UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN

TESIS DOCTORAL

El periodismo como estrategia literaria de Truman Capote

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

María del Mar Mora Do Campo

DIRECTORES

Francisco Javier Mayoral Sánchez
Sonia Parratt Fernández

© María del Mar Mora Do Campo, 2023

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN

DOCTORADO EN PERIODISMO

EL PERIODISMO COMO ESTRATEGIA LITERARIA DE TRUMAN CAPOTE

Tesis doctoral presentada por María del Mar Mora do Campo

Dirigida por Francisco Javier Mayoral Sánchez y Sonia Parratt Fernández

Madrid, 2023

AGRADECIMIENTOS

Siento la necesidad de expresar mi agradecimiento a todas aquellas personas que han contribuido a que este trabajo sea posible. En primer lugar, a mi familia, por su apoyo incondicional y porque me inspiran a superarme siempre. Mis padres, Manuel y Mª Pilar, mi marido, Enrique, y mis hijos, María, Iago y Lucía, son mi mejor ejemplo y dan sentido a todo mi esfuerzo. A ellos va dedicada esta tesis.

Gracias a mis amigos por su apoyo, sus ánimos y su paciencia cada vez que les robaba tiempo para dedicárselo a este estudio.

Hay dos personas que ya no están, pero que tienen un papel fundamental en esta investigación. Por supuesto, Truman Capote. Me atrapó entre las páginas de sus libros y provocó que, mientras disfrutaba de la lectura y su maravillosa técnica de escritura, me replantease el papel del periodista. Y gracias a Pedro Sorela, que me descubrió a Capote, que siempre confió en mí y que, desafortunadamente, se marchó antes de ver terminada esta tesis.

Hay otras dos figuras clave a las que debo todo mi agradecimiento. A Javier Mayoral, por acogerme y ofrecerme el equilibrio perfecto entre mi independencia y sus orientaciones. A Sonia Parratt, por ser capaz de subirse a un tren en marcha y sumar fuerzas. A ambos, su generosidad, su dedicación, su paciencia, su implicación, sus ánimos y su empatía. Ha sido un lujo contar con ellos.

Mi agradecimiento también a todos aquellos autores que me han servido de inspiración y con cuyos trabajos he disfrutado. Hacer una tesis es un trabajo duro, pero me ha permitido descubrir o volver a acercarme a personas que vale la pena seguir de cerca. Y ha sido una manera diferente de disfrutar del periodismo, una profesión apasionante.

Índice

RESUMEN **11**

ABSTRACT **13**

1. Introducción **15**

1.1. Presentación 15

1.2. Objeto de estudio 17

1.3. Justificación del tema 19

1.4. Objetivos de la investigación 21

1.5. Hipótesis 23

1.6. Metodología 25

2. Marco teórico **29**

2.1. Periodismo y literatura 29

2.1.1. La relación entre periodismo y literatura 29

2.1.2. El reportaje como género híbrido 36

2.1.3. Periodismo y literatura en Truman Capote 42

2.2. El Nuevo Periodismo 46

2.2.1. Orígenes y principales representantes 47

2.2.2. Características del Nuevo Periodismo 52

2.2.3. Truman Capote y el Nuevo Periodismo 56

2.3. La objetividad y la ética en periodismo 60

2.3.1. La objetividad en la historia del periodismo..... 60

2.3.2. El concepto de objetividad..... 65

2.3.3. La objetividad en Truman Capote 71

2.3.4. Principios éticos y deontológicos del periodista..... 77

2.4. Técnicas narrativas..... 82

2.4.1. El narrador y el punto de vista..... 82

2.4.2. El tiempo..... 88

2.4.3. El personaje 91

2.4.4. El diálogo..... 94

3. La influencia de la biografía de Truman Capote en su obra y el contexto histórico y periodístico..... 96

3.1. Aproximación biográfica..... 96

3.1.1. La infancia, los primeros relatos y el ascenso como escritor 97

3.1.2. La llegada a la cima: Desayuno en Tiffany's y A sangre fría 111

3.1.3. El declive: Los perros ladran, pero la caravana no avanza..... 123

3.1.4. La soledad de la música para camaleones 133

3.2. Aproximación histórica y contexto periodístico 138

3.2.1. Contexto histórico y periodístico de Estados Unidos en la primera mitad del siglo XX..... 138

3.2.2. La revolución de los años sesenta en la sociedad y el periodismo de Estados Unidos 144

4. Análisis de *A sangre fría*: método de trabajo y técnica de escritura 154

4.1. La elección del tema 156

4.1.1. El criterio periodístico en la selección del contenido 158

4.1.2. La motivación de Capote 159

4.1.3. La coincidencia de temas en la obra de Capote 168

4.2. Las fuentes de información 175

4.2.1. Los testimonios de terceras personas 176

4.2.2. Fuentes documentales 191

4.2.3. Presencia en el lugar de los hechos 199

4.2.4. El uso de las fuentes y la veracidad de la información 206

4.3. La estructura temporal, la construcción de escenas y el registro de diálogos ... 215

4.3.1. Estructura del relato periodístico y estructura narrativa en A sangre fría 216

4.3.2. La construcción de escenas y los diálogos de los personajes 229

4.4. La construcción de los personajes 237

4.4.1. La recreación de personajes a través de testimonios: la familia Clutter .. 240

4.4.2. Personajes secundarios 246

4.4.3. El personaje de Perry como alter ego de Capote 254

4.5. El narrador, el punto de vista y la objetividad 262

4.6. Las descripciones 271

5. Otros textos de no ficción: *Los perros ladran* y *Música para Camaleones*..... 284

5.1. Crónicas y escrituras del yo en *Los perros ladran* 287

5.1.1. La crónica viajera 288

5.1.2. Las escrituras del yo 299

5.2. Los artículos de "Música para camaleones" 307

5.3. Reportajes: "Ataúdes tallados a mano", de *Música para camaleones,* y "Se oyen las musas", de *Los perros ladran* 315

5.3.1. La elección del tema y las fuentes de información..... 316

5.3.2. Técnica de escritura 321

5.4. Entrevistas: "Conversaciones y Retratos" de *Música para camaleones* y "El duque en su dominio"..... 332

5.4.1. La selección de los personajes..... 333

5.4.2. El proceso de realización de la entrevista..... 337

5.4.3. La escritura de la entrevista 346

6. Discusión y conclusiones..... 355

7. Bibliografía 372

Resumen

Esta tesis estudia los textos de no ficción de Truman Capote con el objetivo de determinar si pueden considerarse periodismo o si el autor usó una apariencia periodística como estrategia literaria. *A sangre fría* vio la luz en 1965 y se considera una de las obras cumbre del Nuevo Periodismo. El autor narra un suceso real —el asesinato de todos los miembros de una familia— empleando técnicas narrativas propias de la literatura. *Los perros ladran*, publicado en 1973, y *Música para camaleones*, editada en 1980, son recopilatorios de textos de no ficción en los que el autor vuelve a experimentar con técnicas narrativas.

Truman Capote fue colaborador habitual de revistas y se autoproclamaba periodista. Las investigaciones realizadas hasta ahora partían de la premisa de que Capote introdujo herramientas literarias en sus trabajos periodísticos. Esta tesis plantea la perspectiva contraria: Capote utilizó el periodismo como herramienta literaria. Este autor dedicó su vida a un objetivo: perfeccionar su técnica de escritura. Cada obra que escribía, tanto de ficción como de no ficción, era un ejercicio donde probaba nuevos métodos. Pero nunca se planteó fines informativos ni respetó la metodología de trabajo propia del periodismo.

La obra de Capote es resultado también de su biografía. Su infancia complicada y la mala relación con sus padres marcaron su personalidad y generaron unos sentimientos que están presentes en toda su obra. Este estudio aborda la presencia del autor en sus escritos de no ficción y la compatibilidad de esta con el ejercicio del periodismo.

Capote escribió sus textos de no ficción durante la década de los cincuenta a los setenta. Fue un momento de grandes cambios sociales que repercutieron también en el periodismo. Analizamos la influencia de este contexto social y periodístico en la obra del autor.

La investigación parte de las premisas de que el verdadero objetivo de Capote no era periodístico, sino literario; que la realidad se emplea como estrategia sin que exista un objetivo de veracidad; y que la cercanía del autor con los temas tratados supone una implicación incompatible con el ejercicio del periodismo.

El análisis aborda dos aspectos: por un lado, el método de trabajo seguido por Capote (los criterios para seleccionar los temas, las fuentes de información, el manejo de los datos); por otro, la forma de escritura y el empleo de técnicas narrativas. Se revisará si estos puntos cumplen los requisitos para que el resultado se considere un trabajo periodístico. Frente a estudios anteriores que se limitaban a analizar el uso de técnicas narrativas en periodismo, la aportación de esta tesis es el estudio del ejercicio de la profesión de periodista.

El estudio concluye que el trabajo de Capote no puede ser considerado estrictamente periodismo, puesto que nunca lo ejerció siguiendo las normas habituales de la profesión. En sus textos de no ficción hay una preocupación por transmitir una sensación de objetividad que el autor buscaba a través de técnicas narrativas, no de un rigor periodístico. El objetivo de sus textos de no ficción fue siempre narrativo y el periodismo no fue una finalidad, sino una estrategia para conseguir sus fines literarios.

Palabras clave: periodismo, literatura, Nuevo Periodismo, técnicas narrativas, objetividad, veracidad, deontología.

Abstract

This thesis studies Truman Capote's nonfiction texts with the objective of determining if they can be considered journalism or if the author used a journalistic appearance as a literary strategy. *In Cold Blood* was published in 1965 and it is considered one of the masterpieces of New Journalism. The author narrates a real event —the murder of all the members of a family— using narrative techniques typical of literature. *The Dogs Bark*, published in 1973, and *Music for Chameleons*, published in 1980, are compilations of non-fiction texts in which the author experiments with narrative techniques again.

Truman Capote was a regular contributor to magazines and consider himself a journalist. The investigations carried out so far were based on the premise that Capote introduced literary tools into his journalistic work. This thesis raises the opposite perspective: Capote used journalism as a literary tool. This author dedicated his life to one goal: to improve his writing technique. Every work he wrote, both fiction and nonfiction, was an exercise to try new methods. But he never considered informative purposes nor did he respect the work methodology of journalism.

Capote's work is also the result of his biography. His complicated childhood and his bad relationship with his parents marked his personality and they created feelings that are present in all of his work. This study addresses the presence of the author in his non-fiction writings and the compatibility of this presence with the practice of journalism.

Capote wrote his nonfiction texts during the 1950s through the 1970s. It was a time of great social changes that also had an impact on journalism. We analyze the influence of this social and journalistic context in the author's work.

The investigation starts from the premises that Capote's true objective was not journalistic, but literary; that reality is used as a strategy without there being an objective of veracity; and that the closeness of the author with the topics covered supposes an implication incompatible with the exercise of journalism.

The analysis addresses two aspects: on the one hand, the work method followed by Capote (the criteria for selecting the topics, the sources of information, the handling of the data); on the other, the form of writing and the use of narrative techniques. It will be reviewed if these points meet the requirements for the result to be considered a journalistic work. Compared to previous studies that were limited to analyzing the use of narrative techniques in journalism, the contribution of this thesis is the study of the exercise of the profession of journalist.

The study concludes that Capote's work cannot be considered strictly journalism, since he never practiced it following the usual rules of the profession. In his non-fiction texts there is a concern to convey a sense of objectivity that the author sought through narrative techniques, not journalistic rigor. The objective of his non-fiction texts was always narrative and journalism was not a purpose, but a strategy to achieve his literary ends.

Keywords: journalism, literature, New Journalism, narrative techniques, objectivity, veracity, deontology.

1. Introducción

1.1. Presentación

La historia del periodismo ha estado unida a la literatura desde sus orígenes: páginas de periódicos ocupadas por contenido literario, periodistas escribiendo novelas o escritores narrando hechos reales. Esta cercanía entre ambas disciplinas, además de la influencia que cada una de ellas ha ejercido sobre la otra, ha sido ampliamente estudiada por numerosos académicos, algunos de los cuales han centrado sus análisis en establecer la frontera entre periodismo y literatura. De entre los géneros periodísticos, el reportaje es el que acapara mayor atención en este aspecto puesto que, partiendo de un contenido informativo, su forma a menudo se alimenta de técnicas literarias, hasta el punto de que determinados reportajes pueden ser considerados híbridos. En la historia de la literatura encontramos numerosos ejemplos de novelas basadas en hechos reales, algunas de ellas escritas por autores que también se dedicaban al periodismo. Todos estos trabajos que combinan características literarias y periodísticas al mismo tiempo han recibido diferentes denominaciones: periodismo narrativo, literatura documental, literatura de hechos, reportaje novelado, *faction* (neologismo surgido de la unión de las palabras inglesas *fact* y *fiction*) o Nuevo Periodismo.

En la década de los sesenta surgió en Estados Unidos una corriente periodística que defendía el uso de técnicas narrativas propias de la novela en textos periodísticos. Truman Capote está considerado uno de los representantes de este movimiento, conocido como Nuevo Periodismo, junto a otros como Tom Wolfe o Norman Mailer.

Capote (1924-1984) fue un escritor norteamericano, autor de obras de ficción como *Desayuno en Tiffany's*, *El arpa de hierba* y *Otras voces, otros ámbitos*. Pero su carrera estuvo

íntimamente ligada a publicaciones periodísticas y escribió importantes obras de no ficción como *Los perros ladran*, *Música para camaleones* y *A sangre fría*. Esta última se considera una de las más importantes representaciones del Nuevo Periodismo y su autor afirmó haber inventado con ella un género nuevo.

1.2. Objeto de estudio

El presente trabajo de investigación aborda el análisis de los textos de no ficción de Truman Capote. Este autor defendía el periodismo como forma artística y reclamaba la existencia de un nuevo género: la novela periodística. En sus textos de no ficción combina un trabajo de investigación periodística con una forma de escritura que emplea técnicas narrativas propias de la literatura. El estudio se centra en su principal obra de no ficción —*A sangre fría*— y en las dos recopilaciones de sus textos de no ficción —*Los perros ladran, Música para camaleones*—.

Truman Capote publicó *A sangre fría* en 1965. Seis años antes había leído en *The New York Times* la noticia del asesinato de todos los miembros de una familia en un pueblo de Kansas. Tras una extensa investigación y numerosas entrevistas, contó la historia en lo que él bautizó como *non-fiction novel*, un género (no tan nuevo, como comentaremos más adelante) que combina el rigor periodístico para la obtención de datos con un estilo literario en su escritura.

Los perros ladran se publicó en 1973. Incluye la reedición de dos obras anteriores —"Color local" (recopilación de artículos de viaje publicada en 1950) y "Se oyen las musas" (1957)—, además de "Una voz desde una nube", "La rosa blanca", "Fontana Vecchia", "Lola", "Una casa en Brooklyn Heights", "Párrafos griegos", "El estilo: y los japoneses", "Fantasmas al sol: el rodaje de 'A sangre fría'" y "Autorretrato."

Música para camaleones, editada en 1980, es —según el propio autor— el resultado de un estilo nuevo desarrollado tras la escritura de *A sangre fría* (Capote, 1980, p.14). Está compuesta por varios relatos cortos ("Música para camaleones", "El señor Jones", "Una luz en la ventana", "Mojave", "Hospitalidad", "Deslumbramiento"), una novela corta ("Ataúdes tallados a mano") y una tercera parte de conversaciones y retratos ("Un día de trabajo", "Hola, desconocido", "Jardines

ocultos", "Intrepidez", "Y luego ocurrió todo", "Una adorable criatura", "Vueltas nocturnas. O experiencias sexuales de dos gemelos siameses").

Todos los textos analizados en el presente trabajo narran hechos reales, pero están escritos con un estilo que se aleja de muchas normas comúnmente aceptadas para el periodismo y se aproxima a técnicas narrativas propias de la literatura. Esta combinación de periodismo y literatura tiene una larga tradición y ha recibido numerosas denominaciones: periodismo narrativo, Nuevo Periodismo, etc. No es tarea de esta investigación abordar el estudio de estas denominaciones, establecer una clasificación de obras que pudieran pertenecer a ellas o situar la frontera entre el periodismo y la literatura. En el marco teórico repasaremos algunas de estas cuestiones, necesarias para la comprensión del trabajo. Esta tesis doctoral tiene como objeto de estudio los mencionados textos de Capote, el análisis de contenido y forma, y el método de trabajo empleado por el autor.

1.3. Justificación del tema

Truman Capote se atribuyó el mérito de haber creado un género nuevo: la novela de no ficción. Según él, el hecho de usar técnicas narrativas en los textos periodísticos contribuía a elevar al periodismo a la categoría de arte. Se le ha considerado uno de los máximos exponentes del Nuevo Periodismo norteamericano. Sin embargo, es interesante conocer hasta qué punto las aportaciones de Capote son importantes para el periodismo y si en sus obras de no ficción —*A sangre fría*, *Los perros ladran* y *Música para camaleones*— los elementos narrativos y literarios se ponen al servicio de un objetivo periodístico (como buena parte de la crítica académica y periodística ha querido ver) o si, por el contrario, la apariencia periodística se ha puesto al servicio de unos objetivos esencialmente literarios.

Las investigaciones realizadas hasta ahora partían de la premisa de que Capote introdujo en sus trabajos periodísticos herramientas y procedimientos literarios. El presente trabajo aborda la perspectiva contraria: Capote utilizó el periodismo como herramienta literaria. A pesar de ser un colaborador habitual de revistas y de ser considerado periodista por muchos (él mismo se autodenominaba así), este estudio parte de la premisa de que su trabajo nunca persiguió fines informativos, ni respetó la metodología de trabajo propia del periodismo.

Capote era una persona narcisista y egocéntrica. Él mismo se definió con las siguientes palabras: “Soy alcohólico. Soy drogadicto. Soy homosexual. Soy un genio”. Dedicó su vida a buscar la perfección en su escritura y esa era, sin duda, su mayor preocupación. Por ese motivo podemos preguntarnos hasta qué punto la narración de la realidad y la veracidad de los hechos eran una finalidad o si, simplemente, se escogió un hecho real como punto de partida (o incluso

como estrategia) para escribir una buena novela. Se estudiará la relación del autor con el periodismo y el uso del periodismo como herramienta literaria.

Las obras de ficción de Capote recrean siempre los mismos temas: la muerte, la soledad, la pérdida de inocencia…, todos ellos relacionados con su biografía. Este universo Capote aparece también en sus textos de no ficción, por lo que cabe plantearse si bajo esas historias reales subyacen escrituras del yo. Algunos estudios mencionan la identificación entre el personaje de Perry Smith (uno de los asesinos) y el propio autor. Por ello, se investigará hasta qué punto Capote está presente en todo el relato y en sus escritos de no ficción y si esa presencia es compatible con la labor como periodista.

Tanto el rigor en periodismo —muy necesario y afectado por el auge de las *fake news*— como la combinación de contenidos periodísticos con técnicas propias de la ficción son cuestiones especialmente relevantes en la actualidad de la profesión. El análisis del trabajo de Capote nos aportará reflexiones interesantes para la actualidad periodística.

1.4. Objetivos de la investigación

El principal objetivo de esta investigación consiste en averiguar si el trabajo realizado por Truman Capote en sus textos de no ficción —*A sangre fría*, *Los perros ladran* y *Música para camaleones*— puede considerarse periodismo o si el autor empleó hechos reales con un objetivo literario.

Para llevar a cabo ese estudio se tendrán en cuenta, por una parte, la biografía del autor y sus opiniones, recogidas por su biógrafo oficial y en las numerosas entrevistas que concedió. La mayoría de los textos de Capote están basados en vivencias suyas, por lo que el estudio de su biografía adquiere una especial importancia. Un segundo objetivo es conocer hasta qué punto los textos de no ficción analizados tienen también influencia de la biografía del autor.

Por otra parte, se tendrán en cuenta el contexto histórico y social de la época de Capote y cómo este pudo influir en su obra. Se estudiará también la situación del periodismo en el momento en que el autor ejerce la profesión con el objetivo de conocer su posible influencia y las facilidades o impedimentos que pudo tener al ejercerla.

Se analizará el método empleado para escribir los citados libros. Por un lado, estudiaremos el método de trabajo —los criterios que determinaron la elección del tema, las fuentes de información empleadas y el manejo de los datos obtenidos— y, por otro, la técnica de escritura empleada. El objetivo es determinar si la finalidad de Capote era periodística o si usó la realidad como estrategia literaria.

Este estudio se enmarca en las siguientes líneas de investigación propuestas por el Programa de Doctorado en Periodismo de la Facultad de Ciencias de la Información de la

Universidad Complutense de Madrid: Análisis del contenido de los mensajes periodísticos, Análisis de la narrativa periodística, Análisis y evolución de la escritura literaria y periodística.

1.5. Hipótesis

Este estudio analiza el posible trabajo periodístico realizado por Truman Capote en sus textos de no ficción. Se intentará averiguar por qué el autor eligió esa forma de escribir y si realmente existía un objetivo periodístico. Para realizar el estudio se parte de las siguientes premisas que deberán ser confirmadas o desmentidas:

1. Capote afirmó que pretendía elevar el periodismo a la categoría de arte mediante el uso de técnicas narrativas. Al considerarlo un género literario, su verdadero objetivo no era periodístico sino narrativo.
2. Capote usa la realidad como estrategia de atracción de cara a los lectores, sin que la veracidad o la fidelidad a los hechos sean un fin.
3. Todos los textos de Capote (incluidos los de no ficción) presentan datos autobiográficos y el resultado es una forma de escritura del yo. Esta cercanía del autor supone una implicación incompatible con la objetividad que pretendía transmitir.

Para comprobar o desmentir las hipótesis, nos formularemos las siguientes preguntas de investigación:

1. ¿Por qué este autor eligió contar esos hechos?
2. ¿Por qué el autor se decantó por esa forma de narrar?
3. ¿Existe alguna relación entre esta decisión y la biografía del autor y/o el contexto histórico y periodístico?
4. ¿Cuáles son los elementos autobiográficos que aparecen en sus obras?
5. ¿Siguió el autor un método de trabajo acorde a la profesión de periodista?

El estudio parte de un enfoque contrapuesto a los realizados hasta ahora. Las investigaciones previas partían de la premisa de que Capote escribió textos periodísticos con herramientas y procedimientos literarios. En esta nos centramos en la perspectiva contraria: Capote utilizó el periodismo como herramienta literaria. Analizaremos hasta qué punto tanto su método de trabajo (elección del tema, fuentes de información empleadas, etc.) como el de escritura respetan el rigor del trabajo periodístico y tienen una finalidad informativa.

1.6. Metodología

El corpus de estudio lo componen los tres libros de Truman Capote elegidos para esta investigación*: A sangre fría*, *Los perros ladran* y *Música para camaleones*. Para analizar *A sangre fría* se usará la edición del Círculo de lectores de 1972 con traducción de María Luisa Borras y el original en inglés —*In Cold Blood*— editado en 2000 por Penguin Classics. Para el estudio de *Los perros ladran* se empleará la edición de Anagrama de 1999 con traducción de Damián Alou y el original en inglés —*The Dogs Bark*— editado en 1977 por Plume. Para el estudio de *Música para camaleones* se utilizará la edición de Anagrama de 1994 con traducción de Benito Gómez Ibáñez y el original en inglés —*Music for Chameleons*— publicado por Penguin Modern Classics en 2001.

Además de las obras citadas en el punto anterior, se consultará el resto de bibliografía del mismo autor para tener una visión más completa de su trabajo. También se van a estudiar publicaciones dedicadas a Truman Capote. La extensa bibliografía existente nos obliga a elegir aquellos libros considerados más pertinentes para este estudio. Se descartan, por tanto, las publicaciones que se centran en el personaje de Capote (su identidad sexual, su relación con el alcohol y las drogas, etc.) o su relación con la sociedad neoyorquina. También se consultará la bibliografía necesaria para elaborar el marco teórico, que incluye ejemplares sobre periodismo, historia de la prensa, historia de la filosofía y técnicas narrativas.

Todas las citas que aparecen en el presente trabajo en un idioma diferente al español han sido traducidas por la autora. Las traducciones se ofrecen en notas al pie para no dificultar la lectura duplicando textos.

La tesis se plantea desde una perspectiva metodológica cualitativa que se desarrolla en tres fases: preparatoria, trabajo de campo, y analítica. La fase preparatoria consiste en revisar los estudios previos que guarden relación con el objeto de estudio. El trabajo de campo sirve para recopilar toda la información necesaria para el análisis. En la fase analítica se tratan los datos obtenidos para obtener resultados.

En esta tercera fase se empleará un método descriptivo interpretativo, es decir, basado en la descripción e interpretación de las obras estudiadas. A pesar de la importancia de los datos aportados por las investigaciones previas y las numerosas publicaciones dedicadas a este autor y su obra, el análisis e interpretación de las obras desde la perspectiva de esta tesis se hace fundamental.

El análisis textual de *A sangre fría* se divide en dos bloques:

a) El método de trabajo empleado por el autor. En este apartado analizamos dos aspectos: la elección del tema y las fuentes de información utilizadas. Para evaluar la elección del tema acudiremos a la definición de noticia de Martínez Albertos (1998) para confirmar si se trata de un tema periodístico y repasaremos si cumple los criterios de valor noticioso de un hecho recogidos por Parratt (2017). Para evaluar las fuentes de información, contrastaremos las empleadas por Capote —como él mismo afirmó y numerosos estudios confirman— con la definición ofrecida por Mayoral (2013), la clasificación de fuentes de información que ofrece el libro de estilo de *El País* (2021) —presencia en el lugar de los hechos, narración por una tercera persona o manejo de un documento— y el uso que recomiendan los libros de estilo de varios periódicos españoles: *La Voz de Galicia, La Vanguardia y El Mundo*. Los libros de estilo recogen las normas que deben seguir los periodistas en la práctica de la profesión, por lo que nos ofrecen pautas de actuación más concretas. También compararemos el método de

trabajo seguido por Capote con los principios éticos recogidos en los principales códigos deontológicos.

b) La técnica de escritura empleada. Como Capote fue uno de los grandes representantes del Nuevo Periodismo, analizamos el uso de las técnicas características de este movimiento recogidas por Tom Wolfe (1976, p. 50): el narrador y el punto de vista, la construcción de escenas, el registro de diálogos y las descripciones detalladas.

El análisis textual de *Los perros ladran* y *Música para camaleones* se centra en determinar a qué género podría corresponder cada texto y si el resultado es periodístico o literario. Empleamos un método comparativo para contrastar las características de cada género periodístico con el trabajo de Capote. Para ello, acudimos a estudios académicos dedicados a cada uno de los géneros:

1. Crónica. Revisaremos las definiciones de autores como Martín Vivaldi (1973) y Martínez Albertos (1998).
2. Artículos. Acudiremos de nuevo a las definiciones de Martín Vivaldi (1973) y Martínez Albertos (1998), además de Santamaría y Casals (2000), entre otros.
3. Reportajes. Partiremos de la definición de Martínez Albertos (1998), revisaremos los criterios de noticiabilidad recogidos por Parratt (2017) y comprobaremos el uso de las cuatro técnicas del Nuevo Periodismo recogidos por Wolfe (1976).
4. Entrevistas. Repasaremos los estudios sobre este género de autores como Cantavella (2007), Quesada (1984), Chiappe (2010), Mayoral (2013), Quesada y Frattini (1994), Acosta Montoro (1973) y Martínez Albertos (1998).

Se empleará una metodología comparativa para contrastar el método de trabajo empleado por Capote con los estudios sobre la profesión de periodista y sus códigos éticos: Principios

internacionales de la ética profesional (UNESCO), Código europeo de deontología del periodismo, Código deontológico de la FAPE, entre otros. En esta comparación también se emplearán los libros de estilo de los principales diarios españoles, ya que recogen aspectos concretos de la práctica de la profesión que no figuran en otros manuales y que son aceptados internacionalmente.

En el estudio biográfico se efectuará un análisis de la vida del autor para el que se consultarán tanto manuales dedicados a su trayectoria vital (los de Clarke y Nance, por ejemplo), como publicaciones que recogen conversaciones con el autor o personas de su entorno (los de Inge y Plimpton, entre otros). Se pretende determinar los elementos autobiográficos que aparecen en sus obras. Este estudio se completa con un análisis comparativo entre la biografía del autor y su contexto social e histórico, que desvele si existe una relación entre ambos. Para estudiar el contexto histórico se emplearán manuales de historia de Estados Unidos (los de Guardia y Pani, por ejemplo), de historia del periodismo (como el de Barrera), así como estudios sobre el Nuevo Periodismo (los de Chillón, Johnson o Weingarten, entre otros).

Se realizará un análisis explicativo para esclarecer las causas que motivaron los hechos investigados, es decir, las razones que impulsaron a Capote a usar determinadas técnicas narrativas. En este punto, acudiremos tanto a declaraciones del autor como a los estudios existentes sobre su obra.

La metodología se basa en un razonamiento inductivo que permite realizar afirmaciones de carácter general a partir de la observación e interpretación hechos particulares.

2. Marco teórico

2.1. Periodismo y literatura

El presente trabajo tiene como objetivo el análisis de los textos de no ficción de Truman Capote: *A sangre fría*, *Los perros ladran* y *Música para camaleones*. Todos ellos están basados en hechos reales y escritos usando técnicas narrativas propias de la literatura (y no del periodismo). En los capítulos 4 y 5 se analizará cada uno de estos textos, y a lo largo de la investigación se intentará determinar si el trabajo de Capote era realmente periodístico o si la apariencia periodística era una herramienta al servicio de un objetivo literario. Por ello, vamos a repasar los estudios realizados sobre la relación entre periodismo y literatura, deteniéndonos especialmente en el análisis del reportaje como género híbrido entre ambas disciplinas. Asimismo, estudiaremos la relación de Truman Capote con el periodismo y la literatura.

2.1.1. La relación entre periodismo y literatura

La historia del periodismo está íntimamente ligada a la literatura. En sus orígenes, las páginas de los periódicos estaban ocupadas en su mayor parte por contenido literario (Parratt, 2006) y los caminos de ambas disciplinas se han cruzado con frecuencia. Acosta Montoro (1973) señala que "hablar de relación entre literatura y periodismo es como hablar del tronco y la rama, que no pueden vivir por separado" y destaca el contenido literario de los periódicos en su primera etapa:

> El mundo del periodismo, en sus orígenes y en las épocas de su primer desarrollo, fue el mundo de la literatura. Las noticias, que constituyen el centro de la información que cada

> día ofrecen los periódicos, apenas si pasaban de breves correspondencias. Los periódicos tenían que ser 'llenados' con relatos comentarios, artículos… (1973, p. 53)

Esta opinión es compartida por numerosos autores, que ven una identificación clara entre periodismo y literatura o que no se atreven a señalar una frontera entre ellos. Es el caso de Palenque, quien considera que la interdependencia entre ambas disciplinas es especialmente conflictiva y conlleva una relación de amor y odio; se plantea dónde está el límite entre ambos:

> Entre ser periodista y literato, construir ficción y difundir información, entre la tribuna política o la cátedra y la prensa no hay límites definidos a lo largo del siglo XIX, y esta ambigüedad permanece, aunque matizada, en los primeros años de la primera centuria. La reflexión en torno a los rasgos particulares del oficio periodístico, así como a su modelo de escritura, está inmersa en el debate que se produce en toda Europa, por los años 80 y 90, acerca del papel de la prensa en la sociedad. Los periodistas, hasta la fecha habían sido a la vez periodistas y políticos, colaboradores de prensa y literatos u hombres de ciencia, etc. El interrogante que entonces se abre plantea cuáles eran o debían ser, los rasgos específicos del periodismo como forma de comunicación y cuáles los de un oficio y una forma de escritura que, hasta entonces se habían caracterizado por el hibridismo, y el carácter misceláneo de lo que ofrecía. (2010, p. 1)

Cortés Montalvo considera que son disciplinas que van a la par, que comparten materia prima (el lenguaje) y que en su continua evolución nos descubren los límites entre nuevas formas de expresión, "llámese nuevo periodismo, periodismo narrativo, etc. Tanto uno como la otra, dan testimonio del acontecer histórico del hombre, aunque con una vestimenta literaria. Aquí entraría el uso de la estilística (uso de la imagen, la metáfora, tropos, etc.)" (2012, p. 41).

En esta línea se sitúa también Ruiz de la Cierva al defender que tanto el periodismo como la literatura "se realizan mediante la creación de textos con el lenguaje" y que ambas comparten la posibilidad de ser arte:

> El periodismo comparte con la literatura, en algunas de sus manifestaciones textuales la poiesis entendida como creación estética verbal. Es decir, que muchas manifestaciones periodísticas comparten la posibilidad de ser obras de arte realizadas mediante las palabras, con las manifestaciones únicamente elaboradas con fines de creación estética textual, esto es, literario poéticas. (2012, p. 6)

Ruiz de la Cierva afirma que hoy día resulta artificial separar la escritura periodística de la literaria, a pesar de que reconoce que el periodista tiene alguna limitación (por ejemplo, espacial) que no afecta al creador literario. Parratt también defiende que el periodismo puede hacer uso de elementos estéticos y sitúa la diferencia entre ambas disciplinas en su finalidad:

> Una de las grandes diferencias entre el periodismo y la literatura radica en que la finalidad prioritaria del primero es informar, aunque también busque a menudo entretener haciendo uso para ello de técnicas literarias. La literatura tiene unos fines más estéticos y de entretenimiento, a los que a veces acompañan de los informativos. (2006, p. 280)

La mayoría de los autores que marcan una frontera entre periodismo y literatura la sitúan en el punto que diferencia realidad y ficción. Tijeras sostiene esta idea: "A un lado y otro de esa línea está la verdad, que es el objetivo del periodismo y que la literatura ayuda a encontrar con el manejo del estilo, las emociones y el punto de vista del autor" (2011). Roberto Herrscher comparte esta opinión y, a la vez que defiende el uso de técnicas narrativas en periodismo, exige que este sea fiel a los hechos:

> Porque el periodismo narrativo es un arma tan poderosa, tenemos que limitarnos a los hechos y los dichos, y no perder nunca de vista la ética. Podemos hacer volar nuestra pluma para que brille lo que vimos y lo que escuchamos. Pero lo que no vimos, lo que no escuchamos pertenece al reino de la novela. (2019, p. 276)

Kapuściński no se plantea la frontera entre periodismo y literatura. Partiendo de la base de que "todo lo que escribimos es siempre una aproximación" y nunca será exactamente lo que pensábamos expresar, afirma que su objetivo es buscar la manera más adecuada de contar los hechos:

> En mi experiencia, cuando escribo no pienso si el texto va a ser una novela, un reportaje o un ensayo —sin mencionar que, por otra parte, hoy todos se mezclan— sino que reflexiono reiteradamente sobre aquello que observé, en busca de la manera más adecuada de describirlo. (2005, p. 48)

Para López Pan (2010), esta hibridación entre el género periodístico y la literatura existe y la denomina "periodismo literario". Dentro de él, estarían incluidos varios subgéneros: la crónica, el reportaje-novelado, la novela-reportaje y el perfil. López Pan considera que el periodismo literario es un nuevo género que se ha ido abriendo paso en el último tercio del siglo pasado y que ha encontrado oposición por parte de los estudiosos del periodismo por la preocupación ética de separar hechos y opiniones y la búsqueda de la objetividad.

Alarcón sostiene que lo importante no es marcar un límite entre periodismo y literatura, sino aprovechar las herramientas de la literatura para hacer un mejor periodismo:

> El discutido y borroso límite entre periodismo y literatura tampoco debe ser fuente de confusión sino todo lo contrario: un terreno fértil para servirnos de todas las herramientas posibles. El teórico Terry Egleaton concluía que "no hay absolutamente nada que

> constituya la esencia misma de la literatura". ¿Hay algo que constituya la esencia misma del periodismo narrativo? La comprensión de la realidad como algo vivo. Y como todo aquello que vive, se mueve. Por eso resulta infructuoso abordarla con una regla estática e inmutable: contarla de ese modo es contarla mal. El periodismo narrativo, entonces, con su dinámica y capacidad de transformación, es la mejor manera de contar una realidad. En consecuencia, la mejor forma de hacer periodismo. (Rincón et al. 2018, p. 58)

Parratt plantea que estamos asistiendo a una nueva interdisciplinariedad de dos campos que se hibridan hasta que las fronteras entre ambos quedan diluidas:

> El influjo de la literatura no solo está presente en reportajes y crónicas sino que se ha extendido hasta impregnar el propio periodismo informativo –el tratamiento de las noticias está cambiando hacia un estilo más atractivo y una mayor preocupación estética–, donde la opinión mayoritaria es que toda técnica literaria forma parte de una cada vez más importante dimensión estética y está permitida siempre que el texto resultante informe de una manera concisa y fiel sobre lo ocurrido. (2006, p. 279)

En la actualidad, la incorporación al periodismo de técnicas de la literatura ha dado lugar a la aparición de dos conceptos nuevos: el *slow journalism* (periodismo lento) y el *longform journalism* (periodismo de larga duración), a cuyos autores relacionan con el Nuevo Periodismo:

> Las características básicas que definen al *slow journalism* (calidad narrativa, extensión, mayor tiempo dedicado a investigar en profundidad) propuestas por la doctrina no parecen diferir demasiado de otras formas de hacer periodismo en el pasado. Los propios autores no tienen reparos en incluir bajo el paraguas del *slow journalism* al periodismo narrativo, cuyos orígenes se remontan al siglo XIX, al Nuevo periodismo surgido en Estados Unidos en la década de 1960 de la mano de Tom Wolfe, Gay Talese y Truman Capote, o al

periodismo explicativo que dio lugar en 1988 a una nueva categoría de premios Pulitzer. (Benaissa, 2017, p. 133)

Además de la adopción de técnicas literarias en periodismo, también es importante destacar la influencia del periodismo en la narrativa. Palomo explica que se puede abordar desde distintos ángulos:

a) "Desde una perspectiva meramente teórica que trate de dilucidar dónde se encuentran hoy las fronteras del relato literario, puesto que han aparecido formas narrativas de ficción cercanas al periodismo; cuándo estamos en presencia de una manifestación artística y cuándo se trata sólo de un texto meramente denotativo.
b) Desde una perspectiva pragmática, que se ocupa de analizar modalidades de la narrativa actual que tienen mucho que ver con las modalidades del periodismo". (2009, p. 453)

Chillón defiende la importante influencia que el periodismo ha ejercido sobre la literatura y considera que el peso de la industria de la comunicación es uno de los factores que más ha influido en "la redefinición del canon literario tradicional", con la aparición de nuevos géneros y nuevas convenciones:

> La industria periodística, en concreto, ha transformado las pautas de producción, consumo y valoración social de la literatura: por un lado, contribuyendo a la formación de géneros nuevos –así, la novela realista del XIX o el costumbrismo periodístico-literario de Dickens, Larra o Vilanova–; por otro, impulsando el desarrollo y la difusión de géneros literarios de carácter testimonial, como la prosa de viajes y el memorialismo; en último lugar generando modos singulares de escritura periodística –reportaje, crónica, ensayo, columna y artículo,

> guion audiovisual– que, en ciertos casos al menos, han alcanzado un alto valor artístico, hasta el punto de influir en la fisonomía de las formas literarias tradicionales. (1999, p. 61)

En las relaciones entre literatura y periodismo, cada disciplina ha aportado innovaciones a la otra. La primera lo ha hecho en forma de técnicas de escritura y el segundo en forma de nuevos contenidos. Aguilera (1992) reconoce que comparten el lenguaje como instrumento de trabajo, pero señala dónde está la diferencia entra ambas:

> El creador literario goza de absoluta libertad y hasta puede permitirse el lujo de escribir para él mismo, para su propia y única satisfacción. El periodista trabaja contra reloj para que el mensaje interese a todos, llegue a todos y sea lo más útil, fácil, directo y comprensible para todos, como aplicación práctica de unas técnicas profesionales. (p. 26)

Más allá de un contenido o de la forma en que esté contado, el periodismo requiere de unas técnicas profesionales para que pueda ser considerado como tal.

Podríamos citar un buen número de autores que combinaron periodismo y literatura antes que Capote y el Nuevo Periodismo. Uno de los primeros ejemplos data de 1722, cuando Daniel Defoe publicó *Diario del año de la peste*. En el siglo XIX, la novela realista comparte un buen número de características con el periodismo. No solo porque grandes novelas de Dickens, Hugo o Balzac fueron publicadas primero en prensa mediante folletines (Chillón, 1999, p. 92), sino por su intento de verosimilitud, "de representar de modo fiel tipos humanos y situaciones realmente existentes (p. 93). Ya en este siglo encontramos destacados ejemplos de narrativa de no ficción, como *El misterio de Marie Roget*, de Edgar Allan Poe (Chillón, 1999, p. 111) o *Memorias de la casa de la casa de los muertos*, de Dostoievski (p. 113). Entre los autores del siglo XX que combinaron periodismo y literatura antes que Capote podemos citar a Hemingway (p. 103) y Orwell (p. 168).

2.1.2. El reportaje como género híbrido

Dentro de los géneros periodísticos, hay uno que en el presente trabajo merece especial atención. El reportaje es el género que usa la información como materia prima, pero se alimenta en gran medida de técnicas narrativas más propias de la literatura. Para aclarar cuáles son sus características y cuáles deberían ser sus límites (si los hay), repasamos las principales definiciones de este género.

Es difícil encontrar definiciones de reportaje en las que no se aluda a su estilo literario. La excepción sería Calvo Hernando, que considera el reportaje un género que aborda con mayor profundidad la información ofrecida por la noticia: "Llamamos reportaje al trabajo periodístico que, teniendo como base una noticia de actualidad, explica o recuerda al lector antecedentes o consecuencias de dicha noticia y, en general, hechos curiosos e interesantes relacionados con el tema" (1992, p. 42).

Una definición similar es la aportada por Vicente Leñero y Carlos Martín, que asignan al reportaje el objetivo de completar la información ofrecida por las noticias, aunque introducen otros conceptos como describir o entretener: los reportajes se elaboran para ampliar, completar y profundizar en la noticia, para explicar un problema, plantear y argumentar una tesis o narrar un suceso. El reportaje investiga, describe, informa, entretiene, documenta (1986, p. 43).

Esta característica de tratamiento en profundidad de la información es compartida por la mayoría de los autores. Parratt matiza que los hechos tratados en el reportaje no tienen que ser noticiosos y apunta uno de los rasgos más comúnmente aceptados en las definiciones de reportaje: la libertad expresiva del periodista.

> El reportaje es un género periodístico de extensión variable en el que se suele ahondar, e incluso explicar y analizar, en hechos actuales pero no necesariamente noticiosos, cuyo

> autor goza de una mayor libertad estructural y expresiva, y que generalmente se publica firmado y acompañado de fotografías o infografía. (2005, p. 35)

Para algunos autores, el reportaje añade a la información la vivencia personal del periodista. En esta línea se sitúa Dovifat (1959, p. 22): "La esencia del reportaje es la representación vigorosa, emotiva, llena de colorido y vivencia personal de un suceso. (…) Y si queremos hacer justicia a la naturaleza vivida y personal del reportaje, lo denominaremos informe de hechos vividos". Una definición similar es la aportada por Alonso, que afirma que en el reportaje figura la visión personal de periodista y, aunque no menciona su estilo literario, se da por supuesto cuando dice que el reportaje "describe", "pinta": "El reportaje describe escenas, indaga hechos, pinta retratos, descubre interioridades, refleja emociones, examina caracteres con visión personal y directa" (1976, p. 455).

Pero la mayoría de los autores señala como característica del reportaje el estilo con el que está escrito. Ulibarri habla de recursos expresivos:

> Es el género periodístico que indaga con distintos grados de profundidad, valiéndose de múltiples fuentes y métodos, sobre hechos y situaciones de interés público para dar a conocer su existencia, relaciones, orígenes o perspectivas, mediante el empleo de diversas estructuras y recursos expresivos. (1994, p. 38)

En esta línea se sitúa también Echevarría Llombart, que ubica a al reportaje en el terreno de la interpretación. En cuanto al contenido, el reportaje añade aspectos que no se incluyen en la noticia (el cómo y el porqué); y en cuanto a la forma, habla de libertad de recursos expresivos:

> Es el texto periodístico fruto de una investigación profunda mediante la cual el periodista describe, explica, informa, relata, analiza, compara e interpreta. El reportaje va más allá del clásico Qué ha sucedido y Quién lo ha protagonizado y se fija fundamentalmente en el

> Cómo y el Por qué [sic], se ha producido un acontecimiento. Antecedentes, contextualización, análisis, reacciones e interpretaciones son esenciales en este género. La consulta y contraste de múltiples fuentes, el empleo de diversas estructuras textuales así como una amplia libertad de recursos expresivos, lingüísticos y formales, convierten a este género en un texto de autor, generalmente firmado. Si el lector encuentra en la noticia una fotografía de la realidad, el reportaje le aporta una radiografía de la misma, una posibilidad de diagnóstico sobre el origen y las causas de lo que ocurre y sus posibles repercusiones futuras. (1998, p. 23)

Un buen número de autores va más allá y no solo habla de recursos expresivos, sino que alude directamente al estilo literario. Destacamos aquí la definición aportada por Martínez Albertos:

> El relato periodístico —descriptivo o narrativo— de una cierta extensión y estilo literario muy personal en el que se intenta explicar cómo han sucedido unos hechos actuales o recientes, aunque estos hechos no sean noticia en un sentido riguroso del concepto. (1998, p. 302)

Pilar Diezhandino comparte esta visión del reportaje, aunque es interesante su matización de que ofrece aquello a lo que la noticia no llega:

> El lector quiere ver, sentir, entender las cosas como si hubiera estado en el lugar del suceso, comprender la articulación de una serie de hechos y las circunstancias en que se han producido. El reportero se acerca al lugar de los hechos, a sus actores, a sus testigos, pregunta, acopia datos, los relaciona, y después acerca el resultado al lector u oyente, con los recursos de la literatura y la libertad de un texto firmado. (1994, p. 86)

Martín Vivaldi alude al estilo literario, pero añade que en el reportaje se refleja la personalidad del periodista:

> Galicismo admitido, del francés *reportage*. Relato periodístico esencialmente informativo, libre en cuanto al tema, objetivo en cuanto al modo y redactado preferentemente en estilo directo, en el que se da cuenta de un hecho o suceso de interés actual o humano; o también: una narración informativa, de vuelo más o menos literario, concebida y realizada según la personalidad del escritor-periodista. (1973, p. 46)

Para Acosta Montoro, el reportaje es el rey de los géneros periodísticos y defiende su influencia en la literatura:

> El reportaje es la esencia fundamental del periodismo moderno, aquello que devuelve a la literatura su hegemonía. Porque si en siglos la literatura impuso su total fuerza sobre el periodismo, llegó un momento en que el periodismo influyó poderosamente sobre las formas literarias. Y ello se produjo con la aparición y desarrollo del rey de los géneros periodísticos: el reportaje. (1973, p. 127)

E incluso va más allá y señala el reportaje como "método de creación literaria", afirmando que ha pasado de ser género periodístico a género literario:

> No puede extrañar que haya pasado de ser género periodístico a género literario, con su influencia en la narrativa y en el drama, como ha pasado a ser género cinematográfico y televisivo y aún pictórico, porque la pintura realista viene a ser reportaje, como es sustancialmente, forma de expresión histórica a través de la cual se divulgan hechos antiguos, recientes y de plena actualidad. (1973, p. 185)

Asís Garrote menciona como género el reportaje novelístico: "Nada dicen al lector de los sentimientos o los pensamientos de los personajes, sino que verifican la descripción objetiva de

sus actos, la casi mecanografía de los diálogos, el juicio verbal de sus conductas ante una determinada situación" (1990, p. 30).

Los libros de estilo de los principales periódicos también hacen referencia al diferente estilo del reportaje. *El País* (2021) indica que "debe abrirse con un párrafo muy atractivo, que apasione al lector" (p. 61), que el redactor debe emplear imaginación y originalidad, y que "algunos hechos hay que esconderlos hasta el momento adecuado en que pueden revelarse como factor sorpresa" (p. 62). El libro de estilo de *ABC* destaca la presencia del periodista:

> La crónica, como el reportaje, son géneros más personales que la pura, escueta información. Y ambos toleran un mayor protagonismo de su autor en la medida que investiga, selecciona, presenta y enriquece unos hechos de los que es testigo; los relaciona e interpreta, con sus antecedentes y previsibles consecuentes. (Vigara, 2001, p. 52)

En el libro de estilo de *El Mundo* hace referencia a la estructura, propia de la narrativa: "No dejar que la historia pierda ritmo. Para ello es imprescindible organizar el artículo de forma que tenga claramente un principio, una parte central y un desenlace" (2009, p. 6). El libro de estilo de *La Voz de Galicia* (2002) destaca que es el género que mayor libertad da a su autor y que este escribe con un estilo personal que puede definirle.

Dentro de la consideración de reportaje, la mayoría de los autores coincide en dividirlo en dos subgéneros: reportaje objetivo y reportaje interpretativo. Es este último el que más se aproxima a la literatura. Martínez Albertos explica sus orígenes:

> En el bloque amplio y generoso que los norteamericanos vienen llamando *Depth Reporting* (y que coincide sustancialmente por la *presse d'explication* teorizada en Europa por los franceses), se suelen incluir las tres modalidades diferentes de este periodismo profundo o

de explicación: el *interpretative journalism*, el *investigative journalism* y el *precision journalism*. (1998, p. 331).

A la hora de enumerar los factores clave del reportaje en profundidad, Martínez Albertos acude a los que Neale Copple considera ingredientes básicos:

1. *Antecedentes*: agregar información complementaria a las noticias superficiales.
2. *Humanizar*: escribir de tal forma que la información tenga sentido para el lector.
3. *Interpretación*: explicar, dar el significado; traducir, aclarar. Dar una superdefinición de algo a la luz de una ciencia, juicio o interés individual.
4. *Investigación*: sacar a la luz los hechos que están bajo la superficie.
5. *Orientación*: situación de los relatos en el mundo de los lectores, acercando los hechos a la vida cotidiana del receptor. (1998, p. 341).

Martínez Albertos (1998) considera que el reportaje interpretativo "paradójicamente, es una de las variantes más destacadas del Nuevo Periodismo" (p. 331). Una de las obras objeto del presente estudio, *A sangre fría*, se ha clasificado como reportaje por presentar varias de las características que hemos mencionado. Es conveniente añadir aquí lo expresado por Javier Mayoral a este respecto:

> Esa mayor libertad estructural y estilística ha facilitado la colaboración entre periodismo y literatura. La nómina de escritores que han firmado reportajes de gran calidad resulta casi inabarcable. (…) La novela *A sangre fría*, de Truman Capote, se cita frecuentemente como otro ejemplo de reportaje literario. Hay quien discute esa interpretación, pero lo cierto es que el trabajo de Capote presenta rasgos del reportaje en profundidad. Y sobre todo permite extraer enseñanzas muy útiles para este género. Por ejemplo, que la impaciencia no mezcla bien con el reportaje, pues la reconstrucción de los hechos se va acercando

> lentamente a la perfección a medida que se le dedica más tiempo y esfuerzo. O también que, para reconstruir lo ocurrido, conviene además entender a los protagonistas de la información (de la tragedia, en el caso de Capote). (2013, p.192)

En el Capítulo 4, analizaremos *A sangre fría* y nos plantearemos si puede considerarse reportaje.

2.1.3. Periodismo y literatura en Truman Capote

Truman Capote (1924-1984) dedicó su vida a la escritura. En su primera etapa predominó la narrativa de ficción y alcanzó el éxito con títulos como *Otras voces, otros ámbitos*, *El arpa de hierba* y, sobre todo, *Desayuno en Tiffany's*. Fue habitual colaborador de revistas donde empezó publicando cuentos —el primero fue "Miriam", en 1945— para después pasar a los relatos de no ficción. "Se oyen las musas", publicado en *The New Yorker* en 1956, fue el primer ejemplo de texto que combinaba un trabajo periodístico con técnicas narrativas. El mayor éxito en este campo de fusión entre periodismo y literatura llegó con *A sangre fría*, que lo situó como uno de los máximos representantes del Nuevo Periodismo. Sus publicaciones posteriores —*Los perros ladran* y *Música para camaleones*— siguieron ese camino que intentaba aproximar ambas disciplinas.

Capote se autodenominaba periodista y defendía que sus textos de no ficción respondían al ejercicio del periodismo. A pesar de que algunos autores se inclinan por pensar que su trabajo ha sido siempre literatura, lo cierto es que está ampliamente aceptada su labor periodística. Clarke (2006) la considera innovadora: "Su estilo de reportaje (el nuevo periodismo, como sería llamado una década después) es ahora algo corriente, pero entonces resultaba un tanto fresco e insólito" (p. 386); destaca también "El duque en sus dominios" como "notable obra periodística que

muestra el lado más perspicaz de Truman" (p. 399). Grobel (1986) califica de trabajos periodísticos "Se oyen las musas", *Los perros ladran* y *Música para camaleones* (p. 81). Nance (1973) destaca que *A sangre fría* es "possibly the best piece of artistic journalism ever written[1]" (p. 178). Cuartero (2017) afirma que uno de los logros más importantes del Nuevo Periodismo fue que "por primera vez una obra periodística ascendía a la jerarquía literaria más alta" (p. 50), en referencia a *A sangre fría*.

González de la Aleja defiende que *A sangre fría* es una novela (1990a, p. 91) y que *Música para camaleones* fue solo un ejercicio en el que Capote no actuó como periodista al escribirlo (1990a, p. 96), aunque sí reconoce sus conocimientos como tal: "Breves escenas, diálogos periodísticos y escuetas pero intensas descripciones son los recursos sobre los que Capote concentra toda su sabiduría como novelista, dramaturgo, periodista o guionista de cine y televisión" (1990a, p. 95).

Los estudios académicos de periodismo suelen incluir a este autor en los análisis sobre la relación y la posible frontera entre periodismo y literatura. Cantavella sitúa a Capote a caballo entre ambas disciplinas:

> Capote se movió toda su vida entre el periodismo y la literatura y fue precisamente la cercanía de ambos lo que le llevó a saltar con soltura de uno a otro terreno. Con frecuencia recurrió a la ficción para sus colaboraciones en las páginas de las revistas, al tiempo que utilizaba hechos reales cuando trataba de configurar su aportación narrativa y literaria. El afán por compartimentar no le era grato, sino que más bien disfrutaba al saltarse las lindes que la costumbre y la comodidad habían colocado entre campos y géneros (2002, pp. 20-21)

[1] "Posiblemente la mejor pieza de periodismo artístico jamás escrita".

En esta misma línea se sitúa Chillón, quien define *In Cold Blood* como "novela-reportaje" (1999, p.205). Según él, Capote ofrece un "tratamiento literario de hechos auténticos" (p.208) que responde a la ambición del escritor:

> Capote sometía la materia documentada a un intensivo proceso de elaboración literaria consistente en sopesarla, modelarla y transmutarla novelísticamente. El propósito de mudar los hechos relatados por sus fuentes en novela revelaba la ambición del escritor de obtener no la simple *veracidad documental* que busca el periodismo convencional, sino también la *verdad literaria*, un *kosmos* coherente dotado en sí mismo de sentido. (1999, p. 206-207)

Herrscher (2019) considera que Capote escribe con la mirada del escritor y no del reportero, pero lo cita como ejemplo de periodismo narrativo (p. 281) y admite la influencia que tuvo "Se oyen las musas" en los redactores de la época: "El ejemplo de su crónica fue seguido por los periodistas que estaban buscando formas para contar el mundo del jazz y del rock (…). Abrió paso a las crónicas de giras musicales, todo un género en revistas como *Rolling Stone*" (p. 279). Martínez Carranza y Delucchi (2008, p. 77) citan *A sangre fría* como una de las obras canónicas del Nuevo Periodismo y señalan sus rasgos más característicos: las historias y personajes son verificables, los sucesos narrados provienen de una profunda investigación, el autor, como periodista, asume una posición subjetiva contra la objetividad tradicional de la primera mitad de siglo, la narración utiliza herramientas técnicas propias de la ficción.

Como veremos a continuación, Capote está considerado una de las figuras destacadas del Nuevo Periodismo y este movimiento se estudia como corriente periodística, no como literatura. En este aspecto, Rebollo (2000) considera que "se llamó 'el nuevo periodismo', cuando en realidad estábamos ante el periodismo de siempre, el periodismo bien hecho. Un periodismo que se leyera como una novela" (p. 34).

Los estudios que abordan el trabajo periodístico de Capote lo hacen desde la perspectiva de la incorporación de técnicas narrativas; es decir, se centran en su forma de escribir. Es el caso de Romero (2006), quien dedica su estudio a los procedimientos empleados por algunos autores (entre ellos, Capote) para elaborar sus relatos periodísticos. Cañadas también parte del concepto de reportaje que incorpora técnicas narrativas:

> Siempre desde que Truman Capote empezó a escribir lo hizo con un sentido de reportaje, de crónica social, por ello es ese reportaje el que el lector encuentra en las páginas de cualquiera de sus libros. Es en *In Cold Blood*, a su vez, donde un pretendido libro exclusivo de reportaje deja hueco a la ficción, o mejor dicho, a las técnicas que Capote utilizó en el resto de sus obras tales como la exhaustiva descripción. (2003, p. 502)

Barrero (2019) calificó *A sangre fría* como "un género consistente en exponer una investigación de índole periodístico con un estilo netamente literario". Así es como se ha estudiado siempre a Capote, como un periodista que empleaba técnicas narrativas en sus textos. Se considera también a Capote uno de los máximos representantes del Nuevo Periodismo y, como tal, se admite su trabajo como reportero.

2.2. El Nuevo Periodismo

El Nuevo Periodismo es una corriente periodística surgida en la década de los sesenta en Estados Unidos y cuya principal característica era el empleo en textos periodísticos de técnicas narrativas propias de la novela. A pesar de que no hay unanimidad en cuanto al motivo de su aparición, sí podemos concluir que el resultado fue un cambio de estilo adoptado por varios periodistas, tal y como recoge Johnson:

> El Nuevo Periodismo, tal como se usa popularmente la expresión, habitualmente se refiere a la producción escrita de una clase nueva de periodistas, que incluye a gente como Tom Wolfe o Norman Mailer, los cuales han roto con la práctica del periodismo tradicional para ejercer la libertad de un nuevo estilo de narración periodística y comentario subjetivo, cándido y creativo. (Johnson, 1975, pp. 13-14)

La definición de Nuevo Periodismo proporcionada por Chillón también recoge esa idea de cambio:

> Una tendencia o corriente integrada por un conjunto bastante heterogéneo de obras y autores que tenían en común dos rasgos esenciales: por un lado, el rechazo abierto de las técnicas, rutinas y formas dominantes en la prensa escrita de los Estados Unidos durante la década de los sesenta; y por otro, la incorporación de procedimientos de escritura propios de la novela realista y, en menor grado, de otros géneros literarios, tanto testimoniales como de ficción. (1999, p. 223)

González de la Aleja subraya que se trató de un fenómeno periodístico en el que las técnicas adoptadas por los autores crean una nueva forma de escribir periodismo:

> El nuevo periodismo de los años sesenta es un fenómeno eminentemente periodístico. Es decir, nació y se desarrolló principalmente en el seno de la prensa escrita, y sus mejores

> servidores fueron los reporteros, articulistas y columnistas que trabajaban en las redacciones de periódicos y revistas. En un principio, nada o muy poco tuvo que ver la nueva forma de escribir noticias con la novela: tal vez únicamente que muchos de aquellos periodistas aspiraban en su fuero interno a dejar su trabajo y poder entrar en el paraíso de la ficción. (1990a, p.7)

Cuartero habla también de fenómeno periodístico y coincide con Chillón en la heterogeneidad de obras y autores: "El Nuevo Periodismo, por tanto, fue un fenómeno periodístico, centrado en los años 60 y 70 en una serie de autores expuestos que compartían unas características generales, aunque con estilos muy diferentes y centrados en Estados Unidos" (2017, p.58).

En contraposición a estas definiciones, David Lodge lo califica de "moda" surgida a raíz el éxito de *A sangre fría*: "Este libro puso en marcha poco menos que una moda de narrativa documental, cuyas cimas han sido obras como *Radical chic y Lo que hay que tener* de Tom Wolfe, *Los ejércitos de la noche* y *La canción del verdugo* de Norman Mailer y *La lista de Schindler* de Thomas Keneally" (Lodge, 1998, p. 297).

Una vez revisadas las definiciones, vamos a concretar sus orígenes y sus características.

2.2.1. Orígenes y principales representantes

Para situar el origen del Nuevo Periodismo, debemos acudir a la década de los sesenta en Estados Unidos. Tom Wolfe justifica la aparición del Nuevo Periodismo como resultado de un objetivo común a la mayoría de los reporteros de la época, que soñaban con publicar una novela.

> El caso es que al comenzar los años sesenta un nuevo y curioso concepto, lo bastante vivo como para inflamar los egos, había empezado a invadir los diminutos confines de la esfera

> profesional del reportaje. Este descubrimiento, modesto al principio, humilde, de hecho respetuoso, podríamos decir, consistía en hacer posible un periodismo que… se leyera igual que una novela. (1976, p. 18)

Sin embargo, la mayoría de los autores añade otras causas a la aparición de este movimiento. Torrente Morales las agrupa en dos categorías:

> Por un lado tenemos la situación de crisis de la novela, o aparentemente agotada en sus fuentes de inspiración o carente de interés para los lectores, y, por otra parte, la falta de adecuación del periodismo tradicional con los hechos sociales, políticos y culturales que debía refleja. (1987, p. 53)

González de la Aleja coincide en señalar la crisis de la novela en los años sesenta como una de las causas que favorecieron la aparición del Nuevo Periodismo:

> La falta de originalidad temática y técnica y sus dificultades para comunicarse emocional y culturalmente con el lector hacen que la novela tenga que cuestionar, precisamente, muchas de las convenciones sobre las que siempre se había construido y encuentre en su propia crisis el material que la sociedad y la tradición novelística le niega. (1990a, p. 13)

Y añade "la necesidad de otro tipo de prensa que muestre la manera de pensar e incluso las formas de vida de otros sectores de la sociedad hasta ahora silenciados por la prensa tradicional". (González de la Aleja, 1990b, p. 42). Weingarten defiende también esta idea:

> Es un dato irrefutable que el Nuevo Periodismo nació en los bajos fondos. No solo a través de aquellos escritores reformistas que tenían verdaderas preocupaciones sociales, sino también mediante aquellos que explotaron los prejuicios clasistas en torno de la clase trabajadora hasta sacarles todo el provecho posible. No se puede menospreciar el valor artístico y literario de la prensa sensacionalista; los mejores reportajes para tabloides

> siempre fueron considerados por Tom Wolfe como la apoteosis del Nuevo Periodismo. Fue en ellos donde un estilo literario de gran calibre, plagado de descripciones subidas de tono y diálogos dinámicos, cobró mayor impulso. (2013, p. 26)

El propio Wolfe sitúa en 1962 su primer contacto con lo que más tarde se denominaría nuevo periodismo. La revista *Esquire* publicó un artículo de Gay Talese titulado "*Joe Louis: el Rey hecho Hombre de Edad Madura*" sobre el que Wolfe comenta que "se podía transformar en un cuento con muy poco trabajo" (Wolfe, 1976, p. 20). Sin embargo, González de la Aleja sitúa los orígenes del Nuevo Periodismo unos años antes, a finales de la década de los cincuenta:

> Quizá fuese Norman Mailer, a través de sus columnas en *The Village Voice* a finales de los años cincuenta, quien primero hiciese saltar los convencionalismos de la prensa tradicional norteamericana. Sus escritos constituyeron verdaderas declaraciones de guerra donde él, al mando de un ejército de un hombre, arremetía contra todo aquello que consideraba falso o caduco. Se ofrecía a sí mismo como paladín de causas perdidas o como devoto vasallo de todo aquel que pudiera llevar a cabo las transformaciones que tanto anhelaba. (1990b, p.55)

Además de considerarlo uno de los máximos representantes, Michael L. Johnson coincide en ver a Mailer como el primero en acercarse al Nuevo Periodismo:

> La primera pieza que prefigura claramente esta inclinación hacia el Nuevo Periodismo que él ayudó a crear es *Superman Comes to the Supermarket*, un informe sobre la candidatura de Kennedy publicado por *Esquire* en noviembre de 1960 y se pueden hallar otros ejemplos en *The Presidential Papers of Norman Mailer* (1963) o en otras colecciones de su trabajo tales como *Cannibals and Christians* (1966). (1975, p. 103)

Tom Wolfe incluye a Jimmy Breslin en los orígenes del Nuevo Periodismo. Según él, en la columna que escribía para el *Herald Tribune*, Breslin hizo un descubrimiento revolucionario: "Que era realmente factible que un columnista abandonara el edificio, saliese al exterior y recogiera su material a pie con su propio y genuino esfuerzo personal" (Wolfe, 1976, p. 22). Breslin empezó a incorporar a sus textos técnicas propias de la literatura, tal y como hizo el propio Wolfe para, según él, "provocar al lector de forma a la vez intelectual y emotiva" (1976, p. 26).

Weingarten concluye que en un período de siete años emergió un grupo de escritores, cada a uno a su manera, que "estaban allí para contarnos historias sobre nosotros mismos de un modo hasta entonces inaudito" (2013, p. 16). Sin embargo, este carácter innovador es cuestionado por algunos autores que defienden que este tipo de periodismo ya se hacía con anterioridad. Barrero propone al argentino Rodolfo Walsh como pionero con la publicación en 1957 de *Operación Masacre*, aunque puntualiza que ya se habían dado en España algunos ejemplos anteriores. Menciona *Viaje a la aldea del crimen*, de Ramón J. Sender, publicado en 1944 como precedente:

> Cualquier lector que hoy pasee sus ojos por esas páginas no tendrá mayor problema en reconocer en ellas rasgos de ese nuevo periodismo cuya carta de naturaleza oficial se extendería tres décadas más tarde, del mismo modo que se perciben a la perfección ciertos anuncios del género en las crónicas que escribieron **Josep Pla**, **José Díaz Fernández** o **Manuel Chaves Nogales** en la revolución asturiana de 1934. El propio Chaves Nogales es una buena muestra de que el nuevo periodismo estaba ya muy vivo antes de nacer. (Barrero, 2019)

Parratt menciona a los autores de las décadas de los treinta y cuarenta, distingue una nueva fase –"A new fase began at the end of de 1950s and the beginning of the 1960s, represented by a generation that defined themselves as wirter-journalists[2]" (2011, p. 138)– y señala la influencia del Nuevo periodismo americano en la relación entre periodismo y literatura en España:

> With the eruption of American New Journalism in the 1960s and 1970s, the bonds between journalism and literature in Spain grew even tighter. This is evidenced by various Spanish journalists who imported certain literary techniques into their journalistic writings (internal monologue, realistic descriptions, proximity to the protagonists, vivid dialogues, and so on), and who adopted a greater narrative presence in their daily chronicles and reportages at the time when they began competing with the immediacy and the impact of audiovisual media. Spanish writers worked as journalists, and Spanish journalists entered the literary field by writing long-form reportages and publishing them as books[3]. (2011, p. 139)

Barrero concluye que no hay tal innovación en el Nuevo Periodismo, sino una apropiación del mérito de su invención:

> ¿Era tan nuevo el nuevo periodismo? Seguramente no, pero los largos y robustos tentáculos del *establishment* cultural estadounidense y las dotes para el autobombo de un Truman Capote que hizo todo lo que pudo para erigirse en referente y emblema de su propia época pusieron de su parte para adjudicarle el mérito de algo que ya se había

[2] "Una nueva fase empezó a finales de la década de los cincuenta y comienzos de los sesenta, representada por una generación que se autodefinía como escritores-periodistas".

[3] Con la erupción del Nuevo Periodismo Americano en los sesenta y setenta, los vínculos entre periodismo y literatura en España se estrecharon aún más. Así lo evidencian varios periodistas españoles que importaron ciertas técnicas literarias a sus escritos periodísticos (monólogo interior, descripciones realistas, proximidad a los protagonistas, diálogos vívidos, etc.) y que adoptaron una mayor presencia narrativa en sus crónicas diarias y reportajes al mismo tiempo que empezaron a competir con la inmediatez y el impacto de los medios audiovisuales. Los escritores españoles trabajaban como periodistas, y los periodistas españoles entraron en el campo literario escribiendo reportajes *long-form* y publicándolos como libros.

> inventado mucho antes y que seguramente nació de la necesidad que el periodismo y la literatura sintieron de unirse para intentar desentrañar la complejidad del mundo. (2019)

2.2.2. Características del Nuevo Periodismo

A pesar de que el Nuevo Periodismo engloba a un grupo de autores muy heterogéneo, es posible señalar algunas características comunes a todos ellos. Para Weingarten, "la primera norma de aquello que se acabaría conociendo como Nuevo Periodismo fue desechar las viejas normas" (2013, p. 17). Por su parte, Martínez Albertos considera novoperiodista a "todo aquel que, consciente o inconsciente, utiliza unas formas expresivas que vamos a llamar no tradicionales dentro del esquema general de la evolución histórica del periodismo en nuestro país". (1997, pp. 195-196)

González de la Aleja (1990b, pp. 35-36) ha recogido los temas más frecuentemente tratados en los textos de estos autores y señala los siguientes: las revueltas raciales, la administración y asesinato de Kennedy, Vietnam, las revueltas obreras, las revueltas estudiantiles y juveniles, la conquista del espacio y el movimiento de liberación de la mujer. Johnson señala que el interés de los nuevos periodistas difería del de los periódicos: "El nuevo periodista está mucho más interesado por escribir lo que hay 'más allá de las noticias' que en producir la narración lavada que se ofrece a un público comprador al que el periódico no puede arriesgarse a ofender ni a transformar psicológicamente". (1975, p. 79)

La mayoría de los autores coinciden en señalar que una de las principales características del Nuevo Periodismo es un cambio de actitud del periodista, que supone una mayor cercanía e implicación con los hechos. Así lo explica Johnson:

> Creo que el sello distintivo principal del estilo del Nuevo Periodismo es la intención del escritor de ser personal, participante y creativo en relación con los sucesos sobre los cuales informa y comenta. Su periodismo, en general, no pretende ser 'objetivo' y lleva en sí el claro sello de su compromiso y su personalidad. (1975, p. 78)

En esa falta de objetividad coincide Manuel González de la Aleja: "El periodismo se convierte así en algo subjetivo, desde el momento en que el escritor se proyecta a sí mismo sobre el hecho, sobre el dato. El periodista se acerca a los hechos desde su personalísimo punto de vista o desde el punto de vista de los protagonistas de la historia". (1990b, p. 40).

En cuanto a las técnicas literarias que incorporan los nuevos periodistas, a pesar de la heterogeneidad que hemos mencionado, su "fuerza extraordinaria se derivaba principalmente de sólo cuatro procedimientos" (Wolfe, 1976, p. 50): la construcción "escena-por-escena", registrar el diálogo en su totalidad, punto de vista en tercera persona y descripciones detalladas.

- Construcción de los hechos en escenas. En lugar de usar técnicas del periodismo clásico como la de la pirámide invertida, o de ofrecer un resumen de los hechos más relevantes, el Nuevo Periodismo da a conocer los hechos a través de escenas, "contando la historia saltando de una escena a otra y recurriendo lo menos posible a la mera narración histórica" (Wolfe, 1976, p. 50). Se trata de un recurso que, como afirma González de la Aleja, sirve para captar el interés del lector:

  > La escena es con frecuencia la llave utilizada por el *new journalism* para penetrar en el mundo que quiere mostrar al lector y, al mismo tiempo, el truco para atrapar el interés de este. Muchos de sus artículos y reportajes se abren con escenas espectaculares o curiosas que sirven para marcar el modo o el contexto del resto de la narración pero, sobre todo,

> para provocar al lector y hacer que se tome su precioso y escaso tiempo para leer la historia. (1990b, p. 101)

- Registro de diálogos. La reproducción de las palabras de los protagonistas de la historia es una herramienta que permite describir a un personaje.

> Los escritores de revistas, como los primeros novelistas, aprendieron a base de tanteo algo que desde entonces ha sido demostrado en los estudios académicos: esto es, que el diálogo realista capta al lector de forma más completa que cualquier otro procedimiento individual. Al mismo tiempo afirma y sitúa al personaje con mayor rapidez y eficacia que cualquier otro procedimiento individual. (Wolfe, 1976, p. 20)

El registro del diálogo en su totalidad implica "no solo recoger las palabras textuales de los personajes sino todos los recursos fónicos de los sujetos de la enunciación, tales como interjecciones, vocablos onomatopéyicos y ruidos" (Romero, 2006, pp. 173-174). Además, permite "contextualizar rigurosamente las palabras del personaje para que choquen brutalmente con la realidad que el lector ya conoce". (González de la Aleja, 1990b, p. 104)

- Uso de descripciones detalladas. Se describen minuciosamente los lugares donde tiene lugar la acción; de los protagonistas del relato se ofrece, no solo su descripción física, sino también sus gestos, sus modales. En palabras de Tom Wolfe:

> La relación de gestos cotidianos, hábitos, modales, costumbres, estilos de mobiliario, de vestir (…) y otros detalles simbólicos que pueden existir en el interior de una escena. ¿Simbólicos de qué? Simbólicos, en términos generales, del *status de la vida* de las personas, empleando este término en el sentido amplio del esquema completo de comportamiento y bienes a través del cual las personas expresan su posición en el mundo, o la que creen ocupar, o la que confían en alcanzar. La relación de tales detalles no es

> meramente un modo de adornar la prosa. Se halla tan cerca del núcleo de la fuerza del realismo como cualquier otro procedimiento de la literatura. (1976, p. 51)

- El uso del narrador. En ocasiones en tercera persona, se ofrecen los hechos a través del punto de vista de uno de los personajes:

> La técnica de presentar cada escena al lector a través de los ojos de un personaje particular, para dar al lector la sensación de estar metido en la piel del personaje y de experimentar la realidad emotiva de la escena tal como él la está experimentando. (Wolfe, 1976, p. 51)

Otras veces, es el periodista el que se incluye en la narración aportando su punto de vista. Torrente señala que esta práctica aumenta la credibilidad de la historia:

> Sí es característico de estos escritores el papel de protagonista que adoptan en sus historias. Es el escritor-testigo que no se limita a narrar objetivamente unos hechos sino que además deja clara muestra de su presencia a través de los comentarios, las impresiones que recoge en un determinado acontecimiento. Esta práctica va a resultar en favor de una credibilidad de cara a los lectores. (1987, p. 76)

Silvia Martínez Carranza y Eduardo Delucchi añaden otras características del Nuevo Periodismo como que “las historias y los personajes son verificables en la realidad contemporánea de los autores” o que “los sucesos narrados provienen de una profunda investigación en la que el autor se involucra, sometiéndose a situaciones riesgosas que conmueven su emotividad, la manera de los detectives de la novela negra de la década del 30”. (2008, p. 77)

El uso de estas técnicas permitió incorporar a los textos “la emoción de lo real”, tal y como expresa Manuel González de la Aleja: “El autor no tiene que preocuparse de presentar una

historia creíble, solo debe convencer al lector de su honestidad, de que todo lo que cuenta realmente ocurrió" (1990b, p. 32). Este mismo autor ofrece la diferencia entre este nuevo periodismo y la literatura:

> La novela realista intenta simular una realidad mediante la ficción, utiliza los recursos de esta para hacerle creer al lector que lo que lee es real; mientras que el periodismo que defiende Wolfe camina en la dirección contraria, le da un carácter de ficción a la realidad, simula una novela a partir de lo real. (1990b, p. 33)

2.2.3. Truman Capote y el Nuevo Periodismo

Cuando en los primeros años de la década de los sesenta aparecen las primeras muestras del Nuevo Periodismo, Capote ya había publicado textos de ficción y de no ficción con notable éxito. La historia de *A sangre fría* había empezado un poco antes, cuando en 1959 Capote viajó a Holcomb (Kansas) para investigar el asesinato de la familia Clutter. El resultado vio la luz en las páginas de *The New Yorker* en 1965, una crónica de ciento treinta y cinco mil palabras que se publicó en cuatro partes y que se ha considerado uno de los máximos exponentes del Nuevo Periodismo. A pesar del éxito obtenido, Weingarten afirma que la revista tuvo sus dudas respecto a la publicación:

> Incluso después de su éxito, William Shawn seguía molesto con la decisión de publicarlo en *The New Yorker*. Para una revista que se enorgullecía de su irrefutable exactitud, había demasiados datos no fundamentados, demasiada especulación extravagante por parte del escritor. Muchos años después, Shawn todavía lamentaría haber dado luz verde al proyecto de Capote. (2013, p. 62)

Capote no lo llamó periodismo, sino que aseguró haber inventado un género nuevo: la novela de no ficción. David Lodge critica este término y pone en duda el género: "Novela de no ficción es evidentemente una paradoja en su misma definición y no debe asombrarnos que semejantes libros sean a menudo objeto de cierta sospecha y debate en cuanto al género al que pertenecen. ¿Historia, reportaje periodístico o imaginación?" (1998, p. 297)

Está ampliamente admitido que Capote pertenece a la corriente del Nuevo Periodismo. Además de la coincidencia temporal, *A sangre fría* usa las técnicas narrativas propias del Nuevo Periodismo (expuestas en el apartado 2.2.2. y en las que se profundizará en el capítulo 4, dedicado al análisis de *A sangre fría*). Cantavella advierte que "no es posible determinar si Capote inicia este camino espontáneamente o lo hace bajo la influencia de los trabajos de aquellos originales reporteros" (2002, p. 57), pero concluye que se le puede incluir en el Nuevo Periodismo porque, además de la coincidencia temporal, "desarrolla su tarea —escribe y lee— en el seno de esta tendencia" (2002, p. 28).

Miguel Barrero (2019) afirma que "el nuevo periodismo se lo sacó de la manga el propio Capote cuando definió *A sangre fría* como una *non-fiction novel* o novela testimonio. Se podría definir como un género consistente en exponer una investigación de índole periodístico con un estilo netamente literario". En su obra *El nuevo periodismo*, Tom Wolfe reivindica *A sangre fría* como uno de los hitos de esta corriente:

> Causó sensación… y fue un golpe terrible para todos aquellos que confiaban en que el execrable Nuevo Periodismo o Paraperiodismo se extinguiese por sí solo como una bengala. No se trataba, a fin de cuentas, de algún oscuro periodista, de algún escritor independiente, sino de un novelista de larga reputación… cuya carrera había caído en el marasmo… y de repente, con este golpe certero, con este giro hacia la abominable nueva

> forma de periodismo, no solo había resucitado su prestigio sino que lo había hecho aún mayor que antes. (1976, p. 43)

González de la Aleja está de acuerdo en considerarlo una de las obras cumbre del Nuevo Periodismo, a pesar de que —en su opinión— Capote traicionó sus principios:

> *In Cold Blood* permanecerá de forma convencional como 'Nonfiction Novel' o como una de las mejores muestras del 'New Journalism'. Y es justo que así sea, siempre que se tenga en cuenta que traicionó todos los principios de uno y otro concepto. Atacarla achacándole muy poco rigor periodístico o recordando el incomprensible comportamiento del autor con respecto al destino de Perry y Dick, es simplemente exigirle unas cualidades que no tiene por qué poseer. (1990a, p. 101)

Para Chillón (1999, p. 10), *A sangre fría* es "la simbiosis de reportaje y novela, intentada por muchos escritores anteriores pero nunca consumada por entero" y destaca la aportación de Capote al Nuevo Periodismo gracias a textos como *Ataúdes tallados a mano:*

> Gracias a la versatilidad compositiva propia del reportaje moderno, aún es posible encontrar piezas nuevo-periodísticas en que la convención dramática no es usada como recurso complementario, sino como principal técnica vertebradora del relato. El mejor ejemplo de esto es *Handcarved Coffins*, de Capote, cuyo rasgo compositivo más relevante es sin duda la radicalidad con que el escritor utilizó el montaje escénico para narrar un caso criminal. (1999, p. 248)

Fonseca (2013, p. 11) considera *A sangre fría* como la primera gran novela del Nuevo Periodismo y González de la Aleja la pone como ejemplo para comprender este movimiento:

> *In Cold Blood* es ante todo un ejemplo que puede servir para comprender que el 'New Journalism', comprendido este como un fenómeno que se quiere artístico, no es mejor en

> tanto en cuanto asimila las técnicas y la actitud moral del reportero, sino cuando enriquece las primeras con el oficio y el saber de una larga carrera novelística y viola la segunda en la búsqueda, no de la verdad cotidiana y contingente, sino de la verdad literaria, más compleja y multiforme. (1990a, p. 91)

Aguilera (1991) define el Nuevo Periodismo como "periodismo literario" (p. 108) y explica que sus protagonistas "abordaron los temas de actualidad más escabrosos, utilizando para ello formas entroncadas con la literatura, lo que queda patente al incluir dentro de esta variedad del periodismo a Truman Capote" (p. 109). Señala que "los periodistas que lo cultivaron escribieron alguna novela" (p. 109).

Vemos, pues, que el Nuevo Periodismo está aceptado como una corriente periodística y los que lo cultivaron son considerados periodistas, con la particularidad de que empleaban técnicas narrativas en la redacción de sus textos. Ese fue el caso de Capote, que se admite como periodista y se estudia solo su técnica de escritura, sin analizar su método de trabajo.

2.3. La objetividad y la ética en periodismo

La objetividad en el periodismo es uno de los asuntos más debatidos entre los académicos de periodismo. Es también una de las críticas frecuentes al trabajo periodístico y una de las mayores objeciones que han recibido los textos de no ficción de Capote. Si la labor del periodista consiste en transmitir información veraz, además de contrastar la veracidad de los hechos, debe ser capaz de transmitirlos sin elementos subjetivos. Pero ¿es posible la objetividad? ¿Cómo se logra? ¿Siempre ha estado presente en el trabajo periodístico? A estas cuestiones intentamos dar respuesta para, a continuación, analizar el papel de la objetividad en la época de Truman Capote.

2.3.1. La objetividad en la historia del periodismo

La objetividad no ha estado presente siempre en el periodismo. En sus orígenes, la información estaba controlada por el poder. En el siglo XVII nacieron las primeras gacetas semanales, precursoras del primer modelo de periódico informativo (Barrera, 2004, p. 56), que recogían todas aquellas noticias a las que habían tenido acceso a través de sus fuentes (el correo, el gobierno u otras gacetas). En algunos países como Francia (*Gazette*) o España (*Gaceta Nueva*) eran el medio de comunicación oficial de la monarquía. Según Chartier, nacía así el periodismo oficial:

> Con la *Gazette* francesa comienza, según esta posible lectura de los hechos, una historia paralela del periodismo, la del *periodismo oficial*, muchas veces superior en medios y éxito de distribución pero definitivamente ajeno al "verdadero espíritu del periodismo". (2013, p. 112)

Inglaterra también tenía el suyo (*London Gazette*), aunque fue en este país donde apareció el primer ejemplo de periodismo empresarial independiente:

> La excepción fue el *Daily Courant* (1702-1735), el primer diario inglés cuyo editor, Samuel Buckley, planteó por primera vez la división ente información y opinión que se convertiría en la tradición diferencial del periodismo anglosajón: 'dar noticias, darlas diariamente y de manera imparcial' y publicar sólo 'los hechos, suponiendo que la otra gente es capaz de hacer las reflexiones por sí misma'. (Barrera, 2004, p. 64).

El resto de las publicaciones estaba al servicio de los partidos políticos y fueron instrumento de la lucha entre liberales y conservadores. En estos panfletos trabajaron escritores como Daniel Defoe o Jonhatan Swift.

Además del caso del *Daily Courant* en Inglaterra, durante el siglo XVIII en Estados Unidos empieza a hablarse de libertad de expresión y de prensa. En 1791 se aprobó la Primera Enmienda a la Constitución de 1787, que defendía la libertad de expresión:

> El Congreso no podrá hacer ninguna ley con respecto al establecimiento de la religión, ni prohibiendo la libre práctica de la misma; ni limitando la libertad de expresión, ni de prensa; ni el derecho a la asamblea pacífica de las personas, ni de solicitar al gobierno una compensación de agravios.

La evolución en España fue similar a la de los demás países, pero más tardía. En el siglo XVI fueron frecuentes los Avisos y Relaciones, en los que convivían los temas políticos con celebraciones religiosas o profanas. En el siglo XVII, *La Gaceta Nueva* fue el periódico oficioso de la monarquía. Durante el siglo XVIII, en palabras de Seoane, "los periódicos predominantemente informativos eran los más leídos con mucha diferencia. Junto a los de información general, como la *Gaceta de Madrid* (…) surgen los de información local." (Seoane, 2007, p. 34). En ese mismo siglo surgieron periódicos literarios que identificaban periodismo y

literatura. El *Diario de Literatos* se inspiraba en el francés *Journal des Savants*, pero nació casi setenta y cinco años más tarde. Según Diderot, la función del *journaliste* consistía en "publicar extractos de literatura, ciencias y artes, a medida que aparecen"; Voltaire definió el término *Gazette* como "relación de asuntos públicos". Según estas definiciones, las gacetas se corresponderían al periodismo informativo y los *journal* (diario) serían revistas culturales. Sin embargo, con la aparición de los periódicos de publicación diaria, las palabras *journal* y *diario* se emplearán para ellos.

La llegada del siglo XIX trajo a España la libertad de prensa y una progresiva modernización. Convivieron periódicos de tendencia moderada (*El Heraldo, El Tiempo* y *La Época*) con otros de tendencia progresista (*El Eco del Comercio, El Clamor Público* y *La Iberia*); pero también aparecieron cabeceras en las que primaba el objetivo informativo (*El Español, El Imparcial, Las Novedades*). Precisamente la aparición de la prensa informativa fue la principal novedad del siglo XIX en la mayoría de los países, aunque continuó conviviendo con la prensa partidista. El gran referente de la prensa informativa fue *The Times*, en Inglaterra.

Pero cuando se producen los cambios más significativos en el modelo de periodismo es, sin duda, en el siglo XX. Fue este el que vio la llegada del periodismo audiovisual. Las primeras emisiones radiofónicas fueron en los primeros años de este siglo y en 1933 comenzó su época dorada. La radio permitía contar las noticias con audio y realizar conexiones en directo. Con el estallido de la Primera Guerra Mundial, se convirtió en una poderosa arma propagandística. A su fin, quedaron definidos los tres modelos de radio:

> Al terminar la guerra se fueron definiendo claramente los tres modelos en los que puede sintetizarse la historia de la radio y la televisión hasta casi los años noventa del siglo XX

> en el ámbito occidental: el comercial, el de monopolio público y el propagandístico. (Barrera, 2004, p. 234)

El modelo comercial era el más extendido antes del inicio de la guerra. Era un modelo típico de Estados Unidos, donde la radio estaba controlada por la iniciativa privada. El modelo de monopolio público era típico de Europa occidental y subsistió hasta los años ochenta. El propagandístico era el modelo soviético y se extendió a los países del bloque comunista durante la Guerra Fría.

En televisión, al igual que en la radio, existieron tres modelos de organización: comercial, propagandístico y de monopolio público.

En España, el periodismo del siglo XX estuvo marcado por la dictadura de Franco. Sin embargo, a principios de siglo podía presumir, no de calidad informativa, pero sí literaria:

> En efecto, el periodismo español de estos años, deficiente por el lado de la información, sobre todo si se lo compara con el del ámbito anglosajón, brilla a extraordinaria altura en el aspecto intelectual y literario porque se nutre en gran medida de las plumas de escritores e intelectuales, en una época excepcional de la cultura española. (Seoane, 2007, p. 158)

Durante la dictadura franquista, la censura y el férreo control a los periódicos marcaron el contenido informativo; hasta que en 1966 la Ley Fraga consiguió suavizar esta censura y empezar una pequeña liberalización que haría posible la transición a la democracia (Seoane, 2007, p. 253). Con la muerte de Franco en 1975 las limitaciones a la libertad de expresión desaparecen (incluso antes de que la ley quedase derogada) y nacen nuevas cabeceras como *El País* o *Diario 16*. Barrera destaca la importancia del papel de la prensa en la Transición:

> Los medios de comunicación se convirtieron en un actor más que empujó a favor del proceso de transición política a la democracia tras la muerte de Franco. Como ya comenzaron a hacer desde 1966, ensancharon el espacio público de información y debate pero sin los constreñimientos impuestos por la dictadura. Hasta que en junio de 1977 se celebraron las primeras elecciones generales de la Transición, la prensa siguió actuando como "parlamento de papel", como foro de discusión pública de los principales asuntos y problemas políticos candentes del país. (Barrera, 2004, p. 303)

La radio fue el medio de comunicación que mayor aumento experimentó durante la Transición. La demanda de información política y la libertad informativa situaron a la radio como fuente fiable y ágil de información (Barrera, 2004, p. 307).

Durante el siglo XX el periodismo experimentó cambios importantes y uno de ellos fue la consolidación del periodismo informativo y la libertad de expresión. Chillón lo resume de la siguiente manera:

> Este período vio la rápida configuración de los ingredientes que caracterizan el *periodismo de masas*: la maduración de los géneros periodísticos nacidos o perfilados durante los siglos XVIII y XIX (…); la adaptación de la escritura periodística informativa a las exigencias de claridad, exactitud, brevedad y amenidad; la incorporación de la fotografía a las publicaciones periódicas (fotoperiodismo); el nacimiento del periodismo interpretativo y del *news management* (gestión institucional de las noticias mediante los gabinetes de prensa); y, a modo de humus o substrato de todo ello, la formulación de la doctrina de la objetividad informativa, resumida en un célebre adagio: 'Los hechos son sagrados, las opiniones son libres'. (1999, p. 143)

Como vemos, hasta el siglo XVIII no empezó a hablarse de imparcialidad y fue en el siglo XIX cuando se consolidó el concepto de objetividad. Aun así, el periodismo informativo —el que defiende la objetividad— siempre ha convivido con otros modelos y ha tenido que hacer frente a intentos de control por parte del poder.

2.3.2. El concepto de objetividad

En este debate acerca de la objetividad encontramos opiniones muy dispares, pero, *grosso modo*, podríamos agruparlas en defensores y detractores. Mayoral ofrece un resumen de la situación:

> Los defensores de la doctrina clásica aseguran que sin objetividad no hay información (solo impresión, visión subjetiva); los detractores argumentan que la objetividad no existe en los sujetos (en las personas) y que, por tanto, esa supuesta información objetiva está de antemano abocada al fracaso. (2013, p. 147)

Cuando se introdujo el término objetividad en el periodismo, apelaba al método de trabajo usado y no al profesional en sí: "Un método consistente de verificación de la información —una forma de aproximarse a los hechos de modo transparente— precisamente para que los hechos personales o culturales no interfieran en la veracidad de las noticias" (Kovach y Rosenstiel, 2012, p. 102). Unos años antes, a finales del siglo XIX, los periodistas hablaban de realismo: "Si el informador se limitaba a averiguar los hechos y a ordenarlos, la verdad se revelaría de forma natural" (Kovach y Rosenstiel, 2012, p. 102). Pero a principios del siglo XX empezaron a plantearse la ingenuidad de ese realismo. Este "método de verificación de datos" no llegó a desarrollarse y, finalmente, la tarea de la objetividad recayó en el periodista. Kovach y

Rosenstiel rechazan otros términos como equidistancia e imparcialidad, e insisten en que la objetividad debería ser un método (no un objetivo) asentado en estos principios:

1. Nunca añadas nada que no esté.

2. Nunca engañes al lector.

3. Sé lo más transparente posible sobre tus métodos y motivos.

4. Confía en tus propias investigaciones.

5. Haz profesión de humildad" (2012, p. 109)

Estos principios aparecen en la mayoría de las teorías sobre la objetividad periodística, que apuntan a que lo ideal es que la información transmitida coincida en la mayor medida posible con los hechos. Así lo señala Martínez Albertos: "El trabajo del periodista —para que de verdad sea la suya una actividad encuadrable dentro de la variante informativa llamada Periodismo— debe llevarse a cabo con un sentido reverencial de la objetividad informativa". (1998, pp. 45-46)

El debate, entonces, no se centra en si el periodista debería ser objetivo o no, sino en si es posible que lo sea. Para dar respuesta a esta cuestión, tenemos que plantearnos primero qué entendemos por subjetividad. A este respecto, el código ético de la ONU para hablar de objetividad periodística exige "información exacta, conforme a los hechos, comprobada en todos los hechos esenciales y sin deformación deliberada". (Darío Restrepo. 2001, p. 10)

Esta definición se encuentra con dificultades a la hora de aplicarla desde el momento en el que el periodismo no debe ceñirse solo a los hechos, sino también a su contexto. Un buen ejemplo de esto es lo sucedido en Estados Unidos:

> Los periodistas norteamericanos en los años 20 se habían regido por la "teoría de la objetividad": lo más importante era transmitir los hechos con precisión, prescindiendo de la opinión de quien los comunicaba. Este criterio se mantuvo hasta 1947, cuando Henry

> Luce, fundador de las revistas *Time* y *Life*, organizó una comisión para defender la libertad de prensa, que estableció un nuevo criterio: los medios debían transmitir no sólo los hechos sino también el contexto y la interpretación de aquéllos. Asimismo, destacaba la responsabilidad social del periodismo. La 'teoría de la objetividad' fue desplazada por la 'teoría del iceberg': el suceso no solamente está construido por los hechos evidentes sino que encubre otras situaciones que van más allá de las apariencias y que dan mejor cuenta de lo sucedido. (Carranza y Delucchi, 2008, p. 75)

En esta línea se sitúa también Romero, que defiende que el periodismo necesita interpretación y que esta no tiene por qué vincularse a la objetividad o la subjetividad:

> El periodismo tradicional o convencional confunde subjetividad con interpretación y, por lo mismo, no acepta como válido el que la realidad sea interpretada, cuando efectivamente interpretar no quiere decir subjetividad, ni tampoco la no interpretación implica objetividad. Simplemente objetividad y subjetividad son conceptos diferentes de interpretación. (2006, p. 26)

Para explicar la dificultad de la objetividad, Darío Restrepo acude al texto de Heráclito sobre el hombre que no puede bañarse dos veces en el mismo río porque sus aguas en movimiento hacen que el río sea diferente a cada instante. "Pretender la objetividad es tanto como creer que es posible capturar y congelar el instante que huye. El mismo hecho, observado por distintos periodistas, recibe tratamientos y versiones diferentes." (2001, p. 11)

La clave está entonces, para este autor, en la intencionalidad: "Toda información es consecuencia de unas intenciones, algunas de ellas expresas; otras, quizás el mayor número, implícitas. (…) La naturaleza de esas intenciones señala el grado de libertad de la información" (2001, p. 6).

Romero aporta otra cuestión a tener en cuenta. Independientemente de las intenciones, el proceso de trasladar la realidad a un texto supone la toma de decisiones: “En este proceso de transformación, el reportero se enfrenta al dilema de trasladar la simultaneidad de los acontecimientos que suceden en el mundo real a una realidad lineal, la escritura. (…) Esta tarea implica tomar decisiones.” (2006, p. 19)

Más allá de intenciones o intereses, Velásquez apunta a que la propia experiencia del periodista influye en su percepción de la verdad:

> El juicio valorativo del periodista y de su empresa es indispensable y determinante. Es poco razonable pretender que los periodistas no se impliquen en un proceso que es humano, como sucede con el fenómeno de la comunicación. Además, resulta ingenuo pretender que quien cuenta algo no esté influido por sus propios criterios, valores y experiencias. (2005, p. 15)

De similar opinión es Martínez Albertos, quien admite que toda noticia lleva implícita una necesaria manipulación: “Para que sea noticia es preciso que un hecho —objetivo, comprobable, verdadero— sea recogido, interpretado y valorado por un equipo de sujetos promotores, los periodistas encargados de poner en marcha el proceso informativo de cada caso particular” (1998, p. 45). Esto encaja con la opinión mayoritaria sobre este asunto que, admitiendo que la objetividad no puede existir, defiende que lo importante es la honestidad del periodista. Martínez Albertos identifica honestidad con “no intencionalidad”:

> Cuando el profesional del periodismo trabaja con relatos, hay que hablar entonces de *honestidad en la transcripción del dato*. Esta cualidad responde al concepto que ciertos teóricos norteamericanos llaman *no-intencionalidad*, que vendría a ser algo así como la versión moderna de la manoseada objetividad. (1998, p. 57)

Con esta línea coincide Mayoral al definir objetividad como “un esfuerzo consciente y profesional por controlar la propia subjetividad” (2013, p. 147). Cantavella, por su parte, identifica la objetividad con la honradez que está condicionada por prejuicios:

> En verdad no existe ésta, como bien sabemos los periodistas, sino una aproximación más o menos lograda y más o menos honrada, condicionados como nos encontramos por los sutiles mecanismos de la visión personal y los prejuicios de todo tipo (educacionales, sociales, políticos…) que se hallan instalados en nuestra mente, así como por las rutinas y falta de iniciativa que a veces nos acometen. (2002, p. 12)

García de León se refiere también a esa no intencionalidad del periodista, hablando de sinceridad:

> El autor no es imparcial, tiene un punto de vista muy concreto a través del cual quiere presentar los hechos. La objetividad rigurosa es imposible, se adopta una subjetividad en la que el autor no pretende ofrecer una verdad inexorable sino un punto de vista legitimado por la sinceridad con la que plantea sus intenciones al lector. (1998)

Tijeras es de la opinión de que la objetividad no existe y, en lugar de intenciones, habla de intereses: “El lenguaje periodístico debería estar siempre al servicio de la verdad. Sin embargo, es un hecho que está sometido a los intereses que rodean la actividad profesional. Por ello, resulta importante hablar del lenguaje como arma, sometido a las condiciones del entorno”. (2011)

Uno de los más críticos a la hora de plantearse la objetividad ha sido Ryszard Kapuściński. El periodista polaco plantea dos grandes objeciones a esta cuestión. La primera es que la objetividad resta interés a los relatos periodísticos:

> Siento que esta teoría llamada objetividad es totalmente falsa y produce textos fríos, muertos, que no convencen a nadie. Yo soy partidario de escribir con pasión. Cuanta más emoción, mejor para el lector. No tengo dudas sobre esto: los mejores textos periodísticos han sido escritos con pasión, transmiten que uno está verdaderamente vinculado y metido en el asunto del cual escribe. La emoción da fuerza al texto. (2005, p. 88)

La segunda objeción es que las empresas periodísticas son negocios y el objetivo empresarial está por encima de la veracidad:

> En la segunda mitad del siglo XX (…) el mundo de los negocios descubre de repente que la verdad no es importante, y que ni siquiera la lucha política es importante: que lo que cuenta, en la información, es el espectáculo. Y, una vez que hemos creado la información-espectáculo, podemos vender esta información en cualquier parte. Cuanto más espectacular es la información, más dinero podemos ganar con ella. (2002, p. 36)

Sin embargo, a día de hoy el debate continúa abierto y los medios de comunicación siguen defendiendo la objetividad de sus informaciones. Viene al caso mencionar la campaña que la cadena norteamericana CNN lanzó en 2017 para responder a Donald Trump, que les acusaba de falta de veracidad ("fake news"). Parafraseando el eslogan usado por Trump en su campaña electoral – "America first" –, lanzaron la campaña "Facts first" (los hechos, primero) en la que defendían que primero ocurren los hechos, después se forman las opiniones y que estas no cambian los hechos.

Dentro de este debate, hay un último aspecto que vale la pena destacar y es la cuestión de si la realidad se trata de diferente manera en los distintos géneros periódicos. Teniendo en cuenta que cada género tiene sus propias reglas, no sería lógico plantear si el periodismo en su totalidad

es más o menos objetivo, sino cómo aborda este aspecto cada género. Este es el planteamiento de Acosta Montoro:

> Los estilos de comunicación periodística suscitan y configuran distintas versiones y visiones de eso que damos en llamar 'la realidad'. No existe un estilo o lenguaje periodístico inocente ni transparente, especie de herramienta neutra apta para captar 'las cosas', sino muy diferentes estilos de la comunicación periodística, cada uno de los cuales tiende a construir su propia realidad representada. (1973, p. 49)

En el presente trabajo vamos a analizar la objetividad de los textos de Capote desde el punto de vista planteado por Kovach y Rosenstiel, quienes defienden que "lo objetivo es el método, no el periodista. La clave está en la disciplina del oficio, no de sus propósitos" (2012, p. 104). Completan esta afirmación con dos advertencias. La primera es que el supuesto estilo de escritura neutra "con frecuencia se trata de un ingenio útil del que las empresas periodísticas se valen para destacar que están tratando de producir algo obtenido por métodos objetivos" (p. 104). La segunda es que "esa voz neutral, sin una disciplina de verificación, no es más que un barniz que recubre algo hueco" (p. 104).

En el análisis de los textos veremos si Capote siguió un método, una forma de trabajo que pudiese dar lugar a una narración objetiva de los hechos.

2.3.3. La objetividad en Truman Capote

La primera objeción que se plantea siempre al trabajo de Truman Capote es la falta de objetividad. La mayoría de los críticos afirman que el uso de técnicas propias de la literatura resta objetividad a los textos periodísticos. Habría que ver si, más allá del formato elegido por Capote para narrar, hay una ética periodística a la hora de presentar los datos.

Brady defiende la teoría de que el objetivo de Capote siempre fue estilístico y nunca hubo en él una intención real de hacer periodismo. Compara la técnica usada para escribir los artículos de no ficción de *Color local* con la usada en la ficción de *Otras voces, otros ámbitos*:

> These pieces were more artistic than journalistic exercises for Capote. Through them he honed his descriptive and narrative skills in order to produce something that would be aesthetically enjoyable to read. Capote was not only creating a journalistic style at this time; at least half of these articles were written at the same time that he was hard at work on Other Voices, Other Rooms. In both styles, the same sense of place and eye for detail can clearly be seen[4]. (2006, p. 41)

Sin embargo, a pesar del objetivo estilístico, reconoce a Capote el mérito de ser capaz de ver la subjetividad de la realidad:

> Through the combination of journalism and the novel Capote introduced fiction techniques into the realm of reporting, then allowed journalism to explore the more universal meanings. In an age that was struggling with reality itself, Capote is capable of recognizing the subjectivity of reality while at the same time striving for a universal (albeit a subjective) understanding[5]. (2006, p. 70)

En línea con esta opinión encontramos a Fonseca, para quien el Nuevo Periodismo "é subjetivo e suscetível às emoções do escritor e não se esconde atrás da imparcialidade, pelo contrário, mostra-se parcial. O Novo Jornalismo é o que sai do armário, é o jornalismo

[4] Estas piezas fueron ejercicios más artísticos que periodísticos para Capote. A través de ellos, perfeccionó sus habilidades descriptivas y narrativas para producir algo que fuera estéticamente agradable de leer. Capote no solo estaba creando un estilo periodístico en este momento; al menos la mitad de estos artículos se escribieron al mismo tiempo que él trabajaba duro en *Otras voces, Otros ámbitos*. En ambos estilos, se puede ver claramente el mismo sentido del lugar y el mismo ojo para los detalles.

[5] A través de la combinación de periodismo y novela, Capote introdujo técnicas de ficción en el ámbito del reporterismo, lo que permitió al periodismo explorar los significados más universales. En una época que estaba luchando con la realidad en sí misma, Capote es capaz de reconocer la subjetividad de la realidad mientras, al mismo tiempo, se esfuerza por lograr una comprensión universal. (aunque subjetiva).

desnudo[6]". (2013, p. 24). Esta visión era compartida por los novoperiodistas, que rechazaban el concepto de objetividad por considerarlo artificial y restringente:

> La década de los sesenta se abre con el convencimiento por parte de grandes sectores de la prensa y el público de que el principio de objetividad sobre el que se asentaba el periodismo de publicaciones como *The New York Times* no solo constituía una artificiosidad que limitaba la verdadera función de la prensa dentro de una sociedad democrática, sino que, en numerosas ocasiones, solo escondía tras de sí una visión oficialista y conservadora de los acontecimientos. (González de la Aleja, 1990b, p. 41)

Uno de los periodistas que lo expresó abiertamente fue Jack Newfield, quien "defendía la imposibilidad de ser objetivo, de que la verdad resultase siempre del equilibrio entre dos citas o datos contrapuestos, de que algunos hechos no son moralmente neutrales". (González de la Aleja, 1990b, p. 71). Esta falta de imparcialidad precisamente fue una de las características del Nuevo Periodismo, que sacrificaba la objetividad en pos de un acercamiento a la historia que permitiese ofrecer el punto de vista del reportero:

> El periodismo se convierte así en algo subjetivo, desde el momento en que el escritor se proyecta a sí mismo sobre el hecho, sobre el dato. El periodista se acerca a los hechos desde su personalísimo propio punto de vista o desde el punto de vista de los protagonistas de la historia. Es, sin lugar a dudas, uno de los componentes fundamentales de la innovación que sufre el periodismo en aquellos años. (González de la Aleja, 1990b, p. 40)

En el caso de *A sangre fría* de Capote, González de la Aleja afirma que "la no presencia física del autor dentro de la narración crea una atmósfera de autenticidad, de

[6] "Es subjetivo y susceptible a las emociones del escritor y no se esconde detrás de la imparcialidad, por el contrario, se muestra parcial. El Nuevo Periodismo es lo que sale del armario, es el periodismo desnudo".

objetividad periodística" (1990a, p. 61) y añade que "ésta es precisamente la gran trampa del libro, junto a su mayor virtud. La desaparición de Capote es engañosa, su presencia impregna toda la obra. El autor no es imparcial; tiene un punto de vista muy concreto a través del cual quiere presentar los hechos". (1990a, p. 61)

Pero además de por su manera de abordar la historia, o de escribirla, la objetividad de Capote también ha sido puesta en duda por su acercamiento e incluso identificación con uno de los asesinos. Jungsik Park es una de las voces críticas a este respecto: "Capote had been sympathetic to Perry, and he clearly tried his utmost to exculpate Perry through the insanity plea. Perry's language is highlighted by Capote in a way that reflects Perry's mentality at the very moment of the murder[7]" (2006, p. 98)

Shane Lewis ofrece una justificación de ese acercamiento: "Nevertheless, it can be argued that Capote's dedication to truth is not necessarily flawed due to fictionalisation or steering of, for example Perry's character, but rather that such an artistic portrayal from the context of autobiography can be justified as being Capote's own honest truth[8]". (2010, p. 11). Ahonda en esa idea al señalar que la identificación entre Capote y Perry permite que el lector reciba una perspectiva real de la verdad:

> As a consequence of the point where the teller —Capote, listener-reader— and protagonist Perry merge, Capote's honest truth claim is at its most potent. It is here where the reader themselves experience the possible true feelings and insights of Capote and Perry which through manipulation or artistic writing could not have been felt or believed

[7] Capote había sido comprensivo con Perry, y claramente intentó al máximo exculparle con la súplica de locura. El lenguaje de Perry es subrayado por Capote en una manera que refleja la mentalidad de Perry en el momento mismo del asesinato.

[8] "Sin embargo, se puede argumentar que la dedicación de Capote a la verdad no es necesariamente defectuosa debido a la ficcionalización o dirección de, por ejemplo, el personaje de Perry, sino que tal representación artística desde el contexto de la autobiografía puede ser justificada por ser la propia verdad honesta de Capote".

> in any other more objective journalistic way of telling the truth of the story. The end result therefore is that it is through Capote's use of these artistic techniques providing an autobiographical dimension to the narrative, that the reader can be satisfied with having read ICB from a real perspective of truth[9]. (2010, p. 31)

Ortells también señala la identificación de Capote con Perry como señal de falta de objetividad: "Si bien, el autor-narrador intenta ofrecer un retrato objetivo de ambos asesinos, la simpatía que despertaba Perry en su persona y, por tanto, la manipulación de que somos objeto por parte del artista se hace patente en su presentación y descripción del mismo". (1999, p. 113). Afirma también que Capote combinó el uso de un narrador en tercera persona con la presentación de documentos que verifican los hechos para conseguir objetividad, según ella, sin conseguirlo:

> Capote actuó como elemento mediatizador en la recepción de sus impresiones y posterior materialización de las mismas. En este mismo sentido, los testimonios que consigue a través de terceros plantean serias dudas en lo que se refiere a la exactitud en su reproducción ya que su utilización como fuente que contribuye a la objetividad de la narración les presupone la misma capacidad que Capote poseía para recordar y reproducir largas conversaciones, habilidad que despierta ciertas suspicacias. (1999, p. 107)

Frente al uso de múltiples puntos de vista como técnica para garantizar la objetividad, Ortells también la pone en duda:

---

[9] "Como consecuencia del punto donde el narrador —Capote, oyente-lector— y el protagonista Perry se fusionan, la afirmación honesta de la verdad de Capote es más potente. Es aquí donde el propio lector experimenta los posibles sentimientos y percepciones reales de Capote y Perry que a través de la manipulación o la escritura artística no podrían haberse sentido o creído de ninguna otra manera periodística más objetiva de contar la verdad de la historia. Por tanto, el resultado final es que es a través del uso de Capote de estas técnicas artísticas que proporcionan una dimensión autobiográfica a la narrativa, que el lector puede estar satisfecho por haber leído ICB desde una perspectiva real de la verdad".

> La supuesta objetividad sugerida por la multiplicidad de puntos de vista no lo es tanto ya que la introducción de descripciones en las características y formas de vida de estos individuos que nos están ofreciendo diversos segmentos de los acontecimientos pueden determinar el mayor o menor grado de aceptación de los mismos como realidad por el lector. (1999, p. 108)

Argumentos similares a estos expone Ortells para cuestionar la objetividad de la que para algunos autores fue la primera novela de no ficción de Capote, *Se oyen las musas*:

> Uno de los recursos utilizados para conseguir un mayor grado de objetividad, el de la presentación de los diarios de varios personajes, con la intención de presentar múltiples perspectivas de una "misma" realidad, no hace sino subrayar aún más el carácter fragmentario de la misma basado en la diversidad de percepciones de una existencia exterior que es imposible se revele como unívoca. (1999, p. 124)

Otra coincidencia, según Ortells, entre *A sangre fría* y *Se oyen las musas* es el uso del narrador como elemento para simular objetividad, aunque en este último caso el narrador es en primera persona:

> A pesar de que la presencia de un narrador en primera persona cuya identificación con el autor se establece únicamente de un modo externo al relato parece apuntar a una presentación subjetiva de los acontecimientos, el tono impersonal con que comienza el relato sugiere una búsqueda objetiva de su presentación. (…) El distanciamiento irónico que mantiene en la descripción tanto de rusos como de americanos que le permite emplear un tono jocoso en la presentación de todos los personajes con los que va entrando en contacto puede llevar al lector a descartar la idea de subjetividad que la

narración en primera persona por un ciudadano norteamericano sin ninguna duda sugiere. (1999, p. 123)

El análisis de los textos nos permitirá averiguar si Capote fue capaz de escribir con objetividad, siguiendo las tareas de verificación de la información y de fidelidad a los hechos que requiere un trabajo periodístico.

2.3.4. Principios éticos y deontológicos del periodista

Más allá de la objetividad, el ejercicio del periodismo exige una ética profesional que el redactor debe respetar. Las definiciones de periodismo aportadas por los académicos inciden en dos aspectos: la responsabilidad social del periodista y las normas que debe acatar en el ejercicio de su trabajo. Esa primera idea de responsabilidad social es la que se desprende de la afirmación de Kovach y Rosenstiel (2012) de que "el propósito principal del periodismo es proporcionar a los ciudadanos la información que necesitan para ser libres y capaces de gobernarse a sí mismos" (p. 24); a esta responsabilidad añaden también "una obligación con su conciencia personal" (p. 249).

Aguinaga (1980) califica de ejercicio periodístico "la actividad dirigida a la obtención, elaboración, interpretación y difusión de noticias y opiniones destinadas al público, así como el asesoramiento en aquellas materias, siempre que se realice con dedicación profesional" (pp. 214-215) y señala que esta exige conocimientos y técnicas específicos. Para Gomis (2013), el periodismo es un método de interpretación de la realidad social, "es el acto de decidir qué se dice al público de todo lo que ha pasado últimamente" (p. 58). Y esta selección debe seguir, según él, dos principios: universalidad —"nada de lo que pasa queda excluido por principio de la posibilidad de convertirse en

noticia" (1991, p. 195)— y neutralidad —"las noticias no se clasifican en buenas y malas, favorables y contrarias. El valor noticia es moralmente neutro" (p. 195)—. Videla (2004) defiende que "una de las características que definen al periodista como un profesional es su respeto a los procedimientos y premisas éticas en el desempeño de su trabajo" (p. 71).

Estas premisas éticas se han reflejado en diferentes códigos deontológicos del periodismo, que recopilan los principios que debe seguir el periodista en el ejercicio de su profesión. La UNESCO publicó en 1983 el documento *International Principles of Professional Ethics in Journalism* que incluía los siguientes puntos:

1. El derecho del pueblo a una información verdadera.
2. Adhesión del periodista a una realidad objetiva, proporcionando una información verídica y auténtica.
3. La responsabilidad social del periodista. La información se entiende como bien social y no como producto.
4. La integridad profesional del periodista.
5. Acceso y participación del público a la información y a los medios de comunicación.
6. Respeto a la vida privada y a la dignidad del hombre.
7. Respeto del interés público.
8. Respeto a los valores universales y a la diversidad de culturas.
9. La eliminación de la guerra y otras grandes plagas a las que la humanidad está confrontada.
10. Promoción de un nuevo orden de la información y comunicación mundial.

A pesar de la brevedad del texto y de que no desarrolla cada punto exhaustivamente indicando cómo deben cumplirse y cuáles son los límites del periodista en el ejercicio de su profesión, el documento recoge claramente la exigencia del respeto a unos principios éticos.

Diez años más tarde, en 1993, el Consejo de Europa aprobó el Código Europeo de Deontología del Periodismo. Este documento parte de que el periodismo debe asumir una responsabilidad ética y su ejercicio "comprende derechos y deberes, libertad y responsabilidad" (Bonete, 1995, p. 264). Además de exigir veracidad en la información, reclama la diferenciación entre esta y opinión. Defiende la libertad de expresión y determina que la información es un derecho fundamental. Coincide con el documento de la UNESCO en requerir respeto a la vida privada de las personas y en subrayar la responsabilidad del periodista ante los conflictos y su defensa de la democracia. El código europeo insiste en los valores éticos. En ese sentido, expresa que "en el ejercicio del periodismo el fin no justifica los medios por lo que la información deberá ser obtenida a través de medios legales y éticos" (p. 268) y que los medios de comunicación deben "comprometerse al sometimiento de principios deontológicos rigurosos que aseguren la libertad de expresión y el derecho fundamental de los ciudadanos a recibir noticias veraces y opiniones honestas" (p. 269).

A pesar de que estos códigos deontológicos son posteriores a la obra de Truman Capote, hay varios documentos previos que hablan de ética periodística. El Sindicato Nacional de Periodistas de Francia publicó en 1918 un documento llamado "Los deberes profesionales de un periodista" en el que ya se mencionan algunos de los principios que se repetirán en códigos posteriores, como la responsabilidad sobre la información publicada y

la dignidad como periodista. En 1954 la Federación Internacional de Periodistas aprobó la "Declaración de los deberes de los periodistas", un breve escrito que recogía los siguientes puntos:

1. Respetar la verdad y el derecho que tiene el público a conocerla.
2. Defender la libertad de información, del comentario y de la crítica.
3. Publicar solamente informaciones cuyo origen se conoce y no suprimir las que sean esenciales.
4. No utilizar métodos incorrectos para obtener informaciones, fotografías o documentos.
5. Rectificar toda información inexacta.
6. Guardar el secreto profesional cuando sea pertinente.
7. Se prohíbe el plagio, la calumnia, la difamación, la maledicencia y las acusaciones sin fundamento, así como recibir gratificaciones por publicación o supresión.
8. Observar estrictamente los principios enunciados anteriormente.

Vemos, pues, que desde principios del siglo XX existía una preocupación por la ética periodística que ha ido materializándose en diferentes códigos deontológicos. A estos publicados por organismos gubernamentales, hay que añadir los elaborados por organizaciones profesionales o por medios de comunicación. En España, la FAPE (Federación de Asociaciones de la Prensa de España) aprobó en 1993 su Código Deontológico, que actualizó en 2017. El documento coincide con la mayoría de los principios recogidos en los demás códigos deontológicos: respeto a la verdad, informar con honestidad, respeto a la intimidad, publicar solo informaciones cuyo origen se conoce,

distinguir entre hechos y opiniones, no recibir remuneraciones por publicar una información.

Los libros de estilo de los periódicos también recogen los principios éticos por los que deben regirse sus redactores. El de *El País* (2021), además de mencionar cuestiones básicas como la veracidad o la independencia de los periodistas, indica también cómo deben usarse las fuentes de información y cómo debe tratarse la información. El de *El Mundo* (2009) también recoge el uso de las fuentes y subraya los límites en la obtención de informaciones, indicando algunas prácticas profesionales polémicas: personalidades fingidas y disfraces, robos de imágenes y palabras, invasión de la intimidad. Videla (2004) recalca la importancia de la ética en el ejercicio de la profesión.

> Una de las características que definen al periodista como un profesional es su respeto a los procedimientos y premisas éticas en el desempeño de su trabajo. En la medida en que cumpla sus requerimientos actuará como un humanista que dice la verdad, que busca la justicia y protege la libertad y su independencia profesional. La ética no es complemento a la actividad, sino parte fundamental del núcleo que la define. (p. 71)

Por tanto, el ejercicio de la profesión requiere el respeto a unas normas éticas de obligado cumplimiento sin las cuales no se podría considerar periodismo. Los códigos de conducta deontológicos se han elaborado tanto de forma internacional como local y en todos ellos hay una amplia coincidencia en su contenido. En el análisis de los textos de no ficción de Capote estudiaremos si su método de trabajo es compatible con estas normas periodísticas.

2.4. Técnicas narrativas

Como hemos comentado en el capítulo 2.2. dedicado al Nuevo Periodismo, una de las características de ese movimiento y de la obra de no ficción de Truman Capote es la utilización de técnicas narrativas propias de la literatura. Lodge afirma que "la novela misma en tanto que género literario procede en parte del periodismo primitivo" (1998, p. 298) y considera que las técnicas narrativas y el reportaje se enriquecen mutuamente:

> En la novela de no ficción, basada en hechos reales, el Nuevo Periodismo, *faction* (combinación de *facts*, 'hechos', y *fiction*) o como queramos llamarle, las técnicas novelísticas generan un interés, una intensidad y un poder emotivo a los que el reportaje o la historiografía ortodoxos no aspiran, mientras que para el lector la garantía de que la historia es 'verdad' le confiere una fuerza que ninguna narración ficticia llega a igualar. (1998, p. 298)

En el presente capítulo vamos a definir las técnicas narrativas características del Nuevo Periodismo y usadas por Capote en sus textos de no ficción. Revisaremos los estudios previos sobre Truman Capote en relación a este aspecto.

2.4.1. El narrador y el punto de vista

El narrador es la voz que cuenta la historia. Podríamos establecer una primera gran división entre narrador interno (homodiegético), aquel que cuenta la historia desde dentro, y externo (heterodiegético), el que cuenta la historia desde fuera del relato.

En una división un poco más profunda, podríamos distinguir los siguientes tipos de narradores:

- Narrador protagonista. La historia gira en torno al narrador y suele ser autobiográfica. Puede estar escrita en primera persona o en segunda. En este último caso, el narrador se dirige constantemente al lector y busca su complicidad. Según Enrique Páez, "la primera persona narrativa dota a las historias de una mayor inmediatez (no hay un narrador interpuesto entre el protagonista y el lector, ya que es el protagonista el que habla directamente), y la posibilidad de identificación del lector con ese narrador es mayor que en el caso de la tercera persona". (Páez, 200, p. 140)

    Elena Ortells pone como ejemplo de este tipo de narrador el usado por Capote en los textos de *Color local* (incluidos en *Los perros ladran*) pero matiza el protagonismo:

    > El narrador de estos relatos actúa, más que como protagonista de unos acontecimientos, como recipiente de unas impresiones que se van a convertir en esencia de la obra. Capote fue capaz de captar y reflejar en sus obras el sabor local de los diferentes mundos que visitó, impregnándose de su realidad y revistiéndola de un valor estético. (Ortells, 1999, p. 117)

- Narrador testigo. La historia se escribe en primera persona; el narrador no es el protagonista, pero sí participa de ella y cuenta lo que ve. Páez advierte de que este tipo de narrador es el más incómodo de utilizar:

    > El acceso a las informaciones necesarias para completar la historia que debe relatar es uno de los problemas a los que se enfrenta el narrador testigo, pero, al mismo tiempo, genera una serie de recursos literarios que pueden dar mayor vivacidad a la historia: conversaciones, cartas, noticias, interrogatorios y suposiciones. Ese narrador, situado como un espía insistente detrás de cada ventana, necesita justificar cómo sabe lo que sabe. (2001, p. 142)

Este es el narrador usado por Capote en *Música para camaleones* y que, según Elena Ortells, supone un cambio de postura frente a sus textos anteriores:

> Hasta el momento, en la narración de acontecimientos reales, el autor había intentado mantenerse oculto en la medida de lo posible. Con esta obra, adoptará la postura contraria y se situará en el centro del relato, como testigo, reconstruyendo encuentros y conversaciones con gente corriente. (1999, p. 129)

Sin embargo, *Se oyen las musas* (considerado por algunos autores la primera novela de no ficción de Capote) ya presentaba este tipo de narrador testigo. Ortells describe este texto de la siguiente manera: "Una novela cómica en la que la figura del autor-narrador resulta determinante en la presentación de los acontecimientos, a pesar de no configurarse como protagonista de los mismos". (1999, p. 122)

González de la Aleja se muestra bastante crítico con esta obra, "un experimento no del todo satisfactorio" (1990a, p. 57) y con su uso del narrador: "La narración es en primera persona, pero el autor parece incómodo, tanto en el papel de participante como en el de mero observador". (1990a, p. 57)

- Narrador omnisciente. La historia se escribe en tercera persona. El narrador tiene un conocimiento completo de todos los detalles de la historia, incluso de aquellos que están en la mente de los personajes o que aún no han sucedido. No participa de los hechos, pero sí puede dar su opinión sobre ellos. Se considera un narrador fiable. Suele dar más peso a la acción y menos a los personajes. Páez añade que "no solo es omnisciente (el que lo sabe todo), sino que además es omnipresente (está en todas partes), y ningún personaje puede escapar a su mirada". (Páez, 2001, p. 134)

Este es el narrador usado por Capote en *A sangre fría*:

> A través de la figura de este narrador omnisciente, elemento éste que aleja al relato cada vez más de la novela de no-ficción, se nos comunican los pensamientos más internos de los personajes, a los que no tendríamos acceso si la obra fuera, únicamente, el elemento a través del cual Capote nos transmite, de un modo totalmente objetivo, los hechos reales acontecidos durante este período de tiempo. (Ortells, 1999, p. 111)

Según Ortells, este tipo de narrador fue uno de los recursos usados por Capote para conseguir objetividad:

> Capote pretendió crear, mediante la utilización de un narrador en tercera persona que intentara pasar lo más inadvertido posible, y que se situase, por tanto, fuera del relato, la ilusión de estar simplemente trasponiendo al medio escrito una realidad exterior no mediatizada por ningún agente. La combinación de este tipo de narrador con la presentación de documentos que verifican los acontecimientos narrados y con la exposición de los hechos desde una multiplicad de puntos de vista fueron los recursos utilizados por el autor a la hora de conseguir su tan deseada, aunque siempre relativa, objetividad. (1999, p. 106)

González de la Aleja matiza este narrador omnisciente: “Capote adopta la perspectiva de narrador omnisciente pero permitiendo constantemente que sean los personajes los que creen la atmósfera o el tono adecuados. Capote se acerca a la acción sentimentalmente, poéticamente, pero al mismo tiempo logra crear esa ilusión documental, objetiva de la que se muestra tan orgullo”. (1990a, p. 64)

- Narrador subjetivo o equisciente. Escrito en tercera persona. Es el que cuenta la historia desde la perspectiva de lo que ve, de una manera cinematográfica. Conoce los hechos,

> pero no los pensamientos de los personajes, ni su pasado y futuro. Es una mezcla de protagonista y narrador objetivo. Páez señala que este tipo de narrador es más cercano a los lectores: "Es un narrador algo más incómodo de manejar, pero al mismo tiempo es mucho más cercano a los lectores, porque utiliza los mismos recursos para interpretar la realidad que utilizan los lectores: los sentidos físicos y la intuición". (2001, p. 136)

El punto de vista es el enfoque, la perspectiva, desde la que se nos cuenta la acción. David Lodge aclara que, independientemente del tipo de narrador, el autor siempre priorizará uno o dos puntos de vista desde los que va a contar la historia y señala la importancia de esta elección:

> Elegir el o los puntos de vista desde el cual o los cuales va a contarse la historia es la decisión más importante que el novelista debe tomar, pues influye enormemente sobre la reacción, tanto emocional como moral, de los lectores frente a los personajes ficticios y a sus acciones. (1998, p. 50)

En su explicación de las técnicas usadas en el Nuevo Periodismo, Wolfe indica que, además de elegir un narrador en tercera persona, los novoperiodistas contaban la historia desde el punto de vista de un personaje en particular. Este aspecto contrastaba con la tradición del periodista testigo ("yo estuve allí") a la vez que planteaba un nuevo reto: "Según esto, ¿cómo puede un periodista, que escribe no-ficción, penetrar con exactitud en los pensamientos de otra persona? La respuesta se reveló maravillosamente simple: entrevistarle sobre sus pensamientos y emociones junto con todo lo demás". (1976, p. 51)

Pimat (2015) señala que una obra puede incluir diferentes puntos de vista (Virginia Wolf o Faulkner, entre otros, han usado esta técnica) siempre que el punto de vista sea coherente con el resto de la narración. Según González de la Aleja, en *A sangre fría*, Capote mantuvo el equilibrio

entre el narrador omnisciente que cuenta los acontecimientos sin involucrarse y la cesión del punto de vista a algunos personajes, que permite añadir emoción al relato:

> Estaba intentando el punto de vista que ya había utilizado en obras como *The Grass Harp* o *Breakfast at Tiffany's*: esa mezcla de observador y participante que no termina por definirse ni en uno ni en otro sentido. En *In Cold Blood* Capote adopta la perspectiva de narrador omnisciente, pero permitiendo constantemente que sean los personajes los que creen la atmósfera o el tono adecuados. Capote se acerca a la acción sentimentalmente, poéticamente, pero al mismo tiempo logra crear esa ilusión documental, objetiva de la que se muestra tan orgulloso. (1990a, p. 64)

Ortells señala que el hecho de incluir puntos de vista de diferentes personajes aumenta la sensación de neutralidad del autor, Capote actuó siempre como "elemento mediatizador en la recepción de sus impresiones y posterior materialización de las mismas" (1990, p. 107) y concluye que la pretendida objetividad es un espejismo:

> Si bien la presentación de una multiplicidad de puntos de vista es una de las tretas a que recurre el autor a la hora de crear la ilusión de que nos encontramos ante un relato neutral, hemos de ser conscientes de que, en la mayoría de las ocasiones, no se nos ofrecen diferentes versiones de un mismo incidente, sino que diversas personas nos relatan las múltiples fases de que consta un determinado acontecimiento y, por tanto, la objetividad que pretende alcanzar mediante este recurso no es más que un mero espejismo. Sin embargo, no se ha de desestimar esta técnica totalmente ya que contribuye al enriquecimiento del relato en la medida en que el narrador se esconde tras una amplia variedad de personajes y nos cuenta lo que ve, escucha y siente dicho personaje en diferentes momentos. (1990, p. 107)

2.4.2. El tiempo

Cuando hablamos de tiempo en un relato, debemos distinguir entre dos conceptos: el tiempo externo, la época en la que sucede nuestra historia, y el tiempo interno, que es la relación entre lo que dura nuestra historia y el modo de contarla.

> Los sucesos que se narran, según si siguen un orden histórico o no, conforman el tiempo interno del relato —lineal, inverso, circular, comienzo *in media res* (la historia empieza en un punto intermedio), con o sin retrospecciones, etc.—. Es el orden de las secuencias que va hilando el narrador lo que condiciona la estructura de la narración, mucho más que el punto de vista o el espacio. (Páez, 2001, p. 165)

En el presente trabajo, nos referimos al tiempo interno. Ya hemos mencionado en el apartado 2.2.2. sobre las características del Nuevo Periodismo, la construcción de la historia escena por escena y las descripciones detalladas como técnicas usadas por los novoperiodistas. Ambas determinan el tiempo interno del relato, como vamos a ver a continuación.

A la hora de narrar una historia, podemos condensar o expandir el ritmo. Para ello, contamos con los siguientes recursos:

- El resumen. Se condensa parte de la historia recogiendo solo la información mínima, sin detalles.
- La elipsis. Es la eliminación de una parte de la historia que estamos contando. El relato, por tanto, da un salto temporal y continúa narrando hechos separados en el tiempo. En las elipsis explícitas, el autor indica que ha pasado el tiempo. En las implícitas, se deduce a partir de la acción.
- La escena. Recurso que narra los acontecimientos respetando el tiempo real de la historia, como si fuese “en directo”.

- La descripción. El narrador aporta detalles del escenario o de los protagonistas, pero no hay acción. En estos casos, el tiempo se detiene y el ritmo se ralentiza. Páez destaca la importancia de las descripciones:

> Describir no es solo hablar de los elementos arquitectónicos de un edificio o detallar los rasgos de una persona. Hay tantos tipos de espacios como de personas. Son muchos los autores que dicen que el espacio es un personaje, o que hay que tratarlo como si lo fuera. Cualquier lugar, visto de modo subjetivo a través de los ojos de una persona, nos ayuda a entender su estado anímico. (Páez, 2001, p. 176)

Cañadas (2003, p. 501) destaca la gran habilidad de Capote para las descripciones y Manuel González de la Aleja expone así la manera de describir de Capote:

> Las descripciones no nacen tanto de la vista del autor como de su mente o su memoria, las descripciones, las sensaciones, los personajes se ofrecen al lector una vez tamizadas por la evocación, la atracción o el rechazo. Cada lugar aparece tal y como Capote lo ama, lo odia o lo recuerda y no como cualquier otro observador podría verlo. (1990a, p. 56)

En el caso de *Color local*, González de la Aleja señala los personajes se funden con los paisajes, formando piezas impresionistas:

> Capote está muy lejos de intentar escribir crónicas detalladas de los sucesos ocurridos durante sus viajes. Intenta ante todo empaparse del ambiente o la atmósfera de los lugares por los que pasa para poder hacerlos suyos. Los personajes aparecen fundidos con el paisaje, definidos no por la acción o peculiar manera de pensar, sino por su integración en el entorno físico del que pueden llegar a parecer inseparables. Lo superficial, lo tópico, lo aparente, poco atraen a Capote; el autor pretende arañar

> la superficie y sentir antes que observar. Así, Local Color se compone de una serie de piezas impresionistas más cercanas al poema que a la narración directa en prosa. (1990a, p. 55)

Elena Ortells coincide con esta opinión y afirma que "En *Color local*, los personajes se subordinan totalmente a los escenarios, se convierten en simples apuntes, en esbozos de individuos, a partir de los cuales surgirán, en ocasiones, algunos de sus protagonistas de ficción". (Ortells, 2009, p. 132)

- La digresión. En este caso también se detiene la acción, pero el motivo es que el autor introduce pensamientos o reflexiones.
- La dilatación. Es una descripción en profundidad, con todo lujo de detalles. La duración de la narración es más larga que la duración real del hecho.

Además de estos recursos, hay que mencionar los que suponen un cambio temporal:

- Prolepsis o *flashforward*. Supone un salto hacia el futuro para narrar un hecho situado en un tiempo que todavía no ha ocurrido.
- Analepsis, *flashback* o *racontto*. Supone un salto al pasado para narrar un hecho ocurrido en un tiempo anterior a aquel en el que se sitúa la acción en ese momento.

David Lodge explica la importancia de los cambios temporales de la siguiente manera:

> Gracias a los cambios temporales, la narración evita presentar la vida como una simple sucesión de acontecimientos uno detrás de otro y nos permite establecer relaciones de causalidad e ironía entre sucesos muy separados en el tiempo. Un retroceso temporal en la narración puede cambiar nuestra interpretación de algo que ocurrió mucho más tarde en la cronología de la historia, pero que ya sabemos en tanto que lectores del texto. (1998, p. 119)

En *A sangre fría*, la acción se reparte en dos líneas temporales: “De manera sutil, Capote combina dos tiempos paralelos: el tiempo de los hechos y el tiempo en que esos hechos son descubiertos por ese narrador omnisciente al que el lector no ve pero percibe”. (González de la Aleja, 1990a, p. 65).

Sucede, además, un hecho curioso. En el caso de *A sangre fría*, el tiempo externo (aquel en el que se sucede la historia) llegó a coincidir con el momento en el que el autor estaba escribiendo:

> Una vez capturados los criminales, el escritor ya está presente y puede confiar, sobre todo, en sus dotes para la observación. No obstante, se produce un anacronismo entre el libro que se está escribiendo y la realidad tal y como se está desarrollando. En el primero Capote no existe físicamente, aparece sólo como el amigo anónimo al que alguien dijo algo. Mientras que en la segunda, Capote, como ya se ha comentado, es un personaje principal. (González de la Aleja, 1990a, p. 67)

2.4.3. El personaje

Los personajes son los sujetos que participan en los hechos narrados. Cada historia es una lucha de uno o varios personajes por alcanzar un objetivo o resolver un problema. Podemos distinguir entre tres tipos de personajes:

- Personajes principales. Son aquellos en los que se sustenta la acción. Se les considera también personajes redondos: “Un personaje redondo sufre una transformación entre la primera y la última página. Ha sufrido un cambio dentro de la novela, y ese cambio le ha afectado de tal forma que no es el mismo del principio”. (Páez, 2001, p. 151). A su vez, se dividen en dos tipos:

    - Protagonista. Su denominación viene del griego: *protos* significa "primero" y *agonistes* significa "combatiente". Es el aquel en torno al que giran los acontecimientos, el que busca un objetivo. Puede haber varios personajes protagonistas.
    - Antagonista. La palabra también procede del griego: *anti* significa "oposición" y *agonistes*, como hemos dicho, "combatiente". Es el oponente al protagonista, el que le impide alcanzar el objetivo. También puede haber varios personajes que desempeñen esta función.

- Personajes secundarios. Están vinculados a los principales y sirven para complementarlos: "Su presencia hace más real y verídica la historia del protagonista, pero si su desaparición no afecta a la historia central, entonces sobran". (Páez, 2001 p. 154).
- Personajes incidentales o episódicos. No tienen una influencia sobre los hechos ni una presencia permanente. Sirven como recurso para ordenar, relacionar o para retardar el desarrollo de los acontecimientos.

Lodge defiende que el personaje es el aspecto más difícil de analizar técnicamente, debido a la amplísima gama de tipos de personajes: "Personajes principales y secundarios, redondos y planos, personajes vistos desde dentro de su propia mente, como la señora Dalloway de Virginia Woolf, y personajes vistos desde fuera por otros, como la Sally Bowles de Christopher Isherwood". (1998, p. 108)

En esta misma línea se sitúa Wood, que insiste en la dificultad de clasificar a los personajes:

> La novela es un gran despliegue de excepcionalidad: siempre se las ingenia para escapar de las normas que se tienden a su alrededor intentando constreñirla. Y el personaje

> novelístico es el verdadero Houdini de esa excepcionalidad. No existe el 'personaje novelesco' como tal. Simplemente existen miles de personas de distintos tipos, algunos redondos, otros planos, otros caricaturescos, algunos evocados de forma realista, otros esbozados con los trazos más ligeros. Algunos son lo bastante sólidos para que podamos especular acerca de sus motivos. (2013, p.93)

En los capítulos 4, 5 y 6, se ofrecerá un estudio de los personajes de Capote. Aun así, nos parece interesante incluir en este capítulo la siguiente reflexión de Ortells sobre los personajes de Capote:

> La inevitabilidad de la proyección de parte de la personalidad del autor en algunos de los personajes así como la confusión entre persona y personaje se convierten en los conflictos centrales que surgen en cualquier estudio que pretenda un análisis serio y detallado de la tipología y de la construcción de los personajes que habitan el mundo literario de Capote. (1999, p. 139)

Una teoría similar es la de González de la Aleja, que además de ver similitudes entre los personajes de Capote, les otorga la misión de servir de soporte artístico:

> Es el narrador omnisciente el que ofrece la impresión de objetividad, frente a él, y como los dos soportes artísticos sobre los que crear una atmósfera literaria propia, Capote elige a dos personajes que sirvan de vehículo a la narración: Nancy y Perry.
>
> La primera representa el pilar sobre el que el autor recrea esa teoría ya expuesta de que el mundo del subconsciente, las pesadillas más íntimas, pueden, en cualquier momento, convertirse en realidad.

> El segundo sirve al autor para explicar la tragedia que siempre lleva consigo el fracaso en la búsqueda de esa otra persona o ese otro mundo donde refugiar la soledad o los propios complejos o terrores.
>
> La primera es presentada principalmente a través de una evocación casi siempre poética.
>
> El segundo se dibuja principalmente a través de sus contrastes con todos aquellos que le rodean.
>
> Al final ambos personajes se convierten en figuras pertenecientes al recuerdo como tantos otros personajes de Capote: Miss Bobbit, Dolly, Sook, Holly… (1990a, p. 69)

El punto en común que González de la Aleja encuentra en los personajes de Capote es que todos parecen estar atrapados por su destino. Destaca, asimismo, la habilidad de Capote para presentarlos como humanos:

> Capote tiene la habilidad que nunca tuvieron ni Wolfe ni Mailer de presentar a sus personajes como humanos, no como caricaturas o mitos, sino como seres ambivalentes cuya filosofía de la vida, sueños y miedos son fácilmente asimilados por el autor y, a través de él, el lector. Capote no precisa comentarios explicativos ni largas disquisiciones políticas, morales o sociales; el ser humano aparece completo o incompleto en sí mismo, tremendamente débil pero, al mismo tiempo, con una fuerza interior que sólo Capote parece saber rescatar. (1990a, p. 95)

2.4.4. El diálogo

Uno de los retos de los diálogos es que consigan reproducir la voz, la manera de hablar de cada personaje, sin confundirlo con el resto o, como describe Lodge (1998, p. 193), “se registran las particularidades lingüísticas propias de su clase, región, oficio, sexo, etc.”. De esta manera, el

lenguaje de una novela es en realidad una mezcla de lenguajes: “El lenguaje de la novela no es un lenguaje, sino una mezcla de estilos y voces, y es eso lo que la convierte en un género literario democrático y antitotalitario por definición, un género en el que ninguna posición ideológica o moral escapa al cuestionamiento y a la contradicción”. (Lodge, 1998, p. 195)

Wolfe confiesa que uno de los grandes problemas de la literatura de no ficción era la voz del narrador, que hacía que el texto resultase aburrido para los lectores:

> Cuando se topaban con ese tono beige pálido, esto empezaba a señalarles, inconscientemente, que aparecía otra vez el pelmazo familiar, ‘el periodista’ (…). Eso no tenía nada que ver con la objetividad y la subjetividad, o asumir una postura o un ‘compromiso’: era una cuestión de personalidad, energía, empuje, brillantez… La voz del periodista medio tenía que ser como la voz del locutor medio… un ronroneo, un zumbido… (1976, p. 30)

Como solución, decidió que el narrador adoptase el mismo lenguaje que el personaje del que estaba hablando: “No hay ninguna ley sobre que el narrador tenga que hablar en beige o en el dialecto de los malos periodistas de Nueva York” (Wolfe, 1976, p. 31).

Páez destaca la importancia de los diálogos: “Los personajes se sitúan en un primer plano (cinematográficamente hablando), distinto a los otros planos del estilo indirecto y el indirecto libre. Lo que dicen los personajes desde ese primer plano se oye ‘más fuerte’, es más creíble y tiene mayor relieve” (2001, p. 349).

3. La influencia de la biografía de Truman Capote en su obra y el contexto histórico y periodístico

3.1. Aproximación biográfica

El estudio de la biografía de un escritor siempre es interesante para adquirir una mayor perspectiva en el análisis de su obra. Este punto es especialmente importante en el caso de Truman Capote, a quien su personalidad y una infancia difícil marcaron de tal manera que en sus textos podemos encontrar no pocos elementos autobiográficos.

> El tratamiento reiterado de temas experimentados de un modo directo por Capote, la presencia casi constante de elementos autobiográficos así como la figura de un narrador que, en numerosas ocasiones, actúa como alter ego del artista contribuyeron a poner de manifiesto la extraordinaria relación existente entre la persona y el artista, su vida y su obra. (Ortells, 2009, p. 99)

Así pues, esta aproximación biográfica tiene como objetivo estudiar la relación entre la biografía y la obra de Capote. Para ello, nos hemos apoyado en las investigaciones ya existentes, que podríamos clasificar en tres tipos de fuentes. En primer lugar, los textos que estudian la biografía de Capote, entre los que destacamos los trabajos de Gerald Clarke (2006), o su obra, como es el caso de William L. Nance (1973). En segundo lugar, las publicaciones que reproducen conversaciones o entrevistas con el autor, como es el caso de Lawrence Grobel (1986) y George Plimpton (1966). Por último, estudios previos sobre la relación entre vida y obra de Capote, especialmente los realizados por Manuel González de la Aleja (1990), Elena Ortells (1999) y Emilio Cañadas (2003). A pesar de que estos tres autores se centran en el análisis de la obra de no ficción, su aportación resulta de gran interés para obtener una visión general de cómo Capote construyó un universo de temas y personajes que estuvo presente en

toda su obra. Otros autores como Rafael Fonseca (2013) y Shane Lewis (2010) ofrecen un estudio sobre la identificación de uno de los personajes de *A sangre fría* —Perry Smith— y su creador.

En el presente capítulo realizaremos un repaso cronológico de la biografía de Capote con el objetivo de establecer en cada momento la relación existente entre su vida y su obra. El análisis se hace partiendo de la hipótesis de que todos los textos de este autor —incluidos los de no ficción— presentan datos autobiográficos y el resultado podría considerarse una forma de escritura del yo. Se intentará dar respuesta a los siguientes interrogantes: ¿cuáles son los elementos autobiográficos que aparecen en sus obras? ¿Existe alguna relación entre la forma de escribir y la biografía del autor?

3.1.1. La infancia, los primeros relatos y el ascenso como escritor

Truman Streckfus Persons nació el 30 de septiembre de 1924 en Nueva Orleans, Luisiana, Estados Unidos. Su infancia estuvo marcada por la mala relación entre sus padres, Lillie Mae Faulk y Archulus Persons, antes incluso de que él naciera. Su padre era un vendedor que viajaba constantemente intentando encontrar la manera de ganar dinero fácil. Su madre solo tenía diecisiete años cuando se casó y no necesitó mucho tiempo para darse cuenta de que las promesas de Arch no iban a traducirse más que en decepciones. Antes de tener a su hijo, la relación ya no funcionaba. Truman no fue un niño deseado, sus padres apenas pasaban tiempo con él (su padre, por sus continuos viajes de negocios, y su madre, porque decidió retomar la vida de soltera y salir con otros hombres) y, en sus primeros años, sufría constantemente el temor a ser abandonado. Esto se hizo realidad en 1930, cuando su madre decidió dejarlo en Monroeville a cargo de unos familiares. Esta ausencia de figuras parentales y la carencia de

afecto marcarán toda la obra de Capote —tanto los temas elegidos como los personajes que protagonizan cada historia— y en este aspecto coinciden todos los estudios. González de la Aleja (1990a) afirma que "los mundos de Capote oscilan entre la mente de un adulto perseguido por los terrores de su niñez o la mente de un niño perseguido por las angustias que el mundo adulto le propone" (p. 23). Esta coincidencia de temas se produce tanto en sus obras de ficción como de no ficción, como señala Ortells (2009): "Los miedos de la infancia que aparecían en los inicios de su creación como reflejo de sus peores pesadillas, adquieren dimensiones universales en *A sangre fría*" (p. 24). Y añade que, en toda su obra literaria, independientemente de que fuese ficción o no ficción, aparecen formulados temas tan personales como la homosexualidad y las teorías que sobre el arte y el artista él defendía.

El propio Capote reconoció la ausencia de amor en sus primeros años, que marcará su vida y su obra: "Tuve una infancia muy difícil. Me quiso mucho una mujer mayor que era prima mía. (…). Salvo por mis primos y parientes, en mi infancia hubo una gran carencia de amor" (Grobel, 1986, p. 50). Esa prima a la que se refiere era Sook, que, junto a sus hermanos Jennie, Callie y Bud, fue quien se encargó de cuidar al pequeño Truman. Los cuatro se verán representados a través de varios personajes de la obra de Capote, como vamos a comentar a continuación.

En ese pequeño pueblo, Monroeville, es donde conoce e inicia su amistad con Harper Lee —"ambos sufrían de las heridas del rechazo de los padres y ambos sentían el desgarro de la soledad. Ninguno de los dos tenía muchos más verdaderos amigos" (Clarke, 2006, p. 35)—, una relación que será decisiva en sus vidas. Truman sirvió de inspiración para uno de los personajes de la novela de Harper *Matar a un ruiseñor* y *A sangre fría* no habría sido lo mismo sin la ayuda de Lee, como veremos más adelante.

> Lee buscó y rebuscó en su vida para rehacer el trabajo. Se basa en su vecino y amigo Truman Capote para construir el personaje de Socut Dill, que siempre estará con Scout. Capote le devolvería luego el gesto con uno de los protagonistas de su primera novela, *Otras voces, otros ámbitos*. Ambos están muy presentes en el trabajo del otro. Incluso hubo hasta quien especuló con que Capote era el escritor de *Matar a un ruiseñor*. (Ruiz, 2015)

La estancia de Capote en Monroeville fue decisiva, como él mismo contó: "Bueno, al fin y al cabo todo lo verdaderamente importante me ocurrió allí. En cierto modo yo estaba solo, a pesar de un número increíble de parientes" (Grobel, 1986, p. 55). Y allí fue donde empezó a escribir: "Yo volvía del colegio a casa y escribía tres o cuatro horas todos los días, igual que algunos niños practican el piano. Era una obsesión" (Grobel, 1986, p. 55).

Tras divorciarse del padre de Truman, Lillie Mae se casó con Joseph Capote. En 1932, se lleva a su hijo a vivir con ellos a Nueva York y, tres años más tarde, Capote adopta al niño y le da su apellido. Sin embargo, la vida con su madre no fue lo que Truman había imaginado, puesto que su cercanía física no supuso un mayor afecto. Además de recordarle a su exmarido, el niño mostraba un amaneramiento que ella nunca quiso aceptar. Clarke (2006) afirma que, a pesar de llevar una vida aparentemente idílica —con una posición económica desahogada y un buen marido—, el motivo que impedía ser feliz a Lillie Mae (que en esa nueva vida se hacía llamar Nina) era que "después de tener un hijo con un hombre a quien no quería, después de años de nuevo matrimonio no pudiera tener uno con el hombre a quien amaba tan ardientemente" (p. 57).

A pesar de todo esto, Truman empezó la adolescencia abandonando su papel de niño atormentado —"en lugar de dejar que su propia naturaleza se fuera formando, hasta entonces no

había hecho más que reaccionar ante lo que quienes lo rodeaban y especialmente su madre, pensaban que tenía que ser" (Clarke; 2006, p. 65)— y empezando a mostrar el carácter embaucador que le acompañaría durante toda su vida, al tiempo que decidió qué quería ser: escritor. Esta afición le venía de lejos. Desde muy pequeño dedicaba horas a escribir historias en su habitación de la casa de Alabama. Aprendió a leer antes de empezar el colegio y solía llevar encima un diccionario y lápiz y papel para tomar nota. A pesar de que sus resultados escolares no eran buenos —consideraba que aquellas materias no le ayudaban a prepararse para su objetivo—, era el alumno favorito de muchos profesores gracias a su don de gentes (Clarke, 2006).

Entre 1939 y 1942, los Capote vivieron en Greenwich, Connecticut. Y aunque en principio todos se adaptaron bien a su nuevo entorno, la madre empezó a tener problemas con el alcohol, probablemente debido a los crecientes problemas con su marido —"Este encanto latino llevaba aparejada una actitud latina hacia el matrimonio: Joe no podía resistirse a pasarlo bien con otras mujeres" (Clarke, 2006, p. 83)— y a la confirmación de la orientación sexual de su hijo —"Joe argumentaba que había empezado a beber en serio porque se avergonzaba de Truman y le preocupaba que se convirtiera en un homosexual" (Clarke, 2006, p. 83)—. Precisamente fue en Connecticut donde Truman vivió sus primeras relaciones sentimentales, mientras que su madre intentaba llevarle a un psiquiatra que tratase su homosexualidad. Y, del mismo modo que en Monreville había forjado una gran amistad con Harper Lee, en su nueva residencia se hizo íntimo de Phoebe Pierce, con la que se ocultaba para fumar y beber alcohol, y con la que compartía su afición por la literatura. Truman no abandonó la escritura durante esos años y la revista literaria del colegio publicó varios relatos suyos, entre los que destaca *Lucy*, un retrato de la criada negra que lo acompañó al Norte desde Monroeville en 1932.

En 1942, ya de vuelta en Nueva York, Truman empezó a trabajar como ayudante de corrector de pruebas en la revista *The New Yorker*. Allí estuvo durante dos años hasta que un malentendido —según su versión— hizo que dejasen de contar con él. Aquel incidente le animó a dedicarse a la escritura por completo y, tras una breve estancia en Alabama y en Nueva Orleans, decidió volver al domicilio familiar en Nueva York. Poco después, a los 21 años, publicó su primer éxito: un relato de misterio sobre una viuda que recibe visitas de una extraña niña. "Miriam" apareció en el número de junio de 1945 de la revista *Mademoiselle* y le otorgó el reconocimiento como escritor que tanto había deseado. El relato recurre a uno de los temas frecuentes en la obra de Capote: la soledad. Ortells ofrece la siguiente interpretación de la historia:

> La soledad es el rasgo que ha caracterizado el mundo de Mrs. Miller tras la muerte de su marido. La asunción de que su vida está desposeída de todo contenido genera en la mujer un profundo miedo interior que despierta en ella la necesidad de un objeto de amor, que no puede encontrar en el mundo real. Esto la conduce a crear una niña, Miriam, que habite en su universo particular y la acompañe en su deambular por el mundo, y que no es más que una proyección de sus más íntimos deseos. (Ortells, 1999, p. 24)

El siguiente relato, "A Tree of Night", publicado en *Harpers's Bazaar* en octubre de 1945, trata de una chica que viaja en un tren rodeada de extraños personajes: un sordomudo con aspecto de zombi y una mujer con apariencia deformada. El trayecto supone para la chica un viaje a su subconsciente y, para el autor, un retorno al pasado: "Para Truman este relato fue también una visita al pasado, un regreso a la infancia. El modelo de Lázaro sin duda está sacado del embaucador de Arch[10]: el Gran Pachá" (Clarke, 2006, p. 115). En opinión de Nance (1973),

[10] Lázaro es el personaje sordomudo y Arch el padre de Capote.

este relato "sets the pattern of the self-protective hero who lives in fear because of a refusal to accept[11]" (p. 17); y sitúa parte de la historia en la mente de la protagonista: "Events stay within the bounds of credibility, and yet the reader is chillingly exposed to the grotesque both in the external world and in the semiconcious mind of the young heroine[12]" (p. 18). Ortells defiende que, al igual que Miriam, los personajes de "A Tree of Night" no eran reales: "En mi opinión, como ocurría en el relato anterior, sus dos compañeros de viaje, de los que se siente tan atemorizada, no son sino fantasmas de su imaginación" (Ortells, 1999, p. 25). Ambos relatos tienen en común la influencia de los terrores infantiles de Capote.

> *Harper's Bazaar* publicó la sombría historia en octubre de 1945 y, en diciembre, *Mademoiselle* apareció con su *La jarra de plata* (*A Jug of Silver*), un cálido y encantador relato sobre un deseo realizado. La yuxtaposición de dos obras tan distintas se ajustaba al precedente de *Miriam* y *My Side of the Matter* y, a lo largo de los años cuarenta, los relatos breves de Truman alternaban lo sombrío con lo luminoso, lo aterrador y lo divertido. Las dos revistas continuaron disputándoselo durante el resto de la década. (Clarke, 2006, p. 116)

El éxito como escritor le supuso también la aceptación en nuevos círculos sociales y la aparición de nuevas amistades. Y, una vez se le abrían las puertas, su personalidad encantadora y su peculiaridad hacía el resto: "Sus maneras su aspecto y su voz aniñada, le garantizaba que sería recordado, y su seductora personalidad le aseguraba que sería aceptado" (Clarke, 2006, p. 117). Entre sus nuevas amistades, destacamos a Doris Lilly, una joven actriz, divertida y alocada, cuyo objetivo manifiesto era cazar un buen partido. Truman la conoció cuando ella llegó a Nueva

[11] "Establece el patrón del héroe autoprotector que vive con miedo debido a su negativa a aceptar".
[12] "Los hechos se mantienen dentro de los límites de la credibilidad y todavía el lector se expone de manera escalofriante a lo grotesco tanto en el mundo exterior como en la mente semiconsciente de la joven heroína".

York, sin pareja ni empleo, y pasaron mucho tiempo juntos. En ella podría estar inspirado el personaje de Holly Golightly de *Desayuno en Tiffany's*:

> Su alocado sentido del humor y de la aventura resultaban tan atractivos para Truman como para la mayoría de los hombres y sirvió de modelo a Truman para el personaje de Holly Golightly en *Desayuno en Tiffany's* (*Breakfast in Tiffany's*). Ella le ayudó a encontrar un personaje y él le devolvió el favor, sugiriéndole el tema y el título para su primer libro. (Clarke, 2006, p. 129)

Capote compaginaba una intensa vida social —una "fiesta interminable" (Clarke, 2006, p. 183)— y su relación con Newton Arvin, profesor de literatura de la Universidad de Smith— con la escritura —solía empezar a trabajar cada día sobre las diez de la noche hasta las cuatro de la madrugada, y se despertaba a la hora de comer— y en 1948 publicó su primera novela: *Otras voces, otros ámbitos*, la historia de Joel Harrison Knox, un joven que, tras perder a su madre, se va a vivir con su padre, al que aún no conocía. Clark señala que el propio Capote reconoció el carácter autobiográfico del libro:

> *'Otras voces, otros ámbitos* fue un intento de exorcizar demonios', escribiría Truman veinticinco años después 'un intento intuitivo y subconsciente, en realidad, porque yo no me daba cuenta, salvo en algunos episodios y descripciones, de que tuviese un serio carácter autobiográfico. Al volver a leerla ahora, considero imperdonable haberme engañado a mí mismo'. (Clarke, 2006, p. 199)

La ausencia de los padres, la soledad, el deseo de ser querido y la homosexualidad son algunos de los temas presentes entre las líneas de esta historia, como ocurre en la mayor parte de su bibliografía: "El protagonista desarrollará, también, un proceso de introspección personal, de búsqueda de amor e identidad sexual, encontrándose en su camino con una gran cantidad de

personajes en quienes intentará encontrar a ese ser complementario que tanto necesita" (Ortells, 1999, p. 40). Algunos de esos personajes presentan características que permiten reconocer su inspiración:

> Puede que de una fotografía de sí mismo de cuando tenía trece años partiese por ejemplo su descripción de Joel, que era 'demasiado guapo y con la piel demasiado blanca y suave' para ser un chico de verdad. Quizá también aludiera a sí mismo al ponerle a Joel el segundo apellido de su madre, Knox, en lugar del de su padre, Sansom, Harper Lee le sirvió en parte de modelo para el marimacho de Idabel (que llama a Joel 'mariquita') y la pobre Callie Faulk le inspiró esa Miss Amy que está siempre lamentándose. (Clarke, 2006, p. 202)

Los escenarios del libro también tienen relación con la biografía de Capote. Por una parte, porque el lugar donde se desarrolla la historia está inspirado en Monroeville; pero, más allá de eso, la historia permite una segunda lectura —"En el universo narrativo de Truman casi nada representa meramente lo que parece sino que tiene, además, otro significado más profundo" (Clarke, 2006, p. 203)— y el viaje del personaje de Joel no es solo físico: "Estas semejanzas externas son insignificantes en comparación con otras ocultas similitudes. En ese subterráneo nivel, Truman escribió, mediante símbolos y alegorías, la historia de su infancia" (Clarke, 2006, p. 02). Ortells (2009) también alude a este viaje interior del autor: "De un modo paralelo a este recorrido se desarrolla un viaje de introspección en su propio yo que también se da, aunque en menor medida, en el Collin Fenwick de *El arpa de hierba*" (p. 69). Nance (1973) señala que el significado explícito de la historia es que Joel ha escapado de su prisión infantil y alcanzado la madurez, aunque sostiene que de la interpretación del texto se deduce que tanto Joel como

Capote "have not made quite as clean a break with childhood as they think[13]" (p. 64). Cañadas coincide con esta visión metafórica del texto y afirma que el libro es completamente autobiográfico:

> El camino que lleva al Sur, simbólicamente es el camino de la propia vida del autor: dura, solitaria y extraña. Además, estas poblaciones son Monroeville, su lugar; y ya de entrada la homosexualidad se plantea aproximadamente a la vez que a Capote, en la vida real, se le plantea ya no como un juego sino como una opción. Joel es Capote no sólo por su homosexualidad o su descripción física, sino que también lo es porque los personajes de Capote encierran en sí mismos su personalidad. (Cañadas, 2003, p. 331)

Mientras disfrutaba de la buena acogida de *Otras voces, otros ámbitos*, el éxito llegó también en forma de reconocimiento. Su relato "Shut a Final Door", publicado en *The Atlantic Monthly*, ganó el premio *O. Henry*. De nuevo, nos encontramos con un personaje con problemas de identidad, víctima de su entorno e incapaz de amar: "El protagonista de este relato inicia en una habitación de hotel la búsqueda, el autoanálisis de su propia personalidad, a través del examen de las circunstancias que han rodeado su vida y que, según él, la han moldeado" (Ortells, 2009, p. 28).

Capote aprovechó este buen momento para independizarse del domicilio familiar y mudarse a su propio apartamento. También viajó a Europa y visitó Francia, Inglaterra e Italia, acompañado por Jack Dunphy, un escritor con quien acababa de iniciar una relación sentimental tras romper con Newton Arvin. Los relatos de estos viajes fueron recogidos en *Color local*, como veremos más adelante. Precisamente fue durante su viaje a Italia donde decidió cuál sería su

[13] "No han hecho una ruptura con la infancia tan limpia como creen".

siguiente novela. *El arpa de hierba* vuelve a hurgar en la infancia de Truman para crear a los personajes:

> Sook es el modelo para su heroína, Dolly Talbo, que prepara con secretos ingredientes que busca en los bosques un medicamento contra la hipocresía, y lo vende. Callie y Jennie se hallan ambas encarnadas en el personaje de la hermana de Dolly, Verena, que es la mujer más rica y mezquina de la ciudad. Anna Stabler, la mujer negra que ayudaba a Sook en las tareas de la casa, es la mejor amiga de Dolly, Catherine Creek. Truman, por supuesto, es Collin, el muchacho enviado a vivir con sus primas solteronas tras la muerte de su madre[14]. (Clarke, 2006, p. 288)

Este libro está considerado por la mayoría de los académicos como autobiográfico: "El autor se retrotrae al lado alegre y divertido de su infancia como forma de evadir los fantasmas que habitaban su espíritu y de evitar los interrogantes que surgían en torno a su identidad sexual" (Ortells, 1999, p. 52). Para Nance (1973), la historia representa la distancia entre los personajes de Capote y el resto de la sociedad: "The Capote characters we have met dont't fit in, and, since Joel Knox, they don't seem to want to. They are innocent pilgrims wandering in search of some better place[15]" (p. 93). Y, a pesar de que los nombres no se corresponden con los reales, sí hay coincidencias en otros datos:

> La biografía que se encuentra en todo el texto, se puede dividir en dos grupos: los datos autobiográficos en sí como fechas, hechos, etc.…. y, por otro lado, el simbolismo que el autor utiliza para expresar otros hechos no tan fácilmente identificados o tratados en el texto. Dentro de ese primer grupo se puede citar la edad de Capote: en un momento de la

[14] Sook, Jennie y Callie son las primas de la madre de Capote, con quienes vivió durante su infancia en Monroeville.
[15] "Los personajes de Capote que hemos conocido no encajan y, desde Joel Knox, no parecen querer hacerlo. Son peregrinos inocentes que deambulan en busca de un lugar mejor".

> historia se dirige al lector para decir que cuando comienza la historia tiene once años, y que cuando se llega a la conclusión de la misma su edad ya es de dieciséis años. Pues bien este texto puede ser considerado como explícitamente autobiográfico. (Cañadas, 2003, p. 279)

Capote terminó de escribir *El arpa de hierba* en 1951, durante su estancia en Taormina (Italia). A pesar de la desconfianza de los editores, que habían sugerido modificar el final, la novela supuso un nuevo éxito y duplicó la cifra de ventas de *Un árbol de noche*. Esta obra se convirtió también en la primera toma de contacto de Capote con otras formas de escritura, al aceptar realizar la adaptación al teatro.

> Descubrió, por ejemplo, que no había descrito a Collin con suficiente nitidez en el libro para que, en el escenario, resultara un personaje convincente y anduvo a la greña con el pintoresco y más sólido Riley Henderson para terminar eliminándolo por completo. (…) Cuando terminó, se encontró con que el primer acto se ajustaba bastante bien a la trama original, pero el segundo acto difería considerablemente, y el desenlace era mucho más feliz y más logrado: las críticas de Bennett y de Bob Linscott produjeron resultados que no hubiesen podido imaginar. (Clarke, 2006, p. 298)

A pesar de que la obra de teatro no obtuvo el éxito esperado, Capote quiso repetir la experiencia de escribir un libreto. El productor David O. Selznick le dio su primera oportunidad en el cine, pidiéndole que se hiciera cargo de acabar el guion de *Stazione Termini*. La película fue un fracaso, pero la escasa contribución de Capote (cuando se incorporó al proyecto, el guion ya estaba muy avanzado) le evitó ser criticado. De regreso a Italia para emprender un proyecto nuevo, recibió el ofrecimiento de escribir el guion para una película llamada *Beat the Devil*, protagonizada por Humphrey Bogart y dirigida por John Huston. Tanto el actor como el director

se encontraban ya en Roma, tenían el reparto y las localizaciones, pero les faltaba el guion. Selznick fue quien les recomendó que confiasen en Capote, por su agilidad, originalidad y talento.

> Escribir para el teatro no había sido algo espontáneo en Truman. Escribir guiones, en cambio, se adaptaba mucho mejor a su talante y le daba la oportunidad, igual que la prosa, de concebir imágenes visuales sin las restricciones de un escenario limitado. No hubo que enseñarle cómo había que escribir un guión. Ya sabía. (Clarke, 2006, p. 316)

Esta vez la crítica valoró el trabajo, pero no así el público, por lo que la película no resultó rentable. Sin embargo, la escritura de guiones había cautivado a Capote y quiso volver a intentarlo. *House of Flowers* fue su siguiente proyecto. Ortells encuentra claras similitudes entre este relato y *Haití*, incluido en *Color local*:

> En ambas narraciones, el tratamiento del tema, la descripción de personajes y la recreación de ambientes es prácticamente idéntica por lo que resulta difícil distinguir el relato de ficción del de no-ficción a no ser porque tal diferenciación responde a una clasificación previamente establecida por la crítica. (Ortells, 1999, p. 58)

House of Flowers no recibió el respaldo de la crítica (especialmente por el guion) pero, aun así, la obra se representó durante cinco meses. Y aunque no supuso un éxito en el terreno profesional, esta experiencia le permitió rodearse de muchos nuevos amigos, la mayoría del mundo del espectáculo y la alta sociedad. Marilyn Monroe (a quien Truman propondría para el personaje de Holly Golightly en *Desayuno con diamantes*), Elizabeth Taylor o Jacqueline Kennedy fueron algunas de estas nuevas amistades.

En el plano personal, 1954 fue un año difícil para Capote. El marido de su madre había perdido su empleo dos años antes, cuando la empresa en la que trabajaba descubrió que se había

apropiado de una buena cantidad de dinero. Los Capote solían vivir por encima de sus posibilidades y llegó un momento en el que no pudieron afrontar su falta de liquidez. Joe acabó en la cárcel, arruinado y acusado de falsificación y apropiación indebida. Ante esta situación, Nina se vino abajo. Empezó a evitar a sus amigos para no tener que dar explicaciones, volvió a beber y acabó suicidándose. Su padre biológico, con quien Truman nunca tuvo mucho contacto, apareció tras el fallecimiento de su exmujer, pero no consiguió la aceptación de su hijo, harto de continuas mentiras y decepciones. La muerte de su madre afectó a Capote y fue incapaz de asumir que se hubiese quitado la vida. Su amiga Phoebe, que había pasado por la misma situación, comentó que no creía que Truman hubiese escrito una sola palabra sobre su madre y que no veía rastro de ella en ninguno de sus personajes pero que, a pesar de intentar enterrar algo así, "sigue siendo un hecho capital en la vida de cualquiera" (Clarke, 2006, p. 337). Y, efectivamente, a pesar de que ningún personaje de Truman esté inspirado en su madre, la mayoría de ellos son fruto del dolor de este autor por la mala relación con sus padres.

Tras sus coqueteos con la escritura de guiones, Capote se vio atraído por otro tipo de escritura: "Una forma de prosa que lo tenía entusiasmado desde hacía mucho tiempo: el periodismo" (Clarke, 2006, p. 379). La oferta que recibió consistía en acompañar a la compañía Everyman Opera en la primera gira de una compañía estadounidense por la Unión Soviética. *The New Yorker* se haría cargo de los gastos y se comprometió a publicar el relato. Capote afirmó que esta había sido la única vez que disfrutó escribiendo (Clarke, 2006, p. 385) y, a su regreso a Nueva York, pasó varias semanas trabajando en lo que finalmente se convertiría en "Se oyen las musas". El éxito obtenido convenció a Capote de que quería seguir en el mundo del periodismo y su siguiente trabajo llegó en forma de entrevista. El protagonista fue el actor Marlon Brando y el

resultado se publicó en *The New Yorker* con el título de "El duque en sus dominios". El propio Capote desveló la técnica empleada:

> 'El secreto del arte de entrevistar (porque es un arte) es dejar que el otro crea que te está entrevistando a ti', comentaría posteriormente. 'Empiezas hablando de ti y lentamente vas tendiendo la tela de araña y acaba contándotelo todo. Así cacé a Marlon.' Quejoso y arrepentido, Brando confirmaría más tarde que eso era exactamente lo que había pasado. (Clarke, 2006, p. 397)

Ortells (1999, p. 67) defiende que, a pesar de ser un trabajo de no ficción, "resulta evidente que, tanto el relato como el protagonista del mismo, poseen numerosos elementos en común con temas y personajes de su producción anterior de ficción que permiten hablar de unidad en su obra literaria". Ejemplos de ello serían la soledad y las dificultades en sus relaciones sentimentales. Nance (1973) añade que, como casi toda la obra de no ficción de Capote, "El duque en sus dominios" es un boceto de viaje: "The local color in this case is provided by Kioto, Japan, where Brando was spending part of 1957[16]" (p. 142); y sostiene que el objetivo era demostrar que la escritura periodística puede estar al nivel de la literatura: "Contending that an artist can raise any type of journalistic writing to the highest level of literature, he agreed with the *New Yorker* editors on a *Photoplay-type* interview of a movie star done in one sitting[17]" (p. 142). González de la Aleja señala otro objetivo más ambicioso:

> Da la impresión de que este relato va más allá de sus valores estrictamente literarios. Parece que Capote intentó demostrar cómo, por medio de su astucia, él podría llegar a conseguir lo que ningún periodista había conseguido; que el actor contara lo que nunca

[16] "El color local en este caso lo proporciona Kioto, Japón, donde Brando estaba pasando parte de 1957".
[17] "Afirmando que un artista puede elevar cualquier tipo de escritura periodística al más alto nivel de la literatura, acordó con los editores del *New Yorker* una entrevista tipo *Photoplay* (guion adaptado de una obra de teatro) a una estrella de cine hecha de una sentada".

> había contado y se comportara como nunca se había comportado en público." (González de la Aleja, 1990a, p. 60)

González de la Aleja destaca que, en este trabajo, Capote ensayó el método que usaría más tarde al escribir *A sangre fría*: conseguir que el entrevistado no sea consciente de la entrevista y que el narrador permanezca casi invisible en la historia. La conclusión, según él, es que Capote "estaba ya preparado para intentar escribir un reportaje largo donde aunar sus recientes habilidades periodísticas y su enorme talento de novelista" (p. 60).

3.1.2. La llegada a la cima: Desayuno en Tiffany's *y* A sangre fría

La vuelta de Capote a la ficción fue por la puerta grande y traería consigo su obra cumbre. Una anécdota que guardaba en su memoria fue la que le inspiró el título del libro:

> Durante la Segunda Guerra Mundial, un hombre de mediana edad conoció a un *Marine* un sábado por la noche. Al despertar al día siguiente y, como muestra de su gratitud por la agradable velada, decidió hacerle un regalo. Como era domingo y todas las tiendas estaban cerradas, consideró que lo mejor que podía ofrecerle a su amante sería un desayuno en el mejor y más caro lugar de la ciudad. El *marine* —que, evidentemente, no era neoyorquino— sólo había oído hablar de un lugar que reuniera esas dos características: Tiffany's. Así que su respuesta fue: 'Desayunemos en Tiffany's. Es precisamente a esta anécdota que Capote escuchó en una ocasión y que reservó en su memoria a la espera de poder utilizarla en alguna ocasión a la que se debe el título de la famosa novela. (Ortells, 2009, p. 68)

Aunque *Desayuno en Tiffany's* le llevó más tiempo del esperado "debido a sus casi sempiternas dificultades para encontrar un final satisfactorio" (Clarke, 2006, p. 403), como ya le

había pasado en *Otras voces, otros ámbitos*, y a pesar de que la editorial le exigió algunas modificaciones sobre el personaje principal (en la primera versión, Holly vivía del sexo) que esta vez sí aceptó, lo cierto es que supuso su consagración definitiva como escritor.

La historia de *Desayuno en Tiffany's* se sitúa entre 1943 y 1944, y cuenta la relación de amistad entre la protagonista, Holly Golightly, y un vecino suyo que actúa como narrador de la historia. Al igual que había ocurrido en otros personajes anteriores de Capote (Joel Knox en *Otras voces, otros ámbitos* o Collin Fenwick en *El arpa de hierba*), Holly está en busca de su identidad y de una vida mejor: "Holly Golightly es un personaje que surge de la nada y va creándose a sí mismo a medida que va diseñando su sueño" (Ortells, 1999, p. 72).

Capote confesaría más tarde que, de todos sus personajes, Holly era su favorita (Clarke, 2006, p. 410) y, sin duda, el que más elucubraciones ha despertado acerca de quién fue su inspiración.

> Casi todas las jóvenes que había conocido y admirado le sirvieron de modelo para Holly: Carol Marcus, Doris Lilly, Phoebe Pierce, Oona Chaplin y Gloria Vandebilt. En muchos aspectos, también se parece a Nina Capote cuando era joven, vista con las anteojeras de la infancia. Tanto Nina como Holly se criaron en el Sur rural y ansiaban el brillo y el ambiente de Nueva York, y ambas cambiaron sus provincianos nombres, Lillie Mae y Lulamae, por otros que consideraban más refinados. Pero a quien más se parece Holly, en lo espiritual, que no en lo físico, es a su creador. (Clarke, 2006, p. 410)

Muchas mujeres aseguraron ser la modelo del personaje, en lo que Capote bautizó como "la infalible apuesta por Holly Golightly" (Clarke, 2006, p. 411). Entre ellas, una de las más firmes candidatas: Doris Lilly. "Guapo, dile, díselo de mi parte, que sí, que es ella. Pero que también es Carol Marcus y Oona Chaplin", fue la respuesta de Capote (Clarke, 2006, p. 411).

Nance (1970) coincide con Clarke en la semejanza entre el personaje y su autor: “Holly's values are those of the Capote-narrator: she is a part of himself set free like a broken-stringed kite to wander toward an ambiguous land of dreams and death[18]” (p. 123). González de la Aleja subraya que esto es lo que ocurre siempre con los personajes de Capote:

> Capote logró hacer completamente suyo el personaje prestándole gran cantidad de sus propias características: el gusto por las fiestas o el afán por encontrar un hogar fijo son sólo algunas de ellas. Truman Capote es todos y cada uno de sus personajes; son ejemplos de lo que él es y de aquello en lo que a él le daría miedo en convertirse. (González de la Aleja, 1990a, p. 51)

Desayuno en Tiffany’s es la primera historia que no está ambientada en el sur ni en el pasado de Capote. Para Cañadas, esta obra presenta una nueva tipología de personajes, que ya son adultos “pero mantienen su extravagancia, incomprensión y eterna soledad” (2003, p. 397). También comparten otras características con los demás personajes del autor:

> Como ocurre con la mayoría de los seres que conforman el universo capotiano, la carencia de figuras parentales produce individuos desorientados emocionalmente y desprovistos totalmente de un objeto sobre el que proyectar sus sentimientos, que se debaten en una lucha interior por conocerse a sí mismos y encontrar su función dentro de la sociedad. (Ortells, 1999, p. 72)

González de la Aleja destaca dos factores que hacen al personaje de Holly atractivo para el lector: la honestidad y la vulnerabilidad —“las historias de Capote parten siempre de la premisa de que todo ser humano está solo y terriblemente asustado” (González de la Aleja, 1990a, p.

[18] “Los valores de Holly son los de Capote-narrador: ella es una parte de él mismo liberada como una cometa de cuerdas rotas para deambular hacia una tierra ambigua de sueños y muerte”.

49)—; y añade que, como suele ocurrir con los personajes de este autor, lo no convencional se presenta como normal:

> Capote exige en esta obra, como en todas las demás, que el lector se sumerja en un proceso mediante el cual lo no convencional, lo ridículo o incluso lo amoral, terminan pareciendo cosas no sólo aceptables sino entrañables. Holly es un logro excepcional en este sentido. (González de la Aleja, 1990a, p. 48)

No podemos pasar por alto el hecho de que el personaje de Fred (bautizado así por Holly, en recuerdo a su hermano fallecido) es un joven escritor intentando salir adelante en Nueva York, lo que obviamente nos hace pensar en el autor. El libro está escrito en primera persona y el narrador es Fred, que apenas habla de sí mismo, pero los datos que aparecen nos permiten encontrar puntos de encuentro. El día que conoció a Holly le contó que era escritor, aunque todavía no había publicado nada (Capote, 1990, p. 22); también sabemos que "físicamente, es rubio, tiene ojos azules no muy alto y que, hace poco que ha regresado a Nueva York y vive en un apartamento… pues bien ese es Truman Capote" (Cañadas, 2003, p. 415). Cañadas sostiene que algunas afirmaciones del personaje, como la primera frase del libro —"Siempre me siento atraído por los lugares en donde he vivido, por las casas y los barrios" (Capote, 1990, p. 9)— definen a su autor a la perfección: "Siempre, y este es un dato autobiográfico muy fácil de verificar Truman Capote ha vuelto física y psicológicamente a todos los lugares donde vivió diferentes etapas o experiencias en su vida" (Cañadas, 2003: 416). Nos encontramos de nuevo ante el hecho de que el autor se identifica con uno de los personajes de sus libros; y, aunque las circunstancias son completamente diferentes a aquel joven de *Otras voces, otros ámbitos,* ambos comparten características importantes como la soledad o la necesidad de afecto.

El éxito cosechado con un texto de ficción no impidió que Capote siguiese obsesionado con escribir hechos reales. Definía la situación como si hubiera una caja de bombones en la habitación de al lado y no pudiese resistir la tentación: "Había tantas cosas que sabía que podía indagar, tantas cosas que sabía que podía averiguar. De pronto los periódicos me parecían objetos vivos y comprendí que mi faceta de novelista corría un terrible peligro" (Clarke, 2006, p. 415). El 16 de noviembre de 1959, el *New York Times* publica la noticia del asesinato de una familia en Kansas. Desde que Capote la leyó, se planteó que podía ser el tema que estaba buscando y así lo explicó en una entrevista a George Plimpton:

> After reading the story it suddenly struck me that a crime, the study of one such, might provide the broad scope I needed to write the kind of book I wanted to write. Moreover, the human heart being what it is, murder was a theme not likely to darken and yellow with time. (…) And I said to myself: Well, why not this crime? The Clutter case. Why not pack up and go to Kansas and see what happens?[19]. (Plimpton, 1966)

Capote le ofreció el relato a *The New Yorker*. En cuanto obtuvo la aprobación, acudió a su amiga de la infancia, Harper Lee, para que le acompañase y emprendió viaje. Cuando llegaron a Holcomb, todo el pueblo estaba dominado por el terror, temerosos de que la tragedia se pudiese repetir. Los desconocidos (en la pequeña localidad no conocían al escritor) no fueron bienvenidos y, por primera vez, la habilidad de Capote para relacionarse con la gente parecía fallar. Afortunadamente, como él mismo comentó, su amiga también tenía un don para relacionarse: "She is a gifted woman, courageous, and with a warmth that instantly kindles most

[19] "Después de leer la historia, de repente me di cuenta de que un crimen, el estudio de uno de ellos, podría proporcionar el amplio alcance que necesitaba para escribir el tipo de libro que quería escribir. Además, siendo el corazón humano lo que es, el asesinato era un tema que probablemente no se oscurecería ni amarillearía con el tiempo. (…) Y me dije: Bueno, ¿por qué no este crimen? El caso Clutter. ¿Por qué no hacer las maletas e ir a Kansas y ver qué pasa?

people, however suspicious or dour[20]" (Plimpton, 1966). Harper Lee supo cómo conectar con los habitantes de Holcomb:

> La ayuda de Nelle resultó ser la más valiosa durante aquellos primeros difíciles días. Aún seguía arraigada en Monroeville y sabía cómo hablaban y pensaban los agricultores y la gente de pueblo. Ella era el tipo de persona a la que estaba acostumbrada la gente del condado de Finney; y donde él no encajaba ella caía bien. (Clarke, 2006, p. 421)

La ayuda de Lee fue fundamental, no solo para abrirle puertas, sino también para contribuir a recopilar testimonios (ambos escuchaban a cada persona y luego ponían en común lo que recordaban, puesto que no querían tomar nota para no intimidarles) o para animarle cuando Truman se planteaba abandonar:

> She kept me company when I was based out there. I suppose she was with me about two months altogether. She went on a number of interviews; she typed her own notes, and I had these and could refer to them. She was extremely helpful in the beginning, when we weren't making much headway with the towns people, by making friends with the wives of the people I wanted to meet. She became friendly with all the churchgoers. A Kansas paper said the other day that everyone out there was so wonderfully cooperative because I was a famous writer. The fact of the matter is that not one single person in the town had ever heard of me.[21] (Plimpton, 1966)

[20] "Es una mujer con talento, valiente y con una calidez que instantáneamente encandila a la mayoría de las personas, por desconfiadas o adustas que sean".

[21] "Ella me hizo compañía cuando estaba allí. Supongo que estuvo conmigo unos dos meses. Siguió varias entrevistas; escribió sus propias notas, y yo las tenía y podía consultarlas. Fue de gran ayuda al principio, cuando no avanzábamos mucho con la gente del pueblo, haciéndose amiga de las esposas de las personas que yo quería conocer. Se hizo amiga de todos los feligreses. Un periódico de Kansas dijo el otro día que todo el mundo cooperaba maravillosamente porque yo era un escritor famoso. El hecho es que ni una sola persona en la ciudad había oído hablar de mí".

Cuando por fin consiguieron que los habitantes de Holcomb les abriesen las puertas y empezasen a confiar en ellos, llegó la noticia que lo cambió todo: la detención de dos hombres que confesaron ser los asesinos a sangre fría. Capote decidió que tenía que modificar su historia:

> Había pensado centrarlo en la reacción de una pequeña ciudad ante un horrendo crimen. Pero entonces, con los dos asesinos entre las rejas de la celda de la cuarta planta del Juzgado, su relato desbordaba con mucho lo que en principio había pensado. Había redactado aproximadamente la mitad, pero iba a ser una mitad inservible, a menos que pudiera reconstruir la vida de los asesinos tan exacta y minuciosamente como la de las víctimas. (Clarke, 2006, p. 425)

Tres meses más tarde, los asesinos fueron condenados a muerte y Capote se enfrentó a la tarea de escribir lo que ya intuía que podía convertirse en una gran obra. Tras una pausa para retomar su idilio con el terreno del guion y realizar la adaptación cinematográfica de la obra de Henry James *Otra vuelta de tuerca*, los siguientes años estuvieron dedicados casi en exclusiva a la escritura de *A sangre fría*. Palamós, Verbier o Córcega fueron algunos de los lugares que le acogieron temporalmente hasta que en 1963 regresó a Estados Unidos. La novela todavía no estaba acabada, tampoco se había ejecutado la sentencia de los asesinos, y Capote decidió visitarles en la cárcel para retomar el contacto con ellos (ya les había entrevistado poco después de su detención). Esa visita no fue la única, ya que mantuvo con ellos un contacto frecuente hasta el último momento.

> I wrote them both twice a week all those years. One letter to the both of them didn't work. I had to write them both, and I had to be careful not to be repetitious, because they were very jealous of each other. Or rather, Perry was terribly jealous of Dick, and if Dick got one more letter than he did, that would create a great crisis. I wrote them about what I

> was doing, and where I was living, describing everything in the most careful detail. Perry was interested in my dog, and I would always write about him, and send along pictures. I often wrote them about their legal problems[22]. (Plimpton, 1966)

Dos años más tarde, ya tenía toda la información que necesitaba, pero no podía dar por finalizada la historia hasta que no se produjese la ejecución, que finalmente llegó en abril de 1965 y que Capote pudo presenciar. *The New Yorker* publicó el texto en cuatro números, que cosecharon un éxito sin precedentes:

> Durante su larga historia *The New Yorker* ha publicado muchos trabajos importantes e influyentes, pero nunca, ni antes ni después, ha publicado nada tan ansiosamente esperado como *A sangre fría*. Y el entusiasmo que había ido gestándose durante cinco años se vio al fin satisfecho. Como es habitual, la revista no daba en la portada pista algún sobre lo que había en el interior. (…) Pero la gente encontró lo que quería y los cuatro números en que se publicó la obra batieron todos los récords de venta en quioscos. (Clarke, 2006, p. 471)

En enero de 1966 se publicó en forma de libro con el mismo resultado: "Se le dedicaron doce artículos en revistas de ámbito nacional, dos programas de televisión de media hora, y un número incontable de programas radiofónicos y comentarios de prensa" (Clarke, 2006, p. 474). Y habrían sido más si Capote no hubiese rechazado sus peticiones.

La relación entre la biografía de Truman Capote y *A sangre fría* no se limita a los casi seis años de su vida que dedicó a esta obra. Como ocurrió en sus textos anteriores, hay varios temas

[22] "Les escribí a ambos dos veces por semana todos esos años. Una carta a los dos no funcionó. Tenía que escribirles a los dos, y debía tener cuidado de no ser repetitivo, porque eran muy celosos uno del otro. O más bien, Perry estaba terriblemente celoso de Dick, y si Dick recibía una carta más que él, eso habría creado una gran crisis. Les escribí sobre lo que estaba haciendo y dónde estaba viviendo, describiendo todo con el más cuidadoso detalle. Perry se interesaba por mi perro, y yo siempre escribía sobre él y le enviaba fotografías. A menudo les escribí sobre sus problemas legales".

que vuelven a estar presentes. Entre estos, Ortells (1999) señala la muerte y el viaje "como reflejo de un camino de introspección que conduce a un mayor autoconocimiento del individuo" (p. 83) y destaca que los datos recogidos en la obra le permitieron "el tratamiento de temas que se transcendieron a sí mismos y adquirieron unas dimensiones universales, un significado en la experiencia común de todos los mortales" (p. 84). Clarke aporta una visión similar:

> Vemos reiterarse todos los temas, las imágenes y los *leitmotivs* que impregnan sus novelas y sus relatos breves: la soledad, la muerte de la inocencia y el peligro que acecha en cada sombra. De una manera un tanto misteriosa, su crónica de la vida real es una culminación de su universo de ficción, la extensión lógica de todo lo que había escrito hasta entonces. (Clarke, 2006, p. 467)

Además de estos temas recurrentes, en el texto subyace una crítica al sistema judicial americano y a la violencia de la sociedad, como señala Ortells (1999): "La obra se convierte en un alegato contra la pena capital en aquellos casos en los que el individuo es el resultado de un determinismo social que lo condena irremisiblemente a un submundo de incomprensión, violencia y locura" (p, 82). Por lo que respecta a los personajes, Ortells (2009) señala que los de Capote "reiteran una serie de estereotipos que dotaron de corporeidad a la multiplicidad de personalidades que habitaban el complejo mundo interior del artista" (p. 127). Al igual que ocurría en sus textos anteriores, los personajes son extraños, sufren malformaciones (es el caso de los asesinos). Para González de la Aleja, no se trata de una coincidencia:

> Perry Smith no nació a imagen y semejanza de los personajes de Capote, éste lo convirtió en uno de sus personajes; el crimen de Kansas no ofrecía como por arte de magia los temas recurrentes en las novelas y relatos breves del autor, sino que éste así nos lo hizo creer. (González de la Aleja, 1990a, p. 100)

La similitud entre Perry y otros personajes anteriores queda manifiesta: “Huérfano solitario, cuyo espíritu y personalidad es el resultado de las carencias emocionales y afectivas experimentadas durante su niñez, es el artista incomprendido, cuyas habilidades no se han visto debidamente encauzadas y cuyas capacidades se han visto frustradas” (Ortells, 1999, p. 166). Pero no solo recuerda a otros personajes, sino que se llega a producir una identificación entre él y el propio Capote: “Outra aproximação possível é observar que o próprio autor via em Perry um pouco de si. Algumas características que Truman Capote destaca em seu personagem parecen ser uma clara referência a si mesmo, em un mérito de indetificação[23]” (Fonseca, 2013, p. 52). Y la primera identificación llega por el hecho de que ambos —personaje y autor— han sido víctimas de la sociedad: “At the same time through society’s neglectful handling of someone as special as Perry, a reason for Perry’s present situation and murderous actions is somewhat implied[24]”. (Lewis, 2010, p. 18)

Por tanto, Capote usa al personaje de Perry para lanzar una crítica a la sociedad, que rechaza su espacio a todos aquellos que no siguen una convención: “Pronto tuvieron que aceptar su condición de huérfanos y, lo que es peor, las burlas de los demás chicos, uno por tener sangre india y orinarse en la cama, el otro por su aspecto y ademanes afeminados” (González de la Aleja, 1990a, p. 79). El autor dejó claro que estaba convencido de que Perry estuvo condicionado por sus circunstancias personales: “I think Perry could have been an entirely different person. I really do. His life had been so incredibly abysmal that I don't see what chance he had as a little

[23] “Otra aproximación posible es observar que el propio autor veía en Perry un poco de sí mismo. Algunas características que Truman Capote destaca en su personaje parecen ser una clara referencia a sí mismo, por mérito de identificación”.

[24] “Al mismo tiempo, a través del trato negligente de la sociedad con alguien tan especial como Perry, de alguna manera se da a entender una razón para la situación presente de Perry y sus conductas asesinas”.

child except to steal and run wild[25]" (Plimpton, 1966). De esa manera, el personaje del asesino representa también un papel de víctima:

> At the closing of the story in particular, Perry Smith appears less as a perpetuator of a ruthless crime finally brought to justice than a fairy child abused and victimized by society, complicating and even superceding its narrative point and genre. Sympathizing and identifying with the murderer's childhood and his mentality, Capote projects his beliefs, visions, and confusions to the story world[26]. (Park, 2003, p. 58)

Cañadas coincide con los demás autores en ver el paralelismo entre la vida de autor y el personaje, pero defiende que el texto es autobiográfico puesto que recoge un buen número de hechos que Capote vivió, como es el momento de la llegada de los detenidos al juzgado de Garden City, el juicio o incluso todos los testimonios que figuran en el libro y que son resultado de entrevistas con los habitantes del pueblo:

> Una vez detenidos los sospechosos, una vez reducidos y trasladados, Capote se dispone a concluir su libro con un último capítulo donde lo que el lector va a leer forma completamente parte de la biografía del autor. (…) Por ejemplo, Perry a los pocos días de llegar a la prisión empezó a llevar una especie de diario que de alguna forma Truman Capote consiguió cuando hablaba con él o al que pudo tener acceso después de su muerte. Por ello, todos los hechos son reales y tienen a Capote como centro, todo ello lo pudo observar Capote porque lo vivió. Es autobiográfico. (Cañadas, 2003, p. 519)

[25] "Creo que Perry podría haber sido una persona completamente diferente. Realmente lo creo. Su vida había sido tan increíblemente pésima que no veo qué oportunidad tuvo de niño excepto robar y actuar sin control".
[26] "Al final de la historia en particular, Perry Smith aparece no tanto como un perpetrador de un crimen despiadado llevado finalmente ante la justicia sino como un niño hada maltratado y victimizado por la sociedad, complicando e incluso superando su punto narrativo y su género (de la historia). Simpatizando e identificándose con la infancia del asesino y su mentalidad, Capote proyecta sus creencias, visiones y confusiones al mundo de la historia".

Capote celebró su éxito con una fiesta que se convirtió en todo un acontecimiento. El Baile en Blanco y Negro se celebró el 28 de noviembre de 1966 y acudieron personalidades del mundo del cine, la política y la alta sociedad. A su reputación como escritor, se sumó la de celebridad social y su presencia era requerida en todos los eventos. Un año más tarde se estrenó la película basada en *A sangre fría,* que contribuyó a prolongar el éxito del libro. Pero tras toda esa apariencia de vida exitosa, la infelicidad permanecía latente. Truman quedó muy afectado por el esfuerzo psicológico que le supuso implicarse tanto en la historia del asesinato de los Clutter: "Me comprometí personalmente con la historia de manera tan absoluta, que empezó a dominarme y a consumirme la vida" (Grobel, 1986, p. 113); sus problemas psicológicos incluso se habían manifestado de forma física: "I had great difficulty writing the last six or seven pages. This even took a physical form: hand paralysis. I finally used a typewriter--very awkward as I always write in longhand[27]" (Plimpton, 1966). A pesar de las buenas críticas, el libro no le supuso ningún reconocimiento oficial (ansiaba el Pulitzer que sí consiguió dos años después Norman Mailer por *Los ejércitos de la noche*). Y su vida personal no acababa de ser satisfactoria: a los traumas de su infancia se unían un buen número de fracasos sentimentales. Había logrado llegar a la cima del éxito, pero allí no encontró la felicidad. En opinión de Cañadas, la fiesta celebrada en el Plaza Hotel supuso el principio del declive:

> Es como si aquella fiesta, con todos los personajes ilustres de la época y de la vida de Capote: desde Norman Mailer hasta Cecil Beaton pasando por el detective Al Dewey su mujer, fuese el resumen de la etapa de éxitos del autor, el epílogo del éxito. Quizá desde el día en que 1966 terminó la fiesta, la suerte de Truman Capote comenzó a disminuir. (Cañadas, 2003, p. 525)

[27] "Tuve grandes dificultades para escribir las últimas seis o siete páginas. Esto incluso tomó una forma física: parálisis de la mano. Finalmente usé una máquina de escribir, muy incómoda porque siempre escribo a mano".

La protagonista de *Desayuno en Tiffany's*, Holly Golightly, pensaba que "es mejor seguir soñando que alcanzar lo deseado" (Ortells, 2009, p. 53) Truman Capote cumplió su sueño de triunfar como escritor y ese fue el principio de su declive.

3.1.3. El declive: Los perros ladran, pero la caravana no avanza

La publicación de *A Sangre Fría* fue el comienzo de la caída de Capote. Así lo señala Clarke (2006): "Había logrado agotar el filón de aquel tema pero el tema también lo había agotado a él, acabando con sus nervios, agotando su paciencia y su capacidad de concentración; vaciando, en suma, su capital humano y literario" (p. 522). Buscaba cada vez más refugio en el alcohol y los fármacos. Mientras escribía *A sangre fría* había empezado a beber demasiado a menudo y se había convertido en un adicto a los tranquilizantes.

> Su creciente dependencia de las píldoras y el alcohol enturbió aún más su juicio. Tanto el alcohol como las pastillas habían formado parte de su vida desde que era un adolescente y vivía allá en Greenwich (…). En los años sesenta se había convertido en un adicto a los tranquilizantes y a diversos productos, viejos y fieles aliados que terminaron volviéndose contra él. (Clarke, 2006, p. 527)

El propio Capote reconoció en sus conversaciones con Grobel (1986) que había probado todas las drogas menos la heroína y que la cocaína le había ayudado a estimular la imaginación: "Me resultó una droga verdaderamente muy sugerente durante un tiempo, casi un año, y luego me empezó a surtir el efecto contrario. Solía dejarme muy tranquilo pero con la mente muy estimulada" (p. 205). Confesó que había escrito mucho bajo los efectos de las drogas: "Lo de escribir estaba bien, pero de pronto, en vez de dejarme tranquilo, cosa que necesitaba —estar

físicamente tranquilo cuando escribo—, me ponía sumamente nervioso, y eso no me convenía" (p. 205). Admitió también que bebía desde los 12 años:

> Teníamos un chófer que me llevaba al colegio y me traía de vuelta todos los días; yo le hacía entrar en una tienda de bebidas para que me comprara botellas de aguardiente de moras y de Old Grand-dad, que yo me llevaba a casa. Luego hacía una combinación perfectamente horrible, que era Old Gran-dad con un vasito de aguardiente de moras, y me pasaba el resto de la tarde escribiendo y bebiendo esa cosa. (Grobel, 1986, p. 59)

Clarke (2006) sitúa el origen de la infelicidad de Truman en su infancia y en la carencia de afecto por parte de sus padres, y afirma que buscaba compensarlo con la satisfacción del éxito —"Truman se fabricó su propia felicidad al conjunto de sus fantasías, como en su mundo de ficción" (p. 529)— pero que no consiguió encontrar la felicidad que buscaba: "Había subido hasta el Olimpo y descubría que quienes allí moraban no eran, pese a todo, seres ungidos por la Divinidad (…). El mito que lo mantenía vivo estaba a punto de derrumbarse" (p. 529).

A la hora de plantearse su siguiente trabajo literario, Capote decidió retomar un proyecto iniciado antes del viaje a Kansas y que había bautizado como *Plegarias atendidas*. Aunque pensó que después de *A sangre fría* le resultaría fácil, lo cierto es que no conseguía avanzar y constantemente cambiaba de planes. A finales de 1967 se mudó a Palm Springs en busca de la tranquilidad necesaria para escribir, pero la inspiración no llegaba y decidió regresar a Nueva York. Tampoco permaneció allí mucho tiempo: en mayo viajó a Francia y en julio se embarcó en un crucero por el Mediterráneo. A principios de enero de 1969 volvió a Palm Springs. A pesar de tener un contrato con Random House, que le había pagado un anticipo, cuando llegó la fecha de entrega no tenía el libro terminado. La editorial renegoció las condiciones y fijó enero de 1971 como nueva fecha de entrega. De regreso a Nueva York, se convirtió en habitual de los

programas de debate de televisión. Una de las casusas de que Capote viajase tanto fue que su relación sentimental con Jack Dunphy —su pareja desde hacía veinte años— atravesaba un momento de crisis: "La publicación de *A sangre fría* cuarteó aquella relación como casi todo lo demás en la vida de Truman" (Clarke, 2006, p. 547).

Así transcurrieron los siguientes cuatro años de su vida. Un buen número de viajes y otros tantos intentos de escribir una historia que casi nunca se plasmaba en algo real. González de la Aleja (1990a) lo atribuye a dos causas: "Sus compromisos sociales no le debieron dejar mucho tiempo libre" y "su incapacidad para encontrar el rumbo a seguir en su creación literaria" (p. 93). Uno de los proyectos que sí finalizó fue el guion para la adaptación cinematográfica de *El gran Gatsby*, aunque finalmente la Paramount lo rechazó. Entre los que no llegaron a su fin se encuentra un encargo de la revista *Rolling Stone* para hacer un reportaje sobre la gira por Estados Unidos del grupo de rock Rolling Stones. Capote los acompañó y hasta puso nombre al reportaje: *Pronto estará aquí*. Pero, cuando llegó la fecha de entrega, no había texto y Capote alegó que el tema no le había interesado y que ya había escrito un trabajo similar (en referencia a "Se oyen las musas").

Hubo otras propuestas: un guion cinematográfico, una obra de teatro, un documental e incluso programas de televisión. En 1973 por fin publicó un nuevo título: *Los perros ladran*, un recopilatorio de textos suyos escritos entre 1942 y 1972 que incluye los nueve artículos de *Color local* y "Se oyen las musas*"*, entre otros, y que debe su nombre a un proverbio árabe: "Los perros ladran, pero la caravana avanza". El propio Capote señala en el prefacio que todo lo escrito ahí está basado en la realidad:

> Todo lo que cuento aquí son hechos, lo que no significa que sea la verdad, pero sí todo lo que puedo aproximarme a ella. El periodismo, sin embargo, nunca puede ser del todo

> puro, como tampoco lo es una cámara; después de todo, el arte no es agua destilada: las impresiones personales, los prejuicios, la selección que uno mismo hace, contaminan la pureza de la verdad sin gérmenes. (Capote, 1999, p. 12)

Los textos que integran *Color local* fueron escritos entre 1946 y 1950, y ya habían sido publicados en un breve volumen en 1951. Capote reconoce que ha decidido reeditarlos por nostalgia y porque "estas pequeñas impresiones son los primeros brotes, el impulso inicial de mi interés por la literatura no narrativa" (Capote, 1999, p. 12). Ortells señala que el autor se deja ver a través de estos textos: "El narrador de los apuntes de viaje verbaliza sus miedos interiores a través de la actividad de algunos de los personajes que presenta y se expresa en términos que adelantan algunas de las circunstancias que rodearán, posteriormente, la carrera literaria del autor" (Ortells, 1999, p. 50). González de la Aleja señala que las descripciones están basadas en las emociones del autor:

> Al igual que en su ficción, las descripciones no nacen tanto de la vista del autor como de su mente o su memoria, las descripciones, las sensaciones, los personajes se ofrecen al lector una vez tamizadas por la evocación, la atracción o el rechazo. Cada lugar aparece tal y como Capote lo ama, lo odia o lo recuerda y no como cualquier otro observador podría verlo. (González de la Aleja, 1990a, p. 56)

Cada texto nos acerca al lugar correspondiente a través de la descripción de sus rincones y de algunos de los personajes que habitan allí. "Nueva Orleans", por ejemplo, describe varios escenarios de la ciudad y presenta a tres personajes: señorita Y, señor Buddy y Shotgun. Posiblemente inspirado en los días que pasó con su progenitor en esa ciudad cuando era un niño, el personaje del señor Buddy podría representar la figura paterna. Las descripciones y los hechos coinciden con los que aparecen en el relato "One Christmas", dedicado a la Navidad que

compartió con su padre en Nueva Orleans y en el que menciona que su padre le llamaba Buddy. El amor de Capote por "Nueva York" queda bien patente en el texto al que da nombre. Menciona la primera vez que coincidió con Greta Garbo. Cañadas (1993, p. 469) considera el encuentro narrado más que posible y señala que la relación entre ambos era "agridulce". El texto está repleto de referencias autobiográficas (la fecha de su cumpleaños, el pueblo de Alabama, etc.). "Brooklyn" fue el destino a donde fue a parar Capote cuando abandonó la casa de sus padres. Según Cañadas, el texto se refiere a ese momento:

> Al principio el retiro en Brooklyn fue un remanso de paz donde poder aislarse y trabajar, con el tiempo se convirtió en una cárcel. Truman, por su forma de ser, necesitaba de gente a su alrededor y no podía, ahora, aguantar el silencio. (…) Lo que el autor quiere comunicar en estas páginas es su sentido de aislamiento (representado tanto por la descripción de la iglesia como por la imagen contrapuesta de la parte de arriba de la casa con ciento veinticinco teléfonos). (Cañadas, 2003, p. 465)

"Hollywood" se basa en la visita que Capote realizó a California en 1947 y en este relato cuenta su decepción con este paisaje. A "Haití" viajó en 1948 y descubrió un lugar totalmente diferente a lo que estaba acostumbrado: "Capote entra en contacto con un mundo diametralmente opuesto al suyo donde las altas esferas intelectuales y sociales del lugar difieren por completo de las esferas americanas. Llega Truman a un mundo de sistemas de valores distintos" (Cañadas, 2003, p. 470).

El viaje de Capote "A Europa" entre 1950 y 1951 es el hilo conductor de otro de los relatos. A pesar de la intensa vida social que tuvo tanto en Londres como en París, y de la oportunidad de conocer a intelectuales y gente interesante, estas ciudades no acabaron de agradar a Truman. Sin embargo, el autor reconoce: "Fue un puente hacia la infancia que me hizo

atravesar mares y me llevó a través de bosques directamente a los primeros paisajes de mi imaginación" (Capote, 1999, p. 75). Ortells (1999) señala que este viaje le permitió "adoptar el distanciamiento necesario que le posibilitó contemplar su mundo y su realidad con mayor perspectiva y a sí mismo como un ser completamente diferente" (p. 48).

Después de ese primer viaje a Europa, Capote vuelve a Estados Unidos e inicia una relación con Jack Dunphy, quien le acompañará en sus próximos viajes. Tras visitar París, Venecia y Roma, llegaron a "Ischia", donde permanecieron tres meses. El siguiente destino (y protagonista del relato) fue "Tánger". El último de los relatos de *Color local* está basado en su "Viaje por España". Como vemos, los nueve artículos que integran *Color local* están ambientados en lugares diferentes y protagonizados por distintos personajes. Sin embargo, Cañadas encuentra en ellos un hilo conductor:

> El nexo de unión entre todos estos relatos tiene tres aspectos que reseñar. El primero que, siguiendo su filosofía, Capote quiere representar lo extraño, lo diferente, lo típico del lugar, lo que hace este único con respecto al otro; en cada lugar una persona, un color, un aroma o un acontecimiento inverosímil serán los protagonistas. El segundo aspecto es la autobiografía del autor; existe una línea que une estos textos entre sí y, a la vez, a estos con el resto de la producción literaria del autor. El tercer aspecto es el viaje en sí desde América a Europa y África. En este viaje a otros continentes, todos estos coinciden en tres puntos: su interés por la literatura, su interés por la cultura europea, y, finalmente, su homosexualidad, que puede ser vivida más libremente fuera del puritanismo norteamericano. (Cañadas, 2003, p. 474).

Cañadas emplea el mismo argumento mencionado para *A sangre fría* al defender la parte la parte autobiográfica de estos relatos. Insiste en que la presencia del autor en los lugares y su

participación en los hechos convierten la historia en una autobiografía y añade que tanto narrador como personaje son el propio autor. González de la Aleja encuentra un patrón común en todos los personajes, tanto en los de ficción como en los de no ficción:

> Si las mujeres se convertían en heroínas, los hombres pronto pasaban a asumir el papel de villanos, la fuerza maligna causante de su desgracia. Los lugares donde ellas y ellos vivían se transformaban en escenarios que con su luz y sus decorados contribuían a reflejar y dar forma a las tragedias que en ellos se desataban. Esta era la más perfecta característica de Truman Capote: el hacedor de historias, el creador de romances, rupturas y fiestas sacadas de un cuento de hadas, el observador infatigable que luego dejaba que la pluma buscase en el interior de sus recuerdos, fantasías y terrores. Su intrusión en la no-ficción y en el periodismo no fue sino una prolongación de esta afición suya, convertida para él en algo tan importante como para el sacerdote[28] voodoo era aquella puerta tras la que se encerraba la verdad. (González de la Aleja, 1990a, p. 56)

Otro de los relatos incluidos en *Los perros ladran* es "Lola". Capote explica en el prefacio del libro que este texto fue escrito "para exorcizar el fantasma de una amiga perdida". Una revista americana lo compró, pero finalmente el director decidió no publicarlo porque le parecía horrendo y siniestro. Capote explica su versión de lo sucedido:

> Instintivamente debió de penetrar la máscara sentimental de este relato verídico y comprender, sin reconocerlo del todo, de qué trataba en realidad: de los peligros y la perdición que supone no percibir y aceptar los límites de nuestra supuesta identidad, las clasificaciones que nos imponen los demás: un pájaro que cree ser un perro, Van Gogh insistiendo en que es un artista, Emily Dickinson en que es poeta. Pero sin esos juicios

[28] Hace referencia a un personaje de "Haití", incluido en "Color local".

> erróneos y esas convicciones los mares dormirían, y nadie hollaría las nieves eternas. (Capote, 1999, p.14)

Los textos de *Color local* no eran los únicos incluidos en *Los perros ladran* que ya habían sido publicados con anterioridad. “Se oyen las musas” también había visto la luz en forma de crónica para la revista *The New Yorker*. Narra el viaje emprendido en 1955 junto a la compañía Everyman Opera para dar testimonio de su gira por Rusia. El semanario encargó a Capote la crónica de este viaje cuya peculiaridad era que por primera vez una compañía estadounidense iba a actuar en la Unión Soviética desde el inicio de la Guerra Fría.

Capote viajaba en el mismo compartimento que algunos de los actores y se pasó el viaje observándolos. Pero el hecho de convivir con ellos permanentemente hizo que se convirtiese en un personaje más de la historia. Su peculiar personalidad, además, no pasaba desapercibida en Rusia y solía ser el centro de las miradas:

> Cuando no llevaba su bufanda amarilla llevaba la ondeante bufanda de color rojo flamígero que Lenore Gershwin le había regalado, o se cubría la cabeza con ella como su fuese una *babushka*. Por lo menos en una ocasión, tuvo que soportar las risitas de los transeúntes. (Clarke, 2006, p. 383)

A pesar de que partió como un encargo periodístico, Capote (1999, p. 12) reconoce que la imaginó “como una breve novela cómica”. Sin embargo, para rebatir las críticas que recibió por parte de los personajes que describe añade: “Mi experiencia periodística me dice que *nunca* he descrito a nadie a su entera satisfacción; y si por casualidad ha habido alguien que no se sintiera molesto por mis revelaciones o pequeños retratos, ya han procurado sus amigos y parientes sembrar en ese alguien suspicacias y recelos” (Capote, 1999, p. 12). El motivo por el que Capote despertó recelos con esta obra fue que en sus líneas queda latente una crítica a su país:

> La figura de un narrador testimonio del relato contribuye a articular, no ya la visión que un escritor tiene de una determinada ciudad a través de sus impresiones y percepciones, sino la concepción social que de un mundo desconocido poseía un pequeño sector considerado como liberal dentro del mundo americano. La compañía se convierte en un enérgico vehículo de crítica social mediante la que Capote arremete contra los prejuicios basados en la ignorancia y el desconocimiento de otras culturas. (Ortells, 1999, p. 66)

Aunque el texto está basado en un hecho que Capote vivió de primera mano y en el que incluso participó, Clarke señala que, al igual que muchos futuros profesionales del Nuevo Periodismo, se tomó muchas libertades en la escritura: "En un caso llegó a inventarse toda una escena (un hilarante encuentro en la estación de ferrocarril de Brest-Litovsk) y urdió una especie de montaje con características distintas de sus personajes" (Clarke, 2006, p. 389).

De todos los relatos que componen *Los perros ladran*, hay dos que en los que Capote habla claramente de sí mismo. El primero es "Fantasmas al sol: el rodaje de 'A sangre fría'", en el que cuenta cómo se enfrentó al rodaje de la película, lo que supuso para él volver a Kansas y recordar el proceso de creación del libro y la opinión que le suscitó el visionado final de la película. Y en él deja ver el impacto que le produjo ese momento de su vida. Un buen ejemplo de ello es el momento en que conoce a los actores que interpretan los papeles de los asesinos:

> Había visto fotos de Robert Blake (Perry) y Scott Wilson (Dick) antes de que los escogieran para los papeles. Pero no los conocí hasta llegar a Kansas para seguir el rodaje de la película.
>
> Y conocerlos, estar con ellos, no era una experiencia que quisiera repetir. Mi reacción nada tiene que ver con ellos en cuanto que individuos: son dos personas sensibles, de auténtico talento. Se trata, simplemente, de que a pesar del evidente parecido físico con

> los dos asesinos, sus fotografías no me habían preparado para aquella hipnótica realidad. (Capote, 1999, p. 283)

Y otro ejemplo que vale la pena mencionar es la descripción que hace de lo que sintió viendo la película por primera vez:

> Fue como nadar dentro de un mar conocido y verme sorprendido por una potente ola de siniestra altura, quedar atrapado en una violenta corriente que me llevaba cada vez más abajo, a profundidades oceánicas, me zurraba sin compasión hasta dejarme aturdido, y me depositaba en una playa de singular desolación; y no, por desgracia, víctima de una pesadilla, ni de 'sólo una película', sino de la realidad. (Capote, 1999, p. 289)

El otro texto centrado en sí mismo es "Autorretrato". En formato de entrevista, Capote se pregunta y responde sobre sus gustos, sus miedos, preocupaciones o planes. Y en sus líneas tenemos la confirmación de algunos de los aspectos que hemos ido desarrollando en el presente capítulo: su amor por Nueva York, su afición por la lectura, o la importancia de su prima Sook en su infancia:

> De niño viví, más o menos hasta los diez años, con una parienta, una anciana soltera, en un perdido rincón de la Alabama rural. Miss Sook Faulk. Mentalmente, la anciana no tenía más de doce años, cosa que explicaba su pureza, su timidez, su extraña e inesperada sabiduría. He escrito dos relatos sobre ella: 'Un recuerdo navideño' y 'El invitado del día de Acción de Gracias'. (Capote, 1999, p. 298)

También hace mención del esfuerzo que le supuso escribir *A sangre fría*: "Tardé cinco años en escribir *A sangre fría*, y un año en recuperarme…, si es que recuperarse es la palabra; no pasa un día sin que algún aspecto de esa experiencia no proyecte su sombra sobre mi mente" (Capote, 1999, p. 297).

La última de las preguntas le pide que recorra su vida en imágenes como si estuviese a punto de morir y entre ellas se cuela la imagen de la ejecución de Perry.

3.1.4. La soledad de la música para camaleones

A pesar de no escribir, Capote seguía recibiendo propuestas para publicar sus textos. En 1975, para cumplir un compromiso con la revista *Esquire*, entregó un relato titulado *Mojave* que había empezado tiempo atrás y del que no se sentía completamente satisfecho. Sin embargo, tuvo muy buena acogida y el autor volvió a tener confianza en sí mismo. *Mojave* era uno de los textos que pensaba incluir en *Plegarias atendidas* y vio la ocasión de finalizarlo. Se comprometió a entregar más capítulos. El siguiente en ver la luz fue "La Côte Basque, 1965", nombre del restaurante en el que transcurre la historia. El relato está ambientado en los lugares que frecuentaba Capote e incluye anécdotas fieles a la realidad. Los personajes comentan una historia claramente basada en el asesinato de Bill Woodward ocurrido veinte años antes y en la que la viuda de este no sale bien parada. Ann Woodward se suicidó en cuanto el relato vio la luz y los que hasta ese momento habían sido amigos de Capote le rechazaron inmediatamente:

> Sus 'amigos' de la alta sociedad se despertaron de golpe con la idea de que tener entre ellos a un escritor —especialmente a uno tan sagaz y perceptivo como Capote— era peligroso. Las puertas que había tenido abiertas de par en par durante toda la vida empezaban a cerrársele. (Grobel, 1986, p. 190)

Pero este no fue el único de sus problemas. Atraído por el mundo del cine y la interpretación, aceptó representar un pequeño papel en la película *Murder by Death*. Su actuación no acabó de convencer y cosechó muy malas críticas. Poco después inició una gira de conferencias que le llevaría a una treintena de universidades. Además del interés económico, la

gira podía suponerle sentir que todavía era admirado y aceptado. Pero también le supuso un agotamiento físico y mental, y algún percance: "Capote duró exactamente cinco minutos en el escenario de la Towson State Univesity de Maryland antes de que empleados de la facultad se lo llevaran. Dijeron que estaba borracho y que murmuraba obscenidades" (Grobel, 1986, p. 197). La guinda a sus problemas la puso un accidente en coche que le supuso la detención por conducir borracho y que sus problemas con el alcohol se hicieran públicos. Capote intentó justificar esta crisis:

> Sencillamente, estaba tratando de hacer muchas cosas a la vez. Trabajaba en *Answered Prayers*; hacía un guión cinematográfico; mantenía una pelea con un amigo mío que se prolongaba interminablemente sin llegar a solucionarse. Eran demasiadas cosas al mismo tiempo, y decidí internarme en un hospital y tomarme un buen descanso. (Grobel, 1986, p. 202)

Al mismo tiempo admitió su alcoholismo y sus problemas con las drogas, especialmente la cocaína (Grobel, 1984, p. 205). Incluso reconoció haber escrito bajo los efectos de la droga como, por ejemplo, buena parte de los textos de *Plegarias atendidas*.

El número de mayo de 1976 de la revista *Esquire* incluía "Monstruos bien criados" y el de diciembre, "Kate McCloud", nuevas entregas de *Plegarias atendidas* que no provocaron ni mucho menos la misma reacción que "La Côte Basque, 1965". No fue lo único que escribió en aquellos años. A pesar de sus problemas emocionales y los derivados de su adicción al alcohol y las drogas, Capote consiguió escribir varios textos que se recopilaron en *Música para camaleones*. Algunos de ellos ya habían visto la luz en publicaciones como *The New Yorker*, *Esquire* o *Interview*. Para Cañadas esta obra es "el testimonio literario de Truman Capote, ya que en este libro el autor, a través de varios relatos, hace un recorrido por los momentos o las épocas

más significativas de su vida: desde la niñez hasta su muerte" (Cañadas, 2003, p. 525). Está dedicado a Tennessee Williams, con quien tuvo una gran amistad: "Muy positiva la mayoría de las veces y cariñosa casi siempre y, extrañamente, acabó siendo un tanto conflictiva; quizá por ello, Capote decidiese dedicar este libro a Tennessee, como signo de su siempre recordada y reconocida amistad y respeto". (Cañadas, 2003, p. 526)

El libro se divide en tres partes: "Música para Camaleones"—que da título a la obra—, "Ataúdes tallados a mano" y "Conversaciones y retratos". La primera de ellas es una recopilación de seis relatos. El que da título al libro recuerda la visita a una aristócrata de la isla Martinica. Cañadas se plantea la veracidad de los hechos relatados y concluye que no es posible demostrar la presencia del autor en ese lugar y la conversación reproducida en el texto. Sin embargo, sí defiende las referencias autobiográficas en otros relatos de esta obra:

> Los dos relatos siguientes hablan de Brooklyn y de la salida de Capote de casa de sus padres ('Mr. Jones') y de la excentricidad de una señora mayor que entiende de literatura, momento este que aprovecha el autor para hablar de sus preferencias literarias en ('A Lamp in the Window'); en ambas obras Capote sí da muestras inequívocas de su realidad en el texto, de su autobiografía. (Cañadas, 2003, p. 529)

Las entrevistas incluidas en *Música para camaleones* tienen la particularidad de que el autor interviene en ellas de forma activa, a diferencia de *A sangre fría*, donde el objetivo del narrador era pasar inadvertido. Capote explicó el porqué de esta decisión: "En *Música para camaleones* hice justamente lo contrario para demostrar que se puede hacer una entrevista situándose uno en el centro de ella. Aunque, normalmente, lo mejor es mantenerse al margen" (Grobel, 1986, p. 98). González de la Aleja destaca también la habilidad de Capote para saber medir su presencia en estos textos:

> La presencia del autor es la más sincera y desprovista de artilugios efectistas que ningún periodista, tradicional o innovador, haya podido crear. Capote sabe ser la historia cuando es necesario pero también saber ser el elemento ideal que haga que la historia cristalice. Su homosexualidad, su afición por el alcohol no lo hacen extraño al lector, sino tremendamente vulnerable y, por ello, comprensible y cercano. (González de la Aleja, 1990a, p. 95)

En "Ataúdes tallados a mano" vuelve a abordar la historia de un asesinato. Lo subtituló como "Relato real de un crimen americano": "De nuevo pretendió haber descubierto un nuevo género que combinaba las técnicas cinematográficas, con *fiction* y *nonfiction*. Constituía un progreso tan rotundo, dijo él, que dejaba anticuada la narrativa tradicional" (Clarke, 2006, p. 676). Sin embargo, recibió muchas críticas por la inexactitud de la información que ofrecía.

En la tercera parte, "Conversaciones y retratos", "nos encontramos con los últimos coletazos de un Capote que se ve obligado a recurrir a episodios, prácticamente en su totalidad, autobiográficos, en su 'nuevo' camino de experimentación en el ámbito literario" (Ortells, 1999, p. 89). Está compuesta por siete textos que recogen conversaciones con otros tantos personajes de lo más dispares, desde el asesino Robert Beausoleil hasta Marilyn Monroe. Todos ellos tienen en común la capacidad de Capote de presentarlos desde un lado humano:

> Capote tiene la habilidad que nunca tuvieron ni Wolfe ni Mailer de presentar a sus personajes como humanos, no como caricaturas o mitos, sino como seres ambivalentes cuya filosofía de la vida, sueños y miedos son fácilmente asimilados por el autor y, a través de él, el lector no precisa comentarios explicativos (…); el ser humano aparece completo o incompleto en sí mismo, tremendamente débil pero, al mismo tiempo, con

> una fuerza interior que sólo Capote parece saber rescatar. (González de la Aleja, 1990a, p. 95)

Música para Camaleones es para Ortells (1999) una muestra de la trayectoria artística de Capote y una señal de su declive como escritor:

> La semejanza de los relatos con productos que ya habían aparecido anteriormente en su carrera literaria ponen de manifiesto el agotamiento físico e intelectual de un escritor que ya ni siquiera encontraba en la realidad la base suficiente a partir de la cual recrear su propio mundo particular. (Ortells, 1999, p. 85)

Plegarias atendidas finalmente vio la luz en 1987 pero como libro póstumo. El 24 de agosto de 1984, Truman Capote falleció tras una ingesta de fármacos.

3.2. Aproximación histórica y contexto periodístico

Para poder tener una visión completa de un artista y su obra, es imprescindible el estudio de las circunstancias que lo rodean. A pesar de que la obra de Capote no detalla estos sucesos, lo cierto es que en el siglo XX ocurrieron varios acontecimientos históricos que hay que destacar por su influencia, no solo en la vida de Capote, sino en la manera de hacer periodismo en cada momento. El presente apartado tiene como objetivo estudiar el contexto histórico y la evolución del periodismo durante los años en que vivió Capote. Esto nos permitirá obtener una visión más completa de cómo se desarrolló su vida y hasta qué punto influyeron en él y en su escritura tanto los hechos ocurridos en cada momento como la manera de hacer periodismo. Para realizar el análisis, se ha acudido tanto a manuales de historia de Estados Unidos como a obras sobre la historia del periodismo, en especial el periodismo narrativo y el Nuevo Periodismo. Partimos de la hipótesis de que Capote usa la realidad como estrategia de atracción de cara a los lectores e intentaremos dar respuesta a la pregunta: ¿existe alguna relación entre la elección de la forma de narrar y el contexto/histórico y periodístico?

3.2.1. Contexto histórico y periodístico de Estados Unidos en la primera mitad del siglo XX

Truman Capote nació en 1924, cuando Estados Unidos se encontraba en plena época dorada: “los felices años 20”. La década se estrenó con la aprobación de la Ley Seca (que prohibía la venta de bebidas alcohólicas) y la instauración del voto femenino, gracias a la aprobación de la Decimonovena Enmienda a la Constitución de los Estados Unidos. Durante esos años se produjo una vuelta a los valores genuinamente americanos:

> Es decir a los valores de los blancos, anglosajones y protestantes —WASP— imaginados, en la década de los veinte, como valores intransigentes y conservadores. No sólo se

> defendía el aislamiento político de la vieja Europa, también se consideraba que el radicalismo, la corrupción y la violencia eran extranjeras. (Guardia, 2010, p. 284)

En el terreno periodístico, la llegada del siglo XX había supuesto un cambio importante. Se produjo el desarrollo de los grandes grupos periodísticos —con Pulitzer y Hearst a la cabeza— y todos los diarios tenían que enfrentarse a un mercado muy competitivo. La Primera Guerra Mundial tuvo como consecuencia un aumento en las ventas de periódicos, que vivieron una época dorada: "En los años veinte los periódicos habían alcanzado la cima de su gloria e influencia política. Nunca antes la prensa había sido tan extensa en volumen y circulación, ni tan completa en contenidos y generosa en la prestación de servicios" (Barrera, 2004, p. 176). El aumento de la competencia llevó a los periódicos a buscar un público nuevo, lo que significaba adaptar los contenidos a los gustos de sus nuevos lectores. Coincidiendo con el auge del tipo de música que le prestó su nombre, en esa misma década nació el *Jazz Journalism*: "Los temas presentados eran más escabrosos que nunca, preferentemente relacionados con el sexo, los crímenes violentos y la vida íntima de personajes famosos. El tratamiento que recibían era el fiel reflejo del cinismo bajo el cual la sociedad norteamericana pretendía olvidar el desgarro y el desencanto que siguió a la Primera Guerra Mundial" (Barrera, 2004, p. 194)

El buen momento económico significó también un cambio en las costumbres. El modelo rural de vivienda fue sustituido por apartamentos urbanos, que empezaban a contar con electrodomésticos. Las nuevas preocupaciones eran el éxito económico y social, y los nuevos héroes eran las estrellas de cine y los deportistas. El modelo familiar también sufrió cambios. "A finales del siglo XIX sólo seis de cada cien matrimonios terminaban en divorcio; en 1930 la cifra había aumentado a dieciocho de cada cien" (Guardia, 2010, p. 287). Este fue el caso de los padres de Capote, que se divorciaron en 1931.

La bonanza económica se rompió el 24 de octubre de 1929, conocido como el Jueves Negro, con una quiebra financiera que conduciría a la peor crisis económica del siglo XX: la Gran Depresión. La tasa de empleo se desplomó y los hábitos de consumo se modificaron:

> De nuevo las mujeres comenzaron a coser y a elaborar la ropa en las casas. También comenzaron a amasar pan y a preparar conservas y otras formas de mantenimiento de alimentos. Muchos abrieron negocios familiares: lavanderías, casas de comida, casas de huéspedes proliferaron por todo Estados Unidos. (Guardia, 2010, p. 294)

Capote llegó a Monroeville, una pequeña ciudad rural de Alabama, en 1930 y fue allí donde pasó los años de crisis, ajeno a la situación, a pesar de que afectó al Sur con mayor dureza. Según Clarke (2006), el dinero no era tan importante en las pequeñas ciudades como en las grandes y "a los Faulk les afectaron aquellos tiempos difíciles, pero nunca llegaron a sufrir verdaderas privaciones" (p. 33). En 1932 se mudó a Nueva York con su madre y el marido de esta, un hombre que gozaba de muy buena posición económica y con el que tampoco conoció las dificultades de la crisis.

En 1933 Roosevelt llegó al poder con una serie de medidas para paliar los efectos de esta crisis, bautizadas como New Deal (Nuevo Trato). Fue también el responsable de la derogación de la Ley Seca. Este hecho coincidió con la estancia de la familia Capote en Greenwich, y los problemas con el alcohol de Lilly Mae (aunque la bebida estaba presente en sus vidas desde mucho antes). A finales de la década, la recuperación económica todavía estaba lejos, pero Roosevelt tuvo que enfrentarse a otro gran reto: el estallido de la Segunda Guerra Mundial. Tras una reticencia inicial a participar, el bombardeo japonés a la base de Pearl Harbor el 7 de diciembre de 1941 hizo que Estados Unidos entrara en guerra. El estallido de la Segunda Guerra Mundial supone que las comunicaciones deben pasar por el control del gobierno. En realidad,

esto no era nuevo porque en 1917 se habían aprobado la Ley de Espionaje y la Ley de Comercio con el Enemigo; esta última "mencionaba un Consejo de Censura, que Wilson estableció en octubre de 1917, para que coordinara la vigilancia de las comunicaciones" (Emery, 1966, p. 590). Weingarten relaciona los intentos por esquivar la censura con un aumento de creatividad por parte los periodistas:

> *The New Yorker*, una revista que presenció cómo la mayoría de sus colaboradores eran llamados a filas, fue la más imaginativa a la hora de informar sobre la guerra. A. J. Liebling, uno de los más veteranos en el *New York World-Telegram*, era un maestro en el arte de retratar los bajos fondos. (…) Pero como corresponsal fue desarrollando su capacidad artística con artículos más largos en los que retrataba con cariño y humor a charlatanes religiosos, corredores de apuestas, boxeadores, humoristas y estafadores. (Weingarten, 2013, p. 36)

Este mismo autor señala estos esfuerzos creativos por esquivar la censura como precursores del Nuevo Periodismo (p. 38) y señala el artículo "Joe ya está en casa", de John Hersey, como ejemplo claro. Tres años más tarde de la publicación de ese artículo, en 1946, Hersey escribió *Hiroshima,* que fue publicado, primero, como artículo en una sola entrega de *The New Yorker* y, posteriormente, como libro. Weingarten ve razones para considerarlo otro precedente: "Lo que hace de 'Hiroshima' un antecedente fundamental del Nuevo Periodismo es, entre otras cosas, el modo en que Hersey describe diligentemente las reacciones internas de sus personajes" (p. 45).

A pesar de que la censura afectaba solo a la información relacionada con la guerra, el final de esta fue recibido con optimismo por los periodistas, que, sin embargo, pronto descubrirían que la situación en cuanto a libertad de prensa no iba a mejorar. El conflicto finalizó en 1945, ya con

Harry S. Truman como presidente de un país que se enfrentaba a un panorama social y económico totalmente distinto al del inicio de la guerra. Tras la experiencia de las dos guerras mundiales y la Gran Depresión, "Estados Unidos abandonaba entonces su postura tradicional para asumir un lugar destacado dentro del orden internacional" (Pani, 2016, p. 195). Pero, además, la guerra supuso el fin de la crisis económica:

> No sólo liberó la economía de las ataduras de la crisis, sino que la relanzó con ímpetu. En 1942 la producción de Estados Unidos equivalía a la suma de la de los países del Eje. Dos años después era del doble. Al final de la guerra Estados Unidos se levantaba como un gigante económico sin igual. (Pani, 2016, p. 195)

Coincidiendo con el final de la guerra, Capote publica sus primeros relatos "Miriam" y "Un árbol de noche", que le suponen el reconocimiento como escritor. Ya de vuelta a Nueva York, empieza a disfrutar de nuevas amistades y del buen momento económico, que le permite independizarse del domicilio familiar y viajar por Europa. Clarke (2006) define la vida de Truman en Nueva York como "una fiesta interminable, con verdaderos racimos de gente esparcida por una enorme estancia que se extendía desde la calle 96 hasta el Greenwich Village" (p. 183).

Sin embargo, no todo fueron buenas noticias y el fin de la guerra no significó la llegada de la estabilidad. La rivalidad con la Unión Soviética dio lugar al comienzo de la Guerra Fría: "Así, durante casi 50 años las dos 'superpotencias' se enfrentaron en una guerra 'fría', que tuvo ajustes, altibajos y destellos 'calientes' que involucraron —normalmente con altísimos índices de mortandad— a terceros" (Pani, 2016, p. 200). Estados Unidos se erigió en "líder del mundo libre" (Pani, 2016, p. 212) y reforzó su autoridad de cara al exterior. Sin embargo, el sentido de inseguridad seguía latente y, además de aumentar el presupuesto para armamento, el gobierno

estadounidense extremó la vigilancia ante la posible presencia de comunistas en su país. En 1950 el senador McCarthy denunció una supuesta conspiración comunista:

> Se alimentó así un clima de acoso, delación y persecución que hoy se conoce como macartismo. Se trató de un embate que atropelló las garantías constitucionales que cualquier inculpado debe tener y creó un estado de histeria pública contra ciudadanos cuyo único 'delito' en ocasiones había sido el de manifestar opiniones de izquierda. (Woldenberg, 2006)

Un buen número de personalidades, entre los que se encontraban muchos periodistas, pasaron a formar parte de sus listas negras en lo que se bautizó como caza de brujas. McCarthy "consideró que en las bibliotecas norteamericanas, fuera de Estados Unidos, se mostraba una literatura escandalosa al permitir obras de Ernest Hemingway y de John Steinbeck" (Guardia, 2010, p. 337). Tres años más tarde fue públicamente desacreditado.

En este contexto de Guerra Fría se produjo el viaje de Capote a la Unión Soviética para escribir el relato sobre la gira que la compañía Everyman Opera iba a realizar. Sin embargo, no mostró interés alguno por el acontecimiento histórico y su objetivo era escribir una breve novela cómica. En Moscú fue recibido con extrañeza —su aspecto estrafalario y su amaneramiento contribuían a ello— pero también tuvo la oportunidad de entrar en contacto con varios escritores que, "aunque ninguna de sus obras se había traducido al ruso, le habían leído a hurtadillas y saludaron su presencia con bastante entusiasmo" (Clarke, 2006, p. 383).

A pesar de que en la década de los cincuenta Estados Unidos era una potencia mundial, el buen momento económico finalizó para Joe Capote en el momento en el que perdió su empleo como tesorero de Rudisill Textile Company, una empresa comercializadora de productos textiles. Tanto él como Nina (la madre de Capote se hacía llamar así en Nueva York) solían gastar más de

lo que se podían permitir y llegó un momento en que se apropió de dinero de la empresa para hacer frente a sus deudas (Clarke, 2006, p. 332). Fue acusado de falsificación y apropiación indebida, y acabó en la cárcel.

El Nueva York de la década de los cincuenta es el escenario donde se desarrolla la historia de Desayuno en Tiffany's. Por primera vez, la historia no está ambientada en el Sur, sino en una ciudad que reúne lo mejor y lo peor —fiestas y riqueza, con crímenes y gánsteres—: "Donde, al igual que él, sus personajes también realizan idéntico viaje. Nueva York: Finales de los años 50, principios de los 60; a punto de llegar a la época de los Beatles y de los punks. Estamos en lo que Robert Lowell dio en llamar 'The tranquilized fifties'" (Cañadas, 2003, p. 414).

3.2.2. La revolución de los años sesenta en la sociedad y el periodismo de Estados Unidos

La de los sesenta fue la década del *baby boom*, un crecimiento demográfico que contribuyó al económico y al aumento del consumo. "Quizá paradójicamente, mientras que en la retórica de la Guerra Fría la defensa del "American way of life" exigía responsabilidad, tenacidad y sacrificio, en el frente doméstico se equiparó —salvo momentos críticos— con el acceso a una multitud diversa, creciente y colorida de bienes de consumo 'modernos'" (Pani, 2016, p. 218). La sociedad fue adaptándose a esta situación. Proliferaron los barrios residenciales de casas unifamiliares y la mujer regresó al papel de ama de casa. Fue una década de bonanza económica, del "sueño americano" que, sin embargo, no estaba al alcance de todos los ciudadanos. A estos, los excluidos, iba dirigida la política de Kennedy, elegido presidente en 1961, quien anunció una Nueva Frontera que incluía medidas como el aumento del salario mínimo. Fue también el

impulsor de la carrera espacial americana, aunque no pudo presenciar su éxito al ser asesinado en 1963.

Esta década fue también la de la lucha contra el racismo y la discriminación, con Martin Luther King al frente del movimiento —"en uno de los discursos más emotivos de la historia de Estados Unidos, *I have a dream*, King manifestaba sus esperanzas de igualdad" (Guardia, 2010, p. 352)—, la del inicio de la Guerra de Vietnam (que se prolongó hasta 1975) y la de los movimientos estudiantiles, que se habían iniciado unos años antes.

> A la par del impulso casi lúdico de desafío a la autoridad y de experimentación —que acicateó el uso de drogas y la 'liberación sexual' que facilitaría el acceso al primer contraceptivo oral (1966)— había, en el centro de la movilización de los jóvenes, un sentido de desilusión con lo que el Estado había prometido en vano —una sociedad más igualitaria e incluyente, el fin de la pobreza y la victoria, rápida y barata, en Vietnam—, así como con las prescripciones de una izquierda ortodoxa y doctrinaria. (Pani, 2016, p. 229)

Las protestas de la década de los sesenta no fueron exclusivas de Estados Unidos. El mes de mayo de 1968 fue especialmente turbulento en Francia y coincidió con una de las estancias de Capote a ese país. Clarke recoge el testimonio de Eleanor Perry, que acompañó al escritor en ese viaje:

> Poco después de nuestra llegada, el país entero estalló en huelgas y protestas. Fuimos al gran auditorio donde estaban a punto de proyectar la película de un director español, y aquello fue el caos. (…) Alguien comunicó al público que se había terminado lo de las cenas de etiqueta, las *starlets*, los bikinis y toda la porquería asociada con el festival. A partir de entonces en Cannes sólo se proyectarían verdaderas películas para el pueblo, nos

> dijeron. Suspendieron la proyección de nuestra película. No había nada que hacer allí, así que nos largamos. (Clarke, 2006, p. 538)

A pesar de que Eleanor sugirió desplazarse a París para ser testigos de lo que estaba ocurriendo, Truman no se mostró interesado y regresaron a Nueva York.

Los cambios de esta época también llegaron al periodismo. En esos años surgieron algunas variantes: el periodismo de precisión (*precision journalism*) que trabajaba mediante datos estadísticos y sociológicos, el periodismo interpretativo, el periodismo comprometido, "practicado no ya por activistas, sino por profesionales del periodismo rebeldes a la ortodoxia dominante de los *media* convencionales" (Chillón, 1999, p. 224) y el periodismo *underground*, vinculado a la denominada "contracultura". El sensacionalismo imperante en los medios tradicionales y la falta de rigor en el tratamiento de la información fomentaron la aparición de estas nuevas formas periodísticas:

> Los procedimientos que emplean los medios oficiales para dar carácter sensacional a la información que 'es noticia' y su falta de evaluación de la verdad son ahora de conocimiento público y esos factores han contribuido al así llamado 'vacío de credibilidad' que se va ensanchando hasta convertirse en un abismo nacional. (Johnson, 1975, p. 18)

Tras el asesinato de Kennedy, y a raíz de las políticas de Johnson, se produce una radicalización de la actitud cultural de muchos norteamericanos, que da lugar a lo que se denomina "contracultura":

> Un conjunto de personas, ideologías y actividades políticamente de izquierda y tecnológicamente conservadoras, que constituyen una alternativa cultural opuesta a la corriente principal del progreso tecnocrático y el dominio del actual sistema educacional,

> social y gubernamental. La contracultura confronta y expone el cinismo y la brutalidad de la cultura norteamericana dominante en forma directa y con una crítica intelectualmente articulada. (Johnson, 1975, p. 35)

La contracultura está vinculada a una de las formas más beligerantes de esas nuevas corrientes, la prensa *underground*. La mayoría de los que se dedicaban a ello no eran periodistas, buena parte de ellos habían aprendido sobre la marcha y apenas recibían remuneración. Su motivación no era económica, sino era la defensa de sus principios:

> En un estilo periodístico que incluye honda sinceridad personal, responsabilidad y sensibilidad, y también un semianalfabetismo combativo, ha intentado elevar una voz que fuera claramente oída en un plano diferente del de los medios oficiales y que por su peculiaridad evitase la disfunción narcotizadora y ofreciese posibilidades prácticas para despertar y actuar social, política y ecológicamente. (Johnson, 1975, p. 24)

La prensa *underground* proliferó durante los años sesenta y logró llegar a un público nuevo que demandaba sus contenidos. Esto les permitió incorporar a un equipo de escritores y reporteros que mejorasen la calidad de sus artículos e incluso formar su propio sindicato. Relacionado con este tipo de prensa, estaba el periodismo comprometido, ejercido por profesionales que se rebelaban a los medios tradicionales:

> La rebelión fue expresada en forma de periodismo participante, en el que el periodista tomaba parte activa en el conocimiento, del cual daba cuenta como testigo activo; o bien de periodismo de advocación, en el que el periodismo sentía la necesidad moral de tomar partido abiertamente en favor de alguno de los personajes involucrados en la situación relatada. (Chillón, 1999, p. 224)

Otra de las nuevas variantes, el periodismo de precisión, consistía en realizar un análisis riguroso de los datos y en aplicar técnicas de investigación social. Galindo sitúa su génesis en 1959, cuando un reportero del *Miami Herald*, Philip Meyer, investigó el precio de los seguros escolares sobre incendios y huracanes, y lo define de la siguiente manera:

> Otra forma de hacer periodismo de investigación, una forma en la que las nuevas tecnologías juegan un papel decisivo. Surgido como intento de aportar rigor científico al periodismo de investigación, se desarrolla fundamentalmente con el uso de los bancos de datos y su tratamiento informatizado. (Galindo, 2004, p. 99)

El periodismo de precisión se extendió sobre todo durante la década de los setenta, tras el caso Watergate. Durante la campaña electoral de 1972, Nixon había mandado espiar al Partido Demócrata. La conspiración se descubrió a raíz de un robo de documentos en las oficinas Watergate (sede del partido demócrata) y los intentos del presidente y su equipo de encubrir a los responsables.

> El "escándalo de Watergate" (edificio en el que estaban situadas las oficinas centrales de los demócratas) llevó a la renuncia del vicepresidente Spiro Agnew en 1973, y a la de Nixon al año siguiente. El político consumado y tramposo fue reemplazado por un hombre ajeno a Washington y conectado con la "América profunda", rural y evangélica: el sureño "Jimmy" Carter". (Pani, 2016, p. 233)

Carl Bernstein y Bob Woodward fueron los encargados de realizar la investigación de lo ocurrido para *The Washington Post*. Durante dos años recopilaron información, con la ayuda de un confidente al que bautizaron como "Garganta Profunda" y que tres décadas más tarde se supo que era William Mark Felt, director asociado del FBI. El éxito de su trabajo supuso un hito en la historia del periodismo de investigación.

El escándalo provocó la dimisión de Nixon. Su vicepresidente, Gerald Ford, asumió la presidencia hasta el triunfo en 1976 de James Earl "Jimmy" Carter. Dispuesto a reconciliarse con la sociedad, "convenció a todos de que sólo alguien como él 'limpiaría' la vida pública de Estados Unidos. 'Nunca os mentiré' fue su frase favorita separándose así de Nixon y de su 'clemente' sucesor Gerald Ford" (Guardia, 2010, p. 379). La defensa de los derechos fundamentales iba a marcar su política, pero el empeoramiento económico y la política internacional complicaron su mandato.

La prensa norteamericana del siglo XX tuvo otras dos particularidades: el auge de los periódicos regionales, debido a la enorme extensión del país, y el éxito de los semanarios, los *news magazines*, "que gozan de tiradas millonarias, muy al contrario que sus colegas europeos" (Barrera, 2004, p. 212). Entre ellos, destaca *The New Yorker*, donde Capote encontró espacio para publicar sus textos, y que —según Chillón— creó un estilo propio: el "New Yorker-objetive mode" (estilo objetivo New Yorker):

> Se trata de una novela-reportaje, un derivado innovador del reportaje novelado basado en la conjugación del rigor documental con el uso de convenciones de representación características de la tradición novelística de signo realista perfilada en el siglo XIX por escritores como Stendhal, Flaubert, Maupassant, Tolstoi, Galdós, Dostoievski o Henry James. (Chillón, 1999, p. 196)

Además de *The New Yorker*, Weingarten (2013) cita a *Esquire* —que publicó artículos de Norman Mailer, como "Superman va al supermercado", o Gay Talese, como "El perdedor"— y el *New York Herald Tribune*, donde escribían Talese —artículos como "Fue un honor", la historia del hombre que cavó la tumba de Kennedy— y Tom Wolfe.

Mientras que los periódicos solo cedían un espacio marginal a estas nuevas formas de hacer periodismo, las revistas semanales las acogieron sin dudar:

> Por razones de diseño editorial e incluso de mercado, los magazines eran terreno abonado para un tipo de periodismo que elaboraba textos más bien extensos, acusadamente personales, escritos con estilos de inspiración literaria, centrados en aspectos palpitantes de la actualidad inmediata y, en sintonía con la tradición muckraker, compuestos a menudo mediante una investigación minuciosa y concebidos en un propósito inequívoco de denuncia o contestación. (Chillón, 1999, p. 223)

El Nuevo Periodismo, por tanto, convivió con las otras nuevas corrientes periodísticas que hemos visto y "de las que recibió importantes contribuciones" (Chillón, 1999, p. 223). Hollowell señala la crisis de la novela como otro elemento a tener en cuenta en el nacimiento del Nuevo Periodismo: "While the novelists of the sixties were struggling to create narrative forms more closely to the bizarre social reality of American life, a group of reporters began experimenting with fictional techniques in an effort to reconceive American journalism[29]". (Hollowell, 1977: 21). Asimismo, vincula directamente los sucesos políticos con la aparición del Nuevo Periodismo: "A fourth category of the new journalism includes political and social reporting on subjects ranging from the Civil Rights movement to political conventions[30]" (p. 43); y señala 1968 como el momento de mayor apogeo de los reportajes políticos.

González de la Aleja considera que el término *New Journalism* es confuso y que engloba distintas formas de hacer periodismo, algunas de las cuales existían con anterioridad:

---

[29] "Mientras los novelistas de los años sesenta luchaban por crear formas narrativas más cercanas a la extraña realidad social de la vida estadounidense, un grupo de reporteros comenzó a experimentar con técnicas de ficción en un intento por reinventar el periodismo estadounidense".

[30] "Una cuarta categoría del nuevo periodismo incluye reportajes políticos y sociales sobre asuntos que van desde el movimiento de los Derechos civiles hasta convenciones políticas".

> Así encontramos en su seno formas periodísticas tradicionales largamente olvidadas tales como "Advocacy Journalism" con Pete Hamill como nombre más distintivo, "Investigative Reporting" donde se incluye toda la saga de obras sobre Vietnam o las revueltas estudiantiles y raciales de aquellos años contadas por aquellos que lucharon contra el enemigo rojo o las fuerzas policiales de su propio país. Pero también surgen en aquellos años y bajo el nombre de "New Journalism" una serie de variantes periodísticas difícilmente encasillables en alguna de las viejas categorías" (González de la Aleja, 1990a, p. 7)

Weingarten (2013) reconoce que el Nuevo Periodismo no era novedad (p. 21) y cita algunos escritores y movimientos que, según él, fueron abriendo camino: Jonathan Swift, Dickens, Jack London y Orwell, entre otros. Hollowell se sitúa en esta misma línea al afirmar que "in America a reciprocal relationship has always existed between our literary and journalistic traditions. The best American novelists and short story writers have used their narrative gitfs to create 'sketches' and local-color stories, often as preludes to fiction[31]"; cita a Mark Twain, Henry James y Hemingway como autores de textos similares al Nuevo Periodismo. Es importante mencionar aquí que este tema se está abordando desde una perspectiva estadounidense, puesto que en Europa ya existía una tradición anterior de periodismo narrativo.

A sangre fría se publicó primero en *The New Yorker* y, en enero de 1966, en forma de libro. Como hemos comentado, esta década fue la del "sueño americano", perfectamente representado por la familia Clutter, lo que potenciaría la empatía de los lectores con las víctimas. Al mismo tiempo, el autor presenta a uno de los asesinos, Perry, como víctima del sistema:

[31] "En América siempre ha existido una relación recíproca entre nuestras tradiciones literarias y periodísticas. Los mejores novelistas y escritores de cuentos americanos han usado su talento narrativo para crear 'borradores' e historias de color local, a menudo como preludio de la ficción".

"como víctima de uma sociedad que caminha para a autodestruição, em que, sob a máscara dos ideais norte-americanos (*American Dream e American Way of Life*), oprime seus cidadãos a ponto de perdê-los para a insanidade e para a violencia[32]" (Fonseca, 2013, p. 70). A pesar de que, según Clarke (2006) a Capote no le interesaba la política y se vanagloriaba de no haber votado nunca, en un momento de protestas antibelicistas, *A sangre fría* se presenta también como una crítica a la sociedad americana y a su violencia. Desde el punto de vista narrativo, podemos relacionarlo con la prensa *underground* en el sentido de que el periodista toma parte activa y participa como testigo activo, con el periodismo de precisión, puesto que todo el libro intenta transmitir rigor científico y basa sus datos en informes oficiales y documentos escritos, y con el Nuevo Periodismo, al emplear técnicas propias de la literatura. Profundizaremos en esta idea en el Capítulo 4., dedicado al análisis de *A sangre fría*.

Por último, es importante mencionar que el siglo XX fue también el del desarrollo de la radio y la televisión. Las emisiones radiofónicas habían empezado en la década de los veinte y durante la Segunda Guerra Mundial fue un importante instrumento propagandístico. La televisión empezó a popularizarse en los años cuarenta, gracias a que la bonanza económica permitía que los ciudadanos adquiriesen receptores y que las empresas invirtiesen presupuesto en campañas publicitarias. Durante los años sesenta y setenta, además del impulso que provocó la emisión en color, el alcance se multiplica gracias al desarrollo del cable y del satélite.

Los años setenta se caracterizaron también por un aumento de la religiosidad de los estadounidenses: "Gan parte de los votantes y muchos de los políticos de la Nueva Derecha americana formaban parte de estos 'nuevos cristianos'" (Guardia, 2010, p. 383). Ronald Reagan

[32] "Como víctima de una sociedad que camina hacia la autodestrucción, en la que, bajo la máscara de los ideales norteamericanos (*American Dream y American Way of Life*), oprime a sus ciudadanos hasta el punto de perderlos en la locura y la violencia".

fue elegido presidente en 1981; “apelando a los viejos valores de la religión, del patriotismo y de la familia, el primer presidente divorciado de Estados Unidos atrajo hacía sí todos los votos de la Nueva Derecha y de otros conservadores norteamericanos” (Guardia, 2010, p. 385). Solo un año más tarde el sida aparece con fuerza en Estados Unidos:

> Aunque estaba claro que la enfermedad era un problema de todos y que todos podían contagiarse al haber atacado, sobre todo al principio, a la comunidad homosexual y a los drogadictos se produjo una visión apocalíptica de la misma por parte de los extremistas de la derecha. (Guardia, 2010, p. 386)

Y precisamente a ambos colectivos pertenecía Truman: “Soy alcohólico. Soy drogadicto. Soy homosexual” (Capote, 1994b, pp. 281-282). Su dependencia de la bebida y los estupefacientes había aumentado mientras escribía *A sangre fría*, al tiempo que disminuía su inspiración. Incapaz de escribir nada nuevo, sus siguientes libros fueron recopilatorios de textos anteriores: *Los perros ladran*, en 1973, y *Música para camaleones*, en 1980. Pero antes de que este último viera la luz, la revista *Esquire* ya había publicado dos capítulos como adelanto de lo que iba a ser su próxima novela: *Plegarias atendidas*. El segundo de ellos, “La Côte Basque, 1965”, basado en hechos y personajes reales, ofendió a los que se sentían identificados en el texto y provocó que a Capote se le cerrasen las puertas de los que hasta entonces habían sido sus amigos de la alta sociedad neoyorquina, la misma que ahora recuperaba los valores tradicionales y rehuía de homosexuales y drogadictos.

En 1984, Ronald Reagan renovó su mandato como presidente de Estados Unidos, tras vencer las elecciones de noviembre de ese año, tres meses después del fallecimiento de Truman Capote.

4. Análisis de *A sangre fría*: método de trabajo y técnica de escritura

A sangre fría es, sin duda, la obra cumbre de Truman Capote —con el permiso de *Desayuno en Tiffany's*— y uno de los máximos exponentes de la corriente conocida como Nuevo Periodismo. En el presente capítulo se analiza este texto desde dos perspectivas —el método de trabajo empleado por el autor y la técnica de escritura empleada— con el objetivo de determinar si puede considerarse periodístico.

En primer lugar, estudiamos el método de trabajo empleado por Capote en el proceso de documentación llevado a cabo para recopilar la información necesaria para escribir esta obra. Repasamos los criterios académicos de selección de hechos noticiosos, la definición de fuente de información y el uso de las fuentes recogido en los libros de estilo de los principales periódicos españoles. En este estudio, vamos a tener en cuenta qué criterios influyeron para elegir el tema, cómo consiguió la información, cuáles eran sus fuentes, y cómo seleccionó y reprodujo todo ese material. Se analizará si este procedimiento sigue unas normas periodísticas.

Para evaluar el criterio de elección del tema, como se explica en el capítulo dedicado a la metodología empleada, acudimos a la definición de noticia de Martínez Albertos (1998): "Hecho verdadero, inédito o actual, de interés general, que se comunica a un público que pueda considerarse masivo, una vez que ha sido recogido, interpretado y valorado por los sujetos promotores que controlan el medio utilizado para la difusión" (p. 45); y comprobaremos qué criterios cumple de los doce enumerados por Parratt (2017) de uso más común para determinar el valor noticioso de un hecho: novedad, proximidad, prominencia, rareza, conflicto, suspense, interés humano, impacto, oportunidad, acción, progreso y utilidad.

Capote sostuvo que, para escribir *A sangre fría*, usó tres tipos de fuentes de información —documentos, testimonios y su presencia en el lugar de los hechos— y todos los estudios sobre

la obra corroboran este dato. Repasaremos las definiciones de fuente de información y comprobaremos qué uso hizo el autor de ellas, cómo trabajó con la documentación obtenida y si el resultado puede considerarse un trabajo periodístico.

En segundo lugar, estudiamos la forma empleada para escribir el texto, revisando las características del Nuevo Periodismo indicadas por Wolfe (1976, p. 50): el narrador y el punto de vista, la construcción de escenas, el registro de diálogos —a lo que añadiremos la construcción de los personajes— y las descripciones detalladas. Tendremos en cuenta también los estudios sobre el uso de estilo literario en periodismo, especialmente en el reportaje, género más próximo a la literatura: "Desde el punto de vista de la creación literaria, el reportaje suele ofrecer al periodista un margen de oportunidades casi comparable al que brindan los géneros literarios de ficción" (Martínez Albertos, 1998, p. 302)

El objetivo de este análisis es determinar si Capote usa la realidad como estrategia de atracción a los lectores, si el método empleado —tanto para elegir el tema y conseguir la información como para escribir— puede considerarse periodístico y si el texto incluye datos autobiográficos como sucede en sus obras de no ficción.

4.1. La elección del tema

El 15 de noviembre de 1959 el *New York Times* publicaba una noticia con el siguiente titular: "Wealthy farmer, three of family slain[33]". Por su interés en esta investigación, reproducimos el texto íntegro:

> HOLCOMB, KA., 15 (UPI) – A wealthy wheat farmer, his wife and their two young children were found shot to death today in their home. They had been killed by shotgun blasts at close range after being bound and gagged.
>
> The father, 48-year-old Herbert W. Clutter, was found in the basement with his son, Kenyon, 15. His wife, Bonnie, 45, and a daughter, Nancy, 16, were in their beds.
>
> There were no signs of a struggle, and nothing had been stolen. The telephone lines had been cut.
>
> "This is apparently the case of a psychopathic killer," Sheriff Earl Robinson said.
>
> Mr. Clutter was founder of the Kansas Wheat Growers Association. In 1954 President Eisenhower appointed him to the Federal Farm Credit Board, but he never lived in Washington.
>
> The board represents the twelve farm credit districts in the country. Mr. Clutter served from December, 1953, until April, 1957. He declined a reappointment.
>
> He was also a local member of the Agriculture Department's Price Stabilization Board and was active with the Great Plains Wheat Growers Association.
>
> The Clutter farm and ranch cover almost 1.000 acres in one of the richest wheat areas.

[33] "Granjero adinerado, tres de la familia asesinados"

Mr. Clutter, his wife and daughter were clad in pajamas. The boy was wearing blue jeans and a T-shirt.

The bodies were discovered by two of Nancy's classmates, Susan Kidwell and Nancy Ewalt.

Sheriff Robinson said the last reported communication with Mr. Clutter took place las night about 9:30 P.M., when the victim called Gerald Van Vleet, his business partner, who lives near by. Mr. Van Vleet said the conversation had concerned the farm and ranch.

Two daughters were away. They are Beverly, a student at Kansas University, and Mrs. Donald G. Jarchow of Mount Carroll, III[34]. (Malin, 1968, p. 7)

Esta noticia captó el interés de Capote, quien ofreció a *The New Yorker* escribir un relato basado en ella. Cuando obtuvo la aprobación, viajó a Kansas para investigar y empezar a escribir lo que finalmente sería *A sangre fría.* Analizamos cuáles fueron los aspectos que influyeron en esta decisión.

---

[34] Un adinerado agricultor de trigo, su esposa y sus dos hijos pequeños fueron encontrados muertos a tiros hoy en su casa. Habían sido asesinados a quemarropa después de ser atados y amordazados.
El padre, Herbert W. Clutter, de 48 años, fue encontrado en el sótano con su hijo, Kenyon, de 15. Su esposa, Bonnie, de 45, y una hija, Nancy, de 16, estaban en sus camas.
No había signos de pelea, y no habían robado nada. Las líneas telefónicas habían sido cortadas.
"Este es, aparentemente, el caso de un asesino psicópata", dijo el sheriff Earl Robinson.
El Sr. Clutter fue el fundador de la Asociación de Cultivadores de Trigo de Kansas. En 1954, el presidente Eisenhower lo nombró miembro de la Junta Federal de Crédito Agrícola, pero nunca vivió en Washington.
La junta representa a los doce distritos de crédito agrícola del país. El Sr. Clutter ejerció desde diciembre de 1953 hasta abril de 1957. Rechazó la reelección.
También fue miembro local de la Junta de Estabilización de Precios del Departamento de Agricultura y fue parte activa de la Asociación de Productores de Trigo de Great Plains.
La granja y el rancho Clutter abarcan casi 1,000 acres en una de las más ricas áreas de trigo.
El Sr. Clutter, su esposa y su hija estaban en pijama. El niño vestía tejanos azules y una camiseta.
Los cuerpos fueron descubiertos por dos de las compañeras de clase de Nancy, Susan Kidwell y Nancy Ewalt.
El sheriff Robinson dijo que la última comunicación reportada con el Sr. Clutter tuvo lugar anoche alrededor de las 9:30 p.m., cuando la víctima llamó a Gerald Van Vleet, su socio comercial, que vive cerca. El Sr. Van Vleet dijo que la conversación se había referido a la granja y el rancho.
Dos hijas estaban fuera. Ellas son Beverly, estudiante de la Universidad de Kansas, y la Sra. Donald G. Jarchow de Mount Carroll, III.

4.1.1. El criterio periodístico en la selección del contenido

La información publicada por el *New York Times* fue el punto de partida para la obra de Capote, por lo que es lógico pensar —como en efecto ocurre— que cumplía los requisitos citados por Martínez Albertos (1998): hecho verdadero, inédito y de interés general. Revisamos también los criterios de noticiabilidad recogidos por Parratt (2017), para comprobar si el tema cumple los requisitos para ser considerado de interés periodístico:

- Novedad: cuanto más reciente sea un hecho, mayor interés suscitará.
- Proximidad: el interés de un hecho aumenta cuanto más próximo geográfica, cultural o ideológicamente sea al lector.
- Prominencia: los protagonistas de la noticia tienen una especial relevancia o notoriedad.
- Rareza: hecho de carácter excepcional.
- Conflicto: enfrentamiento o desacuerdo que altera la normalidad.
- Suspense: el hecho genera incertidumbre.
- Interés humano: todo aquello que apela a los sentimientos y emociones de las personas.
- Impacto: cuanto mayor es el número de personas afectadas por lo sucedido, mayor será el valor noticioso del hecho.
- Oportunidad: relación del hecho con el momento en el que se da.
- Acción: en contraposición con las reflexiones o declaraciones, los hechos que implican acción, es decir, un cambio o un movimiento, son más noticiosos.
- Progreso: los hechos que implican cualquier tipo de avance.
- Utilidad: información que aporta algún tipo de servicio al ciudadano.

El crimen de Kansas responde a varios de estos criterios: novedad, porque el crimen acababa de suceder cuando Capote decidió escribir sobre él; proximidad, porque se cometió en el mismo

país del autor y existía una coincidencia cultural; rareza, porque el asesinato a todos los miembros de una familia es un hecho insólito; suspense, porque, en el momento de elegir el tema, no se sabía quién había sido el asesino y, más tarde, una vez detenidos los autores, se plantean los interrogantes del cómo y el porqué del crimen; interés humano, porque el asesinato despertó sentimientos como tristeza o miedo; y acción, porque alguien hizo algo. En el caso de conflicto, el crimen en sí no lo sugiere, pero en el libro Capote plantea algunas cuestiones como la eficacia de la pena capital, la violencia de la sociedad y cómo el entorno de una persona puede influir en su desarrollo e incluso provocar que acabe convirtiéndose en un criminal. Por lo que respecta a prominencia, ni los asesinos ni las víctimas tenían una especial relevancia o notoriedad. Sin embargo, frente al criterio periodístico de prominencia, los personajes que triunfan en literatura son aquellos con los que el lector pueda sentirse identificado o empatizar. Los Clutter cumplían ese requisito y transmitían la sensación de que aquello podía pasarle a cualquiera.

Según señala Parratt (2017), "cuantos más criterios se den en una noticia, más relevancia tendrá esta" (p. 28) y, en este caso, de los doce criterios, los únicos que no se cumplen son impacto, oportunidad, progreso y utilidad. Por tanto, el tema sí tenía interés periodístico. El siguiente aspecto que hay que plantear es si la motivación del autor era periodística o respondía a otros intereses.

4.1.2. La motivación de Capote

A sangre fría no fue el primer contacto de Capote con la no ficción. Cuando recibió el encargo de acompañar a la compañía Everyman Opera en su gira de 1955 por la Unión Soviética, que plasmó en *Se oyen las musas*, tuvo la oportunidad de enfrentarse a "una forma de prosa que

lo tenía entusiasmado desde hacía mucho tiempo: el periodismo. Llevaba años intentando probar su habilidad en ese género" (Clarke, 2006, p. 379). También había publicado *El duque en su dominio*, una entrevista con Marlon Brando para *The New Yorker*. Y antes de todo esto había escrito los textos de *Color local*, basados en sus viajes a distintos destinos y publicados en un breve volumen en 1951.

A pesar del éxito conseguido con *Desayuno en Tiffany's,* Capote seguía interesado en escribir hechos reales: "Yo quería escribir hechos y no ficciones. Había tantas cosas que sabía que podía indagar, tantas que sabía que podía averiguar. De pronto los periódicos me parecían objetos vivos y comprendí que mi faceta de novelista corría un terrible peligro" (Clarke, 2006, p. 415). Y precisamente en un periódico fue donde encontró la inspiración para su siguiente obra. Ortells ve en este movimiento una característica compartida por los autores de la época "que se encontraban con serias dificultades a la hora de recrear sus mundos de ficción ya que se enfrentaban con una realidad que superaba con creces cualquiera de sus mundos imaginarios" (1999, p. 19). En efecto, es importante tener en cuenta que, como se ha comentado en el capítulo anterior, Capote trabajó en *A sangre fría* al inicio de la década de los sesenta, una época marcada por la Guerra Fría, las protestas estudiantiles, la lucha contra el racismo o el inicio de la Guerra de Vietnam y, a pesar de que nunca mostró un especial interés por la política, es fácil entender esa atracción por el contenido de los periódicos.

Este interés por escribir hechos reales motivó uno de sus enfrentamientos con Norman Mailer, quien le acusó de elegir estos temas por falta de imaginación: "Le contesté: 'Es justamente lo contrario. ¡Es la imaginación la que me impulsa!'" (Grobel, 1986, p, 114). En una entrevista concedida a Eric Norden, explicó detalladamente este razonamiento:

> I had to get outside of my own imagination and learn to exist in the imagination and lives of other people. I knew that it would help me enormously to expand my own range of interest and material and understanding, because I had become too obsessed with my particular internal images. That was the main reason I turned to journalism; and I must say, the shift of emphasis caused me to gain in creative range and gave me the confidence to deal with a wide spectrum of people I otherwise would never have written about.[35] (Inge, 1987, p. 118)

Capote añade en esa misma entrevista que el trabajo periodístico le permitió escribir sobre personajes que, de otra manera, nunca habría elegido y le obligó a entenderlos y a empatizar con ellos. En el apartado dedicado al análisis de personajes veremos si lo consiguió o si, por el contrario, sus "imágenes internas particulares" siguieron presentes; pero estas declaraciones nos sugieren que el trabajo periodístico no era un fin, sino una estrategia para seguir desarrollando su carrera literaria. Otro de los requisitos que buscaba Capote en el tema elegido era que su interés no decayera pronto:

> The difficulty was to choose a promising subject. If you intend to spend three or four or five years with a book, as I planned to do, then you want to be reasonably certain that the material not soon "date." The content of much journalism so swiftly does, which is another of the medium's deterrents. A number of ideas occurred, but one after the other, and for one reason or another, each was eventually discarded, often after I'd done considerable preliminary work[36]. (Plimpton, 1966)

---

[35] Tuve que salir de mi propia imaginación y aprender a existir en la imaginación y la vida de otras personas. Sabía que me ayudaría enormemente a expandir mi propio rango de interés, material y comprensión, porque me había obsesionado demasiado con mis imágenes internas particulares. Esa fue la principal razón por la que me volví hacia el periodismo; y debo decir que el cambio de énfasis me hizo ganar en rango creativo y me dio la confianza para tratar con un amplio espectro de personas sobre las que de otro modo nunca habría escrito.

[36] La dificultad era elegir un tema prometedor. Si tienes la intención de pasar tres o cuatro o cinco años con un libro, como planeaba hacer, entonces tienes que estar razonablemente seguro de que el material no "envejecerá" pronto. El

En este objetivo de encontrar un tema cuyo interés permanezca en el tiempo es respaldado por Kapuściński (2005, p. 67): “Los textos que viven cien años son aquellos en los que el autor mostró, a través de un pequeño detalle, la dimensión universal, cuya grandeza dura. Los textos que carecen de este vínculo, desaparecen”. Sin embargo, para González de la Aleja (1990a), este aspecto indica una preocupación más novelística que periodística: “Un deseo de hacer trascender la obra más allá de un momento y unas circunstancias precisas y efímeras” (p. 60). Independientemente de que los textos perduren, como señala Kapuściński, ese no es un criterio periodístico para la elección de un tema. Como señala Parratt (2006), la finalidad prioritaria del periodismo es informar y los hechos se seleccionan siguiendo criterios de interés público.

La idea inicial era escribir una historia sobre cómo un crimen afectaba a la vida de los habitantes de un pueblo (Nance, 1973, p. 161) y así se planteó el trabajo durante los dos primeros años. El asesinato no era el tema central. El crimen de Kansas parecía cumplir este requisito y, además, era un tema totalmente nuevo que no tenía nada en común con su entorno, ocurrido en una parte del país que no conocía, lo que para él era un aliciente:

> Truman advirtió que un crimen semejante era un tema totalmente ajeno a él, un hecho que no podía modificar. Incluso el lugar, una parte del país que le era tan extraña como la estepa rusa, tenía un perverso atractivo. ‘Todo parecería un descubrimiento’, explicaría posteriormente, al tratar de reconstruir lo que pasó entonces. ‘La gente, su acento, su actitud, el paraje y el paisaje, y el clima. Todo eso, me pareció a mí, no haría más que agudizar mi vista y agudizar mi oído’. (Clarke, 2006, p. 416)

---

contenido de mucho periodismo lo hace tan rápidamente, que es otro de los elementos disuasorios del medio. Se me ocurrieron algunas ideas, pero una tras otra, y por una razón u otra, cada una de ellas fue finalmente descartada, a menudo tras haber realizado un trabajo preliminar considerable.

Efectivamente, así fue, puesto que dos años más tarde de la publicación del libro reconoció en una entrevista a Norden (Malin, 1968, p. 123) que durante su estancia en Kansas había vivido una vida totalmente ajena a todo lo que había conocido antes y que se había dado cuenta de que la muerte era el factor central de la vida. Y cuando afirmó que había inventado un nuevo género —la novela de no ficción— volvió a mencionar estos aspectos entre los ingredientes cruciales:

> Capote based his argument for a 'new art form' on three crucial ingredients: (1) the timelessness of the theme; (2) the unfamiliarity of the setting; and (3) the large cast of characters that would allow him to tell the story from a variety of points of view[37]. (Hollowell, 1977, p. 64)

Esta afirmación de Capote, asegurando haber inventado un nuevo género, ha ocasionado un debate que no podemos dejar de mencionar. Clarke manifiesta que *A sangre fría* es un gran libro, pero que no solo no inaugura un nuevo género, sino que la expresión "novela de no ficción" no tiene sentido: "Una novela, según la definición del diccionario, es el relato en prosa de una historia imaginada de considerable extensión: si un relato no es imaginado no es novela; si es una novela no puede prescindir de la ficción" (2006, p. 470). Cantavella (2002, p. 11) admite que tal vez el nombre de "novela sin ficción" no sea el más adecuado, pero sí lo reconoce como fenómeno nuevo iniciado por Capote. Chillón (1999, p. 196) prefiere los términos "reportaje novelado" o "novela-reportaje" y, aunque incluye a Capote en su lista de reporteros-novelistas, considera que el primero fue John Hersey con la publicación de *Hiroshima* (1946), seguido de Lilian Ross, con *Picture* (1952). Garret se sitúa en la misma línea, pero habla de un mayor número de precursores: "There is nothing whatever new about the use of the devices of

[37] "Capote basó su argumento a favor de una 'nueva forma de arte' en tres ingredientes cruciales: (1) la atemporalidad del tema; (2) la falta de familiaridad con el entorno; y (3) el gran elenco de personajes que le permitiría contar la historia desde una variedad de puntos de vista".

fiction for "non fiction[38]". A very long list could be made of such works and it would include some very distinguished books, past and present" (Malin, 1968, p. 90).

Cabe mencionar que las declaraciones de Capote sobre la invención de un nuevo género son contradictorias. En la entrevista concedida a Eric Norden, (Inge, 1987, p. 120) negó haber inventado un género y afirmó que *A sangre fría* era el resultado del más amplio experimento llevado a cabo en el reportaje: "I have never claimed to have invented narrative journalism; I do claim to have undertaken the most comprehensive and far-reaching experiment to date in the medium of reportaje[39]"; Nance (1973), por el contrario, lo definió como "a remarkably succcesful attemp at an imposible job[40]" (p. 177). El experimento consistía, según él, en dotar de profundidad al periodismo añadiéndole la técnica de ficción, de manera que el resultado "moves both horizontally and vertically at the same time: horizontally on the narrative side and vertically by entering inside its characters[41]" (p. 120). Y señaló cuál era el objetivo que intentaba perseguir (p. 120): "To write a journalistic narrative that employed all the creative devices and techniques of fiction to tell a true story in a manner that would read precisely like a novel[42]". Sostenía que el relato de no ficción podía ser tan potente como la ficción, pero que se había considerado un género menor hasta ese momento porque casi siempre lo habían escrito periodistas sin la preparación suficiente (Clarke, 2006, p. 466). Sin embargo, y a pesar de afirmar que el resultado del experimento era periodismo —"*In Cold Blood* was pure journalism; every word of it was

[38] "No hay nada nuevo en el uso de los recursos de la ficción para la "no ficción". Se podría hacer una lista muy larga de tales trabajos e incluiría algunos libros muy distinguidos, pasados y presentes".
[39] "Nunca he reivindicado haber inventado el periodismo narrativo; afirmo haber emprendido el experimento más completo y de mayor alcance hasta la fecha en el medio del reportaje".
[40] "Un intento extraordinariamente exitoso en un trabajo imposible".
[41] "Se mueve tanto horizontal como verticalmente al mismo tiempo: horizontalmente en el lado narrativo y verticalmente entrando dentro de sus personajes".
[42] "Escribir una narrativa periodística que empleara todos los recursos creativos y técnicas de la ficción para contar una historia real de manera que se leyera precisamente como una novela".

true[43]" (Inge, 1987, p. 335)—, también reconoció abiertamente que la principal motivación era literaria:

> The motivating factor in my choice of material—that is, choosing to write a true account of an actual murder case—was altogether literary. The decision was based on a theory I've harbored since I first began to write professionally, which is well over 20 years ago. It seemed to me that journalism, reportage, could be forced to yield a serious new art form: the "nonfiction novel," as I thought of it. (…) Still, on the whole, journalism is the most underestimated, the least explored of literary mediums[44]. (Plimpton, 1966)

En estas declaraciones, Capote dejó claro que consideraba el periodismo una forma de literatura y que su intención era explorar ese género, tan subestimado, para producir una nueva forma de arte. Este era el objetivo de su experimento y la elección del tema estaba supeditada a él. Por tanto, no seguía criterios periodísticos cuando se decidió a escribir sobre el asesinato de la familia Clutter.

Unos años más tarde de la entrevista que concedió a Plimpton, Capote confesó a Grobel que había hecho un par de intentos fallidos antes de dar con el tema que cumplía su objetivo literario:

> No escogí ese tema porque me interesara mucho. Fue porque quería escribir lo que yo denominaba una novela real, un libro que se leyera exactamente igual que una novela, sólo que cada palabra de él fuese rigurosamente cierta. (…) Hice un par de intentos fallidos con temas que resultaron carecer de elementos suficientes para hacer lo que

[43] "*A sangre fría* era puro periodismo; cada palabra de él era verdad".
[44] "El factor motivador en mi elección del material —es decir, elegir escribir un relato real de un caso de asesinato actual— fue totalmente literario. La decisión estaba basada en una teoría que he albergado desde que comencé a escribir profesionalmente, hace más de 20 años. Me parecía que el periodismo, el reportaje, podía verse obligado a producir una nueva forma de arte: la "novela de no ficción", como yo pensaba. Aun así, en general, el periodismo es el más subestimado, el menos explorado de los medios literarios".

> pretendía y finalmente me dediqué a aquel crimen oscuro en aquella parte remota de Kansas porque me dio la impresión de que, si lo seguía de principio a fin, me proporcionaría los ingredientes necesarios para llevar a cabo lo que sería una hazaña técnica. Era un experimento literario cuyo tema elegí no porque me atrajera especialmente, que no era el caso, sino porque convenía a mis propósitos literarios. (Grobel, 1986, p. 113)

Vemos claramente que Capote consideraba que el periodismo era el terreno perfecto para experimentar: "Journalism is actually the last great unexplored literary frontier. There is so much than can be done with journalism. It's the only really serious and creative field of literary experimentation we have today[45]" (Inge, 1987, p. 122). Y, según él, llevaba años dándole vueltas a esta idea: "The decision was based on a theory I've harbored since I first began to write professionally, which is well over 20 years ago. It seemed to me that journalism, reportage, could be forced to yield a serious new art form[46]" (Plimpton, 1966). Pero toda esta experimentación tenía fines estrictamente literarios; no se trataba de realizar una contribución al periodismo, sino que este era una estrategia para dar un paso en su carrera literaria. Hay una declaración suya especialmente reveladora en este sentido: "To me, the greatest pleasure of writing is not what it's about, but the inner music that words make[47]" (Inge, 1987, p. 88).

Queda, pues, demostrado que el objetivo de Capote al escribir *A sangre fría* era literario. Él mismo declaró que había elegido el tema porque le permitía escribir sobre personajes y situaciones ajenos a él, pero no podemos descartar que tuviese en cuenta otros aspectos, como

---

[45] "El periodismo es en realidad la última gran frontera inexplorada. Hay tanto que puede hacerse con el periodismo. Es el único cambio de experimentación literaria realmente serio y creativo que tenemos hoy".
[46] "La decisión estaba basada en una teoría que he albergado desde que empecé a escribir profesionalmente, de lo que hace más de 20 años. Me parecía que el periodismo, el reportaje, podía ser forzado a producir una importante nueva forma de arte".
[47] "Para mí, el mayor placer de escribir no es sobre qué, sino la música interior que hacen las palabras".

que un tema basado en hechos reales tiene una especial atracción para los lectores. Ya Aristóteles en su *Poética* defendía que el arte es una imitación de la realidad y afirmaba que "hasta nos complace contemplar imágenes muy fieles de cosas que, en sí mismas, son desagradables de ver, como ocurre con las formas de las criaturas más repulsivas y de los cadáveres" (2019, p. 4). Esta cita nos hace pensar inevitablemente en *A sangre fría*, cuyo tema aúna la atracción de la realidad y el morbo, definido por la RAE como "atracción hacia acontecimientos desagradables". Sobre este aspecto, Nance (1973) opina que "it is a rare person, at least among contemporary Americans, who is immune to the fastination of violence[48]" (p. 191). Muchos autores coinciden con la afirmación de Aristóteles al hablar de narrativa; citamos como ejemplo a Ortega y Gasset —"el germen del realismo se halla en un cierto impulso que lleva al hombre a imitar lo característico de sus semejantes o de los animales" (1981, p. 104)— y a Font —"la literatura se nutre de la vida" (2009, p. 109)—. Por tanto, al elegir un tema basado en un hecho real, Capote contaba con el atractivo que eso iba a suponer para los lectores. Garret también señala este punto:

> Aside from the simple and statistical fact that many more people prefer to read "true" stories than fiction, the principal gain of calling the book a "Non-fiction Novel" would seem to be to call attention to the literary excellency of the reporting job.[49] (Malin, 1968, p. 91)

El documento "Principios Internacionales de Ética Profesional", publicado por la UNESCO, señala que "en el periodismo la información se entiende como un bien social, y no

[48] "Es una persona rara, al menos entre los americanos contemporáneos, quien es inmune a la fascinación de la violencia".

[49] Aparte del simple y estadístico hecho de que mucha más gente prefiere leer historias "reales" que ficción, la principal ganancia de llamar al libro una "novela de no ficción" parecería ser llamar la atención sobre la excelencia literaria del trabajo de reportaje.

como un simple producto" (Bonete, 1995, p. 233). Como se acaba de mostrar, esta idea nunca fue tenida en cuenta por Capote. Más bien se centró en lo contrario: usar la información como un producto sobre el cual experimentar y alcanzar sus objetivos literarios.

4.1.3. La coincidencia de temas en la obra de Capote

Otro aspecto que no podemos pasar por alto es el hecho de que el tema elegido presenta multitud de aspectos similares con la obra anterior de Capote e incluso con su biografía. A pesar de que el autor aseguró que su obra no era biográfica —"Very little, really. A little is suggested by real incidents or personages, although everything a writer writes is in some way autobiographical. The Grass Harp is the only true thing I ever wrote[50]" (Inge, 1987, p. 30)—, lo cierto es que en sus libros hay temas que se repiten, como señala Clarke:

> Vemos reiterarse todos los temas, las imágenes y los *leitmotivs* que impregnan sus novelas y sus relatos breves: la soledad, la muerte de la inocencia y el peligro que acecha en cada sombra. De una manera un tanto misteriosa, su crónica de la vida real es una culminación de su universo de ficción, la extensión lógica de todo lo que había escrito hasta entonces. (Clarke, 2006, p. 467)

Reconoce también similitudes entre los lugares de sus obras y afirma que Holcomb (la localidad donde se cometió el asesinato de los Clutter) se parece mucho al Noon City de *Otras voces, otros ámbitos.* Ortells (1999), por su parte, señala que en *A sangre fría* hay multitud de personajes que comparten características con los de sus obras anteriores: "*In Cold Blood* se va a convertir en una síntesis unitaria de toda una tipología de personajes que se ha ido configurando

[50] "Muy poco, realmente. Un poco es sugerido por personajes o hechos reales, aunque todo lo que escribe un escrito es de alguna manera autobiográfico. *El arpa de hierba* es la única cosa verdadera que he escrito".

a lo largo de su producción" (p. 166). Un buen ejemplo de ello es la soledad que los rodea. La protagonista de "Miriam", la señora H.T. Miller, era una mujer mayor que llevaba años viviendo sola y no tenía amigos. El protagonista de *Otras voces, otros ámbitos*, Joel Fox, es un adolescente que acaba de perder a su madre y se va a vivir con su padre, a quien no conocía y que resulta padecer una enfermedad que le impide moverse y comunicarse. También pierde a su madre Collin Fenwick, protagonista de *El arpa de hierba*, y se muda a vivir con dos tías solteronas.

En sus anteriores novelas también aparecen personajes adolescentes o muy jóvenes, que ofrecen reflexiones existenciales o están en búsqueda de su identidad (Joel, de *Otras voces, otros ámbitos*, Collin, de *El arpa de hierba* y Holly, de *Desayuno en Tiffany's*). Otra característica que se repite es la carencia de un patrón familiar tradicional: ninguno de sus personajes se ha criado con sus padres. Encontramos también peculiaridades en los personajes que la mayoría de los estudios —cabe destacar la tesis de Cañadas (2003)— identifican como un reflejo del autor (es el caso de Joel Knox en *Otras voces, otros ámbitos*, Collin en *El arpa de hierba,* así como el vecino escritor de Holly en *Desayuno en Tiffany's*). El protagonista de *A sangre fría*, Perry Smith, comparte estas características mencionadas: es un personaje joven, que persigue el sueño de cambiar de vida y redescubrir su identidad; se crio en una familia desestructurada (su madre era alcohólica y murió joven, dos de sus hermanos se suicidaron y rompió la relación con su padre cuando tenía 16 años) y varios estudios señalan que Capote lo planteó como su *alter ego:*

> Cuando Perry se sentó en el banquillo en su comparecencia ante el juez, Truman le susurró a Nelle: «¡Fíjate: no le llegan los pies al suelo!» Nelle no dijo nada, pero pensó: «Ay, ay: esto es un flechazo». Pero sus relaciones irían más allá: ambos se miraron y vieron, o creyeron ver, al hombre que pudieron haber sido». (Clarke, 2006, p. 427)

El planteamiento del personaje de Perry y su relación con Capote serán objeto de estudio más detallado en el capítulo dedicado al análisis de los personajes.

Ortells (1999) añade otro tema en común: "La muerte, tema fundamental en su producción anterior, en tanto en cuanto era la conciencia de la misma la que determinaba en gran manera la evolución del protagonista como ser humano, con In *Cold Blood* adquiere unas dimensiones extraordinarias" (p. 82). Para Nance (1970, p. 178) esta coincidencia es positiva: "It is a fascinating ideal: to reach a point at which the inner reality coincides with the outer and the free use of the artist's shaping power results not in distortion but in heightened fidelity[51]". Por el contrario, según González de la Aleja, no se trata de una coincidencia. Según él, Capote "manipula la verdad concreta para generalizar sobre cuestiones que le han preocupado a lo largo de toda su trayectoria novelística" (1985) y convierte *A sangre fría* en la culminación de todos los elementos temáticos que había manejado en su obra anterior: "La aparición del terror y de los miedos del subconsciente en la realidad cotidiana"(1990a, p. 63), y "la aniquilación del individuo a través de su propia inadaptación y del rechazo del que es víctima por parte del resto de la sociedad" (1990a, p. 63). González de la Aleja relaciona de la siguiente manera el contenido de *A sangre fría* con la obra anterior:

> Truman Capote logra a partir de un hecho real, incidir en un tema que ya había manejado con bastante frecuencia; el enfrentamiento de un "outsider" con el resto de la sociedad, el choque entre el convencionalismo y el no convencionalismo; choque en el que, además, el "peligro social" es el que se convierte en el verdadero baluarte de las mejores cualidades humanas. "Goodness" está de parte del rebelde, no del lado de la sociedad a la que se opone. (González de la Aleja, 1985, p. 73)

[51] "Es un ideal fascinante: alcanzar un punto en el que la realidad interior coincide con la exterior y el libre uso del poder moldeador del artista no resulte en distorsión sino en una fidelidad mayor".

De acuerdo con este planteamiento, en *Otras voces, otros ámbitos*, el joven protagonista, Joel, "se convierte en un joven Capote en busca de algo que le sirva para competir con esta soledad y esa sensación de abandono que le persigue" (1985); en *El arpa de hierba* el protagonista es un niño que junto a dos mujeres maduras y un juez se van a vivir a un árbol para rebelarse contra lo que consideran una injusticia; y en *A sangre fría*, "esta figura del rebelde, del solitario, del incomprendido la va a asumir en *In Cold Blood* su protagonista, Perry Smith" (1985). Aunque González de la Aleja no la menciona, en este grupo de personajes podríamos incluir también a Holly Golightly, protagonista de *Desayuno en Tiffany's*, que comparte las características de soledad y rebeldía de los anteriores.

González de la Aleja no es el único en defender que, tras la historia del asesinato múltiple, se plantean otros temas de gran profundidad. Ortells (2009) asevera que los temas planteados "adoptan, en esta obra, las dimensiones de una gran tragedia, la del enfrentamiento entre las dos Américas" (p. 75), aspecto en que coincide con González de la Aleja. West percibe una crítica a la sociedad: "*In Cold Blood* leaves us asking whether the waste of these six lives could have been avoided by a society which had the wits and was willing to take the pains[52]" (Malin, 1968, p. 96). Fonseca (2013, p. 74) opina que *A sangre fría* es una reflexión sobre la violencia en Estados Unidos. En esta línea se situaban la mayoría de las cartas que el autor recibió de sus lectores: "About 70 per cent of the letters think of the book as a reflection on American life—this collision between the desperate, ruthless, wandering, savage part of

[52] "*A sangre fría* nos deja preguntándonos si la pérdida de estas seis vidas se podría haber evitado por una sociedad que tuviese sentido común y estuviese dispuesta a hacer el esfuerzo.

American life, and the other, which is insular and safe, more or less[53]" (Plimpton, 1966). Capote también apuntó cierta crítica a la sociedad americana:

> I believe Perry did what he did for the reasons he himself states—that his life was a constant accumulation of disillusionments and reverses and he suddenly found himself (in the Clutter house that night) in a psychological cul-de-sac. The Clutters were such a perfect set of symbols for every frustration in his life[54]. (Plimpton, 1966)

En el capítulo 4, "El Rincón", tras la declaración del psiquiatra en el juicio, se menciona un artículo publicado en *The American Journal of Psychiatry* sobre los asesinatos sin motivo aparente, en el que se explicaba que todos los asesinos estudiados compartían ciertas características: inseguridad, inadaptación, se sienten físicamente inferiores y sufren inhibición sexual (Capote, 1972, p. 316). Perry respondía a este perfil y Capote declaró (Inge, 1987, p. 132) estar de acuerdo con esta teoría.

Otra de las teorías que González de la Aleja defiende es que el libro es "un alegato efectivo contra la pena de muerte" (1985). Capote se pronunció sobre este tema y, a la pregunta de si estaba a favor o no de la pena capital, respondió:

> I'm against it—but not for any of the usual reasons. I feel that capital punishment could very well be a deterrent if it were evenly enforced and used more generally. But today, because of all the legal machinery and the interminable slowness of appeal procedure,

[53] "Alrededor del 70 por ciento de las cartas piensan que el libro es una reflexión de la vida americana—su colisión entre la parte desesperada, despiadada, errante y salvaje de la vida americana, y la otra, que es insular y segura, más o menos".

[54] Creo que Perry hizo lo que hizo por las razones que él mismo expone—que su vida fue una constante acumulación de desilusiones y reveses y que de repente se encontró (en la casa de los Clutter esa noche) en un callejón sin salida psicológico. Los Clutter eran un conjunto perfecto de símbolos de cada frustración en su vida.

there is this incredible stupidity and cruelty of keeping men in death rows for years on end[55]. (Inge, 1987, p. 124)

Bien es cierto que, como indica Cañadas (2003), se trata de temas que "no dejan de ser comunes a toda vida humana y, por ello y por extensión, a la literatura universal" (p. 509). Esta afirmación la podemos aplicar al periodismo ya que, como hemos visto, el contenido cumple con los criterios de interés periodístico.

A la vista de lo aquí expuesto, el tema elegido por Capote cumplía los requisitos para ser considerado de interés periodístico —hecho verdadero, inédito y de interés general— y con valor noticioso: novedad, proximidad, rareza, suspense, interés humano, conflicto y prominencia. Sin embargo, su objetivo no era informar, sino —como él mismo confesó— aprovechar un tema real para experimentar con técnicas narrativas de ficción. Se plantea entonces la cuestión de si ese objetivo interfirió en la necesaria "honestidad en la transcripción del dato", que es como Martínez Albertos (1988, p. 57) define la objetividad, y si realizó un "esfuerzo consciente y profesional por controlar la propia subjetividad", como define Mayoral (2013, p. 57). Capote insistió en que todo lo que escribió era un fiel reflejo de la realidad y parece que, a pesar de que su objetivo era experimentar una nueva forma de escritura, uno de los requisitos que él mismo se fijó fue la fidelidad a los hechos; por lo tanto, sí podríamos hablar de honestidad y esfuerzo por controlar la subjetividad. En el apartado 4.2.4. sobre las fuentes de información y la veracidad de los hechos, completaremos este aspecto con el análisis de la manera en que obtuvo la información y el tratamiento que le dio.

[55] Estoy en contra, pero no por ninguna de las razones habituales. Siento que la pena capital podría muy bien ser una disuasión si se aplicara regularmente y se usara de manera más general. Pero hoy, debido a toda la maquinaria legal y la interminable lentitud del procedimiento de apelación, existe esta increíble estupidez y crueldad de mantener a los hombres en los corredores de la muerte durante años.

Queda también de manifiesto que el tema elegido presenta aspectos en común con la bibliografía anterior de su autor —soledad, muerte, inadaptación, rebeldía…— y que estos rasgos están ligados a su biografía. Por lo que respecta a los personajes, ya hemos visto que presentan similitudes con los de libros anteriores y con la biografía del autor; en el capítulo 2.4.3., dedicado al análisis de la técnica de los personajes, ahondaremos en este tema.

4.2. Las fuentes de información

Entendemos por fuentes de información aquellos medios que permiten al periodista obtener los datos necesarios para elaborar una noticia. Según Mayoral (2013), la fuente de información "es un instrumento que ayuda al informador a reconstruir un hecho" (p. 46); respecto a la recogida de información, indica que el periodista actúa como testigo cualificado y que "busca diferentes ángulos, toma notas (incluso mentalmente), pregunta a otras personas, intenta resolver todas sus dudas para elaborar un relato que permita conocer qué ha sucedido" (p. 48). El libro de estilo de *El País* (2021) afirma que el periodista solo puede obtener información por tres vías: "su presencia en el lugar de los hechos, la narración por una tercera persona o el manejo de un documento" (p. 12). También especifica que debe citarse la fuente cuando el periodista no haya estado presente. El de *La Voz de Galicia* (2002) describe un uso de las fuentes muy similar, pero plantea la posibilidad de obviar la fuente cuando los hechos son de conocimiento general o cuando las fuentes ofrecen tal garantía que el periodista asume toda responsabilidad (p. 26). *La Vanguardia* (2004) recoge en su *Libro de Redacción* que "el periodista tiene que buscar el testimonio de todos los protagonistas de la información, sin discriminación alguna" (p. 42). *El Mundo* (2009) destaca la importancia de las fuentes afirmando que "un reportero es tan bueno como lo son sus fuentes" (p. 58). Diferencia entre fuentes factuales (observación personal o documentos) y personales; señala que estas últimas son menos fiables puesto que a menudo defienden sus propios intereses y recomienda buscar siempre la más competente: un experto o un testigo directo.

Tenemos conocimiento del método de trabajo empleado para recopilar la información necesaria para escribir *A sangre fría* a través del propio autor. Al inicio de *A sangre fría*, en el capítulo "Agradecimiento", explica de dónde consiguió el material.

> Todo el material que empleo en este libro, cuando no corresponde a mi observación directa, procede de archivos oficiales o es resultado de mis entrevistas con personas directamente interesadas en esta historia, entrevistas que, en la mayoría de los casos, se repitieron durante un tiempo indefinido. (Capote, 1972, p. 7)

Todos los estudios coinciden con esta afirmación sobre las fuentes utilizadas para documentarse. Recogemos como síntesis de todos ellos esta cita de Whited:

> In his research for the book, Capote drew primarily on three kinds of sources: (1) interviews with the towns-people of Holcomb, the law enforcement officials who worked on the case, and, eventually, the murderers themselves; (2) official documents, particularly the transcript of the trial of Perry Edward Smith and Richard Eugene Hickock; and (3) his own observation of the town, the ongoing investigation, and the subsequent trial and executions[56]. (Whited, 1993, p. 217-218)

Vemos entonces que Capote usó los tres tipos de fuentes que señalan los periódicos en su libro de estilo para recopilar la información: testimonios de terceras personas, fuentes documentales y su presencia en el lugar de los hechos. A continuación, analizamos cada uno de ellos para conocer qué información obtuvo y cómo la trató en cada caso.

4.2.1. Los testimonios de terceras personas

La primera fuente empleada por Capote en la recopilación de la información necesaria para escribir la historia fue la recogida de testimonios de los habitantes de Holcomb. En el

[56] En su investigación para el libro, Capote se basó principalmente en tres tipos de fuentes: (1) entrevistas con la gente del pueblo de Holcomb, los agentes del orden que trabajaron en el caso y, finalmente, los propios asesinos; (2) documentos oficiales, particularmente la transcripción del juicio de Perry Edward Smith y Richard Eugene Hickock; y (3) su propia observación de la ciudad, la investigación en curso y el consiguiente juicio y ejecuciones.

capítulo “Agradecimiento”, les denomina “colaboradores” y expresa su gratitud porque “ofrecieron al autor una hospitalidad y amistad dignas de ser correspondidas y nunca recompensadas” (Capote, 1972, p. 7).

Capote manifestó que, en cuanto obtuvo confirmación por parte de *The New Yorker* de que publicarían el relato, emprendió el viaje a Kansas acompañado por Harper Lee. El terror reinante entre los habitantes de Holcomb, enormemente impactados por lo sucedido y temerosos de que se repitiese, provocó una actitud de recelo ante cualquier novedad: “Dejaban las luces encendidas toda la noche. Puertas que jamás estuvieron cerradas estaban entonces atrancadas, y la gente dormía con la escopeta cargada al lado de la cama” (Clarke, 2006, p. 419). Así era la situación que se encontraron Capote y Lee al llegar. A eso había que añadir que la fama de Truman como escritor no había llegado hasta el pequeño pueblo del interior de Estados Unidos, y tanto su aspecto físico como su amaneramiento les resultaba extraño; en palabras de Nance, “if Kansas was strange to Capote, Capote was just as strange to Kansas[57]” (1973, p. 164).

La primera persona a la que intentaron entrevistar fue Alvin Dewey, encargado de supervisar la investigación para el FBI, pero este se negó y les remitió a las conferencias de prensa diarias. Las dificultades iniciales hicieron mella en Capote, que incluso se planteó abandonar. Su habitual facilidad para ganarse el afecto de la gente no funcionaba en ese lugar. Afortunadamente, su amiga tuvo mejor suerte. La ayuda de Harper Lee fue muy valiosa para empezar a conseguir la confianza de algunos de los habitantes:

> Aún seguía arraigada en Monroeville y sabía cómo hablaban y pensaban los agricultores y la gente de pueblo. Ella era el tipo de persona a la que estaba acostumbrada la gente del condado de Finney; y donde él no encajaba ella caía bien. (Clarke, 2006, p. 421)

[57] “Si Kansas era extraño para Capote, Capote era igual de extraño para Kansas”.

El propio Capote reconoció su preciada ayuda (Plimpton, 1966) tanto con la gente del pueblo —“by making friends with the wives of the people I wanted to meet. She became friendly with all the churchgoers[58]”— como en la recopilación de información —"She went on a number of interviews; she typed her own notes, and I had these and could refer to them[59]”—.

Tardaron al menos un mes en lograr que les aceptaran:

> I think they finally just realized that we were there to stay--they'd have to make the best of it. Under the circumstances, they were suspicious. Afterall, there was an unsolved murder case, and the people in the town were tired of the thing, and frightened. But then after it all quieted down--after Perry and Dick were arrested--that was when we did most of the original interviews. Some of them went on for three years--though not on the same subject, of course. I suppose if I used just 20 percent of all the material I put together over those years of interviewing, I'd still have a book two thousand pages long![60] (Plimpton, 1966)

Los primeros en abrirles las puertas fueron Dolores Hope y su marido, Clifford, un abogado de la ciudad, quien más tarde contaría a Plimpton que él fue quien acompañó a Truman a visitar la casa de los Clutter. Los Hope decidieron compartir la cena de Nochebuena con los visitantes y, poco después, Capote y Lee se convirtieron en los invitados de moda de casi todas las casas del pueblo. De esta manera pudieron conversar con todas las personas que podían ofrecerles información de utilidad para la historia y que les proporcionaron todos los detalles

[58] “Haciéndose amiga de las esposas de las personas que yo quería conocer. Hizo amistad con todos los feligreses”.
[59] “Asistió a unas cuantas entrevistas; ella escribió sus propias notas y yo las tenía y podía consultarlas”.
[60] Creo que finalmente se dieron cuenta de que estábamos allí para quedarnos; tendrían que aprovecharlo al máximo. Dadas las circunstancias, ellos eran sospechosos. Después de todo, había un caso de asesinato sin resolver, y la gente del pueblo estaba cansada de ello y asustada. Pero entonces, después de que todo se calmó, después de que arrestaron a Perry y Dick, fue cuando hicimos la mayoría de las entrevistas originales. Algunas de ellas continuaron durante tres años, aunque no sobre el mismo tema, por supuesto. Supongo que si usase solo el 20 por ciento de todo el material que reuní durante esos años de entrevistas, ¡todavía tendría un libro de dos mil páginas!

necesarios. Capote explicó en una entrevista concedida a Gloria Steinem (Inge, 1987, p. 100) que el secreto para conseguir que los entrevistados se sincerasen con él era tener una conversación en la que él también hablaba y se sinceraba con ellos creando un clima de confianza. De hecho, esta fue la técnica que ya había empleado anteriormente en su polémica entrevista a Marlon Brando —"El duque en sus dominios"— y que él mismo explicaría: "'El secreto del arte de entrevistar (porque es un arte) es dejar que el otro crea que te está entrevistando a ti', comentaría posteriormente. 'Empiezas hablando de ti y lentamente vas tendiendo la tela de araña y acaba contándotelo todo'" (Clarke, 2006, p. 397).

Esta manera de obtener la información es, como mínimo, cuestionable desde el punto de vista de la profesionalidad periodística. Como señala el Código Deontológico de la FAPE (Federación de Asociaciones de Periodistas de España), "en el desempeño de sus obligaciones profesionales, el periodista deberá utilizar métodos dignos para obtener la información, lo que excluye los procedimientos ilícitos" (2017). También habla de ello el Código europeo de deontología del periodismo: "En el ejercicio del periodismo el fin no justifica los medios por lo que la información deberá ser obtenida a través de medios legales y éticos" (Bonete, 1995, p. 268). El método de Capote no está fuera de la ley, pero difícilmente podría considerarse digno o ético. Kovach y Rosenstiel (2012) exigen transparencia y rechazan este tipo de prácticas: "Engañar a las fuentes, no ser sincero con ellas sobre el significado real de la noticia, mentirles, simplemente, sobre el objetivo de la historia" (p. 115). Más aún, esta manera de actuar nos recuerda a lo expresado por Malcolm (2012) en su denuncia de la profesión: "El periodista es una especie de hombre de confianza, que explota la vanidad, la ignorancia o la soledad de las personas, que se gana la confianza de éstas para luego traicionarlas sin remordimiento alguno" (p. 23).

Una de las normas que siguieron Capote y Lee a la hora de recoger la información fue no usar nunca una grabadora ni tomar notas mientras entrevistaban a sus fuentes. Truman tenía la teoría de que las personas solo se muestran con naturalidad en conversaciones aparentemente espontáneas, casuales, y la presencia de un bloc o un medio de grabación habría inhibido su espontaneidad: "Note-taking artificializes the atmosphere of an interview, or a scene-in-progress; it interferes with the communication between author and subject—the latter is usually self-conscious or an untrusting wariness is induced. Certainly, a tape-recorder does so[61]" (Plimpton, 1966). La madre de Susan —amiga de Nancy— se refirió así a su forma de entrevistar: "Truman handled Susan with great care. He'd ask her the same question over and over, and never took any notes. When she got tired, he'd immediately cut it off. Sometimes he'd come to the apartment just to ask one question[62]" (Nance, 1973, p. 168) y manifestó que "no daba en absoluto la impresión de que te entrevistara" (Clarke, 2006, p. 422). Según este método, cada uno apuntaba lo que recordaba de la conversación y luego lo ponían en común. Si faltaba algún dato, volvían a preguntar a la persona indicada. Capote aseguró que llevaba ensayando este método varios años para entrenar su memoria:

> Twelve years ago I began to train myself, for the purpose of this sort of book, to transcribe conversation without using a tape-recorder. I did it by having a friend read passages from a book, and then later I'd write them down to see how close I could come to the original. I had a natural facility for it, but after doing these exercises for a year and

[61] "Tomar notas hace artificial la atmósfera de una entrevista o de una escena en curso; interfiere con la comunicación entre el autor y el sujeto; este último suele ser consciente de sí mismo o se induce una cautela de desconfianza. Ciertamente, una grabadora lo hace".

[62] "Truman trató a Susan con gran cuidado. Le hacía la misma preguntaba una y otra vez, y nunca tomaba notas. Cuando ella se cansaba, él inmediatamente cortaba. A veces venía al apartamento solo para hacer una pregunta".

> a half, for a couple of hours a day, I could get within 95 percent of absolute accuracy, which is as close as you need. I felt it was essential[63]. (Plimpton, 1966)

El hecho de no usar grabadora y basar la reproducción de las conversaciones en su memoria, es una de las razones que alega Ortells para cuestionar la precisión de los datos: "Aunque obtuvo la información directamente, a través de entrevistas con estas personas, no utilizó notas ni grabadoras y, por tanto, Capote actuó como elemento mediatizador de las mismas" (Ortells, 1999, p. 107). González de la Aleja añade otros dos motivos por los que la fidelidad de la información queda puesta en duda: "Capote fue el primero que provocó gran parte de esas conversaciones y, en segundo lugar, que luego las incluyó en el contexto que mejor servía a sus intereses" (González de la Aleja, 1990a, p. 61).

Los testimonios de todos los entrevistados fueron especialmente importantes para conocer los hechos que ocurrieron antes de que Capote y Lee llegaran a Holcomb y para poder describir a los personajes de la familia Clutter. Precisamente el título del primer capítulo, "Los últimos que les vieron con vida", hace referencia a que la reconstrucción de los hechos acontecidos el día del asesinato se basa en los testimonios de las personas que participaron en ellos. Por ejemplo, en su último día, Nancy Clutter habló por teléfono con la señora Katz y su amiga Susan, estuvo en el despacho de su padre donde también se encontraba el ayudante de este —Gerald van Vleet—, hizo una tarta con la hija de la señora Katz, y vio una película con su novio, Bobby Rupp. Los testimonios de todos ellos sirvieron a Capote para recrear los hechos.

[63] "Hace doce años empecé a entrenarme, para el propósito de este tipo de libro, a transcribir conversaciones sin usar una grabadora. Lo hice teniendo a un amigo que leyera pasajes de un libro, y luego los yo escribía para ver cuánto me acercaba al original. Tenía una facilidad natural para ello, pero después de hacer estos ejercicios durante un año y medio, durante un par de horas al día, pude conseguir un 95 por ciento de precisión absoluta, que es tan próximo como se necesita. Sentí que era fundamental".

Si en un principio Alvin Dewey se había negado a atender a Capote, finalmente acabó accediendo a hablar con él e incluso llegaron a forjar una buena amistad. Precisamente fue en su casa donde se enteraron de la noticia de la detención de los dos sospechosos. Este hecho motivó que Capote se replantease su trabajo:

> Cuando Alvin recibió la buena noticia desde Las Vegas, Truman y Nelle habían casi terminado de compilar testimonios para un relato que, en principio, Truman quería que fuese breve. Había pensado centrarlo en la reacción de una pequeña ciudad ante un horrendo crimen. Pero entonces, con los dos asesinos entre las rejas de la celda de la cuarta planta del Juzgado, su relato desbordaba con mucho lo que en principio había pensado. Había redactado aproximadamente la mitad, pero iba a ser una mitad inservible, a menos que pudiera reconstruir la vida de los asesinos tan exacta y minuciosamente como la de las víctimas. (Clarke, 2006, p. 425)

El siguiente paso era, pues, entrevistar a los asesinos. La primera vez que tuvo contacto con ellos fue el día en que fueron llevados a declarar a Garden City. Al día siguiente, intentó contactar con ellos para entrevistarlos, pero no accedieron hasta que Capote les ofreció cincuenta dólares a cambio de la entrevista. Este hecho podría ser cuestionado desde el punto de vista de la ética periodística y no sería admisible en algunos medios, que no permiten compensaciones económicas por entrevistas. A pesar de que la experiencia no fue muy fructífera —"I tried to interview them the next day—both completely unsuccesful interviews[64]" (Plimpton, 1966)—, le permitió establecer un primer contacto con ellos, a partir del cual fue construyendo su relación posterior:

[64] "Intenté entrevistarlos al día siguiente, ambas entrevistas completamente infructuosas".

> I just wanted to establish a contact with them on which I could build. From that point on I supplied them with magazines and writing paper and all the little things that nobody else would think of doing, and they became very dependent on me[65]. (Inge, 1987, p. 214)

Las posteriores conversaciones le permitieron reconstruir las horas previas al asesinato y su huida hasta que fueron detenidos; información que ni siquiera la policía había conseguido, tal y como reconoció el detective Dewey: "He got information nobody else got, not even us. But to be damn truthful about it, I didn't really care about all the travels of Perry Smith and Dick Hickock through Florida and whatnot[66]" (Plimpton, 1997, p. 175). Capote no quiso dar por buena a priori toda la información que le proporcionaban y tomó la costumbre de contrastar las versiones de ambos para averiguar la verdad: "During the first few months or so of interviewing them, they weren't allowed to speak to each other. They were in separate cells. So I would keep crossing their stories, and what correlated, what checked out identically, was the truth[67]" (Plimpton, 1966).

Un mes más tarde de su llegada a Holcomb, Capote consideró que ya tenía material suficiente y regresó a casa. Aunque volvió en marzo para presenciar el juicio que condenó a Dick y Perry a ser ejecutados, los tres siguientes años los pasó viajando y escribiendo el libro. A su regreso a Estados Unidos, sintió la necesidad de volver a conversar con los asesinos y, tras mucho insistir, finalmente consiguió que le dejasen visitarles con total libertad y mantener correspondencia: "He began writing to each of them twice a week and supplying them with

---

[65] Solo quería establecer un contacto con ellos sobre el que pudiera construir. Desde ese punto les suministraba revistas y papel para escribir y todas las pequeñas cosas que nadie más pensaría hacer, y se volvieron muy dependientes de mí.

[66] "Consiguió información que nadie más obtuvo, ni siquiera nosotros. Pero para ser condenadamente sincero, realmente no me importaban todos los viajes de Perry Smith y Dick Hickock por Florida y demás".

[67] "Durante más o menos los primeros meses de entrevistarlos, no se les permitía hablar entre ellos. Estaban en celdas separadas. Así que seguía cruzando sus historias y lo que correspondía, lo que verificaba de manera idéntica, era la verdad".

books and magazines. (…) The prisoners were permitted to write twice a week and faithfully did so[68]" (Nance, 1973, p. 174). Así transcurrieron dos años en los que el autor mantuvo contacto frecuente con los condenados. Un tiempo suficiente para conocerlos en profundidad y averiguar el relato de sus vidas. Así lo expresó él mismo: "Yo me pasé seis años haciendo *A sangre fría,* y no sólo conocía a las personas sobre quienes escribía, sino que las conocía mejor de lo que he conocido a nadie" (Grobel, 1986, p. 113). La relación de Capote con los dos asesinos fue diferente. Aunque, en un primer momento, fue Dick quien le puso las cosas más fáciles, a la larga estableció con Perry una relación de confianza mucho mayor:

> I saw Perry first, but he was so cornered and suspicious—and quite rightly so—and paranoid that he couldn't have been less communicative. It was always easier with Dick. He was like someone you meet on a train, immensely garrulous, who starts up a conversation and is only too obliged to tell you everything. Perry much easier after the third or fourth month, but it wasn't until the last five years of his life that he was totally and absolutely honest with me, and came to trust me. I came to have great rapport with him right up through his last day[69]. (Plimpton, 1966)

Capote aseguró que el motivo por el que los asesinos habían colaborado con él fue la soledad que sentían. Nadie les hablaba, ni hacía nada por ellos; en palabras del autor: "I was very attentive to them. I was drawing them out: out of boredom and out of loneliness, if nothing else. Who else was paying any attention to them?[70]" (Inge, 1987, p. 213). Aunque también explicó

---

[68] "Empezó a escribirles a cada uno dos veces a la semana y les suministró libros y revistas. (…) A los presos se les permitía escribir dos veces a la semana y así lo hacían estrictamente.

[69] Primero vi a Perry, pero estaba tan acorralado y suspicaz —y con razón— y paranoico que no podía haber sido menos comunicativo. Siempre fue más fácil con Dick. Era como alguien que te encuentras en un tren, inmensamente locuaz, que inicia una conversación y está demasiado obligado a contarte todo. Perry mucho más fácil después del tercer o cuarto mes, pero no fue hasta los últimos cinco años de su vida que fue total y absolutamente honesto conmigo y llegó a confiar en mí. Llegué a tener una gran relación con él hasta su último día.

[70] Fui muy atento con ellos. Los estaba sacando del aburrimiento y de la soledad, si no de algo más. ¿Quién más les estaba prestando alguna atención?

que otro de los motivos fue que él les había tratado como hombres, no como asesinos (Ingle, 1987, p. 131).

Si todo el libro está basado en la información aportada por testigos, el primer capítulo en especial está contado de una manera coral por un buen número de habitantes de Holcomb, entre los que se incluyen Alfred Stoecklein (trabajador de los Clutter que vivía en una casa cercana) y su mujer, Wilma Kidwell (madre de Susan, la amiga de Nancy), la señora Ashida (vecina de los Clutter), Paul Helm (marido de la asistenta de los Clutter), el señor Johnson (vendedor de seguros), Larry Hendricks (profesor de inglés y una de las personas que encontró los cadáveres), la señora Truitt (responsable del correo) y la señora Clare (hija de la señora Truitt), entre otros. A pesar de las reticencias iniciales, los habitantes de Holcomb compartieron con Capote todo lo que sabían acerca de los Clutter y fueron la principal fuente de información para este capítulo para el que, además, Capote no podía contar con los otros dos tipos: su presencia en el lugar de los hechos —puesto que lo narrado en esa primera sección del libro fue lo que ocurrió antes de su llegada— y fuentes documentales, ya que solo había declaraciones policiales de los testigos, frente a la cantidad de documentos que pudo consultar para escribir los capítulos posteriores.

Y no se conformó con entrevistar a los habitantes de Holcomb que conocían a la familia, sino que intentó contactar con todas las fuentes de información que pudiesen proporcionarle cualquier detalle relacionado con la historia: "I used to have to write sometimes up to ten letters a day to people just in connection wtih tiny little details[71]" (Inge, 1987, p. 71). El hecho de acudir a distintas fuentes de información corresponde a una metodología periodística. Se debe consultar a todos los implicados y contrastar los diferentes puntos de vista. El libro de estilo de *El País*

[71] "Solía tener que escribir a veces hasta diez cartas al día a personas solo en conexión con pequeños detalles menudos".

(2021) recalca que los casos "dudosos, de cierta trascendencia o especialmente delicados han de ser contrastados por al menos dos fuentes, independentes entre sí" (p. 12).

Una de estas entrevistas la hizo a Mr. Bell, un hombre que recogió a Dick y Perry cuando hacían autostop y a quien estos habían planeado asesinar. Truman intentó contactar con él varias veces sin éxito. Hasta que viajó a Omaha para entrevistarle en persona. En un primer momento, Mr. Bell negó conocer a los asesinos, pero cuando Truman le contó que habían planeado asesinarlo y enterrarlo en la pradera, cambió de actitud: "He was quite cooperative about telling me about the trip, but he asked me not to use his real name[72]" (Plimpton, 1966). De esta manera, Capote consiguió tanto el punto de vista de los asesinos como el de Mr. Bell para relatar esta escena. Atendiendo a su petición, cambió el nombre en el libro: "There are only three people in the book whose names I've changed—his, the convict Perry admired so much (Willie-Jay he's called in the book), and also I changed Perry Smith's sister's name[73]" (Plimpton, 1966). Y aunque no especificó por qué, es fácil entender que lo hizo por respetar la privacidad de esas personas y no por una cuestión narrativa.

A la hora de reproducir los datos recopilados a través de las entrevistas, Capote no siempre lo hace en forma de declaraciones textuales o diálogo, sino que emplea el estilo indirecto. En numerosas ocasiones, va insertando citas textuales en medio de escenas; es decir, convierte el contenido de las entrevistas en acción, como si de una dramatización se tratase, pero recuerda permanentemente que la información ha sido obtenida por testigos. En algunos casos, cita la fuente de forma directa, como es el caso del siguiente pasaje: "Nancy, según una vez le confesó su amiga y profesora de economía doméstica, la señora Polly Stringer, era invariablemente la

[72] "Fue bastante colaborador contándome sobre el viaje, pero me pidió que no usara su nombre real".
[73] "Solo hay tres personas en el libro cuyos nombres he cambiado: el suyo, el del convicto al que Perry admiraba tanto (Willie-Jay se llama en el libro), y también cambié el nombre de la hermana de Perry Smith.

última de la familia en acostarse, y consideraba las doce de la noche su momento de 'egocentrismo y vanidad'" (Capote, 1972, p. 68). Otras veces cita la fuente de manera indirecta; por ejemplo, cuando presenta a la señora Clutter, indica que era "nerviosa", "tenía temporadas", o sufría "los achaques de la pobre Bonnie" y comenta que esto era "según decían los que la trataban de cerca" (Capote, 1972, p. 16). Por último, ofrece declaraciones sin atribuir cuando describe Garden City asegurando que muchos de sus habitantes exageran (Capote, 1972, p. 44): "Busque en el mundo entero y no hallará gente más cordial ni aire más puro ni agua mejor", "en Denver podría ganar el triple pero tengo cinco chiquillos y creo que este lugar es lo mejor que hay para los niños". Generalmente, usa estas declaraciones anónimas como apoyo a alguna afirmación, como en el siguiente ejemplo:

> Sin excepción, los habitantes de Garden City niegan que la población esté dividida en clases sociales ("No señor. Nada de eso. Aquí somos todos iguales, cualquiera que sea la posición económica, la religión o la raza. Tal como debe ser en una democracia, así somos nosotros"). Pero, claro está, la distinción de clases se observa con tanta evidencia y es tan manifiestamente observable como en cualquier otro conglomerado humano. (Capote, 1972, p. 44)

Esta práctica de no atribuir las declaraciones no es muy aceptable en periodismo. Coincidimos con lo señalado en el libro de estilo de *El País* (2021), "se citará siempre una fuente cuando el periodista no haya estado presente en la acción que transmite" (p. 12); el redactor debe huir de las fuentes anónimas y solo se respetará el anonimato cuando exista un motivo importante para ello. Por tanto, desde una perspectiva ortodoxa, Capote no está respetando el uso periodístico de las fuentes. Como señalan Kovach y Rosenstiel (2012), "estas dos nociones, *no engañar* y *no añadir nada*, constituyen los hitos básicos para todos aquellos periodistas que

discurren cerca de la frontera que separa los hechos de la ficción" (p. 112). Y una de las exigencias para no engañar es explicarle al lector quién ha realizado las declaraciones.

La otra manera de introducir la información recopilada es a través del estilo directo; es decir, realizando una transcripción textual —en realidad, todo lo textual que permite la memoria del autor, puesto que no grababa ni tomaba notas en las entrevistas— de los diálogos de los personajes. Sin embargo, estas transcripciones no siempre se correspondían con el resultado de una única entrevista. El autor explicó cómo había plasmado en el libro el material recogido en las entrevistas a través de dos ejemplos. El primero es la escena en la que encuentran los cadáveres. Empieza presentando a Larry Hendricks, profesor de inglés y una de las personas que entraron en la casa esa mañana, para continuar la narración en primera persona, en la voz de Larry. Según Capote, toda esa narración es el resultado de varias entrevistas:

> Well, I simply set that into the book as a straight complete interview—though it was, in fact, done several times. Each time there'd be some little thing which I'd add or change. But I hardly interfered at all. A slight editing job. The school teacher tells the whole story himself—exactly what happened from the moment they got to the house, and what they found there[74]. (Plimpton, 1966)

El otro ejemplo es la escena que aparece en el libro justo a continuación. La encargada de la estafeta de correos de Holcomb, Myrtle Clare, y su madre, Mamá Truitt, comentan que han visto pasar ambulancias hacia la casa de los Clutter.

> That's a straight dramatic scene—with quotes, dialogue, action, everything. But it evolved out of interviews just like the one with the school teacher. Except in this case I

[74] Bueno, simplemente puse eso en el libro como una completa entrevista recta—aunque, de hecho, fue hecha en varias veces. Cada vez había alguna pequeña cosa que yo añadía o cambiaba. Pero apenas interferí en absoluto. Un ligero trabajo de edición. El profesor cuenta toda la historia él mismo: exactamente lo que sucedió desde el momento en que llegaron a la casa, y lo que encontraron allí.

> took what they had told me and transposed it into straight narrative terms[75]. (Plimpton, 1966)

Con estas explicaciones, Capote quiere subrayar la idea de que todo el contenido del libro está sacado de una fuente de información —en este caso, las entrevistas— y, por tanto, es veraz; pero también vemos cómo González de la Aleja tiene razón al afirmar que incluía la información en el lugar que mejor servía a sus intereses. Sin embargo, el interés del autor no está reñido con la veracidad o la corrección de los datos. El contenido de las entrevistas se usa para presentar a los personajes y, a través de ellas, ejemplificar la reacción del pueblo al enterarse de los asesinatos. La escena termina con la pregunta que se plantean estas dos mujeres sobre quién puede ser el asesino: "Si no fue él, tal vez hayas sido tú. O cualquier hijo de vecino. Los vecinos son todos serpientes de cascabel, malas víboras que están al acecho esperando poder darte con la puerta en las narices" (p. 82). Y esa sensación de que el culpable podía ser cualquier vecino fue la responsable del ambiente que se vivía en el pueblo en ese momento.

Las escenas más cuestionadas en cuanto a veracidad son las que narran las últimas horas de las víctimas. Capote insiste en que toda la información está proporcionada por testigos y ese es el motivo por el que el capítulo se llama "Los últimos que les vieron con vida":

> If they read the book carefully, they can see readily enough how it's done. It's a silly question. Each time Nancy appears in the narrative, there are witnesses to what she is saying and doing—phone calls, conversations, being overheard. When she walks the horse up from the river in the twilight, the hired man is a witness and talked to her then. The last time we see her, in her bedroom, Perry and Dick themselves were the witnesses,

[75] Esa es una escena dramática directa—con citas, diálogo, acción, todo. Pero se desarrolló a partir de entrevistas como la del profesor de la escuela. Excepto que en este caso tomé lo que me habían dicho y lo trasladé a términos narrativos directos.

> and told me what she had said. What is reported of her, even in the narrative form, is as accurate as many hours of questioning, over and over again, can make it[76]. (Plimpton, 1966)

Un aspecto importante es que Capote llegó a Holcomb tres días después del asesinato, cuando todavía no se sabía quiénes habían sido los culpables. Esta circunstancia hacía que los vecinos se mostrasen recelosos y les costase confiar en él, pero también le permitió obtener los testimonios de la gente cuando aún no sabía qué iba a ocurrir y planteaban sus temores y sospechas iniciales. La teoría que se manejaba en un primer momento era que el asesino podía ser un vecino y eso creaba un ambiente de terror en la población. Si Capote hubiese llegado cuando ya se sabía quiénes fueron los culpables, no habría sido capaz de presenciar ese clima de tensión y, probablemente, las declaraciones de los vecinos habrían sido diferentes. Estas entrevistas se repitieron durante el tiempo en que estuvo trabajando en el libro:

> Some of them went on for three years—though not on the same subject, of course. I suppose if I used just 20 per cent of all the material I put together over those years of interviewing, I'd still have a book two thousand pages long![77] (Plimpton, 1966)

Los testimonios de todas las personas que aparecen en el libro permitieron a Capote contar la historia con múltiples puntos de vista. Son muchas las ocasiones en las que, para narrar un mismo hecho, se usan las aportaciones de varias personas que, además, son enriquecidas con otro tipo de fuentes (documentales o la observación del autor). El hecho de ir cambiando de

---

[76] Si leen el libro atentamente, pueden ver de manera bastante fácil cómo está hecho. Es una pregunta tonta. Cada vez que Nancy aparece en la narración, hay testigos de lo que ella está diciendo y haciendo: llamadas telefónicas, conversaciones, está siendo escuchada. Cuando ella pasea a caballo desde el río al anochecer, el empleado es testigo y habló con ella en ese momento. La última vez que la vemos, en su dormitorio, los mismos Perry y Dick fueron los testigos, y me contaron lo que ella había dicho. Lo que se cuenta de ella, incluso en forma narrativa, es tan exacto como pueden conseguirlo muchas horas de interrogatorio, una y otra vez.

[77] Algunos de ellos continuaron durante tres años, aunque no sobre el mismo tema, por supuesto. Supongo que, si usara solo el 20 por ciento de todo el material que reuní durante todos esos años de entrevistas, ¡todavía tendría un libro de dos mí páginas!

punto de vista perseguía el objetivo de potenciar la sensación de objetividad, ya que evitaba tener una única perspectiva y, además, son otras personas —y no el autor— quienes narran los hechos. Sin embargo, la objetividad no es solo tarea del autor y el que sea otra persona la que cuente lo sucedido no implica una mayor objetividad. Como señala *El Mundo* (1996), las fuentes personales son las menos fiables puesto que frecuentemente defienden sus propios intereses, pero también es cierto que aportan "una apariencia de calor humano" (Martínez Albertos, 1998, p. 310) que permite acercar la historia al lector.

4.2.2. Fuentes documentales

Otra de las fuentes de información empleadas por Capote fueron los diferentes tipos de documentos, hasta el punto de que Park considera que buena parte del libro corresponde a la reproducción de estas fuentes: "At the textual level, *In Cold Blood* borrows about 'half of the text' from other stories in the form of narrative summary, news report, interviews, diaries, and other documents—the language of others[78]" (Park, 2006, p. 36)

Podemos clasificar las fuentes documentales empleadas en dos grandes categorías: documentos oficiales (o públicos) y documentos personales. En el primer grupo, Whited (1993) señala una como especialmente importante: "Capote was also dependent on a variety of printed sources. One of the most important was the official transcript of case number 2322, District Court of Finney County, Kansas[79]" (p. 221). El detective Dewey era de la misma opinión: "Of course, he got much of it when he bought the transcript of record, which was the whole court

[78] "A nivel textual, *A sangre fría* toma prestada alrededor de "la mitad del texto" de otras historias en forma de resumen narrativo, reportaje, entrevistas, diarios y otros documentos – el lenguaje de otros".
[79] "Capote también dependía de una variedad de fuentes impresas. Una de las más importantes fue la transcripción oficial del caso 2322, del Tribunal de Distrito del Condado de Finney, Kansas".

proceedings, and if you had that, you had the whole story[80]" (Plimpton, 1997, p. 171). El capítulo 4, "El Rincón", narra la historia desde el momento en que los culpables llegan a Garden City para declarar hasta que son ejecutados. La principal fuente de información de este capítulo son los documentos públicos: declaración de los acusados, declaración a prensa del fiscal del distrito y, como señala Whited, la transcripción del juicio, que le permitía tener por escrito todo cuanto se había dicho allí y, de esa manera, reproducirlo con toda fidelidad. Aunque es importante señalar que Capote, como ocurre en la mayor parte de las ocasiones, maneja más fuentes de un mismo hecho que le permiten contrastar la información. En el caso del juicio, su presencia en el lugar de los hechos y las entrevistas a los culpables.

Además de la transcripción del juicio, dentro de este primer grupo de fuentes documentales públicas, los documentos policiales son uno de los tipos más usados y podemos citar numerosos ejemplos. Uno de ellos es la declaración del novio de Nancy, Bobby Rupp (p. 62-64), que está transcrita textualmente y constituye una escena del libro por sí sola. Capote la introduce citando a la fuente:

> El siguiente lunes, durante su declaración y antes de someterse a una prueba con detector de mentiras, el joven Bobby Rupp describía así su última visita a casa de los Clutter:
>
> —Había luna llena y pensé que quizá, si Nancy quería, podíamos dar una vuelta en coche, llegarnos hasta el lago McKinney. (…)

Otras veces usa el contenido para crear escenas (como hemos visto que hacía en el caso de las entrevistas) e intercala las declaraciones policiales con el contenido que había recogido en las entrevistas para darles forma de diálogo y para ir narrando la acción. Un ejemplo de esto es la escena en la que se cuenta cómo encuentran los cadáveres. Los Ewalt (la familia de una amiga de

[80] "Por supuesto, consiguió buena parte de ello cuando compró la transcripción de la grabación, que era el proceso judicial completo, y si tenías eso, tenías toda la historia".

Nancy, llamada también así) van a casa de Susan (otra amiga de Nancy) y le cuentan que han llamado al timbre y nadie contesta. La escena transcurre en forma de diálogo creado a partir de la información obtenida por distintas fuentes y a través del cual se va contando lo que ocurre. Empieza hablando la madre de Susan; se cita la fuente y se entiende que el contenido está extraído de una entrevista a la testigo: "Si hubiera habido algún cambio de plan, vamos, segura estoy de que hubiesen telefoneado. Susan, ¿por qué no les llamas tú por teléfono? *Puede* que estén todavía durmiendo, creo" (p. 71). A continuación, se reproduce la declaración de Susan siguiendo el formato de diálogo, pero indicando que la fuente es una declaración: "Lo mismo pensé yo —dijo Susan en una declaración en fecha posterior—. Llamé a la casa y dejé que el teléfono sonara" (Capote, 1972, p. 71). La declaración de Nancy acaba en el momento en el que descubre el cadáver de su amiga y la escena pasa al punto de vista del señor Ewalt, del que se cuenta lo que está haciendo y pensando:

> Mientras tanto, el señor Ewalt había decidido que quizá no debió dejar entrar a las niñas solas en la casa. Bajaba del coche para reunirse con ellas cuando oyó los alaridos. Pero antes de que pudiera llegar a la casa, las jóvenes corrían ya a su encuentro. Su hija gritaba. (p. 72)

Y prosigue con un diálogo de las dos amigas contando lo que han visto. La escena finaliza con la declaración del señor Ewalt que también es introducida en forma de diálogo: —"No le veía ni pies ni cabeza a lo que decían —testimonió posteriormente Ewalt—. Imaginé que quizá la niña estuviera herida." (Capote, 1972, p. 72).

Esta escena es un claro ejemplo de la forma en que se usan las fuentes en todo el libro: se plasma el contenido, unas veces en forma de diálogo, otras en forma de acción, y se combinan varias fuentes para contar un mismo hecho. Según Brady (2006), esta técnica confiere al texto

una sensación de documental: “This extra-textuality lends a film or television documentary feel to the text, wherein the story is told by a narrator and punctuated by interviews and archival material[81]” (p. 54). También se ha relacionado con técnicas de guion cinematográfico y, a la pregunta de si era consciente de estar usando estas técnicas, Capote respondió: “Conciously, not at all. Subconsciously, who knows?[82]” (Plimpton, 1966). Cuando Capote escribió *A sangre fría*, ya tenía experiencia como guionista cinematográfico. En 1953 había escrito el guion de *Beat the Devil* y en 1961 el de *Suspense*, basado en la novela *Otra vuelta de tuerca*, de Henry James.

Otro ejemplo lo encontramos en la escena de los interrogatorios a los sospechosos (p. 233 a 243). En ella, el narrador en tercera persona da paso a una cita del detective Harold Nye, protagonista de la escena, indicando que fue una declaración a un periodista (como hemos visto, así se autodenomina Capote) y, a continuación, transcribe la declaración del detective:

> Poco antes de la hora anunciada, el cuarteto de agentes de la KBI (Harold Nye, Roy Church, Alvin Dewey y Clarence Duntz) se reunieron en el corredor que daba a las dependencias del interrogatorio. Nye tenía fiebre.
>
> —Algo de fiebre, pero más que nada nerviosidad —le diría posteriormente a un periodista—. Hacía entonces dos días que aguardaba allá en Las Vegas: en cuanto tuve noticia de que los tenían en la jefatura de Topeka tomé el primer avión.
>
> «El resto del equipo, Al, Roy y Clarence, llegaron en coche. (…)» (p. 233)

A partir de ese momento, continúa en primera persona y texto entrecomillado para hacer ver que es la declaración de Nye.

---

[81] “Esta extratextualidad confiere al texto una sensación de documental cinematográfico o televisivo, en donde la historia es contada por un narrador e ilustrada con entrevistas y material de archivo”.
[82] “Conscientemente, en absoluto. Inconscientemente ¿quién sabe?”.

También se basa en los documentos policiales para fundamentar la confesión de Dick (p. 246-247) y la de Perry durante el traslado a Kansas (p. 249 a 264), aunque una vez más podrá contrastar la información con los testimonios de ambos.

Otra fuente documental importante es la declaración autobiográfica que los asesinos tuvieron que escribir a petición del psiquiatra que los había examinado. Ambas están reproducidas íntegramente (p. 292 a 298), aunque se intercalan algunos párrafos del narrador que añaden descripciones útiles para ayudar al lector a visualizar la escena: "El lápiz de Smith volaba casi indescifrable a medida que avanzaba hacia un pasado más reciente" (p. 294). La información del narrador proviene de la observación directa de Capote, que estaba presente mientras escribían las declaraciones.

En este grupo de fuentes documentales públicas se incluyen también declaraciones de los personajes a la prensa. La realizada por el fiscal del distrito está transcrita en primera persona, tras la presentación del narrador que menciona la fuente: "En su declaración a la prensa, el fiscal del distrito, Duane West, joven ambicioso, de gran porte, que tiene veintiocho años y aparenta cuarenta y hasta a veces cincuenta, dijo" (p. 275). Al igual que en el caso anterior, la aportación del narrador que ofrece una descripción del personaje proviene de la observación directa de Capote. En el caso de la declaración de Dewey, el primer párrafo está escrito en primera persona —"Contaré los hechos y no hablaré de teorías" (p. 93)— y en el segundo vuelve la voz del narrador en tercera persona, aunque vaya insertando pequeñas citas entrecomilladas —"Luego, respondiendo a una pregunta, dijo que no, que ninguna de las dos mujeres había sufrido 'abuso sexual'"— ofreciendo un resumen del resto de la declaración.

En cuanto a los documentos personales, destacan como fuente principal los diarios que dos de los protagonistas escribían. Nancy Clutter fue anotando su día a día durante sus últimos

cinco años de vida. El autor se refiere a este documento explícitamente y transcribe alguna cita textual: “Ha llegado el verano. Para siempre, espero. Ha venido Sue y hemos montado en Babe hasta el río. Sue ha tocado la flauta. Luciérnagas” (p. 69). Nancy no solo anotaba en su diario lo que hacía, sino que muchas veces describía sus sentimientos: “Le amo, de verdad que le amo” (p. 69). Por tanto, constituye una valiosa fuente para conocer al personaje y ofrecer una imagen más fiel de su personalidad.

Uno de los asesinos, Perry Smith, también escribió un diario mientras estaba en el calabozo. Capote lo menciona de la siguiente manera:

> Pero era en la mesa donde pasaba despierto la mayor parte de sus horas. Allí comía, era allí donde sentaba a hacer croquis y bocetos de *Red*, a dibujar flores, el rostro de Jesús y rostros y torsos de mujeres imaginarias y allí también donde, en papel rayado barato, hacía diarias anotaciones, casi a modo de diario de los acontecimientos, día a día. *Jueves, 7 de enero. Vino Dewey. Trajo un cartón de cigarrillos. También copias a máquina de la declaración para que las firmase. Me negué*. (p. 272)

A partir de ese momento usa varias citas textuales del diario como introducción a cada nueva escena: “*Lunes, 11 de enero. Tengo un abogado. El señor Fleming. Un viejo de corbata colorada*” (p. 275) y, a continuación, introduce la escena en que se nombran los abogados defensores de los acusados. En estas citas podemos ver que Perry, al igual que Nancy, anotaba los acontecimientos diarios (visitas, conversaciones), pero también se sinceraba: “*Anoche soñé que estaba allá arriba en Alaska con papá y ¡me he despertado en un charco de orina helada!”* (p. 277). Por tanto, este diario también constituyó una valiosa fuente de información para el autor; aunque en este caso complementaria puesto que tuvo la oportunidad de entrevistar al asesino en numerosas ocasiones, no como en el caso de Nancy Clutter, en el que tenía que

apoyarse únicamente en testimonios de terceros o en fuentes documentales para obtener información sobre el personaje.

Las cartas escritas por algunas de las personas cercanas a los protagonistas también suponen una importante fuente documental. Podemos citar como ejemplo el manuscrito titulado "Historia de la vida de mi hijo" que el padre de Perry había enviado al Parole Board[83] con la intención de ayudar a su hijo a conseguir la libertad. El texto se reproduce íntegramente en el libro (p. 140 a 146) y sirve al autor para resumir la biografía del personaje desde el punto de vista de su padre. Esta carta es uno de los objetos que Smith consideraba valiosos y siempre llevaba consigo. También está transcrita textualmente la carta que un antiguo compañero del ejército envió a Perry (p. 278 a 280) y en la que le describe y recuerda varios momentos que compartieron. De nuevo, el autor se basa en la fuente para ofrecer una visión externa del personaje. Otro ejemplo de fuente documental personal es la carta que el hermano de Bonnie Clutter, Howard Fox, envió al *Telegram* agradeciendo al vecindario su trato y pidiéndoles que abandonasen el rencor y supieran perdonar. Capote resume el contenido de la carta y reproduce también algún fragmento (p. 121).

Las referencias a las publicaciones de los periódicos no son pocas y en todos los casos se cita la fuente. Además de la ya mencionada carta de Fox, otro ejemplo es la crónica de la boda de Beverly Clutter (una de las hijas que ya no vivía con ellos y, por tanto, no fue víctima del asesinato) publicada en el *Telegram*: "'Enlace Clutter-English celebrado el sábado.' Este titular, aparecido en la página de notas de sociedad del *Telegram* de Garden City del 23 de noviembre, sorprendió a muchos lectores" (p. 120). De este mismo diario se incluye un fragmento del artículo que publicó la víspera del inicio del juicio: "El *Telegram* de Garden City, en la víspera

[83] Organismo responsable de otorgar la libertad condicional.

de la apertura del proceso, publicó el siguiente artículo de fondo: ‘Algunos pensarán que los ojos de la nación entera están puestos en Garden City y en el sensacional proceso. Pero no es así’” (p. 290). Otro ejemplo de cita a un periódico lo encontramos en una escena en la que los asesinos comen y Perry lee un artículo:

> Aludía a un artículo en primera página del *Star* de Kansas City el 17 de noviembre. Bajo el título de «Hay escasos indicios en el cuádruple asesinato», el artículo, que era continuación de la primera relación de los crímenes aparecida el día anterior, terminaba con un párrafo resumen. (p. 101)

A continuación, se plasma textualmente ese último párrafo del artículo del *Star*. No es esta la única vez que Perry aparece en el libro consultando esa publicación. También ocurre cuando lee la noticia del funeral y se incluyen algunas frases textuales del artículo (p. 109).

Los periódicos no son el único medio de comunicación usado como fuente. El antiguo compañero de prisión, Floyd Wells, que fue quien puso sobre la pista de los sospechosos a la policía, se enteró de la noticia cuando estaba escuchando la radio. El texto de la noticia aparece entrecomillado en el libro (p. 175), lo que hace pensar que es una transcripción.

Cuando los documentos no están reproducidos textualmente, pero Capote usa la información contenida en ellos para apoyar al narrador, siempre cita la fuente. Un buen ejemplo es la escena en la que el detective Harold Nye llega a una de las pensiones donde se habían alojado los asesinos. Para describir el lugar, el autor recurre a citas textuales del informe que Nye escribiría posteriormente para el KBI: “El letrero parecía de acuerdo con el lugar que anunciaba que era, según escribió Harold Nye en su informe oficial para el KBI, «miserable y destartalado, un albergue de ínfimo orden»” (p. 190). La misma técnica es utilizada en la introducción del personaje del señor Clutter: “El dueño de la finca River Valley, Herbert William Clutter, tenía

cuarenta y ocho años y, a juzgar por el reciente informe médico de una póliza de seguros, gozaba de excelentes condiciones físicas" (p. 15).

Las fuentes documentales proporcionaron al autor una gran cantidad de información que le permitió enriquecer el texto con datos precisos, al mismo tiempo que potenciaba esa sensación de objetividad que tanto preocupaba a Capote: la transcripción textual de un documento no permite la intervención de la mano del autor. Así lo señala el libro de estilo de *El Mundo* (2009), que denomina a los documentos fuentes factuales y señala que son más fiables que los testimonios de terceros.

4.2.3. Presencia en el lugar de los hechos

La tercera fuente de información empleada por Capote fue su presencia en el lugar de los hechos. Acompañado de Harper Lee, Truman Capote se trasladó a Holcomb, localidad donde habían tenido lugar los asesinatos, unos días después del crimen. Eso hizo que estuviese presente mientras se llevaba a cabo la investigación y en buena parte de los hechos que ocurrieron posteriormente, como él mismo señaló: "I lived the whole thing. (…) All I really had to reconstruct, in an historical way, was the last days of the Clutter family's lives[84]" (Inge, 1987, p. 71). Sin embargo, en un primer momento, su trabajo de investigación estaba condicionado por la duda sobre lo que iba a suceder y la incertidumbre de si iba a tener material de calidad o no: "It is true that I was in the peculiar situation of being involved in a slowly developing situation. I never knew until the events were well along whether a book was going to be possible" (Plimpton, 1966). Y, a partir del momento en que llegan a la localidad, se da una peculiaridad:

[84] "Viví todo. Lo único que realmente tuve que reconstruir, de manera histórica, fueron los últimos días de la vida de la familia Clutter".

> Se produce un anacronismo entre el libro que se está escribiendo y la realidad tal y como se está desarrollando. En el primero Capote no existe físicamente, aparece sólo como el amigo anónimo al que alguien dijo algo. Mientras que en la segunda, Capote, como se ha comentado, es un personaje principal. La relación entre ficción y realidad estaba traspasando las líneas del mero juego literario. (González de la Aleja, 1990a, p. 67)

El hecho de ser testigo de buena parte de los acontecimientos supuso una gran ventaja para recopilar información —según Whited (1993, p. 222), "perhaps Capote's most important source for the book was his own experience in Kansas[85]"— ya que no solo iba obteniendo la información en el momento en que se producía (como ocurrió en el momento en que comunican al detective Dewey la detención de los sospechosos y precisamente Capote estaba en su casa), sino que además contaba con su propia observación y no dependía de los testimonios de terceras personas. Precisamente esa observación es la que le permite ofrecer detalladas descripciones de lugares y personajes, algo en lo que Capote siempre había destacado, como también afirma Cañadas (2003, p. 501). Un buen ejemplo es el inicio del libro —"El pueblo de Holcomb se halla entre los altos trigales de la Kansas occidental, zona desolada que los demás habitantes del Estado designan con un vago «por allá»" (Capote, 1972, p. 13)—, una descripción del lugar que, además de permitir al lector crearse una imagen del lugar donde se va a desarrollar la acción, le introduce en una atmósfera de soledad, decadencia y misterio. Esta información obtenida con su propia observación la va enriqueciendo con datos obtenidos a través del trabajo de documentación que realizó durante el tiempo en el que estaba preparando el libro. En este fragmento inicial observamos varios ejemplos de cómo completa la descripción con datos exactos:

[85] "Tal vez la fuente más importante de Capote para el libro fue su propia experiencia en Kansas".

- “El banco cerró en 1933 y sus oficinas de contabilidad fueron transformadas en apartamentos”. (Capote, 1972, p. 13)
- “Sus habitantes que ascendían a doscientos setenta, estaban satisfechos de que hubiera sido así”. (p. 14)
- “La construcción de recientemente terminada Primera Iglesia Metodista que, por cierto, había costado ochocientos mil dólares”. (p. 15)

De entre todas las escenas de las que Capote fue testigo, una de las más destacadas es el momento en que los asesinos, ya detenidos, llegan a Garden City. La escena (p. 264-266) comienza con una descripción del lugar que va enriqueciendo con diálogos de los allí presentes:

> Un reportero, Richard Parr, del *Star* de Kansas City, se había hecho con un ejemplar del *Sun* del lunes de Las Vegas. El titular del periódico provocó carcajadas: ‘Se teme un linchamiento a la llegada de los acusados.’ El capitán Murray observó:
>
> —A mí no me parece que estén preparándose para linchar a nadie.
>
> En efecto, la multitud que había en la plaza podía muy bien estar aguardando a que pasara un desfile o asistir a un mitin político. Estudiantes de segunda enseñanza, entre ellos los antiguos compañeros de Nancy y Kenyon Clutter, entonaban cantos estudiantiles, masticaban chiclé, se zampaban perros calientes y bebidas carbónicas.

En esta escena encontramos ejemplos de las ventajas que supone poder ser testigo de lo que se va a contar. Estando allí, Capote no solo tiene acceso a datos recogidos en informes o depende de la memoria de los entrevistados, sino que puede obtener una descripción detallada de lo que está presenciando —“un hombre rechoncho, menudo y engallado” (p. 266)—, escuchar diálogos —“Creo que deberían encerrarlos juntos a los dos en la misma celda durante el resto de sus vidas, sin permitirles jamás visita alguna. Tenerlos allí, contemplándose mutuamente, hasta

el día de su muerte" (p. 266)— y captar emociones y reacciones de la gente: —"el titular del periódico provocó carcajadas" (p. 265); "pero cuando la muchedumbre pudo ver a los asesinos con su escolta de policía en uniforme azul, hubo un absoluto silencio, como de sorpresas, al descubrir que efectivamente tenían forma humana" (p. 266)—. Todos estos elementos permiten al lector presenciar la escena a través de los ojos del autor.

Así como hemos comentado que las entrevistas a testigos fueron la principal fuente de información en el primer capítulo (aunque se siguen usando durante todo el libro), la presencia de Capote cobra más importancia como fuente a partir del segundo capítulo, y en el tercero y cuarto en especial. Fue testigo de la mayor parte de la investigación, del juicio, de varios momentos de la vida en prisión de los condenados y de sus ejecuciones. Su observación tiene un valor destacado en muchos de estos momentos y, sin embargo, el autor opta por contar algunas escenas desde el punto de vista de otro personaje. Ejemplo de esto es la escena de la ejecución. El narrador introduce en la escena a Alvin Dewey, "que tomaba su desayuno en la cafetería de un hotel de Topeka, leyó en primera página del *Star* de Kansas, el titular que hacía tanto tiempo esperaba". A continuación, acude a una fuente documental y reproduce un fragmento del periódico:

> El artículo, escrito por un cronista de la *Associated Press*, empezaba: «Richard Eugene Kickock y Perry Edward Smith murieron en la horca de la prisión del Estado, por uno de los más sangrientos asesinatos criminales de Kansas. Hickock, de 33 años, murió a las 12,41. Smith, de 36. murió a la 1,19» (p. 357)

La siguiente escena narra la ejecución desde el punto de vista de Dewey: "Los había visto morir, pues se había contado entre los veintiún testigos invitados a la ceremonia" (p. 357). Y, a

pesar de que Capote era una de esas veintiuna personas, cedió todo el protagonismo al detective y se mantuvo en la sombra.

Precisamente el reto para Capote era ser capaz de reproducir toda esta información que había obtenido como testigo sin que se percibiese su presencia. Como le confesó a Grobel (1986), "el gran logro de *A sangre fría* es que yo no aparezco ni una sola vez. En el libro nunca sale la palabra yo" (p. 117). Esta ausencia ha sido cuestionada por autores como González de la Aleja: "La desaparición de Capote es engañosa, su presencia impregna toda la obra. El autor no es imparcial; tiene un punto de vista muy concreto a través del cual quiere presentar los hechos" (1990a, p. 61); o Garret: "What I mean is that while this deliberate suppression of self does give the narrative a fairly straight line and a great deal of strength, it also appears to be the cause of certain weaknesses[86]" (Malin, 1968, p.89), y se plantea qué otras cosas eliminó de la historia además de su presencia. Según Park, Capote solucionó el reto de la siguiente manera:

> Apparently, one attempt to solve the dilemma was to inscribe his presence, as the witness to the event and as the source of information, in the story world without explicitly designating his presence or by camouflaging himself as a bystander, an anonymous nobody, such as "a journalist," "a reporter," "a friend," and "an acquaintance". (Park, 2006, p. 25)

En efecto, en el libro encontramos varios ejemplos de personas que dan declaraciones a una persona no identificada:

- "Mientras esto ocurría, el padre de Hickock, dirigiéndose a un periodista que estaba a su lado, comentó" (p. 299).
- "Hay veces que hago noventa kilómetros al día —le dijo a un conocido" (p. 73).

[86] "Lo que quiero decir es que mientras esta supresión deliberada del yo le da a la narración una línea bastante recta y una gran cantidad de fuerza, también parece ser la causa de ciertas debilidades".

- “Después, en respuesta a un periodista que le preguntaba por qué había seguido con tanta obstinación aquel absurdo intento, el abogado de Hickock soltó: «¿qué otra cosa puedo hacer?»” (p. 304).
- “—La noche era fría —decía Hickock a un periodista con el que mantenía correspondencia y que tenía permiso para visitarle periódicamente” (p. 351).

En todos estos casos, la persona con la que hablan podría ser Capote, pero es más evidente en este último ejemplo de la declaración que Hickock hace a “un periodista con el que mantenía correspondencia y que tenía permiso para visitarle periódicamente”. Nance ofrece la opinión del autor sobre este tema: “Capote considers these intrusions unfortunate but unavoidable, and the reader finds them only slightly disturbing. Ironically, their purpose is not to introduce Capote’s opinions but rather to tie in statements made by others” (Nance, 1973, p. 184).

Y no solo estuvo presente en los acontecimientos que iban ocurriendo tras su llegada, sino que quiso visitar todos los lugares citados por los asesinos para obtener su propia visión sobre ellos: “I traveled all over the country and to all of the places that appear in the book, all those motels where the boys stayed, all those sordid motels and hotels in Acapulco and Miami” (Inge, 1987, p. 71). Para ello contó con la ayuda de Dick —Capote alabó su buena memoria—, que le proporcionó todos los nombres y direcciones de los lugares donde habían estado (Plimpton, 1966). Estos viajes los combinó con un gran trabajo de documentación que utilizó para enriquecer el texto con datos exactos.

Capote consideraba necesario este trabajo de documentación para poder obtener una correcta perspectiva, por ejemplo, de los asesinos: “I did months of comparative research on murder, murderers, the criminal mentality, and I interviewed quite a number of murderers –

solely to give me perspective on these two boys[87]" (Plimpton, 1966). Y, a pesar de que aseguró que el 80% del trabajo de investigación no lo había usado, sí le proporcionó una buena base para analizar los hechos.

Como decimos, el poder ser testigo de buena parte de los hechos supone una gran ventaja para el autor, pero la manera en que se implicó en la historia y su cercanía con todos los protagonistas, especialmente los asesinos, también fue difícil para él y le supuso un coste emocional:

> I had to live it, day in day out, for six years. I had to become a part of all those people's lives, some of whom I had little in common. I had to surrender my entire life to this experience. Try to think what it means to totally immerse yourself in the lives of two men waiting to be hanged, to feel the passage of hours with them, to share every emotion.[88] (Inge, 1987, p. 123)

Capote reconoció a Plimpton (1966) que esta implicación emocional fue un problema: "Yes, it was a problem. Nevertheless, I felt in control throughout. However, I had great difficulty writing the last six or seven pages. This even took a physical form: hand paralysis[89]". En sus conversaciones con Grobel (1986), también menciona este sufrimiento: "Me comprometí personalmente con la historia de manera tan absoluta, que empezó a dominarme y a consumirme la vida" (p. 113). Sin embargo, la peor parte fue cuando llegó el momento de las ejecuciones de los asesinos. A petición de los condenados, Truman estuvo presente y, como recoge Nance

[87] "Hice meses de investigación comparativa sobre asesinatos, asesinos, la mentalidad criminal, y entrevisté a un buen número de asesinos – únicamente para darme una perspectiva de estos dos chicos".
[88] Tuve que vivirlo, día tras día, durante seis años. Tuve que convertirme en parte de las vidas de toda esa gente, con algunas de las cuales yo tenía poco en común. Tuve que entregar mi vida entera a esta experiencia. Intenta pensar lo que significa sumergirte totalmente en las vidas de dos hombres que están esperando a ser ahorcados, sentir el paso de las horas con ellos, compartir cada emoción.
[89] "Sí, fue un problema. Sin embargo, me sentí bajo control de principio a fin. Sin embargo, tuve grandes dificultades escribiendo las últimas seis o siete páginas. Esto incluso tomó una forma física: parálisis de la mano".

(1973), se pasó los dos días siguientes llorando. Esta implicación emocional en *A sangre fría* supuso un punto de inflexión en la vida y obra de Truman Capote, "la causa inmediata de su trágica caída", afirma Clarke (2006, p. 521), que también recoge las declaraciones del autor al respecto:

> «Nadie sabrá nunca lo que *A sangre fría* se llevó de mí», diría. «Me chupó hasta la médula de los huesos. Por poco acaba conmigo. Creo que, en cierto modo, acabó conmigo. Antes de empezar yo era una persona bastante equilibrada. Luego, no sé qué me sucedió. Sencillamente es que no puedo olvidarlo, especialmente los ahorcamientos al final. ¡Espantoso!» (Clarke, 2006, p. 522)

Es conocida la decadencia personal que el autor sufrió a partir de aquel momento —y que abordamos en el capítulo 3 sobre la influencia de Capote en su obra— y cómo esta afectó a su producción bibliográfica. Basta señalar que, desde 1966 en que finalizó *A sangre fría*, solo se publicaron recopilatorios de textos que habían sido escritos con anterioridad y una novela póstuma, en la que supuestamente estuvo trabajando hasta su fallecimiento en 1984, *Plegarias atendidas*.

4.2.4. El uso de las fuentes y la veracidad de la información

No se puede poner en duda que Capote manejó una ingente cantidad de información para escribir *A sangre fría*; como él mismo aseguró: "My files would almost fill a whole small room, right up to the ceiling. All my research. Hundreds of letters. Newspaper clippings. Court records (…) all of Perry's because he left me everything he owned[90]" (Plimpton, 1966). Incluso el

[90] "Mis archivos casi llenarían una pequeña habitación entera, hasta el techo. Toda mi investigación. Cientos de cartas. Recortes de periódicos. Expedientes judiciales (…) todo lo de Perry porque él me dejó todo lo que tenía".

detective Dewey reconoció que había conseguido más información que la policía (Plimpton, 1997). Y esa documentación sirvió para que todo el contenido del libro estuviese apoyado en una o varias fuentes de información, ya que Capote intentaba contar con más de una fuente para contrastar o enriquecer la información.

El uso de las fuentes varía en cada parte del libro. En el primer capítulo, "Los últimos que les vieron con vida", la principal fuente de información era las entrevistas con los habitantes de Holcomb y con los asesinos. Estos testimonios siguen siendo muy importantes en el segundo capítulo, "Personas desconocidas", aunque la presencia del autor en algunos de los momentos constituye otra fuente que va ganando peso. En el tercer capítulo, "Respuesta", la presencia del autor y el testimonio de los asesinos constituyen las principales fuentes de información. En el último capítulo, "El rincón", buena parte del contenido procede de fuentes documentales, además de la presencia del autor. Y durante toda la narración, las fuentes se van alternando y completando, apoyando la información que se está dando. Por ejemplo, si una escena se narra con el testimonio de una persona, siempre se añade al menos un segundo punto de vista. Cuando la observación del autor es la principal fuente, siempre se completa con fuentes documentales o con testimonios de testigos. Desde el principio hasta el final, queda patente la obsesión de Capote por demostrar que todo lo que se cuenta responde a la realidad de los hechos.

Pero, a pesar de las numerosas fuentes empleadas y el esfuerzo por documentar todos los datos aportados, la veracidad de *A sangre fría* ha sido cuestionada. El mayor defensor de la precisión del relato fue obviamente el propio autor:

> *A sangre fría* podía estar escrita como una novela pero refleja la realidad de los hechos hasta el más mínimo detalle ('impecablemente verídica', alardeaba Truman). Aunque no lleve notas a pie de página podía remitir a fuentes incuestionables en cada una de sus

> observaciones y en cada uno de los pensamientos expresados. 'No puede uno pasarse casi seis años con un libro', comentaría: 'cuyo objeto es reflejar los hechos con exactitud para luego permitirse la menor distorsión'. (Clarke 2006, p. 468).

Capote insistía en la veracidad de los datos y en la objetividad con que había contado la historia, aunque reconoció que era inevitable que el punto de vista del autor estuviese presente: "It's by the selection of what you choose to tell[91]" (Plimpton, 1966). Aseguraba que podría haber añadido muchas más opiniones al libro, pero que esta selección es necesaria porque, de otra manera, se volvería confuso. A la pregunta de qué criterio siguió para esta selección, Nance (1973) afirma que le respondió: "What is relevant[92]" (p. 180). Y considera que esta contradicción entre objetividad e intervención del autor "can be resolved only by reference to his conviction that, through painstaking investigation and deep personal sympathy with those involved, he reached a correct judment about the Clutter case[93]" (p. 181). Nance concluye que Capote consiguió una fuerte impresión de objetividad y que, a pesar del necesario papel del autor en la selección de los datos, esto tiene una importancia menor frente a la gran precisión que muestra. Para este autor, "it is a fascinating ideal: to reach a point at which the inner reality coincides with the outer and the free use of the artist's shaping power results not in distortion but in heightened fidelity[94]" (p. 178). Phillips es otro de los defensores de la veracidad del relato, plantea que no puede considerarse una novela y que "the emphasis is on the fact, not on the fiction, on re-creation, not creation. Capote's aim seemed to be to preserve the picture of the place and the

[91] "Es por la selección de lo que eliges contar".
[92] "Lo que es relevante".
[93] "Puede resolverse solo por la referencia a su convicción de que, a través de una meticulosa investigación y una profunda simpatía personal con los involucrados, llegó a un juicio correcto sobre el caso Clutter".
[94] "Es un ideal fascinante: alcanzar un punto en el que la realidad interior coincide con la exterior y el uso libre del poder moldeador del artista resulta no en distorsión, sino en una mayor fidelidad".

events before, during, and after the murder[95]" (Malin, 1968, p. 103). Albright tampoco duda de la veracidad del relato: "No one except the people directly concerned, those who are still alive, is competent to pass judgment on its final validity as reportage. That, too, is a false scent, a wrong trail. It must be seen always as a story, though always as a true one[96]" (Malin, 1968, p. 84), Cantavella (2002) considera que se tomó "escasísimas libertades" (p. 22) y coincide con Trilling:

> The neutrality of his posture announces itself even in his prose, whose indistinctiveness is of a sort with which we are familiar in popular writing, where communication is believed to be impeded rather than created by an author's presence on his page. The social object of Mr. Capote's investigation remains intact[97]. (Malin, 1968, p. 108)

Frente a esta opinión, encontramos a numerosos autores que critican la falta de veracidad de algunos de los datos aportados en el libro. Es el caso de Phillip Tomkins, que quiso realizar una labor de comprobación para la que se desplazó a Holcomb y Garden City y entrevistó a varios testigos. Cita un artículo de Robert Pearman, publicado en el *Times*, que recoge unas declaraciones de Bobby Rupp, novio de Nancy Clutter, en las que asegura que Capote no fue del todo fiel a la realidad: "He [Capote] put things in there that to other people make good reading but the people who were actually involved know that he exaggerated" (Malin, 1968, p. 45). En realidad, Bobby se refiere a que Capote le presentó como un gran atleta y él se definía como un jugador de baloncesto de una pequeña ciudad. Pero el momento del libro en el que Tomkins considera que más se ha faltado a la verdad es en la declaración de Perry. Según sus

[95] "El énfasis está en el hecho, no en la ficción, en la recreación, no en la creación. El objetivo de Capote parecía ser preservar el retrato del lugar y los hechos antes, durante y después del asesinato".
[96] "Nadie, excepto las personas directamente involucradas, las que todavía están vivas, es competente para emitir un juicio sobre su validez final como reportaje. Esto también es un rastro falso, un camino equivocado. Debe ser visto siempre como una historia, aunque siempre como una verdadera".
[97] La neutralidad de su postura se anuncia incluso en su prosa, cuya falta de distinción es de un tipo con el que estamos familiarizados en la escritura popular, donde se cree que la comunicación se ve obstaculizada en lugar de creada por la presencia de un autor en su página. El objeto social de la investigación del señor Capote permanece intacto.

averiguaciones, Perry ya había empezado a declarar en la cárcel de Las Vegas (y no en el trayecto en coche hacia Kansas, como figura en el libro) y ese viaje hacia Kansas no es como se describe. Tampoco coincide, según Tompkins, la versión ofrecida por Capote dese el punto de vista de Perry de cómo se cometieron los asesinatos y la declaración de Dewey sobre ese momento; y la mayor diferencia entre ambas versiones es que Capote explica que Perry no era consciente de lo que estaba haciendo, mientras Dewey asegura que Smith cometió los asesinatos con plena consciencia. Hay otros pasajes del libro que, a juicio de Tomkins, se alejan de la realidad: Mrs. Meier negó sus declaraciones y aseguró que apenas había hablado con Perry, Duane West y Alvin Dewey mantenían que fue Dick quien había matado a las dos mujeres. Capote tuvo la oportunidad de responder:

> What I wrote in the book was true. It is absolutely accurate. Mrs. Meier, wife of the under sheriff at the jail, turned against me. And Duane West is one of my bitterest enemies. And they were sort of working tooth and tong. As for Alvin Dewey, I don't know why he believed that. He always has and I don't know why he does because it's absolute untrue. And Mrs. Meier is just not telling the truth[98]. (Inge, 1987, p. 215)

Capote no dudó en replicar a todos aquellos que ponían en duda la veracidad de los hechos y aseguró que si le ponían reparos era porque describía Holcomb "como un lugar deprimente y lleno de catetos, pero así era; porque hay que saber dónde le aprieta a uno el zapato, eso es lo que yo digo" (Clarke, 2006, p. 468). A pesar de las investigaciones realizadas para intentar demostrar la poca precisión de los datos, Clarke considera que nadie consiguió encontrar errores importantes, aunque confiesa que Truman sí se permitió alguna licencia

[98] Lo que escribí en el libro era verdad. Es absolutamente exacto. La Sra. Meier, mujer del ayudante del sheriff de la cárcel, se volvió en mi contra. Y Duane West es uno de mis acérrimos enemigos. Y eran contrarios a mi trabajo. En cuanto a Alvin Dewey, no sé por qué creía eso. Siempre lo ha hecho y no sé por qué lo hace porque es absolutamente falso. Y la Sra. Meier simplemente no está diciendo la verdad.

creativa. Preocupado por encontrar el final adecuado para el libro (dificultad con la que ya se había topado en sus obras anteriores), decidió inventar una escena que le permitiera cerrar con una sensación agradable. Y así surgió la escena final del libro, que relata un encuentro entre Alvin Dewey y Susan Kidwell, la mejor amiga de Nancy Clutter, en el cementerio de Garden City. Los personajes cuentan cómo les ha ido desde que ocurrieron los asesinatos y dejan patente el mensaje de que la vida continúa (Clarke, 2006, p. 469). Clarke compara esta escena con el final de *El arpa de hierba* —una vez más, aparece una similitud con su obra anterior— y considera que en el caso de *A sangre fría* no funciona igual de bien. Clarke no fue el único en criticar este final, sobre el que Capote se defendió: "Me criticaron mucho por ello. Decían que debí terminar con las ejecuciones, con aquella horrible escena final. Pero yo sentía que debía regresar a la ciudad, hacer que todo volviera a cerrar el círculo, terminar en paz" (Clarke, 2006, p. 470)

Uno de los más críticos con la rigurosidad del autor es González de la Aleja, quien afirma que "si Capote hubiese servido sólo a la verdad y la hubiese presentado de una manera imparcial, el gran público americano no hubiese acogido en sus hogares a una persona capaz de matar a toda una familia" (1985). Enumera una serie de efectos empleados por el autor para conseguir convertir a los asesinos en víctimas:

- Presentar a Perry como una víctima de la sociedad.
- Convertir a Perry en un instrumento inocente en manos de Dick.
- Contar el crimen desde el punto de vista de Perry y más tarde de cuando ocurre; de esta manera, los asesinos han pasado a ser víctimas y el odio ha dado paso a la compasión. Por el contrario, Garrett interpreta este punto como una herramienta para mantener la intriga: "There is good narrative justification for holding back on the naked brutality of

> the murder scene until late. What happened is essential to the suspense of the story in Capote's arrangement[99]" (Malin, 1968, p. 88).

- Insistir en los posibles defectos del juicio: abogados defensores que aceptan el trabajo de mala gana, pésima elección del jurado, etc.

A pesar de sus críticas a la veracidad de la información, este autor defiende la calidad narrativa del libro y opina que la falta de autenticidad no resta validez literaria al libro: "Cuando la mentira es un arte sólo queda rendirse a su encanto" (1985).

En el citado artículo de Pearman también se asegura que la escena de la venta del caballo no fue tal y como se describe en el libro, pero González de la Aleja encuentra la justificación:

> Este dato, en principio un tanto intrascendente, sirve para significar la intención del autor de mantener el tono factual del libro, recubierto siempre de unos elementos evocadores que le diesen a la novela el carácter poético que había logrado en su ficción anterior. El vestido, la yegua, las aguas del río, el osito de peluche, sirven para resaltar la tremenda fragilidad del ser humano. (González de la Aleja, 1990a, p. 76)

En esta misma línea se sitúa Brady, quien defiende que "the nonfiction novel does not need to simply rest on the strength of its facts. Unlike a piece of journalism or history, where facts are primary, a nonfiction novel used facts as tools for literature[100]" (Brady, 2006, p. 50) y asegura que cambiar o manipular algunos detalles de la historia general no perjudica a la credibilidad de la novela de no ficción. Según él, "Capote is using the facts to provide 'essential authenticity' at the same time transforming them into artistic narrative. *In Cold Blood* is in many ways a work of

[99] "Hay una buena justificación narrativa para retrasar la brutalidad de la escena del asesinato hasta más tarde. Lo que ocurrió es esencial para el suspense de la historia en el desarrollo de Capote".
[100] "La novela de no ficción no necesita descansar simplemente en la fuerza de sus hechos. A diferencia de una pieza de periodismo o historia, donde los hechos son primordiales, una novela de no ficción usaría los hechos como herramientas para la literatura".

journalism, but how it relates facts and information is determined by its author's novelistic aims and methods[101]" (Brady, 2006, p. 51). Este autor destaca que una de las fortalezas periodísticas de la novela de no ficción es su capacidad para formar una narrativa coherente a partir de hechos, cosa que no ocurre con los reportajes periodísticos normales. (Brady, 2006, p. 51).

No hay unanimidad acerca de si *A sangre fría* es una obra de periodismo o de literatura. Nance (1976) la define como "the best piece of artistic journalism ever written[102]" (p. 178). González de la Aleja, por su parte, no duda en sostener que se trata de una novela:

> Capote transforma la experiencia en arte; para ello manipula e incluso miente, lo cual no hace que sea cuestionable el valor literario del libro, sino que revitaliza el sentido de la novela, de la creación como el elemento más útil que tiene el ser humano para acceder al verdadero significado de una realidad que cada día parece más difusa y difícil de aprehender. (González de la Aleja, 1990a, p. 62)

A la misma conclusión llega Plimpton, que, además, señala la persuasión y la altitud poética entre sus características:

> The nonfiction novel should not be confused with the documentary novel—a popular and interesting but impure genre, which allows all the latitude of the fiction writer, but unusually contains neither the persuasiveness of fact nor the poetic altitude fiction is capable of reaching[103]. (Plimpton, 1966)

Capote afirmó que su objetivo era hacer un experimento que combinase un hecho real con las técnicas de escritura propias de la ficción. Chillón considera que consiguió lo que se había

---

[101] "Capote está usando los hechos para proporcionar "autenticidad esencial" al mismo tiempo que los está transformando en narrativa artística. *A sangre fría* es de muchas maneras un trabajo de periodismo, pero la manera en que relaciona hechos e información está determinada por los objetivos y métodos novelísticos de su autor".

[102] "La mejor pieza de periodismo artístico jamás escrita".

[103] La novela de no ficción no debería confundirse con la novela documental—un género popular e interesante pero impuro, que permite toda la libertad del escritor de ficción, pero que inusualmente contiene ni la persuasión de los hechos ni la altura poética que la ficción es capaz de alcanzar.

propuesto: “Que una narración acerca de hechos auténticos, meticulosamente obtenidos, seleccionados y contrastados, podía alcanzar un valor literario comparable al de la ficción novelística pura” (Chillón, 1999, p. 210). En el próximo capítulo analizaremos las técnicas que utilizó para escribir la historia, pero, como hemos visto hasta ahora, la elección del tema cumplía criterios periodísticos que no siempre respetó en el uso de las fuentes de información. Y, como también hemos puesto de manifiesto, ofrecer una información veraz no era el fin, sino que los hechos reales constituían la herramienta para realizar su experimento, es decir, eran parte de una estrategia literaria.

4.3. La estructura temporal, la construcción de escenas y el registro de diálogos

Mckee (1997) define estructura como "una selección de acontecimientos extraídos de las narraciones de las vidas de los personajes, que se componen para crear una secuencia estratégica que produzca emociones específicas y expresen una visión concreta del mundo" (p. 53).

A Sangre fría está divido en cuatro capítulos. El primero de ellos —"Los últimos que les vieron con vida"— presenta a los personajes y cuenta lo que les sucedió tanto a asesinos como a víctimas durante las últimas horas antes del asesinato; el segundo —"Personas desconocidas"— narra las investigaciones llevadas a cabo hasta descubrir a los culpables y los viajes de estos tras cometer el crimen; el tercero —"Respuesta"— describe la escapada de los sospechosos y la persecución de la policía; el cuarto —"El rincón"— está dedicado a la vida de los asesinos desde su detención hasta la ejecución de la condena. Cada capítulo está dividido en varias secciones (21 el primero, 17 el segundo, 23 el tercero y 25 el cuarto) que van cambiando la acción de escenario y, en ocasiones, introducen saltos temporales. Vamos a denominar escenas a estas secciones tomando la definición de Páez (2001): Las escenas obran dentro de la historia como unidades mínimas de acción, organización y continuidad de la narración" (p. 321). Añadimos la de Mckee (1997): "Una acción que se produce a través de un conflicto en tiempo y un espacio más o menos continuos, que cambia por lo menos uno de los valores de la vida del personaje de una forma perceptiblemente importante".

En el presente apartado analizamos la estructura de *A sangre fría*, cómo se organiza y distribuye la información y el uso de dos de las técnicas introducidas por el Nuevo Periodismo: por un lado, la construcción de la historia en escenas y, por otro, el registro de diálogos en su totalidad. Compararemos si el uso que les da Capote respeta las normas de un trabajo periodístico.

4.3.1. Estructura del relato periodístico y estructura narrativa en A sangre fría

La técnica clásica para estructurar la información periodística es la pirámide invertida (ofrecer la información por orden decreciente de importancia) que, según Martínez Albertos (1998, p. 197) solo se debe usar para textos rigurosamente informativos. El género del reportaje, indica, "ofrece una amplia gama de posibilidades para la organización y desarrollo" (1997, p. 306) y explica que en el reportaje de acción (*Action Story*) el periodista ofrece "una visión dinámica de los hechos que narra, los cuenta desde dentro, siguiendo el ritmo de su evolución, como viviendo el proceso de desarrollo en la línea temporal" (p. 308). Este sería el caso de *A sangre fría*, que plantea una estructura cronológicamente lineal, aunque —como veremos— va intercalando saltos temporales. Por su parte, *El País* (2021) recoge que en el reportaje "el relato ha de encadenarse con estructura y lógica internas. El periodista debe emplear citas, anécdotas, ejemplos y datos de interés humano para dar vivacidad a su trabajo" (p. 42) y justifica que no se siga un orden cronológico ni de importancia de la información: "Algunos hechos hay que esconderlos hasta el momento adecuado en que pueden revelarse como factor sorpresa" (p. 43). El mejor ejemplo de este tipo de elipsis lo encontramos al final del primer capítulo de *A sangre fría*, como vamos a ver a continuación. Los estudios sobre periodismo no recogen la estructura de textos en escenas, ya que su extensión no necesita ese tipo de divisiones. Sin embargo, en un texto del tamaño de *A sangre fría* se hace necesario. Lodge (1998) ofrece los motivos: "Dividir un texto en unidades más pequeñas tiene varios efectos posibles. Da a la narración, y al lector, tiempo para recobrar el aliento, por así decirlo, en las pausas" (p. 244). Permite, además, al autor cambiar de localización o saltarse la línea temporal. Wolfe (1975) señala la construcción escena por escena como uno de los cuatro procedimientos con los que los novoperiodistas conseguían dotar de esa "fuerza extraordinaria" a sus textos y señala las dificultades que se encontraron para

poder ser "testigos de escenas de la vida de otras personas a medida que se producían" (p. 50). En el caso de *A sangre fría*, Capote sí fue testigo de algunas escenas que se reproducen en el libro, pero la mayoría son creadas a partir de la elaboración de la información que consiguió recopilar.

Desde el punto de vista narrativo, McKee (1997) subraya que para definir la estructura hay que tomar decisiones y la define como "una selección de acontecimientos extraídos de las narraciones de las vidas de los personajes, que se componen para crear una secuencia estratégica que produzca emociones específicas y expresen una visión concreta del mundo" (p. 53). Según la definición de Mckee, la elección responde a una estrategia del autor con el objetivo de crear emociones específicas. Esta selección de contenidos es necesaria también en el periodismo informativo, pero el criterio de selección debe ser la relevancia de la información, "en función de los elementos básicos que dan significación y relieve a la noticia" (Martínez Albertos, 1998, p. 294). Romero (2006) defiende un punto de vista diferente y afirma que "todo relato posee sus propias leyes y, al olvidarse de ellas, al ocultarlas, se falsea la labor periodística. En el relato periodístico, la realidad es producto y resultado" (p. 131).

Capote también tuvo que seleccionar qué información ofrecía y cuándo la facilitaba. Teniendo en cuenta que reconoció que su motivación al tomar la decisión de escribir sobre este tema era literaria —"The motivating factor in my choice of material—that is, choosing to write a true account of an actual murder case—was altogether literary"[104] (Plimpton, 1966)—, podemos deducir que esa motivación fue la que determinó sus decisiones a la hora de escribir y seleccionar la información. Y, como señala Parratt (2006), la finalidad es una de las grandes diferencias entre el periodismo y la literatura, la del primero "es informar, aunque también

[104] "El factor motivador en mi elección del material—es decir, elegir escribir un relato real de un caso de asesinato actual—fue totalmente literario".

busque a menudo entretener haciendo uso para ello de técnicas literarias. La literatura tiene unos fines más estéticos y de entretenimiento, a los que a veces acompañan de los informativos". En ambas disciplinas el criterio de selección de los hechos es diferente:

> En el periodismo se seleccionan hechos siguiendo criterios de utilidad pública –o al menos así debería ser– mientras que en la literatura existe una libertad absoluta de contenidos y su selección puede obedecer a múltiples criterios que en cualquier caso dependen únicamente del autor. (Parratt, 2006)

Martínez Albertos (1998) considera que la estructura informativa es inversa a la estructura clásica de una obra literaria, que consta de tres partes: planteamiento, nudo y desenlace. En esta estructura, el clímax se sitúa al final de la acción, mientras que en periodismo la estructura es abierta, carente de suspense. Los acontecimientos que componen el relato de *A sangre fría* están ordenados cronológicamente, pero su estructura también se adapta al modelo clásico literario:

- Planteamiento, que "prepara el terreno mostrándonos algún tipo de cambio que se produce en la vida de los personajes o una alteración del orden social predominante" (Font, 2009, p.14). Corresponde al primer capítulo, "Los últimos que les vieron con vida", que narra las horas previas al crimen tanto de asesinos como de víctimas y finaliza con el momento del asesinato.
- Nudo, donde "el autor ahonda en la complejidad que surge de ese cambio a medida que los personajes intentan resolver o aceptar los distintos desafíos a los que se enfrentan, de modo que puedan regresar a una sensación de orden" (Font, 2009, p. 14). Lo abarcarían los dos capítulos centrales. "Personas desconocidas" y

"Respuesta", que narra la huida de los asesinos hasta su detención y las investigaciones policiales llevadas a cabo para dar con ellos.

- Desenlace, cuando "ese orden se restablece, o al menos los personajes aceptan su nueva situación" (Font, 2009, p. 14). Correspondería al último capítulo, "El rincón", que describe la vida de los asesinos desde su detención hasta su ejecución.

Lodge (1998) define la estructura de una narración como "el conjunto de vigas que sostiene un moderno rascacielos: no se ven, pero determinan la forma y carácter del edificio. Los efectos de la estructura de una novela, sin embargo, no se materializan en el espacio sino en el tiempo" (p. 315).

A la hora de hablar de estructura temporal, hay que diferenciar entre tiempo externo —el momento en el que ocurre la historia— y tiempo interno, que es la relación entre lo que dura la historia y el modo de contarla, que puede condenar o expandir su ritmo. El tiempo externo de *A sangre fría* abarca seis años y es el período comprendido entre el 14 de noviembre de 1959, cuando se produjo el asesinato, y el 14 de abril de 1965, cuando los asesinos fueron ejecutados, y, como señala González de la Aleja (1990a), se da la particularidad de que el tiempo externo llegó a coincidir con el momento en el que el autor estaba escribiendo, "se produce un anacronismo entre el libro que se está escribiendo y la realidad tal y como se está desarrollando" (p. 67).

Ese período de seis años se presenta en orden cronológico; sin embargo, en numerosas ocasiones, especialmente en el primer capítulo, se producen saltos temporales hacia momentos pasados (analepsis o *flashback*) —"infracción temporal por medio de la cual se introduce en el relato un hecho o conjunto de hechos que, según el orden lógico de éste, deberían de haber sido expresados con anterioridad" (Romero, 2006, p. 135)— o hacia momentos futuros (prolepsis o

flashforward) —"la prolepsis, en cambio, consiste en mencionar en un momento dado hechos que, según el orden lógico, deberían citarse después" (Romero, 2006, p. 135)—.

Las analepsis tienen como función principal ofrecer información necesaria para contextualizar la historia y para conocer a los personajes. Romero (2006) destaca este segundo aspecto: "Las evocaciones, al ser materializadas en amplias y detalladas descripciones, ayudan eficazmente no sólo a la caracterización de los personajes sino a explicar sus comportamientos y el ámbito en el que se desarrolla la acción" (p. 138). Cita como ejemplo de estas evocaciones el momento en el que se presenta el personaje de Herbert Clutter. Capote ofrece una descripción física y un resumen biográfico del personaje, pero para definir su carácter, sus preocupaciones y anhelos, recurre a acontecimientos pasados. Lo hace para expresar la preocupación por la salud de su mujer, aunque "el miércoles anterior, de regreso del «Centro Médico Wesley» de Wichita, su lugar habitual de retiro, tras someterse a dos semanas de tratamiento, la señora Clutter llevó a su marido noticias casi increíbles" (Capote, 1972, p. 16); también para dar su opinión sobre la relación entre su hija y su Bobby Rupp, con el que llevaba tres años saliendo y sobre el que "había aconsejado a Nancy que dejara de 'ver tanto a Bob' tratando de hacerle entender que era mejor distanciarse de él gradualmente" (Capote, 1972, 18).

Romero defiende que las analepsis también son necesarias para "comprender la razón de los asesinatos" (p. 140), ya que —según ella— la vida anterior de Dick es necesaria para entender su comportamiento. Cita varios ejemplos de analepsis que aportan información imprescindible sobre este personaje y el accidente sufrido en 1950 que desfiguró su rostro, le provocaba los dolores de cabeza que sufría con frecuencia e incluso, según el padre de Dick, le cambió el carácter. Lo mismo sucede con el personaje de Perry, al que vamos conociendo a través de la información de acontecimientos pasados que se intercala en la narración.

En cuanto a la función de ofrecer información para contextualizar la historia, un buen ejemplo es el relato de Floyd Wells —antiguo compañero de prisión de Dick y persona que informa a la policía sobre la identidad de los sospechosos— que recuerda cómo conoció a la familia Clutter y cómo habló a Dick sobre ella. La analepsis es necesaria para comprender quién es el personaje, cuál era su relación con los asesinos y de qué manera desveló su identidad. El reportaje periodístico se caracteriza, entre otras cosas, por la profundidad con la que aborda el tema y por su extensión y amplitud, no solo en lo referente al número de palabras, sino también de mirada (Mayoral, 2013, p. 190). La información para contextualizar la historia tiene cabida en un reportaje. En el caso citado, además, el pasado de Floyd Wells es necesario para la comprensión de la historia.

La escena final del libro incluye una analepsis que sirve como cierre de la historia. Han pasado cuatro años y algunas cosas han cambiado. Susan Kidwell (la mejor amiga de Nancy Clutter) estudia en la universidad, Bobby Rupp (novio de Nancy) se ha casado, el juez Tate ha fallecido. El objetivo aquí no es ofrecer información para contextualizar, según Clarke (2006), "el mensaje es muy claro: incluso entre los muertos la vida continúa" (p. 469). Se trata también de un recurso cinematográfico que Mckee (1997) denomina "resolución":

> Toda película necesita una resolución como cortesía hacia el público. Porque si el clímax ha emocionado a los espectadores, si se están riendo a carcajadas, si están templando de terror, si están llenos de ira social, si se están secando las lágrimas, resulta de mala educación cortar de repente la imagen y comenzar a mostrar los créditos. (Mckee, 1997, p. 377)

El hecho de que el libro finalice con un recurso cinematográfico en una escena que, además, es ficticia (Clarke, 2006, p. 469), es otro indicio importante del predominio del objetivo

literario frente al periodístico. Es cierto que el reportaje permite una mayor libertad estilística en su narración, pero el hecho de añadir una escena inventada implica saltarse el primer principio del periodismo: la veracidad de los hechos. Como indican Kovach y Rosenstiel (2012), "no añadir nada significa, sencillamente, no añadir cosas que no ocurrieron" (p. 111).

El otro recurso de salto temporal son las prolepsis, que, como señala Romero (2006), "van ligadas al narrador omnisciente, él posee un dominio dentro del tiempo" (p. 143). Capote las usa en ocasiones simplemente para completar la información que se está dando en ese momento: "Además, como declararía después, se sentía empeñado en la empresa de descubrir el autor del delito como si se tratara casi de una «cuestión personal»" (Capote, 1972, p. 92). Pero la mayoría de las prolepsis se usan con el objetivo de mantener la intriga del lector; en palabras de Romero (2006), "funcionan de manera semejante a los avances de películas: despiertan el interés del receptor para garantizar la lectura" (p. 138). Ejemplos de este uso son la escena en la que presenta a la familia Clutter, que finaliza anunciado que Herbert "se volvió a casa y comenzó su jornada de trabajo, sin saber que había de ser la última" (Capote, 1972, p. 23), el momento en el que Nancy prepara su ropa para el día siguiente, "un vestido de terciopelo rojo, el más lindo que tenía, confeccionado por ella misma, vestido que había de servirle de mortaja", la descripción del personaje de Bonnie —"hoy, el último día de su vida, la señora Clutter guardó en el armario la bata cretona que llevaba puesta" (Capote, 1972, p. 40)— y la descripción inicial de libro (p. 15), en la que se menciona que nadie oyó los cuatro disparos y que después el vecindario se volvió receloso hasta el punto de que empezaron a mirarse todos como extraños. González de la Aleja señala que el autor "va creando el suspense y anunciando la tragedia introduciendo la muerte en la vida cotidiana de los Clutter" (González de la Aleja, 1990a, p. 71).

Una variante de estos “anuncios de lo que va a ocurrir”, como los define Ortells (1999, p. 110), la constituyen los acontecimientos que deberían haber ocurrido pero que el crimen truncó. Como ejemplos podemos citar la fiesta de Acción de Gracias que el señor Clutter “pensaba celebrar en grande. Efectivamente, habían sido invitados cincuenta y tantos parientes” (Capote, 1972, p. 16), la boda de su hija Bervely “fijada para la semana de la Navidad” (Capote, 1972, p. 16) o la recuperación de Bonnie Clutter, que “había vuelto a ser «la de antes»; como preludio a la normalidad, a las fuerzas que iba a recobrar tan pronto, se había pintado los labios” (Capote, 1972, p. 17).

Romero (2006) recoge una tercera función de este recurso: “A veces las prolepsis adoptan un sentido irónico y, sobre todo, colaboran eficazmente a la caracterización del personaje” (p. 144). Cita como ejemplo una anécdota protagonizada por la encargada de correos:

> -Esta pobre vieja duerme tranquila como siempre. El que quiera jugarme una mala pasada, que lo intente y ya verá.
>
> (Once meses después, unos enmascarados armados con fusiles, tomándole la palabra, invadieron la estafeta de correos y aligeraron a la dama de novecientos cincuenta dólares). (Romero, 2006, p. 144)

Estas anacronías son un recurso importante para mantener la atención del lector. Capote seleccionó cuidadosamente la manera de ofrecer toda la información necesaria para la historia. A pesar de la gran cantidad de datos y detalles ofrecidos, la narración no pierde interés en ningún momento gracias a la forma acertada de distribuirlos. Este aspecto es también importante en un buen reportaje. Martín Vivaldi (1973) señala tres condiciones formales para un buen reportaje: un comienzo atractivo, un desarrollo interesante y un final concreto. La segunda implica “que

desde la primera a la última línea no decaída nunca la tensión del relato" (p. 80). Y esto Capote lo cumple con creces.

Una prueba de la importancia que las anacronías tienen en la historia es que dos de los grandes momentos están contados con un salto temporal: el momento del asesinato que se cuenta más tarde en boca de los asesinos y la decisión del antiguo compañero de prisión que los señala a la policía como sospechosos.

Como decimos, *A sangre fría* se ordena cronológicamente, pero el primer capítulo, que narra el día del asesinato, está contado en dos tramas paralelas: la de los asesinos y las víctimas. Desde el principio de libro, se van alternando escenas de la familia Clutter con otras que cuentan lo que estaban haciendo Dick y Perry en ese mismo momento. Capote, además, salta de una trama a otra ofreciendo coincidencias entre los personajes, como en el caso de Herbert y Perry —"Como Clutter, el jovenzuelo que se desayunaba en un café llamado «Joyita», no tomaba nunca café" (Capote, 1972, p. 23)— o Dick y Nancy:

> A mediodía dejaron las herramientas y Dick aceleró el motor y se quedó escuchando su zumbido regular, satisfecho y contento de haber llevado a término un buen trabajo.
>
> Nancy y su protegida Jolene estaban asimismo contentas y satisfechas de su trabajo de aquella mañana. (Capote, 1972, p. 34)

Estas comparaciones transmiten la idea de que tanto asesinos como víctimas están marcados por un destino que les va a unir inevitablemente y ayuda a crear ambiente de tragedia. Es, además, un elemento cinematográfico que Mckee (1997) define como transición, "entre dos escenas necesitamos un tercer elemento, el eslabón que une el final de la escena A con el principio de la escena B" (p. 362). Este autor cita varios ejemplos: un rasgo de caracterización, una acción, un objetivo, una palabra, la calidad de la luz, un sonido o una idea. El final de la

escena que presenta a Perry y el inicio de la siguiente, en la que presenta a Nancy, son claros ejemplos de este recurso. La primera finaliza con un sonido —"El bocinazo de un coche. Dick, al fin" (Capote, 1972, p. 27)— y, en la segunda, el personaje responde a la escucha de un sonido —"¡Por Dios bendito, Kenyon! ¡Que ya te oigo!" (p. 27)—.

En cuanto al tiempo interno, que definíamos como la relación entre lo que dura la historia y el modo de contarla, se construye con los siguientes recursos: resumen, elipsis, descripción y escena. El resumen es una técnica que condensa parte de la historia ofreciendo solo la información mínima, sin detalles. Favorece el ritmo de la narración porque el tiempo interno avanza muy rápidamente. Lodge (1998) subraya que esta técnica "parece adaptarse a nuestro gusto moderno por la ironía, la rapidez y la concisión" (p. 190) pero que corre el riesgo de volverse monótono. Los términos empleados por Lodge nos hacen pensar en las tres características principales de la escritura periodística: concisión, claridad y una construcción que llame la atención (Dovifat, 1959) ya que, como señala Martínez Albertos (1998), "en los periódicos se escribe, fundamentalmente, para que los textos sean entendidos de forma rápida y eficaz" (p. 178). Sin embargo, este recurso es el menos empleado por Capote, interesado en ofrecer la historia en profundidad y que recurre a él solo en momentos en los que los detalles no son importantes para la historia como, por ejemplo, en algunos momentos de la huida de los asesinos —"Una semana en la ciudad de México y después él y Dick habían seguido hacia el sur: Cuernavaca, Taxco, Acapulco" (Capote, 1964, p. 132)— o cuando narra los primeros días de Perry en el calabozo: "Pasó un mes y otro con nevadas casi a diario. La nieve blanqueó el paisaje de color trigo, quedó acumulada en las calles de la ciudad, silenciándolas" (Capote, 1964, p. 271).

La elipsis es la eliminación de una parte de la historia que produce un salto temporal en el relato. Capote elige este recurso al final del primer capítulo. Desde el inicio del libro, el autor va contando cómo vivieron las últimas horas antes del crimen tanto los asesinos como las víctimas. La acción transcurre en paralelo a través de escenas que cambian de una trama a otra hasta que, en una de ellas, los asesinos llegan a la casa de los Clutter. En ese momento el relato salta a la mañana siguiente, eliminando lo que sucedió la noche del asesinato:

> Aquí es, aquí es, tiene que ser aquí. Allí está el Colegio, aquí el garaje, ahora tenemos que girar hacia el sur.
>
> A Perry le parecía como si Dick estuviera murmurando alborozados conjuros. Dejaron la autopista, atravesaron a toda velocidad la desierta Holcomb y cruzaron las vías del Santa Fe.
>
> —El banco, eso debe de ser el banco: ahora hemos de volver al oeste, ¿ves los árboles? Aquí es, tiene que ser aquí.
>
> Los faros del auto descubrieron un camino bordeado de olmos de China y recorrido de matojos de cardos que arrastraba el viento. Dick apagó los faros, aminoró la marcha y se detuvo hasta que sus ojos se acostumbraron a distinguir en la noche bañada de luna. Al cabo de poco, el coche avanzó cautelosamente.
>
> Holcomb se halla a veinte kilómetros al este del huso horario de la montaña, circunstancia que provoca más de una queja porque significa que a las siete de la mañana —y en invierno a las ocho o incluso después— todavía es oscuro y las estrellas, si las hay, brillan aún, como ocurría aquel domingo por la mañana cuando los dos hijos de Vic Irsik cumplían con su diario menester. (Capote, 1965, pp. 69-70)

Esta elipsis tiene como objetivo crear intriga en el lector. Se sabe que los asesinos han cometido el crimen, pero no se desvela el cómo ni el porqué. El autor crea intriga ocultando parte de la información o retrasando el momento de ofrecerla. Según Lodge, la narración "mantiene el interés del público formulando preguntas y retrasando las respuestas. Las preguntas son a grandes rasgos de dos tipos: se refieren o bien a la causalidad (¿quién lo hizo?) o bien a la temporalidad (¿qué pasará ahora?)" (Lodge, 1998, p. 33). Font destaca la importancia del momento en el que se revela la información: "La tensión está relacionada con el ritmo de la narración, es decir, de qué modo el autor dosifica las piezas argumentales para no revelar demasiada información muy pronto o demasiado tarde" (Font, 2009, p. 24). Otro ejemplo de elipsis es el instante de la detención. La narración va desgranando qué hacían los asesinos en los momentos previos a la vez que desvela que la policía ya los ha localizado sin que se hayan dado cuenta:

> Absorto en sus planes, Dick no vio el coche de la patrulla de reconocimiento que pasaba junto a él, muy despacio. Tampoco lo vio Perry, que precisamente entonces bajaba los escalones de Correos con la caja al hombre, el coche que pasaba por delante, lleno de policías. (…) Perry, mientras el coche de la patrulla se acercaba a ellos, asintió. (Capote, 1972, 232)

Así finaliza la escena y la siguiente se sitúa ya en las dependencias para interrogatorios de la Prisión de Las Vegas. Es interesante resaltar cómo Capote juega con el ritmo en esta escena. Va describiendo la acción como si quisiese dar sensación de cámara lenta: el coche pasaba "muy despacio", Dick estaba "absorto". Ofrece esa sensación de calma previa a la tormenta y retrasa el clímax de la acción para, a continuación, dar un salto temporal y dejar al lector sin saber cómo fue la detención. Dosifica la información que ofrece para mantener la intriga. Teniendo en cuenta

que *A sangre fría* se publicó cuando ya los asesinos habían sido ejecutados, Capote tenía el reto de ser capaz de escribir una historia en la que le interés no decayese aun cuando el lector ya conociera el final.

Los otros dos recursos del tiempo interno —escenas y descripciones— se analizan en sus correspondientes apartados[105], pero lo visto hasta ahora deja claro que Capote empleó un orden cronológico para contar la historia y que ese orden está alterado en los momentos en los que el autor consideraba necesario añadir o suprimir información. De la misma manera, el ritmo se acelera o ralentiza en función de la importancia que se otorga a cada parte de la historia. "The narrative elements that Capote borrows from fiction act as glue, not only putting together facts into a narrative, but also providing an emotional attachment to the story[106]" (Brady, 2006, p. 52).

La distribución de la información sigue el método de suspense "formulando preguntas y retrasando las respuestas" descrito por Lodge (1998, p. 33). Según él, las preguntas "son a grandes rasgos de dos tipos: se refieren a la causalidad (¿quién lo hizo?) o bien a la temporalidad (¿qué pasará ahora?)" (p. 33). Al tratarse de una historia real de la que el lector tiene (o puede tener) información previa, estas cuestiones, especialmente la primera, no gozan de la misma validez. Pero durante toda la narración, el autor va planteando interrogantes y, antes de conocer la respuesta, ya nos ha planteado el siguiente. Al inicio del libro nos preguntamos "¿qué va a ocurrir?", al final del segundo capítulo se plantea el segundo interrogante: "¿por qué lo hicieron?; la siguiente cuestión es "¿conseguirán escapar?" y, finalmente, "¿serán ejecutados?".

[105] Tanto la construcción de escenas como las descripciones detalladas son procedimientos empleados por los novoperiodistas y por esa razón se analizan en los apartados 4.3. y 4.6.

[106] "Los elementos narrativos que Capote toma prestados de la ficción actúan como pegamento, no solo juntando hechos en una narración, sino también brindando un apego emocional a la historia.".

4.3.2. La construcción de escenas y los diálogos de los personajes

La escena es un recurso temporal que consiste en narrar los acontecimientos respetando el tiempo real de la historia, como si la estuviésemos presenciando "en directo". Conlleva un ritmo más lento que la elipsis o el resumen, pero produce un acercamiento del lector hacia los personajes, que son los que llevan el peso de la narración, y permite imaginarse visualmente lo que está ocurriendo (cosa que no sucede con la elipsis o el resumen).

Lodge (1998) considera que el relato oscila entre dos maneras de ofrecernos la información: mostrar y explicar. Según él, "la forma más pura de explicar es el resumen autorial, en el que la precisión y abstracción del lenguaje del narrador borran la particularidad e individualidad de los personajes y sus acciones" (Lodge, 1998, p. 187), pero que tiene como utilidad acelerar el ritmo del relato. En contraposición se sitúa la escena, cuyo ritmo es más lento, pero que nos muestra qué ocurrió y reproduce el diálogo de los personajes. Lodge (1998) explica que "la manera más pura de mostrar es citar el discurso de los personajes: entonces el lenguaje refleja exactamente el acontecimiento (porque el acontecimiento es lingüístico)" (p. 185).

Wolfe (1976) señaló que la construcción escena-por-escena era el motivo fundamental de la fuerza de los relatos de los novoperiodistas y que esta técnica consistía en contar la historia "saltando de una escena a otra y recurriendo lo menos posible a la mera narración histórica" (p. 50). Este recurso no se emplea habitualmente en periodismo, que suele llevar implícita la función de resumir la información y ofrecer solo los datos más importantes. Cierto es que el reportaje permite una extensión y una profundidad mayores a la noticia, pero el uso de escenas en reportajes es excepcional.

La división de la estructura en escenas tiene una clara influencia de las técnicas cinematográficas. Clarke (2006) señala que "utilizando las técnicas que había aprendido como guionista cinematográfico, presenta a los principales protagonistas con breves y dinámicas escenas" (p. 465). Y a pesar de que Capote no admitió ser consciente de haber usado estas técnicas —"Consciously, not at all. Subconsciously, who knows?" (Plimpton, 1966)— su uso está fuera de duda. Fonseca también ve clara esta influencia:

> O primeiro ponto a ser levantado é a própria estruturação narrativa proposta por Truman. Sua maneira de contar a historia é muito semelhante á cinematográfica. Isso porque ele trabalha con cenas e diversos planos, que en determinado momento acabam se cruzando. Desde o inicio da obra, o leitor segue un fluxo narrativo seccionado em cenas. As técnicas descritivas e altamente visuais corroboram para que o leitor imagine cada cenário e megulhe de vez no "filme" em suas mãos. Como já discutido, essa técnica remete aos folhetins e funciona muito ben para cativar o leitor[107]. (Fonseca, 2013, p. 44)

Tal y como avanza Fonseca, la estructura no solo se divide en escenas, sino que estas corresponden a dos tramas (la de los asesinos y las víctimas) que se van intercalando de manera que la acción salta de una a otra. Esta técnica, muy propia del cine, permite también al autor ir variando el foco hacia temas diferentes. Así lo señala Fonseca:

> Ao mesmo tempo, essa alternância nos planos narrativos permite que o narrador conduza sua história mesclando temas. Em dado momento da obra seu foco maior é a religião; em outro é a violencia; em outro, historias do pasado; e assim por diante. Os diferentes

[107] El primer punto a plantear es la propia estructura narrativa propuesta por Truman. Su manera de contar la historia es muy semejante a la cinematográfica. Eso es porque él trabaja con escenas y diversos planos, que en determinado momento acaban cruzándose. Desde el inicio de la obra, el lector sigue un flujo narrativo seccionado en escenas. Las técnicas descriptivas y altamente visuales corroboran para que el lector imagine cada escenario y bucee de una vez por todas en la "película" en sus manos. Como ya se ha discutido, esa técnica remite a los folletines y funciona muy bien para cautivar al lector.

> níveis, pelos quais caminha a narrativa faz com que os leitores viajem de uma cena a outra, de um ambiente ao outro, como em uma mudança cinematográfica.[108] (2013, p. 46)

Fonseca apunta también que esta estructura sirve asimismo para captar la atención del lector.

Frente al narrador literario, que es el encargado de presentar a los personajes y facilitar la información necesaria para comprender la historia, el cine ofrece la información a través de imágenes (que serían el equivalente a las descripciones) y a través de los diálogos de los personajes, pero no es habitual que exista un narrador. McKee (1997) hace ver que, así como el compositor trabaja con notas musicales o el escultor con piedra, "la materia prima del escritor es el lenguaje" (p. 172) y señala que la fuerza de una historia está en las palabras de sus personajes. En *A sangre fría*, el narrador cede peso a sus personajes, que son los encargados de ofrecer la información a través de su parlamento, en forma de monólogo o diálogo. Capote consigue así, por un lado, potenciar la idea de objetividad y de que él se mantiene al margen porque son los personajes los que hablan y, por otro, ofrecer una narración más cinematográfica.

Las escenas se construyen con intervenciones de los personajes y esto nos lleva a otra de las herramientas introducidas por los novoperiodistas, que consistía en registrar los diálogos en su totalidad. El único formato periodístico que reproduce diálogos es la entrevista —o, en menor medida, las declaraciones de una persona que se insertan en una información— y se diferencia de los diálogos reproducidos en una escena en dos aspectos fundamentales: solo hay una persona que aporta información, la otra se limita a preguntar; está centrada en un objetivo (ofrecer la

[108] Al mismo tiempo, esta alternancia en los planos narrativos permite que el narrador conduzca su historia mezclando temas. En un momento dado de la obra, su enfoque mayor es la religión; en otro es violencia; en otro, historias del pasado; etcétera. Los diferentes niveles por los cuales camina la narración hacen que los lectores viajen de una escena a otra, de un ambiente a otro, como en un cambio cinematográfico.

valoración de un personaje acerca de un hecho concreto, conocer la personalidad del entrevistado, etc.) y nunca implica acción.

Según Wolfe, los escritores del Nuevo Periodismo aprendieron que "el diálogo realista capta al lector de forma más completa que cualquier otro procedimiento individual. Al mismo tiempo afirma y sitúa al personaje con mayor rapidez y eficacia que cualquier otro procedimiento individual" (Wolfe, 1976, p. 50). Martínez Albertos (1998) concede unas características similares a la entrevista periodística: "Posee una apariencia de calor humano propio, nacido de la sensación de inmediatez que se establece a través del recurso de las, en principio, propias y personales palabras del entrevistado" (p. 310). Pero, además de estas ventajas de captar la atención del lector y acercarlo a los personajes, los diálogos ayudaban a Capote a potenciar la sensación de objetividad que tan importante era para él. Lodge explica este aspecto:

> El diálogo es presentado de una manera neutra, objetiva, sin interpretación introspectiva por parte de los personajes ni comentarios del narrador, sin variación alguna de las coletillas *él/ella pregunta/dice*, desprovistas de adverbios, sin siquiera interpolaciones entre las preguntas y respuestas. (Lodge, 1998, p. 180)

Frente a la opinión de Martínez Albertos (1998), que considera que se abusa de las entrevistas periodísticas y que las únicas que están plenamente justificadas son las entrevistas de personalidad, Capote no duda en reproducir diálogos frecuentemente, incluso cuando estos no ocurrieron exactamente como están escritos. Según explicó el autor (Plimpton, 1966), en ocasiones las escenas aúnan el resultado de varias entrevistas, como es el caso del momento en el que encuentran los cadáveres o la escena en la que la encargada de correos y su madre comentan que han visto pasar ambulancias de camino hacia la casa de los Clutter. Capote selecciona declaraciones que recogió en esas entrevistas para crear una escena dialogada. Esto plantea

varias discrepancias con el método de trabajo periodístico. Por un lado, está sacando declaraciones de contexto, lo que podría modificar su significado. Kovach y Rosenstiel (2012) rechazan esta práctica y resaltan la importancia de "no añadir nada": "Esto es más que 'no inventar nada' o que no maquillar los hechos, porque también niega la posibilidad de resituar los sucesos en el tiempo o en el espacio o refundir personajes o acontecimientos" (p. 111). Por otro lado, las escenas que está creando se presentan como hechos que, en realidad, no ocurrieron. Cierto es que, como señala el libro de estilo de *El País* (2021), la atribución de fuentes en un reportaje no se hace de igual manera que en una entrevista, para no resultar reiterativo. Tampoco es necesario ofrecer todas las declaraciones entrecomilladas. Pero el hecho de crear escenas que no existieron va más allá de la simple introducción de técnicas narrativas en un trabajo periodístico. La finalidad del periodismo es contar hechos; con interpretación, con contexto…, pero hechos verídicos y contrastados, nunca inventados. El documento "Principios Internacionales de la Ética Profesional" publicado por la UNESCO recoge la adhesión del periodista a la realidad objetiva:

> La tarea primordial del periodista es la de servir el derecho a una información verídica y autentica por la adhesión honesta a la realidad objetiva, situando conscientemente los hechos en su contexto adecuado, manifestando sus relaciones esenciales, sin que ellos entrañe distorsiones, empleando toda la capacidad creativa profesional, a fin de que el público reciba un material apropiado que le permita formarse una imagen precisa y coherente del mundo, donde el origen, naturaleza y esencia de los acontecimientos, procesos y situaciones sean comprendidos de la manera más objetiva posible". (Bonete, 1995, p. 233)

Videla (2004) recalca la obligación de veracidad en el ejercicio del periodismo y explica que se materializa en unas pautas de trabajo: “El periodista debe narrar los acontecimientos, difundir los hechos y captar la realidad tal cual es, sin recurrir al sensacionalismo, a la exageración, al chismorreo o a la formulación interesada y manipuladora de la personalidad” (pp. 110-111).

Para explicar la finalidad de esta forma de escribir en periodismo, acudimos a la argumentación de Martínez Albertos (1998), quien defiende que el motivo es que “el periodista intenta eludir la responsabilidad de reducir a sus propias palabras el pensamiento del entrevistado y prefiere servirse de manera manifiesta de las palabras de su interlocutor para exponer los puntos de vista ajenos” (p. 311). Si Capote se había marcado como objetivo no aparecer en el libro (Grobel, 1986, p. 117) y quería potenciar la sensación de objetividad, la mejor manera era dejar que fuesen los personajes los que hablasen. De esta manera, podemos comprobar que los acontecimientos más importantes de la historia están contados en forma de diálogo o declaraciones de un personaje, nunca por el narrador:

- Perry confiesa cómo cometieron los asesinatos (Capote, 1972, p. 250 y ss.).
- Larry Hendricks, profesor de inglés, relata cómo descubrieron los cadáveres e incluye los diálogos con su esposa, el sheriff y el vice-sheriff. (Capote, 1972, p. 73 y ss.).
- La mujer de Alvin Dewey narra cómo recibieron la noticia de la detención (Capote, 1972, p. 229 y ss.) y Dewey cuenta los interrogatorios (Capote, 1972, p. 232 y ss.).
- Alvin Dewey cuenta el momento de la ejecución (Capote, 1972, p. 357 y ss.).

La otra función de los diálogos es presentar a los personajes. Uno de los rasgos característicos de cada persona es su forma de hablar y el lenguaje que utiliza. Wolfe (1976) señaló el registro de los diálogos en su totalidad como una de las cuatro técnicas clave del Nuevo

Periodismo y justificaba su éxito: “El diálogo realista capta al lector de forma más completa que cualquier otro procedimiento individual. Al mismo tiempo afirma y sitúa al personaje con mayor rapidez y eficacia que cualquier otro procedimiento individual” (p. 50) Por el contrario, Lodge advierte de que esto es un artificio:

> Un estilo narrativo que imitase fielmente la verdadera manera de hablar de la gente sería prácticamente ininteligible, como lo son las transcripciones de las conversaciones grabadas. Pero es un espejismo capaz de crear un poderoso efecto de autenticidad y sinceridad, de que lo que se dice es verdad. (Lodge, 1998, p. 38)

Sabemos que los diálogos de *A sangre fría* no reproducen fielmente la realidad por varios motivos: Capote no estuvo presente en la mayoría de las escenas y tiene que fiarse de las declaraciones de testigos. Al no usar grabadora en las entrevistas, dependía de su memoria (y la de Harper Lee) para reproducir el contenido, algunos diálogos están construidos con el contenido de entrevistas realizadas en momentos distintos. Sin embargo, sí se percibe una clara intención de perfilar a los personajes por su forma de hablar. Los personajes de Nancy y Kenyon, por ejemplo, usan expresiones de lenguaje más juvenil —“Dices ‘¡Buh!’ y me caigo al suelo” (Capote, 1972, p. 30), “Porque eres una tonta” (p. 52)— el personaje de Dewey, el investigador, es un hombre de pocas palabras, emplea frases cortas y denota seriedad y preocupación en todo momento, a excepción de la escena final cuando todo ha terminado y se presenta ya más relajado.

El personaje que mejor se define por su forma de hablar es claramente Perry. El narrador lo describe como “maniático del diccionario, amante de las palabras difíciles comprender, había venido dedicándose a mejorar la gramática y aumentar el léxico de su compañero desde que les hicieron compartir la misma celda de la ‘Penitenciaría del Estado de Kansas’” (p. 33). Durante

toda la narración encontramos numerosos ejemplos de lenguaje nada vulgar: “Gente maravillosa, cortés, con maneras delicadas como flores. Verdaderamente considerados, no de los que te quieren sólo por los cuartos” (p. 61). Comprobamos su empeño en corregir a su compañero: “Estate tranquilo, rico, que les volamos los pelos contra las ‘parés’. —Paredes —corrigió Perry” (p. 33). Y vemos que presta atención a todo texto que se pone en sus manos: “—Puesto que este asesino o asesinos” —dijo Perry leyendo en voz alta—. Está mal dicho. Hay una falta gramatical. Debería poner: ‘Puesto que este asesino o *estos* asesinos’” (p. 102).

Lodge (1998) señala que “el lenguaje de la novela no es un lenguaje, sino una mezcla de estilos y voces” (p. 195) y eso es lo que ocurre en *A sangre fría*, teniendo en cuenta que tras todos ellos está la mano de su autor.

4.4. La construcción de los personajes

Una de las consecuencias de la aplicación de las técnicas del Nuevo Periodismo fue que los hechos cediesen parte de su importancia y la ganasen los personajes. La finalidad del periodismo, como señala Martínez Albertos (1998), es "difundir objetivamente hechos e ideas de interés general, hechos e ideas que son considerados, en un momento dado, como noticias" (p. 42). Los hechos son, pues, el centro de la información periodística; pero desde el momento en que la narración construye escenas y reproduce diálogos en su totalidad, los personajes ganan importancia al convertirse en protagonistas de esas escenas. Ortega y Gasset ya señaló que el interés de los lectores se ha transferido de los actos a las personas:

> No, no es el argumento lo que nos complace, no es la curiosidad por saber lo que va a pasar a Fulano lo que nos deleita. La prueba de ello está en que el argumento de toda novela se cuenta en muy pocas palabras, y *entonces* no nos interesa. Una narración somera no nos sabe: necesitamos que el autor se detenga y nos haga dar vueltas en torno a los personajes. Entonces nos complacemos al sentirnos impregnados y como saturados de ellos y de su ambiente, al percibirlos como viejos amigos habituales de quienes lo sabemos todo y al presentarse nos revelan toda la riqueza de sus vidas. (Ortega y Gasset, 1982, p. 23)

Como hemos comentado, Capote se enfrentaba al reto de conservar el interés del lector en una historia real cuyo final se conocía. Con el objetivo de mantener la intriga, jugó con la estructura de la narración, dosificando la información que se ofrecía en cada momento. Pero el otro recurso que empleó para atraer a los lectores fue el desarrollo de los personajes. Páez (2001) asegura que "si consigues que tus personajes fascinen al lector, tendrás la mitad de camino recorrido" (p. 156) y es evidente el esfuerzo realizado por Capote en este sentido. Para que el

lector pudiera comprender la historia, tenía que presentar, desde el principio, a los dos asesinos y a las cuatro víctimas de la familia Clutter. Según Lodge (1998), "la manera más simple de presentar a un personaje, muy común en las viejas novelas, consiste en suministrar su descripción física y el resumen de su biografía" (p. 109). En lugar de hacerlo únicamente a través de la descripción, que, como señala Lodge (1998), "se concentra obsesivamente en la superficie de las cosas" (p. 180), Capote decide intercalarla con diálogos y acción. Esta comienza la mañana del crimen y, a través de dos tramas paralelas que saltan de asesinos a víctimas, durante todo el primer capítulo va dando a conocer a los personajes por medio de lo que hacen y lo que dicen. Esto permite al lector conocer profundamente a los personajes a través de la cantidad de información que de ellos se ofrece. Como señala *Söderlund (2009),* "the point of view that makes the reader experience their thoughts and inner feelings makes the reader feel as if they know them. Therefore, the reader becomes emotionally involved and touched by the story[109]" (p. 14). Coincide de esta manera con lo señalado por Ortega y Gasset:

> Yo no columbro que esto pueda conseguirse de otra manera que mediante una generosa plenitud de detalles. Para aislar al lector no hay otro medio que someterlo a un denso cerco de menudencias claramente intuidas. ¿Qué otra cosa es nuestra vida sino una gigantesca síntesis de nimiedades? (Ortega y Gasset, 1982, p. 24)

Capote manifestó que fue el trabajo periodístico lo que le obligó a conocer a los personajes en profundidad: "Working journalistically, I was forced by the medium's own criteria to empathize with them and understand their motives and objectively describe their language and

[109] "El punto de vista que hace que el lector experimente sus pensamientos y sentimientos internos consigue que el lector sienta que los conoce. Por lo tanto, el lector se involucra emocionalmente y se conmueve con la historia".

action and emotions; and as a result, I now have a vastly wider literary range[110]" (Inge, 1987, p. 119). Whited (1993, p. 192), sin embargo, considera que los personajes del libro son clichés y que, si el libro no estuviera basado en hechos reales, se diría que carecen de dimensión. Ortells (1999) defiende que "*In Cold Blood* se va a convertir en síntesis unitaria de toda una tipología de personajes que se ha ido configurando a lo largo de su producción" (p. 166), como veremos en el análisis de cada uno de ellos.

Desde el primer momento, los personajes pertenecen a dos grupos, siguiendo el sistema tradicional de protagonista y antagonista, que, en este caso, representan dos mundos totalmente opuestos a los que el destino une. Para Brady, es una metáfora de la sociedad americana: "*In Cold Blood* is attempting to interpret these killings as the inevitable clash between good and evil elements within American society[111]" (Brady, 2006, p. 67). Capote reconoció que la mayoría de los lectores habían interpretado el libro como una reflexión sobre la vida en América (Plimpton, 1966) y que el contraste entre ambos tipos de personajes era exagerado:

> Here you have the Clutter family on one hand —such a perfect prototype of the good, solid, landed American gentry, as you point out— and on the other hand you have Hickock and Smith, particularly Smith, representing the dangerous psychotic element, empty of compassion or conscience. And these two extremes mated in the act of murder. The Clutter family and Hickock and Smith do represent the opposite poles in American society[112]" (Inge, 1987, p. 133)

---

[110] "Trabajando periodísticamente, estaba obligado por los propios criterios del medio a empatizar con ellos y comprender sus motivos y describir objetivamente su lenguaje y acción y emociones; y como resultado, ahora tengo una variedad literaria considerablemente más amplia".

[111] "*A sangre fría* intenta interpretar estos asesinatos como el choque inevitable entre los elementos buenos y malos dentro de la sociedad americana".

[112] Aquí tienes a la familia Clutter por un lado —un prototipo perfecto de la buena y sólida burguesía estadounidense, como tú señalas— y por otro lado tienes a Hickock y Smith, particularmente a Smith, representando el peligroso elemento psicótico, vacío de compasión o de conciencia. Y estos dos extremos se cruzaron en el acto del asesinato. La familia Clutter y Hickock y Smith representan los polos opuestos en la sociedad americana.

González de la Aleja argumenta que este contraste entre dos mundos está representado en los personajes de Nancy y Perry. La primera se descubre a través de una evocación casi poética y representa la teoría de que las pesadillas pueden convertirse en realidad en cualquier momento. El segundo "sirve al autor para explicar la tragedia que siempre lleva consigo el fracaso en la búsqueda de esa otra persona o ese otro mundo donde refugiar la soledad o los propios complejos y terrores" (González de la Aleja, 1990a, p. 69). Sin embargo, aclara que la intención de Capote "no es la de contraponer a Nancy y a Perry, sino todo lo contrario: unirlos como víctimas de una misma tragedia, como si el destino hubiera cruzado inevitablemente sus pasos con el resultado que el lector ya conoce" (González de la Aleja, 1990a, p. 75).

Para analizar la creación de los personajes de *A sangre fría*, vamos a dividirlos en tres grupos: en primer lugar, la familia Clutter, a la que Capote no conoció y, por tanto, se basa en los testimonios de terceros para crear a los personajes; en segundo lugar, los personajes secundarios que, de forma coral, van contando la historia; por último, analizamos el personaje de Perry y su relación con el autor.

4.4.1. La recreación de personajes a través de testimonios: la familia Clutter

Capote llegó a Holcomb pocos días después del crimen. Para construir los personajes de la familia Clutter, tuvo que valerse de la información que le iban proporcionando todos aquellos que los conocieron. Siempre sostuvo que todo lo que cuenta sobre el último día de la familia Clutter está apoyado por los testimonios de los testigos de aquellas horas (conversaciones, llamadas telefónicas, encuentros, etc.). Cita como ejemplo su descripción de Nancy:

> What is reported of her, even in the narrative form, is as accurate as many hours of questioning, over and over again, can make it. All of it is reconstructed form the evidence

of witnesses which is implicit in the title of the first section of the book "The Last to See Them Alive" (Plimpton, 1966).

En efecto, en la escena usada para presentar a este personaje, además de su padre o su hermano, se menciona a varios testigos: la señora Katz, que la llamó por teléfono, Van Vleet, que estaba en el despacho de su padre, y su amiga Susan Kidwell, que también la llamó por teléfono. La escena finaliza con el anuncio de la llegada de la señora Katz acompañada de su hija. Todos estos testigos pudieron ayudar a Capote a reconstruir las últimas horas de vida de Nancy Clutter, pero, además, contribuyen a describir el personaje a través de sus acciones.

Lodge diferencia entre "mostrar" y "explicar" y afirma que "la manera más pura de mostrar es citar el discurso de los personajes" (1998, p. 185). En lugar de limitarse a explicarnos cómo es el personaje, Capote nos lo va mostrando a través de los diálogos y sus acciones y, cuando ofrece las descripciones, va insertando citas textuales de otros personajes ("llevar prácticamente aquella enorme casa", "Es todo un *carácter*. Le viene de su padre") para respaldar las afirmaciones del narrador. Es, además, otra muestra de la influencia del guion cinematográfico que, al no contar con la figura del narrador, tiene que mostrar a los personajes por lo que se ve y lo que dicen o cómo actúan.

Durante toda esa escena se nos presenta a una chica trabajadora, responsable, amable, guapa, pero, al mismo tiempo, es una chica normal de su edad que se divierte y que está viviendo una relación con un chico que su padre no aprueba. En otro momento del libro nos ofrece la opinión del detective Dewey sobre Nancy cuando lee su diario, y coincide con lo expuesto por el narrador: "Eran las confidencias, que nada tenían de sensacionales, de una niña inteligente que adoraba a los animales, que le gustaba leer, guisar, coser, bailar, montar a caballo" (Capote,

1972, p. 96). Y todos estos detalles de persona normal son los que transmiten al lector la idea de que le podía haber pasado a cualquiera:

> Capote vuelca sus habilidades literarias en materializar ante el lector otro personaje femenino que será el elemento utilizado por el autor para impregnar la novela de ese foco temático que se podría llamar el terror dentro de lo cotidiano. (González de la Aleja, 1990a, p. 73)

Esta cotidianidad se sustenta no solo en la forma de ser de sus personajes, sino también en su forma de vida (personas trabajadoras, que llevan una vida normal) y en sus objetos personales. La habitación de Nancy —"aniñada y tan frívola como un tutú de bailarina" (Capote, 1972, p. 68)— podría ser la de cualquier adolescente de su edad. González de la Aleja señala también el carácter evocador de este tipo de elementos:

> Sirve para significar la intención del autor de mantener el tono factual del libro, recubriendo siempre de unos elementos evocadores que le diesen a la novela el carácter poético que había logrado en su ficción anterior. El vestido, la yegua, las aguas del río, el osito de peluche, sirven para resaltar la tremenda fragilidad del ser humano. (González de la Aleja, 1990a, p. 76)

Sin duda, el personaje que mejor representa la fragilidad es la señora Clutter. Son múltiples las referencias a su débil estado de salud —"tenía mucho dolor de cabeza", "nunca sabrás lo que es sentirse siempre cansada"— y su frágil personalidad —"los años, al parecer, habían reducido su voz a un solo tono, el de la excusa, y su personalidad, a una serie de gestos confusos y evasivos que traducían su temor a ofender y desagradar", "tenía cara de misionero y aire desvalido, sencillo, etéreo"—. Representa a una tipología de "personajes adultos incapaces de asumir las responsabilidades de la madurez" (Ortells, 1999, p. 172) que recuerdan a la señora

Miller de “Miriam” o Dolly de *El arpa de hierba*. Según Ortells, el comportamiento de esta mujer responde al de una niña y su actitud viene a “contradecir el papel fundamental del matriarcado en el marco de la cultura americana” (p. 172).

El personaje de la señora Clutter se presenta en una escena en la que está con Jolene (la hija de la señora Katz que fue a hacer una tarta con Nancy), quien sirve de testigo a Capote de lo sucedido ese día. Como ocurre durante todo el libro, el autor va intercalando la acción con la descripción del personaje y opiniones de terceras personas: “Para demostrar —como le había dicho en cierta ocasión a una amiga suya—que por lo menos una vez en la vida había tenido éxito en algo” (Capote, 1972, p. 37). Y, al igual que con el personaje de Nancy, los objetos personales apoyan la descripción del personaje: “La habitación que tan raramente abandonaba, era austera. Si la cama estaba hecha, un extraño hubiera imaginado que no la ocupaba nadie” (Capote, 1972, p. 39).

Lo mismo sucede con el personaje de Kenyon, el hijo menor. La escena dedicada a él, además de la descripción, incluye un diálogo con un testigo (Paul Helm), opiniones de terceros sobre él —“Los de su edad lo consideraban un «inaccesible» pero lo excusaban diciendo: —¡Oh, Kenyon! Ese vive en su mundo” (Capote, 1972, p. 51)— y una relación de objetos personales que apoyan su personalidad: sus trabajos de carpintería, un viejo camión y su antiguo caballo. Esta manera de presentar a los personajes coincide con una de las técnicas empleadas por los novoperiodistas:

> 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 los niños, criados, superiores, inferiores, iguales, además de las diversas apariencias, miradas, pases, estilos de andar y otros detalles simbólicos que

> puedan existir en el interior de una escena. ¿Simbólicos de qué? Simbólicos, en términos generales, del status de la vida de las personas. (Wolfe, 1976, p. 51)

También menciona la amistad con Bob, que empieza a deteriorarse cuando este empieza a salir con una chica. Ortells señala en esta obra la presencia de temas habituales en la literatura americana: "La figura de la mujer como amenaza a la amistad pura y sincera entre dos hombres, tan común en la literatura de los Estados unidos, encuentra también su lugar en esta obra" (p. 83). Otro tema que Ortells señala como habitual en la literatura estadounidense es la figura del adolescente y la inocencia. En palabras suyas, "los personajes jóvenes, desconocedores del poder que las fuerzas del mal ejercen en el universo, se enfrentan a situaciones que les pondrán en contacto con las mismas y les conducirán a la pérdida de la inocencia" (p. 82); aunque, en este caso, Kenyon y Nancy no tienen la oportunidad de transformarse en adultos tras conocer el mal.

Esta manera de presentar a los personajes coincide con el procedimiento expresado por Wolfe (1976, p. 51) que consistía en ofrecer una relación de todos los detalles simbólicos de la vida de los personajes.

El personaje del señor Clutter sigue un esquema diferente. Es el primero en aparecer en el libro, a continuación de la escena inicial que describe el pueblo, y Capote lo usa para presentar también a la familia (aunque las otras víctimas protagonicen una escena aparte). Aun así, tiene elementos en común con las otras presentaciones de personajes, como la inclusión de opiniones de terceros (Lynn Russel o algunos propietarios de Finney County) y la presencia de algún testigo (Stoecklein y unos cazadores con los que se cruza). En lugar de representar su personalidad por objetos concretos, en esta ocasión se mencionan las propiedades y la trayectoria profesional de Herbert Clutter para definirlo. Brady (2006, p. 66) considera que este personaje es la manifestación de lo que mejor puede describir el "sueño americano" y lo cierto es que Capote

resume esta idea en una frase: “El señor Clutter había obtenido con creces lo que deseaba” (Capote, 1972, p. 16). Puede decirse que, no solo este personaje, sino toda la familia transmite una idea de perfección que Ortells asocia al concepto del bien:

> Los Clutter como unidad familiar encarnan la idea del bien en su estado más puro. Herbert Clutter, prominente ranchero y ciudadano y excelente padre de familia, es, al tiempo, personificación del severo patriarca puritano que sigue con estricta fidelidad sus creencias religiosas y subordina todo su mundo exterior a las mismas. (…) Sus hijos adolescentes, Nancy y Kenyon, son un ejemplo para la comunidad: adolescentes brillantes y despiertos se desviven porque sus actuaciones resulten en beneficio de la comunidad. (1999, p. 80)

Si durante toda la obra está presente la sombra de la subjetividad, es en la construcción de los personajes de la familia Clutter donde Capote se enfrentaba al mayor peligro. Para poder crearlos tuvo que fiarse de testimonios de terceros, ya de por sí subjetivos, que acababan de conocer una tragedia, por lo que es fácil que sus opiniones acerca de la familia estuviesen influidas por el drama vivido. Si a eso sumamos el filtro posterior de Capote, lo reflejado en el libro es posible que distase de la realidad. Según Kovach y Rosenstiel (2012), “si un periodista reconstruye declaraciones o sucesos que no ha presenciado, *no engañar* sugiere que el lector o el espectador debería saber cuáles son esas declaraciones y, si son de segunda mano, de qué forma se han verificado” (p. 112). Capote reconstruyó escenas que no presenció (y no sabemos si ocurrieron así) y creó personajes que no llegó a conocer basándose en testimonios de terceros o fuentes documentales. Esta tarea va más allá de la simple aplicación de técnicas narrativas a la narración de hechos periodísticos, puesto que, al hacerlo, no respeta el rigor exigido a un profesional del periodismo.

4.4.2. Personajes secundarios

Las páginas de *A sangre fría* están plagadas de multitud de personajes que van aportando información necesaria para conocer la historia. A algunos simplemente se les menciona, a muchos se les describe. Cuando se ofrece su descripción, no es solo física; incluye también datos sobre su personalidad y sobre sus posesiones materiales o, en palabras de Wolfe (1976), detalles simbólicos de estas personas. Citamos como ejemplo la presentación de Larry Hendricks (Capote, 1972, p. 73), profesor de inglés y una de las personas que encontraron los cadáveres. La escena proporciona datos sobre la apariencia física del personaje (joven, exmarino muy viril, tiene aspecto de literato, fuma en pipa, lleva bigote y posee un indomable pelo negro), posesiones materiales (vive en el último piso de la casa del profesorado, es el piso más pequeño y siempre tiene la televisión encendida para tener a los niños quietos, necesita completar su sueldo y lo hace conduciendo el autobús escolar) y datos sobre su personalidad (sueña con ser escritor). Es pertinente destacar que toda la información que el autor brinda tanto sobre los rasgos físicos de los personajes, como de la apariencia de su entorno, hace el texto más visual, es decir, favorece la creación de imágenes en la mente del lector, lo que de nuevo nos revela la influencia de técnicas cinematográficas.

Entre todos los personajes secundarios, hay alguno que cobra más importancia en la trama y que merece estudio aparte. El primero de ellos es Alvin Dewey, responsable de la investigación del crimen. Este personaje recoge el testigo de los Clutter como antagonista de los asesinos. Si en el primer capítulo la acción transcurre entre las tramas paralelas de Dick y Perry y de sus víctimas, en los capítulos segundo y tercero la trama de los asesinos se intercala con los testimonios de los vecinos de Holcomb y con la investigación policial dirigida por Dewey. Y, a pesar de que en su primera aparición en el libro (Capote, 1972, p. 91) se presenta al personaje

con distancia (resumen de su trayectoria profesional y contenido de la conferencia de prensa que ofreció), en el resto de sus intervenciones se nos ofrece también su faceta personal (casado con Marie, padre de dos niños) y el autor incide en las emociones del personaje, Por un lado, describe la presión por encontrar a los culpables: “Demasiada tensión para dormir, aunque el teléfono no fuera a sonar más se sentía demasiado insatisfecho y fracasado” (p. 115); “La verdad era que en las últimas tres semanas, Dewey había perdido diez kilos” (p. 165). Por otro, muestra sus dudas sobre la acusación: “Francamente, tal como están las cosas, no tenemos mucho que probar en contra. Podemos prenderles mañana y no poder nunca probar ni tanto así” (p. 206). Dewey es el personaje escogido por Capote para plantear sus dudas sobre la pena capital:

> Dewey había imaginado que con las ejecuciones de Hickock y Smith se sentiría satisfecho, que experimentaría una sensación de liberación, de justicia cumplida. En lugar de ello, descubrió que estaba recordando un incidente ocurrido casi un año atrás, un encuentro casual en el cementerio de “Valley View” que, ahora retrospectivamente, le parecía que puso algo así como punto final al caso Clutter. (p. 360)

Y es también el elegido para protagonizar, junto a Sue Kidwell, la escena final que el autor inventó para cerrar el libro.

Una particularidad de este personaje es el hecho de que fue la primera persona que Capote intentó entrevistar y con la que, a pesar del fracaso inicial, finalmente mantuvo una relación estrecha. Así el autor pudo conocer de primera mano lo que Dewey sabía, pensaba o sentía a lo largo de toda la investigación. Y toda esa información permitió dar libertad al narrador omnisciente: “Por entonces Dewey todavía no estaba seguro sobre el particular. Tenía en la cabeza dos posibilidades” (Capote, 1972, 93). A pesar de esta confianza, Dewey negó haberle dado un trato de favor:

> I never treated Truman any differently than I did any of the other news media after the case was solved. He kept coming back and we naturally got better acquainted. But as far as showing him any favoritism or giving him any information, absolutely not. He went out on his own and dug it up[113]. (Plimpton, 1997, p. 171)

Precisamente esta cercanía con Dewey suponía también el reto de hablar de un personaje que va a leer el libro. Capote confesó a Plimpton que había mostrado parte del libro a algún testigo (Dewey podría haber sido uno de ellos) durante la escritura:

> People simply do not like to see themselves put down on paper. They're like somebody who goes to see his portrait in a gallery. He doesn't like it unless it's overwhelmingly flattering—I mean the ordinary person, not someone with genuine creative perception. Showing the thing in progress usually frightens the person and there's nothing to be gained by it. I showed various sections to five people in the book, and without exception each of them found something that he desperately wanted to change[114]. (Plimpton, 1966)

De hecho, Dewey manifestó que no estaba de acuerdo con algún detalle que aparece en el libro —"He did say in *In Cold Blood* that I closed my eyes, which was not true. I din't. I'd seen this thing from the start and I would see it to the finish[115]" (Plimpton, 1997, p. 187)— e insistió en que Truman y él no estaban de acuerdo sobre quién había cometido cada asesinato (Plimpton,

---

[113] Nunca traté a Truman de manera diferente a como lo hice con cualquier otro medio después de que el caso fue resuelto. Él seguía regresando y, naturalmente, nos familiarizamos. Pero tanto como mostrar algún favoritismo o darle alguna información, absolutamente no. Salió solo y lo sacó a relucir.

[114] A la gente simplemente no le gusta verse puesta sobre el papel. Son como alguien que va a ver su retrato en un museo. No le gusta a menos que sea abrumadoramente halagador; me refiero a la persona normal, no a alguien con una percepción creativa genuina. Enseñar la cuestión en progreso suele asustar a la persona y no hay nada que ganar con ello. Mostré varias secciones a cinco personas del libro y, sin excepción, cada una de ellas encontró algo que quería cambiar desesperadamente.

[115] "Él dijo en *A sangre fría* que yo cerré los ojos, lo que no es cierto. No lo hice. Yo había visto esto desde el principio y lo vería hasta el final".

1997, p. 174). Capote sostenía que tanto Dick como Perry habían matado a dos personas cada uno, mientras que Dewey aseguraba que fue Perry quien asesinó a los cuatro.

Alvin Dewey sería una valiosa fuente de información para cualquier periodista. Pero Capote lo convierte en un personaje con fines literarios: ejercer el papel de antagonista o ser el responsable de expresar una opinión sobre la pena de muerte. Y buena parte de la información que ofrece sobre él tiene la finalidad de atrapar la atención del lector y lograr su empatía.

Otro de los personajes secundarios a estudiar es Dick Hickock, uno de los autores confesos del crimen, aunque, como hemos visto, no quedó del todo claro si fue autor material de alguno de los asesinatos. Pero, mientras que Perry Smith es el gran protagonista de la historia, Dick ocupa un papel secundario en el relato de Capote. Como señala Whited (1993, p. 203), el autor dedica 72 páginas a Perry, frente a las alrededor de 30 que hablan de Dick. Y si Perry se presenta como una víctima de la sociedad, Dick encarna el estereotipo de villano o antihéroe en literatura:

> Aquel personaje protagonista de una narrativa, con propósitos propios, cuyo *leitmotiv* es la venganza, o la búsqueda de identidad, y que se caracteriza por la ambigüedad moral, un orgullo desmedido, presencia de conflicto interior y una conducta desinhibida, solitaria y escéptica. A menudo presenta trastornos mentales y se encuentra desasociado. Entre sus rasgos, destaca su mentalidad estratega, una inteligencia superior y un sentimiento de desasosiego incesante. (Freire Sánchez & Vidal Mestre, 2022)

Es el autor del plan, "calculado a la perfección desde la primera pisada hasta el silencio final" (Capote, 1972, p. 48), y siempre tuvo intención de matar: "Además, ninguno de aquellos con quienes pudieran tropezarse, viviría para servir de testigo" (p. 48). Se hizo amigo de Perry cuando este le confesó que había cometido un asesinato. Dick lo consideró "capaz de llevar a

cabo, con o sin motivo, los mayores crímenes con la máxima sangre fría" (p. 67) y llegó a la conclusión de que "tal don podía, bajo su supervisión, ser provechosamente explotado" (p. 67), lo que refuerza la idea de Perry como víctima. De Dick conocemos también sus inclinaciones pedófilas: "Su interés sexual por las niñas era una flaqueza de la que 'sinceramente se avergonzaba', un secreto que jamás había confesado a nadie y que deseaba que nadie sospechara" (p. 218). Ortells (1999) considera que Dick se convierte en el verdadero responsable del crimen al carecer "de la desgraciada vida emocional que determina el atroz comportamiento de su compañero de viaje" (p. 170). Capote también culpabiliza a Dick para exonerar a Perry:

> Creo que Dick era un ladrón de poca monta que se vio con el agua al cuello y que fue el verdadero responsable de los asesinatos, aunque fue Perry el que los cometió. Pero Perry no lo habría hecho de no haber estado bajo el influjo de lo que los franceses denominan una *folie à deux*. (Grobel, 1986, p. 118)

La presentación de este personaje comienza con su descripción física y nos deja clara su apariencia deforme:

> Pero ni el físico de Dick, ni la galería a pluma que lo adornaba, producían la singular impresión de su rostro que parecía compuesto de partes dispares. Era como si le hubieran partido la cabeza en dos como una manzana y luego hubieran juntado otra vez las dos partes pero un poco descentradas. (Capote, 1972, p. 42)

Esta deformidad física va a acorde a su carencia moral: en palabras de Fonseca (2013), "o narrador usa uma comparação para mostrar que a aberração física de Dick era como que um aviso da aberração moral do seu carácter (natureza)[116]. (p. 79). Ortells (1999, p. 171) señala que esta deformidad física reflejo de una deformidad psicológica ya había caracterizado a muchos de

[116] "El narrador usa una comparación para mostrar que la aberración física de Dick era como un aviso de la aberración moral de su carácter (naturaleza)".

los personajes anteriores de Capote. Y no es el único rasgo que comparte con sus predecesores. En las obras anteriores de este autor son frecuentes los personajes en búsqueda de su identidad:

> Durante toda a narrativa, o autor mostra que Dick e, especialmente, Perry, estão em busca de uma identidade particular. Eles não se veem equadrados na sociedade ordinária e procuram algo que os preencha como seres individuais. O discurso de Dick "I'm a normal" (Capote, 2000, p. 104) é claramente uma reafirmação do ser, uma tentativa de se firmar ante uma identidade colectiva padronizada do que é ser aceito socialmente[117]. (Fonseca, 2013, p. 63)

Para documentarse sobre este personaje, Capote contó con fuentes documentales (como la transcripción del juicio o el informe psiquiátrico), con las declaraciones de testigos (el responsable de la investigación, Alvin Dewey, o el otro asesino, Perry Smith), con las entrevistas que el asesino le concedió y con su propia observación. La cuestión es si la cercanía que mantuvo con el personaje permitió a Capote mantener la objetividad a la hora de hablar de él. Ortells no lo cree así:

> A pesar de los reiterados esfuerzos de Capote por presentarnos un relato objetivo y distanciado de los acontecimientos, los lazos emocionales que estableció con los criminales, a lo largo de sus seis años de investigación del crimen, le hacen ofrecernos un retrato de los asesinos, especialmente de Perry, con claros tintes sentimentaloides. (Ortells, 1999, p. 167)

[117] Durante toda la narración, el autor muestra que Dick, y especialmente, Perry, están en busca de una identidad particular. Ellos no se ven encuadrados en la sociedad ordinaria y buscan algo que los llene como seres individuales. El discurso de Dick, "Soy normal" (Capote, 2000, p. 104) es claramente una reafirmación del ser, un intento de afianzarse ante una identidad colectiva estandarizada de lo que es ser aceptado socialmente.

Esa cercanía, lograda tras las numerosas visitas a prisión que Capote realizó a los asesinos y la correspondencia que intercambió con ellos, dio lugar a que Dick se convirtiese en una valiosa fuente de información para el autor:

> Dick had an absolutely fantastic memory – one of the greatest memories I have ever come across. The reason I know it's great is that I lived the entire trip the boys went on from the time of the murders up to the moment of their arrest in Las Vegas thousands of miles, what the boys called "the long ride." (…) Well, Dick could give me the names and addresses of any hotel or place along the route where they'd spent maybe just half a night. He told me when I got to Miami to take a taxi to such-and- such a place and get out on the boardwalk and it would be southwest of there, number 232, and opposite I'd find two umbrellas in the sand which advertised "Tan with Coppertone." That was how exact he was[118]. (Plimpton, 1966)

Esta capacidad para recordar datos "sirve para proporcionarle a Capote la base documental con que recubrir la historia de la que Perry es protagonista" (González de la Aleja, 1990a, p. 66). Es decir, Dick es fuente de información y personaje secundario de la historia en la que su compañero acapara el protagonismo; como señala Páez (2001), "los personajes secundarios no son decorativos. Su presencia hace más real y verídica la historia del protagonista" (p. 154). A pesar de compartir escenas desde el inicio del libro hasta que son detenidos, los personajes de Dick y Perry se presentan de manera casi opuesta:

[118] Dick tenía una memoria absolutamente fantástica – una de las mejores memorias con las que me he encontrado. La razón por la que sé que es genial es que yo viví el viaje entero que los chicos siguieron desde el momento de los asesinatos hasta el momento de su arresto en Las Vegas, miles de millas, lo que los chicos llamaron "el largo paseo". (…) Bueno, Dick pudo darme los nombres y direcciones de cada hotel o lugar a lo largo de la ruta donde ellos habían pasado tal vez solo media noche. Me dijo que cuando llegara a Miami cogiera un taxi a tal o cual lugar y que saliera al malecón y sería al suroeste de allí, número 232, y enfrente encontraría dos sombrillas en la arena que anunciaban "Broncéate con Coppertone". Así de exacto era él.

> Perry is artistic and imaginative; in his spare time, he paints and plays the guitar. Dick is realistic, mundane, and passionless; he runs over stray dogs for a hobby. In prison, Capote brought Dick Playboy and Harold Robbins novels, while Perry preferred Thoreau and Freud. When Perry describes an elaborate, romantic, fanciful recurring dream, Dick replies, "I'm a normal. I only dream about blond chicken"[119]. (Whited. 1993, pp. 192-193)

Según González de la Aleja, Capote utiliza a Dick para transformar a Perry "en el personaje noble y entrañable en el que queda transformado el asesino" (p. 83) y "conforme avanza la novela Dick se va convirtiendo en un personaje cada vez más odioso, mientras que Perry sufre la transformación opuesta" (p. 85). Durante todo el libro, se presenta a Dick no solo como culpable de los asesinatos, sino como el responsable de incitar a Perry a cometer el crimen.

Al igual que ocurre con Dewey, Dick fue una fuente de información de gran valor, aunque la cercanía que el autor alcanzó con ambos implicaba un riesgo para el rigor periodístico. El libro de estilo de *El País* (2021) advierte sobre este asunto: "Las relaciones con las fuentes habituales habrán de mantenerse con la distancia suficiente para que no condicionen la imparcialidad del trabajo periodístico. La independencia del periodista es un valor esencial que debe preservarse con el máximo cuidado" (p. 15). Por tanto, su validez como fuente de información estaría cuestionada. Pero, más allá del valor documental, Capote los convirtió en personajes al servicio de unos fines literarios. El tratamiento que da a estos personajes no puede considerarse periodístico y demuestra que el texto estaba planteado como un ejercicio narrativo.

---

[119] Perry es artístico e imaginativo; en su tiempo libre pinta y toca la guitarra. Dick es realista, mundano y desapasionado; atropella perros callejeros como pasatiempo. En prisión, Capote traía a Dick Playboy y novelas de Harold Robbins, mientras que Perry prefería a Thoreau y Freud. Cuando Perry describe un sueño recurrente elaborado, romántico y fantasioso, Dick responde: "Soy normal. Solo sueño con pollo rubio". (La expresión "pollo rubio" es una forma despectiva para referirse a mujeres jóvenes).

4.4.3. El personaje de Perry como alter ego de Capote

Los protagonistas son, según Páez (2001), "los verdaderos hacedores (o sufridores) de la historia" (p. 153). En *A sangre fría* el personaje protagonista es Perry Smith; hacedor, porque es quien comete los crímenes, y sufridor, porque se presenta como víctima de la sociedad. Whited (1993) señala que es el personaje al que más espacio se le dedica en el libro —"he is the focus of ten sections; for a total of seventy-two pages (out of 384[120])" (p. 203)— y afirma que el autor lo eligió porque "strong similarities in their lives led the writer to sympathize with the murderer[121]" (p. 199). Estas dos ideas coinciden con la argumentación de Highsmith (1986), quien declara que los escritores de suspense "tienen que sentir alguna clase de simpatía o de identificación con los delincuentes, pues, de no sentirla, no se verían emocionalmente implicados en los libros que tratan de ellos" (p. 56) y que este tipo de escritor "suele dedicar mucha más atención a la mente criminal, porque el criminal suele ser conocido durante todo el libro y el escritor tiene que describir lo que pasa por su cabeza. Y esto no es posible a menos que se simpatice con él" (p. 56).

Capote va más allá y dibuja un personaje que también debe despertar empatía en los lectores. Whited (1993) sostiene que el autor encontró en Perry un personaje "with some inherently sympathetic qualities. For example, Perry's child-like attributes make it difficult for a reader not to feel some pity for him[122]" (p. 205); menciona como ejemplo su escasa estatura, que sintiese tantos dolores, que estuviese tan apegado a sus posesiones (su guitarra y su caja de recuerdos) y que tuviese sueños que no se cumplieron. Considera que habría sido muy difícil convertir a cualquier miembro de la familia Clutter en protagonista: "Among his

[120] "Él es el foco de diez secciones; durante un total de setenta y dos páginas (de 384)".
[121] "Fuertes similitudes en sus vidas llevaron al escritor a simpatizar con el asesino".
[122] "Con algunas cualidades inherentemente compasivas. Por ejemplo, los atributos infantiles de Perry hacen difícil que un lector no sienta lástima por él".

characterizations of the family members, only the mother, Bonnie Clutter, has any dimension. This is largely because her bouts of emotional instability (and perhaps mental illness) prevent her from being a stereotype[123]" (Whited, 1993, p. 191).

McKee (1997) defiende que cada personaje es la suma de dos aspectos: la caracterización y la verdadera personalidad. La primera es "la suma de todas las cualidades observables, una combinación que hace que el personaje sea único" (p. 446) y cita como ejemplos la apariencia física, edad, la forma de hablar, sus gestos, etc. Todo esto constituye una máscara tras la cual se esconde la verdadera personalidad, cuya clave es el deseo: "Un personaje cobra vida en el momento en el que vislumbramos una clara comprensión de su deseo, no sólo el consciente, sino en los papeles complejos, también el deseo subconsciente" (p. 447).

En el caso de Perry, la caracterización incluye rasgos de dos tipos: por un lado, su conducta criminal; por otro, sus inquietudes culturales (su interés por la literatura y por la música) y un apego casi infantil por sus objetos personales (la guitarra y la caja de recuerdos). Este segundo tipo de atributos es el que encaja con su verdadera personalidad. Soñaba con viajar —"aquel jovenzuelo era un infatigable soñador de viajes" (Capote, 1972, p. 24)— con protagonizar aventuras que había imaginado, como descubrir tesoros en buques hundidos (Capote, 1972, p. 27) y con convertirse en una estrella de la música: "Era una de sus ensoñadas visiones teatrales preferidas, se presentaba en las tablas con el nombre de Perry O'Parsons, estrella cuyo cartel anunciaba: 'El Hombre Orquesta.'" (p. 60). Estas características son las que hacen que Capote se decante por este personaje como protagonista:

[123] "Entre sus caracterizaciones de los miembros de la familia, solo la madre, Bonnie Clutter, tiene alguna dimensión. Esto es en gran medida porque sus episodios de inestabilidad emocional (y tal vez de enfermedad mental) le impiden ser un estereotipo".

> Perry se convierte en la base sentimental sobre la que sostener la narración de aquellos acontecimientos; él es el que sirve para crear la atmósfera y las implicaciones que a Capote le interesaban, y a través de las cuales el elemento artístico y manipulador se va desarrollando. (González de la Aleja, 1990a, p. 66)

Al igual que ocurrió con los personajes de la familia Clutter, Capote usa para la presentación del personaje su descripción física (Capote, 1972, p. 25) y objetos personales que apoyan su carácter —"se hallaba allí con todos sus bienes terrenales: una maleta de cartón, una guitarra y dos enormes cajas de libros, mapas y canciones, poemas y cartas que pesaban una tonelada" (p. 24)—. Pero en este caso, además de las opiniones de terceros sobre él que aparecen durante toda la narración, se revelan las emociones del personaje, sus miedos e inseguridades, sus deseos frustrados; en definitiva, todos aquellos sentimientos que hacen que el lector pueda comprender e incluso empatizar con el asesino.

La primera vez que Capote vio a Perry fue cuando llegó a declarar ante el juez en Garden City, justo después de su detención. Clarke narra este encuentro:

> Cuando Perry se sentó en el banquillo en su comparecencia ante el juez, Truman le susurró a Nelle: «¡Fíjate: no le llegan los pies al suelo!» Nelle no dijo nada, pero pensó: «Ay, ay: esto es un flechazo». Pero sus relaciones irían más allá: ambos se miraron y vieron, o creyeron ver, al hombre que pudieron haber sido. (Clarke, 2006, p. 427)

Aparte del tema del flechazo que no viene al caso y que Capote siempre negó —"No quise a ninguno, pero sentía gran comprensión por ambos y a Perry le tenía muchísima simpatía" (Grobel, 1986, p. 118)—, lo cierto es que la elección de Smith como protagonista refleja dos aspectos fundamentales: la identificación entre autor y personaje, que permite desarrollar esa

empatía defendida por Whited y Highsmith, y la coincidencia entre Perry y los personajes anteriores de Capote.

Perry Smith creció en una familia desestructurada. Sus padres se separaron cuando era pequeño, su madre era alcohólica y, cuando falleció, fue enviado a un orfanato donde sufrió burlas. Además de tener una infancia muy similar a la de Truman, compartía con él la afición por la literatura. Según Harper Lee, Capote veía en Perry Smith "his own dreamtrapped childhood[124]" (Nance, 1973, p, 219). Esta identificación entre autor y personaje hace plantearse si la descripción del personaje corresponde a la realidad o, por el contrario, como señala Lewis (2020), "Perry's portrayal is in a sense touched with an evanescent brush of "Capote's" own emotional and socio-political intentions[125]" (p. 11); y si fue posible mantener la objetividad:

> El parecido entre Perry Smith y el propio Capote así como las coincidencias que es posible detectar entre sus infancias hicieron posible que el autor viera en el asesino, una especia de "alter ego", desarraigado y violento, pero digno de compasión al tiempo y que explica, en cierta manera, la inconsciente defensa que del individuo hace el escritor en su obra. Si bien, el autor-narrador intenta ofrecer un retrato objetivo de ambos asesinos, la simpatía que despertaba Perry en su persona, y por tanto, la manipulación de que somos objeto por parte del artista se hace patente en su presentación y descripción del mismo. (Ortells, 1999, p. 113)

Ortells añade que los lazos emocionales que estableció con los criminales le hacen ofrecernos un retrato de los asesinos con claros tintes sentimentaloides (1999, p. 167). En esta misma línea se sitúa Whited (1993), quien afirma que "similarities between Smith's life and

[124] "Su propia infancia atrapada en sueños".
[125] "El retrato de Perry está en cierto sentido tocado con un pincel evanescente de las propias intenciones emocionales y sociopolíticas de Capote".

Capote's life created in the writer a depth of feeling for Perry which he did not hold for Dick (or any other Character)[126]" (p. 189).

Pero además de esta clara identificación con el autor, Perry presenta un buen número de coincidencias con personajes anteriores. Como señala González de la Aleja (1990a), "nada más conocer al asesino, Truman Capote comprendió que él debía ser el eje central de la historia. (…) Perry parecía asumir las características que hasta entonces habían poseído otros personajes en las novelas de Capote" (p. 79). Ortells sostiene que es la síntesis de muchos personajes anteriores:

> Perry representa la síntesis del huérfano solitario, cuyo espíritu y personalidad es el resultado de las carencias emocionales y afectivas experimentadas durante su niñez, es el artista incomprendido, cuyas habilidades no se han visto debidamente encauzadas y cuyas capacidades se han visto frustradas y, como consecuencia, es el viajero incansable en busca de no-se-sabe-bien-qué. (Ortells, 1999, p. 166)

Nance (1973) extiende estas coincidencias a los demás personajes del libro: "Perry Smith closely resembles the protagonists of these early stories, as do the other characters of *In Cold Blood* insofar as they are sufferers and dreamers[127]" (p. 219). Ortells (1999) comparte este punto de vista, al defender que *A sangre fría* es "una síntesis unitaria de toda una tipología de personajes que se ha ido configurando a lo largo de su producción" (p. 166). Esta coincidencia de personajes tiene su explicación en que todos ellos guardan similitudes con su autor y reflejan tanto aspectos autobiográficos como emocionales. Y probablemente ese sea el motivo por el que Capote comprende y justifica sus actos:

---

[126] "Las similitudes entre la vida de Smith y la vida de Capote crearon en el escritor un profundo sentimiento por Perry que no tenía por Dick (ni por ningún otro personaje)".

[127] Perry Smith se parece mucho a los protagonistas de estas primeras historias, al igual que los otros personajes de *A sangre fría* en tanto que son sufridores y soñadores".

> At the closing of the story in particular, Perry Smith appears less as a perpetuator of a ruthless crime finally brought to justice than a fairy child abused and victimized by society, complicating and even superceding its narrative point and genre. Sympathizing and identifying with the murderer's childhood and his mentality, Capote projects his beliefs, visions, and confusions to the story world[128]. (Park, p. 58)

En todo momento se ha planteado a Perry como una víctima de la sociedad y de su compañero, Dick, sin el cual jamás habría hecho una cosa así. Y, a medida que avanza la historia, queda de manifiesto que Smith se ha quedado sin sueños.

> No lograba ver que le quedaran ya "muchas cosas por las que valiera la pena vivir". Cálidas islas, oro enterrado, sumersiones en las profundidades de mares azul de fuego a la busca de tesoros enterrados, esos sueños ya no existían. Tampoco existía "Perry O'Parson", el nombre inventado para lo que iba a ser sensacional revelación de la escena y la pantalla que en cierto momento colmó seriamente sus aspiraciones". (Capote, 1972, p. 219)

Se rompe así el cliché de asesino malvado, lo que obliga al lector a replantearse algunas ideas. Así lo señala Brady:

> Capote was challenging the conventional journalistic cliché that all murderers are horrible, evil people that are barely human. The demonization of criminals dehumanizes them to the extent that their crimes are seen as a something outside the normal human context. They exist outside the realm of empathy and understanding and therefore can be executed without guilt. However, by humanizing these two killers, Capote forces his

[128] Al final de la historia en particular, Perry Smith aparece menos como el perpetrador de un crimen despiadado finalmente llevado ante la justicia que como un niño hada maltratado y victimizado por la sociedad, dificultando e incluso sustituyendo su punto narrativo y su género. Simpatizando e identificándose con la infancia del asesino y su mentalidad, Capote proyecta sus creencias, visiones y confusiones al mundo de la historia.

> readers to confront some serious questions about the nature of evil and the justifications behind capital punishment[129]. (Brady, 2006, p. 50)

La humanización de un asesino le convierte en un personaje redondo que, como señala Páez (2001) sobre estos, "pueden ser contradictorios, no tienen comportamientos siempre predecibles, y evolucionan en algún sentido a lo largo de la novela" (p. 150) y Mckee (1997) apunta que "desde esa profunda contradicción interna surge su pasión, su complejidad, su poesía" (p. 450). Norman Mailer comentó de Perry que "era uno de los personajes más interesantes de la literatura norteamericana" (Clarke, 2006, p. 427). Y, en efecto, se trata de un personaje claramente literario que poco tiene que ver con el periodismo. Es cierto que, en un texto periodístico, por su longitud, no hay cabida para un estudio tan exhaustivo del personaje; pero tampoco la tienen algunas de las particularidades que Capote muestra en el tratamiento del personaje de Perry.

Por un lado, la falta de objetividad con que se nos muestra el personaje, presentándolo desde el primer momento como una víctima más del destino, desplazando el peso de la culpa hacia su compañero, intentando que el lector empatice con él para que pueda llegar a comprender o incluso justificar sus actos. Esta falta de objetividad queda a la vista también al comprobar las similitudes entre Perry y los personajes anteriores de Capote e incluso la biografía de este, hasta el punto de que cabe plantearse si Smith era realmente así o solo lo conocemos a través de la visión subjetiva del autor. Viene al caso recordar que la ética profesional periodística exige distinguir entre lo que son hechos y lo que puedan ser opiniones o interpretaciones (Bonete,

[129] Capote estaba desafinado el cliché periodístico convencional de que todos los asesinos son horribles, personas malvadas y apenas humanos. La demonización de los criminales los deshumaniza en la medida en que sus crímenes son vistos como algo fuera del contexto humano moral. Ellos existen fuera del ámbito de la empatía y la comprensión y por tanto pueden ser ejecutados sin culpa. Sin embargo, al humanizar a estos dos asesinos, Capote fuerza a sus lectores a confrontar algunas serias cuestiones sobre la naturaleza del mal y las justificaciones tras la pena capital.

1995, p. 264); en *A sangre fría* se nos presenta todo como hechos reales y así lo defendía su autor.

Por otro lado, tampoco tendría cabida en periodismo la cercanía del autor con este personaje, con quien mantuvo contacto estrecho durante años y por el que reconoció sentir muchísima simpatía. Capote admitió haber sufrido con el fallecimiento de Perry. También reconoció el impacto que le produjo encontrarse con el personaje que lo interpretaba en la película basada en *A sangre fría* (Capote, 1999, p. 283). Todos estos sentimientos impiden mantener la imparcialidad requerida en un trabajo periodístico y obtener la perspectiva que solo la distancia puede ofrecer. El libro de estilo de *El País* (2021) advierte sobre este aspecto: "Las relaciones con las fuentes habituales habrán de mantenerse con la distancia suficiente para que no condicionen la imparcialidad del trabajo periodístico. La independencia del periodista es un valor esencial que debe preservarse con el máximo cuidado" (p. 15).

El objetivo del periodismo es ofrecer información veraz (obviamente nos referimos a los géneros informativos y no a los de opinión, puesto que no viene al caso). Gomis (2013) prefiere el concepto "interpretación de la realidad", aclarando que esta nos permite "descifrar y entender la realidad de las cosas que han pasado y pasan a nuestro alrededor" (p. 56). El personaje de Perry no responde a ninguna de estas dos definiciones y, probablemente, ese no fue el objetivo del autor. Por tanto, este planteamiento no podemos considerarlo compatible con el ejercicio del periodismo.

4.5. El narrador, el punto de vista y la objetividad

La forma de narración habitual en los textos periodísticos es el narrador en tercera persona. El periodista es conocedor de los hechos y los narra sin involucrarse. Páez (2002) distingue entre dos tipos de narradores en tercera persona: El narrador equisciente, que conoce todos los hechos "pero no penetra en las mentes de los personajes y no conoce el pasado ni el futuro de los mismos" (p. 136); y el narrador omnisciente, aquel que sabe todo, que "conoce a todos los personajes, sabe lo que piensan, su pasado, lo que sienten, lo que no dicen y lo que pretenden" (p. 133). Este último es el tipo de narrador elegido en *A sangre fría*.

Sin embargo, es difícil aceptar un narrador omnisciente cuando los personajes del relato no son creados por el autor, sino que son (o fueron) personas reales y, por tanto, para conocer sus pensamientos o emociones, los tendrían que haber revelado ellos mismos. Como matiza Brady (2006), la potestad del autor en este caso es limitada "as the writer cannot claim absolute authority over the actions and characters[130]" (p. 53). Ortells (1999) advierte que el uso del narrador omnisciente "aleja al relato cada vez más de la novela de no-ficción y lo vincula claramente a la tradición más realista de la ficción" (p. 111) a la vez que permite a Capote "exponer de un modo extraordinario su valía artística como autor de narraciones basadas en actuaciones que se desarrollaron en el mundo exterior" (p. 111). Y, sabiendo que *A sangre fría* era un experimento para su autor, es lógico pensar que la elección del narrador seguía un objetivo.

Capote explicó que eligió la narración en tercera persona porque se había marcado como objetivo no revelar su presencia en la historia en ningún momento: "El gran logro de *A sangre fría* es que yo no aparezco ni una sola vez. En el libro nunca sale la palabra yo" (Grobel, 1986, p.

[130] "Ya que el escritor no puede reclamar autoridad absoluta sobre las acciones y personajes".

117). Desarrolló las razones por las que renunció al narrador en primera persona y decidió ocultarse:

> The first-person pronoun permeates the whole composition and it thus becomes a piece of straight surface journalism. It only moves *horizontally* throughout. But what I want to do was bring to journalism the technique of fiction, which moves both horizontally and vertically at the same time: horizontally on the narrative side and vertically by entering inside its characters. And that, of course, is what gives fiction its peculiar depth and impact. Now, in my effort to give journalism this vertical interior movement —and that was the whole purpose of my experiment— I had to remove the narrator entirely[131]. (Inge, 1987, p. 120)

El hecho de no aparecer en el relato fue, según Capote, "a technical innovation that gives it both the reality and the atmosphere of a novel[132]" (Inge, 1987, p. 120). Según Ortells, no se trata de una innovación, sino que está usando muchos recursos del realismo literario: "la presentación del relato a través de un supuesto narrador neutral, que comparte numerosos elementos en común con el llamado narrador omnisciente de la novela tradicional" (Ortells, 1999, p. 108). Pero, sin duda, también fue uno de los recursos que Capote empleó para solventar otra de sus preocupaciones: impregnar la historia de una sensación de objetividad. Lodge recalca que el narrador omnisciente es siempre fiable: "Un narrador omnisciente indigno de confianza es casi una contradicción en los términos" (Lodge, 1998, p. 230). Ortells coincide en que la elección se debió a una búsqueda de objetividad:

---

[131] El pronombre en primera persona impregna toda la composición y se convierte así en una pieza de periodismo superficial. Solo se mueve por todo horizontalmente. Pero lo que quiero hacer es traer al periodismo la técnica de la ficción, que se mueve tanto horizontal como verticalmente al mismo tiempo: horizontalmente en el lado narrativo y verticalmente introduciéndose en sus personajes. Y eso, por supuesto, es lo que le da a la ficción su peculiar profundidad e impacto. Ahora bien, en mi esfuerzo por darle al periodismo este movimiento interior vertical —y ese era todo el propósito de mi experimento— tuve que eliminar al narrador completamente.

[132] "Una innovación técnica que le da tanto la realidad como la atmósfera de una novela".

> Capote pretendió crear, mediante la utilización de un narrador en tercera persona que intentara pasar lo más inadvertido posible, y que se situase, por tanto, fuera del relato, la ilusión de estar simplemente trasponiendo al medio escrito una realidad exterior no mediatizada por ningún agente. La combinación de este tipo de narrador con la presentación de documentos que verifican los acontecimientos narrados y con la exposición de los hechos desde una multiplicidad de puntos de vista fueron los recursos utilizados por el autor a la hora de conseguir su tan deseada, aunque siempre relativa, objetividad. (Ortells, 1999, p. 106)

Tal y como Ortells apunta, el narrador en tercera persona cumple la función de ocultar la presencia del autor. Pero el objetivo no era conseguir objetividad, sino crear la sensación de su existencia. El tratamiento que Capote da a los datos (ofrece testimonios sin atribuir, extrae declaraciones de contexto y no siempre respeta la veracidad de lo que cuenta) demuestra que no intentaba ser objetivo. Pero para ganar credibilidad debía parecerlo y eso es lo que intenta conseguir, aportando siempre que puede otras fuentes que avalen sus palabras.

Durante todo el libro, el narrador es el hilo conductor de la historia, pero está apoyado siempre bien por la transcripción de documentos que respaldan la información que se ofrece, bien por diálogos o declaraciones de personas que son las encargadas de ofrecer los datos más importantes. En ningún momento aparece la primera persona y el papel del narrador queda relegado a ofrecer las descripciones y a servir de unión entre todas las voces (documentales o personales) que van apareciendo. González de la Aleja advierte que esta desaparición es una trampa:

> La no presencia física del autor dentro de la narración crea una atmósfera de autenticidad, de objetividad periodística. (…) Y ésta es precisamente la gran trampa del libro, junto a

> su mayor virtud. La desaparición de Capote es engañosa, su presencia impregna toda la obra. El autor no es imparcial; tiene un punto de vista muy concreto a través del cual quiere presentar los hechos. (González de la Aleja, 1990a, p. 61)

Precisamente este aspecto de la imparcialidad ha sido uno de los más cuestionados. Capote aseguraba que toda la información es fiel a la realidad y que su participación se limitó a la selección de material:

> I had to make the book flow uninterruptedly from beginning to end, just like a novel, and thus the narrator never enters the picture and there is no interpretation of people and events. I wanted the story to exist completely in its own right; except for the selection of detail, I am totally absent from the development of the book, and the people are re-created as they are in life. That's why I feel it's not comparable with anything else in the history of journalism[133]. (Inge, 1987, p. 121)

Es obvio que el hecho de realizar una selección de la información ya implica subjetividad y esta es una tarea a la que se enfrenta todo periodista; como indica Martínez Albertos (1998), "convertir un hecho en noticia es básicamente una operación lingüística y esta operación implica cierto grado de interpretación subjetiva" (p. 58). Brady (2006, p. 53) matiza que la selección realizada por Capote no se limita a la información que se ofrece, sino a dónde se coloca dentro del texto. Esto también ocurre en periodismo; en palabras de Mayoral (2013): "El buen periodista debe relacionar, seleccionar, contextualizar, completar, comprobar, ordenar, acumular testimonios, descartar lo que sobra o aquello que a su juicio no debe ser publicado" (p. 21)

[133] Tenía que hacer que el libro fluyera ininterrumpidamente de principio a fin, exactamente igual que una novela, y de esa manera el narrador nunca entra en escena y no hay interpretación de personas y eventos. Quería que la historia existiera completamente por derecho propio; excepto por la selección de detalles, estoy totalmente ausente del desarrollo del libro, y las personas están recreadas tal y como son en vida. Por eso es por lo que siento que no es comparable con nada más en la historia del periodismo.

Pero en el caso de *A sangre fría*, el uso del narrador omnisciente hace dudar más de la veracidad de los datos. Así lo señala Ortells:

> La falta de correspondencia con la realidad de algunos detalles que acompañan a la novela, así como el uso del narrador omnisciente en el relato de los acontecimientos cuestionaron sus continuas reivindicaciones con respecto al rigor del mismo. A pesar de que intentó, en gran medida, presentar los asesinatos y los sucesos subsiguientes sin que se notara su intervención en la exposición de los mismos y sin reducir su credibilidad, parece evidente que de la simple selección realizada por el autor se desprende una manipulación de los mismos y, por tanto, una subjetivación de la narración. (Ortells, 1999, p. 110)

Más allá del tema de la objetividad, el uso del narrador omnisciente plantea otra cuestión: cómo pudo Capote construir los personajes de las víctimas y reproducir sus últimas horas si no estaba allí y no pudo hablar con ellos. Brady (2006) defiende que estos personjes no están tan bien desarrollados como el resto: "Although we are allowed to know a great deal about them, there is still a distance that exists between the reader and the characters. The clutters then become a kind of black hole in the text[134]" (p. 57). Capote respondió a estas críticas asegurando que toda la información que aparece en el libro está proporcionada por testigos: "Each time Nancy appears in the narrative, there are witnesses to what she is saying and doing—phone calls, conversations, being overheard[135]" (Plimpton, 1966). Sin embargo, varios estudios cuestionan la veracidad de algunos detalles, como ya se analizó en el apartado dedicado al uso de las fuentes y la veracidad de la información.

---

[134] "Aunque se nos permite saber mucho sobre ellos, todavía hay una distancia que existe entre el lector y los personajes. Los Clutter se convierten entonces en una especie de agujero negro en el texto".

[135] "Cada vez que Nancy aparece en la narración, hay testigos de lo que ella está diciendo y haciendo: llamadas telefónicas, conversaciones, está siendo escuchada".

González de la Aleja (1990a) sostiene que, a pesar de no figurar en el libro, Capote sí participa en la historia: “En el primero Capote no existe físicamente, aparece sólo como el amigo anónimo al que alguien dijo algo. Mientras que en la segunda, Capote, como ya se ha comentado, es un personaje principal” (p. 67). En efecto, la buena relación entre Truman con algunos de los habitantes de Holcomb implicados en la historia, como el investigador Alvin Dewey o los asesinos, le convierte en un personaje relevante en la historia que está presente en muchos de los acontecimientos importantes, como el momento en el que comunican a Dewey la detención de los culpables o la ejecución de estos. Esta presencia de Capote no se revela en ningún momento del libro y tan solo encontramos referencias a su persona ocultas tras personajes circunstanciales: un periodista o un conocido de alguien.

Además de las ventajas que ofrece el uso del narrador omnisciente, Lodge (1998) advierte de los peligros de esta elección: “Disipa la ilusión del realismo y reduce la intensidad emocional de la experiencia representada, al llamar la atención sobre el acto de narrar y también porque afirma una especie de autoridad, de omnisciencia cuasi divina” (p. 28). Capote evita este peligro cediendo en buena parte del texto la voz a los personajes y ofreciendo multitud de puntos de vista, técnica que constituye una de las bases del Nuevo Periodismo. Wolfe (1976, p. 53) señaló que en el nuevo periodismo no existían reglas y que el periodista tenía libertad total para ir saltando de un punto de vista a otro. Tal es la cantidad de personajes que se ponen al frente de la narración de *A sangre fría*, que Brady lo considera un multi relato:

> The narrative of *In Cold Blood* cannot the be seen as a single narrative; instead it becomes a sort of multi-narrative, contradicting itself at times, and proposing different ways of understanding what happened in the duration of the crime and punishment.

> Capote, throughout, wants to avoid any singular subjective view point and instead opts for a multi-subjective narrative[136]. (Brady, 2006, p. 59)

Lodge (1998) plantea que la elección del punto de vista desde el cual se va a contar la historia es la decisión más importante que va a tomar el novelista "pues influye enormemente sobre la reacción, tanto emocional como moral, de los lectores frente a los personajes ficticios y a sus acciones" (p. 50). Volvemos a toparnos, entonces, con el problema de la subjetividad, puesto que la historia estará condicionada por el punto de vista seleccionado para contar cada momento. Sobre este aspecto, Lodge (1998) considera inevitable la subjetividad: "La narración totalmente objetiva, totalmente imparcial, puede ser una aspiración válida en periodismo o historiografía, pero una historia ficticia difícilmente captará nuestro interés a menos que sepamos a quién afecta" (p. 50).

En este caso no nos encontramos ante una historia ficticia, pero sí ante una narración en la que era importante captar el interés del lector y que este empatizara con las emociones de los personajes. Por tanto, a la hora de seleccionar el punto de vista en cada momento de la historia, además de elegir al personaje que tiene la información, Capote buscaba trasladar al lector las emociones. Por ejemplo, en la escena en la que se descubren los cadáveres, además del relato del profesor de inglés, Capote ofrece el punto de vista de dos amigas de Susan a las que afectó mucho el descubrimiento; justo a continuación, transmite el miedo de los habitantes de Holcomb a través de las voces de varios vecinos; más adelante, presenta una escena en la que los vecinos echan en cara al detective Dewey que no hayan cogido todavía a los asesinos, pero lo cuenta desde el punto de vista de este, que está desesperado y obsesionado con el caso. Y lo mismo hace

[136] La narrativa de *A sangre fría* no puede ser vista como una sola narrativa; en cambio, se convierte en una suerte de multi relato, contradiciéndose a veces, y proponiendo diferentes formas de entender lo sucedido en la duración del crimen y el castigo. Capote en todo momento quiere evitar cualquier punto de vista subjetivo singular y, en cambio, opta por una narrativa multisubjetiva.

con los asesinos; describe las desconfianzas mutuas, las dudas de si les van a descubrir en algún momento o la preocupación de los padres de Dick por su hijo. A lo largo de toda la historia, Capote no se limita a contar hechos, sino que siempre describe cómo estos afectan a los personajes y cómo se sienten los implicados en cada momento. Usa, por tanto, los diferentes puntos de vista para reforzar la empatía del lector con los personajes.

El esfuerzo por captar la atención del lector también está presente en periodismo. Martínez Albertos (1998) señala que uno de los objetivos del lenguaje periodístico es "interesar y captar la atención del lector por la eficaz y rápida transmisión de unos datos y/o de unas ideas" (p. 181) y cita como herramientas para conseguirlo la dramatización —"una noticia puede presentarse de forma tal que aparezca en ella cierto enfrentamiento existencial de una persona contra otras o contra un destino adverso y difícilmente soslayable" (p. 227)— y la variación cíclica del interés, que "obliga al periodista a cambiar de enfoque expositivo en forma paulatina si quiere seguir mereciendo los honores del interés del lector" (p. 227). La dramatización está vinculada al concepto de "interés humano", presente en aquellas noticias que apelan a los sentimientos de las personas. Martínez Albertos (1998, p. 319) advierte que cuando los sentimientos priman sobre la información, deja de ser interés humano y se convierte en sensacionalismo. No es el caso de Capote, que prima la información, pero usa el interés humano como enriquecimiento.

En cuanto al tema de la subjetividad, Capote cambia constantemente de punto de vista, incluso dentro de una misma escena, para dar la sensación de que su trabajo se limita a dejar hablar a los personajes y no existe intervención suya. La citada escena del descubrimiento de los cadáveres es un buen ejemplo (Capote, 1972, p. 73), o aquella en la que se relata el miedo que sienten los vecinos y el punto de vista va saltando de uno a otro (p. 99). Ortells considera que esto es una treta para crear la ilusión de que se nos encontramos ante un relato neutral:

> Hemos de ser conscientes de que, en la mayoría de las ocasiones, no se nos ofrecen diferentes versiones de un mismo incidente, sino que diversas personas nos relatan las múltiples fases de que consta un determinado acontecimiento y, por tanto, la objetividad que pretende alcanzar mediante este recurso no es más que un mero espejismo. Sin embargo, no se ha de desestimar esta técnica totalmente ya que contribuye al enriquecimiento del relato en la medida en que el narrador se esconde tras una amplia variedad personajes y nos cuenta lo que ve, escucha y siente dicho personaje en diferentes momentos. (Ortells, 1999, p. 107)

Pero, a pesar de la multiplicidad de puntos de vista y la cantidad de personajes que colaboran en aportar información para ir contando la historia, la figura del narrador omnisciente sigue estando presente en todo momento. De acuerdo con Ortells, esto se hace patente en especial cuando en la narración se anticipan acontecimientos que aún no han tenido lugar: "Estas sugerencias ponen claramente de manifiesto que sabe mucho más de lo que su papel como narrador que reproduce unos acontecimientos ajenos a su propio mundo interior le permite" (Ortells, 1999, p. 110).

El narrador de *A sangre fría* y el uso de múltiples puntos de vista tenían como objetivo crear una sensación de objetividad en el lector. Capote no buscó la objetividad a través de un método de trabajo periodístico, como exigen Kovach y Rosenstiel (2012, p. 104). Lo que hizo fue intentar crear una sensación de objetividad a través de técnicas narrativas y por eso, no puede considerarse un trabajo plenamente periodístico. Su planteamiento no fue incorporar nuevos métodos de escritura a un trabajo de periodismo, sino crear la sensación de que lo era.

4.6. Las descripciones

Hemos comentado ya que la función del periodismo es transmitir hechos de interés general. La atención se centra en la acción y, aunque la noticia debe tratar de responder a las cinco preguntas de la fórmula de las 5W: quién, qué, cuándo, dónde y por qué (Martínez Albertos, 1998, p. 293), no suele haber espacio para las descripciones. Es importante "quién" ha hecho algo, pero no importa su descripción física; se cuenta "dónde" ha ocurrido el suceso, pero no se describe el lugar (excepto si esa apariencia influye en la noticia); a la hora de ampliar la información se ofrecerán sus antecedentes y sus posibles consecuencias, pero tampoco aquí habrá lugar para descripciones. En la información se priman los datos y las cifras: el número de habitantes de una ciudad, el número de manifestantes, importes o medidas. Por ejemplo, el libro de estilo de *El País* recoge que "las informaciones deben personalizarse; la profesión o cargo que desempeña el protagonista de la noticia, su edad y demás circunstancias personales son elementos noticiosos de primer orden" (2021, p. 54), al mismo tiempo que advierte sobre el uso de los adjetivos:

> El uso de los adjetivos calificativos debe restringirse en los géneros más puramente informativos, en los que prima la objetividad. En estos supuestos, sólo se admiten los adjetivos que añadan información, y, en cualquier caso, es preferible sustituirlos por datos concretos. (…) En otros géneros, como reportajes y entrevistas, los calificativos pueden ser un elemento enriquecedor. (El País, 2002, p. 146)

El texto de Capote está plagado de datos concretos, que usa en su afán de transmitir rigor informativo, pero no renuncia al uso de los adjetivos que, generalmente, suele destinar a un uso literario, casi poético. Por ejemplo, la casa de los Clutter se presenta como "aquella hermosa casa blanca que se alzaba sobre un amplio y cuidado prado de césped de Bermuda" pero también se

dice que “fue construida en 1948 y costó cuarenta mil dólares”. Esta combinación de adjetivos y datos concretos es una fórmula repetida en las descripciones del libro.

Mayoral (2013) recuerda que en el lenguaje periodístico “predomina la austeridad” (p. 44); Martínez Albertos (1998) señala que sus objetivos son eficacia y economía expresiva (p. 190) y afirma que “en los periódicos se escribe, fundamentalmente, para que los textos sean entendidos de forma rápida y eficaz” (p. 178). Ni la austeridad ni la economía expresiva están presentes en *A sangre fría*, ni el autor buscaba la comprensión rápida de los lectores. El uso de adjetivos y la gran cantidad de detalles aportados facilita al lector la recreación en su mente de la escena; otro recurso que permite ver la influencia de las técnicas cinematográficas. De acuerdo con *Söderlund (2009)*: “Reading the book is like watching a film that is played before you and Capote has managed to create scenes that feel realistic and very much alive[137]” (p. 12).

Capote se asegura de ofrecernos los detalles que necesitamos para visualizar cada momento de la historia. Citamos un par de ejemplos representativos. En la primera escena en que aparece Perry, se dice que “mientras bebía y fumaba, estudiaba un mapa desplegado sobre el mostrador, un mapa «Phillips 66» de México, sin lograr concentrarse porque esperaba a un amigo y el amigo no llegaba. Lanzó una ojeada a la silenciosa calle de aquel núcleo urbano” (Capote, 1972, p. 66). Se cuenta la reacción de los habitantes de Holcomb al enterarse de la noticia del crimen introduciéndolo así:

> El “Café Hartman”, que se compone de cuatro toscas mesas y una barra de *snack*, podía acoger sólo a unos pocos chismosos (en su mayoría hombres) que querían reunirse allí, espantados. La propietaria, la señora Bess Hartman, una dama no muy metida en carnes que nada tenía de tonta, que llevaba el pelo en cortos rizos rubiogrisáceos y de vivaces y

[137] “Leer el libro es como ver una película que se reproduce delante de ti y Capote ha conseguido crear escenas que parecen realistas y muy vivas”.

> autoritarios ojos, es prima de la encargada de correos Clare cuyo candor iguala o aún quizá sobrepasa. (Capote, 1972, p. 82)

La descripción es un recurso en el que el narrador aporta todo tipo de detalles del escenario o de los protagonistas. No hay acción, por lo que el tiempo se detiene y el ritmo se ralentiza. El uso de descripciones detalladas fue una de las características introducidas por el Nuevo Periodismo. Wolfe (1976) lo explicó así:

> La relación de gestos cotidianos, hábitos, modales, costumbres, estilos de mobiliario, de vestir, de decoración, estilos de viajar, de comer, de llevar una 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. (Wolfe, 1976, p. 51)

Esta cantidad de detalles va en contra de la austeridad generalmente buscada en periodismo y su pretendida objetividad. Para Wolfe, simbolizaban el *status* de vida de las personas y su personalidad. Según él, no se trataba de adornar la prosa, sino de darle la fuerza del realismo. Font también destaca el poder de las descripciones:

> Nunca debemos olvidarnos del poder de evocación de las descripciones y la ambientación para crear un estado emocional en el lector que puede, o no, relacionarse directamente con la intimidad de los personajes. A veces, un simple objeto cotidiano es revestido de una carga emocional que descubre el estado interior de un protagonista. (Font, 2009, p. 67)

Es indudable que, gracias a las descripciones y la gran cantidad de detalles ofrecidos, Herbert Clutter pasa de ser un granjero de 48 años a ser una persona con sus anhelos y preocupaciones, y Holcomb ya no es solo una localidad de Kansas, sino el hogar de un montón

de personas a las que la tragedia ha cambiado la vida. Las descripciones detalladas nos ayudan a penetrar en los personajes y sus vidas, y a empatizar con ellos. De acuerdo con Font:

> La ambientación ofrece a menudo la clave para descubrir la interpretación de una historia, más allá de la experiencia de los protagonistas, porque es el elemento literario que más nos conecta con el exterior: con el ambiente social inmediato de los individuos, con su período histórico, político y público. (2009, p. 66)

Pero también es cierto que son una herramienta que lleva implícita la subjetividad, tal y como advierte Ortells: “La introducción de descripciones de las características y forma de vida de estos individuos que nos están ofreciendo diversos segmentos de los acontecimientos pueden determinar el mayor o menor grado de aceptación de los mismos como realidad en el lector”. (Ortells, 1999, p. 108). En efecto, conocemos los lugares y a los personajes a través de la descripción que de ellos ofrece el autor que, inevitablemente, nos predispone a generar una opinión sobre ellos. Como hemos visto en el apartado dedicado al análisis de personajes, la descripción de la familia Clutter la presenta como idílica. Por tanto, a través de las descripciones vemos que Capote no huye de la subjetividad. Su objetivo no fue la objetividad, sino ofrecer la sensación de su existencia. Para compensar la subjetividad latente en las descripciones, introduce datos concretos y multitud de detalles que le permiten reavivar la impresión de objetividad.

En muchas ocasiones, los detalles relatados no influyen nada en la historia, su objetivo es facilitar la recreación visual de la escena en la mente del lector (influencia, como hemos comentado, de la técnica de guion cinematográfico).Tal es el caso de la escena en la que los asesinos, la noche del crimen, paran a cenar en un restaurante: “Pidieron dos filetes no muy hechos, con sendas patatas al horno, ruedas de cebolla, patatas fritas, *succotash*, macarrones y

maíz, ensalada con mayonesa picante «Mil Islas», bollitos de canela, tarta de manzana, helado y café" (Capote, 1972, p. 64).

Las descripciones son, además, uno de los rasgos distintivos de la narrativa de Capote, que siempre destacó por su capacidad descriptiva:

> *In Cold Blood*, a pesar de ser catalogada como una obra de reportaje, no deja de tener los rasgos que Truman Capote venía mostrando en sus obras anteriores; para empezar, una gran habilidad a la hora de las descripciones. Este siempre fue uno de sus puntos más destacables. (Cañadas, 2033, p. 501)

Esta habilidad descriptiva permitió a Capote crear el clima necesario para contar la historia. Un buen ejemplo de descripción es el inicio de *A sangre fría*, dedicado a describir Holcomb:

> El pueblo de Holcomb se halla entre los altos trigales de la Kansas occidental, zona desolada que los demás habitantes del Estado designan con un vago "por allá". A un centenar de kilómetros al este de su frontera con el Estado del Colorado, la campiña de Kansas, su cielo azul intenso y su aire fresco de desierto, responden más al ambiente del *Far West* que al del *Middle West*. Por allá se habla con ese acento que descubre la estridente nasalidad que sabe a pradera y a bracero. Los hombres, muchos, llevan tejanos estrechos, sombrero de ala ancha y puntiagudas botas de tacón. La tierra es llana y el horizonte espantosamente inmenso. Caballos, mandas y rebaños, racimos blanquecinos de silos que se alzan con la gracia de un templo griego, destacan en la lejanía mucho antes de que el viajero pueda acercarse a ellos. (Capote, 1965, p. 13)

En este primer párrafo encontramos varios ejemplos —"zona desolada", "estridente nasalidad", "espantosamente inmenso"— de expresiones empleadas que van "creando una atmósfera de desazón, de angustia que sutilmente primero y luego de manera manifiesta estallará

con los crímenes" (González de la Aleja, 1990a, p. 70). Transmite también la idea de que ese lugar era casi desconocido — lo designan con un vago "por allá"— hasta que ocurrió la tragedia —"hasta una mañana de mediado noviembre de 1959, pocos americanos, y en realidad poca gente de Kansas, había oído hablar de Holcomb" (Capote, 1972, p. 14)— y lo presenta como un lugar hostil: "El paisaje resulta frío, solitario; la sensación que Capote transmite al lector a través de su propia observación es la de un escenario hostil que rechaza la presencia humana en vez de darle cobijo" (González de la Aleja, 1990a, p. 70). Y, al mismo tiempo, lo presenta como un lugar tranquilo, en el que "no es que haya allí mucho que ver", con poco movimiento ya que "ninguno de los trenes de pasajeros se detiene allí, sólo, de vez en cuando, algún mercancías" (Capote, 1972, p. 14), cuyos habitantes se sentían "satisfechos de llevar una vida ordinaria" (Capote, 1972, p. 14) y en el que "el drama, en forma de acontecimiento excepcional, nunca se había detenido" (Capote, 1972, p. 14).

Font considera este tipo de descripciones de un lugar tranquilo como una técnica para generar intriga: "Un ambiente apacible puede transmitir una ausencia de ficción o puede aparentar una escasez de conflicto, proyectar la imagen en la mente del lector de que tanta felicidad no es posible, porque algo o alguien está a punto de corromperla" (Font, 2009, p. 67). En efecto, al final de la descripción se nos revela que en aquel pueblo tan tranquilo "nadie oyó aquellos cuatro disparos de fusil que pusieron fin a seis vidas humanas" (Capote, 1972, p. 15), anunciando así que esa felicidad estaba a punto de terminar.

Esta manera de iniciar la narración con una larga descripción del escenario principal de la historia se denomina *mise-en-scène*[138] (Lodge, 1998, p. 24) y, según enfatiza Cañadas, recuerda a las de sus obras anteriores:

[138] Puesta en escena.

> Esta descripción que abre la obra recuerda en gran medida a aquellas que el lector ha leído anteriormente en obras como "*A Christmas Memory*", *Other Voices, Other Rooms* o *Breakfast At Tiffany's*. Si el lector no está preparado, puede llevarse a equívoco ya que parece la misma descripción que aparecen en *Other Voices, Other Rooms*. (…) De cualquier forma, Capote se fija en los mismos detalles que le interesaban al escribir obras de su infancia, es decir, el paisaje y su soledad, la entrada al pueblo, sus habitantes, etc." (Cañadas, 2003, p. 502)

Capote aseguraba que *A sangre fría* era el resultado de un experimento en el que quería probar a aplicar las técnicas de ficción a un hecho real y vemos que muchos de los recursos empleados en sus obras anteriores —además de los temas y de la caracterización de personajes, como hemos visto— se repiten en esta. Fonseca defiende que la decisión de empezar la narración con esta descripción de la ciudad no es casual, ya que la localidad es casi un personaje en sí misma:

> A cidade exerce um papel significativo em sua narrativa porque ela é o indicador inicial do *American Dream* e, portanto, extremadamente afetada pelo crime de Perry e Dick. Em diversos momentos da narrativa, Capote retoma a temática da cidade para explicitar sentimientos, medos, sensações, impressões e a própria imagen de sociedade norte-americana[139]. (Fonseca, 2013, p. 45)

De los cuatro recursos existentes para manejar el tiempo interno de una historia, la elipsis es el que provoca un ritmo más rápido, ya que salta una parte de los acontecimientos; el siguiente es el resumen, que los condensa ofreciendo solo la información mínima y, a continuación, la

[139] La ciudad ejerce un papel significativo en su narración porque ella es el indicador inicial del sueño americano y, por tanto, extremadamente afectada por el crimen de Perry y Dick. En diversos momentos de la narración, Capote retoma la temática de la ciudad para explicar sentimientos, miedos, sensaciones, impresiones y la propia imagen de la sociedad norteamericana.

escena, que los narra respetando el tiempo real en que ocurren. La descripción, por tanto, es el recurso que provoca un ritmo más lento en la narración y corre el riesgo de paralizar la historia: "El peligro que acecha a la mayoría de las descripciones de lugar detalladas (…) es que una sucesión de elegantes frases declarativas, combinada con la suspensión del interés narrativo, pueden hacer que el lector se duerma" (Lodge, 1998, p. 98).

Capote evita este peligro combinando las descripciones con acción —también podríamos decir que toda acción va acompañada de una detallada descripción de todos los detalles que la rodean— o con anuncios de lo que va a ocurrir (prolepsis). En este caso, en el que ya nos ha explicado que hasta una mañana de noviembre de 1959 pocos habían oído hablar de Holcomb, los detalles ofrecidos dejan paso a una prolepsis:

> Pero, de pronto, a primeras horas de aquella mañana de un buen domingo de noviembre, ciertos extraños rumores se mezclaron con los normales ruidos nocturnos de Holcomb, con el lúgubre histerismo de los coyotes, el quedo rasguñar del amaranto en su fuga, y los apremiantes silbidos de la locomotora que acaban por convertirse en un lejano gemido. (Capote, 1972, p. 15)

Esa sensación de inevitabilidad, de que cualquier lugar, por tranquilo que sea, puede ser escenario de una tragedia, contribuye a despertar el interés del lector. Capote resalta la idea de que nadie se enteró de los cuatro disparos que cambiaron la vida de todo el pueblo:

> Pero ni un alma del dormido Holcomb los oyó. Nadie oyó aquellos cuatro disparos de fusil que pusieron fin a seis vidas humanas. Después, el vecindario, hasta entonces lo suficiente confiado como para no molestarse ni en correr la aldaba de la puerta, prendió su fantasía hasta recrearlos una y otra vez, y los convirtió en disparos sombríos que

> encendieron hogueras de recelo en las miradas de aquellos viejos conciudadanos, que empezaron entonces a mirarse extrañamente, y como extraños. (Capote, 1972, p. 15)

González de la Aleja (1990a) sostiene que este planteamiento coincide con la visión de la vida del autor: "Es la brutal y efectiva manera que tiene Capote de confirmar lo que de contingente tiene no sólo la felicidad, sino la vida humana. La tragedia es para el autor algo sutil que va envolviéndolo todo hasta aniquilarlo definitivamente" (p. 72). Ortells ofrece otra interpretación. Según ella, la familia Clutter se presenta como idílica y Holcomb como un lugar paradisíaco, y representan a la sociedad americana:

> El ataque a los Clutter es un ataque al corazón de América no sólo geográfica sino también socialmente. El estado de Kansas se encuentra en el centro geográfico del país y la estructuración de la sociedad. El hecho de que el objeto del asesinato fuera una familia tan modélica cuestiona las bases sobre las que se rigen estas comunidades tan religiosas. La muerte de los Clutter significó el ataque contra todo en lo que creían sus convecinos. (Ortells, 1999, p. 81)

Esta primera descripción, que sirve para presentarnos el escenario principal de la historia pero que también está cargada de simbolismo, presenta una correspondencia con la última escena del libro y la descripción que en ella encontramos. Capote confesó que había decidido cerrar el libro con una escena feliz; "pero como de los hechos no podía sacar ninguna feliz conclusión se vio obligado a inventarla" (Clarke, 2006, p. 469). Y esa decisión le lleva a crear una escena que, a pesar de que todo lo ocurrido y de que la historia tenga un final cerrado, en cierta manera enlaza con el inicio. Señala Páez que "el final debe estar de algún modo incluido en el principio" (p. 331) y que el autor debe comprobar "si la correlación entre principio y fin es la correcta para los objetivos que se ha marcado" (p. 332).

Argumentalmente, el principio y fin de *A sangre fría* tendrían una relación lógica: al inicio se comete un crimen, al final se castiga a los culpables. Pero Capote va más allá y, tanto en la primera escena como en la última, ofrece sendas descripciones del escenario de la historia en las que, además, algunos elementos se repiten. Así, el libro comienza diciendo "el pueblo de Holcomb se halla entre los altos trigales de la Kansas occidental" y la última escena se sitúa "en una oscura isla lamida por el ondulante oleaje de los trigales que la rodean"; al inicio del libro se cuenta que "su cielo azul intenso y su aire seco de desierto, responden más al ambiente del *Far West*"; al final vuelve a comentar "la aridez del suelo y las dificultades para transportar agua", "las polvorientas calles, las austeras llanuras". Establece un paralelismo entre el escenario inicial y final del libro para, a continuación, explicar cómo ha cambiado la vida de algunos personajes en esos cuatro años transcurridos desde el crimen.

Esta escena final es lo que McKee (1997) llama "resolución" —"cualquier material que quede después del clímax" (p. 376)— y explica que es necesario porque, si el clímax ha sido muy intenso emocionalmente, "resulta de mala educación cortar de repente la imagen y comenzar a mostrar los créditos" (p. 377). Añade que una de las funciones de la resolución es mostrar los efectos producidos por el clímax en algunos personajes secundarios, como es el caso que nos ocupa. Capote podría haber aportado esa información en forma de resumen ofrecido por el narrador. El hecho de elegir una escena dialogada por dos personajes es otro ejemplo de influencia cinematográfica.

Afirma Lodge (1998) que "la última frase de cualquier relato adquiere cierta resonancia por el simple hecho de ser la última" (p. 331) y, en el caso de *A sangre fría,* es muy significativa: "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". Ya solo la expresión "dejar tras de sí" nos hace ver que este

personaje ha pasado página y su vida sigue, tal y como hacen los demás (Susan en la universidad o Bobby casándose). “El susurro de las voces del viento” es una expresión evocadora que habla del pasado y de los que ya no están. Este final es completamente literario; emplea un lenguaje poético que deja al lector la oportunidad de encontrar significados no literales. Está reñido con la claridad que debe imponerse en el lenguaje periodístico.

Esta última escena, según Ortells (1999), constituye “un canto a la naturaleza benefactora como contraste al árido suelo de Kansas y a las muertes descritas en las páginas anteriores” (p. 195). No es el único simbolismo que Ortells encuentra en las descripciones de la obra. La escena de las ejecuciones, según ella, Capote presenta la oposición entre naturaleza y civilización:

> En el momento en que el portavoz del jurado va a leer el veredicto se oye el silbido del tren: con ello Capote pretendía contrastar lo que se consideró, durante mucho tiempo, símbolo de civilización, frente al mundo natural, y la “incivilizada” decisión que se iba a tomar, condenando a dos enfermos mentales a la pena máxima”. (Ortells 1999, p. 192)

Ortells considera que el preciosismo estilístico y la elaboración simbólica son intentos de Capote de elevar el periodismo a la categoría de arte y defiende que “subordinó, en todo momento, el contenido literario a la forma, estando totalmente convencido de que más allá de lo que se dijera, lo realmente importante era el cómo se dijera” (p. 196); clasifica su obra anterior como ejercicios de experimentación destinados a obtener la perfección técnica que alcanzaría con *In Cold Blood*” (p. 209) y señala que el objetivo era “dar curso a las voces interiores que convulsionaban su espíritu y dotar de carácter universal a sus vivencias personales” (p. 209).

Cuando Capote habla de elevar el periodismo a categoría de arte, se está refiriendo a convertirlo en literatura a través de la incorporación de técnicas narrativas. En periodismo importan el contenido y la forma, y no se puede supeditar el primero a la segunda. Aunque

algunos géneros, como el reportaje, permitan una mayor flexibilidad estilística, el respeto a la veracidad de los hechos es una exigencia incuestionable. El trabajo del periodista lleva implícita una profesionalidad que garantiza el rigor de su trabajo.

Whited concede algún rasgo periodístico al trabajo de Capote: "Perhaps the most journalistic aspect of In Cold Blood is the fact that the unfolding story dictated Capote's work schedule, rather than vice versa[140]" (Whited, 1993, p. 224). Pero la técnica de escritura empleada por Capote responde a fines estéticos y de entretenimiento y no —como señala Parratt (2006)— a la finalidad informativa que debe primar en periodismo.

Numerosos estudios aceptan a Capote como periodista y señalan que su aportación consistió en incorporar técnicas narrativas en el relato de los hechos. Si hubiese sido así, podríamos estar de acuerdo. Sin embargo, como hemos visto en este análisis, no se limitó a eso. A pesar de que partió de un contenido con interés periodístico y siguió algunos procedimientos compatibles con el trabajo de un periodista (como la documentación y el contraste de fuentes), hay dos cuestiones fundamentales en el periodismo que Capote no respetó. Por un lado, la fidelidad a los hechos. La veracidad es la base del periodismo y nunca puede sacrificarse a favor de fines literarios. Por otro lado, la profesionalidad. El periodista debe respetar unos principios éticos en su forma de trabajar que Capote no tuvo en cuenta. Como señala Videla (2004), "una de las características que definen el periodista como un profesional es su respeto a los procedimientos y premisas éticas en el desempeño de su trabajo" (p. 71). Aguinaga (1980) habla también de procedimientos profesionales en el trabajo del periodista:

> Es ejercicio periodístico, en términos generales, la actividad dirigida a la obtención, elaboración, interpretación y difusión de noticias y opiniones destinadas al

[140] "Tal vez el aspecto más periodístico de *A sangre fría* es el hecho de que la historia desarrollada dictó el calendario de trabajo de Capote, y no viceversa".

> público, así como el asesoramiento en aquellas materias, siempre que se realice con dedicación profesional que exija los conocimientos y técnicas proporcionadas específicamente por las Facultades de Ciencias de la Información. (pp. 214-215)

El objetivo de Capote no era la veracidad, sino la verosimilitud. Y no la buscaba a través de un rigor ético y de un método de trabajo basado en la verificación de la información (Kovach y Ronsenstiel (2012, p. 100), sino empleando técnicas narrativas que le ayudasen a crear sensación de objetividad. Su trabajo no siguió unos procedimientos acordes a los exigidos por la profesión. Por todas estas cuestiones, no puede considerarse un trabajo plenamente periodístico.

5. Otros textos de no ficción: *Los perros ladran* y *Música para Camaleones*

A sangre fría no fue el primer contacto de Capote con la no ficción, ni sería el último. Aficionado a la escritura desde niño, como hemos visto en el capítulo dedicado a su biografía, a los 21 años (en 1945) consiguió que una revista publicara su primer relato y se convirtió en colaborador asiduo de publicaciones como *Mademoiselle* y *Harpers's Bazaar*. Un año más tarde empezó a escribir sus primeros textos de no ficción, que serían publicados en 1951 bajo el nombre de *Color local*. En 1955 aceptó el encargo de escribir un relato que narrase la gira por la Unión Soviética de la compañía estadounidense Everyman Opera. El resultado, *Se oyen las musas*, se publicó en la revista *The New Yorker*. Estos dos textos son el contenido principal del recopilatorio *Los perros ladran*, que se publicó en 1973 y se completó con otros textos escritos en la década de los cincuenta ("Fontana Vecchia", "Una casa en Brooklyn", "El estilo: y los japoneses"), de los sesenta ("Una voz desde una nube", "Lola", "Párrafos griegos", "Fantasmas al sol: el rodaje de 'A sangre fría'") e incluso de los setenta ("La rosa blanca", "Autorretrato"). Capote asegura en el prefacio que todo lo incluido en el libro son hechos reales y poco antes de su publicación lo calificó de "a sort of geography of my life[141]" (Inge, 1987, p. 300). Tanto es así que cabe preguntarse si algunos textos pueden considerarse escrituras del yo (se consideran como tales las autobiografías, memorias, cartas y diarios íntimos).

Siete años más tarde, en 1980, se publicó otro recopilatorio de textos de no ficción. *Música para camaleones* está compuesto por tres partes: la primera, que da título al libro; "Ataúdes tallados a mano", subtitulado "Relato real de un crimen americano"; y "Conversaciones y retratos", algunos de los cuales ya habían visto la luz en publicaciones como *The New Yorker*, *Esquire* o *Interview*.

[141] "Una especie de geografía de mi vida".

Tras la publicación de *A sangre fría,* Capote no volvió a escribir ficción. La única novela posterior —*Plegarias atendidas*— salió a la luz ya tras su fallecimiento; se sospecha que está incompleta (González de la Aleja, 1990a, p. 96) y también se basa en hechos reales: el adelanto de sus dos primeros capítulos supuso un escándalo porque varios miembros de la sociedad se reconocieron en los protagonistas. A decir verdad, Capote apenas volvió a escribir nada y sus publicaciones se limitaron casi únicamente a recopilatorios cuyo contenido procedía mayoritariamente de textos antiguos. Pero en ellos se puede ver la atracción que siempre sintió este autor por los textos de no ficción, que empezó a escribir con solo 22 años y continuó haciéndolo hasta casi su fallecimiento.

Capote se refirió a sí mismo como periodista en varias ocasiones y, aunque alguna vez defendió la creación de un nuevo género (la *nonfiction novel*), solía situar sus trabajos dentro del periodismo tradicional: "Escribí (…) gran cantidad de reportajes objetivos, la mayor parte para *The New Yorker*" (Capote, 1994b, p. 9). La mayoría de sus textos se publicaron por primera vez en las páginas de periódicos y revistas. Llegó a afirmar que su obra literaria se alimentaba de su trabajo periodístico:

> *¿Se resiente su obra literaria del tiempo que usted dedica al periodismo?*
>
> No, no necesariamente. Siempre he escrito un montón de relatos para revistas. Y al final lo que se hace es reunirlos en un libro. Escribir esos relatos no es distinto de hacer un libro; fíjese en mi último libro, *Música para camaleones*, que fue un éxito de público y del que he vendido dos partes para el cine. En realidad se compone de relatos que había publicado en revistas. (Grobel, 1986, p. 85)

Tras el análisis de *A sangre fría*, en el presente capítulo estudiamos los otros textos de no ficción de Capote. Y lo hacemos en función del género periodístico con el que se pueden relacionar: crónicas, artículos, reportajes y entrevistas.

5.1. Crónicas y escrituras del yo en *Los perros ladran*

En su estudio sobre los géneros periodísticos, Martín Vivaldi (1973) define la crónica de la siguiente manera: "La crónica periodística es, en esencia, una información interpretativa y valorativa de hechos noticiosos, actuales o actualizados, donde se narra algo al propio tiempo que se juzga lo narrado" (p. 128). Señala que la diferencia con el reportaje es que en este no se admite comentario, sino que debe ceñirse al relato de los hechos. En cuanto al tema, Martín Vivaldi reconoce que "hay ocasiones, a falta de verdadera noticia, en que el cronista escribe acerca de hechos en apariencia intrascendentes. Se convierte así en folletinista, en filósofo de lo cotidiano" (1973, p. 136); pero recuerda que el propósito deber ser siempre "informar y orientar" (p. 137). Frente a esta definición, encontramos el punto de vista de Gomis (2013), quien recalca que la verdadera función de la crónica es informar, aunque "el cronista firma el relato y participa en el acontecimiento que cuenta como testigo, no siempre imparcial" (p. 164). Martínez Albertos (1998) añade que el estilo debe ser "directo y llano, esencialmente objetivo, pero al mismo tiempo debe plasmar la personalidad literaria del periodista" (p. 348).

Dentro de la clasificación de crónicas de Martínez Albertos, hay un tipo que guarda una mayor relación con el presente análisis. Se trata de la crónica viajera:

> Es éste un género más literario que periodístico: un pretexto para la literatura de escritores más o menos consagrados y que por extrañas razones —no precisamente informativas— ven la luz originariamente en las páginas de los periódicos. Se diferencian de las crónicas de enviado especial en que no responden a una motivación estrictamente periodística, sino, diríamos, de relleno y prestigio del periódico. (p. 359)

Martínez Albertos sitúa la diferencia entre las crónicas viajeras literarias y las periodísticas en "la tendencia a la evasión literaria en las primeras frente al predominio del dato concreto de las segundas" (p. 360).

A pesar de que la crónica es un género en el que el autor "nos da su versión del suceso, pone en su narración un tinte personal" (Martín Vivaldi, 1973, p. 128), algunos de los textos incluidos en *Los perros ladran* van más allá de esa versión personal de un hecho y pueden considerarse escrituras del yo. En el presente apartado analizamos los textos recopilados en *Los perros ladran*: "Una voz desde la nube", "La rosa blanca", "Fontana Vecchia", "Lola" "Una casa en Brooklyn Heights", "Párrafos griegos", "El estilo: y los japoneses", "Fantasmas al sol: el rodaje de 'A sangre fría'", "Autorretrato" y los incluidos en "Color local" ("Nueva Orleans", "Nueva York", "Brooklyn", "Hollywood", "Haití", "A Europa", "Ischia", "Tánger, "Un viaje por España"). La única excepción es "Se oyen las musas", que será estudiado en el apartado 5.3. dedicado a los reportajes. El objetivo del análisis será averiguar si pueden considerarse crónicas periodísticas o literarias, y si algunos de estos textos pueden considerarse escrituras del yo.

5.1.1. La crónica viajera

Los perros ladran, publicado en 1973, debe su nombre —como explica el autor en el "Prefacio"— a un proverbio árabe: "Los perros ladran, pero la caravana avanza". Se trata de un recopilatorio de textos escritos entre 1942 y 1972. Los que integran el capítulo de "Color local" ("Nueva Orleans", "Nueva York", "Brooklyn", "Hollywood", "Haití", "A Europa", "Ischia", "Tánger, "Un viaje por España") ya habían sido publicados en 1951 y fueron escritos entre 1946 y 1950. A pesar de no estar incluidos en esa recopilación por haber sido creados más tarde, hay otros relatos publicados en *Los perros ladran* que comparten características con ellos, por lo que

se incluyen en el mismo análisis. Se trata de “Fontana Vecchia” (1951), “Una casa en Brooklyn Heights” (1959) y “Párrafos griegos” (1968).

Cada relato está dedicado a un lugar en el que el autor habitó (Nueva York, Nueva Orleans o Brooklyn) o visitó (Haití, Europa o Tánger); en ocasiones, por encargo de alguna revista:

> *Vogue* le pidió que tomase el avión junto a California para ver con nuevos ojos un viejo tema, Hollywood, y escribiese el mismo tipo de reportaje, basado en las impresiones y no en el diario acontecer, que había escrito sobre Nueva Orleans para *Harper’s Bazaar*. (Clarke, 2006, p. 197)

Capote ofrece un retrato de cada uno de estos lugares a través de escenas que protagonizan diferentes personajes. En ningún caso aporta una descripción general del lugar, sino que usa estas escenas para representar cada sitio. Y se basa en dos elementos para hacerlo: las descripciones y los personajes.

Las descripciones son minuciosas, con abundancia de detalles, como era habitual en la obra de Truman Capote, anticipándose así a una de las características del Nuevo Periodismo mencionadas por Wolfe (1976, p. 51). Ortells (1999) enfatiza esta habilidad de Capote para las descripciones: “La existencia real de los lugares que recreó en estos relatos le permitió ejercitar su tan reiterada maestría artística mediante la plasmación de impresiones y la recreación de ambientes” (p. 48); identifica esta forma de describir con la empleada en los textos de ficción y señala que de ella se benefició *A sangre fría*. Valga como ejemplo la descripción de una iglesia con la que comienza “Brooklyn”:

> Una iglesia abandonada, un letrero de SE ALQUILA estropeando su fachada barroca, torres negras y demolidas en la esquina de esa plaza perdida; los jilgueros anidan entre

> las flores de piedra labradas sobre la puerta pintarrajeada con tiza (Kilroy estuvo aquí, Seymour ama a Betty, ¡Eres asqueroso!); dentro, allí donde la luz del sol toca los bancos de la iglesia, todo tipo de animales callejeros se han construido un hogar: se ven gatos soñolientos mirando por la ventana, se oyen extraños gritos de animales, y los niños de la vecindad, que se retan a entrar allí, salen trajinando huesos que, dicen, son humanos (¡Te lo digo yo!, claro que es cierto, a este tipo lo mataron). (Capote, 1999, p. 47)

Detrás de todos estos detalles ofrecidos en las descripciones se percibe la mirada del autor, que ofrece su impresión de los distintos lugares; como señala González de la Aleja (1990a), "cada lugar aparece tal y como Capote lo ama, lo odia o lo recuerda y no como cualquier otro observador podría verlo" (p. 56). Truman se fue a vivir a Brooklyn cuando abandonó la casa de sus padres; en palabras de Cañadas (2003), "lo que el autor quiere comunicar en estas páginas es su sentido de aislamiento (representado tanto por la descripción de la iglesia como por la imagen contrapuesta de la parte de arriba de la casa con ciento veinticinco teléfonos)" (p. 465). Ortells (1999) coincide en que "existe una clara interconexión entre sus impresiones viajeras y sus vivencias más íntimas" (p. 48). En "Nueva York", ciudad que Capote amaba, se describe la ciudad como "un lugar donde esconderse, perderse o descubrirse a sí mismo, donde elaborar un sueño en el que te pruebas que, después de todo, no eres un patito feo, sino maravilloso, y merecedor de amor" (Capote, 1999, p. 39). La decepción que le produjo Hollywood queda patente en la descripción: "Pero eso era todo, pues qué íbamos a encontrar en el extremo del continente, sino un vertedero de basura para todo lo que es más comercialmente americano" (p. 57). Ese desengaño se muestra también en la contraposición de dos personajes: el primero, una joven que llega a Hollywood llena de ilusión por trabajar en la industria del cine; el segundo, una actriz legendaria que, a pesar de la imagen inicial —"era bueno saber que al menos

había alguien viviendo como debe vivir una actriz famosa" (p. 58)—, realmente vivía sin ningún tipo de lujo —"lucía su famoso rostro sin maquillar; las horquillas colgaban sueltas: Llevaba una bata muy vulgar de franela" (p. 58)—.

González de la Aleja (1990a) sostiene que "Capote está muy lejos de intentar escribir crónicas detalladas de los sucesos ocurridos durante sus viajes. Intenta ante todo empaparse del ambiente o la atmósfera de los lugares por los que pasa para poder hacerlos suyos." (p. 55). No cabe duda de que no estamos ante crónicas de sucesos, sino ante textos que describen un ambiente, una manera de vivir. Pero no se pueden pasar por alto las coincidencias entre ellos y el resto de la bibliografía del autor, como observa Ortells: "Las descripciones de lugares recopiladas en esta obra de 1950 se convierten en reflexiones abstractas de sus cuentos en las que es posible detectar los mismos temas que aparecen en sus relatos de ficción" (1999, p. 48). Cañadas (2003) encuentra también coincidencia de temas entre estos relatos: "En este viaje a otros continentes, todos estos coinciden en tres puntos: su interés por la literatura, su interés por la cultura europea, y, finalmente, su homosexualidad, que puede ser vivida más libremente fuera del puritanismo norteamericano" (p. 474).

Los personajes son el otro elemento que Capote emplea para representar cada lugar. Coincide así con lo señalado por Chiappe (2010): "El periodista muestra una realidad compleja a partir de la historia de un ser humano" (p. 67). Este autor también apunta que esta es una diferencia entre crónica y reportaje: "La crónica prepondera la historia de un personaje. Le rescata de la multitud y usa su rostro para retratar ese colectivo. El reportaje prepondera el hecho" (p. 12).

En cada relato, los personajes son diferentes y están relacionados con el escenario donde viven. Así lo explica González de la Aleja (1990a): "Los personajes aparecen fundidos con el

paisaje, definidos no por la acción o peculiar manera de pensar, sino por su integración en el entorno físico del que pueden llegar a parecer inseparables" (p. 55). De la misma manera que en "Hollywood" los personajes ejemplifican los sueños por cumplir y los sueños frustrados, en "A Europa" nos presenta a Lucia, una adolescente veneciana líder de una pandilla de delincuentes juveniles, y "Nueva York" tiene como personaje a Greta Garbo. Cañadas (2003) señala que "Capote quiere representar lo extraño, lo diferente, lo típico del lugar, lo que hace de este único con respecto al otro; en cada lugar una persona, un color, un aroma o un acontecimiento inverosímil serán los protagonistas" (p. 474).

Pero más allá de la búsqueda de ese aspecto que hace diferente a cada lugar, en la elección de personajes se deja ver la atracción del autor por aquellos que son atípicos o, como los define González de la Aleja (1990a), "la galería de personajes deformes de Capote" (p. 79). La señorita Y., de "Nueva Orleans", es un ejemplo de estos últimos: "Adopta una pose marcial, y lleva un bastón de hombre hecho en Malaca; tiene una pierna más corta que la otra, por lo que camina con un balanceo como de pingüino" (Capote, 1999, p. 34).

Todos los relatos mencionan personajes que se salen de lo común. "Los personajes sobre los que Truman Capote escribe en estos relatos, una vez más, son escogidos por su excentricidad y por su peculiaridad" (Cañadas, 2003, p. 464). En "A Europa", "dos elegantes damas italianas de pelo blanco" (p. 78) que viajaban con un loro en cuya jaula transportaban heroína. En "Tánger" destacan tres mujeres valientes y con un estilo de vida poco frecuente en 1950: Jonny Winner, una americana "que cruzó sola Marruecos y ha llegado al Sáhara" (p. 91), la señorita Ferida que, junto con su prima y su cuñada, "casi siempre consiguen hacer valer su opinión" (p. 93), y Nysa, una joven a la que un australiano recogió y "convirtió a una harapienta niña árabe en un personaje educado y extremadamente elegante" (p. 93).

Esta singularidad no es la única característica que comparten con otros protagonistas de la obra de Capote. Encontramos también personajes que pertenecen a familias desestructuradas o que no siguen un patrón tradicional (el narrador en "Nueva Orleans", Lucia en "A Europa", o Nysa, de "Tánger"), personajes rebeldes, que no encajan en la sociedad, o en búsqueda de su identidad (la señorita Y. en "Nueva Orleans", Joe Vitale y Hilary en "Nueva York", o Jonny Winner en "Tánger") y personajes que sufren soledad (además de algunos de los ya nombrados, podemos citar a A, en "Hollywood"). Ortells (1999) defiende que "el narrador de los apuntes de viaje verbaliza sus miedos interiores a través de la actividad de algunos de los personajes que presenta" (p. 50) y señala que uno de los miedos de Capote era el temor a que los sueños se cumplan. Como hemos visto, "Hollywood" toca directamente este tema; también en "Haití" conocemos a Hyppolite, un pintor que sueña con construirse un barco para dar la vuelta al mundo y del que se dice que "su dedicación a esa empresa tiene algo en común con la de aquellos que supervisan los detalles de su propio funeral, la construcción de su propia tumba" (Capote, 1999, p. 64), como si de un mal presagio se tratase.

Los textos recopilados en *Los perros ladran* están narrados en primera persona. Este narrador es el propio autor que está presente en todo momento en los relatos, participando en la historia e incluso convirtiéndose en protagonista en algunos momentos, todo lo contrario al narrador de *A sangre fría*, cuyo objetivo era pasar desapercibido. A pesar de que la definición de crónica periodística ha sufrido una evolución hacia una concepción más informativa, generalmente la crónica ha tenido espacio para la interpretación y la valoración de los hechos narrados, con un estilo objetivo pero que también plasme la personalidad literaria del periodista. Ortells (2009) considera que Capote fue capaz de captar y reflejar "el sabor costumbrista de los diferentes mundos que visitó, impregnándose de su realidad y revistiéndola de un valor estético"

(p. 113). Y ese acabado estético, que también destaca González de la Aleja (1990a) —"*Local Color* se compone de una serie de piezas impresionistas más cercanas al poema que a la narración directa en prosa" (p. 55)—, es uno de los motivos por los que estas crónicas viajeras responden más al género literario que al periodístico, señalado por Martínez Albertos (1998), puesto que en ellas prevalece la evasión literaria frente al predominio del dato concreto. Un buen ejemplo es este párrafo de "Fontana Vecchia":

> Antes del alba, cuando las estrellas se acercan a la ventana de mi dormitorio, orondas como una lechuza, se inicia un alboroto en el sendero empinado, a veces peligroso, que baja desde la montaña. Son las familias campesinas que se dirigen al mercado de Taormina. El trastabilleo de los asnos sobrecargados lanza guijarros sueltos; hay risotadas, un vaivén de linternas: es como si hicieran señales a los pescadores nocturnos que hay a lo lejos, que en ese mismo momento están arriando sus redes. (Capote, 1999, p. 103)

Otro de los motivos por los que deben considerarse textos literarios es que la finalidad de un texto periodístico debe ser informar, mientras que la literatura tiene unos fines más estéticos y de entretenimiento (Parratt, 2006). A pesar de que Capote en el "Prefacio" del libro defendió la veracidad de estos relatos, él mismo delata su finalidad al calificar al periodismo de arte:

> Todo lo que cuento aquí son hechos, lo que no significa que sea la verdad, pero sí todo lo que puedo aproximarme a ella. El periodismo, sin embargo, nunca puede ser del todo puro, como tampoco lo es una cámara; después de todo, el arte no es agua destilada: las impresiones personales, los prejuicios, la selección que uno mismo hace, contaminan la pureza de la verdad sin gérmenes. (Capote, 1999, p. 12)

Esta cita revela que Capote no abordaba el periodismo desde una perspectiva profesional. La ética periodística no recoge esa visión personal de "todo lo que puedo aproximarme" a la verdad, sino que exige una veracidad acorde a un procedimiento profesional, como señala el código europeo de deontología del periodismo: "A través de las actividades verificadoras y comprobadoras oportunas y con imparcialidad en la exposición, descripción y narración de los mismos" (Bonete, 1997, pp. 264-265).

Una vez más, Capote dejó claro que consideraba el periodismo un arte, que él incluía dentro de la literatura. Usaba la realidad como materia prima para sus creaciones literarias, con un fin puramente artístico y nunca informativo. El último texto del libro, "Autorretrato", incluye unas declaraciones de Capote sobre este tema. El autor confiesa que algunos de sus amigos consideran que en sus relatos transforma y elabora en exceso la realidad, a lo que él responde: "Yo simplemente llamo a eso 'darle un poco de vida'. En otras palabras, se trata de una forma de arte. El arte y la verdad no son necesariamente compatibles" (Capote, 1999, p. 293).

Un capítulo del libro de Plimpton sobre Capote (1997) está dedicado a la veracidad de lo que este contaba y recoge la opinión de amigos y conocidos del autor. Jane Gunther reconoce que sabía que Truman mentía: "He had a lot of imagination. It sounded like the truth, but it wasn't[142]" (p. 305). Joan Carson relata que una vez le advirtió de que lo que estaba contando no era real y este le respondió: "'If that's not the way it happened, it's the way it should have happened[143]'" (p. 304). Carson llega a la siguiente conclusion: "In Truman's mind, he doesn't lie, he makes things the way they *should* have been[144]" (p. 304). Para Gore Vidal, las mentiras tenían un doble propósito: "One was to attract attention to himself and to distract attention from

[142] "Tenía mucha imaginación. Sonaba como verdad, pero no lo era".
[143] "'Si no es así como sucedió, es como debería haber sucedido'".
[144] "Así que, en la mente de Truman, él no miente, hace las cosas como deberían haber sido".

what he looked and sounded like. Second, ultimately they were calculated to destroy other people[145]" (p. 305). Robert Fizdale lo justifica diciendo que sus mentiras eran mucho más interesantes que las verdades de otras personas (p. 305). Según todos estos testimonios, la veracidad no era un valor importante para Capote. John Richarson lo resume bien: "Truman had absolutely no respect for the truth. He felt that as a fiction writer he had license to say whatever came into his head as long as it had a surprising point or shape to it, or an unexpected twist to its tail[146]" (p. 308).

Ortells (1999) defiende que, a pesar de que los personajes de no ficción de Capote se corresponden con personas reales, "su obligada intervención y la necesaria utilización de métodos de ficción para su presentación, se traducirá en la trasposición de personajes un tanto diferentes de su realidad objetiva" (p. 140). En el marco teórico ya abordamos la cuestión de la objetividad en periodismo, pero añadimos aquí la interpretación que ofrece González de la Aleja sobre el concepto de verdad en Truman Capote:

> Esta es la clave de todo lo que escribió Truman Capote: la defensa de la verdad; pero no una verdad universal o inamovible, sino una verdad individual, el derecho de cada persona a creer en lo que quiere creer, a ver sólo lo que quiere ver. La particular verdad del escritor fue convertirlo todo en arte. (González de la Aleja, 1990a, p. 56)

Otro aspecto a tener en cuenta al valorar el posible trabajo periodístico de estos textos es la elección de personajes. Señala Parratt (2006) que en el periodismo se seleccionan hechos "siguiendo criterios de utilidad pública" y en literatura "existe una libertad absoluta de

---

[145] "Uno era atraer la atención hacia sí mismo y distraer la atención de su apariencia y de cómo sonaba. En segundo lugar, en el fondo estaban calculadas para destruir a otras personas".

[146] "Truman no tenía absolutamente ningún respeto por la verdad. Sentía que, como escritor de ficción, tenía licencia para decir cualquier cosa que le viniera a la cabeza siempre que tuviera un punto sorprendente o se moldease a ello, o un giro inesperado".

contenidos y su selección puede obedecer a múltiples criterios que en cualquier caso dependen únicamente del autor". Los personajes que pueblan los textos *de Los perros ladran* y sus vivencias recogidas en estos textos no han sido elegidos por un criterio informativo —aunque la singularidad sí lo es— sino que, como hemos visto, responden a criterios que se repiten en toda la obra de Capote, en la que, además, siempre está presente un componente autobiográfico que en este caso cobra mayor importancia.

Capote asegura que todo lo que cuenta responde a hechos reales. Los datos biográficos que tenemos confirman su presencia en todos estos lugares. Sabemos que vivió tanto en Nueva York como en Brooklyn y que de pequeño estuvo en Nueva Orleans. Cañadas (1993) plantea que algunas de las circunstancias narradas coinciden con la biografía de Capote (p. 474). Considera el encuentro con Greta Garbo "más que posible teniendo en cuenta su vecindad" (p. 468) y confirma el uso de datos autobiográficos, como "el pueblo de Alabama, sus tres tías, Selma, etc." (p. 469). Menciona también que "Haití" habla del viaje realizado en diciembre de 1948 (p. 52). Clarke (2006) señala que Truman y Jack Dunphy viajaron en 1949 a Europa (aunque el primero ya había estado allí un año antes), visitando París, Venecia, Roma, Ischia (p. 257). En "A Europa" se refiere a su acompañante como "D.", claramente en alusión a Dunphy. En "Fontana Vecchia" narra la visita que recibieron de Cecil Beaton, con quien, señala Clarke, "intimó mucho durante los días que estuvo en Inglaterra" (p. 259). Y ese mismo año pasaron por España para llegar a Tánger: "Después de una breve visita a París y un largo y polvoriento viaje en tren cruzando España, él y Jack pasaron el estrecho de Gibraltar y desembarcaron en Tánger el 2 de julio" (p. 263). En cuanto a "Hollywood", Clarke desvela que el personaje de la señorita C. era Joan Crawford y que la anécdota es verídica (p. 198).

Numerosos conocidos de Truman fueron testigos de sus viajes y han confirmado los datos expuestos en "Color local" (Plimpton, 1997). Una excepción fue James Schuyler, quien asegura que coincidió con Truman en Ischia y desmiente lo narrado:

> Talk about being a *romancier*, *nothing* in it's true. The piece came out in *Harper's Bazaar* and the eventually in one of those big Italian weeklies. Truman wrote that Maria, who ran the café, watered her wine. It was obviously untrue[147]. (Plimpton, 1997, p. 101)

Karl Bissinger fue el fotógrafo que acompañó a Capote a Haití para realizar la crónica que le había encargado *Harper's Bazaar*. Él también afirmó que el contenido no se ajusta a la realidad:

> When the piece came out in *Bazaar*, I was astonished to read that Truman had visited a *witch doctor* who performed all kinds of voodoo to cure him. An out-and-out lie! I was stunned. Truman was being his own kind of journalist… with fiction and fact all mixed together[148]. (pp. 306-307)

Pero, aun dando por verídico todo lo que cuenta, parece claro que el objetivo nunca fue informativo. Los textos recopilados en *Los perros ladran* pueden considerarse crónicas viajeras en la definición que ofrece Martínez Albertos (1998, p. 359) y, como tales, se consideran textos literarios. Chivite (2005) también destaca el valor literario de este género: "Dentro del amplio espectro de la crónica, la de viajes destaca por su calidad histórica y literaria y por el valor añadido que supone la mezcla de géneros para dar lugar a un texto atractivo" (p. 121)

---

[147] Habla de ser un *romántico*, *nada* de eso es verdad. La pieza apareció en *Harper's Bazaar* y finalmente en uno de esos grandes semanarios italianos. Truman escribió que María, quien dirigía el café, aguaba su vino. Obviamente era falso.

[148] Cuando salió la pieza en *Bazaar*, yo estaba asombrado de leer que Truman había visitado a un *brujo* que practicó todo tipo de vudú para curarlo. ¡Una mentira absoluta! Yo estaba atónito. Truman estaba siendo su propia clase de periodista… mezclando ficción y realidad.

5.1.2. Las escrituras del yo

En todos estos textos dedicados a lugares, los sucesos protagonizados o presenciados por el autor constituyen una parte suficientemente importante como para plantear si estos relatos pueden considerarse una forma de escrituras del yo. Capote confesó que estaban basados en su vida: "It's a sort of a geography of my life. It's about places I've lived and people, mostly taken from journals of my own. Diaries and things like that[149]" (Inge, 1987, p. 300). Pero *Los perros ladran* incluye cinco ejemplos claros de texto autobiográfico: "Una voz desde la nube", "La rosa blanca", "Lola", "Fantasmas al sol: el rodaje de 'A sangre fría'" y "Autorretrato"; todos ellos escritos a finales de la década de los sesenta o principios de los setenta, es decir, mucho más tarde que los incluidos en *Color local* e, incluso, posteriores a la publicación de *A sangre fría*.

Capote afirmó en el prólogo de *Música para camaleones* que ese libro suponía el inicio de un cuarto ciclo en su vida profesional (el primero fue hasta la publicación de *Otras voces, otros ámbitos*; el segundo hasta la publicación de *Desayuno en Tiffany's*; y el tercero hasta la publicación de *A sangre fría*):

> Durante cuatro años, más o menos de 1968 a 1972, pasé la mayor parte del tiempo leyendo y seleccionando, reescribiendo, catalogando mis propias cartas y las cartas de otras personas, mis diarios y cuadernos de notas (que contienen narraciones detalladas de centenares de situaciones y conversaciones) de los años 1942 a 1965. (Capote, 1994b, p. 11)

En "Una voz desde la nube", el autor cuenta el proceso de creación de *Otras voces, otros ámbitos* y reconoce que está basado en su vida: "Fue un intento de exorcizar mis demonios: un

[149] "Es una especia de geografía de mi vida. Trata de lugares en los que he vivido y gente, en su mayoría tomados de publicaciones propias. Diarios y cosas así".

intento inconsciente, del todo intuitivo, pues yo me negaba a reconocer que, a excepción de unos cuantos incidentes y descripciones, era realmente autobiográfico" (Capote, 1999, p. 15). "La rosa blanca" narra su encuentro con la escritora francesa Colette, que le enseña su colección de pisapapeles y le regala uno llamado la Rosa Blanca. "Lola" es el nombre que recibió el cuervo que la empleada de hogar regaló a Capote y el texto relata la convivencia con tan extraña mascota. En el "Prefacio" el autor explica que "Lola" fue escrito "para exorcizar el fantasma de una amiga perdida" (p. 14), que una revista americana lo compró, pero no llegó a publicarlo porque le parecía muy siniestro y que, en realidad, trata de "los peligros y la perdición que supone no percibir y aceptar los límites de nuestra supuesta identidad, las clasificaciones que nos imponen los demás: un pájaro que cree ser un perro" (p. 14). De un amigo perdido trata también "Fantasmas al sol: el rodaje de 'A sangre fría'". Capote confiesa sus emociones mientras se rodaba la película basada en su libro más famoso y cómo los recuerdos de Perry —uno de los asesinos— le afectaban. "Autorretrato" es una entrevista que Capote se hace a sí mismo. No es la única que existe. "Vueltas nocturnas. O experiencias sexuales de dos gemelos siameses" también es una conversación del autor consigo mismo y, a pesar de no estar incluida en *Los perros ladran*, sino que fue publicada con posterioridad (1980) en *Música para camaleones*, se incluye en este análisis.

Se denomina "escrituras del yo" a las autobiografías, memorias, cartas y diarios íntimos. Cuasante (2018) señala que estos textos responden a una serie de motivaciones o necesidades por parte de su autor:

1) Encontrar un sentido a la vida o búsqueda de su identidad. Cuando Grobel (1986) preguntó a Capote si había tardado mucho en encontrarse a sí mismo, este respondió: "Creo que me descubrí muy tempranamente, pero me llevó mucho tiempo averiguar

cuánta resistencia tengo al dolor. Cuánto sufrimiento puedo soportar y seguir vivo" (p. 199). Si bien es cierto que Capote supo desde niño que quería ser escritor, el camino hasta alcanzar lo que daría sentido a su vida fue muy difícil. A pesar de que sus primeras publicaciones están catalogadas como ficción, él mismo reconoció que algunos libros eran autobiográficos (Capote, 1999, p. 15), y, como hemos visto, hay un buen número de personajes que están en búsqueda de su identidad. González de la Aleja (1990a) señala que esta es una de las características que el autor comparte con el personaje de Perry (uno de los asesinos de *A sangre fría*): "Los dos habían iniciado la penosa búsqueda de una identidad y un refugio válido contra la sociedad" (p. 79). De los textos analizados, "Vueltas nocturnas. O experiencias sexuales de dos gemelos siameses" es el mejor ejemplo de este aspecto. En el diálogo, Capote se plantea cuestiones como sus virtudes y defectos, sus gustos, sus creencias… Aspectos que conforman la personalidad de un individuo.

2) Justificar acciones cometidas o ideas defendidas. En "Fantasmas al sol: el rodaje de 'A sangre fría'", Capote cuenta su experiencia durante el rodaje y estreno de la película basada en su libro. Pero en el texto está presente la justificación del que probablemente sea el tema más importante en la obra del autor: la representación de la realidad a través del arte (como hemos comentado, el periodismo para él era una forma de arte). Y sobre esta cuestión encontramos en el texto varias afirmaciones. En primer lugar, defiende que el arte es un reflejo de la realidad: "La expresión 'reflejos de la realidad' se explica sola, aunque quizá debería aclarar cómo la entiendo yo. La realidad reflejada es la esencia de la realidad, la verdad más verdadera" (Capote, 1999, p. 284). A continuación, reconoce que, para convertirse en arte, la realidad pasa por un filtro:

> Todo arte se compone de detalles seleccionados, ya sean imaginarios, o, como en *A sangre fría*, una destilación de la realidad. Así ocurrió con el libro y así ocurrió con la película, sólo que yo había elegido mis detalles de la vida, mientras que Brooks los había destilado del libro: una realidad dos veces traspuesta, por ello más auténtica. (p. 15)

Capote destaca que la película se rodó en escenarios reales y que, por tanto, los actores —que fingían ser los personajes—estaban rodeados de objetos que pertenecían a la realidad:

> La realidad, a través de un objeto, se infiltra en el arte; y eso es lo que resulta original e inquietante en esta película: arte y realidad se entrelazan hasta el punto de que no hay zona de demarcación identificable. (p. 286)

Y esta última afirmación puede ser una perfecta definición de cómo entendía él el periodismo: realidad y arte al mismo tiempo.

"Autorretrato" es otro ejemplo de escritura del yo que tiene como finalidad la justificación del autor. Capote fue un personaje muy conocido, del que se dijeron y escribieron muchas cosas, y este texto le sirve para explicar cómo es él en realidad, qué le gusta o a qué tiene miedo. Hay, además, un aspecto concreto que el escritor quiere justificar y es en qué ha estado trabajando durante los seis años que habían pasado desde la publicación de *A sangre fría*. Como hemos comentado ya, ese libro marcó un punto de inflexión en la vida del autor: "Tardé cinco años en escribir *A sangre fría* y un año en recuperarme…, si es que recuperarse es la palabra; no pasa un día sin que algún aspecto de esa experiencia no proyecte su sombra sobre mi mente" (Capote, 1999, p. 297). Y, a partir de ese momento, apenas pudo escribir. La mayoría de sus publicaciones posteriores

son recopilaciones de escritos anteriores, además del guion basado en la novela *El gran Gatsby*, que fue rechazado.

3) Liberación de deseos frustrados y fantasmas reprimidos. Si hablamos de deseos, la vida y la bibliografía de Truman tienen dos etapas: la primera, hasta la publicación de *A sangre fría*, en la que persigue el deseo de convertirse en un escritor de prestigio; la segunda, a partir de ese momento, cuando comprueba que la consecución de su deseo no le ha servido para encontrar la felicidad. En "Vueltas nocturnas. O experiencias sexuales de dos gemelos siameses" confiesa que su lema es "Yo anhelo", lo que denota la existencia de pretensiones que no se han cumplido.

La presencia de deseos frustrados es una constante en los personajes del autor, como señala González de la Aleja (1990a): "En la búsqueda, que todos los personajes de Capote llevan a cabo, de esa persona con la cual poder dejar de sentirse solos la decepción es la nota predominante" (p. 82). Ortells argumenta que Capote se proyectó en sus personajes haciéndolos partícipes de sus sentimientos y percepciones, de sus sueños y pesadillas:

> De la misma forma que sus alter egos narrativos, que encontramos a lo largo de su producción, se convirtieron en el vehículo que le permitió recorrer los caminos más tortuosos de su ámbito particular y conjurar los secretos más recónditos de su espíritu, muchos de sus personajes asumieron un papel similar y le sirvieron para exteriorizar algunos de los rasgos de su personalidad que, de no ser por el distanciamiento ocasionado por su contemplación en un cuerpo ajeno a sí mismo, nunca habría reconocido como propios. (Ortells, 1999, p. 141)

En cuanto a los fantasmas reprimidos, los textos de Capote —tanto los de ficción como los de no ficción— son una continua vuelta a su pasado, con el que el autor tiene una relación complicada. Él mismo reconoce en "Una voz desde la nube" que *Otras voces, otros ámbitos* "fue un intento de exorcizar mis demonios" (Capote, 1999, p. 15). Y esta afirmación podría extrapolarse a muchas otras de sus obras. En "Fantasmas al sol: el rodaje de 'A sangre fría'" Capote se enfrenta a la dificultad que le supone recordar el esfuerzo emocional que le entrañó escribir el libro y, especialmente, recordar a Perry, probablemente un "fantasma" que le persiguió el resto de su vida. Queda patente en el momento en que cuenta cómo conoció al actor que interpretó ese personaje:

> La primera vez que le vi me pareció un fantasma que se hubiese materializado de los rayos de sol, con el pelo reluciente y los ojos soñolientos. No podía aceptar la idea de que esa persona fingiera ser Perry: *era* Perry, y tuve la sensación de caer por el hueco de un ascensor. (Capote, 1999, p. 283)

Cinco años más tarde, Capote escribió "Autorretrato" y el fantasma de Perry vuelve a aparecer. Cuando se pregunta qué imágenes de su vida aparecerían ante él en el momento de su muerte, una de ellas es la siguiente:

> Un joven con el pelo negro, un mechón en la frente. Lleva un arnés negro que le mantiene los brazos pegados a los lados. Tiembla; pero me habla, me sonríe. Lo único que oigo es cómo la sangre me retumba en los oídos. Veinte minutos después está muerto, colgando del extremo de una soga. (Capote, 1999, p. 302)

4) Vía de escape del momento que le ha tocado vivir para refugiarse en el pasado. En este caso, más que una vía de escape, parece que el autor tiene que volver al pasado para reconciliarse con él. Ya lo había hecho en el caso de *Otras voces, otros ámbitos* (Capote,

1999), y vuelve hacerlo con otro de los relatos incluidos en *Los perros ladran*: "Uno de ellos, *Lola*, tiene una historia curiosa. Fue escrito para exorcizar el fantasma de una amiga perdida" (p. 14). Esta huida es una constante también en los personajes de sus libros:

> Todos ellos se encuentran atrapados por sus miedos, apariencia física, la presión de aquéllos que los rodean, o su incapacidad para aceptar libremente lo que la vida les ofrece. Pertenecen a mundos claustrofóbicos en los cuales cualquier intento de huida puede pagarse trágicamente, incluso con la propia vida". (González de la Aleja, 1990a, p. 86)

5) El placer de la escritura. Esta es una de las motivaciones principales en el caso de Capote puesto que, como hemos visto, su vida y su producción bibliográfica estuvieron dedicadas a perfeccionar su técnica de escritura. Cada texto se planteaba como un reto en el que intentaba mejorar su técnica. Sobre sus logros en este campo, aseguró a Grobel (1986) haber influido en la literatura norteamericana: "Sé que he dejado una enorme huella en la literatura norteamericana por el influjo que he ejercido en escritores dedicados al periodismo. Quiero decir, querido mío, que eso lo he inventado yo" (p. 86). También creía haber abierto nuevos horizontes en la literatura: "Los extractos que he publicado de *Answered Prayers* han abierto todo un campo nuevo que ya se está explotando de manera increíble. Me refiero a todas esas novelas que utilizan a gente famosa y esas cosas" (p. 86). En esta última afirmación estaba reconociendo que *Plegarias atendidas*, finalmente publicada de manera póstuma, también era no ficción.

   El placer de la escritura que sentía Capote queda patente también en estas declaraciones en las que describe su forma de escribir:

> Escribo mucho de oído. Escucho el tono del lenguaje hasta extremos increíbles, y debo tener mucho cuidado con esto porque de cuando en cuando me doy cuenta de que utilizo una palabra sólo por el sonido en vez de por su verdadera contribución al texto. Así que al repasar los manuscritos hago una enorme cantidad de correcciones y tachaduras. (Grobel, 1986, p. 88)

De los ejemplos de texto autobiográfico que hemos citado, el que mejor encaja en esta motivación del placer de la escritura es "La rosa blanca", donde se nos cuenta una anécdota empleando un lenguaje casi poético:

> El pelo rojizo, crespo, de aspecto casi africano; unos ojos rasgados de gato callejero perfilados con kohl; una cara bellamente delineada y flexible como el agua…; mejillas con colorete…, labios finos y tensos como el alambre, pero pintados de un escarlata chillón de buscona. (Capote, 1999, p. 23)

Vemos que todos los textos que consideramos escrituras del yo cumplen las motivaciones recogidas por Cuasante. A todas ellas habría que añadir el *leitmotiv* de toda su obra: convertir la realidad en arte. Y hay que señalar que, frente a la realidad que se maneja en periodismo, donde prima el interés general, Capote trata en sus textos una realidad casi siempre personal, basada en sus vivencias. En su explicación del documento deontológico de la UNESCO, Blázquez señala que "la atención del periodista debe centrarse en los asuntos del *bien común* y de carácter público y no en la vida privada de las personas o intereses particulares" (Bonete, 1995, p. 245). La escritura de sucesos reales no es lo mismo que el periodismo, que exige un objetivo de difundir información de interés general y una técnica que incluye la verificación de los hechos y una actitud de imparcialidad del periodista. Y esta confusión es habitual en Capote.

5.2. Los artículos de "Música para camaleones"

La recopilación de textos titulada "Música para camaleones", publicada en el libro homónimo, incluye seis relatos. El primero de ellos narra el encuentro entre el autor y una aristócrata de la Martinica. El segundo, "El señor Jones", está dedicado a un vecino que desaparece y con el que Capote se reencuentra más tarde. "Una luz en la ventana" cuenta cómo Truman conoce a la señora Kelly, una anciana que vive apartada y que le ofrece cobijo por una noche. En "Mojave" conviven dos historias: la primera, la de un matrimonio infiel; la segunda, la anécdota que el marido cuenta a su esposa sobre un hombre al que su mujer engaña y abandona. En "Hospitalidad" recuerda cuando era un niño y vivía con su tía, quien invitaba a comer a todo aquel que lo necesitaba. "Deslumbramiento" también habla de un Capote niño, que quería contar su secreto a la señora Ferguson.

Cada uno de estos relatos aborda un tema totalmente distinto. Lo único que tienen en común es que narran distintos momentos de la vida de su autor, a modo de escenas de sus memorias, como destaca Cañadas (2003): "Sin duda, el testamento literario de Truman Capote, ya que en este libro el autor, a través de varios relatos, hace un recorrido por los momentos o las épocas más significativas de su vida: desde la niñez hasta su muerte" (p. 525). González de la Aleja señala otra conexión: "Todas las piezas tienen a Capote como protagonista o personaje y se mueven en el campo de la no-ficción" (1990a, p. 94). La excepción a esto sería "Mojave", que se incluye en esta recopilación, pero que también era un capítulo de su novela *Plegarias atendidas*. A pesar de que el autor no está presente en este relato, él mismo afirmó que el objetivo era escribir una novela real:

> Durante cuatro años, más o menos de 1968 a 1872, pasé la mayor parte del tiempo leyendo y seleccionando, reescribiendo, catalogando mis propias cartas y las cartas de

> otras personas, mis diarios y cuadernos de notas (que contienen narraciones detalladas de centenares de situaciones y conversaciones) de los años 1943 a 1965. Tenía intención de emplear gran parte de esos textos en una obra que proyectaba desde hacía tiempo: una variante de la novela real. (Capote, 1994b, pp. 11-12)

Ortells opina que el motivo por el que el autor escribió relatos basados en su propia vida fue una falta de inspiración:

> Su particular crisis personal y creativa le condujo, casi al final de su vida, a un replanteamiento de sus fórmulas de escritura que significó una vuelta a sus notas personales y diarios más íntimos con el fin de utilizarlos como materia prima a partir de la cual ejercitar sus nuevos principios teóricos y técnicos y desarrollar, al máximo, la que consideraba su infrautilizada capacidad artística. (Ortells, 1999, p. 177)

Sin embargo, si revisamos el contenido de su obra de ficción, vemos que la vida del autor siempre fue una materia prima importante para desarrollar el contenido de sus obras, principalmente *El arpa de hierba* y *Otras voces, otros ámbitos*, de la que el autor llegó a conocer que "a excepción de unos cuantos incidentes y descripciones, era realmente autobiográfico" (Capote, 1999, p. 15). Incluso en su obra de no ficción abundan los personajes que repiten características de la biografía del autor: sentimiento de soledad, búsqueda de un sueño, complicadas relaciones sentimentales, modelo familiar no tradicional, etc. También es el caso de "Música para camaleones", aunque Ortells lo achaque a la decadencia del escritor:

> Su deterioro tanto físico como espiritual le llevaron a elegir, aunque fuera de un modo inconsciente, a aquéllos de sus personajes cuyos estados emocionales más se asemejaban al suyo propio, de ahí que la soledad y el aislamiento caractericen a muchos de los protagonistas de estos relatos. (Ortells, 1999, p. 177)

La aristócrata de la Martinica, el señor Jones y la protagonista de "Una luz en la ventana" viven solos y están aislados del resto del mundo. La soledad también está presente en las vidas de los protagonistas de "Mojave" y la del autor queda patente en "Deslumbramiento" y "Hospitalidad". Pero el resto de su obra también está poblada de personajes solitarios (desde Perry Smith, en *A sangre fría*, hasta Holly Golightly, en Desayuno en *Tiffany's*) y, al igual que estos, extravagantes (Cañadas, 2003, p. 535). Otra característica habitual en los personajes de Capote que se repite en los relatos de "Música para camaleones" es su dificultad para gestionar sus sentimientos:

> La incapacidad de los personajes de amar sin sentir miedo o ser destruidos, queda plasmada en unas descripciones breves y unos diálogos capaces de crear todo un mundo de sensaciones. Capote se limita a ilustrar con una tristeza asumida por él mismo y el lector el principio que resume esta historia y todas las demás historias del mundo: "We all, sometimes, leave each out there under the skies, and we never understand why[150]". (González de la Aleja, 1990a, p. 94)

Si bien los temas y personajes de su obra se repiten, la diferencia entre estos textos y los anteriores de su carrera está en la técnica empleada para escribirlos. Capote explicó que la mayor dificultad que se encontró al escribir *A sangre fría* fue permanecer al margen de la narración y que posteriormente quiso probar el método contrario: situarse en el centro de la escena. González de la Aleja alaba este método:

> La presencia del autor es la más sincera y desprovista de artilugios efectistas que ningún periodista, tradicional o innovador, haya podido crear. Capote sabe ser la historia cuando

[150] "Todos, a veces, dejamos a cado uno ahí fuera bajo el cielo, y nunca entendemos por qué".

> es necesario pero también sabe ser el elemento ideal que haga que la historia cristalice". (1990a, p. 95)

El objetivo de Capote era encontrar una técnica nueva: "Tras escribir centenares de páginas sobre esas cosas tan simples, terminé por desarrollar un estilo. Había encontrado una estructura dentro de la cual podía integrar todo lo que sabía acerca del escribir" (Capote, 1994b, p. 14). Nos encontramos, pues, con un intento más de descubrir una técnica de escritura nueva. Se trata de textos con una finalidad literaria:

> Los relatos de *Music for Chamaleons* se convierten, así, en ejercicios prácticos destinados a una exquisita elaboración y perfecta caracterización tanto física como psicológica de los personajes, en un intento de alcanzar la excelencia artística que tanto reivindicaba para su inacabada novela *Answered Prayers*" (Ortells, 1999, p. 177)

Con este nuevo experimento, Capote pretendía dar respuesta a la siguiente cuestión: "¿cómo puede un escritor combinar con éxito en una sola estructura —digamos el relato breve— todo lo que sabe acerca de todas las demás formas literarias?" (Capote, 1994b, p. 13). El objetivo era usar "todo lo que había aprendido de guiones cinematográficos, comedias, reportaje, poesía, relato breve, novela corta, novela" (p. 13) porque, según él, "un escritor debería tener todos sus colores y capacidades disponibles en la misma paleta para mezclarlos y, en casos apropiados, para aplicarlos simultáneamente" (pp. 13-14). Y eso fue lo que hizo en los relatos de "Música para camaleones": "Breves escenas, diálogos periodísticos y escuetas pero intensas descripciones son los recursos sobre los que Capote concentra toda su sabiduría como novelista, dramaturgo, periodista o guionista de cine y televisión" (González de la Aleja, 1990a, p. 95).

La mayoría de estas técnicas ya las había empleado antes. Al igual que ocurrió en "Color local", de las cuatro características del Nuevo Periodismo mencionadas por Wolfe (1976, p. 51)

empleó el registro de diálogos en su totalidad, descripciones detalladas y construcción del relato en escenas; pero no usó el punto de vista en tercera persona porque, tras *A sangre fría*, eligió un narrador en primera persona para la mayoría de sus textos creyendo que, de esa manera, potenciaba la sensación de objetividad: "El periodista tiene que emplearse a sí mismo como personaje, como observador y testigo presencial, con el fin de mantener la credibilidad" (Capote, 1994b, p. 14). Nos encontramos de nuevo con la preocupación de Capote de conseguir credibilidad. El problema es que la buscaba a través de la forma de escribir sus textos, no a través de un método de trabajo profesional. No existe un trabajo periodístico detrás de estos relatos. No hay una labor de documentación ni de comprobación de la información, no hay intención de informar, ni siquiera hay un interés periodístico en los temas que aborda en estos textos. Son simplemente momentos de su vida y, a pesar de que el autor afirma que en ellos empleó lo que sabía acerca del reportaje, lo único que tienen en común con el periodismo es que tratan hechos reales y eso, como sostiene Martínez Albertos (1998), no es suficiente: "El *Periodismo* se presenta diferencialmente (…) con el fin específico de difundir objetivamente hechos e ideas de interés general, hechos e ideas que son considerados, en un momento dado, como noticias" (p. 42).

La influencia del guion cinematográfico tampoco es nueva y está relacionada con el método novoperiodista: las descripciones detalladas ayudan al lector a visualizar el texto, los diálogos componen escenas y estas son las que registran la acción.

La meta que se había fijado era ambiciosa: "La novela actual no tiene futuro, tal como yo lo veo. Trato de mostrar hacia dónde va la narrativa" (Clarke, 2006, p. 676). Pero no obtuvo el reconocimiento que buscaba:

> En realidad no había descubierto nada más que una renovada confianza en sí mismo, y cuando, en 1980, se publicó *Música para camaleones*, algunos críticos lo expresaron así, negando su pretensión de novedad aunque elogiando su logro. (Clarke, 2006, p. 676)

Si en el terreno literario no supuso una aportación importante, menos lo fue en el plano periodístico. Como decimos, el hecho de que los textos aborden hechos reales no es suficiente para considerarlos periodismo. González de la Aleja destaca que Capote se mantiene al margen, sin entrar a valorar lo que cuenta: "El autor presenta ante el lector los hechos ya consumados, desprovistos de una causa o unas consecuencias. Se acumula información de manera casual, a veces de forma casi telegráfica" (1990a, p. 94). Pero tampoco ve un fin periodístico: "Los personajes que circulan en sus diálogos y situaciones poco tienen que ver con el periodismo: de hecho poco importa que sean reales o ficticios" (González de la Aleja, 1990a, p. 96).

La mayoría de los textos recogidos en *Música para camaleones* habían sido publicados con anterioridad en revistas:

> Casi todo lo que escribió entonces fue posteriormente reunido en *Música para camaleones*, que incluía el relato, publicado en *The New Yorker*, que da título al libro, *Dazzle*, un relato que constituye una confesión sobre su anhelo de niño de ser una niña, que vendió a *Esquire*, y diez trabajos en prosa que escribió para *Interview*. (Clarke, 2006, p. 675)

Sin embargo, no todo lo que se publica en un medio de comunicación es periodismo. Las publicaciones periodísticas suelen ceder su espacio a textos literarios. Señala Martínez Albertos (1998) que las columnas personales "son unos guetos privilegiados del periodismo impreso delimitados por los siguientes rasgos: 1) espacios de tema absolutamente libre, como cheques en blanco, 2) para escritores famosos, 3) con la única condición de que firmen sus trabajos" (p.

382). Santamaría (1990) advierte de que estamos ante un fenómeno más claramente literario que periodístico y señala que, a pesar de que este género es originariamente europeo, "a partir de comienzos de los años 70, y como resultado del impacto cultural del llamado 'New Journalism', en Estados Unidos ha quedado sólidamente arraigada la columna personal" (p. 123)

Es interesante revisar también la definición que Martín Vivaldi (1973) ofrece de artículo: "Escrito de muy vario y amplio contenido, de varia y muy diversa forma, en el que se interpreta, valora o explica un hecho o una idea actuales, de especial trascendencia, según la convicción del articulista" (p. 176). Señala que el articulista tiene libertad absoluta en cuanto a estilo, en cuanto a forma y en cuanto a tema, aunque ofrece algunas recomendaciones: "El artículo periodístico —aun siendo sobre un tema científico y filosófico— debe ser *claro, sencillo, conciso, denso, natural*… Y naturalmente, *breve*" (p. 177). Dentro de la tipología de artículos, hay uno que Martín Vivaldi considera "pieza única en el Periodismo" (p. 203): el artículo de costumbres.

> Podría ser considerado como un capítulo de novela de corte naturalista o realista: como una escena —o varias escenas o "secuencias"— de la real comedia de la vida. El artículo de costumbres es realidad e imaginación con visión crítica y aguda de la vida humana; con un poco de filosofía y unas gotas de humor. (p. 203)

Plantea que este tipo de artículos deberían escribirse "con un sano propósito político-social, por no decir moralizador o moralizante. Con el propósito de mejorar unas costumbres sin caer en la pura intención satírica o mordaz" (p. 203).

Martínez Albertos (1998) califica el costumbrismo como un "fenómeno literario" y opina que "tal vez sea el costumbrismo una de las tendencias más generalizadas entre los colaboradores habituales de los periódicos y ofrece numerosos matices: desde el humor a la filosofía barata, pasando por el casticismo o el artículo de un cierto contenido moral".

Los textos recopilados bajo el título de “Música para camaleones” pueden catalogarse como columnas personales o artículos de costumbres. A pesar de que Gomis (2013) califica a las columnas como “periodismo personal” (p. 183), los textos de Capote se limitan a esa realidad personalidad y no buscan tratar temas de interés general o realizar un análisis de la actualidad. Por tanto, estaríamos hablando de textos literarios y no periodísticos: “En realidad, al columnista no se le contrata para escribir sobre algo concreto… sino para escribir, sin más. Importa su firma y la manera en que ésta represente al periódico” (Santamaría y Casals, 2000, p. 289). Aguinaga (1980) subrayó la diferencia entre los “periodistas profesionales que practican el articulismo, el columnismo o la crítica como tradicionales formas de expresión del Periodismo” (p. 142) y los colaboradores, “escritores en el periódico” (p. 132). Este último fue el caso de Capote, pero el hecho de que las revistas publicasen sus textos le sirvió como argumento para autoproclamarse periodista.

5.3. Reportajes: "Ataúdes tallados a mano", de *Música para camaleones,* y "Se oyen las musas", de *Los perros ladran*

En 1955, en plena Guerra Fría, una compañía estadounidense, la Everyman Opera, viajó a Rusia para representar su espectáculo *Porgy and Bess*. Capote acompañó a los artistas durante su gira rusa con el objetivo de escribir un relato para *The New Yorker*. El resultado, "Se oyen las musas", se publicó en dos ediciones en octubre de 1956 (Clarke, 2006, p. 387). Dos décadas más tarde publicó "Ataúdes tallados a mano", incluido en *Música para camaleones,* que Capote subtituló "Relato real de un crimen americano". Ambos textos narran sucesos reales y encajan en la definición de reportaje de Martínez Albertos:

> El relato periodístico —descriptivo o narrativo— de una cierta extensión y estilo literario muy personal en el que se intenta explicar cómo han sucedido unos hechos actuales o recientes, aunque estos hechos no sean noticia en un sentido riguroso del concepto. (1998, p. 302)

En el estudio de estos textos empleamos el mismo procedimiento usado en el capítulo anterior para analizar *A sangre fría*. En primer lugar, examinamos el método de trabajo que siguió el autor para elegir el tema y para conseguir la información necesaria. En segundo lugar, analizamos el método de escritura comparándolo con las características del Nuevo Periodismo citadas por Wolfe (1976, p. 50): la construcción de escenas, el registro de diálogos y la construcción de los personajes, el narrador y el punto de vista, y las descripciones detalladas. El objetivo es determinar si los textos pueden considerarse un trabajo periodístico, si los hechos reales se usan con fines informativos o como estrategia literaria y si los textos incluyen datos autobiográficos.

5.3.1. La elección del tema y las fuentes de información

Tanto en el caso de "Se oyen las musas" como en "Ataúdes tallados a mano", los temas llegaron a Capote sin que este los buscara. En el primero, fue Harold Arlen (compositor y amigo del director de la compañía Everyman Opera) quien le hizo la propuesta. *The New Yorker* se comprometió a publicar el relato y a sufragar los gastos del viaje. El texto contaría los pormenores de la gira que la Everyman Opera iba a realizar por Rusia: "Aprovechando el momento de deshielo de la guerra fría, llevarían la bandera de las barras y estrellas al mismo centro del territorio enemigo, convirtiéndose en la primera compañía estadounidense que actuaría en la Unión Soviética desde la revolución bolchevique" (Clarke, 2006, p. 380).

Capote definió este trabajo como reportaje objetivo, en el que no entraban comentarios (Inge, 1987). Este tipo de reportaje "busca la profundidad, la amplitud, la cara oculta de la realidad sobre la que informa" (Mayoral, 2013, p. 186). Y, en efecto, la misión de "Se oyen las musas" era informar en profundidad de lo acontecido en esa gira. A pesar de que el género del reportaje admite una mayor libertad estilística con respecto a una noticia y la aportación de la visión personal del redactor, al tratarse de un texto informativo, es interesante revisar que cumple los criterios de noticiabilidad recogidos por Parratt (2017):

- Novedad, porque era la primera vez que sucedía algo así (gira por Rusia de una compañía norteamericana).
- Proximidad, porque el hecho de confrontar ciudadanos americanos *versus* ciudadanos rusos hace que los lectores se identifiquen con sus compatriotas.
- Prominencia, porque los dos países en Guerra Fría (Estados Unidos y Rusia) comparten protagonismo.
- Rareza, porque era la primera compañía estadounidense que iba a actuar en Rusia.

- Conflicto, dado por el contexto de Guerra Fría.
- Suspense, porque existía la incertidumbre de cómo los rusos iban a recibir a los americanos y a acoger el espectáculo.
- Interés humano, porque el éxito y el fracaso afectan a las emociones humanas.
- Impacto, porque más allá del hecho artístico, había un trasfondo político que afectaba a todos.
- Oportunidad, porque el hecho estaba directamente relacionado con el contexto político que vivían.
- Acción, porque se trataba de una aventura.

De los doce criterios, los únicos que no se cumplen son progreso y utilidad; por tanto, se puede determinar que el tema tenía interés periodístico. Pero esta no fue la motivación de Capote a la hora de aceptar el tema, sino que, al igual que ocurrió con *A sangre fría,* era parte de un experimento:

> I've had this theory that a factual piece of work could explore whole new dimensions in writing that would have a double effect fiction does not have—the very fact of its being true, every word of it true, would add a double contribution of strength and impact[151]. (Inge, 1987, p. 40)

El autor defiende que se trata de un trabajo periodístico: "*Muses* is straight reporting, and in reporting one is occupied with literalness and surfaces, with implication without comment[152]" (Inge, 1987, p. 25). Sin embargo, como se ha señalado anteriormente, la finalidad del periodismo

[151] He tenido esta teoría de que un trabajo de hechos podría explorar dimensiones completamente nuevas en la escritura que tendrían un doble efecto que la ficción no tiene: el hecho mismo de que sea verdad, cada palabra de ello verdadera, añadiría una doble contribución de fuerza e impacto.

[152] "*Musas* es reportaje puro, y en el reportaje uno está ocupado con la literalidad y las superficies, con la implicación sin comentarios".

debe ser informar (Parratt, 2006) y Capote no perseguía ese objetivo. Clarke revela que "a Truman no le interesaba escribir un relato sobre un acontecimiento histórico. Incluso puede que fuese materialmente incapaz de semejante empeño" (2006, p. 381). El autor dejó claro cuál era su objetivo: "One of the reasons I've wanted to do reportage was to prove that I could apply my style to the realitites of journalism[153]" (Inge, 1987, p. 25); y reconoció que se planteó el texto como una breve novela cómica: "Quería que fuera muy rusa, no en el sentido de que recordara a los autores rusos, sino que resultara una especie de *objet* zarista, un mecanismo de Fabergé, una de sus cajas de música que, digamos, temblara con una melodía brillante, precisa y maliciosa" (Capote, 1999, p. 12).

Más allá de un texto cómico, Ortells (1999) ve una crítica a la sociedad de consumo, que valora el arte en función de su éxito material o monetario (p. 50), y una burla de la sociedad estadounidense: "Como ocurre en muchas de sus obras, la 'Everyman Opera' se convierte en una especie de microcosmos de su país que le permite someter a escrutinio muchas de las actitudes de sus compatriotas" (p. 65). Nance lo interpreta como una crítica al mundo del teatro: "One might, in fact, rather justly describe *Muses* as Capote's revenge on the theater[154]" (1973, p. 139).

Por lo que respecta a las fuentes de información, como comentamos en el capítulo anterior, el periodista puede obtener datos a través de tres vías: su presencia en el lugar de los hechos, la narración de una tercera persona o el manejo de un documento (El País, 2021). El 17 de diciembre de 1955, Capote se unió a la compañía Everyman Opera para acompañarlos en su gira por la Unión Soviética. La principal fuente de información que empleó para documentarse fue su observación y lo deja patente de manera clara en numerosas ocasiones. El texto está

[153] "Una de las razones por las que quise hacer un reportaje fue para demostrar que podía aplicar mi estilo a las realidades del periodismo".
[154] "Uno podría, de hecho, describir con bastante justicia *Musas* como la venganza de Capote contra el teatro".

escrito en primera persona y el autor no esconde en ningún momento su presencia; citamos solo algunos ejemplos: “Para ir a la sesión informativa de los diplomáticos compartí taxi con la esposa de Ira Gershwin” (Capote, 1999, p. 152); “la señorita Ryan me presentó a nuestros compañeros en el compartimento 6” (p. 175); “pese al frío que hacía en el teatro, a todos, las damas incluidas, se nos hizo dejar nuestros abrigos en el guardarropa” (p. 219). Esa presencia durante todo el tiempo le permitió también recabar testimonios de todos los protagonistas, que reproduce en forma de diálogo. Y ellos le proporcionaron también sus diarios como fuente documental, como declaró Nancy Ryan: “At one point Truman discovered that I was keeping a diary during the trip and he asked, ‘Can I use some of it?’ Then he went around to find other people who were keeping diaries[155]” (Plimpton, 1997, pp. 307-308). Al final del texto ofrece información obtenida por otra fuente documental, al recoger parcialmente las críticas del espectáculo publicadas en dos periódicos locales: *Smena* y *La Tarde de Leningrado*.

En el caso de “Ataúdes tallados a mano”, fue Al Dewey (detective encargado de la investigación de los crímenes de *A sangre fría*) quien le dio la idea. Le habló de una serie de asesinatos cometidos en Nebraska, cuyo autor aún no había sido descubierto. De nuevo, vemos que el tema se ajusta bien a los requisitos de noticiabilidad (Parratt, 2017):

- Novedad: se trata de un caso insólito: un asesino en serie que envía una foto a sus víctimas para anunciar el asesinato.
- Proximidad: ocurren en Estados Unidos.
- Rareza: además del número de personas asesinadas, el *modus operandi* del asesino es excepcional.
- Suspense: no se sabe quién es el culpable.

[155] “En un momento dado Truman descubrió que yo estaba siguiendo un diario durante el viaje y me preguntó: ‘¿Puedo usar algo de esto?’ Luego dio vueltas para encontrar a otras personas que guardasen diarios”.

- Interés humano: el caso despierta emociones (miedo, empatía…).
- Impacto: en este tipo de hechos, los afectados no son solo las víctimas o sus familias, sino todos los habitantes del lugar, que se sienten en peligro.
- Acción: se trata de hechos.
- Conflicto: Enfrentamiento entre asesino y policía.

Los únicos criterios que no cumple son prominencia y oportunidad y, por tanto, se considera de interés periodístico. Pero, a la hora de determinar la finalidad del texto, González de la Aleja lo tiene claro:

> Capote no ejerce en esta obra de periodista y nunca deseó hacerlo. La actualidad resulta para él algo lejano, con mucho menos valor que ese mundo suyo tan especial que su literatura recrea una y otra vez. El acontecimiento público, la noticia periodística, importan muy poco al novelista. (1990a, p. 96)

En cuanto a las fuentes de información empleadas, según Clarke (2006), "Truman siguió el caso por teléfono y puede que también realizase alguna entrevista" (p. 675). Si damos veracidad al texto, Capote fue testigo de parte de la investigación y conoció al detective, al supuesto asesino e incluso a una de las víctimas. Sin embargo, Clarke rechaza la veracidad de la historia:

> Su detective, un aficionado, no era una persona real sino que estaba formado con rasgos de varios hombres de leyes que había conocido (en gran parte tomados de la personalidad de Al Dewey), y Truman, pese a que así lo dijese en el manuscrito, no era para el detective lo que el Dr. Watson para Sherlock Holmes. (2006, p. 675)

Plimpton (1997) aseguró haber visto una primera versión de "Ataúdes tallados a mano"; "it was all supposed to be true, supposed to have happened in Nebraska somewhere[156]" (p. 371), pero, tras exponer al autor algunas dudas sobre la credibilidad de algunos de los datos, Capote modificó el texto original: "So the next time I heard him tell the story, the rattles had been removed, the couple was much older —just teetering on the edge of life, both with bad heart conditions— and the lethargy problem had been solved[157]" (p. 371).

Estas afirmaciones contrastan con las declaraciones del autor, que defendió la veracidad de lo narrado: "Eso es *exactamente* lo que pasó. Es uno de mis mejores relatos periodísticos" (Grobel, 1986, p. 149); y que afirmó reproducir extractos de sus diarios personales para completar la información (Capote, 1994b, p. 155). Lester Persky apoya esta versión al desvelar que Alvin Dewey le contó que otro detective se acercó a Truman Capote diciendo que tenía una historia mejor que *A sangre fría* (Plimpton, 1997, p. 371).

No se puede afirmar con certeza si la historia es cierta o no, pero, conociendo la trayectoria del escritor y sus motivaciones literarias, se puede pensar que los hechos narrados sean fieles a la realidad, aunque el autor se haya tomado licencias narrativas.

5.3.2. Técnica de escritura

Wolfe (1976) atribuía la fuerza de los textos del Nuevo Periodismo al uso de cuatro procedimientos: construcción del texto en escenas, registro del diálogo en su totalidad, punto de vista en tercera persona y descripciones con abundancia de detalles. A pesar de que "Se oyen las

[156] "Se suponía que todo era verdad, se suponía que había ocurrido en algún lugar de Nebraska".
[157] "Así que la próxima vez que le escuché contar la historia, las serpientes de cascabel habían sido eliminadas, la pareja era mucho mayor —tambaleándose al borde de la vida, ambos con problemas cardíacos— y el problema del letargo se había solucionado".

musas" fue escrito con anterioridad a que se empezase a hablar de esta corriente periodística, la mayoría de estas técnicas ya están presentes en el texto.

Es el caso de las descripciones detalladas. A pesar de presentarnos un texto con un fondo cómico, Capote incluye párrafos con un lenguaje más poético. Así lo destaca Nance:

> In keeping with the journalistic nature of *Muses*, the style is relatively functional and unobtrusive, though here and there it slips into the more poetic manner of the earlier fiction and travel sketches. Capote's eye for costume and interior decoration is particularly well suited to his subject[158]. (1973, p. 136)

El autor se recrea en las descripciones, ofreciéndonos todos los detalles necesarios para que podamos reproducir la imagen del lugar donde transcurre la acción, como ocurre en este párrafo en el que describe el tren que les transportó a Rusia:

> Era verde: una reluciente hilera de vagones verde oscuro enganchados a una locomotora diesel. Las letras CCCP iban pintadas de amarillo en los lados de cada vagón, y debajo, en distintos idiomas, las ciudades de destino del tren: Berlín-Varsovia-Moscú. Los revisores de los ferrocarriles soviéticos llevaban elegantes gorros de lana persa negra y deslumbrantes abrigos de corte acampanado, y estaban plantados a la entrada de cada vagón. Junto a ellos, más humildemente vestidos, estaban sus auxiliares, los encargados de los coches cama. Tanto unos como otros fumaban cigarrillos en largas boquillas de vampiresa. (Capote, 1999, p. 173)

"Ataúdes tallados a mano" empieza con una descripción de la ciudad donde ocurren los crímenes y es inevitable la comparación con las primeras páginas de *A sangre fría*. Este nuevo

[158] Según la naturaleza periodística de Musas, el estilo es relativamente funcional y discreto, aunque aquí y allá se desliza hacia la forma más poética de su primera ficción y sus apuntes de viajes. El ojo de Capote para el vestuario y la decoración de interiores es particularmente apropiado para su tema.

escenario es también una ciudad pequeña, tranquila, y conserva edificios cerrados que ya no tienen actividad: “El edificio de un cine, aunque hace diez años que no proyecta una película, aún se yergue, desolado e inhospitalario, en Main Street. En tiempos, incluso había un hotel; pero también está cerrado” (Capote, 1994b, p. 85); al igual que sucedía en Holcomb: “Una vieja construcción de estuco de cuyo tejado cuelga un luminoso ‘Baile’, pero el baile se terminó hace tiempo y el letrero hace años que no se ilumina” (Capote, 1972, p. 13).

Como ya señaló Cañadas (2003), la habilidad para las descripciones es uno de los puntos más destacables de Capote y una constante en su obra:

> La descripción del hotel, de las reacciones de los huéspedes, la descripción de la salida del Hotel Astoria hacia las calles de la ciudad y la visión de éstas ocupan un lugar muy importante en estas páginas puesto que la técnica que utiliza es la misma que si el autor estuviese en Monroeville o en Nueva York: descripción exhaustiva de paisajes, de emociones y de aspectos llamativos. (Cañadas, 2003, p. 485)

En efecto, las descripciones no se limitan a lugares, sino también a personajes y todos los detalles simbólicos “del *status de la vida* de las personas”, como señaló Wolfe (1976, p. 51). Un buen ejemplo es la presentación del personaje de la señora Gershwin de “Se oyen las musas”, en la que se combina la descripción física con detalles de su forma de ser:

> Sus amigos la conocen como Lee, abreviatura de Lenore, y es una mujer menuda y frágil que se pirra por los diamantes; siempre lleva puestos unos cuantos, tanto en el desayuno como en la cena. Tiene el pelo veteado de rubio por el sol y la cara en forma de corazón. Los caprichosos fragmentos de su conversación, que pronuncia con una voz adolescente que se transforma en un susurro poco discreto, van pegados con términos afectuosos. (Capote, 1999, p. 152)

Como es habitual en la obra de este autor, los personajes de “Se oyen las musas” se salen de lo común, aunque según destaca González de la Aleja, Capote tiene la habilidad de “presentar a sus personajes como humanos, no como caricaturas o mitos, sino como seres ambivalentes cuya filosofía de la vida, sueños y miedos son fácilmente asimilados por el autor y, a través de él, el lector” (1990a, p. 95). Cañadas defiende que en “Se oyen las musas” se presentan en la historia “los personajes más dispares para cumplir su objetivo de divertir más que de informar.” (2003, p. 486) y señala que se puede ver un cambio de personajes con respecto a las obras anteriores: “Personas/personajes, reales, adultas sin reparar en estos momentos ni de la misma forma en una infancia que ya quedó atrás.” (Cañadas, 2003, p. 487). En “Ataúdes tallados a mano” también Ortells ve esa evolución de personajes que no coinciden tanto con los anteriores y que “participan en cierta medida, de los estereotipos que caracterizan a los tipos que representan.” (Ortells, 1999, p. 182)

Si bien es cierto que deja atrás a los personajes adolescentes que aparecían en *El arpa de hierba* o en *Otras voces, otros ámbitos*, también lo es que los protagonistas siguen compartiendo características con sus antecesores y sucesores. Encontramos buena cantidad de personajes que se sienten solos, que persiguen un sueño, con gran interés por el arte y con una situación familiar atípica. Ortells (1999) considera que esta coincidencia demuestra “la interconexión existente entre la recreación de los individuos que habitan su fantasía y la observación de las personas reales y su posterior transformación y adaptación en seres susceptibles de protagonizar sus creaciones artísticas” (p. 166). Es inevitable que la subjetividad de cada persona condicione de alguna manera su percepción del entorno, pero esa transformación y esa adaptación que menciona Ortells son impensables para un periodista. A este respecto, es interesante la reflexión de González de la Aleja: “En el ‘periodismo’ de Capote no hay figuras públicas expuestas de

manera inmisericorde a la avidez de la opinión pública, sino personajes que pululan por la ficción de un escritor" (González de la Aleja, 1990a, p. 96).

Los personajes se presentan también por su manera de hablar. Otra de las características que Capote comparte con el Nuevo Periodismo es el registro de diálogos. Ya en "Se oyen las musas", que, recordemos, es anterior al Nuevo Periodismo, la historia incluye multitud de escenas en las que se recogen los diálogos entre los personajes. Pero esta técnica es especialmente llamativa en "Ataúdes tallados a mano", hasta el punto en que toda la historia está contada en forma de diálogo que se reproduce en varias escenas y a la que solo se añaden acotaciones necesarias para la comprensión de la historia. A este respecto, Chillón (1999) destaca "la radicalidad con que el escritor utilizó el *montaje escénico* para narrar un caso criminal" (p. 248). González de la Aleja también alaba la fuerza de esta forma de escritura:

> La reconstrucción de escenas es minuciosa pero ningún elemento resulta gratuito; en pocas palabras el autor es capaz de crear un efecto, un ambiente, una atmósfera, que ya impregnará toda la historia. Cada diálogo, cada silencio, cada acotación adquiere una fuerza no sólo informativa sino literaria. (1990a, p. 95)

Según Cañadas, "sin duda, una fórmula para eludir un narrador que con sus opiniones distorsione el sentido de autenticidad que pretende el autor. El objetivo es presentar la exposición de los hechos de la forma más aséptica posible, sin interferencias" (2003, p. 541). Chillón (1999) está de acuerdo en que el objetivo de emplear un narrador participante era la objetividad: "El hecho de que Capote hiciese explícita su presencia en la historia se adecuaba a sus pretensiones de objetividad: en lugar de esconder su condición de *observador participante*, la hacía, así, bien patente" (p. 248). Volvemos a encontrarnos con la preocupación de Capote por dotar a sus textos

de sensación de objetividad. Y una vez más buscaba la respuesta en la técnica de escritura y no en un procedimiento de trabajo acorde a la profesionalidad periodística.

Teniendo en cuenta que Clarke (2006) puso en duda la veracidad de la historia y aseguró que el detective Jake Pepper no existió, habría que distinguir entre la preocupación por ser fiel a la realidad —que no fue una prioridad— y el interés por que los lectores sintiesen que la historia estaba contada de una manera objetiva —que sí era más importante puesto que, de esa manera, el relato gana el interés de los hechos reales—. Ortells achaca la decisión de este tipo de escritura a otro motivo: "Deseo de evitar caer en un proceso creativo tan lento y doloroso como aquel en que se vio sumido con *A sangre fría.*" (Ortells, 2009, p. 121). El propio autor explicó por qué decidió escribir el texto de forma dialogada:

> Eso lo venía haciendo desde tiempo atrás. Quería avanzar con gran rapidez. Quería que se desenvolviera a una velocidad fantástica. No quería repetir la fórmula de *A sangre fría*. Quería que se moviera con la misma rapidez con que muerde la serpiente de cascabel. Y técnicamente ése era el método en que, según me pareció, las cosas se moverían más de prisa". (Grobel, 1986, p. 149)

El resultado, según Clarke (2006), "parecía un guion cinematográfico, con largos fragmentos dialogados, interrumpidos de vez en cuando por prosa descriptiva" (p. 675). El autor quedó satisfecho y "de nuevo pretendió haber descubierto un nuevo género que combinaba las técnicas cinematográficas, con *fiction* y *nonfiction*" (p. 675). Esto demuestra que su objetivo nunca fue periodístico, sino literario.

Si bien decíamos que "Se oyen las musas" y "Ataúdes tallados a mano" comparten las características del Nuevo Periodismo, hay una excepción: el punto de vista en tercera persona.

Ambos textos están narrados en primera persona por un narrador que, en ocasiones, forma parte de la historia. Ortells advierte que el texto de "Se oyen las musas" no aclara quién es el narrador:

> La presencia de un narrador en primera persona que se identifique con el autor se establece únicamente de un modo externo al relato. En ningún momento del relato, se hace referencia a Capote como él mismo, y sólo a través de datos ajenos a la narración sabemos de su presencia real, como testigo, en el tour, con lo que, formalmente, esta narración en nada difiere de aquellas en las que un alter ego del autor aparece como narrador. (2009, p. 116)

De hecho, al inicio del texto, el narrador explica quiénes eran las personas que componían la expedición y hace referencia a "tres periodistas", sin especificar en ningún momento quién es él (nótese que se autodenomina periodista); al contrario de lo que ocurre en "Ataúdes tallados a mano", donde se identifica con las iniciales TC. Pero en ambos asume un papel dentro de la narración que Capote no quiso evitar en ningún momento:

> En *The Muses Are Heard*, Truman es también protagonista. Lo escribió en primera persona, como hiciera con todas sus obras humorísticas y chispeantes. Se infatuaba hasta el punto de decir que su presencia hacía que la gente volviese la cabeza por las calles moscovitas, pero en realidad deja al lector con la impresión que cualquier otro norteamericano hubiese llamado igualmente la atención. (Clarke, 2006, p. 382)

Incluso hay una escena, cuando el narrador/autor sale a cenar con Stefan Orlov, en la que no aparece ningún miembro de la compañía y lo que sucede nada tiene que ver con el acontecimiento musical. Cañadas ve una historia autobiográfica.

> La razón es muy sencilla, éste es otro paso más en la búsqueda de Truman Capote por conseguir la "nonfiction". Se puede afirmar que el relato de este viaje es, en toda su

> extensión, real y por lo tanto autobiográfico. Los personajes son las personas y la acción es tal como fue. Por ello, Capote, narrador y personaje, cuenta su vida en esta época y por ello, al contar su vida, estamos ante un texto autobiográfico. (2003, p. 481)

Capote manifestó que "Se oyen las musas" era el único trabajo con el que había disfrutado escribiendo: "Una actividad que pocas veces he asociado con el placer". (Clarke, 2006, p. 385)

En "Ataúdes tallados a mano" asume el papel de ayudante del investigador, en un personaje que podría estar inspirado en el acompañante de Sherlock Holmes, el doctor Watson. El siguiente fragmento es un buen ejemplo de este papel que adopta el autor, que no se limita a narrar la historia o ser testigo, sino que participa en la investigación:

> TC: Lo sorprendente es que nadie parece saber nada acerca de este caso. Casi no se le ha dado publicidad.
>
> JAKE: Hay razones.
>
> TC: Nunca he logrado reconstruirlo con claridad. Es como un rompecabezas al que le faltan la mitad de las piezas.
>
> JAKE: ¿Por dónde empezamos?
>
> TC: Por el principio.
>
> JAKE: Ve al escritorio. Mira en el último cajón. ¿Ves esa cajita de cartón? Echa un vistazo a lo que hay en su interior.
>
> (Capote, 1994b, pp. 86-87)

A pesar de este papel protagonista, Capote aseguró que sus emociones habían quedado al margen: "That was reporting and 'emotions' were not much involved. At least not the difficult

and personal territories of feeling that I mean[159]" (Inge, 1987, p. 25). Algunos autores se muestran de acuerdo con la objetividad del texto: "Although Capote narrates the book in the first person, he is obviously aiming at complete objectivity. We can see him skillfully circumventing the need to express his own opinion directly, and though we admire his virtuosity, it is sometimes distracting" (Nance, 1973, p. 137).

Nance destaca que la mayor dificultad en la objetividad de "Se oyen las musas" se presentaba a la hora de evaluar la obra y que Capote elude esa responsabilidad. A pesar de que había acordado con Henry Shapiro, corresponsal de la United Press, que le contaría cómo había ido el estreno, finalmente no contesta a la llamada y explica que no tiene clara su opinión. La única valoración que aparece es la reproducción de un telegrama que recibieron con algunos titulares de prensa (Capote, 1973, p. 138).

Sin embargo, como se ha comentado ya en el presente trabajo, la labor de selección de información ya implica un grado de subjetividad. Y la objetividad procede de un rigor en el trabajo periodístico, que Capote no tuvo en cuenta:

> Como muchos futuros profesionales del nuevo periodismo se tomó muchas libertades en aras de una lectura más ágil, cambiando a veces el orden de los acontecimientos y, ocasionalmente, uniendo secuencias no relacionadas. En una ocasión llegó a inventarse toda una escena. (Clarke, 2006, p. 386)

Uno de los personajes de "Se oyen las musas", Nancy Ryan, le acusa también de haber provocado buena parte de las situaciones:

> He also had a very vivid imagination. He tried, for my own amusement, to make situations happen that he thought would be amusing. You couldn't possibly have had a

[159] "Eso fue información y las 'emociones' no estaban muy involucradas. Por lo menos no los territorios del sentimiento difíciles y personales a los que me refiero".

> more entertaining traveling companion than Truman, but he was very manipulative about people's relationships with one another. Mainly because he was going to write it down, you see. So he stage-managed all sorts of things. When he wanted to make a funny remark or crack, he had to find a mouth to put it in, and it was usually my mouth[160]. (Plimpton, 1997, p. 307)

De estos dos textos podemos concluir que es justo atribuir a Capote el mérito de probar nuevas formas de escritura. "Se oyen las musas" es un claro precursor (aunque no el único) de lo que más tarde harían los novoperiodistas: "Su estilo de reportaje (el nuevo periodismo, como sería llamado una década después) es ahora algo corriente, pero entonces resultaba un tanto fresco e insólito" (Clarke, 2006, p. 386). Pero no pueden considerarse textos periodísticos informativos en tanto que no fueron escritos con esta finalidad. Chiappe, defensor del empleo de técnicas narrativas en periodismo y de la consideración de este como arte, señala dónde está la frontera entre ambas disciplinas:

> La diferencia obvia entre periodismo y literatura es que el periodista no sólo debe ser fiel a los hechos, sino mantener en el texto toda referencia que permita comprobar esa fidelidad. El periodismo, para serlo, no puede perder su apego por la realidad, ni el contraste de fuentes, ni la investigación previa que, en el caso de la crónica, implica también la vivencia. En el fondo, la ficción tiene el compromiso con el lector de la verosimilitud. El periodismo, de la veracidad. (2010, p. 10)

[160] También tenía una imaginación muy viva. Intentó, para mi propio entretenimiento, hacer que sucedieran situaciones que pensó que serían divertidas. No podría haber tenido un compañero de viaje más entretenido que Truman, pero era muy manipulador con las relaciones de las personas entre sí. Principalmente porque lo iba a escribir, ya sabes. Así que el dirigió todo tipo de cosas. Cuando quería hacer un comentario gracioso o un golpe, necesitaba encontrar una boca donde ponerlo, y generalmente era la mía.

Y ese es precisamente el quid de la cuestión en el trabajo de Truman Capote. Su interés por contar hechos reales se debe siempre a dos motivos: experimentar nuevas técnicas de escritura que combinen ficción y no ficción, y dotar a sus textos de la fuerza que solo los hechos reales tienen. Su objetivo no era la veracidad, sino la verosimilitud. No pueden considerarse trabajos periodísticos puesto que no cumplen el principio básico del periodismo: contar hechos veraces siguiendo una disciplina de verificación que para Kovach y Rosenstiel es la esencia del periodismo (2012, p. 100).

5.4. Entrevistas: "Conversaciones y Retratos" de *Música para camaleones* y "El duque en su dominio"

De una manera genérica, podemos tomar la definición de entrevista que ofrece Cantavella: "Diálogo que se mantiene con una persona con el fin de publicar sus palabras más o menos literalmente" (2007, p. 21).

Música para camaleones recoge en su capítulo "Conversaciones y retratos" una serie de entrevistas a personajes diversos. "Un día de trabajo" es la que Capote hace a su asistenta, Mary Sánchez, durante el día en que decide pasar con ella para averiguar cómo es su vida. El autor reconoció (Grobel, 1986, p. 158) que esta era su preferida del libro. "Hola, desconocido" narra el encuentro con un amigo suyo, que le cuenta que ha conocido a una jovencita que envió un mensaje en una botella y los problemas que esto le ha acarreado. En "Jardines ocultos" vuelve a Nueva Orleans, la ciudad donde nació, y se encuentra a una vieja amiga. "Intrepidez" relata cómo Capote tuvo que huir de California y contó con la ayuda de Pearl Bailey. "Y luego ocurrió todo" es el resultado de la entrevista que Capote hace al asesino Robert Beausoleil en la cárcel. "Una adorable criatura" reproduce las conversaciones entre el autor y Marilyn Monroe el día en que coinciden en el funeral de una amiga común.

El capítulo "Conversaciones y retratos" incluye también el texto "Vueltas nocturnas o experiencias sexuales de dos gemelos siameses", una entrevista que el autor se hace a sí mismo y que hemos analizado en el apartado dedicado a las escrituras del yo.

De todas las que realizó, la entrevista más famosa fue la que hizo a Marlon Brando, titulada "El duque en su dominio" y publicada en *The New Yorker*, que, por su interés, se incluye en el presente análisis.

Vamos a estudiar estas entrevistas desde varias perspectivas: por un lado, la selección de los personajes a entrevistar, y, por otro, el proceso de realización de la entrevista y la escritura de la entrevista.

5.4.1. La selección de los personajes

Plantea Martínez Albertos (1998) que la entrevista es una modalidad particular del reportaje y que su ventaja "radica en que posee una apariencia de calor humano propio, nacido de la sensación de inmediatez que se establece a través del recurso de las, en principio, propias y personales palabras del entrevistado" (p. 310). La selección del personaje es, por tanto, fundamental ya que este será el protagonista de la entrevista (Quesada, 1984, p. 71). Entre las modalidades de entrevista que existen, Martínez Albertos (1998) considera que las de personalidad son "las únicas y verdaderas entrevistas en cuanto tales" (p. 311), frente a las declaraciones (que considera más cercanas a los géneros de información o reportaje) y la entrevista con fórmulas ya establecidas.

En este tipo de entrevistas de personalidad, Cantavella (2007) considera que el entrevistado puede ser "cualquiera, con tal de que tenga algo que comunicar a los demás" (p. 48). Quesada (1984) admite que el objetivo puede ser estético en una entrevista de creación, pero, cuando esta sea publicada en un medio de comunicación, debe existir un objetivo periodístico y ahí influye la relevancia del personaje: "Muy excepcionalmente el entrevistado es un personaje anónimo o poco conocido. La norma general es que se trate de personas populares por su actividad profesional o personas relevantes por su cargo o posición" (p. 73). De las entrevistas analizadas aquí, las que tienen a un entrevistado conocido son "Una adorable criatura", con Marilyn Monroe, "El duque en su dominio", con Marlon Brando, "Y luego ocurrió todo", con el

asesino Robert Beausoleil, e “Intrepidez”, con Pearl Bailey (actriz y cantante estadounidense). Las otras tres —“Un día de trabajo”, “Hola, desconocido” y “Jardines ocultos”— tienen como protagonistas a amigos o conocidos del autor.

En la selección del personaje, el periodista debe tener en cuenta varios criterios (Quesada y Frattini, 1994, pp. 249-252):

- Actualidad periodística: el personaje está relacionado con un tema de actualidad. Capote no tuvo en cuenta este criterio en ninguno de los trabajos. Ni siquiera en los casos en los que el entrevistado era conocido, el contenido guardaba relación con la actualidad. Por ejemplo, a Robert Beausoleil lo entrevistó en 1978 (en el texto indica que en ese momento tenía 31 años), cuando ya habían pasado 9 años desde su detención y condena; Marlon Brando se encontraba en Japón rodando la película Sayonara, pero la entrevista poco tiene que ver con ese tema.
- Ámbito geográfico: el interés de los lectores aumenta cuando los hechos ocurren en su entorno más próximo. Este aspecto afecta solo a “Un día de trabajo”, puesto que la ciudad de Nueva York influye en el contenido.
- Concepto de oportunidad periodística: el interés no está en el personaje en sí, sino en las declaraciones que ofrece, relacionadas con un tema de actualidad. Tampoco es el caso en ninguno de los textos.
- Accesibilidad del propio personaje: además de la intención del periodista, es necesario que el entrevistado conceda la entrevista. Tanto Marlon Brando como Robert Beausoleil accedieron a ser entrevistados, pero en el caso del resto de personajes cabe pensar que Capote reprodujo las conversaciones con ellos sin que previamente hubiera existido una solicitud de entrevista (lo que no significa necesariamente que no pidiese autorización

posterior para su publicación). En el caso de “Un día de trabajo”, el autor menciona cómo propuso la entrevista: “Una vez le sugerí que me gustaría seguirla durante el transcurso de un día de trabajo, y ella dijo que de acuerdo, que no veía nada malo en ello y que, en realidad, disfrutaría de mi compañía” (Capote, 1994b, p. 171). Vemos, pues, que no se menciona el hecho de que el personaje iba a ser entrevistado.

- Condiciones materiales en la realización de la entrevista. Se desconoce este aspecto, pero podemos pensar que Capote no tuvo en cuenta este criterio en la selección de personajes,
- Política editorial del medio de comunicación. Probablemente este aspecto tampoco influyó en la selección.

En el Prefacio de *Música para camaleones*, Capote manifiesta que su preocupación al escribir era que, al adaptarse a un formato, no utilizaba todas las técnicas que había aprendido de las demás modalidades de escritura (guiones cinematográficos, comedias, reportaje, poesía, etc.). Según él, “un escritor debería tener todos sus colores y capacidades disponibles en la misma paleta para mezclarlos y, en casos apropiados, para aplicarlos simultáneamente” (Capote, 1994b, p. 14); su objetivo era encontrar la manera de hacerlo. Para conseguirlo, decidió probar la técnica opuesta a la empleada en *A sangre fría*, donde el narrador permanecía al margen de la narración:

> Ahora, sin embargo, me situé a mí mismo en el centro de la escena, y de un modo estricto y sobrio, reconstruí conversaciones triviales con personas corrientes: el conserje de mi casa, un masajista del gimnasio, un antiguo amigo del colegio, el dentista. Tras escribir centenares de páginas sobre esas cosas tan simples, terminé por desarrollar un estilo. Había encontrado una estructura dentro de la cual podía integrar todo lo que sabía acerca del escribir. (Capote, 1994b, p. 14)

Y, efectivamente, las "Conversaciones y Retratos" incluidos en *Música para camaleones* son el resultado de esta forma de trabajo. Tanto "Un día de trabajo", como "Hola, desconocido" y "Jardines ocultos" encajan perfectamente en la definición "conversaciones triviales con personas corrientes". "Una adorable criatura" también puede considerarse una conversación trivial, aunque la protagonista sea Marilyn Monroe y el contenido permita conocer mejor al personaje. Por tanto, la selección de personajes parece corresponder a ese intento de desarrollar un estilo nuevo.

En cuanto a la mezcla de técnicas de escritura, podemos citar como ejemplo a "Intrepidez". En lugar de hablar de entrevista, podríamos hablar de relato breve con clara inspiración de guion cinematográfico. El texto empieza con un *flashback* para ofrecernos la información que nos permita contextualizar la historia para, a continuación, ofrecernos una escena en la que participan varios personajes (uno de ellos, Pearl Bailey).

En el caso de la entrevista a Brando, Capote expresó cuál había sido su motivación a la hora de elegir al personaje: "I wanted to see what I could do within the scope of something truly banal, and I thought, 'What is the most banal thing in journalism?' After a time I realized that it would be an interview with a film star[161]" (Inge, 1987, p. 41). A pesar de tratarse de un personaje muy conocido, que justificaría su elección, Capote reconoció que su interés en esta entrevista formaba parte de un experimento: "The 'Porgy and Bess' piece, and one other piece I did for *The New Yorker* —a profile of Marlon Brando— were parts of this experiment. I originally did them just to see if I could do them[162]" (Inge, 1987, p. 40). En esta declaración Capote expresa abiertamente que su interés por el periodismo formaba parte de una estrategia para enriquecer sus

[161] "Quería ver qué podía hacer dentro del ámbito de algo verdaderamente banal, y pensé, '¿Qué es lo más banal del periodismo?' Después de un tiempo me di cuenta de que sería una entrevista con una estrella de cine".
[162] "La pieza de 'Porgy and Bess' y la otra que hice para *The New Yorker* —un perfil de Marlon Brando— fueron partes de este experimento. Inicialmente los hice solo para ver si podía hacerlos".

textos literarios. El hecho de que la razón para entrevistar a Marlon Brando fuese probar si podía aplicar su técnica de escritura a un tema que él consideraba banal demuestra que Capote no se planteó en ningún momento realizar una entrevista periodística. Y vemos que vuelve a confundir escribir sobre hechos o personajes reales con una profesión que requiere una técnica y una ética profesional.

5.4.2. El proceso de realización de la entrevista

Para analizar el proceso de realización de la entrevista, vamos a distinguir las tres fases señaladas por Cantavella (2007): preparación, ejecución y escritura. Dentro de la primera fase, como indica Quesada (1984), "la documentación sobre el entrevistado es una de las tareas obligadas de todo periodista-entrevistador" (p. 78). Capote manifestó estar de acuerdo con este aspecto, aunque reconoció que no solía cumplirlo: "I think you need to know a great deal about the person before you interview them. But the kind of thing I do, they're usually quite anonymous people that I have to get to know[163]" (Inge, 1987, p. 222).

La fase de ejecución es el momento en el que el periodista realiza las preguntas al entrevistado. Cantavella (2007) señala que debe "esforzarse en llevar la iniciativa en la conversación y situarse en una posición creativa a la hora de ponerla por escrito" (p. 51). Esta actitud proactiva es muy característica de Capote, que siempre se sitúa en posición de conducir la charla, incluso cuando esta nace de la propia iniciativa del entrevistado. Por ejemplo, en "Hola, desconocido" es George Claxton quien inicia la conversación —"Hay algo que me gustaría contarte. Quizá pudieras darme un pequeño consejo" (Capote, 1994b, p. 191)—, pero Capote va

[163] "Creo que necesitas saber mucho sobre la persona antes de entrevistarla. Pero en el tipo de cosas que hago, generalmente son personas bastante anónimas que tengo que llegar a conocer".

intercalando preguntas para animarle a seguir hablando —"¿Qué le dijiste?" (p. 192), "¿qué contaba la señorita Linda Reilly?" (p. 194), "¿Qué dijiste *tú*?" (p. 199)—. En "Y luego ocurrió todo", las preguntas van obligando al entrevistado a tocar diferentes temas: "Si no estuviera aquí (…), ¿dónde estaría y qué haría?" (p. 238), "¿Así era su vida antes de que lo detuvieran? ¿Sólo viajar? ¿Nunca tuvo un trabajo?" (p. 239), "¿Cuántos hijos ha engendrado?" (p. 239), "¿Considera usted que está bien matar a personas inocentes?" (p. 240). El orden de preguntas establecido parece indicar, de un lado, que Capote quería dibujar un perfil del asesino con las respuestas a las diferentes cuestiones; por otro, que estaba esperando el momento adecuado para introducir los temas más delicados. Esto coincide con la técnica que describe Cantavella:

> No hay que rehuir nunca las preguntas comprometidas, que son la sal y la pimienta que buscarán los lectores cuando detengan sus ojos en la página donde aparezcan. Lo que debemos procurar es formularlas en el momento adecuado, porque de lo contrario podemos quedarnos sin entrevista. Quizá haya que dejarlas para cuando ya se ha establecido una cierta confianza en los últimos momentos. (2007, p. 121)

Chiappe (2010) compara la entrevista con una pelea de boxeo: "Cuando se está en el undécimo round, una vez derribadas las defensas, cuando el adversario ya se ha agotado, se usa el nocaut" (p. 182). Este mismo método es el que emplea Capote en la entrevista a Marlon Brando. Comienza hablando de su trayectoria profesional para ir pasando a temas personales más comprometedores, a medida que Brando va cogiendo confianza.

El propio autor desveló que el secreto para conseguir que el entrevistado no evitara un tema era cambiar los roles: "And you, the interviewer, begin by making little confidences of your own that are rather similar to things that you think you will draw out of them[164]" (Inge, 1987, p.

[164] "Y tú, el entrevistador, comienzas haciendo pequeñas confidencias propias que sean bastante similares a las cosas que crees que sacarás de ellos".

222). A Robert Beausoleil le habla de su relación con los asesinos de *A sangre fría* y de que conoció a Lee Harvey Oswald. En el caso del actor, el tema que les unía a ambos era una madre alcohólica: "Y yo pude establecer esa relación con él a causa de mi propia madre, por lo que había pasado, por tener precisamente la misma experiencia y los mismos sentimientos, y así se lo dije" (Grobel, 1986, p. 97). Cantavella (2007) denomina "lengua suelta" a esos momentos "cuando de repente percibimos que la persona que nos habla está lanzada y no sabemos si recibimos unas declaraciones o un exabrupto" (p. 124) y recomienda "no alertarle sobre la gravedad de cuanto está soltando por su boca, para que no eche el freno y nos quedemos sin sus explosivas palabras" (p. 124). Eso fue precisamente lo que hizo Capote: "Truman advirtió enseguida que había descubierto un pozo de petróleo, una 'mina'. Y no sólo se abstuvo de cortar el chorro sino que hizo todo lo que pudo por que siguiese brotando, correspondiendo a las confidencias con confidencias" (Clarke, 2006, p. 397).

Capote afirmó que no pensaba que estas declaraciones perjudicasen a Brando, pero también reconoció que sabía que su publicación le iba a molestar: "Pero también sabía que era la clave de todo. Si no incluía la escena con la madre, era como construir una casa para luego encender una cerilla y prenderle fuego. Sin eso, todo lo anterior no habría tenido sentido alguno" (Grobel, 1986, p. 97). González de la Aleja atribuye este comportamiento a un objetivo concreto:

> Da la impresión de que este relato va más allá de sus valores estrictamente literarios. Parece que Capote intentó demostrar cómo, por medio de su astucia, él podría llegar a conseguir lo que ningún periodista había conseguido; que el actor contara lo que nunca había contado y se comportara como nunca se había comportado en público. (1990a, p. 60)

Es posible que consiguiese información que ningún periodista había obtenido, pero también es cierto que en ningún momento se comportó como tal. Capote se pudo valer de su condición de escritor para generar una conversación que Brando no identificaba como entrevista periodística. La costumbre de no tomar notas ni grabar la conversación o el hecho de que la conversación se plantease como un diálogo (donde ambos intercambiaban confidencias) y no como una entrevista, seguramente contribuyeron a que el actor se comportase de manera diferente, más relajada, y que tocase temas que en una entrevista no habría mencionado. El código europeo de deontología del periodismo indica que en el ejercicio del periodismo "el fin no justifica los medios por lo que la información deberá ser obtenida a través de medios legales y éticos" (Bonete, 1995, p. 268). En este caso, la manera en que se obtuvo la información no fue muy ética. A este respecto, Kovach y Ronsenstiel (2012) exigen transparencia de cara a las fuentes y rechazan algunas prácticas: "No ser sincero con ellas sobre el significado real de la historia, mentirles, simplemente, sobre el objetivo de la historia" (p. 115).

Una buena entrevista depende de la información que el entrevistado proporcione y eso requiere la habilidad del interrogador (Cantavella, 2007, p. 23). Mayoral (2013) afirma que "entrevistador y entrevistado establecen una interacción comunicativa muy particular" (p. 220) para la que es necesario "un clima de cooperación y entendimiento" (p. 220) y aclara que el periodista "debe decidir qué grado de cercanía física y sobre todo anímica o afectiva quiere mantener con cada entrevistado" (p. 220). En las entrevistas analizadas en el presente estudio, Capote ya tenía confianza previamente con todos los entrevistados, excepto con Robert Beausoleil y Marlon Brando. Con ambos consiguió ganársela durante la conversación y con su técnica de las confidencias. Como señala Cantavella, "lo fundamental es saber conversar y en ese sentido deberíamos considerar la profunda diferencia que existe con el interrogatorio" (2007, p.

54). En este aspecto, Capote demuestra su habilidad al intercalar comentarios durante las entrevistas, haciendo que el entrevistado se sienta escuchado y perciba la empatía del entrevistador:

> TC: Entiendo. De cualquier modo, te sentías estupendamente.
>
> GEORGE: Efectivamente. Ya lo creo. El condenado comió un suculento almuerzo. ¿Un cigarrillo?
>
> TC: No fumo.
>
> GEORGE: Eso es bueno. No fumar. Yo no fumaba desde hacía años.
>
> TC: Toma, te daré fuego.
>
> (Capote, 1994b, pp. 198-199)

Este clima que conseguía crear fomentaba que algunos personajes se sincerasen con él de manera abierta, convirtiendo la entrevista en lo que Cantavella define como "una confesión laica, con individuos que han decidido desahogarse con el periodista y aceptar su oído —total o parcialmente, de buena fe o con segundas intenciones, de grado a o a la fuerza— para verter penas y suspiros" (Cantavella, 2007, p. 59). Ejemplos de esto serían "Un día de trabajo" y "Hola, desconocido". En el primero, Mary Sánchez habla abiertamente de la relación con su familia —"crié a mis hijos en la fe; dos me salieron buenos" (p. 170)—, de sus clientes —"Son de esos judíos encopetados. ¡Y ya sabe usted lo estirados que son!" (p. 178)— y de su consumo de drogas durante el trabajo —"Vamos a fumarnos otro porrito y a largarnos de este antro" (p. 179)—. En el segundo, George confiesa a Truman que no contó la verdad a su mujer sobre la chica que escribió el mensaje de la botella —"Debería haberle contado toda la historia en aquel mismo momento. Pero… En cualquier caso, le aseguré que era la hija de un compañero de viaje" (p. 196)— y habla de sus problemas con el alcohol —Capote comenta que "George Claxton,

hasta entonces hombre moderadamente abstemio, se había convertido en un bebedor empedernido"—.

En todas las entrevistas, Capote no solo recoge el contenido de la conversación, sino los gestos del personaje o cualquier aspecto que proporcione información. Coincide así con lo señalado por Cantavella:

> El entrevistador no puede estar pendiente tan sólo de lo que se dice, sino también de lo que se hace, de los sentimientos que se manifiestan o de la carencia de ellos, de lo que se muestra y de lo que se esconde. (2007, p. 52)

Es habitual que proporcione una descripción física del personaje, como hace en "Un día de trabajo": "Mary Sánchez es fuerte, pero tiene una cara redonda, pálida y suave, con una nariz algo respingona y un bonito lunar en la mejilla izquierda" (Capote, 1994b, p. 170). Incluye datos sobre la indumentaria, como vemos en este ejemplo de "Una adorable criatura": "Llevaba el pelo enteramente oculto por un pañuelo de gasa negra; un vestido negro suelto y largo, que en cierto modo parecía prestado; medias negras de seda apagaban el brillo dorado de sus esbeltas piernas" (p. 248). Especifica los gestos o cualquier acción del personaje que aporte información al texto, generalmente por medio de acotaciones: "(Risitas)" (p. 255), "(Frunciendo el ceño)" (p, 255), "(Inspecciona su grupo de coristas)" (p. 223), "(después de hacer una pausa de cinco segundos completos)" (p. 194).

Y, más allá de lo que sucede durante la entrevista, en cada caso ofrece la suficiente información para contextualizar la historia:

- En "Un día de trabajo", nos pone en situación en lo que denomina "*Escenario*" para, a continuación, presentarnos al personaje.

- “Hola, desconocido” comienza fijando “*Época*” y “*Lugar*”, y pasa a explicar el cambio producido en su amigo desde la última vez que le ha visto (el motivo de este cambio se desvela en la entrevista).
- “Jardines ocultos” empieza también con “Escenario” y “Época” y dedica las primeras páginas a describir Nueva Orleans y los recuerdos que tiene en la ciudad donde nació porque la protagonista de la conversación, Big Junebug Johnson, le evoca su pasado.
- En “Intrepidez” necesitamos conocer el problema de Capote con la justicia para entender el encuentro con Pearl Bailey, por lo que, una vez fijados “*Época*” y “*Lugar*”, Capote explica por qué está en el aeropuerto y cuál es el obstáculo al que se enfrenta.
- “Y luego ocurrió todo” ofrece todo el contexto necesario para entender la entrevista (pp. 233-234): el “escenario” (“una celda de máxima seguridad en un pabellón del penal de San Quintín en California”), el entrevistado (“es el verdadero personaje misterioso de la secta de Charles Manson”) y el motivo de la entrevista (“Todo comenzó con el asesinato de Gary Hinman”).
- El “*escenario*” de “Una adorable criatura” es una capilla donde se va a celebrar un funeral, por lo que el autor empieza presentando a la difunta y su relación con Marilyn Monroe, para contextualizar su conversación con esta.
- En el caso de “El duque en su dominio”, Capote empieza contando su llegada al hotel donde va a tener lugar la entrevista y, a lo largo de todo el texto, introduce párrafos para contextualizar. Nos cuenta por qué Marlon Brando está en Japón, menciona los problemas para rodar la película, recuerda la trayectoria profesional del actor y narra todo lo que sucede durante la entrevista, como las apariciones de la camarera o las llamadas telefónicas del ayudante de Brando.

La suma de las declaraciones del actor y la información que se va intercalando ofrece un relato bastante detallado, como señala Nance: "In keeping with the *New Yorker* agreement, 'The Duke in His Domain' is built upon a single interview. Capote achieves depth, however, by filling in the pauses in Brando's monologue with enough background material to yield a reasonably complete account of the actor's life[165]" (1973, p. 142). El resultado encaja con un tipo de entrevista que Cantavella define como semblanza:

> Se trata de ofrecer un retrato del personaje no tanto a través de unas respuestas que ocupan la mayor parte del texto, sino con una dosificada combinación de comentarios nuestros, rasgos que hemos obtenido de otras fuentes y opiniones suyas que se intercalan en el resto de escrito, sin que apenas aparezca la formalidad de las preguntas (en la mayoría de las ocasiones no hay interrogaciones directas). (2007, p. 71)

Las declaraciones de Brando se van intercalando con observaciones realizadas por el autor en las que, además de aportar información sobre lo que ocurre durante la entrevista, ofrece su valoración acerca del personaje. Y se apoya en otras fuentes para completar el perfil: ofrece la opinión de los compañeros de rodaje, aporta citas de otros personajes —como Elia Kazan e Irene Selznick, director y productora respectivamente de *Un tranvía llamado deseo*— y reproduce declaraciones de amigos del entrevistado (Capote, 2000b, p. 39).

El objetivo de la entrevista con Brando era ofrecer un retrato del personaje. Es importante destacar que en toda entrevista periodística deben prevalecer unos "fines informativos (importan sus conocimientos, opiniones o el desvelamiento de la personalidad)" (Cantavella, 2007, p. 26) y esto es lo que la diferencia de cualquier otro tipo de conversación. El más claro ejemplo de

[165] "Manteniendo el acuerdo con The New Yorker, 'The Duke in His Domain' se basa en una sola entrevista. No obstante, Capote consigue profundidad rellenando las paulas en el monólogo de Brando con suficiente material de contexto para brindar un relato razonablemente completo de la vida del actor".

entrevista periodística de los textos analizados es “Y luego ocurrió todo”. A pesar de que el personaje no tenía relación con la actualidad (ya habían pasado nueve años desde su condena), el objetivo de la entrevista es dar a conocer las opiniones y el punto de vista de un asesino, lo que Martínez Albertos denomina “entrevista de personalidad” (1998, p. 311). En este tipo incluiríamos también “Una adorable criatura”, que nos descubre aspectos emocionales de Marilyn Monroe, como su inseguridad —“No quiero hablar con nadie. Nunca sé qué decir” (Capote, 1994b, p. 249). “No quiero que me hagan fotografías con esta facha” (p. 249)— sus frustraciones —“Jamás he tenido un hogar. Uno auténtico, con mis muebles” (p. 253)— o sus miedos —“A veces quiero saber lo que va a pasar. Luego pienso que sería mejor no saberlo” (p. 254)—. Perlado manifiesta que “para esto sirve también la entrevista: para entreabrir las puertas de un alma” (2002, p. 59).

En el resto de los textos es difícil encontrar los fines periodísticos. En el caso de “Intrepidez”, la información principal es cómo Capote logra subir al avión. La conversación con Pearl Bailey no descubre nada acerca de este personaje (más allá de su amabilidad en ese momento) y no es el único diálogo que aparece en el texto; hay una escena que Capote comparte con uno de los actores de la compañía de Bailey y un encargado del aeropuerto que conversa con la actriz. Por tanto, es un relato que narra una anécdota protagonizada por el autor, pero no puede considerarse entrevista periodística. “Un día de trabajo”, “Hola, desconocido” y “Jardines ocultos” abordan temas que pueden ser interesantes para un reportaje: en el primero, las condiciones de trabajo del servicio doméstico; en el segundo, abuso a menores; en el tercero, parejas con gran diferencia de edad.

Señala Martínez Albertos (1998) que la entrevista es una modalidad particular del reportaje y que su ventaja “radica en que posee una apariencia de calor humano propio, nacido

de la sensación de inmediatez que se establece a través del recurso de las, en principio, propias y personales palabras del entrevistado" (p. 310). Es indudable que todos estos textos ofrecen ese calor humano del entrevistado, pero Martínez Albertos advierte que "la entrevista solo se justifica cuando el verdadero interés de la noticia radica en cómo es la persona que ha despertado un acontecimiento" (p 310) y no es el caso de estos tres textos. Tampoco cumplen los requisitos para considerarse un reportaje, puesto que este género "busca la profundidad, la amplitud, la cara oculta de la realidad sobre la que se informa (Mayoral, 2003, p. 186) y su propósito fundamental es "agotar la historia que se recrea. No perder ningún detalle significativo, ningún personaje relevante, ningún contenido sustancial" (p. 187). Por tanto, es difícil elaborar un reportaje sobre un tema ofreciendo únicamente el punto de vista de una persona.

5.4.3. La escritura de la entrevista

Hemos visto que, en la fase de realización de la entrevista, el periodista tiene que estar pendiente de todo lo que rodea al personaje y no solo de sus palabras. Acosta Montoro defiende que toda esa información deber ser reproducida:

> El ambiente, la voz, los brazos, la cabeza, el signo, el reflejo nervioso, la ira, la dulzura, cuanto rodea al personaje, deben estar en la entrevista, sea brevemente, para que el lector pueda vivir el momento, recrear la escena, como en una novela, pero a sabiendas de que el personaje es sólido, de carne y hueso. (1973, p. 191)

El hecho de recrear la escena y de incluir todo tipo de detalles enlaza con las características del Nuevo Periodismo mencionadas por Wolfe (1976, p. 50), que están presentes en la obra de Capote:

a) Registro de diálogos. Al tratarse de entrevistas, obviamente estos son los protagonistas y siempre se registran.

b) Descripciones detalladas. Wolfe cita como ejemplos de detalles el estilo de vestir, de andar, miradas, gestos cotidianos, entre otros (p. 51). Hemos visto ya que Capote incluye descripción física y de la indumentaria de los personajes a los que entrevista e información sobre los gestos que realizan. También suele ofrecer una descripción detallada del entorno en el que se encuentran. Destaca especialmente "Jardines ocultos" porque la entrevistada, Big Junebug Johnson, comparte protagonismo con el entorno, Nueva Orleans, y el autor dedica las tres primeras páginas a su descripción. También en "El duque en sus dominios" nos ofrece una descripción llena de detalles de la habitación donde se encuentra Marlon Brando, de los objetos personales de este que aparecían a la vista, de lo que cena e incluso de las vistas que tenían desde la ventana. Pero en el comienzo de todos los textos introduce una descripción del "Escenario", de manera que el lector pueda crear una imagen del lugar en el que se sitúa la acción, como en este ejemplo de "Y luego ocurrió todo":

> Una celda de máxima seguridad en un pabellón del penal de San Quintín en California. La celda está amueblada con una simple colchoneta, y su inquilino permanente, Robert Beausoleil, y su visitante se ven obligados a sentarse en ella en una postura más bien encogida. La celda está limpia, ordenada. Una guitarra reluciente destaca en un rincón. Pero es una avanzada tarde de invierno y en el aire titubea un escalofrío, una pizca de humedad, como si la niebla de la bahía de San Francisco se hubiera infiltrado en la propia prisión. (Capote, 1994b, p. 233)

c) Construcción de escenas. Según la definición de McKee (1997), la escena es una acción que se produce en un tiempo y un espacio continuos (p. 56). Para que exista una escena es necesario que haya una acción y esa es su principal diferencia con la entrevista. En "Conversaciones y Retratos" algunos textos son solo la reproducción del diálogo, como en "Hola, desconocido"., "Y luego ocurrió todo" y "Una adorable criatura". Pero en otros, el autor introduce varias escenas. En "Jardines ocultos" hay tres ejemplos: una primera en la que Capote presencia una pelea en la calle; la segunda, que relata el encuentro con la entrevistada; y la tercera, en la que se le acerca una prostituta. "Un día de trabajo" se divide en tres escenas, cada una de las cuales se desarrolla en los distintos domicilios que Mary Sánchez va a limpiar. A pesar del cambio de escenario y de los personajes que aparecen en cada uno de ellos, hay una continuidad de tema en todas que encaja con la definición de McKee (1997): "Serie de escenas —habitualmente de dos a cinco— que culminan con un mayor impacto que el de cualquier escena previa" (p. 60). Vemos, pues, una clara influencia de la escritura de guion cinematográfico en este texto.

Lo mismo sucede con "Intrepidez", que se divide en tres escenas: la primera es el encuentro de Truman con Pearl Bailey, la segunda recoge lo ocurrido en el baño mientras se intercambia la ropa con el actor y la tercera transcurre cuando ya están en el avión.

d) Punto de vista en tercera persona. Esta es la única característica que apenas está presente en los textos analizados en el presente capítulo. Capote usa la primera persona y se hace ver en todos los relatos de una manera clara, sin ninguna intención de pasar desapercibido. Un claro ejemplo es el inicio de "Un día de trabajo":

> Una lluviosa mañana de abril de 1979. Camino por la Segunda Avenida de la ciudad de Nueva York, cargado con un capacho de hule para la compra lleno de artículos de limpieza que pertenecen a Mary Sánchez, quien va a mi lado tratando de mantener un paraguas por encima de los dos, lo que no es difícil, pues es mucho más alta que yo. (Capote, 1994b, p. 169)

La única excepción es "Y luego ocurrió todo", en el que emplea la tercera persona para hacer la introducción de la entrevista: "La celda está amueblada con una simple colchoneta, y su inquilino permanente, Robert Beausoleil, y su visitante se ven obligados a sentarse en ella en una postura más bien encogida" (p. 233). Sin embargo, para reproducir el diálogo, emplea sus iniciales: TC.

El papel protagonista que el entrevistador tiene en todos los textos no fue algo casual. El autor confesó a Grobel que respondía a un objetivo:

> Usted sabe perfectamente que el arte de una entrevista consiste en que el entrevistador quede completamente al margen. En *Música para camaleones* hice justamente lo contrario para demostrar que se puede hacer una entrevista situándose uno en el centro de ella. Aunque, normalmente, lo mejor es mantenerse al margen. (1986, p. 98)

Estas declaraciones hacen pensar que nos encontramos ante una serie de textos escritos para probar una técnica de escritura nueva, una especie de experimento, como ya había ocurrido con *A sangre fría*. El autor es perfecto conocedor de que este protagonismo del entrevistador no es lo habitual. Pero no porque "el arte de una entrevista" sea quedarse al margen, sino porque en periodismo lo más importante es siempre el contenido informativo; en el caso de la entrevista, las declaraciones de la persona a la que entrevistamos. Así lo expresa Cantavella:

> A la hora de poner por escrito las palabras del entrevistado tiene que aparecer meridianamente claro que el personaje importante es éste, que el periodista no es sino el instrumento a través del cual se manifiesta su pensamiento o sus actitudes. (2007, p. 140)

Lejos de ser solo ese instrumento para transmitir las palabras del entrevistado, en ocasiones Capote comparte protagonismo con ellos, como en "Un día de trabajo". En una de las escenas de este texto (pp. 182-184), cuando aparecen los dueños de la casa que estaba limpiando Mary Sánchez, Truman y ella estaban bailando después de haber merendado varios dulces que guardaban en la nevera.

Otras veces se convierte por momentos en el entrevistado. En "Y luego ocurrió todo", es Robert Beausoleil quien empieza haciendo las preguntas. Capote le cuenta cómo vivió la ejecución de Perry Smith y Dick Hickock, asesinos de *A sangre fría*, y cómo conoció a Lee Harvey Oswald. Es posible que esto responda a la técnica que Capote empleaba para ganarse la confianza de los entrevistados: empezar haciendo confesiones sobre un tema común. En "El duque en sus dominios" empleó la misma, pero, en su redacción, Capote no cobra tanto protagonismo. Emplea la primera persona y deja bien claro que se encontraba allí —"Brando estaba trabajando en su guión en el momento de mi llegada" (p. 10)— pero el texto solo reproduce las palabras del actor y Capote adopta el papel de narrador que va indicando lo que ocurre durante la entrevista (llega la camarera, el ayudante de Brando llama por teléfono…) e intercalando los párrafos de contexto.

El papel activo que ha desempeñado durante toda la entrevista no se pone de manifiesto en el texto. Por ejemplo, sabemos que Capote habló de la relación con su madre a Brando y ese fue el desencadenante de que el actor contara la suya. Sin embargo, en el texto, es Brando el que toma la iniciativa al mencionar ese tema: "—Mi madre. Se hizo añicos como si hubiera sido de

porcelana —dijo de repente, sin que viniera a cuento" (pp. 57-58). Como señala González de la Aleja, "el escritor se pone en el primer plano de la acción para luego, a la hora de escribir la historia, desaparecer parcial o completamente de ella de forma que son los demás elementos de la narración los que cobran relevancia" (1990a, p. 60).

Perlado coincide con el protagonismo del personaje frente al del entrevistador, pero matiza que el periodista puede estar presente de alguna manera:

> Un entrevistador debe desaparecer muchas veces, en bien de ese servicio que realiza: el "yo" del periodista debe en muchas ocasiones disolverse y quedar bien desmenuzado en aras de una viva presencia del personaje. Pero eso no es obstáculo para que el lector "sienta" a ese periodista-escritor, sea atraído por su pluma y se reconozca como seguidor suyo". (2002, p. 33)

Sin embargo, esa presencia del periodista debe llevarse a cabo de manera que no interfiera en la veracidad de lo que se cuenta. En una entrevista, la objetividad está en juego en tres momentos: en la manera de enfocar la conversación, en cómo se plantea el desarrollo y en cómo se plasma el contenido finalmente. Cantavella (2007) advierte que el periodista tiene el peligro de "presentar a los personajes bien o mal según se acomoden o se alejen del patrón ideal que llevamos en mente" (p. 62). Martínez Albertos (1998) subraya "la necesidad de trabajar la entrevista con espíritu de elegancia moral" (p. 313) y no emplearla para ridiculizar al personaje o alterar su pensamiento. Ortells considera que Capote supo mantenerse al margen:

> En "Retratos conversacionales", Capote reproduce el mismo esquema estructural de la pieza anterior. Mientras los comentarios del narrador nos proporcionan, con una gran economía creativa, las claves temporales y locales de la acción, así como algunos apuntes complementarios, el devenir de los acontecimientos se desarrolla de un modo directo ante

> nuestros ojos, mediante la interacción dialogada de los personajes, sin la mediatización que supone la presencia del narrador. (2009, p. 121)

Capote ofrece su valoración de cada personaje, pero en ningún caso lo hace de manera negativa. De Mary Sánchez ("Un día de trabajo") dice que es "fuerte", "concienzuda" y que "se toma un interés más que superficial por sus clientes" (Capote, 1994b, p. 170). George Claxton era para el autor "un chico atlético y honrado" (p. 191) cuando se conocieron y, a pesar de que en un primer momento se plantea por qué motivo está "almorzando con este pelmazo" (p. 190) que siempre le ha aburrido, pronto queda atrapado por su historia. De Pearl Bailey confiesa que hubo una época en que la habría descrito como "una puta sin corazón" (p. 223) pero que acabaron siendo amigos y respetaba su temperamento. A Big Junebug Johnson la define como "persona digna", con una "espléndida sonrisa" (p. 207), y a Marilyn como "una adorable criatura" (p. 263). En todos estos casos, Capote se posiciona presentándonos un personaje desde un punto de vista amigable y empático.

Las notas discordantes serían los textos "El duque en sus dominios" e "Y luego ocurrió todo". En el primero de ellos, la imagen inicial que ofrece de Marlon Brando no es la que percibe el autor, sino la impresión que este había dado en el estudio durante el mes que llevaba en Japón y era la de "un joven distinguido, ligeramente desmañado, amable, siempre listo a cooperar con sus compañeros de trabajo, incluso a darles ánimo" (Capote, 2000, p. 12). A continuación, intercaladas con las declaraciones del actor, va insertando sus propias observaciones: "Éste es un efecto que tiene a menudo la voz de Brando, porque como la de tantas personas intensamente absorbidas por su yo, su conversación es un monólogo" (p. 15); "Brando no se inmutó cuando le recordé estos elogios, o tal vez estaba entregado a su costumbre de no escuchar" (p. 23); "facetas éstas de su personalidad que de vez en cuando hacen que su conversación adquiera una

característica conspiratoria" (p. 42); "Entonces, como ahora, Brando buscaba algo en que creer" (p. 59).

El protagonista de la segunda entrevista es Robert Beausoleil, con quien el entrevistador adopta una postura más distante e incluso se posiciona en contra de sus afirmaciones:

> RB: ¿Intenta decir que soy un psicópata? No estoy chalado. Si tengo que emplear la violencia, la empleo, pero no creo en el asesinato.
>
> TC: Entonces, debo estar sordo. ¿Me equivoco o no acaba de decirme que está bien cualquier atrocidad que una persona pueda cometer contra otra, que todo está bien?
>
> RB: (Silencio.) (Capote, 1994b, pp. 242-243)

En cuanto a la objetividad a la hora de reproducir la conversación, Cantavella (2007) defiende que "hay que ser fieles al espíritu, no a la letra. (…) Pero, dando por sentada dicha fidelidad, que consideramos irreductible, hay que gozar de una cierta libertad en la transcripción de las palabras textuales de nuestro interlocutor" (p. 141). Esta libertad viene condicionada en el caso de las entrevistas de Capote por el hecho de que no tomaba notas y dependía de su memoria para reproducir los diálogos. En el caso de "El duque en sus dominios", Capote empleó la misma técnica que más tarde repetiría en *A sangre fría*:

> No tomé una sola nota. Luego pasé dieciséis horas escribiéndolo de un tirón, y lo guardé durante unos tres meses. Luego lo saqué, seleccioné lo que me pareció más importante, lo que desarrollaba el aspecto que yo quería destacar, y eso fue todo. (Grobel, 1986, p. 97)

Clarke considera que "pese a los disgustos que produjo, El duque en sus dominios es una notable obra periodística que muestra el lado más perspicaz de Truman" (Clarke, 2006, p. 399) y Capote confesó a Grobel que le parecía "una de las entrevistas más perfectas de todos los tiempos" (1986, p. 97).

A pesar de que las entrevistas recogidas en “Conversaciones y retratos” podrían considerarse trabajos periodísticos, al igual que sucede con el resto de la producción bibliográfica de Capote, estos también tenían una finalidad literaria y eran fruto de ejercicios técnicos. Una de las técnicas empleadas consistía en dejar de mantenerse al margen de la narración: “Con esta obra, adoptaría la postura contraria y se situaría en el centro del relato, como testigo, reconstruyendo encuentros y conversaciones con gente corriente” (Ortells, 2009, p. 119). Otra parte del experimento la explicó el propio autor: “Ahí utilicé todas las diversas técnicas que conocía en un solo relato, como los retratos de personas. Empleé todos mis conocimientos sobre la prosa, la confección de guiones, todas las distintas formas en que he trabajado, aplicando todas las técnicas simultáneamente” (Grobel, 1986, p. 89). Según González de la Aleja (1990a), “Capote intenta revestir la no-ficción y la entrevista periodística de una profundidad artística sin precedentes” (p. 95). Y una vez más, vemos que en su realización el autor no respetó un método de trabajo periodístico puesto que esto no era un fin para Capote, sino el medio para conseguir sus objetivos artísticos.

6. Discusión y conclusiones

La presente tesis doctoral estudia la principal obra de no ficción—*A sangre fría*— y las dos recopilaciones de textos de no ficción —*Los perros ladran* y *Música para camaleones*— de Truman Capote. Todos ellos tienen en común que narran hechos reales, pero están escritos incorporando técnicas narrativas propias de la literatura que se alejan de las normas comúnmente aceptadas para el periodismo.

Se ha empleado una metodología descriptiva interpretativa, un análisis explicativo y métodos inductivo y comparativo. El objetivo ha sido determinar si Capote ejerció el periodismo o lo utilizó como herramienta literaria. Frente a los estudios anteriores que partían de la premisa de que Capote introdujo técnicas literarias a sus trabajos periodísticos, la presente investigación se centra en la teoría de que el trabajo de Capote no puede considerarse plenamente periodístico, puesto que no se realizó acorde a las técnicas y los principios de la profesión, y todos los acercamientos que realizó a ese terreno eran parte de una estrategia literaria.

Los resultados más relevantes de la investigación se exponen en las siguientes conclusiones:

1. Truman Capote escribía textos para revistas y se autoproclamaba periodista. A pesar de que numerosos estudios apoyan esta idea, y de que el autor está incluido en los estudios sobre periodismo, nunca lo ejerció siguiendo los fundamentos de la profesión.

Fue colaborador habitual de publicaciones como *The New Yorker*, *Harper's Bazaar*, *Esquire*, *Vogue, Interview* o *Mademoiselle*. Sus trabajos, en ocasiones, partían de un encargo de las revistas. Tanto en el "Prefacio" de *Los perros ladran* como en el de *Música para camaleones* se refiere a su obra de no ficción como periodística. En *A sangre fría* y en "Se oyen las musas" menciona la presencia de un periodista refiriéndose a él mismo. En *Los perros ladran* habla de

su “experiencia periodística”. No dudó en calificar de reportajes trabajos como “Se oyen las musas”. Llegó a afirmar que su obra literaria se nutría de su trabajo periodístico.

Su autodefinición de periodista ha recibido numerosos apoyos e incluso está incluido en los estudios sobre periodismo. Su biógrafo, Clarke, le consideró uno de los representantes más destacados del Nuevo Periodismo y destacó que “El duque en sus dominios” era una notable obra periodística. Autores como González de la Aleja, Cantavella, Chillón o Fonseca también subrayan su papel en el Nuevo Periodismo. También lo hace Wolfe en su obra dedicada a esta corriente periodística.

Sin embargo, tal y como enfatiza Aguinaga (1980), el trabajo de periodista debe realizarse con una dedicación profesional que exige unos conocimientos y unas técnicas específicas. En el presente trabajo ha quedado demostrado que la forma de trabajo de Capote no respetaba esas técnicas. Tampoco se puede afirmar que tuviese conocimiento de ellas. Videla (2004) señala que “una de las características que definen al periodista como un profesional es su respeto a los procedimientos y premisas éticas en el desempeño de su trabajo” (p. 71). Kovach y Rosenstiel (2012) defienden que “la esencia del periodismo es la disciplina de la verificación” (p. 100). A pesar de que siguió algunos procedimientos coincidentes con el ejercicio periodístico (como la documentación y el uso de fuentes de información), su trabajo carece de principios periodísticos básicos, como la finalidad informativa, la sujeción a la verdad y el respeto a la ética periodística.

2. El criterio de elección de temas para su obra de no ficción fue siempre literario y no tuvo en cuenta criterios periodísticos.

En el caso de *A sangre fría*, Capote manifestó su interés por escribir hechos y no ficciones y confesó que buscaba su inspiración en las páginas de los periódicos. Ahí fue donde leyó la noticia del asesinato de la familia Clutter. En un principio, el asesinato no era el tema central. Se

planteó escribir un relato sobre cómo un crimen afectaba a la vida de los habitantes de un pueblo. Otra de las motivaciones era la oportunidad que le brindaba este tema de escribir sobre personajes totalmente ajenos a él, a los que, de otra manera, jamás habría elegido. Pero la principal motivación fue, según el autor, demostrar que podía convertir el reportaje periodístico en una nueva forma de arte que él bautizó como "novela de no ficción":

> The motivating factor in my choice of material—that is, choosing to write a true account of an actual murder case—was altogether literary. The decision was based on a theory I've harbored since I first began to write professionally, which is well over 20 years ago. It seemed to me that journalism, reportage, could be forced to yield a serious new art form: the "nonfiction novel," as I thought of it. (…) Still, on the whole, journalism is the most underestimated, the least explored of literary mediums[166]. (Plimpton, 1966)

El tema de "Se oyen las musas" se lo propuso Harold Arlen, compositor y amigo del director de la compañía Everyman Opera. Se trataba de acompañar a los músicos por la gira que iban a realizar por Rusia. *The New Yorker* se comprometió a publicar el relato. Capote defendió que había escrito un reportaje periodístico: "*Muses* is straight reporting, and in reporting one is occupied with literalness and surfaces, with implication without comment[167]"; pero también reconoció que quiso hacerlo para demostrar que podía aplicar su estilo al periodismo; es decir, señaló una motivación literaria: "One of the reasons I've wanted to do reportage was to prove that I could apply my style to the realitites of journalism[168]" (Inge, 1987, p. 25)

---

[166] "El factor motivador en mi elección del material—es decir, elegir escribir un relato real de un caso de asesinato actual—fue totalmente literario. La decisión estaba basada en una teoría que he albergado desde que comencé a escribir profesionalmente, hace más de 20 años. Me parecía que el periodismo, el reportaje, podía verse obligado a producir una nueva forma de arte: la "novela de no ficción", como yo pensaba. Aun así, en general, el periodismo es el más subestimado, el menos explorado de los medios literarios".

[167] "*Musas* es reportaje puro, y en el reportaje uno está ocupado con la literalidad y las superficies, con la implicación sin comentarios".

[168] "Una de las razones por las que quise hacer un reportaje fue para demostrar que podía aplicar mi estilo a las realidades del periodismo".

Con “Ataúdes tallados a mano” ocurre algo similar. Fue Al Dewey (el detective que había investigado los crímenes de *A sangre fría*) quien le habló de una serie de asesinatos cometidos en Nebraska. Capote afirmó que el relato es fiel a los hechos: “Eso es *exactamente* lo que pasó” (Grobel, 1986, p. 149). Y lo considera uno de sus mejores relatos periodísticos, pero también aseguró haber inventado un nuevo género que combinaba ficción, no ficción y técnicas cinematográficas (Clarke, 2006, p. 675). Esto demuestra que su objetivo era literario, especialmente por el hecho de que en un texto periodístico no tiene cabida la ficción.

En ocasiones era un medio de comunicación el que encargaba a Capote un relato sobre un tema en concreto, como ocurrió con algunos de sus textos de “Color local”. En esos casos el autor tenía total libertad en su escritura, pero el resultado es un texto literario.

En cuanto a las entrevistas recopiladas en “Conversaciones y retratos”, el objetivo era “reconstruir conversaciones triviales con personas corrientes” (Capote, 1994b, p. 14) para desarrollar un estilo nuevo. El hecho de que los protagonistas sean personas corrientes puede aceptarse en una entrevista periodística, pero esta debe tener siempre una finalidad informativa que, en el caso de Capote, no existió.

La finalidad prioritaria del periodismo deber ser informar y los hechos se seleccionan siguiendo criterios de interés público (Parratt, 2006). Como señala el documento de ética profesional publicado por la UNESCO, “la información se entiende como un bien social, y no como un simple producto” (Bonete, 1995, p. 233). La elección de los temas de Capote no se basaba en el objetivo de informar, en contar unos hechos de interés público de manera honesta y veraz. Detrás de la elección de cada tema hay un objetivo literario y el interés de Capote de experimentar nuevas formas de escribir y seguir perfeccionando su técnica narrativa. La

información de los hechos no era un fin, era el producto —la materia prima— que usaba Capote para alcanzar sus objetivos literarios.

3. Capote decidió escribir sobre hechos reales para dotar a sus textos de la fuerza que solo la realidad tiene.

Confesó que buscaba la inspiración en los periódicos porque le parecían objetos vivos. No es de extrañar teniendo en cuenta que su trabajo se produjo durante las décadas de los sesenta y setenta; una época de grandes cambios, marcada por las protestas estudiantiles, la lucha contra el racismo, la Guerra Fría y la de Vietnam, etc. Reveló también que la decisión de escribir sobre hechos reales le obligaba a trabajar con personajes que, de otra manera, no habría conocido. Pero este cambio de temática y protagonistas no fue la única razón. Él era conocedor de que los hechos reales añaden una fuerza extra al texto y así lo manifestó:

> I've had this theory that a factual piece of work could explore whole new dimensions in writing that would have a double effect fiction does not have—the very fact of its being true, every word of it true, would add a double contribution of strength and impact.[169] (Inge, 1987, p. 40)

Otro de los motivos que él mismo reconoció fue que estaba demasiado obsesionado con sus imágenes internas particulares y necesitaba ampliar sus rangos de interés. Esto demuestra que su objetivo no era informar acerca de unos hechos, empleando para ellos técnicas narrativas, sino dotar a sus textos de una fuerza que la ficción no tiene. En definitiva, el periodismo no era un fin sino parte de una estrategia.

[169] He tenido esta teoría de que un trabajo basado en hechos podría explicar nuevas dimensiones completamente nuevas en la escritura que tendrían un doble efecto que la ficción no tiene: el propio hecho de ser verdad, cada palabra de ello verdadera, añadiría una doble contribución de fuerza e impacto.

4. Los textos de no ficción, al igual que ocurre con los de ficción, guardan una alta relación con la biografía del autor y algunos de ellos pueden considerarse escrituras del yo. La implicación del autor en los hechos y la cercanía que mantuvo con algunos personajes le impiden mantener la imparcialidad requerida en periodismo.

Como algunos estudios revelan (Cañadas y Ortells) y el autor reconoció (Capote, 1999), los textos de ficción están basados en las propias vivencias del escritor. *Otras voces, otros ámbitos* era prácticamente autobiográfico, en *El arpa de hierba* tanto el escenario como los personajes están inspirados en la infancia de Capote, la Holly Golightly de *Desayuno en Tiffany's* está creada a partir de una persona real.

Algo parecido ocurre en los textos de no ficción. Abundan los personajes que presentan numerosas coincidencias con la biografía del autor: pertenencia a familia desestructurada, sentimiento de soledad, búsqueda constante de sueños, dificultades para amar o relacionarse y apariencia física peculiar. El ejemplo más significativo es Perry, de *A sangre fría*, al que se ha considerado un *alter ego* de su autor. Esta identificación plantea, además, dos problemas. Por un lado, la falta de objetividad con la que presentó al personaje. Por otro, la estrecha relación que el autor mantuvo con los asesinos, especialmente con Perry, como él mismo declaró —"No quise a ninguno, pero sentía gran comprensión por ambos y a Perry le tenía muchísima simpatía" (Grobel, 1986, p. 118)— es incompatible con la distancia que se exige en periodismo para mantener la imparcialidad del redactor (El País, 2021).

Pero también siguen este patrón coincidente con su biografía algunos de los personajes de otros textos. En "Música para camaleones" (publicado en el libro homónimo), abundan los personajes rodeados de soledad: la aristócrata de la Martinica, el señor Jones o los protagonistas de "Una luz en la ventana" y "Mojave" son algunos ejemplos. En "Color local", además de

personajes solitarios, encontramos personajes en búsqueda de su identidad (la señorita Y. en "Nueva Orleans", Joe Vitale y Hilary en "Nueva York", o Jonny Winner en "Tánger"), personas que pertenecen a familias desestructuradas o no convencionales (el narrador en "Nueva Orleans", Lucia en "A Europa", o Nysa, de "Tánger") o que persiguen un sueño (Thelma en "Hollywood" o Hyppolite en "Haití").

En muchos de los relatos, además, el autor está presente e incluso es uno de los protagonistas. Es el caso de "Se oyen las musas", "Ataúdes tallados a mano", "Color local" y "Conversaciones y retratos". Están narrados en primera persona y relatan momentos de la vida de su autor, por lo que forman parte de su biografía. Pero hay varios ejemplos de textos claramente autobiográficos y que cumplen las características de escrituras del yo (Cuasante, 2018). Casi todos están incluidos en *Los perros ladran*: "Una voz desde la nube", "La rosa blanca", "Lola", "Fantasmas al sol: el rodaje de 'A sangre fría'" y "Autorretrato". Hay también otro ejemplo en *Música para camaleones*: "Vueltas nocturnas. O experiencias sexuales de dos gemelos siameses".

Como señala el documento deontológico de la UNESCO, el periodista se debe centrar en asuntos de bien común y carácter púbico, no en la vida privada o en intereses particulares. Los temas tratados en estos textos, como hemos comentado, fueron elegidos con un criterio literario y no en función de un interés informativo. Por tanto, todos ellos carecen de interés periodístico y de técnica profesional en su realización.

5. Capote vivió en una época de grandes cambios y en un contexto de experimentación periodística que favorecieron la aparición de nuevos formatos y su publicación en medios de comunicación.

Este autor alcanzó su cima literaria al filo de la década de los sesenta (*Desayuno en Tiffany's* se publicó en 1958) y continuó durante los setenta. A pesar de que nunca mostró interés alguno

por la política, su vida transcurrió en una época con grandes acontecimientos (protestas estudiantiles, lucha contra el racismo, la Guerra Fría y la de Vietnam…) que inevitablemente le afectaban.

El ejemplo más claro de relación entre contexto histórico y obra es "Se oyen las musas", publicada en 1956, cuyo interés residía en que contaba la primera vez que una compañía de músicos estadounidense iba de gira a la Unión Soviética en plena Guerra Fría.

La década de los sesenta fue la de la lucha contra el racismo, encabezada por Martin Luther King, y las protestas estudiantiles. Cabe mencionar que Capote estaba en París durante la revuelta de mayo del 68. Fue un momento de grandes cambios que llegaron también al terreno del periodismo. Nacen la prensa *underground* y el periodismo de precisión, que incorporaron nuevos métodos de trabajo y nuevos perfiles profesionales. Por tanto, la obra de Capote nace en un contexto de experimentación periodística.

Otro aspecto que influyó fue el éxito de los semanarios, que consiguieron grandes tiradas y ofrecían un espacio para estas nuevas formas de hacer periodismo. Destaca el caso de *The New Yorker*, que incluso creó un estilo propio basado en la publicación de reportajes novelados. *A sangre fría* y "Se oyen las musas" se publicaron en sus páginas. Los textos de "Color local" también vieron la luz por primera vez en páginas de revistas como *Vogue* o *Harper's Bazaar* y lo mismo ocurrió con los relatos de "Música para camaleones".

Capote fue colaborador habitual de varias publicaciones y esos trabajos le valieron para autodenominarse periodista. Incluso llegó a afirmar que su obra literaria se alimentaba de su trabajo periodístico: "Siempre he escrito un montón de relatos para revistas. Y al final lo que se hace es reunirlos en un libro. Escribir esos relatos no es distinto de hacer un libro" (Grobel, 1986, p. 85). Cita a *Música para camaleones* como ejemplo de obra literaria compuesta por relatos

periodísticos, lo que demuestra una confusión entre ambas disciplinas. Capote confundía el periodismo con la escritura de hechos reales y con la publicación de textos en medios de comunicación. Pero ni todos los relatos basados en la realidad son periodismo, ni todo aquel que escribe para un medio de comunicación es periodista.

6. El motivo por el que Capote eligió esa forma de narrar fue seguir perfeccionando su técnica literaria.

Durante toda su carrera, al comentar sus obras de no ficción, Capote habla de experimento, innovación o aprendizaje. En el "Prefacio" de *Música para camaleones*, reconoce que se sintió atraído por el periodismo porque consideraba que no había sucedido nada innovador en literatura desde 1920 y porque el periodismo era un terreno donde se había experimentado poco. Sus objetivos en la mayor parte de sus obras de ficción fueron la innovación y el aprendizaje.

El primer ejemplo lo encontramos en "Se oyen las musas", publicado en *The New Yorker* en 1956 e incluido posteriormente en *Los perros ladran*. El autor señaló que su objetivo era "realizar una novela periodística, algo a gran escala que tuviera la credibilidad de los hechos, la inmediatez del cine, la hondura y libertad de la prosa, y la precisión de la poesía" (Capote, 1994b, p. 10); es decir, que lo que buscaba era la innovación de mezclar diferentes técnicas en un mismo texto. Según él, lo que aprendió con este trabajo fue "a controlar la prosa 'estática', a desvelar el personaje y mantener el tono sin ayuda de la línea narrativa" (p. 13), revelando así que lo consideraba un ejercicio de aprendizaje.

Luego llegó *A sangre fría*, con lo que él consideró que había inventado un nuevo género: la novela de no ficción. En todo momento se lo planteó como un experimento consistente en aplicar a una historia real las técnicas narrativas propias de la novela. Sostenía que el periodismo se mueve en un plano horizontal, mientras que la narrativa lo hace horizontalmente, de manera que

profundiza en el personaje y en los acontecimientos. Al dotar a un texto periodístico de la profundidad de la narrativa, este sería elevado a la categoría de arte. Capote aseguraba que el periodismo se consideraba un género menor porque los periodistas eran incapaces de convertirlo en arte. Estaba convencido de que él lo había logrado.

El siguiente paso en su proceso experimental tiene como resultado la publicación de *Música para camaleones*. Tanto con el recopilatorio que da nombre al libro como con "Ataúdes tallados a mano" y "Conversaciones y retratos" perseguía dos objetivos. Por un lado, quería probar una nueva técnica consistente en situar al narrador (en todos estos casos, él mismo) en el centro del relato, como observador, testigo y también personaje de la historia, para mantener la credibilidad. Por otro lado, emplear todas las técnicas narrativas que había aprendido de la escritura de guiones cinematográficos, novela, relato breve, poesía y reportaje, para utilizarlos en una misma narración. El autor se mostró satisfecho con el resultado y pretendió haber inventado un nuevo género (Clarke, 2006, p. 675). Es destacable la afición de Capote por crear etiquetas nuevas para denominar a sus trabajos: "novela real" (Capote, 1994b, p. 9) y "novela periodística" (p. 10) para "Se oyen las musas", de nuevo "novela real" (Capote, 1994b, p. 11) y *nonfiction novel* (Clarke, 2006, p. 470) para *A sangre fría*; y por destacar sus descubrimientos y contribuciones a la literatura: "Tras escribir centenares de páginas sobre esas cosas tan simples, terminé por desarrollar un estilo. Había encontrado una estructura dentro de la cual podía integrar todo lo que sabía acerca del escribir" (Capote, 1994b, p. 14). En todo momento destaca el hecho de combinar distintas técnicas y mezclar realidad con técnicas narrativas. Su objetivo no era aplicar nuevas formas de escritura al periodismo. El ejercicio del periodismo nunca fue un fin para él. Lo que le interesaba era usar hechos reales en sus textos en su intento de seguir

experimentando y perfeccionando su técnica de escritura. Y ese fue el motivo de elección de la técnica de escritura empleada en cada momento.

7. Capote intentó transmitir una sensación de objetividad en sus textos de no ficción a través de técnicas narrativas, y no a través de un rigor en el ejercicio periodístico.

Una de las grandes preocupaciones al trabajar en textos donde aplicaba técnicas narrativas en lo que él consideraba periodismo era transmitir sensación de objetividad. Este es uno de los conceptos que se exigen en periodismo —aunque, como hemos visto, ha dado lugar a diferentes interpretaciones— y Capote tenía claro que no podía prescindir de él.

La diferencia está en que, en periodismo, la objetividad se busca a través de una práctica profesional que implica aspectos como la verificación de la información, la independencia de las fuentes o la imparcialidad del redactor. Capote, sin embargo, se esforzaba en transmitir una sensación de objetividad creada únicamente a partir de técnicas narrativas.

En *A sangre fría*, usó distintos métodos. En primer lugar, empleó un narrador en tercera persona para no revelar su presencia en ningún momento: "El gran logro de *A sangre fría* es que yo no aparezco ni una sola vez. En el libro nunca sale la palabra yo" (Grobel, 1986, p. 117). Según opinaba en ese momento, "the first-person pronoun permeates the whole composition and it thus becomes a piece of straight surface journalism[170]" (Inge, 1987, p. 120). Ese intento de dejar pasar desapercibido al narrador estaba apoyado por la inclusión de numerosos testimonios de personas, que le permitían ir cambiado de punto de vista y potenciar así la sensación de objetividad. El uso de fuentes documentales también le ayudó a ganar verosimilitud. La gran cantidad de datos precisos que ocupan el texto demuestran el interés en fortalecer este aspecto. Sin embargo, esos esfuerzos por conseguir objetividad no están respaldados por un método

[170] "El pronombre en primera persona impregna toda la composición y se convierte así en una pieza de periodismo superficial".

profesional: ofrece testimonios sin atribuir, extrae declaraciones de contexto y no siempre respeta la veracidad de lo que cuenta.

En *Música para camaleones*, prefirió cambiar de técnica y quiso probar a conseguir transmitir objetividad empleando un narrador en primera persona: "El periodista tiene que emplearse a sí mismo como personaje, como observador y testigo presencial, con el fin de mantener la credibilidad" (Capote, 1994b, p. 14). Sin embargo, en ese trabajo no hay una labor de documentación ni de verificación de la información, no hay intención de informar, ni interés periodístico en los temas que aborda en estos textos.

Capote ya había usado la narración en primera persona en "Se oyen las musas", donde era también protagonista de la historia. Sabemos que alguno de los personajes le reprochó haber provocado buena parte de las situaciones (Plimpton, 1997, p. 307), y que cambió el orden de acontecimientos e incluso se inventó una escena entera (Clarke, 2006, p. 386), lo que demuestra que la veracidad no era una prioridad para él. Sus objetivos eran la verosimilitud y una sensación de objetividad.

8. Capote fue uno de los máximos representantes del Nuevo Periodismo. Su trabajo ha servido de inspiración tanto para escritores como para periodistas, que han querido aprender de su método de escritura.

Wolfe (1976) atribuyó la fuerza de los textos del Nuevo Periodismo al uso de cuatro técnicas innovadoras: construcción del texto en escenas, registro del diálogo en su totalidad, punto de vista en tercera persona y descripciones detalladas. Como hemos visto a lo largo de todo el análisis, Capote emplea estas cuatro técnicas en la mayor parte de sus textos. Lo hace de una manera clara en *A sangre fría*. En "Música para camaleones" y "Ataúdes tallados a mano" emplea tres de estas técnicas (construcción en escenas, registro de diálogos y descripciones

detalladas) pero decide cambiar el punto de vista en tercera persona por un narrador en primera persona que forma parte activa de la historia. Esta elección no fue casual y responde a la decisión que tomó el autor de probar la técnica contraria a la empleada en *A sangre fría,* donde el objetivo era que no se percibiese la presencia del autor. En los siguientes textos el objetivo era situarse en el centro de la historia.

Capote es considerado uno de los máximos representantes del Nuevo Periodismo por la mayoría de los estudiosos de este fenómeno. Por citar algunos ejemplos, Chillón (1999) señala que la etiqueta *New Journalism* "volvió a hacerse oír con fuerza en el medio periodístico estadounidense, en parte gracias al resonante éxito obtenido por *In Cold Blood*" (p. 221). Rafael Fonseca (2013) considera *A sangre fría* la primera gran novela del Nuevo Periodismo y González de la Aleja (1990a) afirma que "fue Capote el único autor que, probablemente sin darse cuenta, definió el camino de lo que podría ser la culminación del 'New Journalism' o de un periodismo innovador en general" (p. 95).

El inicio del Nuevo Periodismo se fija en 1965 (Chillón, 1999, p. 221 y Wolfe, 1976, p. 38). Como hemos visto al analizar el texto, en "Se oyen las musas" ya están presentes en buena medida estas técnicas empleadas por los novoperiodistas: la historia está construida saltando de una escena a otra, se registran los diálogos de los personajes en su totalidad, se ofrecen todo tipo de detalles que ayuden a enriquecer las descripciones y caracterizar a los personajes. La única excepción sería el punto de vista en tercera persona. El texto está escrito en primera persona; sin embargo, el autor se preocupó de ofrecer el punto de vista de los personajes y lo hizo siguiendo el método que, según Wolfe, el periodista tenía que emplear para conocer la perspectiva de otra persona: "entrevistarle sobre sus pensamientos y emociones junto con todo lo demás" (1976, p. 51).

Teniendo en cuenta que “Se oyen las musas” se publicó en 1956, nueve años antes del inicio oficial del Nuevo Periodismo, podemos considerar este texto y a su autor como uno de los precursores de esta corriente. No es de extrañar, teniendo en cuenta el interés por la experimentación demostrado por Capote. A pesar de que ya existían ejemplos anteriores de novelas basadas en hechos reales, el mérito que se le atribuye —y que él no dudaba en resaltar— es el hecho de haber incorporado técnicas narrativas a textos periodísticos.

El presente trabajo ha demostrado que los trabajos de Capote no pueden ser considerados periodísticos, pero no pone en duda la calidad literaria de los textos ni la influencia que han ejercido en el periodismo. A pesar de perseguir un objetivo narrativo, los métodos empleados en la obtención de información y su esfuerzo por dotar de credibilidad a lo narrado consiguieron que sus trabajos fuesen reconocidos como periodísticos. Tras él, un buen número de periodistas han querido seguir lo que consideraban había sido su método: incorporar técnicas narrativas a un trabajo periodístico.

9. Capote consideraba el periodismo un género literario y su propósito de elevarlo a categoría de arte significaba, en realidad, convertirlo en literatura.

Cuando menciona que considera el periodismo como un género menor, se está refiriendo a un género literario. De hecho, en la entrevista concedida a Plimpton (1966) afirma que el periodismo es “el menos explorado de los medios literarios”. En el “Prefacio” de *Música para camaleones* destaca que “el periodismo como arte era un campo casi virgen, por la sencilla razón de que muy pocos literatos han escrito alguna vez periodismo narrativo” (Capote, 1994b, p. 10). No se plantea el periodismo como profesión que es ejercida por periodistas, sino como una materia prima (los hechos reales) que hay que trabajar desde una perspectiva literaria.

Al marcarse como objetivo para “Se oyen las musas” el escribir una novela periodística (según la definición del autor), en realidad, lo que estaba proponiendo era escribir una novela basada en hechos reales. Se aprecia, pues, una confusión entre periodismo y realidad; y esta no necesariamente aparece reproducida fielmente. Capote se justificó afirmando que el periodismo nunca puede ser del todo puro, pero también reconoció que su escaso respeto a la veracidad de los hechos se debía a que el arte y la verdad no son necesariamente compatibles. Por tanto, lo que buscaba era crear literatura a partir de hechos reales.

10. El periodismo nunca fue para Capote una finalidad, sino una estrategia para conseguir sus objetivos literarios.

A pesar de que Capote afirmó que el objetivo de su experimento era dotar de profundidad al periodismo añadiéndole las técnicas de ficción, lo cierto es que el periodismo nunca fue un fin para él. Tras esa afirmación hay un trasfondo de interés literario.

Una vez revisados los elementos diferenciadores del periodismo y la literatura señalados por Parratt (2006), hemos visto que no cumple los requisitos para ser considerado periodismo:

- La finalidad prioritaria del periodismo es informar. Los textos de Capote, como hemos visto, tenían un objetivo artístico, no informativo.
- Solo la información de actualidad puede considerarse periodismo en el sentido puro y este aspecto aparece solo en *A sangre fría*, “Se oyen las musas” y “Ataúdes tallados a mano”, los tres textos que Capote presentó como reportajes.
- En el periodismo se seleccionan los hechos siguiendo criterios de interés público. Como se ha comentado ya, la selección de temas de Capote siguió criterios literarios.

- La plasmación de hechos debe estar sujeta a la verdad. Este punto no fue una prioridad para Capote. Lo importante para él no era la veracidad, sino transmitir una sensación de objetividad.

Hemos apuntado también la confusión de Capote entre periodismo y narración de hechos reales. Pero el trabajo del periodista exige también una profesionalidad que este autor nunca respetó. No abordaba los temas como periodista, sino como escritor. Como apunta Videla (2004), "la ética obliga al profesional a poner el valor de la actividad y los bienes que administra por encima de los intereses particulares" (p. 71). En el método de trabajo de Capote hay determinados comportamientos que serían cuestionados desde el punto de vista de la deontología periodística. Recordamos aquí algunos ejemplos:

- En "Conversaciones y retratos" no advierte a los personajes de que los está entrevistando y de que va a reproducir sus declaraciones. Como señala el libro de estilo de *El Mundo* (2009), el periodista debe presentarse como tal y no se admiten personalidades fingidas ni disfraces.
- En "Se oyen las musas", una de las protagonistas reprochó que algunas de las situaciones vividas habían sido provocadas por el autor. El papel del periodista es informar de lo que sucede y ofrecer su interpretación de los hechos, pero nunca ser causa o interferir en los acontecimientos.
- Los asesinos de *A sangre fría*, Dick y Perry, le concedieron la primera entrevista tras recibir un pago de Capote. El periodista de calidad no aceptaría ofrecer una compensación económica por una entrevista.
- En *A sangre fría* ofrece declaraciones sin atribuir o las reproduce sacándolas de contexto. El periodista debe citar atribuir siempre la información; como señala *El País* (2021), "se

citará siempre una fuente cuando el periodista no haya estado presente en la acción que transmite" (p. 12).

- En *A sangre fría* usa declaraciones obtenidas en momentos diferentes para crear una escena. El respeto a la veracidad de los hechos es la primera regla del periodismo, como recogen todos los manuales y códigos deontológicos. Aunque las declaraciones hayan existido, las está empleando para narrar una situación que nunca ocurrió.

Por todo esto podemos concluir que el periodismo nunca fue un objetivo de Capote, sino una estrategia para conseguir unos fines literarios concretos:

- Dotar a sus textos de la fuerza de los hechos reales.
- Apartarse de los argumentos tratados en sus obras de ficción y ampliar de esa manera los temas sobre los que escribía.
- Experimentar nuevas formas de escritura, basadas en la combinación de técnicas de géneros diferentes.

7. Bibliografía

Acosta Montoro, J. (1973). *Periodismo y literatura.* Guadarrama.

Aguilera, O. (1991). *Las ideologías en el periodismo*. Editorial Paraninfo.

Aguilera, O. (1992). *La literatura en el periodismo*. Editorial Paraninfo.

Aguinaga, E. (1980). *Periodismo, profesión. Estudio para la definición objetiva del ejercicio profesional del periodista.* Ediciones Fragua.

Alonso, M. (1976). *Ciencia del lenguaje y arte del estilo.* Aguilar.

Aristóteles. (2019). *Poética. magna moralia.* RBA Libros.

Asís Garrote, M.D. (1990). *Última hora de la novela en España.* Eudema.

Barrera, C. y Timoteo Álvarez, J. (2004). *Historia del periodismo universal.* Ariel

Barrero, M. (8 enero 2019). *¿Era tan nuevo el nuevo periodismo?* Zenda. https://www.zendalibros.com/era-tan-nuevo-el-nuevo-periodismo/

Benaissa Pedrizza, S. (2017). *El Slow Journalism en la era de la "infoxicación"*. Doxa Comunicación: revista interdisciplinar de estudios de comunicación y ciencias sociales, (25), 129-148. https://eprints.ucm.es/id/eprint/65613/1/Art%C3%ADculo%20publicado%20(espa%C3%B1ol).pdf

Bonete, E. (1995). *Éticas de la información y deontologías del periodismo.* Editorial Tecnos.

Brady, J. (2006). *Literally Reality: Defining the Nonfiction Novel Through Truman Capote's In Cold Blood and Norman Mailer`s The Armies of the Night.* Concordia University.

Calvo Hernando, M. (1992) *Periodismo científico*. Paraninfo.

Campos, V. (2015). *¡Extra, extra! Muckrakers. Orígenes del periodismo de denuncia*. Arie.l

Cantavella, J. (2002). *La novela sin ficción. Cuando el periodismo y la narrativa se dan la mano.*

Septem Ediciones.

Cantavella, J. (2007). *Manual de la entrevista periodística.* Editorial Universitas.

Cañadas Rodríguez, E. (2003). *Ficción y realidad en la obra de Truman Capote.* Universidad Complutense de Madrid.

Capote, T. (1972). *A sangre fría.* Círculo de lectores.

Capote, T. (1977). *The Dogs Bark*. Plume.

Capote, T. (1989). *Otras voces, otros ámbitos*. Editorial Anagrama.

Capote, T. (1990). *Desayuno En Tiffany's*. Editorial Anagrama.

Capote, T. (1994a). *El arpa de hierba.* Editorial Anagrama.

Capote, T. (1994b). *Música para camaleones*. Editorial Anagrama.

Capote, T. (1994c). *Plegarias atendidas.* Editorial Anagrama.

Capote, T. (1995). *One Christmas*. Random House.

Capote, T. (1999). *Los perros ladran*. Editorial Anagrama.

Capote, T. (2000a). *In Cold Blood.* Penguin Classics.

Capote. T. (2000b). *Retratos*. Editorial Anagrama.

Capote, T. (2001). *Music for Chameleons.* Penguin Modern Classics.

Chartier, R (2013) *La aparición del periodismo en Europa: comunicación y propaganda en el Barroco.* Marcial Pons Ediciones de historia. https://elibro.net/es/ereader/universidadcomplutense/42897?page=113

Chiappe, Doménico. (2010). *Tan real como la ficción. Herramientas narrativas en periodismo.* Editorial Laertes.

Chillón, A. (1999). *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*. Universitat Autónoma de Barcelona.

Chivite, J. (2005). *José Luis Castillo-Puche: Un periodista viajero: Análisis de sus crónicas de viajes: "América de cabo a rabo, Misión a Estambul, El Congo estrena libertad, guía de la Costa Blanca y de la Costa de la Luz, Tierra de Campos más bien mares de tierra".* Universidad Complutense de Madrid.

Clarke, G. (2006). *Truman Capote. La biografía definitiva.* Ediciones B.

Coral González, M.A. (2019). *Música para camaleones de Truman Capote como obra sintética del Nuevo Periodismo Norteamericano.* Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas.

Cortés Montalvo, J. y García Pérez, J.A. (2012). *Relaciones entre periodismo y literatura. Fusión sin confusión.* Pangea. Red Académica Iberoamericana de Comunicación, (3). 38-50. https://revistapangea.org/index.php/revista/article/view/41/34

Cuartero Naranjo, A. (2017). *El concepto de Nuevo Periodismo y su encaje en las prácticas periodísticas narrativas en España*. Doxa Comunicación, (25), 43-62. https://revistascientificas.uspceu.com/doxacomunicacion/article/view/709/1318

Cuasante Fernández, E. (2018). *Las escrituras del yo y sus variantes funcionales*. Revista De Filología De La Universidad De La Laguna, (37), 25-39. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6466638

Darío Restrepo, J. (2001). *La objetividad periodística: utopía y realidad*. Red Revista Latinoamericana de Comunicación CHASQUI, (74), 10-13. https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/11176/1/REXTN-CH74-03-Restrepo.pdf

Diezhandino, P. (1994). *La élite de los periodistas: cómo son, qué piensan, de qué forma entienden la profesión, quién les presiona y cuáles son las aficiones de los periodistas más importantes de España.* Universidad del País Vasco.

Dovifat (1959). *Periodismo.* Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana.

Echevarría Llombart, B. (1998). *Las W's del reportaje*. Fundación Universitaria San Pablo CEU

El Mundo. (2009). *Libro de estilo del diario El Mundo*. CIEE.

El País. (2021). *Libro de Estilo El País*. Aguilar.

Emery, E. (1966). *El periodismo en los Estados Unidos.* Editorial F. Trillas.

FAPE (2017). *Código deontológico*. FAPE. https://fape.es/home/codigo-deontologico/

Fonseca Santos, R. (2013). *Gelidez jornalística, sangue literário: ima análise de In Cold Blood.* Universidade Presbiteriana Mackenzie.

Font, C. (2009). *Cómo diseñar el conflicto narrativo.* Alba Editorial.

Freire Sánchez, A. & Vidal Mestre, M. (2022). *Los antihéroes no nacen, se forjan: arco argumental y storytelling en el viaje del antihéroe*. Editorial UOC. https://lectura-unebook-es.bucm.idm.oclc.org/viewer/9788491809203/9788491809203

Galindo Arranz, F. (2004). *Propuesta de periodización histórica y evolución conceptual del Periodismo de Precisión.* Estudios sobre el Mensaje Periodístico, (10), 97-112.

García de León, M.E. (1998) *Literatura periodística o periodismo literario.* Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de hispanistas.

Gomis, L. (1991). *Teoría del periodismo. Cómo se forma el presente.* Ediciones Paidós Ibérica.

Gomis, L. (2013). *Teoría de los géneros periodísticos.* Editorial UOC.

González de la Aleja Barberán, M (1985). *Nuevo periodismo, las mentiras de Truman Capote, y otras historias.* Atlantis, Vol. VII. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=636470

González de la Aleja Barberán, M. (1990a). *Ficción y Nuevo Periodismo en la obra de Truman Capote.* Ediciones Universidad de Salamanca.

González de la Aleja Barberán, M. (1990b). *El "Nuevo Periodismo" norteamericano*. Ediciones de la Diputación de Albacete.

Grobel, L. (1986). *Conversaciones íntimas con Truman Capote*. Anagrama.

Guardia, C. (2010). *Historia de Estados Unidos*. Sílex Ediciones. https://www-digitaliapublishing-com.bucm.idm.oclc.org/a/1362

Herrscher, R. (2019). *Periodismo narrativo*. Barcelona: Universitat de Barcelona.

Highsmith, P. (1986). *"Suspense". Cómo se escribe una novela de intriga*. Editorial Anagrama.

Hollowell, J. (1977). *Facts & Fiction. The New Journalism and the Nonfiction Novel*. The University of North Carolina Press.

Inge, M.T. (1987). *Truman Capote Conversations*. University Press of Mississippi.

James, H. (1998). *El arte de la ficción*. Ediciones Península.

Johnson, M. (1975). *El nuevo periodismo. La prensa underground, los artistas de la no ficción y los cambios en los medios de comunicación del sistema*. Editorial Troquel.

Kapuściński. R (2002). *Los cínicos no sirven para este oficio: sobre el buen periodismo.* Anagrama.

Kapuściński. R. (2005). *Los cinco sentidos del periodista.* Fondo de Cultura Económica.

Kovach, B. y Rosenstiel, T. (2012). *Los elementos del periodismo.* Ediciones El País.

La Vanguardia. (2004). *Libro de redacción de La Vanguardia.* La Vanguardia.

La Voz de Galicia, Ríos, F. y Faginas, S. (2002). *Libro de estilo de La Voz de Galicia*. La Voz de Galicia.

Leñero, V y Martín, C. (1986) *Manual de Periodismo*. Grijalbo.

Lewis, S. (2010). *Confirming Truth in Capote's: In cold Blood. A narratological Analysis of Autobiographical Elements*. Linnaeus University

Lodge, D. (1998). *El arte de la ficción*. Península.

López Pan, F. (2010). *Periodismo literario: entre la literatura constitutiva y la condicional.* Ámbitos, (19), 97-116

Malcom, J. (2012). *El periodista y el asesino*. Gedisa Ediciones.

Malin, I. (1968). *Truman Capote's In Cold Blood: A Critical Handbook.* Wadsworth Publishing Company.

Martín Vivaldi, G. (1973). *Géneros periodísticos*. Paraninfo.

Martínez Albertos, J.L. (1997). *El ocaso del periodismo*. CIMS.

Martínez Albertos, J.L. (1998). *Curso general de Redacción Periodística*. Paraninfo.

Martínez Carranza, S. y Delucchi, E. (2008). *¿Cómo se vinculan el periodismo y la literatura?* Biblos.

Martínez Pandiani, G. (2012). *Periodismo de investigación: fuentes, técnicas e informes.* Ugerman Editor. https://elibro-net.bucm.idm.oclc.org/es/ereader/universidadcomplutense/78901?page=40.

Mayoral, J. (2013). *Redacción periodística: medios, géneros y formatos.* Síntesis.

McKee, R. (1997). *El guión. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Alba Editorial.

Nance, W. (1973). *The worlds of Truman Capote.* Stein an Day Publishers.

Ortega y Gasset, J. (1981). *Meditaciones del Quijote*. Revista de Occidente en Alianza Editorial.

Ortega y Gasset, J. (1982). *Ideas sobre el teatro y la novela.* Revista de Occidente en Alianza Editorial.

Ortells, E. (1999). *Ficción y no ficción: la unidad literaria en la obra de Truman Capote.* Universitat de València.

Ortells, E. (2009). *Truman Capote, un camaleón ante el espejo.* Universitat de València.

Páez, E. (2001). *Escribir. Manual de técnicas narrativas.* SM.

Palenque, M. (2010). *Entre periodismo y literatura: indefinición genérica y modelos de escritura entre 1875 y 1900.* Universidad de Sevilla.

Palomo, P. y Alonso Seona, M.J. (2009). *Movimientos literarios y periodismo en España.* Síntesis.

Pani, E. (2016). *Historia mínima de Estados Unidos de América.* El Colegio de México. https://elibro.net/es/ereader/universidadcomplutense/194936

Park, J. (2006). *Storytelling and truthtelling: discursive practices of news-storytelling in Truman Capote, Norman Mailer, and John Hersey*. Texas A&M University.

Parratt, S. (2005). *Introducción al reportaje: antecedentes, actualidad y perspectivas.* Universidad de Santiago de Compostela.

Parratt, S. (2006). *Periodismo y literatura: una contribución a la delimitación de la frontera.* Estudios sobre el Mensaje Periodístico 2006, (12), 275-284. https://revistas.ucm.es/index.php/ESMP/article/view/ESMP0606110275A

Parratt, S. (2011). *Literary y Journalism in Spain: Past, Present (and Future?).* En John Bak (Ed.). International Literary Journalism: Historical Traditions and Transnational Influences. University of Massachusetts Press, Boston.

Parratt, S. y Paniagua, P. (2017). *Manual práctico de redacción periodística*. Editorial Síntesis.

Perlado, J.J. (2002). *La entrevista periodística.* Ediciones Internacionales Universitarias.

Pimat, J. (2015). *Manual de técnicas narrativas*. Cómo escribir bien. https://comoescribirbien.com/wp-content/uploads/2014/12/MANUAL-DE-TECNICAS-NARRATIVAS.pdf

Plimpton, G. (1966). *The Story Behind a Nonfiction Novel.* The New York Times. https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/97/12/28/home/capote-interview.html?r=1

Plimpton, G. (1997). *Truman Capote: In which Various Friends, Enemies, Acquaintances, and Detractors Recall His Turbulent Career.* Doubleday.

Quesada, M. (1984). *La entrevista: obra creativa.* Editorial Mitre.

Quesada, M. y Frattini, E. (1994). *La entrevista: el arte y la ciencia.* Eudema.

Rebollo, F. (2000). *Literatura y periodismo hoy.* Editorial Fragua.

Rincón, O. et al. (2018). *Pensar y enseñar periodismo: la mutación de contar historias de la realidad.* Universidad de los Andes. https://elibro.net/es/ereader/universidadcomplutense/118315

Ruiz, C. (2015). *La verdadera historia de 'Matar a un ruiseñor'.* El Mundo. https://www.elmundo.es/cronica/2015/02/08/54d5dbf022601d283c8b456d.html

Ruiz de la Cierva. M.C. (2012). *Estudio contrastivo de estructuras poéticas compartidas entre el discurso periodístico y el literario en la era digital*. Instituto CEU de Humanidades.

Romero, L. (2006). *La realidad construida en el periodismo: reflexiones teóricas* (1. Ed.). Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. https://elibro.net/es/ereader/universidadcomplutense/75276

Santamaría, L. (1990). *El comentario periodístico. Los géneros persuasivos*. Paraninfo.

Santamaría, L. y Casals, M.J. (2000). *La opinión periodística. Argumentos y géneros para la persuasión.* Fragua Editorial.

Seoane, M.C. y Sáiz, M.D. (2007). *Cuatro siglos de periodismo en España: de los avisos a los periódicos digitales.* Alianza.

Serna, V. de la (1996). *Libro de estilo: El Mundo*. Temas de Hoy.

Söderlund, I. (2009). *In Cold Blood – Fable or Fact? A Study of New Journalism and how reality is depicted in Truman Capote's In Cold Blood.* Växjö Universitet.

Tijeras, R. (2011). *Comunicación 21, nueva revista digital.* Ramón Tijeras. Aviso a navegantes. http://www.ramontijeras.com/periodismo/comunicacion-21-nueva-revista-digital/

Torrente Morales, M. (1987). *Tom Wolfe: Nuevo periodismo norteamericano o literatura de no ficción.* Surcos.

Ulibarri, E. (1994). *Idea y vida del reportaje.* Trillas.

Velásquez, C.M. (2005). *Manual de género periodísticos*. Ecoe Ediciones.

Videla Rodríguez, J.J. (2004). *La ética como fundamento de la actividad periodística.* Editorial Fragua.

Vigara, A.M. (2001). *Libro de estilo de ABC*. Ariel.

Weingarten, M. (2013). *La banda que escribía torcido. Una historia del nuevo periodismo*. Libros del K.O.

Whited, L.A. (1993). *Naturalism, the new journalism, and the tradition of the modern American fact-based homicide novel.* The University of North Caroline at Greensboro.

Wood, J. (2013). *Los mecanismos de la ficción.* RBA Libros.

Woldenberg, J. (2006). *La dimensión olvidada*. Reforma. https://www.proquest.com/docview/307674999?parentSessionId=wgXv3uLoCzOPwg7t8utGurOAJvFKyg1E8so%2FhhP4QbU%3D&accountid=14514

Wolfe, T. (1976). *El nuevo periodismo*. Editorial Anagrama.