, almenys, neutralitat que se li demana al periodisme tradicional, Guerriero assegura que el periodisme, sigui de la forma que sigui, no és quelcom contrari a l'objectivitat. Partint de la premissa que qualsevol peça periodística és una edició de la realitat, Leila Guerriero creu que el periodisme –literari o no– és una mirada i una visió del món creada des d'una subjectivitat honesta. “El periodismo narrativo es muchas cosas pero es, ante todo, una mirada –ver, en lo que todos miran, algo que no todos ven– y una certeza: la certeza de creer que no da igual contar la historia de cualquier manera”.

A més, Guerriero assegura que, per damunt de l'ús de recursos de la ficció, hi ha unes normes que el periodisme narratiu ha de complir per a que se'l consideri com a tal: “El periodismo narrativo tiene sus reglas y la principal, perogrullo dixit, es que se trata de periodismo. Eso significa que la construcción de estos textos musculosos no arranca con un brote de inspiración, ni con la ayuda del divino

Buda, sino con eso que se llama reporteo o trabajo de campo, un momento previo a la escritura que incluye una serie de operaciones tales como revisar archivos y estadísticas, leer libros, buscar documentos históricos, fotos, mapas, causas judiciales, y un etcétera tan largo como la imaginación del periodista que las emprenda”.

Per altra banda, Tomás Eloy Martínez, periodista i literari reconegut a Amèrica Llatina, també ha col·laborat amb la FNPI. Eloy Martínez va decidir, mogut per la seva preocupació per la qualitat de l'escriptura, crear una fundació que, tal i com s'explicita a la web oficial, “promover la literatura y el periodisme jovent de América Latina; le preocupaba que los jóvenes de la región, también en el campo de lo creativo, gozaran de tanto más talento que oportunidades”. Així doncs, poc després de la seva mort al gener de 2010 va néixer la Funció Tomás Eloy Martínez (TEM) de la mà dels seus fills.

Tal i com assegura la pròpia Funfació TEM a la seva web oficial, el seu objectiu general és “custodiar el legado y la obra de Tomás Eloy Martínez y promover la literatura y el periodisme latinoamericano”. Pel que fa als objectius específics, aquesta Fundació vol posar a disposició del públic un arxiu complet amb el treball de Tomás Eloy Martínez, oferir estímuls i espais de creació i de debat als autors joves d'Amèrica Llatina, difondre obres de joves narradors i, per últim, incentivar la reflexió sobre els temes que tenen a veure amb la narrativa a través de la convocatòria i realització d'activitats que permetin la discussió col·lectiva i la generació de coneixement.

Per a aquest estudi ens interessa la reflexió que va fer Tomás Eloy Martínez a una conferència anomenada *¿Hacia dónde va el periodismo?* organitzada per aquesta fundació a Bogotá (Colòmbia) l'any 2005. Segons Martínez, el periodisme literari s'ha de nodrir d'una investigació severa i de qualitat i d'un llenguatge clar i adequat a la història que es narra. “No hay narración, por admirable que sea, que se sostenga sin las vértebras de una investigación cuidadosa y certera, así como tampoco hay investigación válida, por más asombrosa que parezca, si se pierde en los laberintos de un lenguaje insuficiente o si no sabe cómo retener a quienes la leen, la oyen o la ven. Solas, una y otra

son sustancias de hielo. Para que haya combustión, necesitan ir aferradas de la mano” (Eloy Martínez: 2005, 93).

A més, no totes les temàtiques ni els fets noticiables es presten a poder ser narrats “Nunca hay que ponerse a narrar si no se está seguro de que se puede hacer con claridad, eficacia, y pensando en el interés de lector más que en el lucimiento propio.” (Eloy Martínez: 2005, 101). Cal recordar que el periodisme literari segueix sent periodisme i que, per tant, està al servei de la societat: “El periodismo es, ante todo, un acto de servicio. El periodismo es ponerse en el lugar del otro, comprender lo otro. Y, a veces, ser otro.” (Eloy Martínez: 2005, 101).

### **2.3 La narrativització**

Aquest viatge per la teoria literària i la simbiosi entre el reportatge periodístic i la novel·la des dels seus inicis serveix per a elaborar un marc conceptual que portarà a la metodologia de treball. Els següents elements, propis de la narrativització de fets, em permetran establir aquesta metodologia, amb l'objectiu de delimitar l'àrea de treball pel que fa a l'anàlisi de les obres d'Antonio Salas escollides.

#### **2.3.1. La situació narrativa**

La novel·la contemporània i moderna creu en la veu d'un narrador anònim que compta amb un gran poder pel que fa al coneixement dels personatges i els fets narrats. Això és el que es coneix com omnipresència: saber-ho tot i estar a tot arreu, i aquest tipus de novel·la va ser, segons Saavedra, la que va patir un major desenvolupament durant el segle XIX. “A esta voz le está permitido situarse en todos los lugares necesarios para la narración, en todos los tiempos y, lo más sobresaliente, está autorizada para abrir de manera mágica una ventana en la mente o el corazón de los personajes y dar cuenta de sus pensamientos, sentimientos y percepciones.” (Saavedra, 2000: 57).

Segons l'ortodòxia de la novel·lística, els narradors de no ficció han de ser conscients que, a l'hora d'escriure, no poden explicar tot allò que no poden conèixer, ja sigui perquè no hi eren al lloc dels fets o perquè pertany als sentiments o pensaments dels personatges, quelcom al que una persona externa al subjecte protagonista no pot accedir. “Los narradores de no ficción –los construídos 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.” (Saavedra, 2000: 58). Tot i això, la prosa de no ficció periodística més exitosa no s'adequa a aquesta definició, i en són exemples Gabriel García Márquez o Rosa Montero.

Saavedra reformula els conceptes utilitzats per Lewis Turco (1989: 28-29) i Genette (1989: 274) per a parlar sobre tot allò que conforma la situació narrativa. Aquests són l'orientació, la persona gramatical, l'aspecte, l'angle i l'accés.

El concepte d'orientació fa referència al tipus de narrador que narra els fets i pot ser intern o extern, segons la influència que té dins la història. En cas que formi part d'ella, serà intern. Si no ho és, de forma que és un personatge que no ha participat de forma directa o indirecta en els fets narrats, serà extern. A més, si el narrador és intern, Turco fa una subdivisió entre protagonista, antagonista o secundari: “Aquí (a l'orientació) se contemplan dos posibilidades principales: la de narrador, no identificado, que cuenta la historia desde afuera; y la de personaje, en que es una de las personas, en palabras de Turco, la que narra, ya sea el protagonista, el antagonista o un personaje secundario.” (Saavedra, 2000: 159).

La persona gramatical depèn de la manera com està escrita la narració: en primera, segona o tercera persona, i en singular o plural. L'aspecte pot ser narratiu, en cas que es descriugin o expliquin accions, o reflexiu, en el moment que es comença a parlar de sentiments. Pel que fa a l'angle, aquest té tres possibles variacions: el simple, que segueix accions d'un sol personatge, el



múltiple, que posa el focus en dos o més personatges, i finalment l'omnipresent, que està a tots els llocs a la vegada i, per tant, ho coneix tot de tothom. Finalment, l'accés també pot ser de dos tipus: exterior o interior. El primer fa referència a la narració d'esdeveniments observables per un agent extern, mentre que el segon és aquell que es capfica en els sentiments dels personatges.

El temps de la narració també és important per a identificar l'estil del narrador d'una obra. Les quatre variacions possibles són les següents: l'ulterior, que fa referència a narracions posteriors als fets en si, anterior, que és justament el contrari (explicar-ho tot abans que succeeixi), el simultani, que es caracteritza per narrat els fets en el mateix moment que s'estan produint i, finalment, l'intercalat, que es va entremesclant entre els moments de l'acció.

Normalment, segons Saavedra, el narrador de no ficció és aquell que es guanya el dret d'utilitzar un angle múltiple –segueix a més d'un personatge–, és omnipresent –està a tots els llocs a la vegada i, per tant, ho sap tot–, i compta amb accés interior, de manera que pot explicar els sentiments i pensaments de tots els personatges que conformen la narració, sense que, en principi, ho pugui fer: “Un narrador de no ficción no podría arrogarse un ángulo múltiple u omnipresente y, sobre todo, no podría dotarse de acceso interior. La consecución de estos derechos, sin embargo, se vale muchas veces de una transposición particular del discurso y de alteraciones en el tiempo de la narración.” (Saavedra, 2000: 159).

### **2.3.2 L'estil de citació**

L'estil de citació és un aspecte molt important a l'hora d'identificar l'estil narratiu d'un escriptor. Saavedra els anomena i destaca caracteritzant-los segons la forma i funció que desenvolupen.

Les marques d'atribució són les més conegudes per tothom. Això són les cometes, el diàleg...És a dir, totes les tècniques que permeten fer una reproducció exacta de tot allò que ha dit el personatge en qüestió. Gairebé

sempre, aquesta forma de citació va acompanyada dels anomenats verbs d'atribució (dir, afirmar, assegurar...).

Però dins una història hi ha altres formes de fer participar als personatges dins la narració. L'oració subordinada és una altra tècnica que pot ser usada per aquest fi; mitjançant la conjunció "que" s'aconsegueix una citació indirecte. Molts cops, aquesta forma de citar demana d'un canvi díctic, és a dir, transformacions d'expressions d'espai, temps, persona del discurs i interlocutor. La imitació de registre, per altra banda, es caracteritza per l'ús de recursos ortogràfics i gramaticals amb l'objectiu d'imitar el lèxic i el mode d'un discurs.

Segons Saavedra, l'estil indirecte és antidramàtic per naturalesa. Per altra banda, assegura que l'estil indirecte lliure i l'estil directe lliure no són gaire freqüents a la narrativa de no ficció per l'ambigüitat que produeixen.

### **2.3.3 L'efecte omniscient**

S'ha aconseguit un alt grau d'omnisciència en un procés de narrativització en el moment en que no hi ha cap signe de que hi ha hagut un discurs per part d'una font en concret. A aquest fet, Saavedra l'anomena *mimesis retòrica de la consciència*. En aquests casos, l'autor ha de fer un acte de confiança, ja que només pot tenir accés a allò que algú li diu que fa o que pensa, no al que fa i pensa de veritat. Per aquests casos, Saavedra recomana l'ús de l'estil directe per a citar, ja que amb aquest tipus de citació, la responsabilitat recau en la persona citada, i l'autor eximeix qualsevol responsabilitat.

Una altra tècnica utilitzada molt sovint a la narració és el que Saavedra anomena *prolepsis via acceso interior*. Aquest concepte fa referència al fet que el narrador sap més que les persones sobre les que està parlant, de tal manera que es permet el luxe d'avançar breument fets que passaran a continuació (normalment en un futur pròxim) i que els protagonistes que els patiran encara no els han viscut ni són conscients, en certs casos, que passaran.

El que cal tenir en consideració en els processos d'omnisciència és que no té la mateixa seguretat parlar de fets que són constatables i demostrables, que de sentiments i pensaments. En el cas d'aquests últims, un només pot conèixer els seus propis, i com a molt pot fer una aproximació acurada dels d'una altra persona, però mai conèixer-los veritablement: "Hemos visto que la narrativización de los discursos –esto es, su transposición con diversos grados de fidelidad– y el consiguiente efecto de acceso interior, es una práctica compleja. No es lo mismo hacerlo a partir de enunciados que hablan sobre hechos que de aquellos que refieren a estados mentales. En el primero de los casos, la comprobación –al menos en términos potenciales– es viable. En el segundo, no hay garantía absoluta de veracidad de lo que las personas dicen acerca de lo que piensan, sienten o perciben: el cotejo se hace empíricamente imposible. Y esto, no necesariamente porque los seres humanos mintamos de manera obcecada, desde luego; pero más de un siglo de psicoanálisis –entre otras cosas– pone un velo de duda incluso sobre aquellas convicciones que asumimos de manera más reflexiva" (Saavedra: 2000, 169).

### 3. Metodologia

#### 3.1. Objecte d'estudi

Antonio Salas s'ha convertit, durant els inicis del segle XXI, en un dels màxims exponents del periodisme d'investigació a partir de la publicació de *Diario de un skin*, l'any 2003 i *El año que trafiqué con mujeres*, l'any 2004. Mentre que aquestes obres han tingut una gran transcendència social i mediàtica per les realitats que tracten –l'escena neonazi d'Espanya a principis dels anys 2000 i les xarxes de prostitució internacionals, respectivament–, les tècniques narratives del periodista Salas utilitzades per a plasmar a les seves obres tot el que va veure, sentir i viure durant les seves infiltracions no han estat estudiades. Per aquest motiu, aquest estudi pretén analitzar aquestes tècniques narratives i aportar coneixement sobre les particularitats i singularitats de l'escriptura de Salas en les dues obres anteriorment esmentades.

#### 3.2. Objectius:

##### Objectiu general

-Analitzar les tècniques narratives que caracteritzen les obres del primer període d'Antonio Salas i el consoliden com autor.

##### Objectius específics

-Identificar el tipus de narrador en les dues obres, per tal de poder extreure la seva funció i els drets que li atorga, és a dir, l'orientació, l'aspecte, l'angle i l'accés del narrador als personatges de les obres.

-Analitzar el tractament d'Antonio Salas de les fonts que fa servir a les seves obres.

-Identificar l'estil de citació dels personatges per part de l'autor durant la narració dels fets.

-Valorar l'estructura i el temps de la narració.

### 3.3. Mètode d'investigació

Aquest estudi el realitzaré a partir d'una investigació qualitativa aplicada basada en l'anàlisi en profunditat de les tècniques narratives de les dues primeres obres d'Antonio Salas, *Diario de un skin* (2003) i *El año que trafiqué con mujeres* (2004), per a poder realitzar una interpretació completa del seu estil narratiu a través d'una exploració intensiva d'aquestes obres en concret.

Abans de submergir-me en els seus textos, però, m'he nutrit de la teoria de les tècniques narratives i els antecedents de la simbiosi entre el periodisme i la literatura a través de la lectura de fonts documentals d'experts en aquest camp, com són Lluís Albert-Chillón amb el seu llibre *Literatura i periodisme*, Gonzalo Saavedra Vergara amb *La narrativización del discurso y el efecto omnisciente en no ficción periodística* i la seva tesi *Voces con poder; un estudio multidisciplinario de las prerrogativas cognoscitivas en no ficción periodística y de los procedimientos retóricos que permiten ampliarlas*, i Leila Guerriero, periodista que ha escrit una gran varietat d'articles sobre aquest nou tipus de periodisme i ha concedit entrevistes a diferents mitjans de comunicació sobre la seva visió del tema com a professional en aquest àmbit. A més, també utilitzaré els estudis realitzats per entitats que investiguen i treballen sobre el tema, com la *Fundación del Nuevo Periodismo Iberoamericano*, per a veure quin és el debat actual i quin camí segueix el periodisme literari avui en dia.

Aquest treball es basa en la hipòtesi que Antonio Salas utilitza els recursos propis de la literatura; això és: la narrativització dels fets, l'ús d'un narrador, de la descripció i de fonts plasmades en l'obra –ja sigui mitjançant el diàleg o la citació dels personatges–, per a donar-li un valor afegit a nivell de contingut a les seves obres periodístiques. Per a comprovar aquesta hipòtesi, realitzaré l'anàlisi acurat de *Diario de un skin* i *El año que trafiqué con mujeres*, que són les dues primeres obres sorgides a partir del periodisme d'investigació realitzat per Salas, en les que l'autor va poder explorar les seves tècniques narratives i començar a perfilar el seu estil d'escriptura.

Per a poder duu a terme aquesta anàlisi amb garanties i assolir els objectius plantejats en aquest estudi, treballaré des de dins de la teoria literària. A partir de l'adquisició de *background* sobre el periodisme d'investigació i l'ús de recursos literaris en textos periodístiques gràcies a les fonts documentals abans esmentades, realitzaré una lectura activa de les obres escollides d'Antonio Salas per tal d'identificar les tècniques narratives predominants en el seu primer període narratiu.

Un cop identificades, valoraré l'ús que n'ha fet l'autor –en major o menor mesura– per tal d'intentar conèixer el valor afegit que aporten aquestes tècniques narratives als fets plasmats a les seves obres i a les històries narrades.

## 4. Investigació de camp

Per tal d'analitzar els recursos literaris i les tècniques narratives utilitzades per Antonio Salas en les dues obres seleccionades, faré un desglossament per capítols amb el que destacaré i explicaré els usos que en fa el periodista en la seva obra. En cas que una tècnica es repeteixi constantment en més d'un capítol no la tornaré a destacar, sinó que progressivament aniré aportant aquells recursos nous que l'autor va incorporant al llarg de l'obra.

D'aquesta manera, l'anàlisi de les tècniques literàries estarà marcada per subdivisions que vindran donades pels recursos més utilitzats per l'autor, de forma que al final quedin destacades i estudiades, en diversos apartats, aquelles que Salas ha explotat més per a narrar les seves investigacions i infiltracions.

En el cas de l'obra *Diario de un skin*, les categories estudiades –escollides pel fet de ser els recursos i tècniques literàries que més explota el periodista– són les següents: el narrador i la narrativització dels fets, el mètode utilitzat per a duu a terme la seva infiltració, el tipus de tractament que fa de les fonts que apareixen a l'obra i la descripció dels personatges, la transcripció directa, el diàleg, les marques temporals i l'aspecte.

Per altra banda, a l'obra *El año que trafiqué con mujeres* les subdivisions seran, seguint el mateix criteri: el narrador i la narrativització dels fets, el tractament de les fonts i la descripció dels personatges, el diàleg i la transcripció directa, la tensió narrativa, els sumaris informatius que s'intercalen amb la narració, la construcció de perfils dels personatges que hi apareixen, l'oferiment de dades a partir del treball periodístic per a que serveixin de *background* i de context per al lector i l'accés interior dels personatges.

### 4.1. *Diario de un skin*

Aquesta obra comença amb un pròleg en el que Antonio Salas construeix una escena que va succeir al final de la seva infiltració al moviment *skinhead* espanyol. L'autor ens presenta a dos personatges, els germans Sergio i David,

seguidors de l'Osasuna que sortien del Santiago Bernabéu després que el seu equip hagués perdut per dos a zero. El narrador no només coneix qui són i què fan aquests dos personatges, sinó també sap les seves sensacions: “La imponente y colosal grandiosidad del Santiago Bernabéu había impresionado a los dos jóvenes navarros, eclipsando el disgusto de la derrota” (pàgina 9) o “David no era capaz de comprender lo que ocurría” (pàgina 10). A més, actua com si fos una càmera: segueix als dos personatges a la sortida del camp fins a l'aparcament, descrivint tots els seus moviments, fins i tot quan han estat atacats pels Ultrassur. Amb l'ús d'aquesta prolepsis, Salas aconsegueix captar l'atenció del lector des del principi de la narració.

### **-El narrador i la narrativització dels fets**

No és fins al sisè paràgraf quan Antonio Salas utilitza la primera persona per a explicar al lector que ell també forma part del grup radical del Real Madrid, fins i tot narrat les seves sensacions: “Yo estaba paralizado por el horror” (pàgina 10). En aquest moment, explica tot allò que se li va passar pel cap que podia fer per a salvar la vida dels dos joves, però que enlloc de fer-ho, es va quedar petrificat.

L'autor utilitza la comparació per a transmetre al lector la sensació que va viure en aquell moment i formar imatges mentals a partir de sentiments: “Un odio irracional, absurdo e irrefrenable nos embargaba a todos. Nos envolvía, como un banco de espesa niebla. Nos impregnaba, como el olor del tabaco en la sala de espera de un paritorio. Se no adhería a la piel, como el sudor en una sauna” (pàgina 11).

Després d'aquest pròleg, Antonio Salas fa un salt temporal enrere –a literatura es coneix com analepsi– per a començar a explicar, ara sí, cronològicament, com va ser el procés que va haver de seguir per a infiltrar-se en un dels grups d'skins més perillosos d'Espanya. Crida l'atenció com, al principi de cada un dels capítols –l'obra consta d'un total de nou episodis, més el pròleg i l'epígraf– Salas selecciona una frase del *Mein Kampf* d'Adolf Hitler. A més, els capítols tenen



subdivisions internes per mitjà de titolets que serveixen per a poder fer salts temporals o d'escenaris.

Durant tota l'obra, el narrador és un narrador protagonista participant, ja que tota la trama gira entorn a la seva figura i, a més, té un paper clau dins d'ella. És un personatge més dins de l'obra, ja que la seva investigació es basa en la incorporació a aquests grups radicals.

Antonio Salas prepara al lector mitjançant un missatge molt clar, i és que assegura que aquesta infiltració va ser la més difícil i perillosa que va fer fins aquell moment. “No basta un disfraz, un cambio estético; tampoco es suficiente con estudiar el fundamento teórico del colectivo que deseamos investigar. Al menos si el objetivo es un grupo potencialmente peligroso y pretendemos profundizar en el objeto de nuestro estudio y no limitarnos a la elaboración de un reportaje superficial y simplista”, assegura Salas al principi del primer capítol, *La infiltración*, a la pàgina 13. El més complicat no és el canvi físic, sinó el mental. No és suficient aprendre les normes o les bases sobre les que es mou un moviment concret, sinó que cal arribar a ser capaç de canviar la personalitat d'un mateix per a no córrer perill i, a més, fer-ho durant un llarg període de temps. Un error pot arribar a ser fatal.

### **-El mètode de la infiltració**

Abans de seguir amb la narració, el periodista també informa al lector dels mitjans que va utilitzar per a la investigació. Com va treballar sol, va transportar al seu cos la càmera oculta, la bateria i el magnetoscopi, de forma que era una opció molt aparatosa, però la única factible. A més, també va documentar-se amb molta bibliografia, dades i dossiers sobre estudis dels *skinheads* i va parlar amb persones rellevants d'àmbits que lluiten contra aquests grups radicals. De les conversacions més il·lustratives i representatives que demostren la perillositat de la investigació, Salas en fa una transcripció directe mitjançant el diàleg, amb la intenció de respectar l'estil i les paraules emprades per totes i cada una de les personalitats.

Salas explica, sense pèls a la llengua, que tres mesos abans de la infiltració ja vivia com un autèntic nazi. Va decorar la seva habitació amb banderes nazis i fotografies de Hitler i del III Reich, i escoltava els discursos de Goebels i Himler, entre d'altres, durant la Segona Guerra Mundial. Segons el periodista, la música també forma part de la vida d'un nazi, i per això va començar a escoltar grups que fan apologia nazi mentre exercitava el seu cos. Algunes estrofes d'aquestes cançons, les que considera més representatives, les transcriu de forma directa.

Per a poder establir el primer contacte amb aquests grups, Salas va utilitzar els xats d'internet, i reconeix que al principi va cometre una sèrie d'errors consecutius que el periodista narra obertament: "Los falsos nazis solíamos entrar en el canal y permanecer callados. Sin participar. Esperando a ver qué es lo que de decían entre sí los verdaderos nazis. Buscando una pista, una información o un argumento contra ellos. Y, contra lo que todos pensábamos, los skinheads no son estúpidos" (pàgina 33). Així, quan passaven uns quants minuts, els moderadors dels xats expulsaven a tots aquells que no havien participat en la conversació, de manera que la solució del periodista va ser la d'entrar-hi de forma activa, però tampoc va funcionar: "Cambié varias veces de *nick* para volver a entrar, noche tres noche, en los mismos canales hasta que aprendí que debía participar activamente, así que intenté convertirme en un contertulio dinámico en las cibercharlas nazis. Pero tampoco funcionó" (pàgina 33).

Salas va necessitar mesos per a poder comprendre els codis secrets que utilitzen els nazis a aquestes pàgines: "Por las 14 palabras se conoce la síntesis del pensamiento racista de David Lane, que todo autentico neonazi debe conocer y compartir (...) El número 18 simboliza la primera y octava letra del alfabet, A y H, y es una forma en clave de referirse a Adolf Hitler (...)" (pàgina 34). Quan finalment va aconseguir comprendre les regles del joc, va adquirir un *nick* que l'acompanyaria durant tota la infiltració: *Tiger88*.

Les primeres converses amb els que serien els seus camarades van ser a través de correu electrònic. Per a mostrar tot el procés, Antonio Salas transcriu un dels correus que les *Brigadas Blanquiazules*, ultres del Reial Club Deportiu Espanyol, li van enviar, sense censurar cap mena d'informació. Consta la direcció de correu

electrònic, l'assumpte i la firma, així com tot el contingut. N'és un exemple el correu transcrit a la pàgina 38, que és el següent:

Brigadas Blanquiazules Ultras 1985 <brigadas1985@mixmail.com>

Para: Tiger\_88@eresmas.com

Asunto: [RE]Sin título

Saludos

Como verás esta web está dedicada únicamente al RCDespañol y a Brigadas Blanquiazules. No obstante se te puede orientar, si te vas a ir a Madrid dirígete a la tienda D.S.O. También averigua la dirección de la librería Europa en Barcelona, C/Séneca.

Español FANS

Amb transcripcions com aquesta, es demostra la total honestedat d'Antonio Salas amb el lector i la predisposició de fer-lo partícip de totes les fases per les que va haver de passar durant la seva investigació i les proves que va anar recopilant al llarg de la seva durada.

### **-El tractament de les fonts i descripció dels personatges**

Al capítol dos, *Cabezas rapades, corazones furiosos*, comença la narració de la veritable infiltració d'Antonio Salas al moviment neonazi espanyol. Per a presentar el personatge amb qui va establir el primer contacte cara a cara, cita el seu nom i *nick*, Jordi P. i Rommel, respectivament, i a continuació passa a descriure el seu aspecte físic, de manera que el lector es pot fer una imatge mental ràpida sobre la persona: "Su cráneo rapado casi al cero, sus anchas patillas y su cazadora bomber eran más elocuentes que una tarjeta de visita" (pàgina 43). Encara que es una descripció molt curta, Salas es posa el focus d'atenció en aquells detalls que caracteritzen Rommel i, pels quals, el va reconèixer en el moment de la trobada. Amb aquests tres detalls, el lector té els elements necessaris per a poder imaginar-se el seu aspecte.

Un cop descrit el seu aspecte físic, Salas també narra aspectes personals i familiars a través de petites pinzellades per a que el lector es pugui fer una idea de l'entorn en el qual ha crescut el personatge en qüestió i l'ambient en què s'ha mogut. En el cas de Rommel, per exemple, l'autor diu el següent: “Proviene de una buena familia barcelonesa. Ultraconservadora, ultrafranquista y de ultra-tradición militar. Estudiante en la universidad, coleccionista de objetos militares alemanes de la Segunda Guerra Mundial y miembro de las Brigadas Blanquiazules del Real Club Deportivo Español” (pàgina 45).

Com es tracta d'una narració escrita després d'haver fet tota la infiltració, Salas es permet el luxe de remarcar els errors que va cometre i, fins i tot, valorar-los. Així, després de descriure el seu aspecte, assenyala: “Creía que la infiltración entre los neonazis sería algo muy fácil y rápido. Cometí el mismo error que cometían los autores de los libros y artículos que había leído y supuse que me enfrentaba a jóvenes de bajo estrato social (...) Qué temeraria es la ignorancia” (pàgina 44).

Salas intercala constantment la narració dels fets que va viure amb *background* històric social i polític sobre aquest moviment. Per a posar al lector en antecedents de com va sorgir el moviment dels *skinheads*, el periodista explica en forma de sumari els seus orígens, a mitjans del segle XX. Aquest discurs l'elabora a partir de tot el que li va explicar el primer personatge que ens ha presentat, Rommel, durant la seva primera trobada prenent una cervesa, però en cap moment usa cap tipus de citació. No és fins al final de tot el recorregut per la història del moviment, quan Salas el cita de forma directa: “—Así eran las cosas y así son ahora— sentenció Jordi mientras salíamos del bar y nos encaminábamos hacia la librería Europa”.

A la pàgina 62, Antonio Salas incorpora una nova manera de presentar personatges que formen part de la història, però que no mereixen un paper de protagonistes. Per aquesta raó, el periodista no descriu el seu aspecte físic, ja que no és necessari que el lector es faci una imatge mental del seu aspecte, però sí dóna dades personals sobre ells, encara que ambigües. Un exemple seria el de Jorge A. R., membre del Ku Kux Klan, que Salas presenta de la següent

manera: “Jorge, con DNI 361...y domiciliado en la calle Coruña...nació en Alemania el 15 de diciembre de 1974. Sus padres, eran emigrantes españoles que buscaban trabajo en aquel país”. Un cop més, l'autor es pren el luxe de valorar la situació d'aquest personatge i posicionar-se: “No deja de ser sorprendente que un hijo de emigrantes odie de tal manera a los inmigrantes negros, árabes o asiáticos que vienen a España por las mismas causas por las que sus propios padres acudieron a Alemania”, assegura Salas.

Per a demostrar les reaccions d'aquests joves i la seva devoció pel moviment, el periodista utilitza la transcripció directa d'expressions curioses que li van cridar l'atenció i que va gravar amb la seva càmera, com “metralla salvífica” (pàgina 63), forma en què van qualificar una sèrie de llibres del III Reich. “No puedo abstenerme de transcribir un comentario que hizo a continuación (...) Creo que puede reflejar otro aspecto de la naturaleza de los *skinheads* digno de ser tenido en cuenta”, afirma Salas a la pàgina 69, per a després passar a transcriure les parts més significants de les seves conversacions amb membres del Ku Kux Klan a Espanya en forma de diàleg, una tècnica molt explotada al llarg de l'obra.

El capítol tres, *Movimiento skinhead en España*, es caracteritza per començar amb la narració d'una fugida que va haver de fer Salas sota el seu personatge de neonazi després que un grup d'esquerra radical, no més de les seves accions: “Bajé la calle Montera a la velocidad de la luz” o “Seguí corriendo Montera abajo, hasta la Puerta del Sol, casi sintiendo el aliento de mis perseguidores en la nuca”, sinó també dels seus pensaments: “Pensé en refugiarme en el número 32 (...) pero probablemente ningún neonazi no se encontrase a esas horas en el local”. Al ser ell mateix el subjecte d'aquest pensament, pot narrar-lo sense por a equivocar-se o que no fos exactament el que va pensar el personatge en concret, de forma que òbviament Salas té un accés interior en aquest personatge totalment verídic. En el cas de la resta de personatges, en canvi, l'autor ha de fer un exercici de confiança, ja que tot allò que narra sobre ells, sinó ho ha vist pels seus propis ulls, és en base al que li han explicat. Per aquesta raó, sempre queda el dubte sobre si el que li han dit es correspon totalment amb la realitat o hi ha hagut algun tipus de variació, ja sigui voluntària o involuntària.

D'aquesta manera, Salas treballa amb l'alteritat i ofereix al lector diferents punts de vista. El més verídic és aquell que pertany a la seva pròpia figura, de manera que no hi ha perill a caure en equivocacions, ja que tot el que narra és en base a les seves percepcions. Però no només explica el que ell ha vist i sentit, sinó també el que la resta de persones amb les que s'ha creuat al llarg de la investigació li han explicat i confiat. Així, qui llegeix l'obra pot adonar-se de què va significar pel periodista aquesta infiltració, però també què és ser neonazi per aquells qui formen part d'aquest col·lectiu, ja que per a molts s'ha convertit en el seu mode de vida.

En aquest cas, Salas es reuneix amb Waffén, membre d'ultrassur, però la presentació que fa d'aquest nou personatge és molt diferent al que havia fet anteriorment, ja que no revela el seu nom real: "Waffén, cuyo verdadero nombre no revelaré por razones obvias (sería víctima de una paliza mortal si los cabecillas de Ultrassur sospechasen que fue quien me introdujo en la peña), también era miembro de una importantísima familia madrileña" (pàgina 81).

### **-La transcripció directa**

A més de tornar a utilitzar el recurs del diàleg i la transcripció directa, Salas incorpora en aquest capítol una tècnica nova. Anteriorment, hem vist com el periodista ha explicat la història del moviment neonazi a partir de les paraules de Rommel, però sense citar-lo directament. En aquest cas, en canvi, l'autor opta per transcriure, fil per randa, un resum de la història dels Ultrassur narrada per ells mateixos, de manera que respecta les paraules i expressions utilitzades pels seus membres. També reproduïx totalment el document públic de la marca comercial Ultrassur del Registre de la Propietat i els altercats més violents que figuren a l'expedient policial d'Ochoa, membre d'aquest grup radical del futbol, o les diligències de la Guàrdia Civil d'altres membres, uns recursos que Salas torna a utilitzar en més d'una ocasió amb altres personalitats que cita al llarg de l'obra.

Les transcripcions literals són un recurs molt utilitzat pel periodista a *Diario de un skin*, ja sigui de converses o documents oficials, com hem vist anteriorment, o d'invitacions per a acte d'*skinheads* que va rebre Salas durant la seva infiltració.

Així, al capítol quatre, titulat *El enemigo de mi enemigo es mi amigo*, transcriu una invitació de Fernando Fernández Perdices –un cop més, cita la font pel seu nom complet sense amagar res– al teatre Callao on es pot veure qui ho organitza (La Fundación Don Rodrigo), qui el presentarà (Fernando Sánchez Dragó) i fins i tot quant val l'entrada (750 pesetas, niños gratis). Aquesta targeta de cartró dóna peu a Salas per a explicar què va viure en aquest acte i com va ser el seu comportament i el dels altres assistents, un fet que va produir que tingués una revelació: “Desde aquel instante a mí no me quedó ninguna duda de que, por encima de sus diferencias de matiz, a pesar de sus luchas internas, aunque los grupos políticos intenten desmarcarse de las tribus urbanas...existe un sentimiento común” (pàgina 137), i aquestes són, segons Salas, les claus fonamentals del moviment, ja que els skinheads no són individus, sinó un col·lectiu que es deixa portar per l'anhel de poder.

En aquest capítol, a més, Salas torna a fer un treball de “muda de pell” per a infiltrar-se a les SHARP, un moviment totalment contrari a l'*skinhead*. L'autor destaca en aquest moment una anècdota que fa veure a l'autor com d'integrat estava el periodista amb el grup radical d'extrema dreta: “Había entrado en una de las casas “okupas” que llevaba semanas frecuentando, para conocer el otro punto de vista sobre el movimiento skinhead, tarareando una canción de Batallón de Castigo” (pàgina 142). És a dir, que Salas havia començat a cantar una cançó sobre nazis de forma inconscient, un fet que podria haver pagat molt car si els seus companys l'haguessin escoltat. En aquesta frase també crida l'atenció la voluntat del periodista de fer, valgui la redundància, de periodista, a través del coneixement de diferents punts de vista sobre el moviment en qüestió per tal de poder oferir la visió més completa possible, enlloc d'una realitat fragmentada o vista només pels ulls de qui hi estan a favor.

A la pàgina 152 crida l'atenció com el periodista trenca amb la forma que ha utilitzat al llarg de l'obra per a presentar els personatges i ens parla de dos *skinheads* sota les lletres C. i V. Això és degut a que, tal i com explica l'autor, no pot revelar els seus noms perquè “sé que inmediatamente serían objeto de la furia de sus camaradas”, encara que assegura que creu que ells seran capaços de reconèixer-se si llegeixen el text. Gràcies a ells, l'autor va crear una pàgina

web que va ser recomanada a un munt de revistes i pàgines neonazis i, a més, va aconseguir molta més informació de la que en un primer moment es podria imaginar, de forma que l'envaeix un “sentiment de culpa”, ja que ells estaven actuant de manera sincera i desinteressada.

L'objectiu del periodista és, en tot moment, mostrar la realitat tal com és. “Me habría gustado enseñarles mi cámara oculta y explicarles que, si realmente querían que el mundo conociese el verdadero neonazismo espanyol, yo estaba trabajando en ello. Mostraría cómo eran los *skinheads* sin añadir ni quitar nada, con total objetividad”, confessa l'autor a la pàgina 153, encara que sap que no seria possible perquè les conviccions polítiques d'aquests grups i el seu odi als periodistes –dels que consideren que manipulen la informació i ofereixen una imatge distorsionada de la realitat– segurament estarien per sobre de la possible estima que li poguessin tenir a *Tiger88*.

Pel que fa als locals que Salas va visitar durant la seva infiltració, segueix la mateixa tònica que quan ha de presentar algun personatge que li va servir per a duu a terme la seva investigació. D'aquesta manera, ofereix al lector el nom del local en qüestió juntament amb la direcció complerta (carrer i número) per tal que qui ho està llegint tingui elements reals per a poder ubicar el lloc de què s'està parlant.

### **-El diàleg**

Al capítol cinc, anomenat *Ellas: cuando el skin tiene nombre de mujer*, Antonio Salas posa el focus d'atenció en el col·lectiu femení que també forma part del moviment neonazi espanyol, encara que tots els recursos literaris per a fer-ho són els mateixos que ha utilitzat fins ara: diàlegs directes i transcripcions literals, construccions d'escenes, descripció de la vestimenta i estètica dels personatges a l'hora de presentar-los al lector per primer cop (que sempre coincideix amb el moment que narra quan els va conèixer ell mateix).



Els diàlegs permeten al periodista tractar la ideologia neonazi i presentar al lector les seves conviccions a partir de les paraules d'aquells que formen part del moviment, de forma que respecta tots els matisos que hi pot haver. Aquest capítol es basa molt en el rebuig a l'avortament, i com en molts casos és impossible emparaular el pensament d'un altre, Salas es dedica a transcriure tot el que li va dir Mara, una noia neonazi que va conèixer, sobre aquest tema. La transcripció literal de frases com "Me da asco" o "Entonces nosotros decimos que tenemos todo el derecho del mundo a deshacernos de los retrasados mentales, ya que tampoco tienen una conciencia real" y "¿Defienden que matemos a nuestros fetos porque no tienen personalidad real y se escandalizan porque Hitler gasease a los subnormales?" té molt més poder que no pas que Antonio Salas es dediqués a explicar fins a quin punt arriba el pensament de Mara pel que fa a l'avortament. Així, es el propi lector qui, a partir de la lectura d'aquestes converses, s'adona de com és la ment d'aquestes persones i construeix per ell mateix el seu perfil.

El problema de deixar que el lector extregui les seves pròpies conclusions a través de la lectura d'aquestes converses és que entra en joc la percepció de qui està llegint l'obra. D'aquesta manera, el periodista és conscient del perill que això suposa –no tothom traurà les mateixes conclusions un cop llegides aquestes converses– i ho accepta. La capacitat d'interpretació de cada subjecte és molt diferent i el lector no podrà construir el perfil de la mateixa manera que el propi Salas, ja que ell sí que va estar al lloc dels fets i, per tant, va tenir contacte directe amb els personatges en qüestió.

Al final del capítol, a la pàgina 175, hi ha la transcripció d'una entrevista feta per part de Salas a Edelweiss, un grup d'*skingirls*, en format pregunta-resposta tal i com podria ser publicada en un mitjà de comunicació escrit tradicional, ja sigui en format paper o web.

La resta de capítols de *Diario de un skin* són, un altre cop, escrits a partir de la combinació de les tècniques narratives esmentades fins al moment: diàlegs, transcripcions d'e-mails, comunicats, anuncis i entrevistes, construccions d'escenes, descripcions de l'estètica dels personatges nous que apareixen i

sumaris informatius elaborats a partir de la convivència amb els skins i fonts documentals, a més de l'accés interior que òbviament Salas té sobre *Tiger88*.

### **-Marques temporals i cronologia**

Les marques temporals també són un recurs usat per Salas. Un exemple es troba al capítol set, a la pàgina 256, on escriu: "A las 10 de la mañana del domingo 22 (...)". Moltes novel·les usen aquestes marques per a mostrar l'avanç en el temps i, a més, informar al lector sobre el dia i el moment en què es va produir l'acció que s'està narrant. En el cas de les novel·les de ficció, és l'autor qui decideix quan i on es produeixen els fets, mentre que en aquest cas, Salas ha de ser fidel a la realitat i construir les escenes de la mateixa manera que es van produir.

A l'últim capítol, *Cazadores de hombres*, és quan Antonio Salas torna a l'escena amb la que inicia *Diario de un skin*, respectant, ara sí, l'ordre cronològic amb el que van succeir els fets. És un dels capítols més narratius de tota l'obra, juntament amb l'epíleg, ja que no hi ha sumaris informatius ni explicacions del moviment *skinhead* espanyol elaborades a partir de fonts documentals, sinó tan sols la construcció escena per escena.

"La camiseta de las Waffen-SS se me pegaba a la piel por el sudor que manaba a borbotones de todos los poros de mi piel. Caía por mi cráneo afeitado al cero, entrando en mis ojos y escociéndome. Pasaba por mis labios y me revelava que el miedo es salado", escriu el periodista (pàgina 331). Salas no diu de forma directa que tenia por, sinó que parla de la suor que li cobria la cara per a transmetre al lector com es sentia en aquell moment concret.

El capítol gira al voltant de Tiger88 amb els seus camarades al partit Reial Madrid-Osasuna, a l'estadi Santiago Bernabéu, i podem tornar a llegir la "caça" a dos aficionats de l'equip rival que Salas va viure de primera mà amb el diàleg i la descripció com els principals recursos narratius.

A l'epíleg, el periodista fa una reflexió sobre el perquè del comportament *skinhead*. La seva conclusió radica en què són manipulats perquè tenen por de

quedar-se sols, a no ser respectats i a no poder valer-se per si sols; els individus només compten amb identitat quan estan amb el grup.

### **-L'aspecte**

Tota la novel·la està escrita en passat, de manera que el lector és conscient en tot moment que l'autor narra els fets un cop ja han passat. La combinació de l'aspecte narratiu i reflexiu, és a dir, la narració de totes les accions en les que es va veure immers però també l'explicitació dels pensaments i dubtes que va tenir al llarg de la seva infiltració permet a Salas construir un personatge rodó al voltant de *Tiger88*. Conforme va avançant la lectura, es veu de forma molt clara com el periodista va entrant cada cop més en el món dels neonazis espanyols com si fos un més per a extreure informació que mai ningú havia aconseguit abans.

### **4.2. *El año que trafiqué con mujeres***

Pel que fa a aquesta obra, és important remarcar la nota de l'autor que es troba al principi de la narració. En ella, Salas explica que s'ha vist obligat a canviar els noms, la ubicació i la cronologia d'alguns dels fets narrats per a que no sigui possible la identificació de les prostitutes que el van ajudar, encara que sense saber-ho, a posar-se en contacte amb aquells que les havien portat a Espanya. Pel que fa a la resta, Salas assegura que "es una transcripción literal y veraz de los hechos y de las grabaciones de cámara oculta que demuestran tales delitos" (pàgina 13).

### **-El narrador i la narrativització dels fets**

Al prefaci, l'autor narra la trobada que té amb un dels proxenetes més buscats i perillosos d'Espanya, procedent de Nigèria, de forma que l'obra comença *in media res*. Aquesta situació, tal i com explica Salas, es va produir després de tot un any infiltrat al mercat del sexe, però utilitza aquesta escena per a començar l'obra i, per tant, cridar l'atenció del lector.

Es tracta de la construcció d'una escena en la que l'autor, com a narrador protagonista, explica en passat com va ser aquesta trobada. A més de la descripció del que va fer abans de sortir del cotxe, també es permet el luxe d'explicar els seus pensaments –i fins i tot transcriure'ls de forma directa– i sensacions al llarg d'aquests pocs però intensos minuts, i fins i tot els compara amb el que va viure durant l'anterior infiltració: “Creo que no pasaba tanto miedo desde mis primeros encuentros con los *skinheads* bajo la identidad de *Tiger88*...” (pàgina 19). L'escena acaba amb el principi d'un diàleg entre ell i el pronexeta nigerià, Sunny, en el que es deixa clar que Antonio Salas vol fer-li una petició que molt probablement l'enfadarà, però abans que la conversa segueixi, el periodista finalitza la narració d'aquesta escena per a crear tensió narrativa i que el lector tingui la necessitat de continuar llegint la història si vol saber com va acabar aquest encontre. A més, en cada capítol l'autor transcriu algun article de la Constitució Espanyola, la llei d'Estrangeria o el codi penal que condemna les pràctiques narrades en cadascun d'ells.

Contínuament permet al lector tenir un accés interior respecte el protagonista, és a dir, que el propi periodista narra en tot moment les sensacions i pensaments que va tenir al llarg de la seva infiltració. De fet, al ser ell mateix, el lector no ha de fer un esforç de confiança amb el que narra Salas sobre pensaments o sensacions, ja que ningú millor que ell pot descriure el que va sentir. L'autor dóna molta importància als sentiments que li van anar sorgint al llarg de tota la seva investigació i els plasma en l'obra sense cap mena de censura, de manera que el lector pot anar seguint l'evolució que el personatge va patint mentre avança la infiltració, a més de ser conscient de la perillositat de l'activitat del periodista.

Al primer capítol, *Nazis versus proxenetas*, fa un salt enrere en el temps, és a dir, una analepsi, i comença a narrar els fets des del principi de la seva investigació, tot i que en aquesta anàlisi sempre hem de tenir en compte que l'autor al llarg de l'obra s'ha vist obligat a canviar l'ordre cronològic d'alguns dels fets respecte tal i com van succeir a la realitat. A més de la narració de la seva arribada a València i la transcripció directa dels diàlegs a través de converses telefòniques amb companys periodistes que l'alerten que España2000, un grup d'ultradreta, s'està manifestant a la mateixa ciutat que es troba l'antic *Tiger88*, Salas elabora sumaris informatius a partir de tot el que ha recopilat durant la seva

investigació. Així, dóna eines al lector per a que pugui fer-se a la idea, per ell mateix, de la magnitud del tema en qüestió i es construeixi la seva pròpia escena.

### **-El tractament de les fonts i descripció dels personatges**

Quan descriu el despatx de José Luis Roberto, la primera persona que entrevista en la seva investigació, Salas es fixa en un parell de detalls que són suficientment significatius com per a que el lector no necessiti gaire més per a poder-se fer una idea clara de què té davant el protagonista: “Una enorme bandera preconstitucional y un retrato de Primo de Rivera, entre otros elocuentes símbolos fascistas, presidían la oficina del fundador de ANELA” (pàgina 35).

Per a presentar a aquest personatge (i a la vegada, és clar, font personal), el periodista el descriu de la següent manera: “José Luis Roberto Navarro es un hombre aparentemente afable y cordial. Aprieta al estrechar la mano y mira a los ojos (...). Aparenta unos cincuenta años, y todos sus gestos rezuman un aire marcial que queda frustrado por un defecto físico notable: sufre una cojera a causa de tener una pierna notablemente más larga que la otra, lo que intenta disimular usando un calzado especial” (pàgina 35). Amb aquesta descripció, Salas presenta José Luis Roberto com una persona amable –això ho diu explícitament– però després utilitza la forma amb què el saluda per a fer veure al lector que és una persona que és segura de si mateixa o que, almenys, és el que vol aparentar, encara que no ho diu de forma directe. A més, es fixa en un detall caracteritzador del personatge, ja que és el que més crida l'atenció d'aquesta font al veure-la per primera vegada. A continuació, Salas transcriu de forma directe algunes de les parts més interessants i reveladores de la seva entrevista amb José Luis Roberto Navarro en format pregunta-resposta, tal i com seria publicat a un mitjà de comunicació tradicional, ja sigui en paper o a una web. Amb el que el fundador d'ANELA explica a Salas i les pistes que li dóna, aquest pot començar a estirar del fil per a aconseguir informació que plasma a l'obra a través de sumaris informatius que s'intercalen amb la narració i la construcció d'escenes. I no només informa del que va recollint, sinó que explica com ha arribat a saber cadascuna de les coses que comenta i les proves que té per tal de confirmar la seva veracitat.

El capítol dos, *El ¿oficio? más antiguo del mundo*, comença amb una perspectiva històrica respecte el negoci del sexe. A més, és el capítol en el que Salas explica al lector quin va ser el seu procés de documentació: fonts policials, ONGs dedicades a la immigració, associacions empresarials, clients, criminòlegs... La varietat de fonts amb les que el periodista es va posar en contacte demostra que va documentar-se de la forma més ampla, variada i plural possible, quelcom bàsic a l'hora d'elaborar un treball periodístic per tal de tenir una panoràmica del tema que sigui el més completa possible. Tot i així, l'autor destaca i transcriu de forma literal dos casos que resumeixen tot allò que li va servir per a posar-se en situació: la conversació amb el subtinent de la Guàrdia Civil José Luis C., que és responsable de moltes de les detencions de mafiosos i traficants de dones a Espanya, i una noia que explica el seu propi cas, de la que Salas no ens revela la seva identitat completa per a garantir la seva seguretat i privacitat. D'aquesta manera, només sabem que es diu Nadia, que quan Salas va publicar el llibre ella tenia 21 anys i que es troba en un país europeu que el periodista no menciona, però que està lluny de Moldàvia, on va ser segrestada. A més, el periodista també narra que va tenir encontres amb Isabel Pisano, autora de *Yo, puta* i Valérie Tasso, autora de *Diario de una ninfómana*. En aquests dos casos, Salas utilitza el recurs de la transcripció indirecta de l'entrevista que els va realitzar.

És interessant el fet que en la transcripció del diàleg amb el subtinent, l'autor intercala descripcions que permeten la construcció de l'escena, com es pot veure en el següent cas: "El subteniente se giró bruscamente en cuanto le hice partícipe de mis intenciones y sacó una pistola semiautomática del cajón de su escritorio, colocándola sobre la mesa, mientras mordisqueaba el cigarro puro, ya reseco, que forma permanentemente parte de su fisonomía" (pàgina 58). A més, Salas també avança esdeveniments per tal de mantenir la tensió narrativa: "Aquella cinta hizo que el policía tuviese que retractarse y reconocer que yo podía hacerme pasar por lo que hiciese falta...Pero aún faltaba mucho tiempo para eso, y el veterano policá continuó con sus paternas consejos" (pàgina 59).

El capítol tres, *Las samaritanas del amor*, comença amb la construcció d'una escena que serveix al lector per a posar-se a la pell del narrador protagonista:

“Conducía por la Nacional VI mientras José Luis Perales cantaba a las “Samaritanas del amor” desde la radio del coche (...) A medida que ganaba kilómetros, a ambos lados de la carretera iban desfilando los neones luminosos de docenas y docenas de prostíbulos” (pàgina 73). L'ús de la transcripció literal de fragments d'aquesta cançó per a relacionar-los amb les vivències que estava tenint Salas en aquell moment, reforça l'escena i la completa.

A l'hora de parlar dels inspectors de policia que li van servir de contacte per a poder realitzar la seva investigació de la forma més eficaç possible, el periodista només dóna al lector els noms i la primera inicial dels cognoms (Dani C., José G.,...). La perillositat de la infiltració i el no voler perjudicar a aquests professionals en el seu treball diari fan que l'autor no pugui donar tota la informació que voldria. En altres casos, com són clients que ha conegut al llarg de la investigació i que també li han servit per a poder recavar informació de tot tipus, només esmenta el nom de la persona en qüestió i descriu molt breument com és el seu caràcter, amb la intenció de fer un petit perfil de totes i cada una de les persones que van apareixent a la narració.

En aquest sentit, Antonio Salas al llarg de l'obra dóna molta importància a la construcció de perfils personals d'aquelles professionals del mercat del sexe basant-se en les experiències pròpies que elles mateixes li han explicat. Així, el lector pot conèixer la història que hi ha darrere de cada una d'elles i aconseguir una major empatia. A més, és una manera original de mostrar la crueltat d'aquest món sense dir-ho de forma explícita.

### **-El diàleg i la transcripció directa**

En les transcripcions de les converses amb aquests professionals destaca el fet que Salas respecta en tot moment el registre oral i no fa cap mena d'adaptació, tal i com es pot veure en el següent fragment:

“–Toni, yo no te he dicho nada a nivel oficial ¿vale?, pero la persona que más sabe sobre este tema en España es un tipo que vive en Galicia y que trabaja como...digamos que col·labora con los Servicios de Información...tú ya me entiendes” (pàgina 75). En aquestes frases hi ha dos elements que criden

l'atenció: el primer, el fet que l'inspector usa el nom de Toni per a referir-se a ell, de manera que el lector pot intuir el grau d'amistat i confiança que hi ha entre ambdós personatges, i el segon és la incorporació dels punts suspensius per a que qui llegeix l'obra sigui conscient de quina és la forma de parlar d'aquest personatge, com s'expressa i els dubtes que té davant d'aquesta investigació.

El periodista dóna molta importància a l'ús de l'estil directe en els diàlegs, ja que és una tècnica que li permet en tot moment plasmar en la seva totalitat la personalitat i capacitat expressiva de cada personatge. En una entrevista amb una noia nigeriana, per exemple, la transcripció literal deixa entreveure que ella no domina gaire bé el castellà, però Salas prefereix no intervenir –ni de forma mínima– per a fer-ho més llegible i entenedor per al lector i plasma a l'obra tot el que va enregistrar amb la seva càmera oculta. “Cuando yo estaba en mi país, una abuela católica, como mi madre, católica, hablar a mí. Mi familia no tener dinero, però esta familiar sí tener dinero, mucho dinero. Y ella hablar con mi madre para llevar a mí a Italia. Decir que tiene bambino, hija allí, però no tener chica para cuidar su hija” (pàgina 98).

En aquest capítol, Salas també narra com van ser els seus encontres amb Juan, la persona que l'inspector de policia li va recomanar per a que l'aconsellés en aquesta infiltració i que, de fet, va ser la primera font rellevant per al periodista. L'autor el presenta de forma diferent a com havia fet les presentacions anteriors, ja que no fa cap esmena al seu aspecte físic: “Su afición por el buen yantar tan sólo es superada por su afición a las mujeres y al dinero. Hombre de una refinada inteligencia, sin duda superior a la media, y con un punzante sentido de la ironía, trabaja desde hace años con diferentes Servicios de Información” (pàgina 76).

En el següent capítol, *Buscando a Susy desesperadamente*, Salas narra com va duu a terme la búsqueda de Susana, una noia de la que només sabia que “su edad, unos veinte años, su origen nigeriano y que tenia un hijo de dos años en poder de su proxeneta” (pàgina 107). Durant la narració, l'autor situa els fets en llocs determinats (la ciutat –Múrcia–, el polígon industrial en el que succeeix –polígon del Infante Don Juan Manuel–, i un cotxe –Ford Sierra, matrícula MU-4221– que pertanyia del fill de la germana gran del traficant que estaven buscant



–un tal Superior N., amb NIE X02999...–. Aquest *modus operandi* es repeteix al llarg de tota l'obra (el periodista cita amb exactitud el nom dels llocs que va visitar, carrer i número inclosos), per tal de situar el lector al lloc dels fets i pugui construir una imatge mental que sigui el més propera possible a la realitat. D'aquesta manera, dota al lector de dades que donen credibilitat i realisme a la història, a més de transcriure de forma directa diàlegs que l'han ajudat a avançar en la seva investigació, així com els fragments d'alguns dels documents d'anuncis consultats.

### **-La tensió narrativa**

En aquest cas, destaca el fet que el periodista intercala la narració del procés de buscar la noia amb reflexions personals que fa un cop ha viscut totes aquestes experiències de primera mà. Quan ho fa, Salas canvia el temps verbal i passa la seva escriptura al present, com es pot veure en el següent fragment: “Evidentemente, las chicas jóvenes y hermosas lo tienen más fácil que las mujeres más maduras y menos agraciadas. A éstas solo les queda la posibilidad de ofrecer Servicios más denigrantes y vejatorios” (pàgina 109).

El capítol cinc, *El precio de la dignidad*, comença amb un petit avanç del que passarà a continuació, amb l'objectiu de generar tensió narrativa al lector: “Esa misma noche me ocurrirían cosas sorprendentes y conocería una de las historias más duras y terribles con que me he encontrado en mi descenso a los infiernos de la prostitución” (pàgina 148). Conforme avança el capítol, el protagonista exerceix la funció de càmera i descriu el lloc on una de les noies, M<sup>a</sup> Carmen R. C. viu: “Aquel habitáculo apenas medía unos seis metros cuadrados. Un colchón tirado en el suelo y una caja de madera que hacía las veces de mesa de noche eran todo el mobiliario, exceptuando un viejo armario destartado, con una de sus puertas colgando de una única bisagra” (pàgina 151). Alhora, explica la història personal que ella li va confiar, de manera que acaba realitzant un petit perfil de la noia a través de l'ús del diàleg i la reconstrucció *a posteriori* del seu discurs. Així, el que explica és en base al que li ha dit una altra persona i, per tant, en veu seva però reconstruint-ho amb les paraules del periodista. Pel que fa a la descripció física, Salas torna a fer el que ja havia fet anteriorment, fixar-

se en un aspecte clau que creu definidor i especial de la persona en qüestió: “Una cicatriz le cruzaba la cara en diagonal y le faltaba un ojo. La cuenca vacía me miraba con la misma expectación con que yo contemplaba tan surrealista escena” (pàgina 152).

El periodista arriba a disculpar-se amb el lector per què creu que la seva llengua té limitacions i que, per tant, no pot apropar-se al què realment aquella noia li inspirava: “Ojalá mi dominio del castellano fuese suficiente para transmitir al lector los sentimientos que me inspiraba aquella chica y su relato. Pero no soy tan buen escritor como para poder describir aquellos olores, aquel bochorno sofocante, aquella opresión en el corazón al participar de un episodio tan siniestro como esperpéntico” (pàgina 152).

En aquest capítol destaca la transcripció directa que el periodista fa d'un dels documents que suposa un contracte entre les prostitutes i els proxenetes, amb els quals elles atorguen el poder d'acabar amb la seva vida o la dels seus familiars “si son desobedientes, si acuden a la Policía o si se niegan a pagar la deuda que asumen para poder venir a Europa (pàgina 161). Salas, en base a aquest document, assegura que “solo por el hecho de haver conseguido uno de estos documentos, todos los esfuerzos habían valido la pena” (pàgina 161), ja que és una prova molt significativa del món del sexe i la prostitució. Aquest document el qualifica de “espeluznante però profundamente revelador” (pàgina 161) i “de incalculable valor periodístico” (pàgina 162).

### **-Els sumaris informatius**

El capítol sis, *Barcelona, capital del sexe*, serveix per acotar l'àmbit de treball i mostrar la investigació en base a la ciutat comtal, començant pel local El Riviera, situat a la carretera de Castelldefels, a uns vuit minuts de la Plaça d'Espanya, i seguint amb el Saratoga, del qual descobreix que els seus amos realitzaven evasió fiscal, que blanquejaven els diners aconseguits amb el control d'altres societats i negocis relacionats amb el sector immobiliari i que havien aconseguit la llicència municipal amb epígrafs que res tenen a veure amb la prostitució. En aquest cas, diu Salas, l'objecte social de Pérez & Señas era “la promoción y

explotación de negocios y empresas Industriales de la rama de la hostelería” (pàgina 177). El periodista utilitza dades objectives per a il·lustrar aquest mercat a Espanya i que conviden al lector a la reflexió: “Anualmente en España se mueven unos 18.000 millones de euros –3 billones de pesetas–, en el negocio del sexo profesional. El doble de lo que se gasta el Estado en la cobertura del desempleo...” (pàgina 175). Totes aquestes dades les extreu del llibre *Se alquila una mujer* d'Álvaro Colomer, fer per a la Comissió Especial del Senat sobre la Prostitució.

A partir d'aquest moment, l'autor comença a oferir dades sobre altres societats que estan darrere d'alguns dels clubs més grans i importants del país per a il·lustrar què es el que es mou darrere d'aquest mercat com a “tapaderas”, posant èmfasi en els ingressos que declaren i les persones que figuren com a propietàries al Registre de la Propietat, i la controvèrsia que va generar el decret de 2002 de la Generalitat de Catalunya que pretenia regular aquest negoci. D'aquesta forma, el capítol suposa en trencament amb la forma narrativa i l'estil de l'obra per a aturar-se a exposar dades i informacions estrictament periodístiques.

### **-La construcció del perfil**

El capítol set, *Actriz, modelo, presentadora...y ramera de lujo*, torna a ser una oportunitat per a Salas per a personalitzar una de les històries i exemplificar, d'aquesta manera, com és el negoci del sexe a Espanya amb la construcció d'un perfil real concret. Així, narra el relat de Priscila, una noia romanesa, amb les seves mateixes paraules: “Transcribo el espanyol casi perfecto de Priscila, tal y como lo grabó mi cámara oculta” (pàgina 199), i un cop més, el diàleg és un dels recursos més utilitzats pel periodista, ja que li permet conservar tots els matisos i mostrar, sense descripcions, la forma d'expressar-se del personatge. A més, es pot entreveure de forma subtil la personalitat de la font gràcies a les paraules que utilitza o els signes de puntuació, que donen informació sobre si la persona en qüestió dubta, està segura del què diu, es sorprèn...

A més, tal i com explicita més endavant, fa ús de la transcripció per la següent raó: “Son testimonios brutales y soeces que prefiero transcribir literalment de las

cintes de vídeo, tal y como me fueron relatados. Porque no encuentro glamour, atractivo ni sofisticación en estos relatos. Son sucios, duros y groseros, como la prostitución. Y aun a riesgo de poder escandalizar al lector, no voy a maquillarlos para hacerlos más literarios ni elegantes” (pàgina 360).

A continuació del relat de Priscila, el periodista torna a recórrer al sumari informatiu per a explicar al lector de forma directa com va ser el procés de documentació després d'haver parlat amb Priscila, la qual li havia confessat que hi havia importants presentadores, models i actrius espanyoles que també participaven en el negoci: “Buceé en la hemeroteca hasta hacerme con todos los números de la revista *Dígame*, de la que me había hablado Priscila” (pàgina 204), on es va publicar que Malena Gracia era una de les famoses que estaven implicades i que Salas valora com una trampa que li van parar, ja que la van gravar amb una càmera oculta sense que ella sabés que aquelles imatges sortirien publicades als mitjans. A més, també fa una llista de tots els números de la revista en què es van publicar informacions d'aquest tipus amb la transcripció literal dels titulars utilitzats a les portades.

A partir d'aquí, Salas documenta com va ser la reacció de Malena oferint dades sobre l'hora i el lloc en què tots aquests fets van succeir: “El domingo 5 de noviembre, a las 17 horas, Malena Gracia se presentó en el Juzgado de Instrucción número 18 de Madrid, acompañada de Ana María B., para interponer una denuncia contra la revista *Dígame* (...) A las 8 de la mañana del lunes 6, sin haber podido pegar ojo por la angustia y el terror de que su familia, amigos y fans descubriesen su vida secreta, Malena se personó en el Juzgado de Instrucción número 2 de Alcobendas, acompañada por la ex guardia civil, para interponer una nueva denuncia contra *Dígame*, como último intento por evitar la distribución del número, que ya había salido de imprenta” (pàgina 209).

Al capítol vuit, *Cómo importar esclavas y no morir en el intento*, a més de tornar a utilitzar el diàleg per a no “contaminar” les converses amb la pròpia percepció del periodista i perdre la seva essència, Salas també explica al lector trets característics de la personalitat d'un dels personatges, amb l'objectiu que qui llegeix l'obra conegui les fonts al màxim nivell possible: “Como todos los adictos,

Paulino es un mentiroso compulsivo y carece completamente de sentido de la responsabilidad. No importaba que tuviese una entrevista profesional importante, una cita o un compromiso” (pàgina 225).

Al llarg de la narració, el periodista també es pren el luxe de fer petits parèntesi en què parla de què sentia en els moments més durs i difícils de la seva investigació: “Aunque en muchas ocasiones sentí un impulso incontenible de estrangular a aquella dicto al sexo para desahogar con él la rabia que se iba acumulando en mi corazón a medida que avanzaba en esta infiltración, finalmente ha resultado mucho más provechoso para la misma que me tragase mi ira y agradezco a la providencia el haberme contenido. Su propia miseria y su dicción son el mayor castigo, y tarde o temprano acabará autodestruyéndose” (pàgina 225). Amb això el que aconsegueix és humanitzar-se i fer que el lector empatitzi amb ell, després de veure com el podia arribar a afectar tot el que estava veient i vivint al llarg de la infiltració. El fet que ell sigui el narrador de la història i en formi part activa d'ella assegura que qui llegeix l'obra pugui tenir un accés interior a aquest personatge el més veraç i real possible.

#### **-L'ofertament de dades a través del treball periodístic**

És important remarcar que, dels locals que li han servit per a recavar gran part dels testimonis necessaris per a destapar les trames de prostitució a Espanya, ofereix informació exhaustiva sobre els seus propietaris, tal i com es pot veure a continuació: “La Fuente es probablemente el prostíbulo más lujoso de todo el territorio gallego. Pertenece a Manuel Crego Gómez, vocal de ANELA en Galicia, nacido el día 20 de agosto de 1958 en Vila de Cruces, Pontevedra. Manuel, alias *Baretta* –por su parecido con el detective televisivo–, trabajaba como taxista en Vigo hace unos quince años, cuando comenzó a relacionarse con el mundo marginal de la zona. Allí conoció a la que es su esposa, Celsa B. L. –nacida en la orensana población de Vilardevos, el día 4 de octubre de 1959–. Celsa, más conocida como Elsa en estos ambientes, fue la que sugirió a Manuel que invirtiese en el negocio de la prostitución un dinero que habían recaudado con otras actividades. Así fundó la Sociedad Hostenor La Luna S.L., o lo que es lo mismo, el primer macroburdel gallego, llamado La Luna, prostíbulo que presenta

la placa de garantía de ANELA en su fachada” i segueix: “No tardaron en inaugurar el restaurante El Canguro. Después (...) entró en Sociedad con José Antonio A.L., gerente del Club Venus ubicado en (...). Así extendió sus dominios a un nuevo prostíbulo, el club Paraíso (...)” (pàgina 228). D'aquesta manera, Salas elabora una radiografia de tots els negocis que han muntat Manuel Crego i la seva dona, oferint dades sobre la ubicació exacta, la societat a la que pertany la cobertura legal, altres naus industrials que han adquirit com a inversió pels seus beneficis i els noms de les persones que els van recolzar per a tirar endavant el negoci.

En aquest sentit, i en aquest mateix capítol, Salas també ofereix informació sobre els integrants d'una de les màfies russes que va conèixer durant la seva infiltració. Les dades que ofereix són el nom en què eren coneguts per les prostitutes, les primeres xifres del seu DNI, el lloc i dia de naixement i la ubicació del domicili en què vivien a Espanya. Alhora, elabora un perfil biogràfic de Prince Sunny, un dels proxenetes més perillosos que apareixen a l'obra amb tota mena de dades i informacions de com era la seva vida a Nigèria quan era petit, com és la seva família i la seva dona, de què treballava quan era més jove al seu país i com va ser el procés per a arribar a Espanya i la seva posterior integració, amb dades exhaustives dels negocis en què va participar i les diligències policials que acumula. El periodista ho fa amb la construcció en forma de relat del què ha estat la vida d'aquest personatge, sense incorporar cap altre mena de recurs literari.

### **-L'accés interior**

A la resta de capítols, el periodista no utilitza cap altre recurs literari que no hagi emprat fins al moment. El diàleg torna a ser el més majoritari, així com la construcció de perfils i d'escenes a través de la descripció de la situació i les emocions que sentia el propi Salas mentre realitzava la investigació i els pensaments que li creuaven la ment en els moments més complicats per a exemplificar el seu pànic, oferint un alt grau d'accés interior al seu personatge.

En aquest sentit, al capítol nou, *Estudiantes y universitarias españolas: carne fresca para el burdel* es pot llegir el següent: “Necesitaba pensar. Consulté el

plano del hotel que se encuentra en todas las habitaciones. Buscaba salidas de emergencia, alguna Puerta trasera que me permitiese salir del edificio y regresar por la puerta principal, però eso llamaría la atención de todos los empleados. No podía meterme en la cocina o desprecintar una puerta de emergencia sin que todo el personal se quedase con mi cara y mi extraño comportamiento. Incluso podría saltar alguna alarma, lo que también alertaría al traficante” (pàgina 268). Més endavant, concretament en el capítol dotze, *El traficante de niñas*, també ofereix accés interior però, en aquest cas, a un altre personatge, per a mostrar al lector de la credibilitat de la que gaudia amb qui es rodejava: “A estas alturas de la investigación Manuel estaba convencido de que yo era un delincuente transnacional, implicado en la trata de blancas, narcotráfico, falsificación de documentos, etc” (pàgina 335).

En el cas del capítol 10, *El fraude de las falsas ramerías de Internet*, destaca el directori dels locals que ofereixen els seus serveis a través d'internet elaborat pel propi periodista amb les següents dades: el nom complet, la direcció de la pàgina web, el telèfon i el municipi en el que es troben (amb el carrer i el número inclosos) amb l'objectiu de mostrar una investigació molt concreta al llarg de la infiltració i demostrar que els anuncis que publiquen aquests locals a internet són falsos i utilitzen les imatges de noies que no treballen per a ells: “De esta forma empecé a localizar, poco a poco, día a día, foto a foto, las imágenes originales, hurtadas de las webs eróticas o porno por los responsables de los ciberburdeles, haciéndolas pasar por sus prostitutas” (pàgina 300).

Al capítol 13, *Operación vudú*, Salas reprèn la trobada amb Sunny amb la que començava el prefaci de l'obra, el proxeneta nigerià del que anteriorment ja ha fet una construcció exhaustiva del seu perfil biogràfic. En aquest cas, el diàleg torna a ser el principal recurs utilitzat pel periodista. L'objectiu era demostrar que el tràfic de dones a Espanya segueix sent una realitat per a poder denunciar-ho a les autoritats judicials i policials i que Sunny fos detingut: “Había mordido el anzuelo. Mi cámara oculta estaba registrando la negociación para comprar a una chica y a su hijo en la España del siglo XXI, digan lo que digan los libros de historia sobre la abolición de la esclavitud. El boxeador nigeriano acababa de

ponerse la soga al cuello. Su implicación en el tráfico de mujeres era ya irrefutable” (pàgina 370).

A l'epíleg, Salas parla de les conseqüències mentals i emocionals que pateixen les prostitutes, les quals acaben desenvolupant tot tipus de trastorns psíquics, segons la seva pròpia observació i la contrastació amb les conclusions extretes a partir d'altres estudis fets per professionals. A més, aprofita per a exposar sentències dutes a terme per l'Audiència Nacional o el Tribunal Superior de Justícia durant els anys pròxims a la seva investigació com intents per a regular la prostitució i lamentar-se del fet que el negoci del sexe segueix –l'any 2004– en expansió per tot el món. Sota el títol *La vida sigue igual...*, el periodista explica, a través de les últimes pàgines de l'obra, quin ha estat el destí dels personatges que han anat apareixent al llarg de la seva investigació i que ha presentat al públic, narrant què han fet i com es troben a l'actualitat, un recurs molt utilitzat a la literatura per a tancar l'obra i els personatges al lector, tot acompanyat-ho de reflexions personals fetes pel propi Salas després d'haver estat un any movent-se en aquest món, també al voltant de la funció de la seva professió: “Yo soy periodista. Creo que el periodismo es una profesión digna, que puede aportar algo a la sociedad, y que puede ayudarnos a comprender el mundo en el que vivimos. A mí no me importaría, al contrario, que mi madre o mi hija ejerciesen el periodismo, porque sinceramente creo que descubrir y compartir la información con todo el mundo es algo positivo” (pàgina 412).



## 5. Conclusions

Aquest treball ha nascut amb l'objectiu d'analitzar els recursos literaris utilitzats per Antonio Salas durant el seu primer període com a autor a les obres *Diario de un skin* (2003) i *El año que trafiqué con mujeres* (2004). Els recursos estudiats i analitzats són la narrativització dels fets, l'ús del narrador, la descripció i les fonts plasmades en l'obra –ja sigui mitjançant el diàleg o la citació dels personatges–, els quals doten de valor afegit a nivell de contingut les seves obres periodístiques.

El periodista Antonio Salas usa les tècniques narratives per a aconseguir traslladar els resultats de les seves investigacions als lectors en forma de reportatge novel·lat. En tots dos casos, *Diario de un skin* i *El año que trafiqué con mujeres*, fa un ús molt semblant dels recursos narratius que hi apareixen, encara que les condicions i el context de cada una d'aquestes infiltracions fa que, en alguns casos que a continuació comentaré, hagi hagut de modificar l'ús que fa d'aquests recursos literaris.

Totes dues obres estan narrades des del punt de vista d'un narrador protagonista, que és el mateix periodista. D'aquesta manera, l'autor explica tot el que va viure i sentir en primera persona un cop ja ha transcorregut tota la infiltració. Això permet al lector tenir en tot moment un accés interior respecte aquest personatge que s'adequa de la forma més exhaustiva possible a la realitat. Ningú es coneix més que un mateix i cap individu pot expressar millor el que sent que el propi subjecte, de manera que el fet que sigui el propi periodista que s'ha infiltrat i ha tractat amb tots els personatges que apareixen a les obres el protagonista i alhora el punt de vista de la narració genera valor afegit pel lector.

Aquell qui llegeix l'obra coneix en tot moment no només el que va veure el periodista en tots i cada un dels passos que va anar seguint fins a acabar la seva infiltració, si no també els seus pensaments i sentiments, de manera que es plasmen a l'obra els temors, dubtes i remordiments del periodista generats a

partir de les vivències per a duu a terme la investigació, és a dir, també la seva evolució psicològica, ja que és un personatge més dins de totes dues obres.

En aquest sentit, tot i que Salas intenta mostrar en tot moment els sentiments i pensaments de cada un dels personatges, és important remarcar que en aquest cas, tant el periodista com el lector han de fer un exercici de confiança respecte aquestes fonts, ja que és impossible discernir tot allò que és cert i que neix de la pròpia naturalesa de la persona que no pas el que ha estat reconstruït. El clima de confiança que Salas genera amb les fonts amb qui tracta és el que permet refiar-se de la resta de subjectes que entren en acció.

A més, les dues obres analitzades, *Diario de un skin* i *El año que trafiqué con mujeres*, comencen *in media res* amb la construcció d'una escena que forma part de la narració, amb l'objectiu de generar tensió narrativa. Aquesta escena no arriba a un final, si no que en el punt àlgid, Salas s'atura i comença a narrar des dels preparatius de la seva infiltració. És en aquest moment quan totes dues obres passen a ser narrades amb un ordre cronològic.

Tots els personatges que apareixen a ambdues obres són presentats d'una forma que puguin ser identificats, a excepció d'aquells que és necessari preservar la seva intimitat per un tema de seguretat, com en el cas d'algunes de les noies que formen part del mercat del sexe a l'obra *El año que trafiqué con mujeres* i que han ajudat a Salas, encara que sense saber-ho o ser-ne conscients, a poder duu a terme la seva investigació. La descripció del periodista que fa de les fonts amb qui es troba i que resulten els personatges de les obres és a dos nivells: físic i psicològic.

La descripció física l'elabora d'una manera molt característica. El periodista es fixa en aquells detalls de la seva fisonomia que el criden l'atenció i que diferencien la persona en qüestió de la resta, com pot ser la manera de caminar o la forma del nas, entre d'altres. Aquesta tècnica permet que el lector es pugui fer una imatge mental molt ràpida i simplificada però a la vegada també significativa de l'aparença del personatge, ja que amb la posada en relleu d'aquells trets que caracteritzen les fonts que apareixen a totes dues obres i

sense descripcions llargues i exhaustives, Salas és capaç de fer que els lectors puguin imaginar-se-les.

A més de la descripció física, el periodista també narra aquells fets de la vida dels personatges que són imprescindibles per a poder conèixer la persona i que creu que el lector ha de saber en el moment en què està llegint l'obra, amb l'objectiu de mostrar qui són cada una de les persones amb qui s'ha creuat durant les investigacions. En els casos en què una font en qüestió ha estat molt important i la que li ha permès destapar la realitat més soterrada i fosca de l'àmbit en què s'havia infiltrat, el periodista es permet el luxe de construir el perfil el personatge en qüestió, com és el cas de *Sunny* a *El año que trafiqué con mujeres*, a través d'un recorregut al llarg de la seva vida per a exposar-lo al màxim al públic i que el lector conegui tot el *background* possible de la seva figura, de manera que l'autor fa una investigació de cadascun dels subjectes que apareixen a l'obra.

Com a periodista, l'objectiu de Salas és en tot moment mostrar la realitat tal com és en base a la seva experiència. Per aquest motiu, dues de les tècniques narratives que més utilitza en totes dues obres són el diàleg i la transcripció directa. Al tenir totes les vivències gravades a la seva càmera portàtil, li resulta molt més fàcil poder plasmar la seva experiència a través de la transcripció de les converses, ja que una transcripció indirecta suposaria que totes aquelles frases han passat pel filtre de l'autor i, per tant, perdrien la seva essència. A més, aquest recurs compta amb un valor afegit, i és que les paraules que utilitza una persona, les pauses que realitza durant el seu discurs i la construcció de frases està donant una informació sobre ell mateix que és impossible d'igualar amb una construcció *a posteriori* feta per una altra persona a partir d'allò que el subjecte en qüestió li ha dit o explicat.

Els diàlegs, la transcripció directa i l'estudi en profunditat dels subjectes que apareixen a les obres *Diario de un skin* i *El año que trafiqué con mujeres* són tècniques que permeten a Antonio Salas dotar de credibilitat les seves investigacions, ja que permet al lector entrar en contacte amb l'experiència que va viure el propi periodista.

L'actitud de Salas a l'hora d'enfrontar-se a aquestes investigacions, l'empatia demostrada al llarg de tot el procés amb els personatges amb els que s'ha anat creuant amb el transcurs del temps i la capacitat d'infiltració de Salas en el món neonazi espanyol en el cas de *Diario de un skin* i del mercat del sexe a *El año que trafiqué con mujeres* han estat elements clau per a poder elaborar narracions carregades de sentit des del punt de vista periodístic i també literari, ja que combina totes dues disciplines i obté com a resultat dues obres que exploten el millor de cada una d'elles.

L'obra de Salas, tot i que compta amb un pes molt important de la construcció d'escenes, també dedica espai als sumaris informatius i a l'oferiment de dades de context i de *background* obtingudes a partir de la investigació de l'autor. Així, combina el treball de camp realitzat al carrer amb la investigació documental. Per tant, l'ús de les tècniques narratives en les seves obres permet a l'autor explicar el transcurs i els resultats de les seves investigacions en format novel·la però sense descuidar ni oblidar, en cap moment, la seva faceta i funció de periodista.

La selecció dels elements que al llarg de la seva infiltració han estat per a Salas de més profit i que ajuden a entendre cada un dels casos per part de qui llegeix i que fa que el lector se senti partícip de la investigació –fonts, converses, documents que altres subjectes li han proporcionat o amb els que s'ha topat per casualitat i estudis previs que ha utilitzat per a documentar-se–, la capacitat d'ubicar la informació on correspon i decidir quines són les informacions més rellevants que li permeten connectar amb la resta de temes investigats dins el gran marc de les dues investigacions analitzades i les valoracions i interpretacions que el propi Salas incorpora a les obres per a ajudar el lector a comprendre la realitat en base a l'experiència del periodista fan que el receptor vegi complides les seves demandes. La informació que arriba a la societat sobre el món neonazi i el mercat del sexe a través dels mitjans de comunicació tradicionals és molt superficial, amb manca de contextualització i de profundització en els actors que hi intervenen i la realitat en la que es mouen. El treball de Salas aconsegueix mostrar la realitat més soterrada del món neonazi i del mercat del sexe, posant l'èmfasi en els àmbits més foscos on mai ningú hi havia arribat abans.

## 6. Bibliografia

Antonio Salas. (2010). Madrid, Espanya. Recuperat de: <http://antonio-salas.com> (Última consulta: 30 d'abril de 2017).

Capote, T. (1966). *A sang freda*. Barcelona, Espanya: Aymà.

Chillón, Ll. (1993). *Literatura i periodisme. Literatura periodística i periodisme literari en el temps de la post-ficció*. València, Espanya: Secretariat de publicacions de la Universitat d' Alacant.

Clarke, G. (1989). *Truman Capote. La biografia*. Barcelona, Espanya: Ediciones B.

Eloy, T. (2005). *Los hechos de la vida*. Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano, ¿Hacia dónde va el periodismo? Responden los maestros. Congrés dut a terme a Bogotà, Colòmbia.

Fundación Tomás Eloy Martínez. (2010). Buenos Aires, Argentina. Recuperat de: <http://fundaciontem.org> (Última consulta: 17 d'abril de 2017).

Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano. (2016). Cartagena de Indias, Colombia. Recuperat de: <http://www.fnpi.org/es> (Última consulta: 17 d'abril de 2017).

Genette, G. (1989): *Figuras III*. Barcelona, Espanya: Lumen.

Guerriero, L. (2010). *¿Qué es el periodismo literario?* Fundación Universidad Internacional Menéndez Pelayo e Instituto Tecnológico de Monterrey. Narrativa y periodismo. Seminari dut a terme a Santander, Espanya.

Goffman, Erving. (1974). *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. Massachusetts. Estats Units: Harvard University Press.

Hersey, J. (1984). *Hiroshima*. Middlesex, Anglaterra: Penguin Books.

Salas, A. (2003). *Diario de un skin. Un topo en el movimiento neonazi español*. Barcelona, Espanya: Booket.

Salas, A. (2004). *El año que trafiqué con mujeres*. Barcelona, Espanya: Booket.

Saavedra, G. (2000). *La "narrativización" del discurso y el "efecto omnisciente" en no ficción periodística*. *Caplletra* (29), 157-172.

Sádaba, T. (2000). *Origen, aplicación y límites de la "teoría del encuadre" (framing) en comunicación*. *Communication & Society*. Navarra, Espanya: Universitat de Navarra. Recuperat de:  
[https://www.unav.es/fcom/communication-society/es/articulo.php?art\\_id=335](https://www.unav.es/fcom/communication-society/es/articulo.php?art_id=335)  
(Última consulta: 26 de maig de 2017).

Turco, L. (1989). *Dialogue. A Socratic Dialogue on the Art of Writing Dialogue in Fiction*. Ohio, Estats Units: Writer's Digest Books.

Weber, R. (1980). *The literature of fact*. Ohio, Estats Units: Ohio University Press.

Wolfe, T. (1973). *The New Journalism*. Nova York, Estats Units: Harper & Row.