

LITERATURA, CINE Y PERIODISMO: LA FICCIONALIDAD EN LA ADAPTACIÓN
CINEMATOGRAFICA DESDE EL REPORTAJE PERIODÍSTICO EN *DIARIO DE UN
SKIN*¹

Ana Pascual Gutiérrez
(Universidad de Málaga)
apascual@uma.es
<https://orcid.org/0000-0003-2363-6151>

RESUMEN: Periodismo y literatura se han desarrollado paralela y conjuntamente a lo largo de la historia, tejiendo un entramado de relaciones que suscitan arduos debates aún en la actualidad. La identificación tradicional de la literatura con la ficcionalidad y el periodismo con la objetividad –o ausencia de subjetividad–, respectivamente, se cuestiona con fuerza cuando en la década de los sesenta del siglo XX el *Nuevo periodismo* norteamericano experimenta con técnicas literarias para la narración de sucesos verídicos, derivando en la denominada ‘literatura de no-ficción’. Con este marco de referencia, este artículo explora las manifestaciones de esta hibridación en la adaptación cinematográfica *Diario de un skin* (2005), desde el reportaje periodístico homónimo de Antonio Salas publicado en 2003.

PALABRAS CLAVE: Literatura, periodismo, no-ficción, adaptación cinematográfica, *Diario de un skin*.

LITERATURE, FILM AND JOURNALISM: FICTIONALITY IN FILM ADAPTATION
FROM JOURNALIST REPORT IN *DIARIO DE UN SKIN*

ABSTRACT: Journalism and literature have developed in parallel and together throughout history, weaving a complex network of relationships that still provoke intense debates to this day. The traditional identification of Literature with fictionality and Journalism with objectivity –or the absence of subjectivity– respectively, is strongly questioned when in the 1960s the American *New Journalism* experiments with literary techniques for the narration of true events, resulting in the so-called ‘non-fiction literature’. With this frame of reference, this article explores the manifestations of this hybridization in the cinematic adaptation *Diario de un skin* (2005), based on the homonymous journalistic report by Antonio Salas published in 2003.

KEYWORDS: Literature, journalism, non-fiction, film adaptation, *Diario de un skin*.

SOBRE LO FICTIVO EN LITERATURA, CINE Y PERIODISMO

Al realizar un rápido acercamiento a la red de vínculos que se han establecido entre literatura y periodismo, no puedo sino estar de acuerdo con Albert Chillón al referirse a este entramado, en el subtítulo de su obra más célebre al respecto –*Literatura y periodismo* (1999)–, como «una tradición de relaciones promiscuas». Si bien la problemática de esta

¹ El presente trabajo ha contado con la ayuda del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España en el marco del programa de Formación de Profesorado Universitario (FPU21/00171).

promiscuidad ha sido tradicional y popularmente aducida a los diferentes enfoques y objetivos de ambas disciplinas –siempre vinculándose la creatividad y lo imaginario al ámbito literario y la objetividad al periodístico–, un repaso por la historia de sus confluencias revela que la reducción al binomio imaginativo/veraz deviene en una ardua discusión afianzada en el imaginario colectivo.

El prejuicio casi dogmático que dota al periodismo de una figurada naturaleza objetivo-descriptiva y la «entronación de la ficción como requisito ineludible de la literalidad» (Chillón, 1999: 65), sitúan comúnmente al primero en las antípodas de lo narrativo, transformándolo en «una cenicienta sucia y zarrapastrosa sometida a las burlas y menosprecios de sus altivas hermanastras, legitimadas por la sociedad» (Herrscher, 2009: 27): «Para los escritores que hablan de sí mismos en mayúscula, el que escribe sobre la realidad, con palabras que dijo gente de verdad y descripciones de lugares que existen, es un segundón. Un plumilla que carece de mundo interior y una imaginación que le permitan contar historias, y que debe limitarse a contar lo que ve» (Herrscher, 2009: 27).

Cabe preguntarse si no es este acercamiento al presunto prestigio de la «literalidad» de la que habla Chillón uno de los motivos del éxito del ‘periodismo narrativo’ que nombres célebres como Truman Capote o Normal Mailer comienzan a cultivar a partir de la segunda mitad del siglo XX con su ‘*Nuevo periodismo*’, con *A sangre fría* (1965) como primer referente de novela de no ficción. El título de Capote recopila un serial de averiguaciones sobre un turbulento caso de asesinato en Kansas, publicado por primera vez en *The New Yorker*, aunque con una estructura formal y unas estrategias narrativas que emulaban a la novela literaria. Según Joan Cantavella, este es el momento en el que se borra «la línea entre lo real y lo imaginario» y la narrativa de no ficción se convierte en «el resultado de la difuminación entre hecho y ficción» (2002: 10).

La tendencia a la narrativización del texto periodístico, sin embargo, genera posturas diversas entre aquellos que teorizan acerca del encuentro entre ambas disciplinas. Al reflexionar acerca de las primeras novelas de no ficción de la década de los sesenta en su monográfico *La novela sin ficción* (2002), Cantavella coincide con las opiniones de Wolfe (1973) y cree atisbar en los motivos de su configuración cierto «temor a no ser tomados en serio si se ven catalogados en un subgénero de poco prestigio como el periodismo» (2002: 10). La entronación del género literario y su doble identificación con la ficción, por un lado, y con la ‘alta cultura’, por otro, parece desembocar en cierta invalidación del carácter periodístico en favor de la etiqueta literaria, consideración que parece mantenerse en la actualidad:

Literatura y periodismo. Viejo dilema, falso dilema. Se confunde continente y contenido, se cae interesadamente en la trampa del seudo-pensamiento dualista, la oposición de contrarios. Existen los géneros periodísticos y resisten a pesar de los ataques de los muchos enemigos del periodismo. Enemigos ideológicos y enemigos psicológicos. Los primeros detestan los géneros porque muestran las reglas que ellos incumplen. Los segundos esconden su frustración de escritores no reconocidos [...] Estos escritores-periodistas detestan los géneros porque son límites y arguyen: no hay géneros, sólo literatura. Literatura. Palabra sacra donde las haya. El pretexto por excelencia (Casals, 2001: 198).

A pesar de ello, el grueso de teóricos parece coincidir en la idea de que estos nuevos puntos de confluencia, propiciados por la inclusión de estrategias narrativas cercanas a la literatura de ficción, son el producto de «una interrelación que rompe moldes y que enriquece

ambas sendas» (Cantavella, 2002: 10). Así lo expresa, por ejemplo, Manuel Vicent en una entrevista fechada en 1999:

Siempre he tratado de hacer un periodismo más bien literario. Para mí una buena crónica puede ser enteramente literatura o un artículo se puede convertir en ficción. Es decir, no encuentro la diferencia. Lo dijo ya un escritor catalán: cualquier periodista que, sentado en la redacción, mientras corrige un cable, duda un segundo entre elegir un adjetivo u otro, ese periodista ya es un escritor. A lo cual yo añadiría: cualquier escritor de volúmenes gordos a quien le dé igual un adjetivo que otro, ha dejado de ser escritor (en Casals, 2001: 199).

A pesar de la continuidad de determinadas discrepancias en torno a este debate, parece que en el momento actual la crítica general se decanta por considerar que, desde el punto de vista narrativo, «periodismo y literatura son dos realidades no opuestas sino dependientes una de la otra, en un proceso de retroalimentación al que se ha sumado la narración cinematográfica» (Casals, 2001: 205).

Aprovecho la alusión directa de Casals a la narratividad fílmica como tercera variable para recordar que el debate acerca de una supuesta superioridad jerárquica de la literatura en función de su naturaleza ‘inherentemente fictiva’ no la enfrenta únicamente contra el periodismo. Rafael Malpartida, en su artículo «Imaginar o no imaginar: ¿esa es la cuestión?» (2018), se sorprende de cómo reputadas figuras de la talla de Siegfried Kracauer o un cineasta como Luis Buñuel parecen negar la potencialidad del celuloide para hacer imaginar al espectador: «de todos esos lugares comunes, el que parece más arraigado porque no dejo de oírlo y leerlo es la asociación de la imaginación a la literatura, mientras que el cine, según esta concepción, la atenúa o incluso la impide» (2018: 31). Esto se debe, probablemente, a que «cuando se apela al verbo *imaginar* se está activando su acepción de “poner en imágenes”», en lugar de otra «mucho más estimulante: “crear a partir de otra cosa” o “concebir”» (Malpartida, 2018: 32). Conviene, por tanto, en el ámbito de las relaciones entre la literatura y el cine, referirse a conceptos modernos como el de *mapa transtextual*, que aporta mayor apertura de miras (Peña-Ardid, 2020: 98), y sortear el tradicional *fidelity criticism*, como advierte Malpartida (2023: 14-19); en consecuencia, debemos atender también a la percepción subjetiva del receptor (Becerra Suárez y Pérez Pico: 2010).

Incluso en un campo surgido de la hibridación de la observación de la realidad y el audiovisual como es el documental, la subjetividad permanece como característica inherente a la creación humana. De acuerdo con Ruffinelli:

Durante muchos años el documental –nos enseñaban teóricos y ejercitantes– se encuentra en el dominio de la objetividad, y por consecuencia, en las antípodas de la ficción –que se considera “mentira” por definición–. El documental estaba comprometido con la realidad y, por ende, con la “verdad”. Ya hoy sabemos que esto es un mito, y que no hay pluma de ensayista ni cámara de documentalista que opere sin el filtro de la ideología. No existe filmación o grabación de video objetivas y neutras salvo las que registran las cámaras de seguridad de los bancos y supermercados. Y esos tampoco son documentales porque les falta la voluntad y el diseño humanos (2010: 60).

Desde el punto de vista de la oposición ficción/realidad que plantea este debate, hablar de ‘novela sin ficción’ o ‘novela de no-ficción’ parece una contradicción en sí misma. Para tratar de esclarecer esta cuestión, Cantavella (2002) acude a la definición de ‘novela’ propuesta por el *Diccionario de la Lengua Española* y advierte que la primera acepción,

«obra literaria en prosa en la que se narra una acción fingida en todo o en parte» (Real Academia Española, 2001, definición 1), plantea un claro problema de fondo al vincular, una vez más, el género literario con la ficcionalidad.

Sin embargo, esta definición ha sido reformulada en la última edición del DLE. En la versión en línea, la primera acepción que puede leerse en la entrada del término ‘novela’ es «obra literaria narrativa de cierta extensión» (Real Academia Española, s.f., definición 1), y la segunda, «género literario narrativo que, con precedente en la Antigüedad grecolatina, se desarrolla a partir de la Edad Moderna» (Real Academia Española, s.f., definición 2). Probablemente a causa de la consideración de la experiencia lectora que propone la *estética de la recepción* (Jauss, 1967), en las últimas ediciones queda excluida la variable definitoria de la ficcionalidad, por lo que el término ‘novela de no ficción’ deja de resultar contradictorio.

En este punto sería interesante cuestionarse hasta qué punto puede hablarse de objetividad en un producto híbrido de literatura y periodismo. Truman Capote deja muy clara su opinión al respecto de esta utópica objetividad periodística y documental en el prólogo a *Los perros ladran* (1975): «El periodismo nunca puede ser completamente puro, ni tampoco la cámara ya que el arte no es agua destilada: las percepciones personales, los prejuicios, el sentido de selección contaminan la pureza de la verdad sin gérmenes» (en Cantavella, 2002: 12). A partir de las ideas de Capote, Cantavella desarrolla su visión sobre el asunto:

Nunca se cuentan las cosas como han sucedido (¡quién puede saberlo!), sino como nosotros pensamos que suceden, y de esta manera se les da un sesgo determinado aún sin pretender otro fin que una extrema objetividad. En verdad no existe ésta, como bien sabemos los periodistas, sino una aproximación más o menos lograda y más bien honrada, condicionados como nos encontramos por los sutiles mecanismos de visión personal y los prejuicios de todo tipo (educacionales, sociales, políticos...) que se hayan instalados en nuestra mente (2002: 12).

Asimismo, justamente acerca de la subjetividad del periodista, en el sentido más amplio de la palabra, teorizan Bernal y Chillón en *Periodismo informativo de creación* (1985), considerando a esta «una cualidad común a todo periodismo y, por ende, a todo acto de aprehensión y transmisión de la realidad» (en López Hidalgo y Fernández Barrero, 2013: 65).

A pesar de que tradicionalmente la objetividad –o, en términos más precisos, la ausencia de subjetividad– ha sido defendida como un rasgo característico a todo texto periodístico en los grandes manuales del oficio, en la actualidad esta afirmación queda casi completamente descartada, aplicándose de igual manera a los productos híbridos de literatura y periodismo y haciendo factible el concepto de intertextualidad derivado de la teoría bajtiniana (Bajtín, 1981).

INFLUENCIAS DE LA LITERATURA TESTIMONIAL EN LA CRÓNICA PERIODÍSTICA

Un repaso por la historia de las influencias y confluencias de ambos géneros a lo largo de su desarrollo permite comprender la presencia de algunos elementos propiamente literarios en los textos periodísticos.

La nueva sensibilidad realista del siglo XIX reflejó la necesidad de expresar y acercarse a las «nuevas realidades sociales emergentes» a través de dos grandes bloques: por

un lado, «la novela y el relato realistas», denominadas «narraciones *ficticias*» (Chillón, 1999: 80), que proponen «representaciones verosímiles de la vida social de la época» (1999: 107); y, por otro, «las diversas modalidades de la antigua prosa testimonial y del incipiente periodismo de amplia difusión», narraciones *ficticias* (1999: 80) que configuran representaciones verídicas de la nueva realidad social.

De este modo, aunque comúnmente tienda a creerse que los grandes autores decimonónicos de ficción comenzaron a dedicarse *también* a la escritura periodística, la realidad es que novela realista y periodismo progresaron de forma paralela, «cada cual por su lado, pero a menudo estableciendo relaciones simbióticas» (Chillón, 1999: 80) e influenciados por una curiosa tendencia en la escritura del momento hacia «formas testimoniales, autobiográficas, confesionales y hasta reportajes», produciendo así «una interrelación que rompe moldes y que enriquece ambas sendas» (Cantavella, 2002: 10).

Relatos de viajes, diarios, prosa costumbrista, memorias, biografías y textos epistolares y documentales fueron el caldo de cultivo apropiado para el desarrollo de una escritura gestada desde una nueva sensibilidad característicamente *moderna*, donde más que la presunta veracidad de los hechos se impone la forma en la que estos son narrados, siempre cerca de la crónica y el reportaje periodísticos. Para Chillón (1999), algunos textos de De Quincy, Allan Poe, Baudelaire o Dostojevski son ejemplos representativos de esta nueva forma de narrar, claramente marcada por el advenimiento de la cultura urbana y el paralelo envite del individualismo. Asimismo, también la influencia del cine, que adquiere su consideración de manifestación artística en los inicios del siglo XX, se cierne indudablemente sobre periodistas y novelistas en el proceso de gestación de sus obras.

Quiero detenerme particularmente en el caso de los diarios y dietarios, que representan para Alain Girard en *Le journal intime* (1963) el cambio de paradigma en la forma de percibir la realidad que conlleva el paso desde el modelo de sociedad tradicional a la sociedad industrial de masas. Paradójicamente, el auge de la escritura del diario íntimo, que recoge el nuevo valor de la intimidad y la conciencia individual en la vida humana, se produce de forma paralela a la eclosión del periódico de masas, coincidencia que el francés desestima anecdótica:

On ne saurait imaginer deux formes d'écriture plus opposées dans leur manière, leur but et leur contenu que le journal des journalistes et le journal des intimistes. L'un et l'autre pourtant apparaissent au même moment, et il n'est pas impossible de voir dans cette rencontre autre chose qu'un hasard. Le progrès technique transforme peu à peu la presse et lui donne vers la fin du XIX siècle un visage proche de celui que nous lui connaissons encore. À la même époque, le journal intime, qui a poursuivi son travail secret à mesure des transformations de la société, paraît au grand jour, exprimant dans un de leurs aspects essentiels les répercussions psychologiques des changements sociaux (Girard, 1963: xvi-xvii).

Además, junto al diario íntimo, proliferan los diarios externos y las crónicas cotidianas, textos cercanos a una «literatura periodística» que reflejan una «experiencia subjetiva de la historia» (Chillón, 1999: 116), de poderoso valor testimonial en la sociedad. Parafraseando de nuevo a Girard, no caeríamos por completo en el error al equiparar a los autores de este tipo de crónicas y diarios externos con los periodistas contemporáneos, ya que de cierta forma a ambos se les exige que entreguen una criatura escritura *viva* al público (Girard, 1963).

Chillón (1999) pone de manifiesto la cercanía entre la escritura diarística y géneros periodísticos como la crónica o el reportaje por su similitud metodológica, principalmente en lo respectivo a la observación y la evocación: del mismo modo que en la prensa que se cultivaba durante el siglo XX, en los textos diarísticos de autores como Virginia Woolf, Franz Kafka, Paul Valéry, Fernando Pessoa, Albert Camus o el español Unamuno, se presta una especial atención a la representación de los hechos sociales contemporáneos. Aunque las relaciones citadas tengan una vinculación aparentemente indirecta, Chillón considera esencial e indiscutible, en particular, una aportación de la escritura diarística a la escritura periodística: la estructuración isocrónica del texto, que se ejecuta mediante epígrafes a modo de «esqueleto compositivo esencial» (Chillón, 1999: 117).

Junto a la influencia de diarios y dietarios –y, en general, a las modalidades literarias cercanas a la escritura testimonial–, la característica forma de representar la realidad que ostentaba la novela realista del siglo XIX se dejó sentir en los procedimientos de los reporteros de la época y se cristalizó, a lo largo del siglo XX, en una nueva «modalidad de escritura híbrida» (Chillón, 1999: 193): el reportaje novelado. Fruto de la simbiosis entre la novela y el género periodístico, el reportaje novelado surge de la confluencia entre «la vocación testimonial y los procedimientos de documentación propios del reportaje periodístico, por un lado, y las convenciones de representación inherentes a la novela realista de ficción, por otro» (1999: 193), así como de las influencias de «las técnicas narrativas características del arte cinematográfico y del documentalismo televisivo» (1999: 193).

EL CASO DE *DIARIO DE UN SKIN* (2003) DE ANTONIO SALAS

En el año 2003, el periodista de investigación que se esconde bajo el pseudónimo de Antonio Salas publica su experiencia personal como infiltrado entre los violentos grupos de *skinheads* españoles durante aproximadamente doce meses. Veinte años después de su publicación, y con más de trescientos mil ejemplares vendidos, *Diario de un skin* sigue sin pasar desapercibido por tratarse de un testimonio propuesto como real, narrado en primera persona, del acercamiento de un periodista a las redes del movimiento neonazi en España tras un complejo trabajo de periodismo de encubrimiento o de infiltración (López Hidalgo y Fernández Barrero, 2013).

Resulta esencial para el conocimiento de la complejidad del caso señalar que precisamente esta modalidad de periodismo inmersivo se basa en la ocultación de la identidad del reportero, quien «se infiltra en una comunidad para acceder a la información que, de otro modo, permanecería oculta» (López Hidalgo y Fernández Barrero, 2013: 36). Mediante el empleo de un disfraz o una caracterización específica, el reportero «interpreta un rol que le permite pasar inadvertido y sumergirse en ambientes generalmente hostiles» (López Hidalgo y Fernández Barrero: 37). Los riesgos evidentes propios a este proceso de infiltración provocan que el periodista se vea en la obligación de «aderezar y nutrir el personaje que interpreta con actitudes y comportamientos determinados» (López Hidalgo y Fernández Barrero, 2013: 37). De esta necesidad nace *Tiger88*, la nueva identidad autofictiva que Salas gesta desde los foros neonazis del primigenio Internet, tras un arduo trabajo previo de interiorización de los comportamientos, actitudes e incluso valores que caracterizan a los miembros del nacionalsocialismo español. No en balde, en su reflexión sobre la autoficción, Manuel Alberca declara: «El hombre es tal vez el único animal capaz de fingir por puro placer teatral o por gusto de disfrazarse, pero también por necesidad o por conveniencia social,

hipócrita o no. En fin, se trata de la capacidad de simular papeles que en su fuero interno no reconoce como propios ni sinceros» (2012: 8).

Construida su nueva identidad, Salas efectúa un proceso de inmersión basado en la observación participante activa, donde se convierte en testigo y protagonista de los acontecimientos. Equipado con un micrófono y una pequeña videocámara camuflada en la característica chaqueta *bomber* de los *skins*, *Tiger88* documenta toda su experiencia audiovisualmente, lo que posteriormente permitirá elaborar un breve reportaje televisivo emitido por la cadena española *Tele5* el 16 de marzo de 2002. Sin embargo, el grueso de los resultados del trabajo de infiltración de Salas es llevado al texto editorial en *Diario de un skin* (2003).

Como experto en periodismo narrativo, Roberto Herrscher declara que «cuando cuento una historia, ya sea inventada –una novela, un cuento, una gesta en verso– o real –un relato de no ficción–, lo primero que aparece es el narrador, soy yo» (2009: 29). Siguiendo esta máxima, Salas concibe un relato en el que abandona el rol de observador participante propio de la metodología de investigación requerida para la infiltración para convertirse en narrador protagonista.

Aunque no es extraño que el resultado de estas indagaciones de largo recorrido adquiera la forma libresca para así evitar sufrir «la perecedera vida de las publicaciones periódicas» (López Hidalgo y Fernández Barrero, 2013: 39), el empleo del término *diario*, ya desde el título, augura la voluntad narrativa en el acto de escritura de Salas. Con ello, pretende advertir al lector de que no se encuentra ante una mera recopilación de anécdotas transcritas a partir de las grabaciones de la videocámara oculta, sino ante un relato en primera persona en el que, además de los datos recopilados, el autor vuelca sus miedos, expectativas y emociones sobre lo vivido empleando técnicas narrativas propias del ámbito literario. En el artículo donde analiza las ambivalencias referenciales en la obra *La novia oscura* (1999) de Laura Restrepo, Ardila-Jaramillo (2015) percibe: «Si bien esa narradora se sirve de un saber testimonial, no por ello restringe su imaginación para recrear un hecho con todo lo que este implica en términos de los escenarios, las circunstancias, los sentimientos y hasta los pensamientos y dudas que suscitó en su momento» (2015: 31).

De manera similar a Restrepo –que recrea a través de la ficcionalidad su investigación a pie de calle acerca de cuestiones sociales y culturales controvertidas– en *Diario de un skin*, Salas se propone denunciar una problemática tangible en la realidad madrileña del momento: el mundo de los jóvenes ultraderechistas españoles que no solo se reúnen en las salas de conciertos de *punk* o en las gradas de los estadios de fútbol para desplegar su odio, sino también la plenitud de las calles madrileñas, donde no dudan en atentar violentamente contra todo aquel que presente diferencias raciales o ideológicas.

En su producto final, el uso de símbolos y metáforas, la incorporación de diálogos, el paso del estilo directo al indirecto (y viceversa), el uso de diferentes personas verbales para enfatizar determinados acontecimientos, la adjetivación subjetiva y descripciones cercanas a lo novelesco, entre otros recursos, acercan mucho más al lector a lo novelesco que a lo periodístico. En palabras de López Hidalgo y Fernández Barrero, a través de la plasmación narrativa de estas experiencias de inmersión:

La explicitación de la subjetividad del informador, la ruptura de la compartimentación tradicional en géneros periodísticos estancos, el uso de múltiples técnicas narrativas y la renuncia a las estructuras rígidas y estereotipadas propias del periodismo convencional son

vehículos expresivos para aproximarse de una manera diferente a la realidad e informar acerca de ella (2013: 62).

En el prólogo, Salas relata uno de los violentos actos de ‘caza’ que los ultras acometen, como si de un ritual se tratase, después de los conciertos o partidos de fútbol. En este pasaje, más que la introducción informativa a una problemática social desde el punto de vista ensayístico o documental, Salas describe una secuencia que recuerda a lo cinematográfico:

Sergio y su hermano David bajaron las escaleras del aparcamiento pletóricos de alegría [...] No hablaron con nadie. No provocaron a nadie. No incitaron, de ninguna manera, el odio que se estaba gestando contra ellos. Apenas tuvieron tiempo a descender hasta el primer descanso por aquellas escaleras cuando, de pronto, David sintió un potente golpe en la espalda. José Carlos F., uno de los miembros más activos de la peña madridista Ultrassur, se había acercado sigilosamente a ellos, propinando a traición una brutal patada al joven navarro. La bota de José Carlos se hundió en la columna de David, haciéndole perder el equilibrio y caer de bruces contra la pared de enfrente. La sangre del joven salpicó el suelo del aparcamiento cuando su ceja derecha se abrió por el golpe (Salas, 2006: 9).

Aunque el relato comienza con un aparente narrador extradiegético, en tercera persona, no son muchos los párrafos que encuentra el lector hasta que el narrador protagonista se hace presente de forma abrupta, presentado por un explícito y significativo «yo» que presencia los hechos acaecidos hasta el momento: «Yo estaba paralizado por el horror. Sabía que si intervenía para proteger a David me delataría como infiltrado, y ni mi cabeza completamente rapada, ni mi cazadora *bomber* cubierta de esvásticas, ni mis botas militares, me protegerían [...]. Ojalá David pueda perdonarme algún día por aquel pánico paralizante» (Salas, 2006: 10-11).

En la teoría de Mark Kramer (2007), este narrador protagonista recibe el nombre de ‘voz intimista’ por reivindicar la expresión de su subjetividad. Y a pesar de que «el autor campa a sus anchas con su yo» (López Hidalgo y Fernández Barrero, 2013: 76) no abandona el compromiso con la veracidad de lo narrado, el trabajo de documentación previo y el cuidado de la técnica narrativa.

Por otro lado, para la representación de nociones abstractas como el odio o el miedo resulta más efectivo el uso de técnicas literarias como la metáfora, la aliteración, el símbolo y la comparación:

El odio. 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 nos adhería a la piel, como el sudor en una sauna. No podías eludirlo. Te empapaba. Yo no entendía de dónde venía. No podía verlo, olerlo ni tocarlo. Pero estaba allí. Abrazándonos fuertemente y creciendo a medida que duraba la «cacería». Aquel odio extraño y misterioso nos unía a todos los «guerreros arios», como el vínculo secreto de una hermandad (Salas, 2006: 11).

Queda aquí en un segundo plano la labor informativa para tratar de hacer empatizar al lector con la experiencia humana del infiltrado, debido precisamente a que este tipo de escritos «unen, a su función referencial, una función emotiva» (López Hidalgo y Fernández Barrero, 2013: 62). Otro ejemplo evidente lo encontramos en un pasaje en el que Salas trata

de describir el terror del que comienza a ser consciente tras sus primeros encuentros con los miembros más veteranos del colectivo *skinhead*, donde emplea una explícita sinestesia:

Creo que el miedo duele. A mí por lo menos me dolía. Sentía una terrible opresión en el pecho y en la boca del estómago. Y descubrí que aquella expresión estúpida: «el sudor frío», existe. Creo que pocas veces sentí tanto terror como aquella noche, mientras conducía hacia Alcalá de Henares para encontrarme con Nando en La Bodega (Salas, 2006: 112).

Asimismo, el uso de la tercera persona es frecuente principalmente en los comienzos de la narración, cuando Salas aún puede desligarse por completo del personaje de *Tiger88*: «A partir de entonces, el descenso al submundo del neonazismo español era imparable para *Tiger88*, ya completamente integrado en la comunidad *skinhead*» (Salas, 2006: 125). Como apunta Pepe Rodríguez (1994), uno de los mayores riesgos de los trabajos de periodismo de infiltración a los que se expone el investigador es el de ser persuadido por las mecánicas coercitivas de determinados grupos o sectas. La necesidad de interiorizar, no solo la estética del personaje, sino también su personalidad y consiguiente sistema de valores —«lo difícil es disfrazar el alma, el interior, no el exterior» (Salas, 2006: 142)—, así como las relaciones afectivas que se establecen con personas con las que el infiltrado convive diariamente, pueden provocar graves situaciones de confusión emocional (Rodríguez, 1994). Salas ejemplifica estas situaciones a la perfección:

Ellos eran totalmente sinceros conmigo, y aunque no pudiese compartir su ideología, tampoco podía evitar sentir gratitud por su sinceridad y por la incalculable ayuda que prestaron a mi investigación. Gracias a ellos pude comprender los sentimientos más íntimos de los *skinheads*. Sus ideales, sus sueños y también sus temores. Por eso una especie de síndrome de Estocolmo comenzó a mermar mi capacidad de concentración. En varias ocasiones sentí la tentación de corresponder a su sinceridad y a su entrega desinteresada, revelándoles mi verdadera identidad (Salas, 2006: 153).

Este tipo de peligros evidencia la importancia de una buena preparación previa a la infiltración, también en el plano emocional, para así «aprovechar al máximo la experiencia personal y entrenar concienzudamente para evitar ser devorado por los riesgos inherentes a cada tema de investigación» (López Hidalgo y Fernández Barrero, 2013: 41).

En lo respectivo a la planificación documental y la delimitación del objeto de estudio, los dos trabajos preliminares que Rodríguez (1994) considera indispensables para la obtención de resultados satisfactorios, el propio autor comenta el proceso que debió seguir: «Rastreé archivos, consulté hemerotecas, revisé bibliografía especializada, crucé datos provenientes de grupos antifascistas, servicios de información, agencias de prensa, como he hecho con todos los líderes de grupos neonazis españoles» (Salas, 2006: 101). En cuanto a la delimitación de los objetivos, Salas también es explícito en su texto:

Además me había propuesto conseguir varios objetivos:

–Ganarme la confianza de los *skinheads* hasta el extremo de poder acompañarlos en sus agresiones y grabar el funcionamiento de las «cacerías» de inmigrantes, judíos o hinchas rivales de los ultras.

–Averiguar, y si era el caso demostrar, si los partidos políticos, los clubs de fútbol, o las asociaciones culturales que en público abominaban de los cabezas rapadas, realmente eran los «patrocinadores» de estos grupos violentos.

–Acceder a los ideólogos del movimiento neonazi: veteranos políticos, filósofos, historiadores, etc., que forman la opinión y las creencias de los jóvenes *skinheads*, y conseguir entrevistarlos.

Objetivos muy ambiciosos en tanto nunca un periodista había conseguido acceder a ninguno de ellos (Salas, 2006: 151).

Para la toma de datos y captura de pruebas que permitan alcanzar los objetivos propuestos, es decisivo el uso del micrófono y la cámara oculta. El propio Salas se refiere a ello en un pasaje concreto:

Una vez más, la gran ventaja de la cámara oculta es que roba fragmentos de realidad. Congela pedazos de tiempo con todos sus detalles y, al examinar las cintas de vídeo, posteriormente, descubriría mil detalles que no había registrado conscientemente en el momento de las grabaciones. Como los insultos espontáneos que surgían a mi alrededor hacia los propios jugadores del Real Madrid, de raza negra: «macaco», «mono», «kuntakinte» (Salas, 2006: 336).

Para López Hidalgo y Fernández Barrero (2013), la cámara oculta es el último recurso y el que más controversia genera desde el punto de vista ético. Jurídicamente, Salas ampara el uso de estas grabaciones por el caso excepcional de «averiguar delitos que repugnan la conciencia de cualquier ciudadano» (López Hidalgo y Fernández Barrero, 2013: 106), como es el caso de la violencia racial. Las menciones por parte de Salas (2006) son frecuentes: «Ante mi cámara oculta, Álvaro enumeraba relajadamente a muchos de sus camaradas ultras, pertenecientes además a uno de los dos grupos neonazis que se reparten el movimiento *skinhead* español» (106). Pero también cuenta con sus limitaciones y una adición de peligrosidad: «El problema de la cámara oculta es que resulta muy difícil de manejar y los objetivos de estas cámaras resultan inútiles a partir de cierta distancia, al estar regulados como un gran angular. Por esa razón —y por otras que no vienen al caso— en algunas ocasiones me vi obligado a cambiar completamente mi estrategia de investigación» (Salas, 2006: 245).

En cualquier caso, las imágenes y los audios recogidos por estos instrumentos permiten al lector y/o espectador contemplar una prueba material de los hechos denunciados en la investigación. En el reportaje televisivo antes mencionado, se incluyen algunas de estas grabaciones, mientras que en el texto Salas opta por la transcripción directa de los diálogos, insertando corchetes para incluir información paralingüística importante para la recreación de las escenas:

–Hemos ido al parking y justo unos tíos que habíamos *encalomado* esta tarde, cuando el Paje se ha roto el pie, ¡coño!, pues a esos les hemos trincado yendo a por el coche. Y según baja las escaleras del parking le he metido una patada en la boca que se ha comido toda la pared... pero, o sea, toda la pared... [Risas.] Ese tío te digo yo que está una semana a base de... comiendo con pajita... [Más risas.]

–Y según salía por donde salen los coches, bajaban éstos y les hemos pisoteado. Y los de ahí abajo, ya bueno... Pedía un taxi, «por favor, ¡ay, ay, ay!» (Salas, 2006: 359-360).

LA TRASLACIÓN FÍLMICA DE *DIARIO DE UN SKIN*: DE LA NO FICCIÓN A LA FICCIÓN AUDIOVISUAL

Aunque los nuevos paradigmas de lectoescritura han difuminado notablemente la distinción tradicionalista entre productos literarios de ficción y de no-ficción, esta tentativa dicotómica se produce también en otros ámbitos de la cultura además del literario. En el mundo del audiovisual, a determinados géneros como el documental o el reportaje televisivo se les presupone un valor referencial para con la realidad, por lo que no hubiera sido sorprendente que se empleara alguna de estas modalidades para llevar el trabajo investigador de Salas a las pantallas del gran público. Sin embargo, en 2005, el director español Jacobo Rispa –más conocido en la actualidad como director y/o productor televisivo– presenta, usando un título homónimo al del texto, el largometraje para televisión *Diario de un skin*. La jugosa combinación de lo controvertido del tema –los entresijos que guardan las agrupaciones neonazis en España vividos en primera persona por el protagonista– y lo sorprendente de la elección de la adaptación cinematográfica como forma de trasvase provocan que la película de Rispa sea recibida con expectación en los titulares de la prensa del momento. A diferencia del reportaje televisivo emitido tres años atrás, que transitó sin pena ni gloria por una de las cadenas nacionales con mayor índice de audiencia a principios de la década, la repercusión de la película deja patente que la televisión transita por una época en la que «también la información se somete, en buena medida, a criterios de rentabilidad directa, análogos a los que rigen los contenidos ficticios» (León, 1998: 106).

En su volumen *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación* (2000) José Luis Sánchez Noriega define la adaptación cinematográfica como el proceso por el que:

Un relato, la narración de una historia, expresado en forma de texto literario, deviene, mediante sucesivas transformaciones en la estructura (enunciación, organización y vertebración temporal), en el contenido narrativo y en la puesta en imágenes (supresiones, compresiones, añadidos, desarrollos, descripciones visuales, dialoguizaciones, sumarios, unificaciones o sustituciones) en un relato muy similar expresado en forma de texto filmico» (2000: 47).

La elección de esta modalidad de *re-creación* en *Diario de un skin* resulta interesante debido a la incorporación de elementos narrativos y/o ficcionales a los que recurre el director, y que funcionan considerablemente bien con la función informativa principal del texto fuente. ¿Cómo es posible, entonces, que funcione la adaptación de una obra donde la hibridación entre literatura y periodismo es tan notable y, en ocasiones, heterogénea, como en este caso?

Siguiendo esta línea, Sánchez Noriega llega a preguntarse si efectivamente existen novelas más adaptables que otras y, en ese supuesto, qué rasgos debe presentar el texto original para ser adaptado con cierta garantía de funcionar como producto nuevo. Como respuesta, el autor determina que «serán más adaptables aquellas novelas cuya historia sea más plasmable de modo audiovisual» (2000: 57). Es decir, al igual que Pere Gimferer (1985) considera imposible la adaptación del *Nouveau Roman* al cine debido a la relevancia de la materia lingüística del texto literario, Sánchez Noriega juzga que una historia «será más adaptable si atiende menos a los procesos psicológicos del interior de los personajes y a los procedimientos estilísticos propios del lenguaje verbal/escrito» (2000: 57). Además, en el proceso de recreación es necesario «seleccionar de la obra original el material que ha de ser empleado (idea de base, esquema, personajes, plan, acciones, ritmo del relato, estilo y medios de expresión)» (Sánchez Noriega, 2000: 58).

Teniendo en cuenta la tipología propuesta por el investigador cántabro para el análisis de adaptaciones cinematográficas, *Diario de un skin* (2005) se identificaría con una «adaptación como interpretación», debido a que «el filme se aparta notoriamente del relato literario y, al mismo tiempo, es deudor suyo en aspectos esenciales» y, además, «no toma la obra literaria en su totalidad ni busca expresarla tal cual mediante otro medio, sino que crea un texto filmico autónomo que va más allá del relato literario en la medida en que se proyecta sobre él el mundo propio del cineasta» (Sánchez Noriega, 2000: 65).

Debido precisamente a su naturaleza híbrida, *Diario de un skin* se convierte en una *reescritura* de lo más interesante para analizar desde la narratología comparada y el estudio de la adaptación cinematográfica, en tanto que el corpus conocido de obras de no-ficción que han sido trasladadas al medio audiovisual suele prescindir de este cambio de código. Esta característica, además, es genuinamente interesante en lo relativo al debate sobre la fidelidad en los trasvases de la literatura al cine (Stam, 2000), pues si bien es frecuente que el espectador juzgue como ‘infidel’ una adaptación que no cumple con rigurosidad todo lo contenido en el texto fuente –¿acaso es eso posible?, cabría preguntarse antes–, hablar en términos de fidelidad se vuelve aún más absurdo al comprobar que desde un texto no fictivo puede construirse un nuevo relato transmedial (Jenkins, 2006) en el que se diluye, sin llegar a desaparecer, el importante componente periodístico.

El único vínculo que recuerda al espectador que el texto fuente procede de un trabajo de investigación genuino son las imágenes iniciales, grabadas con la cámara oculta real que, junto a la voz *over* de un narrador extradiegético, tratan de advertir acerca de la veracidad de los hechos relatados. La secuencia de apertura, además, adjunta un texto que informa que la película se encuentra «basada en la obra literaria» de Antonio Salas –curiosa categorización, escogida por el propio Rispa– tras la presentación del título. A partir de aquí, los recursos para poner en imágenes el relato de la investigación son esencialmente narrativos, incluso ficcionales.

Estructuralmente, Rispa acude al prólogo del texto original para comenzar el relato filmico: los dos hermanos hinchas del Osasuna huyen a la carrera del grupo de *skinheads* armados en el que se infiltra el protagonista. Precisamente será la resolución de esta secuencia la que cierre también la película, disponiendo una estructura circular que sintetiza a la perfección la experiencia de Salas por su descriptiva violencia: *Tiger88* es desenmascarado como infiltrado y apaleado hasta encontrarse gravemente herido y trasladado al hospital en una ambulancia. Afortunadamente, conocemos por el propio texto de Salas que esto nunca llegaría a sucederle: «Docenas de *skinheads* estaban esperándome para darme una paliza, o algo peor. Alguien me había delatado e iban a darme un escarmiento ejemplar [...] Gracias al aviso de David, la incomprensible traición de ese mal nacido que ostenta una innmerecida placa de policía no terminó en una carnicería. Mi carnicería» (Salas, 2006: 27).

En el largometraje, el personaje protagonista –interpretado por Tristán Ulloa– mantiene el pseudónimo bajo el que se oculta el periodista de investigación –Antonio Salas– y replica, en cierta manera, la función de narrador en primera persona. Sin embargo, lejos de lo que hubiera sido predecible en una adaptación cuya voz protagonista posee una carga argumental de lo más significativa, Rispa decide prescindir casi por completo del recurso de la voz *over*. Esto propicia que la función narradora se desempeñe a través de los códigos propios de los que dispone el lenguaje cinematográfico, alejándose de una ‘fidelidad’ que probablemente no habría funcionado como sustituto útil de la primera persona en el discurso textual. En su lugar, la puesta en imagen y sonido articula de forma autónoma una focalización interna que beneficia al relato experiencial, por ejemplo, mediante la simbología

del espejo para representar los momentos de cuestionamiento de su identidad y sus valores: «una especie de síndrome de Estocolmo comenzó a mermar mi capacidad de concentración. En varias ocasiones sentí la tentación de corresponder a su sinceridad y a su entrega desinteresada, revelándoles mi verdadera identidad» (Salas, 2006: 153).

Por otra parte, Rispa no olvida la naturaleza autobiográfica del relato de Salas, por lo que, además de conservar su nombre, opta por incluir determinados aspectos de su vida real. De este modo, su veteranía como periodista infiltrado se representa mediante la secuencia en la que, dos meses antes de su infiltración en el colectivo *skin*, acude a una reunión con una mafia de trata de menores latinas, hechos que relata en la obra *El año que trafiqué con mujeres* (2004), también llevado al cine por Jesús Font en 2005.

Acudiendo de nuevo a la definición de adaptación que propone Sánchez Noriega, en este proceso de *reescritura* la película integra nuevos elementos que permiten transformar el discurso informativo en un relato ficcional, sin perder la función principal del texto fuente. Es el caso de la incorporación de personajes fundamentales como Víctor, Mónica o Leire, entre otros.

Víctor es el compañero de investigación de Antonio y hermano de Mónica, un personaje incorporado en el guion cinematográfico para condensar los riesgos que corren los periodistas encubiertos en su trabajo de infiltración. Víctor, migrante latinoamericano en España, decide retirarse de las infiltraciones cuando casi descubre su identidad en una reunión de compraventa de niñas en la que se hace pasar por proxeneta. La peligrosidad y los horrores que presencia en primera persona –de los cuales, en muchas ocasiones, se ve obligado a participar– provocan el desgaste emocional del personaje. Finalmente, Víctor es asesinado por un grupo de *skinheads* en presencia de Antonio y su hermana, convirtiéndose en el motor narrativo de las acciones del protagonista: la venganza por la muerte de su compañero, que tratará de llevar a cabo a través de la exposición pública de los lugares oscuros del mundo de los *skins*, funciona como justificación argumental para la infiltración del personaje y el desarrollo de la trama.

Igual que ocurre con Víctor, Mónica, la pareja de Antonio, se convierte en el relato fílmico en el catalizador dramático de la historia, inexistente en el texto fuente. La pérdida de su hermano ante sus ojos y el miedo a que su pareja pueda correr la misma suerte hacen que Mónica tome la decisión de abandonar a Antonio antes de volver a experimentar el mismo dolor. Sintiendo ahora absolutamente solo y sin un motivo de peso para cuidar de su seguridad, Antonio se vuelca completamente en su labor como investigador encubierto, sin nada que perder. El propio Salas (2006) comenta en el texto las consecuencias que esto puede acarrear: «En suma, el miedo y la tensión son prácticamente constantes. Y así debe ser. Ya que el miedo nos mantiene alerta, atentos, concentrados. Y estoy convencido de que cuando un infiltrado pierde el miedo mientras realiza su trabajo, comete un error fatal» (18). Por esta razón, Mónica actúa de ancla que mantiene a Antonio atado a su verdadera identidad, incluso en los momentos de mayor duda, como la primera vez que la golpea: «tú ya no eres tú, sino un loco que se te parece».

Panther18, que en el texto original no es más que un *nick* aleatorio entre los foros nazis que investiga el autor, reencarna en la película al camarada más cercano al protagonista. Propietario de la librería Hispania –el análogo de la librería Europa de Pedro Varela Gueiss, que Salas frecuenta en su infiltración– tras la que se esconde una de las oficinas centrales del movimiento neonazi *Hammerskin* en España, *Panther* ejemplifica en el filme los valores de lealtad y camaradería que unen a los *skins*.

Leire, por último, personifica a todo el colectivo de las *skingirls* o *chelseas*, a quien Salas dedica un capítulo completo: «Ellas: cuando el *skin* lleva nombre de mujer». Muy probablemente está inspirado en Mara, una joven *skin* de 20 años con la que Salas mantuvo un encuentro sexual en uno de los conciertos privados donde el colectivo nacionalsocialista se reúne en confidencialidad. La caracterización del personaje de Leire condensa a la perfección las descripciones físicas que Salas proporciona de las *skingirls* en el texto: «Cristina era el arquetipo de *skingirl* [...], su estética era cualquier cosa menos femenina. El aspecto de Mara no era tan radical. Camisa a cuadros y pantalones tejanos sujetos por unos tirantes patrios de color rojigualda. El pelo rubio le caía sobre los hombros y sus ojos eran de color azul intenso. Una chica aria químicamente pura» (Salas, 2006: 156).

El marcado interés que Leire presenta desde el inicio por *Tiger88* deriva, involuntariamente, en un precipitado encuentro sexual que sirve a Antonio como distracción de la cámara oculta que la joven confunde con un arma. Esta escena, en la que Salas omite recrearse para evitar el morbo propio de la actividad sexual —«Naturalmente, no entraré en detalles escabrosos (Salas 2006: 165)—, se trasladada con explicitud a la pantalla para representar, también *corporalmente*, el nivel de unión que el protagonista alcanza con los miembros del colectivo nazi —«vamos a ser la hostia, tú y yo juntos»—, así como el proporcional sentimiento de traición que estos experimentan tras el descubrimiento de la verdadera identidad del camarada.

Otros personajes simplemente adquieren una relevancia distinta (mayor o menor) según su beneficio para la narratividad del nuevo relato. Este es, por ejemplo, el caso del detective Jaime Guyón, que sintetiza los papeles de David —ex infiltrado en el movimiento *skin* y primer periodista en conseguirlo—, Esteban Ibarra —presidente del Movimiento contra la Intolerancia y secretario general del Consejo de Víctimas de Delitos de Odio— y el detective Javier F. —jefe del Grupo de Violencia en el Deporte del Cuerpo Nacional de Policía, que desaconseja a Salas la infiltración—. Guyón funciona como representación de la Policía Nacional, que está mucho más interesada en desenmascarar a los grandes jefes ideológicos que en detener a los matones de a pie. Bajo el pretexto de haber perdido también a un compañero a manos de los *skins*, será un personaje indispensable para la obtención de información y el encubrimiento de Antonio. Resulta curioso que el único uso de la voz *over* se dé con relación a este personaje: mientras Guyón relata la importancia del papel que desempeñan estos ideólogos en la sombra, se muestran imágenes de Antonio estudiando exhaustivamente para transformarse con credibilidad absoluta en un *skin* —uno de los ejercicios indispensables previos a la infiltración, como comentan López Hidalgo y Fernández Barrero (2013)—. De esta forma, el único uso de la voz *over* sirve para enfatizar convenientemente uno de los pasajes importantes del libro de Salas, cuyo propósito es reseñar la problemática procedente de las altas esferas de poder:

Esas sensación de fuerza, de energía, de poder que otorga el odio a ese enemigo ficticio, tiene sólo una pega. Como todo combustible debe ser renovado periódicamente con frecuencia. La ira contra los inmigrantes, la rabia por el mestizaje, el odio a los judíos, tienen que reafirmarse regularmente o de lo contrario caen en el olvido, menguan y desaparecen. Y ésa es la misión de los ideólogos. Renovar esa ira frecuentemente para conseguir que los soldados de asfalto, los matones gratuitos, los animadores incansables, los votantes sumisos, los consumidores generosos, continúen siendo fieles a la causa. Su causa (Salas, 2006: 384).

En la película, Rispa traduce estas ideas con la sentencia de Guyón, poniendo énfasis en la distribución jerárquica del movimiento y la necesidad de atajar el problema desde su raíz:

Si no cogemos a sus jefes, habrá más víctimas como tu compañero. La gente cree que los neonazis y Solano son solo una pandilla de gamberros, pero no lo son. Leen mucho más que la media de la población y tras ellos se esconden los auténticos cerebros del movimiento: médicos, abogados, políticos de extrema derecha. Gente culta y preparada que los manipula a su antojo (Rispa, 2005: 00:28:45)

Por otra parte, las elecciones del director en torno a la música mantienen, en general, gran concordancia con las decisiones textuales de Salas: «La música se convierte en un canal de comunicación ideológico para la transmisión e imitación de modelos y conductas. Y las letras, en auténticos cuadernos de formación, donde la política, el racismo y el paganismo se extienden de una mente a otra, de un *skinhead* a otro, como un virus. Por contagio auditivo» (Salas, 2006: 277).

Rispa no pasa por alto que el autor dedica un capítulo completo a la exposición de las relaciones entre música y nacionalsocialismo –«El sonido del odio»–, por lo que incorpora las canciones de música *Oi!* identitarias del movimiento *skin* de forma intradiegética: en la radio de su casa para marcar el acondicionamiento total de Antonio en la estética *skin*, de fondo mientras está reunido con sus camaradas en el bar La Granja o al entrar a la nave donde la organización neonazi *Blood & Honor* –en cuya decisión de desaparición por parte del Tribunal Supremo el relato de Salas tuvo gran influencia– celebra un concierto privado que sirve de encerrona para traicionar a la sección de los *Hammerskins*, reflejando así la rivalidad entre ambos grupos neonazis.

Frente a lo explícito y significativo de letras como «*A esos sin papeles / dadle ya los papeles / pero del crematorio / o de su defunción*», poco arriesga, por el contrario, la música extradiegética: una percusión de sintetizador repetitiva –y, en mi opinión, innecesaria– que acompaña a algunos de los momentos más determinantes del desarrollo narrativo y que, paradójicamente, impiden al espectador conectar con lo terrible de la experiencia de infiltración: los momentos de soledad e introspección de Antonio donde se manifiesta en su rictus el mencionado «síndrome de Estocolmo», las persecuciones en las ‘cacerías’, la preparación previa al trabajo de infiltración y, sobre todo, la secuencia final, donde Antonio conoce personalmente a la cabeza del movimiento ideológico en Madrid: Martínez Solano.

Fonéticamente muy similar al nombre del ideólogo nazi chileno Miguel Serrano –del que Salas informa en profundidad en el texto fuente– la presentación de Martínez Solano en pantalla imita de forma evidente la célebre escena de *El Padrino* (1972), donde Michael Corleone, de espaldas a su familia, revela su identidad como nuevo patriarca. Martínez Solano ofrece a Antonio una interesante propuesta de trabajo en las altas esferas del movimiento y para ello le aconseja que se deje crecer el pelo, pues «a los inversores no les gusta que se les relacione con los cabezas rapadas». La respuesta a la pregunta de Antonio acerca de quiénes son los inversores es tajante: «gente que en un mundo de corderos prefieren ser lobos». Esta máxima neonazi, sacada de forma prácticamente literal del texto fuente –«Realmente nos sentíamos lobos en un mundo de corderos» (Salas, 2006: 150)– conecta con el mensaje principal de la película, no tan subrayado en el original: los *skins* no son más que jóvenes soldados de a pie, violentos y crueles, dispuestos a matar y morir por la causa, y la misión del trabajo periodístico es recordar que «ninguna ideología tiene más valor que una

vida humana. Sobre todo, si esa ideología es un fraude con el que manipular a unos borregos disfrazados de lobos» (Salas, 2006: 368).

CONCLUSIONES

Las relaciones entre literatura y periodismo a lo largo de la historia han suscitado opiniones cuanto menos controvertidas entre la crítica. Mientras algunos autores encuentran en su convergencia una vinculación simbiótica en la que se enriquecen como «modos de conocimiento» (Chillón, 1999), otros consideran que el ensalzamiento de la «literaridad» pone en peligro la identidad independiente de los géneros periodísticos (Casals, 2001). En lo que la mayoría parecen estar de acuerdo, sin embargo, es que el enfrentamiento que surge a partir de la oposición imaginación/veracidad debe quedar superado, en cuanto la célebremente llamada ‘objetividad’ periodística es en realidad una falacia. Difuminados los límites entre hecho y ficción, lo sorprendente de la hibridación entre literatura y periodismo no es, como he tratado de exponer, su novedad, sino la importancia que sus productos han adquirido en la época contemporánea hasta consolidarse como parte del corpus literario actual gracias a dos factores determinantes: el advenimiento de la *sociedad de masas* y el surgimiento de las teorías literarias del nuevo milenio que proponen una reformulación del canon, particularmente la *estética de la recepción*.

Esta red de relaciones entre literatura y periodismo se extiende en la actualidad más allá del conocido periodismo narrativo hasta llegar, incluso, a la gran pantalla. Quizás, en un trabajo de investigación periodística de infiltración –de los más arriesgados de la disciplina, y donde la observación participante de la realidad es requisito fundamental (López Hidalgo y Fernández Barrero, 2013)–, lo más común sería esperar un trabajo de remediación (Rajewski, 2005) al audiovisual, desde el reportaje al documental, que mantuviera los códigos encaminados a replicar la función referencial (Jakobson, 1960) del texto original. Sin embargo, a partir de *Diario de un skin* (2006) de Antonio Salas, Jacobo Rispa propone una adaptación cinematográfica cargada de elementos ficcionales, donde la narratividad literaria atisbada en el texto fuente no solo se mantiene, sino que se potencia, hasta crear una obra nueva, original, con «un mundo propio, específico y autosuficiente, con sus propias leyes narrativas» (Marsé, 1994).

OBRAS CITADAS

- Alberca, Manuel (2012), «Umbral o la ambigüedad autobiográfica», *Círculo de lingüística aplicada a la comunicación*, 50 (50), pp. 3-24.
- Ardila-Jaramillo, Clemencia (2015), «De la realidad a la ficción, de la literatura al periodismo», *Coherencia*, 12 (22), pp. 227-248.
- Bajtín, Mijaíl (1981), *The dialogic imagination*, Texas, University of Texas Press.
- Becerra Suárez, Carmen y Pérez Pico, Susana (2010), «La traducción de la intimidad psíquica a la pantalla», en J. A. Pérez Bowie (Ed.), *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Cantavella, Juan (2002), *La novela sin ficción: cuando el periodismo y la narrativa se dan la mano*, Oviedo, Septem.
- Casals, María Jesús (2001), «La narrativa periodística o la retórica de la realidad construida», *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 7, pp. 195-219.
- Chillón, Albert (1999), *Literatura y periodismo: una tradición de relaciones promiscuas*, Barcelona, Bellaterra.

- Girard, Alain (1963), *Le journal intime*, París, Presses Universitaires de France.
- Jakobson, Roman (1981), *Lingüística y poética*, Madrid, Cátedra.
- Jauss, Hans Robert (1967), *La literatura como provocación*, Barcelona, Península.
- Jenkins, Henry (2006), *Convergence Culture*, Nueva York, New York University Press.
- Kramer, Mark y Call, Wendy (2007), *Telling True Stories: A Nonfiction Writers' Guide from the Nieman Foundation at Harvard University*, Nueva York, Plume.
- Herrscher, Roberto (2009), *Periodismo narrativo: cómo contar la realidad con las armas de la literatura*. Barcelona, Universidad de Barcelona.
- León, Bienvenido (1998), «Ficcionalización de la información televisiva. Elementos dramáticos y poéticos en el discurso informativo», *Comunicación y Cultura*, 5 (6), pp. 105-116.
- López Hidalgo, Antonio y Fernández Barrero, María Ángeles (2013), *Periodismo de inmersión para desenmascarar la realidad*, Salamanca, Comunicación Social.
- Malpartida, Rafael (2018), «Imaginar o no imaginar: ¿esa es la cuestión?», *Quimera: Revista de literatura*, 410, pp. 31-34.
- Malpartida, Rafael (2023), *Diálogos entre la literatura española áurea, el cine y la ficción televisiva. Nuevas perspectivas de estudio en la era digital*, New York, Peter Lang.
- Marsé, Juan (13/11/1994), «El paladar exquisito de la cabra», Madrid, *El País*.
- Peña-Ardid, Carmen (2020), «Rehacer cuerpos, construir identidades. *La piel que habito* (Pedro Almodóvar, 2011) y *Tarántula* (Thierry Jonquet, 1984)», *Trasvases entre la literatura y el cine*, 2, pp. 95-117.
- Rajewsky, Irina (2005). «Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality», en *Intermedialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, 6, pp. 43-64.
- Real Academia Española (s.f.), *Diccionario de la lengua española*, Recuperado en 15 de octubre de 2023, de <https://dle.rae.es/novela>
- Rodríguez, Pepe (1994), *Periodismo de investigación: Técnicas y estrategias de investigación*, Barcelona, Paidós.
- Ruffinelli, Jorge (2010), «Yo es/soy 'el otro'. Variantes del documental subjetivo o personal», *Acta sociológica*, 53, pp. 59-81.
- Salas, Antonio (2006), *Diario de un skin*, Madrid, Temas de hoy.
- Sánchez Noriega, José Luis (2000), *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós.
- Wolfe, Tom (2012), *El nuevo periodismo*, Barcelona, Anagrama.

Recibido: 26/02/2024

Aceptado: 23/07/2024