

A SANGRE FRÍA: DEL PAPEL AL CINE

**Un análisis literario y fílmico
sobre la obra de Truman Capote**

Proyecto realizado por: Ana Carmona Mateos

Tutor: Antonio López Hidalgo

ÍNDICE

Resumen

Palabras Clave

1. Presentación y justificación.....	6
1.1 Introducción.....	6
1.2 Interés profesional.....	10
2. Objetivos y fines.....	12
3. Metodología.....	13
4. Resultados y discusión.....	15
4.1 A sangre fría: análisis literario.....	15
4.1.1 Antecedentes.....	15
4.1.2 Primer contacto con la tragedia.....	18
4.1.3 Holcomb, el corazón del miedo.....	21
4.1.4 Seis años de investigación: acercamiento a los asesinos.....	23
4.1.5 Perry Smith: el fiel reflejo de Capote.....	27
4.1.6 Narrador omnisciente.....	32
4.1.7 Éxito y decadencia.....	33
4.1.8 Cuando la realidad se une a la ficción: el Nuevo Periodismo.....	35
4.2 A Sangre fría: análisis filmicos.....	40
4.2.1 A Sangre fría – ficha técnica.....	40
4.2.2 A Sangre fría ficha- literaria.....	41
4.2.2.1 Estructura narrativa.....	41
4.2.2.2 Modelo de mundo.....	42
4.2.2.3 Enunciación.....	43
4.2.2.4 Tiempo.....	44
4.2.2.5 Ritmo.....	45
4.2.2.6 Espacio.....	45
4.2.2.7 Personajes.....	47
4.2.3 Capote- ficha técnica.....	50
4.2.4 Capote- ficha literaria.....	51
4.2.4.1 Estructura narrativa.....	51

4.2.4.2 Enunciación.....	52
4.2.4.3 Espacio.....	52
4.2.4.4 Tiempo.....	53
4.2.4.5 Ritmo.....	54
4.2.4.6 Música.....	54
4.2.4.7 Personajes.....	54
5. Conclusiones.....	57
6. Bibliografía.....	59
6.1 Fuentes documentales.....	59
6.2 Archivos audiovisuales.....	59
6.3 Artículos web.....	60
6.4 Entrevistas.....	61
6.5 Páginas web.....	61
6.6 Otros documentos.....	61
7. Anexo.....	62

Resumen

A finales de los años cincuenta tuvo lugar en el estado de Kansas el trágico suceso que años después convertiría al escritor Truman Capote en un referente para el periodismo.

El crimen descrito en *A sangre fría* sobre una familia de granjeros a manos de dos convictos en libertad bajo palabra, sería fuente de inspiración para la creación de una de las obras de mayor relevancia en el periodismo americano del siglo XX. Capote engendraría a raíz de una ardua investigación que duró seis escabrosos años un nuevo género periodístico que lo situaría en el centro de las miradas de los críticos de la época: la novela de no ficción, una suma de elementos literarios aplicados al periodismo que conseguiría difuminar la línea que separa la realidad de la ficción. Un nuevo género que, en realidad señalaba al denominado reportaje neutral.

Sin embargo, y a pesar del éxito que le brindó aquel ideal periodístico, la tragedia acaecida en Holcomb el 15 de noviembre de 1959 sería el primer paso de un proceso de autodestrucción que acabaría con la vida del escritor dos décadas más tarde.

El alcance y la calidad de la obra ha llevado a diferentes directores a adaptarla a la gran pantalla, una forma de reinvención que permite mantenerla actualizada.

Palabras clave

- Flashback: anglicismo que hace referencia a la técnica utilizada para alterar la secuencia cronológica de la historia, conectando momentos distintos y trasladando la acción al pasado.
- Nuevo Periodismo: corriente surgida en los años sesenta en EEUU a raíz de una serie de movimientos sociales, culturales y revolucionarios. Vehículo de expresión de la contracultura.
- Novela de no ficción: Género literario acuñado a partir de la obra *A sangre fría* de Truman Capote, que mezcla técnicas literarias con elementos propiamente periodísticos.
- Reportaje: informe muy elaborado, resultado de múltiples investigaciones documentales y testimonios directos de personas relacionadas con el tema.
- Truman Capote: Escritor y periodista norteamericano, para muchos, padre del Nuevo Periodismo y autor de obras de especial significación literaria como *A sangre fría* o *Desayuno at Tiffany's*.
- Diégesis: mundo ficticio en el que las situaciones y los eventos narrados ocurren. Se configura como el universo de la historia y está regido por unas determinadas reglas.

1. Presentación y justificación

1.1 Introducción

A sangre fría se presenta como una de las obras periodísticas más importantes del siglo XX. Truman Capote fue considerado uno de los escritores de mayor relevancia en la literatura norteamericana, así como el padre de un nuevo fenómeno cultural que se hizo eco en la sociedad del momento: el Nuevo Periodismo o *New Journalism*, el resultado de una serie de cambios sociales, políticos y revolucionarios que tuvieron lugar en Estados Unidos durante los años sesenta. En esta nueva corriente no sólo se quiso incluir cualquier tipo de innovación dentro del periodismo, sino también cualquier variante de la novela que utilizara las técnicas periodísticas para contar la realidad. Esta contracultura, practicada en su mayoría por los jóvenes, los intelectuales o aquellos sectores de la sociedad que abogaban por el cambio, supuso la ruptura de los tabúes y las normas convencionales así como la defensa de unos ideales que se revelaban ante la opresión y las desigualdades.

El estilo de hacer periodismo conocido hasta entonces se vería sometido a un proceso de transformación marcado por la creación de una nueva moral. Autores como Tom Wolfe empiezan a crear una religión en virtud de este nuevo fenómeno, un periodismo excepcionalmente intenso que nació y se apagó en un corto periodo de tiempo. Fue descalificado por la crítica en más de una ocasión por considerar que pecaba de pretencioso, pues se pensaba que esta nueva forma de contar la realidad acabaría sustituyendo al periodismo convencional. No obstante, de las tan elevadas esperanzas e ilusiones depositadas en esta manera de narrar no sujeta a limitaciones, nacieron multitud de obras que se convertirían en referentes para la literatura testimonial de aquel tiempo y que trascenderían hasta nuestros días. Escritores como Hunter S. Thompson, Rodolfo Walsh, Norman Mailer, Tom Wolfe o el propio Truman Capote se convertirían en la referencia de esta nueva forma de expresión artística y cultural que revolucionó la realidad de los sesenta.

Una de las mejores muestras de este Nuevo Periodismo vino de la mano de Truman Capote con *A sangre fría* y el surgimiento de la novela de no ficción, un género híbrido que el propio autor dijo haber descubierto por casualidad. Para la creación de la obra, que en un primer momento se postulaba como una crónica sin mayor trascendencia, el escritor hizo uso de técnicas meramente periodísticas tales como la entrevista o la narración omnisciente, con el objetivo de dotar a la historia de una objetividad que acabó siendo en todo momento

cuestionada. No obstante, y gracias a un arduo trabajo de investigación que duró seis años, el autor consiguió difuminar la línea que separa la realidad de la ficción y ofrecernos un grito artístico que expulsaba hacia el exterior sus mayores frustraciones. Para él, el arte supuso antes un refugio que un medio para transformar la realidad de forma pragmática.

Aunque en apariencia se presente como una obra simple, *A sangre fría* tiene un trasfondo de grandes dimensiones. Cada página del libro está tintada de la complicada personalidad del autor. Muchos alabaron la capacidad de Capote para retratar tan objetivamente el suceso que lo consagraría como un referente para la literatura norteamericana; autores como Jorge Luís Borges o Norman Mailer, su más directo competidor, llegarán a afirmar que la obra está escrita con una objetividad inhumana. Sin embargo, para otros, el reportaje fue el resultado de un proceso de manipulación de la información recibida, que el escritor utilizó para plasmar sus excentricidades. Argumenta Manuel González de la Aleja que Capote no sólo manipuló los hechos, sino que llegó a falsearlos para que pudieran adaptarse a su particular visión de la realidad. Así, personalidades como Philip K. Tompkins, uno de los investigadores más incisivos en este aspecto, llegarán a afirmar que el escritor se inventó ciertos episodios de la historia (Ficción y Nuevo Periodismo en la obra de Truman Capote, 1990: 77). No obstante, y a pesar de los interrogantes que rodean tan delicado asunto y que analizaremos más adelante, aquella larga investigación sería la llave que le abriría las puertas del éxito y lo situaría en la cima de la fama, haciéndole hueco entre lo más destacado de una sociedad que estaba dispuesta a suplir sus carencias. Pero al igual que su vida era sobre todo una apariencia, la fama también lo fue, pues *A sangre fría*, como el propio Capote reconocería después de su publicación, fue el primer paso de un proceso de fragmentación interna que, con ayuda de la ingesta descontrolada de bebidas alcohólicas, se llevaría su vida veinte años más tarde.

Lo que Capote vivió en Kansas, ese periodo de tiempo que en ocasiones se tornó pesadilla, constituye el objeto de estudio de este proyecto. En Kansas el escritor desnudó su personalidad para hacernos partícipes de una historia que más que de un crimen, una familia asesinada o unos detectives intentando descubrir la verdad, habla del comportamiento de una sociedad atemorizada, de cómo actuar cuando el impacto provocado por un hecho concreto rompe las reglas seguidas hasta el momento.

Capote pudo no ir, pero fue. Su ambición no tuvo límites cuando le surgió la oportunidad de llevar a cabo la que sería su máxima aspiración literaria, la de elevar el periodismo a la categoría de arte. Holcomb se convertirá en el punto de retorno a un pasado que no quería recordar, así como en la repentina pérdida del escudo que tardó una vida en construir. Allí se cruzará sin siquiera buscarlo con el que será el fiel reflejo de su personalidad, Perry Smith, un muchacho desestructurado con el que establece un vínculo emocional que poco a poco lo irá consumiendo. Con Perry comparte una infancia marcada por el abandono y la falta de un amor que hiciera frente a su soledad. La personalidad de Smith embruja tanto al escritor que lejos de retratarlo como el asesino de los cuatro miembros de una humilde familia de Kansas, lo convierte en vulnerable y nos lo vende como la pieza que no encaja en el rompecabezas que es la vida. Surge la duda de si la personalidad de este personaje está basada en un referente real o, si de lo contrario es un ser creado a imagen y semejanza del propio autor. Un vehículo para nuevamente canalizar sus frustraciones y miedos como ya hizo antaño en muchas de sus obras.

A sangre fría no sólo constituye un referente para el periodismo y la literatura, sino también para el cine. La significación que llegó a alcanzar la obra llevó a diversos directores a adaptarla a la gran pantalla, una nueva forma de mantenerla actualizada.

En 1967 tuvo lugar la primera adaptación de la novela a cargo del director estadounidense Richard Brooks. Con título homónimo se presentó como un aparente intento por reflejar los acontecimientos del libro, pero sólo aparente, pues Brooks se desmarca de la obra en numerosas ocasiones convirtiendo el filme en un nuevo proceso de creación. A través de la deconstrucción y análisis de los distintos elementos narrativos que componen la pieza audiovisual han surgido numerosas cuestiones que giran en torno a esta idea de la recreación; ¿Debe entenderse una adaptación cinematográfica como un fiel reflejo del origen o como una nueva forma de creación?

En 2005, Bennett Miller sorprendía a la crítica con una nueva adaptación, *Capote*, pero esta vez sobre la novela de Gerald Clarke, un drama biográfico sobre los años de investigación del escritor en la elaboración de *A sangre fría*. Con una actuación irreprochable del actor Philip Seymour Hoffman y a pesar de las carencias más que visibles de la película, *Capote* es una evidencia del carácter subjetivo que impregna cada capítulo del libro.

Con independencia de los ámbitos culturales en los que se desarrolló *A sangre fría*, la trayectoria de Truman Capote evidencia el esfuerzo de un hombre por intentar encontrar una fórmula que le permitiera liberar los demonios opresores de su espíritu y otorgarle a sus vivencias personales un carácter universal que lo vinculara con el mundo. Tan merecedora es de estudio su personalidad como su obra, siendo esta última una proyección del universo oscuro y particular que lo ha convertido en un escritor tan apasionante como polémico.

1.2 Interés profesional

La elección del tema responde principalmente a una especial debilidad por cada uno de los dos campos culturales analizados: la literatura y el cine. Puesto que son dos terrenos inabarcables e imposibles de analizar de manera aislada, decidí unirlos a través del periodismo con la obra *A sangre fría*, del escritor estadounidense Truman Capote, y dos de sus posteriores adaptaciones a la gran pantalla de manos de Richard Brooks y Bennett Miller: *A sangre fría*, del año 1967, y *Capote*, del año 2005.

La elección de la obra y el autor se debe a la relevancia que el mismo ocupa dentro de la profesión periodística y el mundo literario, así como dentro de otros ámbitos pertenecientes a distintas ramas de la cultura. Capote fue un referente, sí. Pero también algo más: fue un hombre fragmentado que se escudó en los demás para hacer más llevaderas sus carencias. La falta de amor propiciada por su entorno se tradujo en una ira contra el mundo que lo convirtió en un ser ambicioso y egocéntrico, que poco a poco fue haciéndose camino entre una sociedad que reconocía y admiraba sus virtudes: si era el centro de atención sus temores desaparecían. Su carácter ególatra y su afán por querer ser lo llevaron a Kansas, donde lejos de seguir cultivando una firme apariencia consiguió quitarse las capas de la piel y dejar al descubierto una personalidad merecedora de estudio. Es de interés, tanto para profesión como para uno mismo conocer los factores que dotaron al escritor de esta cualidad camaleónica.

Aunque el periodismo actual fluya por cauces meramente informativos que tienden a dejar fuera a la literatura, todavía quedan espacios en las que ésta sigue desarrollándose. Trabajar con el producto de unir ambas disciplinas no sólo es un privilegio al alcance de pocos sino que se convierte en un requisito indispensable para fomentar la creatividad. La literatura, al igual que el cine, es una puerta a la creación; y ser creativo es una ventaja para la expansión profesional y personal.

A sangre fría no es la historia de un crimen ocurrido en un pueblecito a oeste de Kansas. *A sangre fría* es la expresión del miedo y el terror de una comunidad consternada e incapaz de rehacerse, un estudio sobre comportamientos, aptitudes y perfiles y una forma de actuar ante lo inesperado. Pero también un proceso de creación periodística que a través de entrevistas nos mostró el nacimiento de un nuevo género, la novela de no ficción, una manera más

artística de referirse al reportaje periodístico. A *sangre fría* fue el resultado de una investigación que solicita ser deconstruída.

2. Objetivos y fines

Objetivo general

El principal objetivo del proyecto es la deconstrucción y análisis en profundidad de la obra *A sangre fría* del escritor estadounidense Truman Capote, así como el estudio comparativo de dos de sus adaptaciones a la gran pantalla de manos de Richard Brooks y Bennett Miller.

Para lograr el objetivo general debemos atender los siguientes objetivos específicos:

- Conocer el grado de influencia de la personalidad del escritor en la obra, así como confirmar o desmentir la afirmación de una buena parte de la crítica sobre la manipulación de la información y la carencia de objetividad que la misma presenta.
- Conocer cómo a raíz de su investigación, Capote descubrió un nuevo género periodístico: el reportaje neutral, denominado por él en aquel entonces novela testimonio o novela de no ficción.
- Llegar a entender cómo y por qué nace el llamado Nuevo Periodismo y qué lugar ocupan el autor y su obra dentro de esta nueva corriente literaria.
- Conocer los elementos narrativos que constituyen cada pieza audiovisual así como la interacción de los mismos dentro del marco cinematográfico analizado.
- Realizar un estudio comparativo de cada una de las dos áreas culturales estudiadas, con el fin de obtener unas conclusiones a la altura del análisis efectuado.

3. Metodología

Para llevar a cabo la investigación he recurrido a diferentes métodos. Una vez tuve clara la temática a indagar creé un listado de todos los materiales a los que recurriría: manuales teóricos, archivos web, documentales, películas y apuntes de diversas asignaturas estudiadas en años anteriores. Para una primera toma de contacto con el tema realicé una investigación superficial en internet, con el objetivo de averiguar si sería capaz de crear un vínculo con el proyecto que acabara propiciando mi expansión profesional; si el trabajo me ayudaría a fomentar y poner en práctica las habilidades adquiridas a lo largo de la carrera o si de lo contrario sería un mero trámite para llegar a la meta de estos cuatro años.

Atraída por todas las posibilidades que ofrecía la temática y convencida de que era lo que buscaba procedí a un estudio en profundidad que detallo a continuación:

Lo fundamental era la lectura de la obra, pues supondría el eje vertebrador de mi trabajo. Una vez leída y dividida en secciones de mayor a menor importancia, procedí al estudio de campo propio de cualquier trabajo de investigación. Conseguí varios manuales en los que también se analizaban las repercusiones que tuvo la obra de Capote para el mundo literario y periodístico así como algunas biografías en inglés sobre el autor; y una vez leídas comencé a deconstruirlas para sacar lo que me interesaba. Estos documentos fueron respaldados por muchos otros que expongo en la bibliografía: documentales sobre el propio autor y su influencia en el Nuevo Periodismo, entrevistas a él mismo y a otros escritores de su época como Tom Wolf, artículos en inglés y español sobre la veracidad de su obra, reseñas biográficas...el producto de estas informaciones constituiría la primera parte del trabajo: el análisis literario de *A sangre fría*. La segunda parte, tal vez la más práctica y creativa es el análisis fílmico de la obra. Para llevarla a cabo procedí a la visualización de las películas que iba a someter a estudio: *A sangre fría* (1967), del director Richard Brooks y *Capote* (2005), del director Bennett Miller. Además y para tener más información con la que trabajar visualicé otra adaptación que por exceso de páginas no he podido incluir en el proyecto, pero que ha sido un refuerzo para comprender mejor la historia que quería analizar: *Historia de un crimen* (2006), del director Douglas McGrath.

A estos documentos audiovisuales se sumaron algunos manuales y apuntes sobre narrativa audiovisual así como artículos web sobre cada una de ambas películas. También visité

páginas oficiales de cine como Filmaffinity o IMDB para obtener la información técnica de los filmes.

Una vez realizado este trabajo de campo procedí a la filtración y selección de la información que me sería útil para la posterior redacción del proyecto, y creé una primera estructura con la que empezar a trabajar, que luego iría modificando en virtud de las preferencias y los objetivos que quería alcanzar.

Antes de comenzar con la redacción busqué el visto bueno de mi tutor, Antonio López Hidalgo, que me orientó sobre la línea de investigación que debía seguir, me aclaró todas las dudas referentes al proyecto y me dio ciertas pautas para hacer una redacción a la altura de lo que exige la profesión.

Durante el proceso de creación me surgieron algunos problemas de los que supe salir sin demasiada complicación; uno de los más importantes fue el hecho de que mucha de la información relevante y útil sobre el tema sólo aparecía escrita en inglés. Es innegable el hecho de que en ese idioma se ha escrito mucho más de lo que se escribirá en español, al tratarse de la lengua original del autor y la obra; no obstante, y con cierta ayuda logré traducir los documentos propuestos y rescatar información interesante para mi trabajo, el primer y pequeño paso de un camino rebotante de aventuras.

4. Resultados y discusión

4.1 A Sangre fría: análisis literario

4.1.1 Antecedentes

Truman Capote nace en New Orleans, el 30 de septiembre de 1924. Nacido como Truman Streckfus Persons, toma el apellido Capote (que posteriormente lo llevará a la cima de la fama) del segundo marido de su madre, Joe Capote. Tuvo una infancia dura que será reflejada años más tarde en la mayoría de sus obras. Sufrió el abandono de sus padres (en cuya vida no cabía un niño) desde muy temprana edad, y tuvo que hacer frente a los contratiempos que marcaron su joven existencia en solitario y desde el miedo. En el documental *Truman Capote- Grandes Escritores*, él mismo reconoce: “tenía mucho miedo a ser abandonado. Recuerdo que pasé toda mi infancia en un estado de miedo y tensión constante” (Grandes escritores-Truman Capote, 2010).

Con seis años sus padres se desentienden definitivamente de su vida y lo dejan a merced de unas parientas suyas, a las que posteriormente Capote tildará de poco amables y menos cariñosas. Empieza en esta época a reflejar lo que poco tiempo después será objeto de críticas y burlas por parte de sus compañeros de colegio; los primeros síntomas de amaneramiento, que acompañados de una especial sensibilidad, se convertirán en sello de identidad del escritor.

Comienza su andadura por la escritura con sólo 8 años, así lo recuerda en el vídeo: “empecé a escribir a los 8 años. Era una obsesión” (Ibid.,2010). En plena adolescencia, a los 18, se da cuenta de que su vocación es la literatura. Este despertar interior lo lleva un día a New York para formar parte de ese mundo. conocida revista *The New Yorker*, en la que trabajará dos años y que será la llave que le abrirá la puerta al sofisticado mundo de la moda para el que se acaba convirtiendo en un referente. En esta edad de aprendizaje y búsqueda de la experiencia, Capote ya deja entrever su estilo literario, su forma de escribir y de comunicarse con el exterior, en el que se refleja, en cierto modo, su soledad de antaño, y al que guarda, por consiguiente, cierto resentimiento. Publica relatos cortos en una conocida revista neoyorquina en los que describe a personajes turbios, signo de los fantasmas internos de su niñez y adolescencia.

Capote aceptó su imposibilidad de ser como los demás, pero necesitó desesperadamente a los demás. Y éste fue, probablemente, su gran drama; un hombre que reivindicaba una forma

peculiar de vestir, una forma personal de vivir, un refugio contra la fuerza maligna, aniquiladora que preside el mundo y su destino, pero que, al mismo tiempo, quería ser parte de ese mundo y de ese destino.

De sus primeras historias, solo una abriría a Capote las puertas de la fama: *Miriam*, obra en la que, según Manuel González de la Aleja, el escritor encuentra su voz propia. El cuento sigue el modelo que sigue gran parte de la ficción del autor. El lector se encuentra con una atmósfera realista, donde la paz, no exenta de cierta soledad, parece reinar. Junto con *Otras voces, otros ámbitos* y *Desayuno at Tiffany's*, *Miriam* constituirá uno de los tres momentos significativos en la carrera de Truman Capote.

En 1948 Random House publica su primera novela, *Otras voces, otros ámbitos*, un intento por ahuyentar sus demonios. La obra supuso el lanzamiento de su carrera y la entrada en contacto con personalidades de la Jet Set neoyorquina. Se convierte en invitado de honor de glamurosas fiestas y pieza fija en las revistas del corazón. *Otras voces, otros ámbitos* convertirá a Capote en la “esperanza de la literatura moderna” (Grobel, 1985: 33).

A ésta le seguirán otras de mayor y menor relevancia, entre las que destaca en 1958 *Desayuno at Tiffany's*, un fiel retrato de la época y obra con la que el escritor encuentra definitivamente el pulso y la madurez. La novela llevó a su más directo rival, Norman Mailer, a decir en *Advertisements For Myself*:

He (Capote) is the most perfect writer of my generation, he writes the best sentences word for word, rhythm upon rhythm. I would not have changed two words in *Breakfast at Tiffany's*, which will become a small classic.

La vida de Capote fue hasta *A sangre fría* un mundo privado donde su peculiar moral parecía sobrevivir ajena a las críticas o valores de los demás; así lo recuerda Manuel González de la Aleja. Con *A sangre fría*, Truman marcará un antes y un después en su propia existencia, que se verá extinguida dos décadas más tarde de su publicación como consecuencia de las secuelas que le dejó aquella experiencia.

La idea de escribir una novela de non-fiction surge a raíz de uno de sus trabajos. En 1955 se le ofreció la posibilidad de viajar con la compañía *The Everyman Opera*, formada casi exclusivamente por gente de color, en una gira por la Unión Soviética en que se iba a presentar la producción *Porgy and Bess*. Su misión sería la de dar cuenta de los sucesos que acaecieran al grupo. La mayor parte de sus integrantes se consideraban miembros de una

unidad que había de ayudar a levantar el “telón de acero” y que actuaría de forma determinante en la mejora de las relaciones entre los dos países. Sin embargo, lejos de contemplar este viaje como la oportunidad de servir de testimonio de un importante acontecimiento histórico, Capote, ya desde el principio, concibió su obra como “una breve novela cómica” (Clarke 1993: 291) en la que relataría las anécdotas y los conflictos en las relaciones personales de los miembros de la compañía. El relato, con título *Se oye a las musas* se convirtió en la pieza que ponía fin a la soledad literaria del autor e inauguraba su apertura a la realidad exterior. La obra le permitió desmentir las afirmaciones de todos aquellos que lo habían acusado de falta de preocupación social en su producción literaria. Este primer acercamiento a la mezcla entre periodismo y literatura será el antecedente al estilo literario utilizado posteriormente en *A sangre fría*.

Así, el 15 de noviembre de 1959 se convertiría en fecha clave para llevar a cabo su más relevante investigación. La noticia del asesinato de cuatro miembros de una familia en Holcomb (Kansas) sería la señal de inicio de una profunda indagación física y emocional que duraría seis años. Capote convirtió una triste noticia en una gran tragedia nacional. Aunque al principio las intenciones del escritor no eran las de escribir una novela, con la detención de los asesinos se produce un momento decisivo en el proceso. Capote empieza a ver la magnitud que puede alcanzar la obra y su implicación en el asunto, y decide, por tanto, transformar la idea primaria de una crónica sobre un crimen aislado, en la novela que lo consagraría como uno de los mejores escritores de Norteamérica y para muchos padre del *Nuevo Periodismo*, corriente que englobaría tiempo después a grandes escritores de la talla de él mismo.

Sin embargo, Truman no se recuperaría de esta experiencia jamás. Experiencia que supondría el primer paso de un largo proceso de autodestrucción que acabaría con su muerte en 1984.

Elena Ortells Montón, expone, en su libro *Truman Capote, un camaleón ante el espejo* que el escritor jamás fue galardonado con el *Pulitzer* o con el *National Book Award*, de los que se consideraba merecedor tras la publicación de *A sangre fría*. Su ira no tuvo límites cuando dos años después de la publicación de dicha obra, Norman Mailer fue premiado con ambos galardones por una novela –de no ficción– sobre su participación en las protestas contra la guerra del Vietnam. *Ejércitos en la noche. La historia como novela, la novela como historia*

es un texto que según Capote, Mailer nunca había escrito a no ser por el ejemplo de *A sangre fría* (Truman Capote, un camaleón ante el espejo, 2009: 33) Gerald Clarke, en su obra *Capote, a Biography*, recoge las siguientes declaraciones del escritor:

Hago algo verdaderamente innovador y ¿a quién se premia? A Norman Mailer, que me dijo que lo que estaba haciendo en *A sangre fría* no tenía sentido y que después va y se sienta y escribe un gran fraude. No ha habido un mayor fraude literario en el siglo XX. Cogió todo lo que había hecho yo, todo mi arduo trabajo y mis experimentos y los copió. Pero lo único que lamento es una cosa, y es que ni Norman Mailer ni ninguno de los otros que me copiaron dijieran jamás ‘Le debemos algo a Truman Capote; fue realmente él el que inventó esta forma.’ ¡Ellos se llevaron los premios y yo nada! ¡Yo me los merecía! ¡No concedérmelos fue algo tremendamente injusto! Entonces dije: ‘¡A la mierda! ¡Todos! ¡Si sois tan injustos y no sabéis reconocer cuando algo es único, original, grandioso, a la mierda! Ya no me importáis ni quiero tener nada que ver con vosotros. Si no sois capaces de apreciar algo tan realmente extraordinario como *A sangre fría* y los cinco años y medio que invertí en esa novela, el arte, el estilo, la técnica, entonces ¡a la mierda! (Clarke 1993: 399)

Uno de los mayores errores que Capote cometió fue su empecinamiento en demostrar que había sido el creador de una nueva forma de escritura –la novela de no ficción– así como la reivindicación de *A sangre fría* como “Un verdadero informe de un asesinato múltiple”. Elena Ortells recoge en su obra las declaraciones de Friedman al respecto:

El Capote público’ que ha reivindicado la originalidad de su trabajo, de su comportamiento y de su modo de vestir merece mucha menos atención que el Capote más privado que ha desarrollado una obra impresionante.” (Truman Capote, un camaleón ante el espejo, 2009: 77)

4.1.2 Primer contacto con la tragedia

Elena Ortells cuenta cómo el 16 de noviembre de 1959 Capote abrió el *New York Times* y en la página 39 encontró la siguiente noticia: “Un granjero rico y tres miembros de su familia asesinados.” El suceso había tenido lugar el día anterior en una pequeña ciudad del estado de Kansas. Herbert Clutter, su esposa Bonnie y dos de sus cuatro hijos, Nancy de dieciséis años y Kenyon de quince, habían sido asesinados sin motivo aparente. Tras leer la noticia, se marchó a las oficinas de *The New Yorker* para proponerles no tanto una historia sobre los asesinatos en sí, ni sobre los asesinos, aún desconocidos, sino sobre la familia asesinada y la ciudad donde vivían. Una vez obtenido el visto bueno de la revista, Capote decide trasladarse a Kansas para hacer realidad la idea de relato fantástico que ya rondaba por su

cabeza. Consideraba que había dado con el material necesario para llevar a cabo su máxima aspiración literaria, la de elevar el periodismo a la categoría de arte.

Kenneth T. Reed en *Truman Capote* recoge las declaraciones de Capote al leer la noticia:

No tenían ni idea de quién lo había hecho ni por qué pero la historia me impresionó muchísimo. De repente me di cuenta de que, quizás, un crimen podría ser el tema adecuado para el gran reportaje que deseaba realizar. Dispondría de un amplio elenco de personajes y, mucho más importante, sería algo intemporal. Sabía que necesitaría cinco años, quizás ocho o diez años para hacerlo, y que no podía trabajar en nada efímero, momentáneo. Debía tratarse de un hecho relacionado con las emociones duraderas de la gente. (Reed 1981: 102).

Capote comenzó su estrategia llevándose consigo a una mujer amable y paciente, amiga suya de la infancia, Nelle Harper Lee, más conocida como Harper Lee, con quien había compartido innumerables experiencias tiempo atrás en Monroeville, Alabama. Marcados por el rechazo familiar y unidos por la angustia de sentirse diferentes, se convirtieron en almas gemelas y pronto se utilizaron como modelos para algunos de sus personajes literarios. La autora de *Matar a un ruiseñor* (1960), obra que la llevaría a la consecución del *Pulitzer* un año después de su publicación, fue la sombra de Capote durante el proceso de investigación en Kansas. Con su encanto y simpatía fue abriendo las puertas que el escritor encontraba cerradas. Entre los dos fueron estableciendo un círculo de amistades que pronto incluirían a los amigos y parientes de los Clutter e incluso a los detectives y oficiales de policía encargados de la investigación. Capote no cometió el error de presentarse como un periodista ávido de datos, sino como el amigo sobre cuyo hombro poder descargar la amargura de aquellos terribles días.

En los encuentros con los entrevistados el autor evitó el uso de grabadoras y bloc de notas para no provocar sentimientos de intimidación, inseguridad o presión y no coartar la libertad de expresión y la capacidad de comunicación de sus fuentes de información. Sólo buscaba sinceridad y espontaneidad en el momento de relatar los hechos.

Una vez terminada cada entrevista, Capote se retiraba rápidamente a su habitación en el Warren Hotel y lo escribía todo a máquina a partir de lo que recordaba de las notas de Lee. Luego lo contrastaba con otras fuentes y lo archivaba. El escritor reconocía en la revista *Life*:

La gente que no entiende el proceso de creación literaria se demora en las notas. Y las grabadoras son todavía peor, arruinan por completo la calidad de aquello de lo que se habla o aquello que se siente. Si anotas o grabas lo que la gente dice, los inhibes e intimidas. Solo logras que te digan lo que ellos creen que tú esperas escuchar (Truman Capote, un camaleón ante el espejo, 2009: 73)

El periodista alegó durante años haber aprendido a ser su propia grabadora. Para ejercitar su memoria, le pedía a amigos que leyeran o dijeran algo con la grabadora en marcha mientras él escuchaba; luego escribía a toda velocidad y con la mayor precisión posible aquello que había escuchado y lo comparaba con la grabación. Capote afirmó que con el tiempo había conseguido que las diferencias entre lo que estaba grabado y lo que había escrito fueran insignificantes.

En *Music for Chamaleons* el propio autor declara que sus intenciones en *A sangre fría* eran “crear una novela periodística. Un texto a gran escala que tuviese la credibilidad de una película, la profundidad y la libertad de la prosa y la precisión de la poesía” (Ibídem:72)

Organizó el libro en cuatro secciones tituladas *Los últimos que los vieron vivos*, *Personas desconocidas*; *Respuesta* y *El rincón*. En la primera de ellas y mediante la técnica del montaje cinematográfico, contrapuso las trayectorias vitales de la familia de granjeros y las de sus verdugos, Dick Hickock y Perry Smith, centrándose en las horas previas a la tragedia. El autor tiene que confiar en testigos que le cuenten lo que pasó en las últimas horas de vida de los Clutter, cómo se descubrieron los cadáveres y todos aquellos aspectos que ocurrieron antes de que se hicieran públicos los hechos y pudieran depender ya de la observación directa del periodista desplazado al lugar de la acción. La segunda parte recoge las circunstancias que rodearon la investigación encabezada por Alvin Dewey y Harold Nye, así como el deambular de los asesinos por territorio mexicano tras los crímenes cometidos. *Respuesta* se basa en las declaraciones de Floyd Wells, compañero de celda de Dick en la cárcel y pieza clave para la detención de los asesinos. El testimonio de los asesinos resolverá el suspense y dará cuenta de los detalles que rodearon a la tragedia acaecida el 15 de noviembre. La última parte se centra en las vidas de Smith y Hickock durante los cinco años que habitaron en el corredor de la muerte a la espera de que se cumpliera su condena en la horca.

4.1.3 *Holcomb, el corazón del miedo*

A raíz del asesinato de los Clutter, un pacífico, próspero y confiado pueblecito de Kansas se convierte de la noche a la mañana en un lugar de pesadilla. Holcomb pasa a ser un lugar donde la realidad transcurre monótona y sin sobresaltos, a ser el escenario donde la fe del ser humano termina por quebrarse y donde los terrores pueden convertirse en realidad en cualquier momento. Así lo expone Manuel González de la Aleja y el propio escritor en la primera página de la novela, en la que presenta el territorio como un lugar paradisiaco, idílico, muy cercano al Edén:

El pueblo de Holcomb está en las elevadas llanuras trigueras del oeste de Kansas, una zona solitaria que otros habitantes de Kansas llaman <<allá>>. A más de cien kilómetros al este de la frontera de Colorado, el campo, con sus nítidos cielos azules y su aire puro como el del desierto, tiene una atmósfera que se parece más al Lejano Oeste que al Medio Oeste. El acento local tiene un aroma de praderas, un dejo nasal de peón, y los hombres, muchos de ellos, llevan pantalones ajustados, sombreros de ala ancha y botas de tacones altos y punta afilada. La tierra es llana y las vistas enormemente grandes; caballos, rebaños de ganado, racimos de blancos silos que se alzan con tanta gracia como templos griegos son visibles mucho antes de que el viajero llegue hasta ellos. (A sangre fría, 1965:13)

Las dos páginas siguientes introducen al lector en la tragedia. Capote presenta a los miembros de la familia Clutter y avecina el terror que traerá consigo el crimen:

Hasta una mañana de mediados de noviembre de 1959, pocos americanos habían oído hablar de Holcomb (...) Pero entonces, en las primeras horas de esa mañana de noviembre, un domingo por la mañana, algunos sonidos sorprendentes interfirieron con los ruidos nocturnos normales de Holcomb... (Ibídem: 14).

Capote mezcla los sonidos cotidianos de la noche con los ruidos provocados por los cuatro disparos, con el objetivo de crear el suspense que desencadenará el drama varias páginas más adelante.

Holcomb se presenta también como una comunidad puritana, construida sobre valores profundamente religiosos y arcaicos. El pueblo lo constituyen en su mayoría iglesias, que conforman el pilar sobre el que se asienta la población y a raíz del que se desarrollan las relaciones entre los habitantes y se establecen las clases sociales. Así lo describe Capote en la obra:

Sin excepción, los habitantes de Garden City niegan que la población esté dividida en clases sociales. Pero, tal como debe ser en una democracia, las diferencias de clases son tan claramente observadas y tan manifiestamente observables como en cualquier otro enjambre humano. Ciento sesenta kilómetros al oeste, el visitante se hallaría fuera de la “Zona de la Biblia”, esa faja de tierra americana obsesionada por el evangelio, en la que un hombre debe, aunque solo sea por razones prácticas, tomarse la religión muy en serio. Pero Finney Country está dentro de la “Zona de la Biblia” y, por consiguiente, pertenecer a una determinada Iglesia es un factor decisivo para la categoría social de un individuo (Ibídem: 40).

Los Clutter como unidad familiar encarnan la idea del bien en su estado más puro. Herbert Clutter, excelente granjero y ciudadano ejemplar, representa la figura patriarcal que sigue con estricta fidelidad sus creencias religiosas; creencias que a la vez transmite a sus hijos, Nancy y Kenyon, adolescentes brillantes y despiertos que se desviven porque sus actuaciones resulten en beneficio de la comunidad. La señora Clutter es la nota discordante de la familia. Su depresión hizo que fuera la única incapaz de amoldarse a la realidad, por lo que es lógico pensar que ésta acabara destruyéndola. Capote plantea la cuestión de la incapacidad de adaptación como fuerza destructiva. La señora Clutter fue una víctima más aquella noche, pero su asesino tuvo en cierto modo unos motivos similares a los que a ella se le achacaban cuando por la mente de todos cruzó la sospecha de que ella hubiese sido el asesino.

Como las primeras comunidades puritanas creían, también el mal que va a atacar los cimientos de Holcomb procede del exterior. Si bien la descripción inicial está volcada a subrayar el carácter bucólico del pueblo, los asesinatos rompen con esta cerrada atmósfera de paz y tranquilidad, creando una brecha de desconfianza y miedo entre sus gentes. En el documental *Truman Capote- Grandes Escritores*, el propio autor reconoce el miedo que atañe al pueblo:

Otra razón, la más sencilla y la más fea, era que esta pacífica comunidad de viejos amigos y vecinos, de repente, tenía que enfrentarse a la sensación de desconfianza recíproca que reinaba entre sus miembros. Comprensiblemente, creían que el asesino era uno de ellos, y todos ellos, compartían la opinión de Arthur Clutter, un hermano de la víctima que el 17 de noviembre declaró a los periodistas que lo entrevistaban en el vestíbulo del hotel: “Apostaría lo que fuera a que quien quiera que haya hecho ésto vive a menos de diez millas de aquí (Truman Capote-Grandes escritores, 2010).

El ataque a los Clutter fue un ataque al corazón de la América no sólo geográfica sino también social. El estado se encuentra en el centro geográfico del país y la familia representa

el núcleo a partir del cual se produce la estructuración de la sociedad. La muerte de los Clutter significó el ataque contra todo en lo que creían sus convecinos (Manuel González de la Aleja, 1990: 69).

Cada una de las informaciones que figuran en el libro fueron obtenidas por Capote gracias a los contactos que mantuvo con gran parte de los habitantes de Holcomb, implicados de una forma más o menos directa en el caso. Capote reconoce en el documental:

La viuda que trabajaba en la oficina de correos de Holcomb, la intrépida Myrtle Clarke definía despectivamente a sus conciudadanos como un montón de gallinas que temblaban en sus botas y tenían miedo a cerrar los ojos. Se decía a sí misma: Esta vieja duerme igual de bien que antes. Si quieren matarme, que lo intenten. Como de costumbre las opiniones de la señora Clark eran compartidas por muy pocas personas. Según el propietario de una ferretería de Garden City: Los artículos que mejor se venden son las cerraduras y los cerrojos. A la gente no le importa la marca, sólo les interesa que sean resistentes (Truman Capote-Grandes escritores, 2010).

En americana y con pajarita, con unas gafas de concha que resaltaban todavía más su aspecto afeminado, Capote era, de los pies a la cabeza, un friki sibarita, un ratón de biblioteca neoyorquino. Nadie sabía quién era, nadie conocía sus obras. Muchos de los entrevistados pidieron ver su acreditación, que no era más que una carta que había obtenido del presidente de la Kansas State University: “Truman estaba fuera de lugar –dijo el entonces director del *Garden City Telegram*, Bill Brown, a quien Capote había contratado para que localizara posibles fuentes-. Cuando lo conocí, entró en la sala con un abrigo de mujer forrado en piel y me tendió una mano sin fuerza. Y aunque estoy seguro de que mucha gente se reía a sus espaldas, todos cooperaron con él.” (La banda que escribía torcido, 2013:57)

Capote se convirtió en el confidente de los habitantes de un pueblecillo que, si hasta entonces no habían visto con buenos ojos a los forasteros, ahora, con cuatro asesinatos y uno o varios asesinos sueltos, veían fantasmas en cada rostro desconocido que aparecía por los alrededores.

4.1.4 Seis años de investigación: acercamiento a los asesinos

En el documental, Capote manifestó sobre los años de investigación:

Sí, era como jugar mucho dinero al póker. Durante seis años que estuvieron a punto de acabar con mis nervios, no supe si tenía un libro o no. Pasaron largos veranos y gélidos inviernos, pero yo seguía

repartiendo las cartas y jugando mi mano lo mejor que podía. Al final, resultó que tenía un libro.
(Truman Capote-Grandes escritores, 2010)

El 30 de diciembre de 1959, un mes y medio después de la tragedia, el agente Alvin Dewey, detective principal del caso, es avisado en su domicilio familiar y por teléfono de que los asesinos habían sido por fin detenidos en Las Vegas.

La segunda parte de la novela es un seguimiento de los viajes que hicieron Hickock y Smith una vez cometidos los crímenes así como del empeño constante de los detectives por intentar seguirles la pista. La idea primaria de Dick, cabeza pensante y parte pragmática del dúo, era huir a México en busca de un futuro mejor. Sin embargo, sus férreos planes se desmoronaron al poco tiempo de llegar a la ciudad, hecho que les hizo volver a Kansas pocos días después y partir, desde allí y nuevamente hacia Las Vegas, lugar con el que Perry nunca dejó de soñar y destino en el que finalmente fueron arrestados.

Este nuevo bloque se abre con el título *Personas desconocidas*, que lejos de reducirse a la insignificancia, recoge las nuevas perspectivas que se le abrieron a Capote una vez hallados los asesinos. Tanto Perry como Dick eran unos perfectos desconocidos donde perpetraron su crimen; no se trataba de algún vecino, como en principio todos habían sospechado, lo cual complicaba mucho las cosas al escritor que no sabía nada de los criminales. El problema era ahora cómo tener acceso a los dos personajes. Era el principio de una extraña amistad.

Con la detención de los culpables, la idea de Capote de hacer del caso un relato sin demasiada trascendencia, se transforma en la necesidad de crear una obra de mayores dimensiones. El escritor, que ya tenía el principio de la novela, se da cuenta de que también puede tener el final, convirtiendo así el suceso en su proyecto más ambicioso.

Conviene resaltar la relación tan larga y profunda que el escritor tuvo con los asesinos. Una vez accedieron a hablar con él Capote se convertiría en la persona que mejor los conocía. El escritor se pasó con ellos horas, manteniendo una larga correspondencia a través de las dos cartas semanales que podían enviar desde la cárcel. Capote les proporcionó libros, en especial obras de Thoreau y Santayana, los preferidos de Perry. Ellos, a su vez, le informaron sobre sus vidas, su fuga de seis semanas y los detalles precisos y crudos de los asesinatos. Capote reconoció: “la cuestión no era si me gustaban Dick y Perry –recordaba Capote-. Eso es como decir ‘¿te gustas a ti mismo?’. La cuestión es que los conocí tan bien como me conozco a mí mismo (Ibídem, 2010).

Una vez ambos hombres fueron condenados a muerte, Truman fue el único punto de conexión entre el mundo exterior y las celdas de los convictos. En Perry y Dick encontró dos guías especialmente cualificados para reconstruir los sucesos ocurridos desde su primer encuentro a la salida de la cárcel hasta su detención en Las Vegas. A pesar de su espíritu colaborador, tanto a Dick como a Perry les preocupaba el retrato de asesinos psicópatas que pudiera ofrecer el escritor de ellos. De hecho, cuando descubrieron el título de la novela, Truman les mintió pero Perry no se dejó engañar: “Me he enterado de que el libro se publicará y se venderá después de nuestras ejecuciones. Y de que el libro se titulará *A sangre fría*. ¿A quién quieres engañar? A alguien. Eso está claro. Sinceramente, este título, *A sangre fría* es vergonzoso” (Clarke, 1993: 346)

En marzo de 1960 Perry y Dick fueron condenados a la horca por asesinato de los Clutter, pero Capote aun no tenía cerrada su obra. Cinco años más de apelaciones tuvo que esperar para ver hecho realidad su final. La víspera de la ejecución, Hickock y Smith solicitaron que Capote ejerciera de testigo ocular, presenciando así el cierre de su historia. Al sonido del “¡Adiós amigo!” que Perry le dedicó antes de que el Estado le quebrase el cuello, Capote supo que ya contaba con su final. Con un material tan rico, no bastaría con un mero recuento mecánico de los hechos; después de todo, no era más que un asesinato en un pueblo pequeño, no tenía nada de especial o único. Lo que Capote tenía pensado era una narración que escarbaba en las vidas de todos aquellos que estaban relacionados con el crimen –no solo los Clutter: también Perry y Hickock, Al Dewey y su equipo de detectives, los ciudadanos de Holcomb y Garden City-. Utilizando como modelo *Hiroshima* de John Hersey, Capote recrearía los eventos mediante la voz omnisciente de una novela, o, según frase memorable de él mismo, *una novela testimonio*.

Los lazos emocionales que el escritor estableció con los condenados le ocasionaron graves problemas psicológicos. Capote era consciente de que necesitaba la ejecución para concluir el proyecto al que había dedicado seis años de su vida, de ahí que el dilema moral en el que se debatía le provocara serias crisis nerviosas que en ocasiones se tradujeron en problemas de tipo físico. En una entrevista con George Plimpton un año después de la publicación de la obra Capote lo reconoció:

Me costó muchísimo escribir las últimas seis o siete páginas. Incluso físicamente: se le paralizó la mano. Al final tuve que utilizar una máquina de escribir. Fue muy extraño ya que siempre escribo a mano. (Plimpton, 1966: 65).

Aunque resultaba claro que Truman nunca hubiera podido salvar a los asesinos, sus sucesivas declaraciones durante el proceso evidenciaban que tampoco tenía interés en hacerlo. En una fiesta en 1963, Capote contaba a los invitados que el libro no podría publicarse hasta que Perry y Dick fueran ejecutados, así que se moría de ganas de que desaparecieran de una vez. Finalmente, el 14 de abril de 1965, Capote vería por fin sus deseos concedidos.

En la novela, los contrastes entre los dos personajes son evidentes. Dick, hijo de granjeros procedente de Kansas, aparenta un carácter falso y traicionero. Mientras que el rostro de Perry denota todas sus angustias y todos sus miedos. Se conocieron tiempo antes de la famosa tragedia en la cárcel, y, lejos de compartir aspectos de sus personalidades, Dick y Perry eran completamente diferentes. Dick nunca habría pensado en Perry como compañero para ejecutar un crimen de no haber sido por cierto relato que Perry le contó un día en prisión:

(...) ¿Sería posible que se hubiera equivocado al juzgar el carácter de Perry? ¿Tendría, como tantos otros en su lugar, un súbito ataque de pánico? Hacía un año, cuando se conocieron, había considerado a Perry ‘todo un tío’, aunque quizás un poco ‘engreído’, ‘sentimental’, y demasiado ‘soñador’. Le fue simpático pero no creyó que valiera la pena cultivarlo hasta el día en que Perry le habló de un asesinato que había cometido, describiendo con qué facilidad por ‘puro gusto’ había matado a un hombre de color en Las Vegas, golpeándolo con una cadena de bicicleta. Aquella anécdota había elevado la opinión la opinión que a Dick le merecía el pequeño Perry (...). Dick llegó al convencimiento de que Perry era ese ejemplar único, capaz de llevar a cabo, con o sin motivo, los mayores crímenes con la máxima sangre fría (...). Una vez llegado a semejante conclusión, empezó a ganarse a Perry halagándolo, fingiendo (...). (A sangre fría, 1965: 59).

De la misma manera que Dick utiliza a Perry para llevar a cabo sus propósitos, Capote se sirve de Dick para convertir a Perry en el personaje noble y entrañable en el que queda transformado el asesino. Mientras Smith admira lo que cree virtudes de su compañero, el autor presenta a Dick como todo lo contrario; el polo negativo de la acción. Dick es el artífice real del crimen, el cerebro que planea los golpes para luego escudarse en el aterrorizado Perry. La idea de ir a casa de los Clutter para robarles es del primero; la insistencia en que no quedasen testigos también. Y frente al sueño de Perry de robar en la casa para obtener dinero y vivir felizmente en México, Dick planea, además, violar a Nancy. La sangre fría, la traición y el pragmatismo lo pone Dick. Se aprovecha de las angustias y miedos infantiles de su compañero para conseguir sus objetivos, y además, es el que al final

termina cediendo ante la presión de la policía y rompiendo el pacto de silencio que ambos tenían. Conforme avanza la novela Dick se va convirtiendo en un personaje cada vez más odioso mientras Perry sufre la transformación opuesta.

En *A sangre fría* el destino de los Clutter y de sus asesinos aparece unido desde el principio de la novela. Se habla de cuatro disparos que acabaron con la vida de seis personas. Unas fuerzas desconocidas parecen ir empujando irremisiblemente a los personajes al trágico final.

4.1.5 Perry Smith: el fiel reflejo de Capote

Perry Smith constituye el eje vertebrador de la novela, un personaje propio del universo de ficción literaria de Capote que se convierte en el punto de inflexión de todos los acontecimientos. Cuando lo conoció, Truman pensó que sin él no podría construir la historia, y así lo reconoció tiempo después: “unless I could establish close contact with this half-Irish, half-Indian young man, I would have to abandon the project.” (Truman Capote, *Ghosts in the Sunlight*, 1973: 394).

De origen indio y procedente de Nevada, la vida de Perry fue un arduo camino espinado desde su nacimiento. Sus padres, más que desentendidos de su existencia, lo abandonan en un internado que acabará convirtiéndose en el factor que acentúe su soledad y sus miedos. De corta estatura y aspecto desvalido y deformado, Perry es consciente de su anormalidad física, producida, en parte, por un accidente de moto. En esta peculiar figura Capote verá reflejada su persona. La similitud entre ambos hace que el escritor use al personaje como vehículo para volcar en *A sangre fría* la carga autobiográfica presente en toda la obra.

Al igual que Capote, Perry tuvo una desafortunada relación con sus padres: acabaron sufriendo el abandono de unas madres alcohólicas, que posteriormente terminaron autodestruyéndose, y de unos padres que nunca pudieron hacer felices a sus esposas, que distaron mucho de representar la figura paternal que ambos buscaban. Esta decadencia de la que fueron testigos, hizo que pronto tuvieran que aceptar su condición de huérfanos, que a su vez, unida a las burlas de los demás chicos por su aspecto u origen, les condujo a la pérdida de su identidad y a la búsqueda constante de un refugio contra su soledad. Mientras Capote encontraba la salida a través de la escritura, Perry lo hacía a través de la pintura, la

poesía o la música, habilidades que fomentará en sus últimos años de vida en el corredor de la muerte. Desde el primer encuentro con Perry, Capote establecerá un vínculo emocional que persistirá hasta el último aliento de vida de Smith y que acabará requemándolo física y emocionalmente años más tarde. Una conexión tan visceral que acabó levantando sospechas sobre un posible romance entre ambos.

En la novela, Perry aparece como un personaje soñador y falto de amor y cariño. Refleja el ejemplo de a lo que puede llegar el ser humano cuando no ha sabido aceptarse a sí mismo. El aterrador realismo de Dick se contrapone a la utopía constante de vivir en sueños de Perry, sentimiento materializado a través del *pájaro amarillo*, representante del estado de paz, felicidad y reposo al que aspira el personaje. Así lo refleja Capote en el libro “No obstante eran fotografías buenas, más que nada por la expresión de Perry, su gesto de absoluta satisfacción, de beatitud como si por fin, y como en uno de sus sueños, un gran pájaro amarillo lo hubiera transportado al paraíso.” (A sangre fría, 1965: 119)

“Sentí que la respiración y la luz me abandonaban. Las paredes de la celda se abrieron, el cielo cayó y vi el enorme pájaro amarillo.” (Ibídem: 250)

Para Perry, Dick representa todas las cualidades que él no posee y cree necesarias para sobrevivir en un mundo hostil. Perry no es capaz de vivir con sus impulsos homosexuales, su físico ridículo y deforme, su imposibilidad para afrontar los problemas de una manera pragmática, su miedo a los demás y a lo que éstos piensen de él. De ahí que encuentre en Dick ese refugio ante los temores, el escudo humano ante los golpes que propina la vida, esa figura protectora que nunca tuvo. Perry tenía fe en Dick, era lo único que parecía ofrecerle una garantía para integrarse en el mundo real. Por ello le cuenta la mentira de que había matado a un negro a sangre fría. Buscaba una hazaña que impresionara a su compañero para poder ganarse su confianza; ésta última, ansiada también a la inversa y por la que Dick acaba aprovechándose de las conductas violentas de Perry.

Perry también es presentado ante el lector como contrapunto perfecto de Mr Clutter, un hombre pragmático y eficiente, inflexible en sus convicciones morales y religiosas, admirado por su comunidad e incluso con cierto poder sobre ella. Mientras Mr Clutter representa todos los valores en los que cree y por los que aboga la sociedad norteamericana, Perry constituye la ruptura de tales ideales. Frente a las extensas propiedades del granjero, Smith va de un lado a otro con únicamente lo puesto. Mientras Mr Clutter sueña con el buen

rendimiento de sus tierras, Perry lo hace con viajar a México o tocar la guitarra en grandes auditorios en Las Vegas; contrastes que se prolongan a lo largo del libro y que usa Capote para generar esa concepción de víctima que desea atribuir al personaje. En unas declaraciones recogidas por Manuel González de la Aleja, el escritor expone: “It is whatever I think about America, desperate, savage, violent America in collision with sane, safe, insular even smug America –people who have every chance, against people who have none.” (Ficción y Nuevo Periodismo en la obra de Truman Capote, 1990: 81).

Un aspecto que llamó la atención a los detectives fue la delicadeza con la que las víctimas habían sido tratadas antes de ser asesinadas. Las dos mujeres aparecieron arrojadas en sus camas, el padre colocado cómodamente en un cartón y el hijo menor, Kenyon, reposaba en el sofá. Esta sutileza había sido obra de Perry. El personaje era presa de un sentimiento ambivalente hacia un mundo al que deseaba tener acceso pero al que constantemente se le prohibía el paso. Perry fue un hombre al que siempre se le negó la posibilidad de ser feliz, al que nunca se le ofreció la posibilidad de amar y ser amado, de encontrar su hueco en la sociedad. Este deseo de amar y ser amado es el que motiva al personaje en todo momento, incluso segundos antes de disparar contra sus víctimas; así lo refleja Perry en la obra:

Le até los pies y luego las manos a los pies. Le pregunté si le apretaba mucho y me dijo que no, pero me pidió, por favor, que no le hiciera nada a su mujer. No había necesidad de atarla porque no iba a gritar ni escaparse de la casa. Me dijo que hacía años y años que estaba enferma y que empezaba a encontrarse mejor, pero que un susto así podría producirle una recaída (...) A continuación bajé al hijo. Le até las manos a una tubería que había en el techo. Pero pensé que no era muy seguro. Podía desatarse y desatar a su padre o viceversa. Por eso le corté la cuerda y lo llevé al cuarto de estar donde había un cómodo diván. Le até los pies a las patas del diván, le até las manos y luego le pasé un nudo corredizo alrededor del cuello de modo que si se movía se ahorcaba él mismo.” (A sangre fría, 1965: 228).

Cuando su muerte parece inminente, Perry, derrotado, tendrá que admitir que sus sueños han fracasado. En sus últimos momentos de vida se da cuenta del pequeño niño-adulto que era: “Me imagino que soy un bebé pequeñín que no puede mantener sus ojos abiertos.” (Ibidem: 298).

Perry, al que se le asignó como a Dick, un psiquiatra en la penitenciaría para verificar si los crímenes se cometieron en plenas facultades mentales, fue diagnosticado de esquizofrenia paranoide por el Doctor Jones, hecho con el que Capote justifica sus desequilibrios

emocionales y las fuerzas irracionales que le llevaron a la comisión de los crímenes. El doctor Jones expone las conclusiones de sus análisis clínicos sobre Perry en el juicio diciendo:

Su infancia, que él me relató y que yo verifiqué con los informes de archivo de la penitenciaría, se caracterizó por la brutalidad e indiferencia de ambos progenitores. A lo que parece, ha crecido sin orientación, sin amor y sin asimilar nunca un sentido claro de los valores morales...Capta con hipersensibilidad todo lo que sucede a su alrededor y no presenta síntoma alguno de confusión. De inteligencia superior a la media, posee una buena cantidad de información, considerando la escasa educación recibida... En los rasgos de su personalidad, destacan dos claramente patológicos. El primero es su 'paranoica' orientación hacia el mundo externo: es receloso y desconfiado, tiende a creer que los demás lo discriminan, que no son justos con él y que no lo comprenden. Hipersensible a las críticas, no puede soportar que se burlen de él. Siente necesidad de amistad y comprensión pero se resiste a confiar en los demás (...) Le es casi imposible separar la situación real de su propia proyección mental. Con mucha frecuencia agrupa a las personas considerándolas en masa hipócritas, hostiles y merecedoras de lo que él pueda hacerles. Relacionado con este rasgo, aparece otro, una rabia, siempre presente, pero dominada, que se dispara fácilmente ante la menor sensación de ser engañado, despreciado o considerado inferior (...) Esa rabia, cuando se vuelve contra sí mismo, le provoca ideas de suicidio (...) Además de estas características, el sujeto presenta débiles síntomas de desorden en sus procesos mentales. Tiene escasa capacidad de ordenar su pensamiento, no parece en condiciones de organizarlo (...) Para un diagnóstico psiquiátrico exacto sería necesario un examen más profundo, pero la actual estructura de su personalidad se acerca mucho a una esquizofrenia paranoide. (Ibídem: 277).

El proceso de la muerte de los asesinos se presenta para Capote, que incluso se hizo cargo de los costes de sus funerales, como el momento más doloroso de la que acabaría siendo una de las historias de su vida. El autor establece desde el primer momento la imposibilidad de un final feliz, por lo que la novela, desde el inicio, ya está marcada por la tragedia.

El vínculo sentimental con Perry no se rompe ni por un segundo durante el tiempo de ejecución de la sentencia, que el escritor presencia y recibe con semblante serio. Las últimas palabras de Smith constituyen un intento por redimirse de su culpa y alcanzar el estado de paz en brazos del idílico pájaro amarillo:

Pienso que es una cosa infernal quitar la vida de este modo. No creo en la pena de muerte ni legal ni moralmente. Puede que hubiera podido contribuir en algo, algo...-le falló la seguridad, la timidez le redujo la voz hasta que se hizo casi inaudible-. No sirve de nada que pida perdón por lo que hice. Hasta está fuera de lugar. Pero lo hago. Pido perdón. (Ibídem: 315).

Junto a Perry, Nancy también es un personaje de suma importancia dentro de la obra. Ambos son los hilos conductores de la narración. Nancy representa la recreación de las teorías del escritor que versan sobre el mundo del subconsciente, en el que las peores pesadillas pueden convertirse en realidad. Mientras, Perry es usado por el autor para explicar el fracaso en la búsqueda de esa otra persona o ese otro mundo en el que refugiar la soledad y los miedos. Nancy es presentada a través de una evocación casi siempre poética, mientras Perry se construye a través de sus contrastes con otros personajes.

Por medio de Nancy, Capote intenta materializar la idea del terror dentro de lo cotidiano. Nancy es una muchacha llena de juventud y vitalidad que en nada se parece a su madre. Con espíritu joven y enérgico, su muerte será la más dolorosa e imprevista. Su destino, que parecía un camino bordado de éxitos y felicidad, se ve truncado la noche en la que su dólar de plata provoca la furia de Perry y por consiguiente la muerte de toda su familia. Capote insiste en el trágico fin de la muchacha como parábola de esas fuerzas ingobernables que rigen el destino de los seres humanos y pueden convertirlo en atroces pesadillas. Lejos de vincular la muerte de Nancy con Perry, el autor pretende ofrecer al lector la faceta desinteresada y humilde de Smith en la muerte de la chica. Es él quien evita que sea violada por Dick, mostrando ese gesto de bondad y lealtad a sus principios y a lo que cree correcto. La intención de Capote no es contraponer a ambos personajes, sino todo lo contrario: unirlos como víctimas de una misma tragedia, como personas con destinos entrelazados.

Nancy, a pesar de su pronta muerte, está presente en toda la novela, mayormente por los recuerdos de su mejor amiga Susan y de su novio Bobby. Mientras los demás personajes van difuminándose poco a poco, Nancy permanece siempre como símbolo de aquella tragedia y eco de uno de los crímenes más sonados de Kansas. La figura de Nancy se queda hasta el final de la obra en el recuerdo de Susan y del detective Dewey, protagonistas de la escena que cierra con contundencia la historia de un crimen: “Nancy hubiera podido ser una jovencita igual. Se fue hacia los árboles, de vuelta a casa, dejando tras de sí el ancho cielo, el susurro de las voces del viento en el trigo encorvado.” (Ibíd.: 317).

4.1.6 Narrador omnisciente

La no presencia física del autor dentro de la obra crea una atmósfera de objetividad y realismo que dotan a la misma de una supuesta autenticidad que tiempo después será admirada por la crítica. Autores como Jorge Luís Borges reconocen: “Is composed with an almost inhuman objectivity” (Manuel González de la Aleja, 1990: 61)

Sin embargo, a pesar de su engañosa desaparición, Capote no es imparcial. Tiene unos pensamientos muy concretos que reflejará a lo largo de la historia. Todos los hechos son contruidos a raíz de los distintos puntos de vista del autor.

El escritor partió de fuentes documentales y personales para la obtención de la información de la que carecía cuando decidió analizar el caso. Las entrevistas con los familiares de las víctimas, los ciudadanos de Holcomb, los detectives del KBI y posteriormente los asesinos, le proporcionaron una multiplicidad de puntos de vista con los que consiguió dar ese carácter neutral y objetivo a la obra; no obstante, a medida que se acercaba al final y su vínculo con los asesinos era más visceral, el autor iba introduciendo cada vez más elementos subjetivos, que acaban provocando la inclusión de algunos de sus pensamientos en la narración. Así, en la última parte del libro, Capote deja entrever al lector su crítica al sistema penitenciario y a la pena de muerte en Kansas.

Aunque fue tildado por la crítica de manipular algunas informaciones, es innegable que desde un punto de vista artístico los logros y virtudes del autor son evidentes. Como expone Manuel González de la Aleja, el escritor, que hasta el momento había creado en su obra de ficción una teoría desoladora sobre el ser humano y el sentido de la existencia, va a proyectarla ahora hacia la realidad tangible, hacia el suceso real aparecido en las páginas de un periódico con la intención de confirmarla y darle un valor universal. Capote transforma el asesinato de una familia de Kansas en la culminación de todos los elementos que había manejado anteriormente en sus cuentos y novelas. El autor manifestó luego la necesidad de la non-fiction de elegir un tema que perdurara en el tiempo, que consiguiera mantener su significación a lo largo de las décadas (Ibídem: 62).

4.1.7 Éxito y decadencia

El 25 de septiembre de 1965, *The New Yorker* publica el primer número de una crónica de ciento treinta y cinco mil palabras dividida en cuatro partes. La serie fue un auténtico éxito que rompió con todos los récords de ventas anteriores. El mismo año, la editorial *Random House* publica la obra que acabaría costando la vida a Capote con el título *A sangre fría*. La publicación fue el vaticinio de una nueva forma de escritura en la literatura norteamericana, a la que el propio autor había llamado tiempo atrás *novela testimonio*.

A sangre fría logró reunir lo mejor del periodista y lo mejor del novelista. Y aunque su controvertida personalidad y los conceptos de realidad y verdad dentro de su obra fueron puestos en evidencia por gran parte de la crítica, el resultado final de la novela se antojó magnífico. *A sangre fría* fue el recipiente en el que Capote supo concentrar no sólo los temas de ficción que le caracterizaban, sino también una nueva técnica y un nuevo estilo literario, que, aunque no crearon el periodismo narrativo, sí que se presentaron como un intento innegable de encontrar fórmulas nuevas.

El debate que se generó en la crítica tras la publicación de la novela trajo posturas claramente enfrentadas. Por un lado estaban aquellos que consideraban el texto como un fantástico informe sobre la realidad y creían fielmente en la autenticidad del relato, y por otro, los que pensaban que eran exageradas las consideraciones en las que a Capote se le definía como el creador de la no- ficción. De un modo u otro es irrefutable que el escritor se convirtió con la publicación de *A sangre fría* en la figura literaria del momento. Para celebrar el triunfo de la obra y asegurarse de captar la atención que creía merecer, Capote organizó en el Hotel Plaza de Nueva York la que fue bautizada como ‘la fiesta de la década’, un gran evento al que asistieron grandes personalidades de la época y que se mantuvo durante tiempo después en la cabeza de las revistas y periódicos más destacados de la ciudad. Slim Keith, amigo de Capote, describió sus intenciones del siguiente modo:

Creo que era algo que este muchachito de Nueva Orleans siempre había deseado. Su fiesta había de ser la mejor. Deseaba ver que todos aquellos personajes destacados, los más relevantes de todos y cada uno de los ámbitos de la sociedad se morían de ganas de asistir a una fiesta organizada por un individuo diminuto y extraño, de apariencia peculiar –él mismo-. (Reed 1981: 369).

Sin embargo, éste éxito sobre el que se levantó una religión que aún continúa por parte de periodistas y lectores sólo logró salvar a Capote momentáneamente. El triunfo de la nueva novela no consiguió librar al escritor de sus pesadillas y demonios, hecho que él mismo acabó reconociendo en el documental *Truman Capote- Grandes escritores*:

Esta experiencia ha reforzado mi visión del carácter trágico de la vida. Es algo que siempre me ha perseguido, y es lo que explica esa extrema frivolidad de la que a veces hago gala. Esa parte de mí sigue ahí, en un rincón oscuro, ironizando sobre la tragedia y la muerte. Por eso me gusta el champán y vivo en el Ritz. (Truman Capote-Grandes escritores, 2010)

Alcanzar la cima de la fama fue el primer paso de una profunda decadencia personal y artística, en la que los sucesivos esfuerzos por crear nuevas obras en las que poder reconocerse fracasaron estrepitosamente. Aunque ya era consumidor frecuente de bebidas alcohólicas, éste hecho se intensificó exponencialmente durante los años posteriores a *A sangre fría* y predecesores a *Música para camaleones*, su primer trabajo serio después de las secuelas que le dejó la novela. La crisis personal y creativa en la que se vio sumido el escritor lo llevó a la búsqueda de nuevas fórmulas artísticas con el objetivo de encontrarse de nuevo; sin embargo, y aunque consiguió publicar algunos relatos, fue en vano. Muchos consideraron las nuevas publicaciones una manifestación externa de su agotamiento como artista; agotamiento que acabaría con su vida un 25 de agosto de 1984.

El testamento literario de Truman Capote confirma lo que en *A sangre fría* deja entrever y lo que *Música para camaleones* hacía todavía más claro. Que el novelista nunca fue un periodista, ni nuevo ni tradicional. La verdad pública, la verdad perseguida por el reportero no fue nunca el pilar de su creación literaria. Su verdad consistió siempre en la creación de una ilusión, en forma de ficción o reportaje, pero ilusión al fin y al cabo. Una ilusión creada por la imaginación del autor que se constituía como la verdadera realidad, coincidiese o no con lo que dijeran los periódicos o las crónicas de sociedad. Capote inventó a Perry y Dick, inventó a sus amigos y enemigos y con ellos, independientemente de que fuera moralmente correcto o no, los hizo más reales y más humanos. (Manuel González de la Aleja, 1990: 98)

4.1.8 Cuando la realidad se une a la ficción: el nuevo periodismo

Hace cinco décadas tuvieron lugar en Norteamérica una serie de movimientos sociales, culturales y revolucionarios que dieron a luz lo que hoy se conoce como Nuevo Periodismo, Periodismo Literario o Periodismo Narrativo. Aquellos años del rock y el amor libre fueron escenario principal de tensiones entre fuerzas opuestas que ocasionaron el surgimiento de nuevas tendencias. Lo contrario se puso de moda reduciendo lo convencional a un segundo plano. Esta oposición entre lo novedoso y lo antiguo se vio reflejada en todos los espacios sociales, políticos y culturales, tales como el arte, la literatura, la música o el periodismo. Esta contracultura, practicada en su mayoría por los jóvenes, los intelectuales o aquellos sectores de la sociedad que abogaban por el cambio, supuso la ruptura de los tabúes y las normas convencionales así como la defensa de unos ideales que se revelaban ante la opresión y las desigualdades.

El estilo de hacer periodismo conocido hasta entonces se vería sometido a un proceso de transformación marcado por la inclusión de una serie de técnicas provenientes de la literatura. Un nuevo estilo tanto para literarios como para periodistas, manifestaba Wolfe en su obra *El nuevo periodismo*:

Y si un nuevo estilo se creaba no a través de la novela, ni del cuento, ni del poema, sino a través del periodismo...era extraordinario (...) si un estilo literario nuevo podía nacer del periodismo, resultaba entonces razonable que el periodismo pusiese aspirar a algo más que una simple emulación de esos envejecidos gigantes, los novelistas.” (Tom Wolfe 1973: 36).

El Nuevo Periodismo se apoya en la manera de mirar y contar las cosas. El periodista abandona la prosa informativa y despersonalizada y asume un punto de vista, existente anteriormente pero camuflado por la idea de objetividad. No se trata de ser subjetivo, sino de mirar a la realidad desde un determinado punto de vista, ya que lo contrario resulta imposible. El Nuevo Periodismo se basa en la descripción de episodios reales haciendo uso de recursos literarios. Promete al lector contar historias ocurridas en el mundo cotidiano que todos habitamos, pero de una manera que rompe con las técnicas clásicas utilizadas hasta entonces: la construcción de los personajes, el uso de un narrador omnisciente capaz de mostrar lo que piensa o siente un personaje, la pluralidad de puntos de vista o la manipulación del orden temporal constituyen técnicas inherentes a la novela de ficción que se insertan en esta nueva manera de contar la realidad.

Los antecedentes de este Nuevo Periodismo se remontan a finales de los cincuenta y los años sesenta, y aunque hay controversias sobre cuándo y con quién comenzó este movimiento, hay muchos que señalan a Truman Capote con su obra *A sangre fría* como el padre de esta nueva tendencia, hecho que desmentirá con el tiempo al decir que él no inventó un periodismo nuevo, sino un nuevo género literario: la novela de no ficción.

Otros defienden que este periodismo tuvo su origen en Argentina en 1957 de la mano de Rodolfo Walsh y a través de la obra *Operación masacre*, una novela procedente de arduos años de investigación sobre los fusilamientos de José León Suárez durante el gobierno militar de la revolución libertadora. Esta obra es considerada un precedente del género de no ficción, ya que supone el relato novelado de un hecho real.

De la mano de Capote y Walsh irán otros como Tom Wolfe, Norman Mailer, *con Los ejércitos de la noche* en 1968, Hunter S. Thompson o Gay Talese, a los que se acabarán considerando fundadores del Nuevo Periodismo: “una casta de periodistas que de un modo u otro poseían el coraje de hablar a su manera metidos en cualquier ambiente.” (Ibíd., 43). Buscaban modelar la contracultura de una sociedad que experimentaba grandes cambios, buscaban retratar su imaginario sociológico. Wolf reconoce:

Para los nuevos periodistas que se sumergían donde pasaban cosas, había que tomar contacto con completos desconocidos, meterse en sus vidas de alguna manera, hacer preguntas a las que no tenías derecho natural a tener respuesta, pretender ver cosas que no se tenían que ver, etcétera. Y ante la incapacidad de los novelistas para enfrentarse al cambio vertiginoso experimentado por la sociedad estadounidense, los nuevos periodistas tuvieron para ellos solos, los locos años 60, obscenos, tumultuosos, *maumau*, empapados en droga, rezumantes de concupiscencia. (Ibíd., 58).

La crítica, tanto literaria como periodística, descalificó en ocasiones esta nueva corriente, debido, primero, a lo pretencioso que resultaba su nombre y segundo, como consecuencia de las confusiones a las que podía dar lugar un concepto tan genérico: “A decir verdad, jamás me ha gustado esa etiqueta. Todo movimiento, grupo, partido, programa filosofía o teoría que pretenda ser ‘Nuevo’ no hace más que pedir guerra.” (Ibíd., 38). Frecuentemente, en los años sesenta, cualquiera que tuviera menos de 35 años y una máquina de escribir era considerado un nuevo periodista; para los años setenta, cualquier variante del concepto periodístico tradicional recibía ese nombre. Manifiesta Wolfe:

La repentina aparición de este nuevo estilo de periodismo, sin raíces ni tradiciones, había provocado un pánico en el escalafón de la comunidad literaria (...) antes que nada estaban los novelistas. Se les

consideraba como los únicos escritores <<creativos>>, los únicos artistas de la literatura. Tenían el acceso exclusivo al alma del hombre, las emociones profundas, los misterios eternos, y así sucesivamente y etcétera...(Ibidem, 41).

Aunque se presente en los diarios y revistas, el Periodismo Narrativo suele ser un género encontrado en los libros, ya que es fruto de un arduo camino de investigación de meses o años que ocupa cientos de páginas, y aunque se aparecen muchos interrogantes vinculados al proceso de creación, algunas de las preguntas que cabe hacerse son: ¿cómo dota el autor de verdad una historia que narra en clave de ficción?, ¿cómo cumple el pacto de fidelidad con el lector, por el que se compromete a contar cosas verdaderas, si hace uso de un narrador omnisciente capaz de penetrar en los pensamientos de los personajes?

Este nuevo periodismo habla casi siempre de su modo de elaboración, con el objetivo de disipar las dudas que puedan afectar a la veracidad del relato o a la honestidad de su autor. Por lo general, en el prólogo de la obra, el escritor explica cómo tuvo acceso a las informaciones o pruebas que componen su relato, y es ahí donde se asienta el pacto de veracidad con el lector, donde reside la confianza que habrá de depositar en la obra el receptor; Truman Capote así lo argumenta en el prólogo de *A sangre fría*:

Todos los materiales de este libro que no derivan de mis propias observaciones han sido tomados de archivos oficiales o son resultado de entrevistas con personas directamente afectadas, entrevistas que, con mucha frecuencia, abarcaron un periodo considerable de tiempo. (*A sangre fría*, 1965).

En cuanto a las formas de consecución de la verdad, el periodista puede recurrir a diferentes técnicas. Para reunir las pruebas que servirán de argumentos a su relato, a veces, el autor se ve obligado adoptar un rol de detective o investigador, analizando documentos para llegar a la verdad de los hechos. Tras la publicación de *A sangre fría*, Capote se convirtió en una especie de criminólogo. Durante los años de investigación de la novela, el escritor se hizo una figura familiar en cárceles, juicios, despachos fiscales o abogados defensores. Durante los años posteriores, en los programas de televisión que daban a luz algún reportaje sobre mentes criminales, su presencia se hizo necesaria.

El segundo método de consecución de la verdad hace referencia a lo que Tom Wolfe denomina ‘técnica conjetural’, mediante la cual el autor narra los hechos desde el rol de testigo cercano o partícipe directo. Hacer un seguimiento tan detallado de un personaje, que se pueda terminar infiriendo cómo es incluso su manera de pensar, expone el escritor en su obra.

La opción restante para alcanzar la verdad y contarla es la que crea, practica y pone de moda el fundador del llamado Periodismo Gonzo, Hunter S. Thompson, consistente en convertirse en un personaje más de la historia y vivir los acontecimientos en la propia piel.

Una vez conseguida esa verdad, es necesario que se vea reflejada en la mirada crítica del lector. Para narrarla ha de utilizar las técnicas propias de la novela y el cuento. Tom Wolfe, argumenta en su obra *El Nuevo Periodismo* cuáles los procedimientos estilísticos necesarios para que el escritor dote de verosimilitud la obra que posteriormente será escrita en clave de ficción. El fundamental es la construcción escena-por-escena, mediante el cual se cuenta la historia saltando de una escena a otra y recurriendo lo menos posible a la narración histórica.

El siguiente procedimiento es el diálogo realista o diálogo como totalidad, consistente en reproducir textualmente las palabras de un personaje cuando actúa frente a otros personajes. El autor ha de representar las interjecciones, redundancias, entonaciones, cambios en el lenguaje...con el objetivo de retratarlo lo mejor posible.

El tercer procedimiento es lo que Wolfe denomina ‘punto de vista en tercera persona’, la técnica de presentar cada escena al lector a través de los ojos de un personaje particular, para dar al receptor la sensación de estar metido en la piel del personaje y de experimentar la realidad emotiva de la escena tal y como él la está experimentando.

Por último, y según Wolfe, el procedimiento que menos se comprende consiste en la relación de gestos cotidianos, hábitos, modales, costumbres, estilos de mobiliario, de vestir, de decoración, estilos de viajar, de comer, de llevar la casa; modos de comportamiento frente a niños, criados, superiores, inferiores, iguales, además de las diversas apariencias, miradas, pases, estilos de andar y otros detalles simbólicos que pueden existir en el interior de una escena. Al análisis de este conjunto de parámetros Wolfe lo denomina ‘descripción significativa’.

Estas técnicas de narrativización son las que permiten al lector transportarse al corazón del relato, acercarse a la piel de sus personajes, revivir sus escenarios y acciones, y en última instancia, confiar en la veracidad de todo lo que lee.

Es cierto que en sus inicios el Nuevo Periodismo pecó de optimista. Las esperanzas puestas en esta nueva técnica de contar la verdad fueron demasiado elevadas. Se pensaba que el Nuevo Periodismo sustituiría al periodismo convencional. Sin embargo, en el futuro se iría

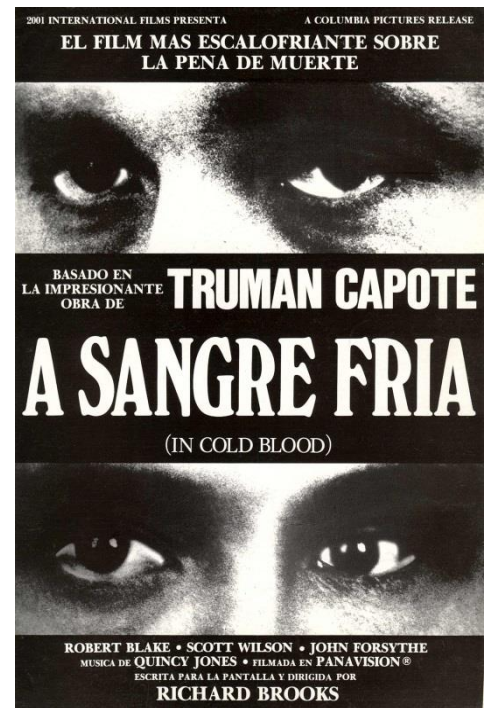
difuminando hasta quedar reducido a una porción de lo que fue. No obstante, su éxito prevalece en ciertos sectores de la profesión que aun consideran que este nuevo modelo de reflejar la realidad ha supuesto para el periodismo el sello creativo que algunos tan necesario veían, otorgándole, a su vez, ese carácter ameno, profundo, crítico e independiente que se antoja indispensable para un buen reflejo de la realidad.

4.2 A sangre fría: análisis fílmicos

4.2.1 A sangre fría. Ficha técnica

- Nacionalidad: EEUU
- Año: 1967
- Duración: 134 minutos
- Dirección: Richard Brooks
- Guion: Richard Brooks (novela: Truman Capote)
- Producción: Columbia Pictures
- Fotografía: Conrad Hall (blanco y negro)
- Música: Quincy Jones
- Personajes:
 - Robert Blake: como Perry Smith
 - Scott Wilson: como Dick Hickock
 - John Forsythe: como el detective Alvin Dewey
 - Paul Stewart: como el detective Harold Nye.
- Premios:
 - 1967: 4 nominaciones al Oscar: director, guion adaptado, fotografía, música.
 - 1967: nominada al globo de oro: mejor drama.
 - 1967: National Board of Review: mejor director.
- Argumento:

Cuatro miembros de una tranquila familia de granjeros de Holcomb (Kansas) son brutalmente asesinados por Dick (Scott Wilson) y Perry (Robert Blake), dos ex convictos con facultades mentales perturbadas. La brigada policial del Estado liderada por Alvin Dewey (John Forsythe) abre una línea de investigación para atrapar a los asesinos y resolver el caso.



4.2.2 *A sangre fría. Ficha literaria*

La película de Richard Brooks de 1967 supuso la primera adaptación al cine de la famosa obra *A sangre fría* de Truman Capote. Filmada en su totalidad en blanco y negro, se presenta como un intento de retratar con fidelidad los acontecimientos del libro.

4.2.2.1 Estructura narrativa

Sigue una estructura de historias atómicas. Hay una diégesis, un universo desarrollado con personajes, acciones, transformaciones, espacios o tiempos relacionados, que engloba tres historias atómicas: de un lado la historia de los asesinos, de otro la de los detectives y por último el flashback de la comisión del crimen de Perry. Tres historias relacionadas que se desarrollan mediante la subordinación. La principal, eje a raíz del cual se desarrollan las demás, es la historia de Perry y Dick; sus encuentros, sus huidas, su detención y posteriores años en la cárcel. A ésta se le subordinan las otras dos; de un lado el proceso de investigación de los detectives y de otro la rememoración de Perry sobre la forma en que fueron cometidos los crímenes. La estructura temporal que sigue el filme es una estructura no lineal, debido a los continuos saltos al pasado de Perry; tampoco la historia empieza como termina. Mientras que en el libro la historia se abre con una descripción detallada sobre el lugar en el que se desarrolla la tragedia, *Holcomb*, la imagen que abre la historia en la película es la de Perry en el interior de un autobús tocando la guitarra. Al son de una música desgarradora y chirriante, al más puro estilo hitchconiano, el primer plano que se muestra del personaje es la bota que posteriormente será la huella encontrada en el escenario del crimen. Desde el primer momento el director juega con el contraste de luces; El personaje de Perry es presentado desde la oscuridad, siendo su cara visible únicamente cuando enciende el mechero, técnica utilizada para generar suspense y angustia.

Seguidamente es presentado el personaje de Dick, montando con su padre en el coche la escopeta con la que se cometerían los crímenes. Mientras que en el libro Capote introduce el desastre a través de una presentación liviana del lugar, Brooks se centra directamente en la tragedia, avvicinando el drama desde el primer momento.

La primera parte del filme, al igual que en la obra escrita, es un continuo vaivén de secuencias que contraponen las vidas de ambas partes de la historia: de un lado la de la familia Clutter y de otro la de los asesinos.

Mediante una panorámica horizontal que vuelve al mismo punto, el director nos presenta el paisaje y la casa de los Clutter, planos que vuelven a aparecer en el filme de 2005 con el título *Capote*. Mientras que las secuencias de Perry y Dick se desarrollan al son de un ritmo y un jazz vertiginosos, las de los Clutter se desenvuelven a través de sonidos puramente clásicos, que crean en el espectador sentimientos de tranquilidad completamente opuestos a los que evocan los de los asesinos. Esta contraposición de sonidos se mantiene a lo largo de todo el filme.

Durante toda la película, a excepción de los últimos veinte minutos, se da la ausencia de narrador, predomina el *showing*. En la última parte, sin embargo, se da el *telling*, un narrador heterodiegético (el propio Truman Capote), ajeno a la historia y los personajes que resume en poco tiempo los cinco años que Perry y Dick pasan en el corredor de la muerte y cómo se desarrollan sus días hasta la fecha de sus ejecuciones. En el libro Capote relata todos estos hechos bajo el título *El rincón*, último capítulo de la obra que en poco más de ochenta páginas relata la cuenta atrás de ambos personajes. Ante la imposibilidad de contar todo en imágenes, el director recurre al narrador, que aunque refleja fielmente lo que Capote cuenta, omite, por falta de tiempo información relevante. Así, la primera parte de este capítulo final, en la que Perry y Dick permanecen en otras celdas antes de ir a *La hilera*, y en la que el escritor se detiene para mostrar al lector los sentimientos de ambos personajes, queda omitida en la película.

4.2.2.2 Modelo de mundo

La evolución se presenta como la forma en la que reacciona el hombre ante un problema impercedero. El ser humano, a diferencia de los animales, siente la necesidad de ficcionalizar, de innovar, de encontrar nuevas soluciones a los viejos problemas. Ficcionalización como vía de escape a los obstáculos que se presentan. La realidad se presenta como insuficiente, de ahí la necesidad de crear nuevos parámetros o mundos ficcionales, ilimitados y variados. No hay un concepto absoluto de ‘realidad’ o de ‘mundos’, sino que hay que hablar de *modelos de realidad* o *modelos de mundo*. Pero un modelo no es una simple imagen de la realidad o del mundo, sino una representación de la realidad o del mundo provisto de una estructura y una función. Como el mundo ficcional se basa en un referente, se tendrá de él la visión particular y semiotizada que tenemos de la realidad. Podemos identificar tres modelos de mundo (Jesus García Jiménez, 1993: 29):

- Mundo verdadero: a él corresponden los modelos de mundo cuyas reglas son las del mundo real objetivamente existentes
- Mundo ficcional verosímil: sus reglas no son las del mundo real objetivo pero están construidas de acuerdo con éstas.
- Mundo ficcional no verosímil: corresponden los modelos de mundo cuyas reglas no son las del mundo real ni similares a éstas.

La película *A sangre fría* se basa en un mundo ficcional verosímil. Aunque el filme se esté basado en un hecho real no deja de ser ficción. El director vuelca en el guion y el rodaje su perspectiva, su punto de vista sobre los hechos, su forma de hacer y entender el cine. Adapta un suceso real a unos pensamientos e ideas (las suyas propias) subjetivas.

4.2.2.3 Enunciación (autor real/autor implícito)

Dentro del proceso de enunciación existen varios elementos significativos como el autor real, el autor implícito o el narrador. El autor real se presenta como el emisor, el autor concreto, el anunciador que deja su huella en el relato a través de las decisiones tomadas (tipo de planos, encuadres...). El autor real puede hacer referencia a una persona o a un grupo de personas. En *A sangre fría* el propio director, Richard Brooks se presenta como autor real, pues es también el guionista de la historia, el hacedor y emisor del relato. El autor implícito es un concepto más abstracto y complejo por la terminología que lo define. El autor implícito está en todos los aspectos del relato, ya sea a través de los personajes, el sonido, la iluminación...está presente en todo el discurso (Ibídem, 84). La huella del autor implícito es la focalización, que se divide en tres tipos (Ibídem, 88):

- Omnisciente o cero: cuando el espectador sabe más que los personajes. Se da toda la información relevante para que no haya suspense.
- Externa: se produce cuando el espectador sabe menos que los personajes. El relato se presenta lleno de sorpresas y explosiones argumentativas.
- Interna: se produce cuando el espectador sabe lo mismo que el personaje. Los hechos son focalizados a través de algún personaje del relato. Este tipo de focalización puede ser, a su vez, fija, cuando un personaje focaliza todos los hechos del relato; variable, cuando varios personajes focalizan varios hechos diferentes, o múltiple, cuando varios personajes focalizan el mismo hecho. Todos cuenta lo mismo desde diversos puntos de vista.

El tipo de focalización que encontramos en *A sangre fría* es la focalización interna múltiple. Para el espectador y los personajes los acontecimientos se desarrollan a la vez. Al igual que los personajes, el espectador no sabe qué pasara, lo va descubriendo junto a ellos. También es múltiple, porque la historia va siendo contada a través de la visión de diferentes personajes, como los asesinos, los detectives o los Clutter.

4.2.2.4 Tiempo

Para analizar el tiempo es necesario diferenciar entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso. Mientras que el tiempo de la historia tiene que ver con los acontecimientos narrados dentro de la película, el tiempo del discurso se corresponde con la extensión y la duración de la película (Inma Gordillo-apuntes sobre Narrativa audiovisual). De este modo, en *A sangre fría* el tiempo de la historia y el del discurso no solo no coinciden sino que además el del discurso es menor que el de la historia, dando como resultado una duración anormal por contracción. El tiempo de la historia equivale a los casi seis años en los que los acontecimientos se desarrollaron mientras que el tiempo del discurso a las cerca de dos horas de duración de la película. Esta contracción del tiempo puede apreciarse a través de diversos elementos narrativos como la elipsis o el alargamiento.

La elipsis, o eliminación de un fragmento temporal, se da al comienzo del filme; La primera media hora se presenta crucial para el posterior desarrollo de los hechos, pues en ella se relata el día de la comisión del crimen, el día D; sin embargo, en ningún momento de este primer tiempo aparece cómo se llevaron a cabo los crímenes, cómo Dick y Perry asesinaron a sus víctimas. Desde la imagen del coche de los convictos aparcado enfrente de la casa de los Clutter, la película pasa directamente a escena en la que Susan Kidwell, la mejor amiga de Nancy, encuentra los cadáveres. El director omite este tiempo, no hay imágenes del asesinato hasta el flashback de Perry en el coche de los detectives.

Los flashback de Perry constituyen otro elemento destacable del tiempo. Las idas y venidas del personaje al pasado son un intento de conectar con el espectador mostrando el lado más sensible del asesino; sus miedos, frustraciones y sus sueños. Del mismo modo en que Capote lo hizo en su obra, Brooks va convirtiendo a Perry en un ser vulnerable que, conforme los minutos pasan, va adquiriendo protagonismo. Tal es el nivel que se convertirá en el cierre de la película con la escena de su muerte. Mediante y nuevamente el uso de la elipsis, el

director omite la muerte de Dick, mencionada por el narrador pero no mostrada. Sin embargo, la de Perry supone el climax del filme; haciendo uso del alargamiento el director cierra la historia con la imagen de Perry con la soga al cuello cayendo al vacío. Se da un movimiento de ralentización mientras el personaje va muriendo, que culmina con el fundido a negro que pone punto y final a la trama.

4.2.2.5 Ritmo

Desde el inicio y hasta el final la película avanza a un ritmo vertiginoso, que acompañado de rápidos e irregulares movimientos de cámara propios del cine independiente, crea la dosis necesaria de suspense requerida por la historia y también por el espectador. La mayoría de las escenas que giran en torno a las actuaciones de los asesinos se desarrollan a un ritmo casi frenético, que en ocasiones roza lo angustiante. Estas técnicas utilizadas por el director con el objetivo de generar en el espectador un estado de constante nerviosismo son puestas en escena a través de sonidos rotos y desgarrados que incrementan el nivel de pánico, buscado tanto por Capote en la novela como por Brooks en la película.

Este ritmo acelerado que envuelve a los asesinos se contrapone al ritmo lento y pausado que rodea a la familia Clutter. Sus movimientos, lineales y regulares, evocan en el espectador sentimientos de tranquilidad. No obstante su aparición es corta y este ritmo se ve eclipsado a lo largo de la película por un compás más acelerado.

Otro elemento narrativo destacable e intrínsecamente relacionado con el ritmo es la música. El compositor estadounidense Quincy Jones fue el encargado de crear los sonidos que supusieron una de las cuatro nominaciones al Oscar que se llevó *A sangre fría*. La mezcla entre blues, jazz y soul que envuelve cada escena de tensión cumple a la perfección la función para la que está destinada: generar en el espectador un estado de incertidumbre y angustia, que acabe provocándole la empatía con los personajes y la historia.

4.2.2.6 Espacio

En el discurso audiovisual el espacio nos viene dado a través de las imágenes y los sonidos. No hay que confundir el espacio con el lugar, pues no son sinónimos. El espacio se presenta como el conjunto de componentes físicos que sirven de escenario al desarrollo de la acción y al movimiento de los personajes; el lugar es la posición geográfica donde ocurren los

acontecimientos. Lugares son Kansas, Holcomb, Las Vegas o México, sin embargo los espacios son diversos y tienen características variadas.

En la película aparecen diferentes espacios relevantes para el desarrollo de la historia, como la casa de la familia Clutter, el coche de Dick o la cárcel.

La casa de los Clutter se presenta como un espacio cargado de protagonismo, intrínsecamente ligado a cada miembro de la familia. Pasa de ser un espacio lleno a convertirse en un espacio vacío con los crímenes, e incluso opresor y asfixiante cuando Perry rememora los asesinatos.

Tanto la casa como el paisaje árido que la envuelve y al que la cámara regresa una y otra vez para consagrarlo como punto de referencia constituyen espacios identificativos, pues en ellos se subrayan las características que los hacen reconocibles. Cada vez que en el filme aparece el paisaje o la fachada blanca de la casa, sabemos que se está haciendo referencia a los Clutter.

Otro espacio fundamental y mencionado anteriormente es el coche del padre de Dick en el que viajan los convictos. El coche se presenta como el vínculo de Perry con su pasado, así como una puerta a su futuro y a sus sueños. También como recipiente de los pensamientos, frustraciones y conversaciones de ambos personajes.

La comisaría de Las Vegas en la que interrogan a los asesinos es otro espacio significativo y vinculado a los detectives. Aparece como nexo de unión entre éstos y su trabajo, con el objetivo de reforzar ese vínculo. Se presenta también como un espacio identificativo gracias al sonido. Cuando aparece la comisaría el espectador puede escuchar el sonido del tecleo de las máquinas de escribir, sonido que directamente relaciona con la autoridad.

Las celdas o la nave en la que son ahorcados los asesinos representan espacios de menor importancia, directamente unidos a los asesinos. Se presentan como espacios interiores, cerrados e incluso vacíos que despiertan sentimientos de angustia y pena. Espacios también con una finalidad concreta: la de evocar la muerte.

4.2.2.7 Personajes

Al igual que en el libro, en la película, Perry acaba convirtiéndose en el eje vertebrador de la historia. Brooks refleja a la perfección las características de las que Capote en la novela dotó al personaje: pequeña estatura, aspecto desvalido y anormalidades psíquicas. Brooks presenta a Perry como un personaje dependiente de su compañero y leal al mismo. Cuando ambos son detenidos en Las Vegas Dick confiesa antes que Perry. Rompe ese pacto de lealtad y confianza que Smith se empeña en conservar. El espacio que constituye el punto de referencia para Perry en la película es el coche; en él, el personaje evoca su pasado, mostrado para conseguir la empatía del espectador y que éste lo convierta en vulnerable. En el coche Perry recuerda el accidente de moto que le deformó una pierna, se imagina dando un concierto en un auditorio en Las Vegas, se acuerda de su infancia y de los golpes que su padre propinaba a su madre en su presencia; en el coche Perry le cuenta al detective Dewey de qué manera y con qué frialdad cometió los crímenes. A través de este objeto el director describe al personaje. Dentro del vehículo y tras la comisión de los asesinatos Perry le hace a Dick el siguiente comentario: “¿Sabes? No debemos estar bien del coco para hacer lo que hicimos. Si nos agarran no habrá quien nos salve el cuello, amigo.” Palabras, pronunciadas también en el libro, con las que el director evidencia el desorden mental del personaje. Otros elementos que al igual que Capote usa Brooks para definir el perfil de Smith son el famoso pájaro amarillo, signo de su carácter soñador, o la radio de Kenyon, el vínculo más directo de Perry con la familia Clutter.

Un personaje mencionado pero no profundizado por Capote en el libro y sí por Brooks en la película es el padre de Perry. A través de la entrevista que le hace el detective Dewey sobre su hijo el espectador es capaz de ponerle cara al causante de los mayores miedos de Smith. Mientras que en el libro Capote retrata al padre como una persona desentendida de su propio hijo, en la película aparece como un hombre que quiere y anhela a su descendiente. En el flashback de Perry sobre el modo de comisión de los crímenes el personaje tiene una epifanía de su padre apuntándole con una escopeta, detonante, junto con la moneda de un dólar de Nancy, que le lleva a empuñar el arma y disparar a los cuatro miembros de la familia.

El personaje de Dick goza, al igual que el de Perry, de una perfecta caracterización en la película. Brooks lo describe y refleja como aquel muchacho pragmático y asustadizo que ya

vendió Capote en el libro. Hickock posee la parte racional de la que Smith carece y la capacidad de supervivencia que a Perry le falta. En la película, a través de las escenas de los cheques falsos, Brooks refleja esa cualidad del personaje para salir adelante en un mundo hostil. Sabe adaptarse a las circunstancias cuando las cosas no van bien y esquivar los problemas cuando se presentan; sin embargo, también deja entrever el director ese carácter aprensivo del personaje, a ese chico asustadizo y frágil que puede romperse. Así lo demuestra en el desplome en la comisaría de Las Vegas, en la que, al confesar el delito, Dick se desmorona y se hace pequeño.

El detective Dewey constituye otro pilar fundamental en el filme. A través de él Brooks refleja la legalidad y el aplome, la racionalidad y la constancia. La derrota cuando no es capaz de atrapar a los asesinos en la propia Kansas y el éxito cuando son cazados en Las Vegas. También ese carácter triunfalista cuando son finalmente ahorcados.

Para describir de una manera más eficiente al personaje y retratar esa figura de autoridad representante del KBI, el director hace uso constante de las luces y las sombras. En la mayoría de los planos en solitario el personaje aparece envuelto en sombras con el fin de transmitir ese efecto de seriedad y responsabilidad que le caracteriza.

El personaje de Floyd Wells, que en el libro se lleva cierto protagonismo, es mucho menos relevante en la película. Hace una pequeña aparición en el momento de la famosa recompensa que ofrece el KBI a quien dé el nombre de los asesinos que lejos queda de la responsabilidad que Capote le otorga en el libro. Las declaraciones de Wells son cruciales para que los detectives establezcan una línea clara de investigación, un objetivo concreto. Sin embargo, y aunque su presencia sea menor en el filme, Brooks demuestra en esos pocos minutos la importancia del personaje, que no deja de ser secundario.

Los miembros de la familia Clutter son también personajes secundarios en el filme. Aparecen únicamente durante la primera media hora, a través de una escueta presentación y en los *flashbacks* de Perry. Es evidente que se presentan como piezas indiscutibles de la historia; sin embargo no constituyen el eje de la trama. Tal como en el libro, la familia está presente a lo largo de toda la película a través de otros personajes. Perry y Dick, el detective Dewey, Susan Kidwell, Floyd Wells o la señora Mirtle Clarke, que aparece como representante del pueblo del Holcomb y que en el filme es un personaje real, hacen

continuas referencias a los Clutter en aras de mantener su presencia hasta el final. Pero no hay que olvidar que los verdaderos protagonistas son los asesinos.

En conclusión, esta fría historia que Brooks lleva a la pantalla carece de ciertos aspectos de los que goza el libro y viceversa. Es más que evidente que Capote le dio a su reportaje cierto tono morboso que lo colocó en las bocas de críticos que especularon sobre su posible relación con Perry, nunca comprobada; y que en ese sentido Brooks se desmarca en la película superando a la obra escrita, otorgándole a la misma un carácter más franco y sincero que no se atreve a cruzar la línea de lo pernicioso. Sin embargo, y aunque la adaptación se presenta como un fiel retrato de los hechos que narró Capote, Brooks no consigue sumergirse en las profundidades de los personajes. Su historia se queda en una capa mucho más superficial, consecuencia de la velocidad que el director imprime a la historia. A diferencia de los intensos y profundos análisis que Capote hace de cada uno de los personajes, Brooks se queda sin tiempo para ahondar. En menos de media hora la familia Clutter ha sido borrada del mapa, un minuto aproximadamente es lo que aparece en escena Floyd Wells, a quien Capote otorga un número de páginas privilegiado, o en un resumen de poco menos de media hora condensa Brooks lo que Capote tardó cinco años en escribir. Carencias que reflejan la indiferencia del director a la hora de respetar las directrices marcadas entonces por el escritor.

No obstante, *A sangre fría* de Richard Brooks se concibe como algo más que un thriller policiaco; es la expresión del terror y la angustia a través de las frías miradas de dos jóvenes envueltos en una realidad triste y vacía, es la crítica al sistema penal estadounidense, la reflexión sobre la naturaleza del hombre y las circunstancias que lo llevan a privar la vida de otros.

4.2.3 Capote (ficha técnica)

- Nacionalidad: EEUU
- Año: 2005
- Duración: 110 minutos
- Dirección: Bennett Miller
- Guion: Dan Futterman (novela: Gerald Clarke)
- Producción: Sony Pictures Classics / A-Line Pictures /Cooper's Town Productions /Infinity Media Canada Inc.
- Fotografía: Adam Kimmel
- Música: Mychael Danna
- Personajes:

Philip Seymour Hoffman: como Truman Capote

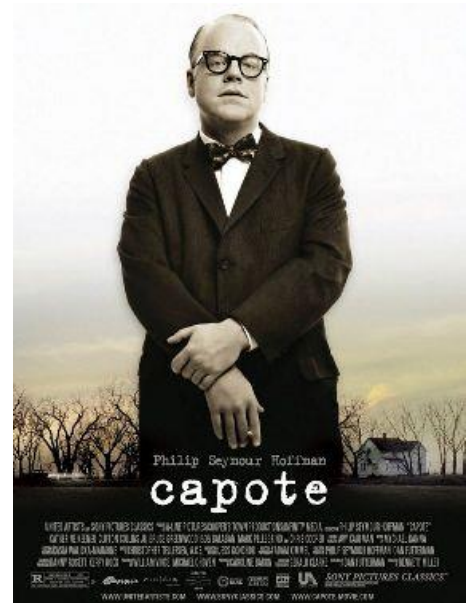
Katherine Keener: como Harper Lee

Clifton Collins Jr: como Perry Smith

Chris Cooper: como Alvin Dewey

- Premios:
2005: Óscar al mejor actor: Philip Seymour Hoffman (5 nominaciones).
2005: Globos de oro: mejor actor dramático: Philip Seymour Hoffman.
2005: Premios BAFTA: mejor actor: Philip Seymour Hoffman (5 nominaciones).
National Board of Review: mejor actor.
Círculo de críticos de Nueva York: mejor director novel: Bennett Miller.
Festival de Toronto: mejor director novel, actor y actriz de reparto.
- Argumento:

El escritor Truman Capote decide desplazarse a Kansas para investigar el sangriento crimen de una familia de granjeros que relata una noticia del *New York Times*. Acompañado de su amiga Harper Lee iniciará una profunda investigación mediante la que descubrirá que realidad y ficción no son dos conceptos tan desunidos como pensaba.



4.2.4 *Capote. Ficha literaria*

La adaptación cinematográfica de Bennett Miller no puede considerarse del todo un biopic. Aunque bien es cierto que el filme se centra en el personaje de Truman Capote como un intento por reflejar su personalidad, no llega a la categoría de biografía. *Capote* se presenta como un drama sobre los seis años de investigación del escritor a caballo entre Nueva York y Kansas.

4.2.4.1 Estructura narrativa

Al igual que en *A sangre fría* de 1967 la estructura que sigue *Capote* es una estructura de historias atómicas. Hay una diégesis, un universo desarrollado de personajes y acontecimientos que contiene cuatro historias atómicas. La principal comprende la investigación que, junto a Nelle Harper Lee lleva a cabo Capote en Kansas. De ella derivan otras tres: de un lado la relación que establece el escritor con el detective Alvin Dewey y su familia, de otro, la poca afectuosa historia de amor que Truman mantiene con Jack Dunphy, y por último la amistad que entabla el periodista con los asesinos, más concretamente con Perry Smith. La estructura temporal de la película se configura como no lineal, debido al flashback de Perry sobre la comisión de los crímenes en la segunda mitad de la trama. En ocasiones la estructura no lineal puede coincidir con una estructura circular si la historia acaba donde empezó. No es el caso de *Capote*, donde el relato comienza con una presentación del árido paisaje de Holcomb y finaliza dentro del avión en el que Capote regresa a Nueva York tras la muerte de los asesinos.

La película se divide en tres capítulos separados por fechas: *15 de noviembre de 1959*, que abarca el primer periodo de investigación del escritor y Nelle, el primer contacto con el pueblo de Holcomb y la primera fase de entrevistas y recopilación de informaciones. El segundo capítulo, con título *6 de enero de 1960*, se introduce en el comienzo de la relación entre Capote y los asesinos; la última parte, *Un año más tarde* engloba los años de apelaciones y el posterior final en el que derivan.

La película ésta marcada por el *showing* a excepción de unos pocos segundos en los que aparece el *telling*. Capote recuerda escribiendo su libro un diálogo que tuvo con Perry en la celda. No hay flashback ni imágenes pasadas, solamente la voz de Smith diciendo aquellas palabras. Y es aquí donde aparece la figura del narratario: elemento intradiscursivo que

actúa como receptor del narrador. El narratario nunca puede ser el espectador, pues éste no está dentro del discurso. Existen dos tipos de narratario según la historia:

- Narratario homodiegético: es personaje de la historia que está narrando el narrador.
- Narrador heterodiegético: no es personaje de la historia que está narrando el narrador.

El narratario en *Capote* es el propio Truman, pues las palabras de Smith van dirigidas a él. Además se presenta como un narratario homodiegético, puesto que también es personaje de la historia y está vinculado a la información de Perry.

4.2.4.2 Enunciación (autor real/autor implícito)

El autor real en Capote es Dan Futterman, emisor del relato y creador de la historia, aunque ésta provenga de una adaptación. El autor implícito, presente en todos los aspectos del discurso audiovisual se analiza a través del tipo de focalización. En el caso de *Capote* la focalización sería interna, pues el espectador sabe lo mismo que los personajes, no se lanza toda la información al principio ni tampoco se dan explosiones argumentativas, y además fija, ya que los hechos son focalizados a través de un único personaje, Truman Capote.

4.2.4.3 Espacio

En el filme hay dos lugares claramente diferenciados y contrapuestos: Kansas y Nueva York. Kansas representa el trabajo, el esfuerzo, el agotamiento y la caída. Refleja la parte más oscura del escritor, la de sus miedos y su pasado. Evoca su lado más sentimental y humano. Kansas simboliza la autodestrucción de Capote, el primer paso de una profunda crisis que acabará con su vida. Nueva York, sin embargo, refleja el éxito, el triunfo personal, la admiración de los que lo escuchan, el enaltecimiento de su figura y todas las cualidades que esconden su verdadero 'yo'. Nueva York es la apariencia y Kansas la realidad. Ambos lugares recogen la complicada personalidad del escritor.

A lo largo de la trama se muestran diferentes espacios con características propias.

El hotel en el que se alojan Nelle y el escritor en Holcomb constituye uno de los dos espacios protagonistas. Allí es donde comprueban y verifican las informaciones dadas por los entrevistados y donde ambos personajes encuentran la calma. Este espacio interior es el

único punto de unión entre Truman y Jack, ambos conectados por el teléfono, objeto al que Miller dota de un cierto protagonismo. El teléfono es la vía de conexión entre Capote y sus más allegados. A través del teléfono el escritor es capaz de expresar las ideas, pensamientos y sentimientos de lo que vive y experimenta.

Otro espacio de gran significación lo constituye la celda de Lansing, en la que Perry y Dick esperan resignados su muerte. La celda se presenta como un espacio pequeño, cerrado, opresor y frío cargado de soledad y culpa. También como un espacio identificativo, pues en él se subrayan las características que lo hacen reconocible. Al verlo, el espectador lo vincula directamente a los asesinos. Sus colores oscuros transmiten al receptor todos esos rasgos que lo identifican.

Como espacios de menor relevancia aparecen la casa del detective Alvin Dewey y su familia o la sala de tribunal en la que son juzgados los asesinos. El primero se presenta como una vía de escape ante la presión a la que en ocasiones se ve sometido el periodista mientras el segundo recoge la tensión e incertidumbre de unos acontecimientos impredecibles.

4.2.4.4 Tiempo

Mientras el tiempo de la historia, relacionado con los acontecimientos que se narran en la película, equivale a seis años, el tiempo del discurso, correspondiente a la duración del filme, es de una hora y cincuenta minutos. No solo ambos tiempos no coinciden sino que el del discurso es menor que el de la historia, dando como resultado, al igual que en *A sangre fría* de 1967 una duración anormal por contracción.

El tiempo de la historia, retratado por Miller con una precisión excelente, está dividido en tres partes claramente diferenciadas y mencionadas anteriormente: De un lado el tiempo entre el 15 de noviembre de 1959 y el 6 de enero de 1960, que comprende el primer contacto con la tragedia; de otro, el tiempo entre 1960 y 1961, y por último y diferenciado en la película con el título *Un año más tarde*, el tiempo entre 1961 y 1965, año que pone fin a las vidas de los convictos.

4.2.4.5 Ritmo

El ritmo es una de las señas de identidad de *Capote*. La película se caracteriza por un ritmo lento acompañado de la clásica banda sonora de Mychael Banna. La lentitud con la que se desarrolla la trama permite crear planos más largos cuyo contenido incida en la mente del espectador y pueda ser recordado al final del filme. Así, *Capote* está llena de planos detalle y primeros planos de varios segundos sobre fotografías de los rostros de la familia Clutter, que aparecen una y otra vez a lo largo de la trama para evidenciar su presencia, aunque ésta no sea física.

4.2.4.6 Música

Sonidos puramente clásicos son los que envuelven a la obra, a excepción de los momentos en las fiestas de Nueva York, que el compositor retrata al son de melodías más rítmicas. Aparecen también sonidos característicos como el de la máquina de escribir de Capote, con la finalidad de reflejar el trabajo, o la respiración profunda de Perry segundos antes de su muerte, como un deseo del director de generar nerviosismo y angustia en el espectador. En ocasiones la película carece de sonido y diálogos y simplemente presenta los acontecimientos a través del silencio, técnica que la convierte en todavía, y si cabe, más fría y distante.

4.2.4.7 Personajes

Truman Capote constituye el eje a raíz del que se desarrollan los acontecimientos. Su apariencia física se constituye como su rasgo más identificativo: ligeramente albino, rubio, con gafas de concha, fular y cierto contoneo al andar, no se esfuerza en ocultar su amaneramiento. Ya lo definió Marc Weingarten en *La banda que escribía torcido*: “En americana y con pajarita, con unas gafas de concha que resaltaban todavía más su aspecto afeminado, Capote era, de los pies a la cabeza, un friki sibarita, un ratón de biblioteca neoyorquino.” (Marc Weingarten, 2013:56)

Junto a la apariencia física, la voz constituye otra característica determinante del personaje. Una voz femenina, debilitada y vaga por momentos, reproducida con lentitud y en ocasiones desesperante, es lo que consigue plasmar a la perfección el actor Philip Seymour Hoffman, merecido ganador de la estatuilla por su irreprochable actuación.

Miller retrata de manera fiel los aspectos de la personalidad y vida del escritor, aunque desde la frialdad y la distancia, dos de las cualidades que describen la creación del director. El personaje transmite desafecto y apatía, no llega a mostrar sentimientos muy profundos, se queda en capas superficiales. Este desapego se refleja en la relación sentimental que mantiene con Jack, que más que una pareja, se antoja como un buen amigo. Ni una muestra de cariño o afecto a lo largo de la historia tiene el periodista hacia su compañero, que acaba quedando relegado a un segundo plano.

La carga autobiográfica que contiene la película es innegable. Miller se esfuerza por reflejar las cualidades más importantes de Capote, y lo consigue. Egocentrismo, alcoholismo, manipulación y sensibilidad, algunas de las muchas facultades que lo convierten en el centro de atención de la jet set neoyorquina, para quien ya era un referente. Algunas cualidades que, junto a otras, conducirán al escritor al filo del precipicio.

Estos tintes autobiográficos se manifiestan también en las continuas referencias a su infancia en las conversaciones con Perry y Susan Kidwell, a quien el director cambia el nombre en el filme por el de Laura Kidwell. Miller deja entrever los miedos y soledades del personaje, sus frustraciones, compartidas también por Smith.

Él mismo vaticinaba en una llamada telefónica a su fiel amiga Nelle cuál sería el resultado de su tan profunda investigación: una horrible tragedia de la que no se recuperaría jamás.

Perry Smith aparece como un personaje seco y superficial, poco indagado, que se rompe a la primera de cambio. Faltan detalles que describan a Perry como lo hizo Capote en el libro. Smith se presenta como un personaje subordinado a Truman, cuyos movimientos son controlados por éste. Y aunque Miller lo dota de protagonismo, y al igual que el escritor lo acaba convirtiendo en un ser vulnerable, le falta expansión. Y si Perry pasa por la trama de puntillas Dick se queda muy lejos de pisar si quiera el suelo. El personaje brilla por su ausencia, a excepción de unas pocas secuencias en las que su presencia no es necesaria ni sus diálogos de relevancia.

Harper Lee se muestra como un escudo para el escritor. Su carisma, templanza y su alegría son utilizados por Capote para abrir todas las puertas que encontraría cerradas si fuese solo. Nelle es su amiga, su confidente, su sombra y su protectora durante los primeros meses en Kansas. No sólo lo ayuda a realizar las entrevistas, sino que le abre el paso para alcanzar todos sus intereses. Ella se va haciendo camino entre el pueblo para que él pueda conseguir

sus objetivos más fácilmente. La risueña Harper es un pilar indiscutible en la vida del escritor, así se lo hace ver a ella el periodista, y al espectador el director.

La carente profundización de los personajes también está marcada en el detective Alvin Dewey, principal fuente de información del escritor. Su gesto sombrío y su rostro de preocupación son inamovibles en todo el filme.

Capote se presenta como un compendio de acontecimientos que abarcan un periodo de vida concreto del escritor. Aunque contiene gran carga autobiográfica, no puede calificarse como biografía propiamente dicha. La obra es un oscuro drama con más carencias que virtudes. La falta de profundidad en la trama y los personajes se hace notar desde el principio hasta el final, a excepción de Philip Seymour Hoffman, con quien Miller se detiene y esfuerza en desarrollar. El actor eclipsa al resto del reparto, que pasa de puntillas por la historia, y se come la película a bocados. Sin embargo, y a pesar de tan irreprochable actuación, Hoffman y Miller se quedan muy lejos de conmover al espectador y empatizar con él; cada movimiento lleva impreso un tono distante y frío que ninguno se esfuerza en ocultar, y que sitúa al espectador a kilómetros de los personajes. *Capote* carece de corazón, y esa escasez de apego y afecto se convierte en el principal problema para encontrar el vínculo con el receptor; la mirada cómplice que confirma que las cosas se están haciendo bien. No obstante, Miller nos redescubre los contrastes de un Capote de más que complicada personalidad: de reina nocturna de fiestas de sociedad neoyorquina a trápala en la penitenciaría. De periodista interesado a salvador de los propios asesinos.

5. Conclusiones

Del análisis realizado hemos obtenido las siguientes conclusiones:

1

Mientras que en *A sangre fría* Capote abre la historia con la presentación del lugar, una de las características del reportaje periodístico, consistente en introducir lo importante al principio, Brooks en la película homónima comienza con una imagen que nada tiene que ver con el libro. Capote sitúa al lector en un determinado contexto mientras Brooks desubica al espectador. Al igual que la apertura, el cierre en ambas películas también difiere de la historia original.

2

Ambos directores, y a través de diversos recursos narrativos como la elipsis o la presencia de un narrador, omiten, por falta de tiempo, partes importantes de la historia; es el caso de la muerte de Dick, omitida tanto por Brooks como por Miller a pesar de ser un personaje importante en la trama. De la misma manera que prescinden de cierta información, añaden otra. Brooks, en *A sangre fría* introduce la figura del padre de Perry, apenas mencionado en la obra.

3

A diferencia de lo que hizo Capote en su libro, un profundo análisis de todos y cada uno de los personajes presentados, el tratamiento de éstos en las películas es muy escaso. Ni Brooks ni Miller profundizan en la personalidad de los personajes mostrados, que pasan de puntillas por la trama. Mientras que Capote se centró en la descripción detallada de cualquier situación, objeto o persona de la obra, Brooks y Miller se centran en, simplemente, contar una historia.

4

El ritmo que imprime el escritor al reportaje se caracteriza por la lentitud y las pausas, con el objeto de que el lector penetre en la obra y se empape de todos los detalles, hecho que también consigue Miller en *Capote*, pero no Brooks en *A sangre fría*, que en multitud de

ocasiones coloca al espectador al filo del infarto. Brooks narra a un ritmo vertiginoso que en momentos roza lo angustiante, técnica utilizada por otra parte para prender al espectador y otorgarle a la obra el carácter intenso y angustiante que merece y que ni Miller ni el propio Truman son capaces de mostrar.

5

Los objetos materiales y los espacios adquieren en cada una de las dos adaptaciones especial significación. Para fomentar el vínculo con el espectador, ambos directores buscan el reconocimiento del espacio por parte del receptor. El coche, el hotel, la radio de Kenyon, la bota de Perry o el teléfono de Capote constituyen formas de vincularse al espectador. En ambas películas, estos objetos son dotados de un grado de protagonismo mayor que el de los propios personajes. Brooks y Miller comunican a través de los objetos y los espacios mientras Capote lo hace a través de la palabra.

6

El concepto de fidelidad queda lejano en cada una de las dos adaptaciones cinematográficas. Cada película se presenta como un nuevo proceso de creación, un crear sobre lo creado. Tanto Brooks como Miller parten más que de una historia ya contada, de sus concepciones subjetivas en relación a la misma, siguiendo una línea independiente que se desvincula en muchas ocasiones del documento original.

6. Bibliografía

- Fuentes documentales

- CAPOTE, TRUMAN (1965): *A sangre fría*. Editorial Anagrama, Barcelona. Biblioteca Truman Capote.
- WEINGARTEN, MARC (2013). *La banda que escribía torcido: una historia del nuevo periodismo*. Libros del K.O, Madrid.
- GÓNZALEZ DE LA ALEJA, MANUEL (1990): *Ficción y nuevo periodismo en la obra de Truman Capote*. Universidad de Salamanca, Salamanca.
- ORTELLS MONTÓN, ELENA (2009): *Truman Capote, un camaleón ante el espejo*. PUV. Biblioteca Javier Coy d'estudis nord-americans. Universitat de València.
- WOLFE, TOM (1977): *El nuevo periodismo*. Editorial Anagrama, Barcelona.
- GARCÍA JIMÉNEZ, JESÚS (1993): *Narrativa audiovisual*. Cátedra. Signo e imagen, Madrid.

- Archivos audiovisuales

- BROOKS, RICHARD (1967): *A sangre fría*. Columbia Pictures.
- MILLER, BENNETT (2005): *Capote*. Sony Pictures Classics / A-Line Pictures / Cooper's Town Productions / Infinity Media Canada Inc.
- MCGRATH, DOUGLAS (2006): *Historia de un crimen (Infamous)*. Warner Independent Pictures.
- TV2 (2010): *Truman Capote- Grandes escritores*.
<https://www.youtube.com/watch?v=6cZiFhdBXYy>
- *In Cold Blood: returning to the scene of the crime*. 2013
<https://www.youtube.com/watch?v=uhWlkrkpE08c>
- *RTVE.es A la Carta: entrevista con Tom Wolfe*. 2014
<http://www.rtve.es/alacarta/videos/pagina-2/pagina-2-entrevista-tom-wolfe/2401538/>

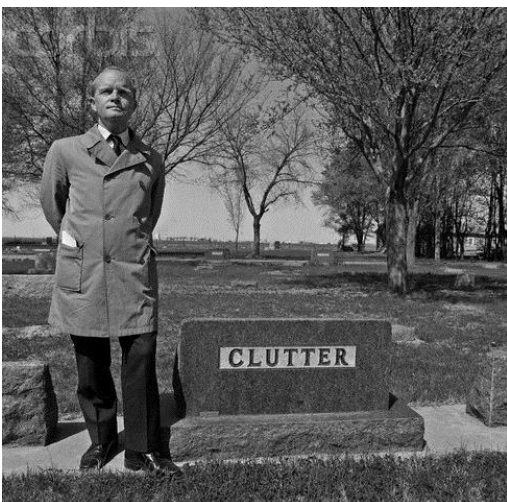
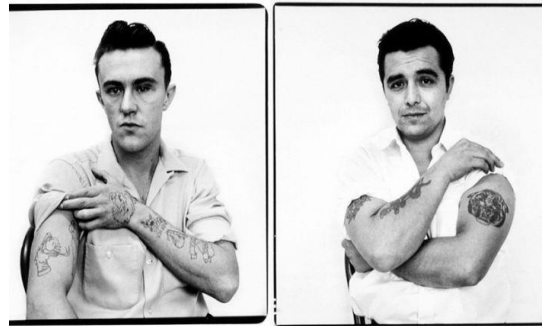
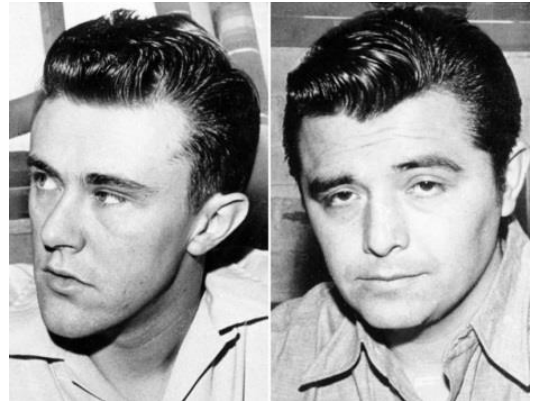
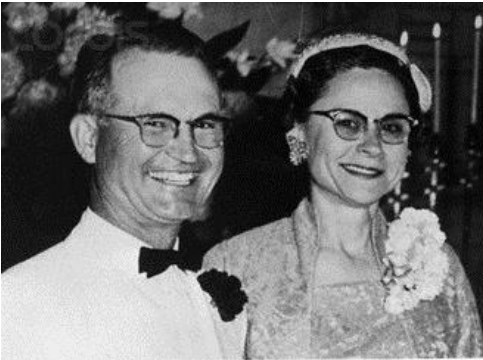
- *Nuevo Periodismo. Parte 1.* 2012
<http://www.youtube.com/watch?v=7RSfXFmpZ6Y>
- *Nuevo Periodismo. Parte 2.* 2012
<http://www.youtube.com/watch?v=Qu7w7Npkxml>
- **Artículos web**
- RIAÑO, H PEIO / ZURRO, JAVIER: *El libro que mató a Truman Capote y dio luz al Nuevo Periodismo.* El Confidencial. 2014.
http://www.elconfidencial.com/cultura/2014-08-24/el-libro-que-mato-a-truman-capote-y-dio-a-luz-al-nuevo-periodismo_178985/ (capturado: 4 de noviembre de 2014)
- RADDEN KEEFE, PATRICK: *Capote's co-conspirators.* The New Yorker. 2013
<http://www.newyorker.com/books/page-turner/capotes-co-conspirators> (capturado: 9 de noviembre de 2014)
- CAPOTE, TRUMAN: *In Cold Blood: The last to see them alive.* The New Yorker. 1965
<http://www.newyorker.com/magazine/1965/09/25/in-cold-blood-the-last-to-see-them-alive> (capturado: 12 de noviembre de 2014)
- YAGODA, BEN: *Fact checking "In cold blood".* 2013
http://www.slate.com/articles/arts/culturebox/2013/03/fact_checking_in_cold_blood_what_the_new_yorker_s_fact_checker_missed.html (capturado: 1 de diciembre de 2014)
- GUAINPA, MORAIMA: *El reportaje interpretativo.* 2010
<http://es.scribd.com/doc/109713258/El-Reportaje-Interpretativo> (capturado: 3 de diciembre de 2014).
- NÚÑEZ MARCO, ANTONIO: *A sangre fría: visiones de una misma redacción.* 2013
<http://cinedivergente.com/mas-alla-del-7/literatura-y-comic/a-sangre-fria> (capturado: 22 de noviembre de 2014)
- MARTÍNEZ-SALANOVA SÁNCHEZ, ENRIQUE: *Truman Capote, el reportaje/ficción en el cine. La novela reportaje.*

- <http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/periodismosangrefria.htm> (capturado: 14 de noviembre de 2014)
- EL PAÍS: *Tom Wolfe: “los escritores temen que les llamen periodistas”*. 1980
http://elpais.com/diario/1980/09/14/portada/337730401_850215.html (capturado: 8 de noviembre de 2014)
 - PÁGINAS DE BABEL: *El Nuevo Periodismo: “Tom Wolfe”*. 2008
<http://paginasdebabel.blogspot.com.es/2008/09/el-nuevo-periodismo-tom-wolfe.html>
(capturado: 5 de noviembre de 2014)
 - GONZÁLEZ, ALBERTO: *Los textos ficcionales como mundos posibles*
<http://servicio.bc.uc.edu.ve/educacion/revista/a2n20/2-20-12.pdf> (capturado: 16 de noviembre de 2014)
 - PÁGINA/12: *Tal para cual*. 2006
<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-2524-2006-02-26.html>
(capturado: 16 de noviembre de 2014)
 - **Entrevistas**
 - PLIMPTON, GEORGE: *The story behind a non-fiction novel*. The New York Times on the web. 1966
<http://www.nytimes.com/books/97/12/28/home/capote-interview.html> (consultado: 3 de noviembre de 2014)
 - **Páginas web**
 - Filmaffinity: <http://www.filmaffinity.com/es/main.html>
 - IMDb: <http://www.imdb.com/>
 - El criticón: <http://www.alohacriticon.com/elcriticon/>
 - **Otros documentos**
 - GORDILLO, INMA: *apuntes sobre narrativa audiovisual*. 2011. Facultad de comunicación. Universidad de Sevilla.

7. Anexo

A sangre fría (1965)

Nota: todas las fotografías han sido sacadas de internet.



A sangre fría (1967)



Capote (2005)



