

Trabajo Fin de Grado

Periodismo literario y *muckraking* en *Gomorra*:
inmersión en la mafia napolitana

Literary Journalism and Muckraking in *Gomorra*:
Immersion in the Neapolitan mafia

Autor
Jorge Núñez Maza

Directores
María Angulo Egea
José Enrique Serrano Asenjo

Facultad de Filosofía y Letras
2018

Resumen:

La relación del periodismo con la literatura se remonta al nacimiento de la novela moderna, allá por el siglo XVIII. De esta dicotomía germinan distintos escritos de indiscutible prestigio para la crítica: uno de ellos es *Gomorra*, publicado por Roberto Saviano en 2006. El presente Trabajo de Fin de Grado pretende profundizar en la serie de matices que posibilita que este convulso maridaje funcione en la composición del narrador natural de Nápoles de una manera que roza lo impecable: desde las técnicas estilísticas adoptadas de los *new journalists*, como podría ser la *narrativización* del discurso, hasta el compromiso social o la labor de reporterismo inherentes a los estilos *muckraker* o *gonzo*. Saviano dice que es imposible conocer la realidad de la Camorra sin ser natural de Nápoles. Este análisis intentará demostrar que se equivoca.

Palabras clave: periodismo narrativo, New Journalism, Roberto Saviano, Gomorra, narrativización, muckraker, gonzo.

Abstract:

Journalism and literature's relationship dates back to the eighteenth century, with the rise of modern novel. Indisputably prestigious writings are born from this dichotomy, the critic says. One of them is *Gomorra*, published by Roberto Saviano in 2006. The present Final Degree Project seeks to deepen in the nuances that make this ¿convoluted pairing? work in the composition in a way that borders on the impeccable: from the stylistic techniques adopted by the new journalists, such as the narrativization of the discourse, to the social commitment or the work of reporterism inherent to the muckraker or gonzo styles. Saviano says that it is impossible to know the reality of the Camorra without being a native of Naples. This Final Degree Project will try to prove him wrong.

Key words: narrative journalism, New Journalism, Roberto Saviano, Gomorra, narrativization, muckraker, gonzo.

Índice

1.	Introducción	4
1.1.	Objetivos	5
1.2.	Metodología	6
2.	Marco teórico	7
2.1.	El origen del binomio literatura-periodismo	7
2.2.	El periodismo como método de denuncia: los <i>muckrakers</i>	9
2.3.	El <i>New Journalism</i> norteamericano	11
2.3.1.	Concepto.....	11
2.3.2.	Técnicas.....	13
2.4.	La narrativización del discurso: el efecto omnisciente.....	15
2.5.	El caso Saviano	17
3.	Estudio de caso: <i>Gomorra</i> , de Roberto Saviano	19
3.1.	Introducción: la realidad a través de los ojos del narrador	19
3.2.	La figura del narrador: el punto de vista	21
3.2.1.	El observador participante.....	21
3.2.2.	El demiurgo omnisciente editorial	23
3.3.	La denuncia <i>muckraker</i> de Saviano.....	26
3.3.1.	La investigación documental.....	27
3.3.2.	La experiencia del reportero.....	28
4.	Conclusiones	31
5.	Bibliografía	33

1. Introducción

De la dicotomía periodismo-literatura germinan distintos escritos de indiscutible prestigio para la crítica. *Gomorra*, publicado por Roberto Saviano en 2006, es uno de ellos. El presente Trabajo de Fin de Grado pretende profundizar en la serie de matices que posibilita que este convulso maridaje funcione en la composición del narrador natural de Nápoles de una manera que roza lo impecable. El impacto mediático provocado por la obra, que realiza una minuciosa radiografía del día a día de la Camorra en su ciudad, trae consigo graves amenazas para su autor, que se ve obligado a vivir en la clandestinidad desde que el crimen organizado pone en él su punto de mira.

Es complicado delimitar un género que encasille a *Gomorra*, aunque podría definirse como una suma de diez textos periodísticos narrativos articulados de forma anacrónica, un poliédrico mosaico textual que refleja las distintas aristas del conflicto mafioso del sur de Italia. Esta adición de perspectivas no cuenta con un hilo conductor ni tampoco con un protagonista, fuera de la explícita presencia de Saviano en calidad de narrador: a veces como observador participante; otras, desde la omnisciencia editorial. Para esta última, el autor se sirve de técnicas como la *narrativización* del discurso de las fuentes (Saavedra, 2001), que ocupará uno de los apartados de estudio.

Este análisis, que instaura su punto de partida en los orígenes de la simbiosis literatura-periodismo que Chillón (1999) establece en el siglo XVIII, trata de desgranar cómo el escritor italiano combina en *Gomorra* las técnicas de escritura propias de la novela realista del XIX con la cuidada estética que imprimen a sus artículos los autores del denominado *New Journalism* norteamericano de mediados del XX (Wolfe, 2007). El libro de Saviano posee pinceladas estilísticas que recuerdan a la *non-fiction novel* de Truman Capote, pero también reminiscencias de la fuerte denuncia social que llevan a cabo los intrépidos *muckrakers* o la brutal inmersión que practica Hunter S. Thompson en su periodismo *gonzo*.

Gomorra pone en contacto lo fáctico con lo literario desde un punto de vista personal, pero también crítico, honesto. El autor interpreta la realidad, pero cuenta en todo momento con el mullido colchón de veracidad que le supone la exhaustiva investigación que lleva a cabo durante los cinco años previos a la publicación, tanto a nivel documental como de reportero. El narrador ofrece al lector un pacto de confianza

absoluta en su palabra, del mismo modo que el primero lo hace con sus fuentes. Saviano sostiene que para comprender el cáncer que supone la Camorra para su terriblemente enferma ciudad de Nápoles es necesario haber nacido en la ciudad. Pero *Gomorra* desmonta, al menos en gran parte, esa afirmación.

1.1. Objetivos

El presente estudio trata de analizar la denuncia al estilo *muckraker* que Roberto Saviano lleva a cabo en *Gomorra* (2006) de la mano de la figura del narrador en primera persona. La habitual presencia del autor en el lugar de los hechos dota de un cariz de verosimilitud al texto difícil de conseguir de otro modo. Es más, el hecho de que logre con éxito pasar desapercibido en el epicentro de la actividad de la Camorra napolitana le permite la obtención de un amplio abanico de testimonios que aportan un aspecto más humano de los hechos. Pero no solo de las víctimas, también de los verdugos. La investigación trata de poner de relieve cómo esta presencia constante confiere una significativa dosis de realismo al universo que Saviano representa.

Pero el proceder del autor a la manera de los reporteros *muckraker* no es la única característica sometida a estudio. También se analizan los rasgos estilísticos presentes en *Gomorra*, así como sus similitudes o diferencias con los del *New Journalism* norteamericano. Distintos teóricos rechazan frontalmente la idea de que el periodismo pueda servirse de la literatura para elaborar un relato que registre la realidad de una forma veraz, aunque con una más amplia libertad compositiva. La aspiración de este estudio es demostrar cómo *Gomorra* consigue aunar de una forma honesta estas dos disciplinas con un mismo propósito: radiografiar una realidad social.

Las razones de la elección del tema giran en torno a la permanente actualidad del conflicto mafioso. Y no solo en Italia: *Gomorra* demuestra cómo el monstruo del crimen organizado extiende sus tentáculos por países u organizaciones de todo el mundo, también por España. Además, otro de los factores es el interés que suscita el libro a todos los niveles -político, social, literario...-, así como el hecho de que ha logrado colocar en la agenda *setting* un conflicto ausente hasta entonces en los medios de comunicación, que se han visto obligados a hacerse eco del mismo.

1.2. Metodología

El análisis parte de una primera lectura de *Gomorra* que tiene el objetivo de traer consigo la elaboración de un marco teórico coherente. La dualidad que forma el periodismo con la literatura en la obra compuesta por Roberto Saviano es la semilla de la cual germina la investigación. Y para ahondar en esta dicotomía, se consulta el manual *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas* (Chillón, 1999), que se convierte en el elemento inspirador de la columna vertebral del estudio.

La investigación pone el foco asimismo en los denominados *muckrakers*, a los que se dedica un apartado teórico que tiene asimismo su reflejo en el análisis de caso. También en la influencia del *New Journalism* norteamericano, para la cual se consulta la obra homónima de Tom Wolfe (1973). Es establecida así una doble vertiente de análisis que trata de poner de manifiesto el papel de reportero investigador de Saviano, pero también la presencia de rasgos adoptados de la novela realista del XIX por los *new journalists*. Una de las técnicas literarias a las que se presta especial atención es la *narrativización* del discurso de las fuentes (Saavedra, 2001), presente en escritores como Truman Capote, Hunter S. Thompson o, más adelante, Gabriel García Márquez. Todos ellos, entre otros, sirven de referencia para observar de forma práctica los distintos fenómenos estudiados.

La autoría de *Gomorra* convierte a Saviano en un verdadero ícono, un escritor que roza lo mitológico, pero que es obligado a vivir en la más absoluta clandestinidad al convertirse en objetivo manifiesto de la Camorra. El crimen organizado trata de desestimar su texto, pero, al no conseguirlo, lo amenaza de muerte en repetidas ocasiones. En este sentido, se antoja impensable no dedicar un apartado propio al narrador italiano. Y para la composición del mismo, se recurre a una serie de entrevistas que concede desde la publicación del libro hasta la actualidad.

El estudio de caso se vertebría, en definitiva, en torno a dos ramas principales: la literaria, que orbita en torno al análisis de la figura del narrador; y la periodística, que aborda su labor de campo. El marco teórico pretende servir de base solvente para el análisis de un amplio abanico de fragmentos del texto de Roberto Saviano.

2. Marco teórico

2.1. El origen del binomio literatura-periodismo

La relación del periodismo con la literatura se remonta al nacimiento de la novela moderna, allá por el siglo XVIII, de la mano del autor inglés Daniel Defoe. Él es considerado el creador del primer reportaje novelado conocido de la historia, publicado en 1722: *A Journal of the Plague Year* (*Diario del año de la peste*), una minuciosa reconstrucción de la epidemia de peste bubónica que asola la ciudad de Londres en 1665 (Chillón, 1999: 77). Para su elaboración, el escritor recopila una amplia variedad de documentos oficiales, de entrevistas a supervivientes e, incluso, relata sus propias experiencias. De esta manera, Defoe pone en contacto a la literatura con lo fáctico desde un punto de vista personal, pero también crítico. Y lleva a cabo su propia interpretación de la realidad al tiempo que ofrece una completa panorámica de la catástrofe.

Antes de pararse a comprender los caminos que llevan al periodismo a hacer uso de las técnicas literarias, es necesario delimitar ambos conceptos. La ardua búsqueda de una satisfactoria explicación de qué se entiende por literatura –algunos teóricos afirman que comprende el conjunto de textos, otros establecen fronteras en función de rasgos estilísticos...– conduce al profesor Albert Chillón a la siguiente definición: “la literatura es un modo de conocimiento de naturaleza estética que busca aprehender, expresar lingüísticamente la calidad de la experiencia” (1999: 70). Esa naturaleza estética sería la diferencia fundamental entre lenguaje literario e informativo. “El texto periodístico busca fundamentalmente la eficacia. Y precisamente por ello no duda en sacrificar parte de sus formas narrativas en beneficio del impacto de los mensajes” (Armentia y Caminos, 2003: 14).

Sin embargo, la escritura periodística, entendida como una modalidad discursiva basada en el relato de hechos, sí puede poseer –como demuestran obras como *Gomorra*, de Roberto Saviano, o *Anatomía de un instante*, de Javier Cercas– una serie de rasgos considerados tradicionalmente literarios. El texto informativo deja así de ser una mera imagen que refleja la realidad sino una construcción, una representación que posee todas las características que puede tener la ficción, incluso el valor estético (Puerta, 2011: 50-51).

Esa representación del entorno, que varía en función del estilo de cada autor, se convierte en una de las obsesiones de los escritores del siglo XIX. “*Le style étant à lui tout seul une manière absolue de voir les choses*”, dice el narrador francés Gustave Flaubert; en castellano: “el estilo es en sí mismo una manera absoluta de ver las cosas”. En este sentido, cada periodista, cada escritor, presenta su propia realidad. “El estilo no será más, a partir de Flaubert, ni ornamento epidérmico ni simple recurso para cautivar al lector, sino una manera absoluta de ver las cosas” (Chillón, 1999: 49). El legado del autor francés a las formas de escritura contemporáneas en el aspecto técnico abarca desde su cultivo del monólogo interior a través del estilo indirecto libre a la aplicación disciplinada de la omnisciencia neutral –noción de impersonalidad, objetividad...–, la composición exacta del tiempo y el espacio narrativos, el uso diegético del detalle o el tratamiento verista del diálogo (Chillón, 1999: 97). De todas estas técnicas se nutrirá el periodismo narrativo de siglos posteriores.

Así, podría decirse que el nexo inicial de unión de la literatura con el periodismo nace de la voluntad de representar la realidad, que ha estado presente, especialmente desde el siglo XIX, tanto en la gran corriente de la literatura testimonial –crónicas, dietarios, memorias, relatos de viaje...– como en la prosa de ficción –cuentos, relatos, novelas...– (Chillón, 1999: 88). Los escritores tratan de reflejar la sociedad contemporánea de una forma fiel, objetiva, precisa, a través de la observación directa, pero también de la documentación rigurosa. Ponen el foco en los ambientes, pero también en los caracteres de las personas –incluso en su lenguaje, su forma particular de hablar–, con una clara voluntad descriptiva y un estilo natural. El narrador se convierte en una suerte de cronista que no está presente en un relato que, por lo general, se desarrolla en tercera persona. Y respecto a los temas, su naturaleza es variada: política, trabajo, vida de los barrios bajos... Pero todos serán tratados con una intención moralizante, crítica, característica de su tiempo. “La novela realista de ficción, la prosa literaria testimonial, la narrativa científica y la escritura periodística son facetas distintas, pero conexas en la sensibilidad realista de la época moderna” (Chillón, 1999: 107).

Es durante el tránsito a la sociedad de comunicación de masas, en las últimas décadas del siglo XIX, cuando se acentúan los vínculos de la literatura con el periodismo. La proliferación del reportaje novelado, mejor ejemplo de esta simbiosis, surge de la tendencia de la nueva prensa de la época a publicar narraciones de ficción

escritas por autores famosos –de la talla de Dickens o Balzac- o relatos novelados sobre la actualidad informativa. Favoreció esta unión asimismo la evolución de la novela realista hacia el naturalismo –cuyo máximo exponente es el francés Émile Zola-, que ve en la observación directa e incluso en la investigación sistemática de la realidad social un recurso indispensable para escribir sus obras (Chillón, 1999: 144), de la misma manera que lo hace el periodismo.

2.2. El periodismo como método de denuncia: los *muckrakers*

La obsesión por representar la realidad en su vertiente más cruda se acentúa a principios del siglo XX entre los narradores estadounidenses. Esta tendencia se debe al auge del naturalismo frente al realismo, dominador del panorama literario hasta el momento. La nueva corriente iniciada por Zola tiene su pilar fundamental en el conocimiento científico –así como exhaustivo- del entorno. Pero la tendencia a la investigación no es nueva en Estados Unidos, donde, desde el siglo XVIII, se llevan a cabo esta clase de prácticas. “Los albores del periodismo de investigación pueden ser situados con cierta claridad documental en 1721, cuando James Franklin, el hermano de Benjamin, criticó en el diario *The New England Courant* los planes del gobierno en Boston para vacunar a la población contra la viruela” (Casal, 2007: 22).

El convulso contexto social que vive Estados Unidos en los inicios del siglo XX se convierte en el caldo de cultivo perfecto para la proliferación de una particular forma de periodismo de investigación: “El influjo de los idearios de reforma y revolución social comunista, socialista o anarquista sobre escritores y periodistas explica la aparición de una corriente de reporteros, los *muckrakers*, que a principios de siglo se dedicaron a investigar, con fines de denuncia social, la variada casuística de la corrupción promovida tanto por las empresas privadas como por la propia administración” (Chillón, 1999: 150). El término *muckraker* es acuñado por el presidente estadounidense Theodore Roosevelt en un discurso del año 1906. Y hace referencia a las palabras *muck* y *rake*; en castellano, “estiércol” y “rastrillar”, por lo que *muckraker* podría ser traducido como “rastrillador de estiércol”. Evidentemente, Roosevelt no la emplea con un sentido positivo. Ni mucho menos. Es extremadamente crítico con esta nueva clase de reporteros porque, en su opinión, centran sus investigaciones en resaltar únicamente los problemas de la nación. Nunca lo positivo. Y

hacen descaradas acusaciones de corrupción, según su punto de vista, a la ligera. “Roosevelt comparó a los periodistas con el protagonista de la novela del predicador puritano John Bunyan, *The Pilgrims Progress* (1678), que se niega a recibir los parabienes celestiales porque prefiere seguir rastrillando el estiércol y las inmundicias del día a día” (Díaz Güell, 2003: 44).

Sin embargo, estos periodistas gozan de una popularidad sin precedentes, probablemente gracias a la creciente alfabetización de una sociedad ávida de noticias que magnates como el editor Joseph Pulitzer trataron de saciar. Destacan autores como Lincoln Steffens, que pone al descubierto la corrupción municipal en la serie *La vergüenza de las ciudades* (1906). Pero también mujeres, como Ida M. Tarbell, que denuncia prácticas empresariales ilegales en los reportajes *Historia de la Standard Oil Company* (1902-1904). Sus artículos “consiguieron que, en 1911, la Standard Oil Company –la empresa petrolera del magnate John D. Rockefeller- fuese disuelta por orden de la Corte Suprema de Estados Unidos, dando origen a la creación de compañías subsidiarias” (Díaz Güell, 2003: 44). Los *muckrakers* desarrollan su tarea de denuncia a partir de, sobre todo, los magazines más influyentes en los primeros años del siglo: *McClure's*, *Collier's*, *Cosmopolitan*, *American Magazine*, *Hampton's* y, especialmente, el legendario *The Masses* (Chillón, 1999: 151). Es en ellos donde gozan del escaparate, del altavoz perfecto para llegar a todas las clases sociales.

La segunda etapa del periodismo *muckraker* –en esta ocasión con todavía más herramientas de trabajo e instrumentos de verificación- llega de la mano del *New Journalism*, a mediados del XX, con el auge de la cultura *underground*, también denominada contracultura. Los novelistas dan la espalda a los movimientos de la posguerra en Norteamérica –la eclosión de acciones estudiantiles o feministas, la rebelión de los negros contra la segregación racial, las protestas por la guerra de Vietnam, el escenario *hippie* o la proliferación de las sustancias psicótropicas-, lo que “dejó un hueco en las letras americanas lo bastante grande como para cobijar a un juguete tan desgarbado como el *New Journalism*” (Wolfe, 2007: 49).

Los *new journalists* y los *new muckrakers* comparten su ambición por conocer, por investigar minuciosamente todas las aristas del conflicto que relatan. ¿La diferencia? “El *muckraking*, incluso en sus mejores expresiones, es un acto más político que artístico” (Johnson, en Chillón, 1999: 228). No llega a descuidar la estética, pero

tampoco le presta demasiada atención. En esta clase de artículos, lo importante son los hechos, los datos, la denuncia. Y ahí radica su contraste fundamental con el *New Journalism*, que sí lleva a cabo minuciosas investigaciones, pero se preocupa también concienzudamente por la forma del texto con el empleo de técnicas más propias de la literatura que del periodismo tradicional.

2.3. El *New Journalism* norteamericano

2.3.1. Concepto

Los escritores-periodistas de mediados del siglo XX dan un paso más. No les basta con realizar minuciosas autopsias de los cadáveres que se esconden detrás de los conflictos sociales de la época, sino que su deseo último es elaborar una información completa tanto a nivel periodístico como literario. Estos autores pasan a convertirse en auténticas estrellas mediáticas, verdaderos iconos que adquieren una publicidad sin precedentes en la profesión de reportero. Un reconocimiento sí alcanzable, en cambio, como novelista. Y eso es justo lo que buscan. “Wolfe confiesa que los reporteros ansían la fama (...), que su sueño es escribir un libro mágico que le libre de la labor en el periódico, que le confiera fortuna” (Hollowell, 2017: 50).

En realidad, *New Journalism* no es más que una etiqueta, una forma de denominar un nuevo estilo periodístico que proliferó en los diarios norteamericanos a mediados del siglo XX. Muchos fueron los autores que decidieron cultivar este género, caracterizado por el uso de técnicas propias de la literatura –particularmente narrativas, provenientes de la novela realista-. Es difícil hablar de movimiento como tal, puesto que se trata de una corriente absolutamente heterogénea. Los distintos narradores no comparten características de redacción más allá de la voluntad estética o de una minuciosa investigación de la realidad previa a la composición de su obra.

Los pilares de esta particular corriente fueron sentados por el periodista estadounidense Truman Capote con su obra *In Cold Blood* (*A sangre fría*), que obtuvo un éxito sin precedentes en 1966. Bautizada por su propio autor como una novela de no ficción, emplea técnicas literarias –demiurgo omnisciente y omnipresente, texto escena por escena, proliferación de diálogos, caracterización precisa de los personajes...– para ofrecer un minucioso relato de un crimen acontecido en Holcomb, un pequeño pueblo

del estado norteamericano de Kansas, que segó la vida del matrimonio Clutter y sus dos hijos. A través de testimonios de conocidos, de su propia experiencia en la localidad –a la que acudió acompañado de la escritora Harper Lee, autora de *Matar a un ruiseñor*- e, incluso, de transcripciones de los juicios llevados a cabo, el autor reconstruye el cruento suceso. Al mismo tiempo, muestra la humanidad detrás de los asesinos. Y lleva al lector, incluso, a sentir empatía por ellos. Capote no se limita a observar el caso: lo interpreta.

Los *magazines* de gran circulación como *Esquire*, *Playboy*, *Rolling Stone* o *The New Yorker* –este último especialmente- desempeñan una función capital en la expansión del *New Journalism*. Estos formatos ofrecen a sus autores un amplio espacio en el que plasmar sus relatos, mucho más complicado de conseguir en los diarios tradicionales. La propia novela *A sangre fría* apareció publicada en cuatro entregas sucesivas en la prestigiosa revista *The New Yorker* (Chillón, 1999: 222). Y fue precisamente esta la que también recoge, en 1946, el reportaje *Hiroshima*, de John Hersey, quien pasa tres semanas en Japón tras la explosión de la bomba atómica para la elaboración de un artículo centrado en seis entrevistas a seis supervivientes. En Argentina, en 1957, nueve años antes del lanzamiento de la obra cumbre de Capote, Rodolfo Walsh publica *Operación Masacre*, una exhaustiva investigación, también basada en entrevistas, en torno a supervivientes de los asesinatos de prisioneros del 9 de junio de 1956, durante la Revolución Libertadora de su país. En este contexto, tras haber observado el fulgurante éxito de *A sangre fría*, los periódicos no tardan en percibir el potencial de esta clase de artículos, por lo que los incorporan rápidamente a sus páginas.

A través de estas obras se popularizó una nueva forma de redactar. “Con unos cuantos retoques, todo artículo –periodístico- podía leerse como un relato breve. Los pasajes de ilación de escenas, explicativos, sí pertenecían al estilo convencional (...). Su carácter realmente único, sin embargo, era el tipo de información que manejaba el reportero. (...). Nadie estaba habituado a que el reportaje pudiera adquirir una dimensión estética” (Wolfe, 2007: 20-21). Las obras que fusionaban la experiencia de los periodistas con las técnicas ficcionales de los novelistas proliferaron en una situación difícil en Estados Unidos, con una sociedad azotada por el asesinato de Kennedy, la guerra de Vietnam, los movimientos raciales... En este ambiente nacieron en 1968 *Armies of the Night* (*Los ejércitos de la noche*), de Norman Mailer; o *The*

Electric Kool-Aid Acid Test (Ponche de ácido lisérgico), del propio Tom Wolfe, uno de los máximos exponentes del género. Todavía más al extremo llevó el reporterismo Hunter S. Thompson, quien, con su denominado periodismo *gonzo* –subgénero del *New Journalism*–, “se sumergía en las situaciones que trataba hasta el punto de hacerse copartícipe de ellas, (...) en carne propia” (Chillón, 1999: 230). Fue así como elaboró en 1966 *Hell's Angels. A Strange and Terrible Saga (Los Ángeles del Infierno. Una extraña y terrible saga)*, que abordaba las actividades de la popular banda de moteros americana desde el punto de vista de una suerte de narrador participante observador.

El propio Chillón (1999: 227) rescata la tesis de Michael Schudson sobre esta nueva clase de informadores. “Los nuevos periodistas veían en la retórica de la objetividad un sofisma hipócrita y fraudulento o, en lo relativo a Vietnam, criminal”. Esta clase de técnicas narrativas favorecen la indagación, el ir más allá, el no limitarse a conocer un problema, sino tratar de comprenderlo, sus causas, su origen. Y una investigación de esas características permite al lector construir su propia realidad a través de un relato veraz a la par que exhaustivo. Y esa es precisamente la intención de Roberto Saviano con *Gomorra*.

2.3.2. Técnicas

“A base de tanteo, de instinto más que de teoría, los periodistas comenzaron a descubrir los procedimientos que conferían a la novela realista su fuerza única, variadamente conocida como inmediatez, como realidad concreta, como comunicación emotiva, así como su capacidad para apasionar o absorber” (Wolfe, 2007: 50). Bajo el punto de vista de Tom Wolfe, la técnica fundamental que emplean los *new journalists* es la construcción escena por escena: el relato cuenta la historia completa mientras navega de una escena a otra, alejado de la mera narración histórica, centrado en la construcción de diálogos tal como suceden. Para llevar a cabo este procedimiento, el periodista debe ser testigo presencial de la acción.

Es precisamente en estas conversaciones realistas donde el lector tiene la posibilidad de caracterizar a cada personaje al tiempo que el autor consigue más verosimilitud en su relato. Además, los estudios académicos han demostrado que el diálogo realista capta al lector de forma más completa que cualquier otro procedimiento

individual. Wolfe atiende también a los procedimientos gráficos de escritura, que facilitan al lector el observar las emociones del personaje descrito. “Descubrí que cosas como los signos de puntuación o las cursivas (...) contribuían a crear la ilusión de que una persona no solo hablaba sino también de que una persona pensaba” (Wolfe, 2007: 36). El autor entiende, además, que se pueden conocer –para posteriormente plasmar– los pensamientos del entrevistado si se le pregunta directamente acerca de ellos. Y así lo reflejan obras como *Honor Thy Father* (*Honrarás a tu padre*), publicado en 1971 por Gay Talese.

Otro de los aspectos técnicos que resalta Wolfe es el empleo del punto de vista en tercera persona, la técnica de presentar cada escena al lector a través de los ojos de un personaje para dar la sensación de estar metido en su piel y experimentar la realidad emotiva tal como él la está viviendo (Wolfe, 2007: 51). “Me gustó la idea de arrancar un artículo haciendo que el lector, a través del narrador, hablase con los personajes, se insolentase con ellos, les insultase (...). A veces me metía yo en el artículo y jugaba conmigo mismo. Podía convertirme en el hombre del borsalino marrón (...) o en el hombre de la corbata” (Wolfe, 2007: 29). “Un crítico me calificó de camaleón. Para él era un defecto. Yo lo tomé como un cumplido. Un camaleón... ¡pero si se trataba de eso!” (Wolfe, 2007: 33).

Sin embargo, Chillón (1999: 268) apostilla: “No era solo el cultivo del punto de vista en tercera persona lo que caracterizaba a los nuevos periodistas, sino una libertad hasta entonces inédita para utilizar cualquier perspectiva apta para dirigir el curso de la narración”. El profesor habla de un punto de vista “omnisciente editorial, aquel en que las prerrogativas cognoscitivas y expresivas del narrador son máximas: lo sabe todo sobre los hechos que narra, conoce los pensamientos y los sentimientos de los personajes, posee el don de la ubicuidad” (1999: 268-269). El conocimiento de los pensamientos también se puede llevar a cabo a través de conjetas, por medio de la observación de sus afirmaciones o comportamiento.

Tras la construcción escena por escena, el empleo del diálogo realista y el punto de vista en tercera persona, el cuarto procedimiento que Wolfe resalta es el retrato global de “gestos cotidianos, hábitos, modales, costumbres, estilos de mobiliario, de vestir, de decoración, de viajar (...), modos de comportamiento frente a niños, criados, superiores (...) u otros detalles simbólicos que pueden existir en el interior de una

escena” (Wolfe, 2007: 51). Esto es, una descripción pormenorizada que traslade al lector de la manera más precisa posible a la realidad retratada. Podría decirse que estos flecos costumbristas han estado presentes en el periodismo desde mediados del XIX en la prensa escrita. “El costumbrista toma de la realidad incidencias, anécdotas, conductas (...), la descripción epidémica de lugares (...). El fundamento del cuadro no es el sumario narrativo, sino la escena, dentro de la cual se inscriben los retratos, las descripciones, los pequeños fragmentos diegéticos, los frecuentes diálogos y las digresiones del autor (Chillón, 1999: 127).

Las sinergias de la literatura con el periodismo adquieren tal aceptación que incluso autores provenientes de la ficción disipan sus fronteras. Es el caso de Edgar Lawrence Doctorow, que en 1985 afirma en un artículo en *The New York Times*: “*There is no longer any such thing as fiction or non fiction; there's only narrative*”. Es precisamente de esta manera como se define Saviano, como un narrador, no como un periodista. Chillón (1999: 238) apunta que es “en la libertad expresiva radical, virtualmente capaz de incorporar o combinar múltiples recursos estilísticos acuñados por la tradición literaria y periodística, donde reside la esencia de los *new journalists*”.

2.4. La *narrativización* del discurso: el efecto omnisciente

Gonzalo Saavedra, en *Narradores que saben más* (2001: 63), se pregunta: “¿Se puede construir una voz que cuente los relatos con mayores prerrogativas cognoscitivas que las que dicta la ortodoxia en la no ficción periodística?” Su respuesta: sí, a través de lo que él denomina la ‘narrativización’ del discurso de una fuente. ¿Cómo? No es fácil, requiere confianza. El periodista debe asumir lo dicho por una fuente como veraz, como si de un hecho se tratarse. Y debe hacerlo en la voz del narrador, que pasa a convertirse en aparentemente omnisciente.

Esta técnica se puede llevar a cabo tanto en primera como en tercera persona. El escritor-periodista Gabriel García Márquez, en *La aventura de Miguel Littín, clandestino en Chile* (1986), opta por la primera. A través de minuciosas entrevistas, el autor se atreve a relatar las peripecias del personaje principal desde la propia piel de este. Y lo hace al entender como veraces las respuestas a sus profundos interrogatorios. Empieza así:

El vuelo 115 de Ladeco, procedente de Asunción (Paraguay), estaba a punto de aterrizar, con más de una hora de retraso, en el aeropuerto de Santiago de Chile (...). Yo, Miguel Littín, hijo de Hernán y Cristina, director de cine y uno de los cinco mil chilenos con prohibición absoluta de regresar, estaba de nuevo en mi país después de doce años de exilio, aunque todavía exiliado dentro de mí mismo: llevaba una identidad falsa, un pasaporte falso, y hasta una esposa falsa (García, 2015: 3).

El narrador colombiano asume como verdades cada palabra que Littín le cuenta: con quién iba, cómo se sentía, lo que llevaba encima en ese momento... De esta manera, el narrador puede “dar cuenta de los estados de conciencia del protagonista –sentimientos, pensamientos, percepciones-, tal como ocurre en las novelas que presentan la situación narrativa comúnmente llamada omnisciente” (Saavedra, 2001: 63). Este tipo de demiurgo todopoderoso es el más habitual en la novela de la segunda mitad del siglo XIX, pero para el periodista, esclavo de la realidad, atado a plasmar únicamente lo que puede conocer, es una figura que podría entrar dentro de lo prohibitivo. Sin embargo, el estadounidense Truman Capote también emplea la citada técnica en *In Cold Blood* (*A sangre fría*). En este caso, tras haber conversado con los dos asesinos de los Clutter:

La celda de Perry era contigua a la de Dick. Aunque invisibles el uno para el otro, podían conversar con facilidad. Sin embargo, Perry raramente se dirigía a Dick, y no es porque hubiera una clara animosidad entre ellos (...), sino porque a Perry, receloso como siempre, cauto y precavido, no le gustaba que los guardianes y los demás presos se enteraran de sus asuntos personales (2015: 336).

Capote describe la personalidad de los dos hermanos, habla de cómo son sus celdas –posiblemente las viera con sus propios ojos- e, incluso, analiza su comportamiento. Es posible que infiera ciertos aspectos de su personalidad a través de los interrogatorios llevados a cabo por él o por la propia policía, pero la veracidad queda fuera de toda duda dado el exhaustivo proceso de documentación. Así lo afirma Chillón (1999: 271): “la única omnisciencia editorial lícita en periodismo es aquella que nace de un esmerado trabajo de investigación e inmersión en el asunto tratado”.

Ninguno de los dos fragmentos contiene marcas ni verbos de atribución, tampoco imitaciones de registro u oraciones subordinadas –habitualmente presentes en el estilo indirecto-; pero sí se aprecian cambios deícticos. El acto de confianza que debe hacer el autor es sin ninguna duda complejo, puesto que el periodista no tiene acceso a lo que la fuente siente o piensa, únicamente a lo que dice que siente o piensa, así que lo debe dar

por hecho. El efecto omnisciente resultante, con su regusto literario, es tremadamente poderoso. (Saavedra, 2001: 71). Esta práctica no se limita a pensamientos o emociones, también se puede aplicar a datos de los sentidos, con un resultado similar.

Así, las novelas de no ficción contemporáneas aspiran a conseguir un efecto de verosimilitud similar al que ansiaron Gustave Flaubert o Émile Zola en el siglo XIX. El primero fue el precursor del monólogo interior con el estilo indirecto libre, que se diferencia de la ‘narrativización’ en que en este caso sí se imita el registro del personaje. Flaubert también sentó las bases de la aplicación de la omnisciencia neutral. Y de su obra nacen la noción de impersonalidad, la transparencia o “la concepción del realismo como una actitud artística capaz de proporcionar, mediante el logro de la verosimilitud, un conocimiento hondo y matizado de la realidad” (Chillón, 1999: 98). Para lograr ese monólogo interior –en este caso, de forma veraz-, el periodista puede jugar con el ángulo de la narración o con el acceso interior, siempre sobre la base de un discurso pronunciado por la fuente.

Es necesario saber, asimismo, que los periodistas ortodoxos no abogan por esta práctica. “Paradójicamente, los manuales enseñan que son las citas en directo las que confieren vida a los relatos y que además son más seguras, puesto que permiten cubrirse las espaldas. La responsabilidad, en estilo directo, recae en la persona citada” (Saavedra, 2001: 70).

En los fragmentos de las dos obras que se recogen como ejemplo en este apartado, por su condición de periodísticas, la veracidad permanece como un pilar incuestionable. Otros autores de la talla de Norman Mailer, Gay Talese o Lillian Ross emplearon también este procedimiento. Saavedra concluye (2001: 65): “es paradójico que la prosa de no ficción periodística que más éxito tiene en nuestros días (...) presente narradores que parecen saber más de lo que le está permitido en principio a un mortal”. Pero no es que parezcan saber. Es que saben.

2.5. El caso Saviano

La literatura que salpica la obra de Roberto Saviano no es en absoluto incompatible con la exhaustiva investigación –tanto a nivel de inmersión como de recopilación de datos oficiales- que lleva a cabo para que su elaboración sea veraz. “Yo sé y tengo pruebas.

Yo sé cómo se originan las economías y dónde toman su olor” (Saviano, 2017: 231). El autor puso en peligro su propia vida con la publicación de *Gomorra*. Pero lo hizo de forma consciente. “Cíclicamente, siempre alguien da alguna noticia sobre mi muerte o ejecución (...) Lo que me mantiene con vida no es la protección policial, sino la atención de la gente, el éxito de mis palabras” (García, 2009). En la actualidad, es un verdadero ícono del periodismo de investigación. “Me he convertido en un símbolo. Los clanes saben que matarme sería una muestra de poder” (Ojeda, 2017).

Nacido en 1979 en la ciudad de Nápoles, Saviano es uno de los narradores que mejor conocen el crimen organizado de Italia. Lo ha vivido en sus carnes. Ha crecido en el epicentro de la Camorra, en unos barrios en los que su poder se puede apreciar en cada transacción económica, en cada ladrillo, en cada suspiro. “Vi mi primer cadáver en mi primer año de instituto. Desde entonces he visto docenas. Ya no me impactan” (Bromwich, 2018). Respecto a su profesión, el autor no se quiere definir como periodista:

Yo no soy periodista porque carezco de la disciplina del cronista. Soy escritor y tengo la indisciplina del narrador. Y esta fue la clave que me permitió entender ciertas cosas. El periodista tiene otros objetivos, debe dar la noticia, contar los detalles de lo que acaba de pasar (...). El narrador prescinde de todo eso. Yo iba a los lugares, más que para ver las cosas, para que ellas me miraran. Y así entendí, como narrador, que los límites de esta materia no terminaban en el barrio o en la ciudad (...), que la situación que estaba observando era universal. Los sistemas económicos criminales te permiten comprender en profundidad el mecanismo económico internacional (Lucchini, 2006).

Los tentáculos del crimen se extienden por cada una de las calles de su Nápoles natal, pero su familia logra alejarlo de todo aquello que, sin embargo, sí absorbe a muchos de sus amigos. El autor se gradúa en Filosofía por la Universidad Federico II de Nápoles, pero en 2002 inicia su carrera periodística, siempre con una especial predilección por los artículos en torno a la Camorra. Millones de copias vendidas, tanto en su país como en todo el mundo, convierten a un amenazado Saviano en prisionero de su primer libro, *Gomorra*, una minuciosa radiografía de la realidad económica mafiosa napolitana. En una entrevista, Saviano explica que es “hermoso ver a los camellos de Secondigliano con mi libro en las manos” (Lucchini, 2006).

Bajo escolta permanente desde el año de su publicación, el autor decide abandonar Italia después de que la prensa desvelara en 2008 que el clan de los Casalesi tenía

previsto asesinarlo. A él y a su escolta. La mafia no bromea. Eso le hace replantearse si realmente mereció la pena desenmascarar aquel entramado criminal.

Por un lado, lo volvería a escribir, porque ha acercado a los libros a personas que no leen nunca este tipo de historias. Pero, en lo personal, no. No tendría duda. De hecho, lo odio. No puedo más. No le tengo el más mínimo aprecio (García, 2009).

Gomorra posee tintes de periodismo de investigación, del llamado periodismo *gonzo*, de reporterismo *muckraker*. Saviano se sumerge por completo en el conflicto a través de un proceso de inmersión en el entramado mafioso. Pero su relato siempre detalla cada una de las fuentes, incluso cuando se trata de él mismo. El autor sabe de lo que habla porque lo ha vivido todo a lomos de su Vespa, con la que logra llegar a los lugares de conflicto –descritos con precisión en su libro- antes, incluso, que la propia policía. El éxito de *Gomorra* le vale una adaptación teatral, otra cinematográfica e, incluso, la producción de una serie homónima que todavía sigue en emisión. A esta publicación le siguen distintas obras de carácter periodístico, entre las que destacan *Zero, zero, zero* (2013), que gira en torno al poder de la cocaína como motor económico mundial; o *La banda de los niños* (2016), que profundiza en las sanguinarias vidas de los hijos de los capos napolitanos.

Reino Unido, España, Alemania, Estados Unidos... *Gomorra* explica cómo la mafia italiana es poderosa en todo el mundo. Pero en su país es visto por muchos de una forma distinta.

Un periodista me comentó una vez que Italia no me lo perdonará jamás, que no se habla de estas cosas. Puede parecer ridículo para un americano o un español. Pero forma parte de la cultura intelectual italiana: se debe hablar de la Toscana, de lo simpática que es la gente... O se puede hablar mal, pero entre nosotros. ¿Mi futuro? No consigo verlo. Ni siquiera imaginarlo (García, 2009).

3. Estudio de caso: *Gomorra*, de Roberto Saviano

3.1. Introducción: la realidad a través de los ojos del narrador

Gomorra no es ni una novela ni un reportaje novelado al uso. Es más bien una suma de textos periodísticos narrativos que gozan de aparente independencia. No existe un hilo conductor, tampoco una trama común a todos. Los pasajes están articulados de forma

anacrónica, puesto que se producen en sus páginas diferentes formas de discordancia entre el orden de la historia y el del relato (Genette, 1998: 7). Tampoco cuenta con un protagonista, fuera de la constante presencia de Roberto Saviano en calidad de narrador, a veces como observador participante; otras, desde la omnisciencia editorial. La obra de Saviano está dividida en diez capítulos. Y cada uno muestra una arista concreta del poliédrico problema que supone la Camorra, tanto para la ciudad de Nápoles como para su entorno.

El mosaico que el narrador italiano elabora en *Gomorrah* aspira a que el lector no se limite a conocer el conflicto, sino a que lo comprenda en todas sus vertientes e, incluso, a que se implique emocionalmente en el mismo. En todo ello desempeña un papel fundamental la combinación de los elementos literarios con el rigor periodístico. Y es precisamente en esta simbiosis donde reside la fuerza de la obra.

Saviano no se quiere definir como periodista porque no lo es. Tampoco es un cronista que se limita a relatar lo que observa. Él va más allá. Dice ser escritor, lo cual, afirma, le confiere una más amplia libertad a la hora de componer. Asimismo, *Gomorrah* navega entre las aguas del informe periodístico y la novela autobiográfica. El lector ve la realidad a través de los ojos de un autor que, en múltiples ocasiones, es testigo físico de aquello que narra. El rigor comparte protagonismo con las técnicas literarias, pero ambos quedan sometidos en distintos pasajes al amor que Saviano profesa a su ciudad natal, a la cercanía que se percibe en la descripción de los escenarios o al rechazo constante hacia todo aquello que hace daño a la cotidianidad de Nápoles.

Es en este tipo de fragmentos donde se manifiestan tanto la subjetividad del narrador como el compromiso social de Saviano. Y es también en estos en los que el autor propone un vínculo emotivo con el receptor del mensaje. Este último debe establecer un pacto de confianza con el narrador. Lo cual no le será difícil, puesto que cada una de las contundentes afirmaciones de Saviano posee un exhaustivo sustento documental destinado a dotar de verosimilitud y de fuerza a sus palabras.

El autor aborda la problemática de la Camorra de una forma absolutamente novedosa, que combina el rigor íntegro del periodismo de investigación, la inmersión del reportero *gonzo* o la capacidad de análisis, de denuncia, al más puro estilo *muckraker*. Por otra parte, no descuida en ningún momento el estilo: *narrativiza* los discursos de las fuentes o emplea técnicas adoptadas de la literatura como hicieron los

new journalists norteamericanos en aras de facilitar su legibilidad. Además, pone especial atención en la descripción figurativa de los escenarios, dotados, en ocasiones, de vida; o a la caracterización de personajes, tanto de forma directa como indirecta, a la manera de los autores realistas.

En definitiva, Saviano difumina en *Gomorra* las fronteras que separan al periodismo de la literatura en beneficio de un texto altamente complicado de encasillar en solo una de las dos disciplinas.

3.2. La figura del narrador: el punto de vista

La narración es la simbiosis del narrador con la instancia productora del discurso narrativo. Este es una figura completamente autónoma, que no necesariamente se mantiene idéntica e invariable a lo largo de una misma obra (Genette, 1989). En el caso de *Gomorra*, se pueden distinguir dos clases de narradores: el observador participante y el omnisciente editorial.

3.2.1. El observador participante

Roberto Saviano es en numerosos pasajes de *Gomorra* observador privilegiado de los hechos que narra. Y así lo explicita al componer el texto casi por completo en primera persona. Esta característica grammatical favorece la sensación de experiencia, de veracidad a la que aspira, aunque, al mismo tiempo, pone de manifiesto la subjetividad de Saviano. En estos fragmentos, el autor se sitúa en el centro de la acción como un personaje más que absorbe todo lo que sus sentidos perciben para, posteriormente, componer su texto. Lo hace a través de la técnica del observador participante, la cual “permite obtener información directa sin modificar el comportamiento de los sujetos, porque estos desconocen la presencia o condición del observador (...). El caso más extremo es de Günter Wallraff y su *Cabeza de turco*” (Rodríguez y Angulo, 2010: 49).

Si atendemos a su participación en los hechos, Saviano hace en *Gomorra* las veces de narrador homodiegético, puesto que “interviene en la propia historia que relata” (Álamo, 2013: 368). Esta técnica es por la que optan “una parte importante de los integrantes del *New Journalism*, muchos de ellos empeñados en denunciar las

falacias inherentes a la noción de objetividad” (Chillón, 1999: 274). El siguiente fragmento es una muestra de la misma:

Yo había estado en el funeral de Emanuele. En algunas latitudes del mundo, quince años son simplemente un número. Morir a los quince años en esta zona parece, más que ser privado de la vida, adelantar una condena a muerte. (...) Había policías de paisano (...). Uno de ellos me dijo: ‘Todos estos tienen antecedentes (...) Aquí, cuanto más mueran, mejor para todos...’ Palabras a las que se responde con un puñetazo o con un cabezazo contra el tabique nasal (Saviano, 2017: 36).

Estas líneas atentan frontalmente contra la característica fundamental que Wolfe (1973) exige a los textos periodísticos: la tercera persona. Saviano, por el contrario, a la manera de Hunter S. Thompson, opta por sumergir al lector en un relato que recalca su presencia en el velatorio del joven Emanuele. Pone de manifiesto, incluso, su intervención en la acción, alejándose así de la tradición de la escuela *New Yorker* (Chillón, 1999: 275).

La aversión absoluta que siente el autor por la Camorra napolitana se puede percibir de manera tanto directa como indirecta en numerosas ocasiones. El siguiente monólogo interior es una de las más llamativas, puesto que pone de manifiesto su implicación personal en el conflicto. Saviano se muestra más humano que nunca a través de un texto con un poderoso cariz sentimental, con el que establece un vínculo emocional con el lector:

Tenía que desahogarme. Así que no pude resistirlo: me encaramé hasta ponerme de pie en el borde de la bañera y empecé a mear dentro. Un gesto idiota, pero cuanto más se vaciaba mi vejiga, mejor me sentía. Tenía la ridícula sensación de que de una de aquellas estancias estuviera a punto de salir Tony Montana” (Saviano, 2017: 268).

En *Gomorra*, el autor se convierte en un personaje que responde a su mismo nombre: Roberto. Su participación en la acción se intuye de forma constante, pero existe un pasaje en el que, incluso, aparece Saviano con nombre y apellido. En la escena, su amigo Mariano le hace entrega de un retrato dedicado para él de parte del mismísimo militar soviético Mijaíl Kaláshnikov: “Sobre el retrato del viejo general aparecía escrito con rotulador negro: To Roberto Saviano with Best Regards M. Kaláshnikov” (Saviano, 2017: 196).

En las próximas líneas, Saviano trata de llamar la atención del lector de una forma distinta. En esta ocasión, es a través de una segunda persona, con la que pretende dar la sensación de dirigirse directamente al lector, como si este fuese un conocido al que le cuenta una experiencia: “Cuando ves tanta sangre por el suelo empiezas a tocarte, compruebas que tú no estás herido, que en aquella sangre no está también la tuya, empiezas a entrar en un estado de ansiedad psicótica (...)” (Saviano, 2017: 130).

El punto de vista de la composición de la obra parte en todo momento de Saviano. No importa que se trate de un acontecimiento que el autor presencia o que desgrane documentación oficial que ha conseguido recopilar. En estos últimos casos, el lector casi puede imaginarse a Saviano viendo los papeles, los números, sumergido en un mar caótico de escritos oficiales:

La investigación de 2004, coordinada por el fiscal Filippo Beatrice, de la DDA - Dirección de Distrito Antimafia- de Nápoles, había puesto al descubierto el imperio económico de la Camorra napolitana. Todo había empezado por un detalle, uno de esos que pueden pasar inadvertidos. Una tienda de ropa de Alemania, Nenetz Fashion, en Dresdner Strasse 46, en Chemnitz, había contratado a un boss de Secondigliano (Saviano, 2017: 53).

Esta clase de documentación repleta de números, siglas, nombres propios o direcciones concretas le sirve a Saviano de sustento factual fundamental para dotar de verosimilitud al relato.

3.2.2. El demiurgo omnisciente editorial

“Algunos nuevos periodistas aplican a la escritura de sus piezas un punto de vista omnisciente editorial (...). En estos textos, el autor “sabe todo sobre los hechos que narra, conoce los pensamientos y los sentimientos de los personajes, posee el don de la ubicuidad y, además, puede interrumpir el relato a su antojo para valorar el curso de los acontecimientos” (Chillón, 2014: 341).

Roberto Saviano se comporta en distintas ocasiones de esta manera: como una suerte de demiurgo omnisciente que organiza el relato como considera oportuno. Para ello, se sirve de la técnica de la *narrativización* del discurso (Saavedra, 2001), la cual le permite asumir como un hecho una afirmación dicha por una fuente. De esta manera,

logra hilar un relato coherente con un regusto literario impensable si, por el contrario, siguiera de forma ortodoxa los dogmas periodísticos más tradicionales.

La *narrativización* roza lo prohibitivo en la profesión de informador. Sin embargo, Saviano *narrativiza* desde la sólida base de una investigación exhaustiva, tanto a nivel documental como de reporterismo *in situ*. Estos dos pilares sostienen la construcción de su veracidad. Él confía en la verdad de sus fuentes al tiempo que pide confianza en sus palabras al lector.

“Las novelas-reportaje de Tom Wolfe –como *The Right Stuff*- combinaban el rigor documental con una discutida pero eficaz técnica conjetural, por medio de la cual infería la psicología de los personajes a partir de sus palabras o su comportamiento” (Chillón, 1999: 269). Saviano hace precisamente eso. En el siguiente fragmento, se atreve a deducir las emociones que siente Pasquale tras haber visto que la mismísima Angelina Jolie lleva uno de sus vestidos. El narrador deduce sus sentimientos probablemente en función de las decenas de horas que han compartido, de las conversaciones en torno a cómo se siente al saber que es uno de los mejores costureros del sur de Italia. Saviano lo sabe porque se interesa por él. Pero, para la Camorra, Pasquale no es más que un engranaje de la cadena de producción textil:

Estoy seguro de que algunas veces a Pasquale, cuando está solo, quizá después de comer (...), se le ocurre abrir la cartera y mirar aquella página de revista. Y estoy seguro de que, mirando esa obra maestra que creó con sus manos, Pasquale es feliz. Una felicidad rabiosa. Pero eso no lo sabrá nunca nadie (Saviano, 2017: 50).

En las próximas líneas, Saviano describe a uno de los mafiosos más poderosos de Italia. Y lo hace sin citar la procedencia de la información. En párrafos posteriores se deduce que ha tenido la posibilidad de conocer qué libros consulta el capo en prisión, pero la fuente puede ser cualquiera. El autor *narrativiza* sus averiguaciones sin explicitar cómo las ha conseguido. Y las convierte en una descripción directa: “Augusto La Torre, capo de Mondragone, es un estudioso de la psicología y un lector voraz de Carl Gustav Jung, además de un buen conocedor de la obra de Sigmund Freud” (Saviano, 2017: 276).

De la misma manera caracteriza a Immacolata Capone, guardaespaldas de la camorrista Anna Mazza. No queda claro que Saviano la conozca en ningún momento. Ni siquiera si ha visto una mera fotografía. El lector no sabe de dónde viene la

información, cómo es capaz de describir su apariencia. Y el narrador, sin embargo, se permite calificarla de “elegante”:

Immacolata fue la madrina de Teresa, hija de la viuda. No tenía aspecto de matrona, con el pelo moldeado y la cara rolliza como Anna Mazza. Immacolata era menuda, rubia, llevaba una melena corta y siempre bien peinada, poseía una elegancia sobria (Saviano, 2017: 159).

Las siguientes líneas analizan el habla del popular diseñador de armas de fuego soviético. Saviano no conversa con él personalmente jamás, pero se sobreentiende que su interlocutor –con el que mantiene una conversación en las páginas citadas- es quien le transmite cómo es. El italiano da por buenas sus declaraciones para, posteriormente, redactarlas como si fuesen hechos contrastados: “Mijaíl Kaláshnikov respondía automáticamente siempre las mismas respuestas, fuera cual fuese la pregunta, sirviéndose de un inglés llano, aprendido de adulto que utilizaba como quien usa un destornillador para aflojar un tornillo” (Saviano, 2017: 192).

La *narrativización* es empleada por Saviano también para la caracterización de espacios, en general de manera expresionista, puesto que pone énfasis en características concretas de un escenario que ha visto con sus propios ojos. La preocupación por el estilo es constante. Y se pone de manifiesto a través del uso de figuras literarias como las metáforas, las comparaciones o las personificaciones, que pretenden conseguir un valor estético añadido. Es el caso del siguiente: “En el mar, los barcos profieren gritos de hierro, como el aullido de los árboles cuando son talados, y siniestros sonidos de vacío que te hacen tragarse al menos dos veces una mucosidad salada”, (Saviano, 2017: 26).

Por otro lado, también son muchas las ocasiones en las que no *narrativiza* los discursos, sino que cita su fuente al más puro modo periodístico. Este procedimiento es empleado, sobre todo, cuando se trata de información que proviene de documentos oficiales. Y, gracias a él, Saviano logra un efecto de verosimilitud difícil de conseguir únicamente con el relato de su experiencia personal. Chillón (1999: 271) recalca: “la única omnisciencia editorial lícita es aquella que nace de un esmerado trabajo de investigación e inmersión en el asunto tratado”. Es por este motivo por el que el autor no duda en poner de manifiesto constantemente su trabajo documental: “En una conversación telefónica intervenida que figura en la orden de detención dictada por la

Fiscalía Antimafia en febrero de 2006, un chico explica por teléfono quiénes son los jefes de la zona de Secondigliano” (Saviano, 2017: 129).

3.3. La denuncia *muckraker* de Saviano.

Comprender los hechos significaba, como mínimo, formar parte de ellos. No hay elección, y no creo que haya otro modo de entender las cosas. La neutralidad y la distancia objetiva son lugares que nunca he conseguido encontrar, (Saviano, 2017: 87).

El fragmento anterior explicita perfectamente el tipo de autor que es Roberto Saviano en *Gomorra*. No es en absoluto objetivo. Nadie lo es. Pero sí pretende ser lo más honesto posible en su trabajo. Se implica a todos los niveles –incluso emocionalmente, como en puntos anteriores se ha demostrado– en el relato. Se sumerge completamente en él al más puro estilo *gonzo* de Hunter S. Thompson. Refleja su denuncia al más puro estilo *muckraker*.

Pese a la constante de no definirse como periodista que reitera Saviano en numerosas entrevistas, *Gomorra* sí posee un enorme abanico de características propias del periodismo: más concretamente, del periodismo de investigación. Pero a dos niveles, de igual importancia: uno documental, en el que la consulta de fuentes oficiales tiene un peso fundamental, y otro de campo, de reporterismo, de inmersión en el conflicto.

A la manera de los *muckrakers* de principios del siglo XX, los pilares de la obra son la “obsesión por la verificación, un alto sentido del compromiso social y la persistencia en la publicación de su material” (Requejo, 2014). Por otra parte, el abundante “aporte de documentos, escuchas o grabaciones (...) refuerza el pacto de verosimilitud que persigue Saviano” (Guastamacchia, 2014: 4). Esas premisas son la clave del éxito de *Gomorra*. E, incluso, han llegado a encumbrar a Saviano como un personaje influyente a nivel político en su país: “Si un feudo de la Camorra provoca muertes en Nápoles, el primer ministro me hace la promesa de dar más atención al sur de Italia. Los presidentes de las Comisiones Antimafia hablan e intercambian puntos de vista conmigo” (Moynihan, 2016).

3.3.1. La investigación documental

Son muchos los expertos que sostienen que la indagación es algo intrínseco a la propia labor de informar, que el binomio periodismo de investigación no es más que una “falacia”, puesto que la propia esencia del buen periodismo está en la permanente investigación (Diezhandino, en Caminos, 1997: 13). Sin embargo, la necesidad imperiosa de inmediatez de la sociedad actual, así como la precariedad del sector, no suelen permitir al profesional una consulta exhaustiva de todas las fuentes que podrían ser útiles para su texto.

Pero Saviano no tuvo prisa. “Tardé cinco años en investigar y un año en escribir *Gomorra*. Pero para comprender a la Camorra es fundamental haber nacido ahí. Si no, puedes tardar décadas en entender sus dinámicas. Hay gente que piensa que me infiltré en la Camorra. Para nada. ¿Cómo me iba a infiltrar en mi propia casa?” (Hernández, 2008). El autor sigue de esta manera los pasos de Truman Capote en *A sangre fría*, quien “sometía a la materia documentada a un intensivo proceso de elaboración literaria consistente en sopesarla, modelarla y transmutarla novelísticamente” (Chillón, 1999: 207).

En múltiples ocasiones, Saviano sacrifica el ritmo del relato en beneficio de la inclusión de interminables apuntes objetivos carentes de interpretaciones personales, enumeraciones averiguadas gracias a una exhaustiva labor de análisis. “La proliferación de datos objetivos sobre los que se asientan las revelaciones de un texto de investigación exige una precisión que va más allá del propio texto” (Caminos, 1997: 111). Las cifras, así como los nombres propios, se erigen como protagonistas habituales en estos fragmentos:

Formaban parte del Directorio los clanes correspondientes a la Alianza de Secondigliano, el cártel camorrista que congregaba a diversas familias: Licciardi, Contini, Mallardo, Lo Russo, Bocchetti, Stabile, Presteri, Bosti y, también, en un nivel de más autonomía, los Sarno y los Di Lauro (Saviano, 2017: 53).

Según las investigaciones de la fiscalía de Nápoles de 2003, dos etarras, los vascos José Miguel Arreta y Gracia Morillo Torres se alojaron durante diez días en una suite de un hotel de Milán (Saviano, 2017: 198).

Italia gasta 27.000 millones de dólares en armas; más dinero que Rusia, y el doble que Israel, (Saviano, 2017: 201).

Desde finales de la década de 1990, se han vertido entre Nápoles y Caserta 18.000 toneladas de residuos tóxicos procedentes de Brescia. (Saviano, 2017: 306).

“El periodismo de investigación se apoya en la presunción de que alguien, de algún modo, está actuando contra el interés público, lo que debe dar al profesional las suficientes dosis de indignación, tenacidad y empeño para profundizar en el secreto” (Quesada en Caminos, 1997: 34). Y esta es la aspiración final de Roberto Saviano: conocer para publicar. El italiano posee todos los rasgos que caracterizan al periodista investigador: analiza en profundidad todo tipo de informaciones, posee un fuerte espíritu crítico, trata de descubrir la verdad oculta... Y en esa compleja labor, el autor combina fuentes personales o documentales con gubernamentales, lo que permite al lector construir en su mente un panorama mucho más completo del poliédrico conflicto napolitano. Saviano adjunta datos demoledores, que favorecen la comprensión del problema: “A juzgar por las declaraciones de un arrepentido en la investigación de la DDA de 2004, la Camorra domina el 50 por ciento de las tiendas de Nápoles” (Saviano, 2017: 63).

Pero el autor no se conforma con analizar la situación actual. Su necesidad de profundizar le lleva a la búsqueda de un origen, a tratar de entender por qué sucede lo que sucede en Nápoles. Y esas pesquisas le llevan a la siguiente conclusión, también incluida en *Gomorra*: “La lógica venía de lejos. De los vendedores ambulantes napolitanos que, después de la Segunda Guerra Mundial, habían invadido medio mundo recorriendo kilómetros cargados de bolsas llenas de calcetines, camisas y chaquetas” (Saviano, 2017: 55).

El amplio abanico de datos objetivos refuerza la verosimilitud de la experiencia personal del escritor italiano, reflejada en su labor de reportero que cuenta en primera persona, a través de sus propios ojos, los entresijos ocultos de la Camorra.

3.3.2. La experiencia del reportero

Roberto Saviano se convierte en *Gomorra* en una suerte de reportero omnipresente que presencia, analiza, investiga, cataloga cada suceso. Llega al escenario del crimen al mismo tiempo –o antes- que la propia policía. Y se esfuerza en dar cuenta de ello en su texto en cuanto tiene oportunidad. No se quiere perder nada:

Para seguir la faida –lucha entre dos familias del crimen organizado típica de la Camorra-, había conseguido hacerme con una radio con capacidad para sintonizar las frecuencias de la policía, de modo que llegaba con mi Vespa más o menos al mismo tiempo que las patrullas, (Saviano, 2017: 96).

El escritor se inmiscuye en los asuntos mafiosos al modo *gonzo* de Hunter S. Thompson. La forma de obtener los datos a través de la experiencia personal, así como el estilo de redacción de distintos pasajes de *Gomorra*, comparte ciertas similitudes con la obra en torno a la banda de moteros Los Ángeles del Infierno del estadounidense. Este –y de igual manera Saviano- se convierte en uno más del grupo:

Otro sábado cualquiera, podría haber dormido hasta las dos o las tres de la tarde, y luego salir con una docena o así de camaradas a buscar a los Diablos para hacerles papilla. Pero la gira del Labor Day es el acontecimiento más importante del calendario de Los Ángeles del Infierno; es la asamblea anual de todo el clan de forajidos, una borrachera multitudinaria (...) (Thompson, 2017: 4).

Es en el periodismo, en la labor de campo, en su visión de la realidad, donde Saviano imprime su esencia a *Gomorra*. Rodríguez y Angulo (2010) rescatan el concepto de “imaginación sociológica”, acuñado por Charles Wright Mills en 1959.

El sociólogo norteamericano sostenía que esta imaginación era la habilidad de mirar a través del entorno y la personalidad del observador para saber captar la relación entre la historia, la biografía y las estructuras sociales en las que está inmerso (...). Es decir, la imaginación sociológica es la capacidad para des-habituarnos de lo cotidiano o ‘normal’ y poder ver las propias biografías personales en el contexto de la historia y las estructuras sociales (2010: 43).

En este sentido, el periodista literario “debe aplicar la observación científica en lugar de la común” (2010: 47).

Y a ello aspira Saviano, testigo directo de la realidad que relata. *Gomorra* reúne diálogos, escenas e, incluso, valoraciones del narrador. En el próximo fragmento habla del funcionamiento de las plazas de droga de la zona norte de Nápoles. Lo llega a conocer tan en profundidad que se permite contar su opinión. Quizá acuda cada día a ver el proceso o quizás lo escuche de la boca de algún camello. En cualquier caso, ninguno de ellos sabe que es periodista, por lo que su atenta presencia pasa totalmente inadvertida.

Con el tiempo, mi cara había llegado a ser conocida, un conocimiento que para los vigilantes del clan, los pali, tenía un valor neutro (...). En las plazas de la venta de droga siempre

me han fascinado la perfecta organización y el contraste de la degradación (...). Los turnos van de las tres de la tarde a las doce de la noche y de las doce de la noche a las cuatro de la madrugada; por la mañana es muy raro que se venda porque hay demasiada policía rondando (Saviano, 2017: 77).

Sucede lo mismo en el primer capítulo de *Gomorra*, que analiza el funcionamiento del enorme puerto de Nápoles. El autor se disfraza de trabajador, se inmiscuye en labores de dudosa legalidad para lograr la proximidad que ansía, para comprender los mecanismos camorristas de primera mano. En las siguientes líneas, Saviano narra cómo conseguir participar en la descarga de un cargamento de droga: “No me dijo nada más, y yo, demasiado interesado en participar en el asunto, tampoco insistí. Hacer más preguntas podría haber comprometido la propuesta de Xian. Me quedaban pocas horas para dormir. Y estaba demasiado nervioso para descansar” (Saviano, 2017: 25).

La relevancia de Saviano en *Gomorra* como algo más que una mera cámara que se limita a narrar lo que se puede observar también en *flashbacks* que explican ciertas vivencias personales de la infancia del autor. No tienen ninguna influencia directa en el tema central, pero sí favorecen que el lector entienda el convulso contexto en el que crecen los niños en Nápoles. Esta es la denominada “técnica de las historias de vida” (Rodríguez y Angulo, 2010: 50), la cual permite “reconstruir episodios o etapas en las vidas personales como una forma de narrar la realidad social desde la perspectiva de un protagonista. Esta práctica está integrada por análisis de documentos personales o autobiografías”. Este último es el caso del siguiente fragmento, en el que el autor habla de la relación con su padre al rememorar una conversación, reflejada esta vez en estilo directo:

- Roberto, ¿qué es un hombre sin carrera y con pistola?
- Un capullo con pistola.
- ¡Bien! ¿Qué es un hombre con carrera y sin pistola?
- Un capullo con carrera.
- ¡Bien! ¿Y qué es un hombre con carrera y con pistola?
- ¡Un hombre, papá!
- ¡Muy bien, Robertito! (Saviano, 2017: 185).

4. Conclusiones

Roberto Saviano compone en *Gomorra* un relato que combina técnicas literarias adoptadas tanto de la novela realista como del *New Journalism* norteamericano con una exhaustiva documentación a la manera *muckraker*. Esta simbiosis se sirve también de una labor de reportero *gonzo* casi omnipresente, que ofrece testimonios de cada una de las caras de la actividad criminal de la Camorra napolitana. Los rasgos periodísticos son evidentes a lo largo de todo el libro, pero el enmascararlo en forma de novela permite al autor una construcción mucho más libre del texto, que se convierte en una completa radiografía de su ciudad natal.

El autor bebe de un manantial ingente de escritores, de los que toma prestados distintas destrezas. De los realistas del siglo XIX recoge la necesidad de reflejar la sociedad que le rodea de una forma fiel, tanto a través de la observación directa como de la documentación rigurosa. En este sentido, presta especial atención a los ambientes o a la caracterización de los personajes, de una manera que posee ciertos matices costumbristas que recuerdan asimismo al naturalismo de Zola. La obsesión de la literatura por representar la realidad en su vertiente más cruda desemboca en el siglo XX en Estados Unidos en el periodismo *muckraker*, obsesionado por la denuncia social. Los rasgos que comparte con *Gomorra* son evidentes: investigación exhaustiva, compromiso, crítica a la corrupción empresarial o política... En definitiva: una profunda ambición por conocer todos los actores del conflicto.

El *muckraking* es un acto más político que artístico, lo cual difiere de la cuidada redacción de Saviano. Es ahí donde entra en juego el *New Journalism*, que tiene en la estética uno de sus pilares fundamentales. Muchos fragmentos de *Gomorra* recuerdan a *A sangre fría* (1966), de Truman Capote, quien llega a entrevistarse con los asesinos de Holcomb durante su investigación. Saviano procede DE una manera similar, aunque no revela en ningún caso su condición de periodista. O, por lo menos, su intención de relatar todo aquello que ve en un libro. Así procede también Hunter S. Thompson en su composición de *Los Ángeles del Infierno. Una terrible saga* (1966), que se sumerge a sí mismo en la banda para poder hacer lo propio con el lector.

Gomorra comparte gran parte de las técnicas estilísticas de los *new journalists* norteamericanos: construcción escena por escena, redacción realista de los diálogos,

retrato global de ambientes... No emplea, sin embargo, la tercera persona, dado que el narrador está presente en la acción. Pero Saviano va más allá, no es un mero testigo: el texto es construido desde la omnisciencia con el uso de técnicas como la *narrativización* del discurso, que recuerda a Gabriel García Márquez en *La aventura de Miguel Littín, clandestino en Chile* (1986). El escritor colombiano confía en la palabra de sus fuentes: toma como un hecho lo que estas le dicen -siempre dentro de la verosimilitud-.

Y lo mismo hace Saviano: relata los sentimientos -algo impensable en el periodismo tradicional- gracias a la realización de profundas entrevistas o a la consulta de documentos que le aporten rasgos de cada uno de los personajes. Para el uso efectivo de esta técnica es necesario que el lector confíe en la palabra de Saviano, algo que el autor cimenta en la documentación que prolifera en toda la obra, pero también en su presencia en el lugar de la acción. El hecho de que su localidad natal sea Nápoles confiere un cariz emotivo palpable en distintos fragmentos del libro.

El impacto de la publicación de *Gomorra* es tal que provoca un aumento significativo del interés en el conflicto tanto por parte de los medios como de la política. La popularidad le vale asimismo una adaptación teatral, otra cinematográfica e, incluso, la producción de una serie homónima creada por el propio Saviano que sigue en emisión. Los millones de copias vendidas certifican que el autor logra desenmascarar las entrañas de la Camorra, que el libro cumple su función de denuncia social, su objetivo final. “El mayor proceso contra un cártel criminal tanto por el número de imputados como por las condenas propuestas había sido ignorado completamente por los medios de comunicación” (Saviano, 2017: 216). Esta es la clase de afirmación que Saviano hace desaparecer.

La publicación de *Gomorra* hace temblar los cimientos de las organizaciones mafiosas. El papel de los medios de comunicación como altavoces de la Camorra se difumina para sentar un precedente que inaugure un proceso de cambio en todos los estamentos de la sociedad napolitana. “¡No permitamos, hombres, que nuestras tierras se conviertan en lugares de la Camorra, que se conviertan en una única y gran Gomorra que haya que destruir!” (Saviano, 2017: 260). Y por este mandato se rige Saviano desde el título de su texto: impedir el hundimiento total de su ciudad en las turbias aguas del crimen.

5. Bibliografía

- Alemán, J. L. R. (2011). El legado de los muckrakers. *Question*, 1(29). Recuperado de <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/584>.
- Armentia, J. M. & Caminos, J. (2003): *Fundamentos de periodismo impreso*. Madrid: Grupo Planeta.
- Caminos, J. M., & Armentia, J. I. (1997). *Principios básicos de la noticia escrita*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Bromwich, K. (26 de agosto de 2018). Roberto Saviano: "I saw my first corpse in secondary school. It didn't shock me". *The Guardian*. Recuperado de <https://www.theguardian.com/books/2018/aug/26/roberto-saviano-interview-gomorrah-piranhas>.
- Capote, T. (2015). *A sangre fría*. Barcelona: Anagrama.
- Casal, F. (2007): Introducción al periodismo contemporáneo en la prensa estadounidense. *Doxa comunicación*, 5, 121-139.
- Chillón, A. (1999): *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*. Barcelona: Universitat Autónoma de Barcelona.
- Chillón, A. (2014). *La palabra facticia: literatura, periodismo y comunicación*. Valencia: Universitat de Valencia.
- Díaz, L. (2003): *Periodismo y periodistas de investigación en España, 1975-2000: contribución al cambio político, jurídico, económico y social* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Doctorow, L. (20 de octubre de 1985): Do Facts and Fiction Mix? *The New York Times*.
- García, G. (2015). *La aventura de Miguel Littín, clandestino en Chile*. Barcelona: Literatura Random House.
- García, R. [Euronews en español]. (7 de febrero de 2009). Saviano: Soy perfectamente consciente de que la Camorra me hará pagar caro mi libro [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=KA09wZVwYTc>.
- Genette, G. (1989): *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- Genette, G. (1998). *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Guastamacchia, M. (2014). *Gomorra de Roberto Saviano desde la autoficción*. Rosario: Universidad Nacional de Córdoba.

Hernández, I. (14 de noviembre de 2008). Roberto Saviano: "No tengo miedo a las amenazas de la camorra. En la práctica, ellos ya me han matado". *El Mundo*. Recuperado de: <https://www.elmundo.es/metropoli/2008/11/12/cine/1226503464.html>.

Hollowell, J. (2017). *Fact and fiction: The new journalism and the nonfiction novel*. Chapel Hill: UNC Press Books.

Lucchini, L. (12 de noviembre de 2006). Saviano: "España está invadida por el dinero de la Camorra". *El País*. Recuperado de: https://elpais.com/diario/2006/11/12/domingo/1163307153_850215.html.

Martín, G. (1987): *Géneros periodísticos*. Madrid: Paraninfo.

Moynihan, M. (2016). Saviano y el plagio. Ciudad de México: *Nexos*. Recuperado de <https://www.nexos.com.mx/?p=27504>

Ojeda, A. (12 de septiembre de 2017). Roberto Saviano: "Soy un símbolo. Los clanes mafiosos saben que matarme sería una muestra de poder". *El Cultural*. Recuperado de <https://www.elcultural.com/noticias/letras/Roberto-Saviano-Soy-un-simbolo-Los-clanes-mafiosos-saben-que-matarme-seria-una-muestra-de-poder/11189>.

Puerta, A. (2011). El periodismo narrativo o una manera de dejar huella de una sociedad en una época. *Anagramas*, Volumen 9, Nº 18, 47-60.

Reguillo, R. (2000): Textos fronterizos. La crónica: una escritura a la intemperie. *Diálogos de la comunicación*, 58, 49-60.

Rodríguez, J. & Angulo, M. (2010). *Periodismo literario: naturaleza, antecedentes, paradigmas y perspectivas*. Madrid: Fragua

Saavedra, G. (2001). Narradores que saben más: La 'narrativización' del discurso y el 'efecto omnisciente' en no ficción periodística. *Cuadernos de Información*, 14. 63-73.

Saviano el escritor de la "Gomorra" al que la Camorra quiere "darle" (2009). Recuperado de <https://www.laondadigital.uy/LaOnda2/424/C1.htm>.

Saviano, R. (2017). *Gomorra*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.

Thompson, H. S. (2017). *Los Ángeles del Infierno: una extraña y terrible saga*. Barcelona: Anagrama.

Wolfe, T. (2007). *El nuevo periodismo*. Barcelona: Anagrama.