

## NUEVO PERIODISMO, LAS MENTIRAS DE TRUMAN CAPOTE, Y OTRAS HISTORIAS

*Manuel González de la Aleja y Barcelona*

«I was attempting,... 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». (Truman Capote)

### *Nuevo periodismo*

Si se toma el periodismo tal y como se ha venido entendiendo tradicionalmente, y se mezcla convenientemente con lo que se ha venido llamando novela, resulta un producto híbrido al que podemos dar el nombre de «Higher Journalism» o «Nuevo Periodismo». El «Higher Journalism» consiste en contar un hecho real utilizando todos los recursos literarios, hasta ahora aplicados sólo a la novela, para que, como dice José García Berlanga, la historia del periodista supere en emoción a la del propio protagonista.

Tom Wolfe, uno de los máximos cultivadores de este fenómeno, movimiento, o como se le quiera llamar, ha sido uno de los pocos que ha tratado de darle un soporte teórico. Así afirma que la idea del nuevo periodismo «was to give the full objective description, plus something that readers had always had to go to novels and short stories for: namely, the objective or emotional life of the character»<sup>1</sup>. En esta misma línea se mantiene Truman Capote al decir que el nuevo periodismo consiste en aunar en una sola obra el movimiento horizontal propio del periodismo y el movimiento vertical propio de la novela; la enumeración objetiva e imparcial del hecho, con la profundización en las causas, circunstancias, protagonistas, etc. que lo hicieron posible. En definitiva, escribir un reportaje periodístico que se pueda leer como novela o viceversa.

<sup>1</sup> Tom Wolfe, *The New Journalism*. Harper and Row, New York, 1973, pág. 21.

### *Causas de su aparición*

En la década de los sesenta se van a producir una serie de circunstancias que propician el nacimiento de este fenómeno, a través de revistas pioneras en este campo, como *Squire*:

I) Por esta época, el novelista se vió definitivamente superado por la realidad. Los noticiarios televisivos ponían ante los ojos atónitos de los norteamericanos imágenes con las que el novelista no podía competir. Philip Roth en el 61 se quejaba de la competencia «desleal» de la realidad, y Norman Mailer afirmaba con su sarcasmo característico que sería muy difícil encontrar en una novela personajes tan siniestros como Agnew o Nixon. En España estamos viviendo algo parecido; el golpe de estado del 23 F. dio lugar a numerosísimos reportajes, alguno de ellos en forma novelada; la muerte de los marqueses de Urquijo también ha dado lugar a diversos relatos; la película *Crimen en familia* recrea una noticia increíble que hace años saltaba a las páginas de los periódicos.

El hecho real se ha convertido en estos últimos veinte años en el verdadero protagonista y muchos escritores han preferido aliarse con él, dándose cuenta de que aquí siempre pasa algo, y muchas veces cosas que ni la imaginación más fértil y alocada podría llegar a imaginar.

II) Es también por estos años cuando el periodista empieza a cobrar confianza en sus propias fuerzas. En Estados Unidos el presidente Kennedy jugó una baza que fue muy importante en este sentido: en 1963 realizó una rueda de prensa (sin guión) de treinta minutos que se televisó en directo a todo el país; la prensa y el periodista cobraron con ello gran fuerza en el mundo político: la imagen del presidente era moldeada por sus amigos reporteros; mientras que la oposición también descubría en la prensa un arma altamente efectiva.

III) Marcus Klein afirma en la obra *The American Novel*: «American fiction since War World II might indeed be defined in the terms of the lack of cultural material it has had to work with»<sup>2</sup>.

En los años sesenta especialmente los valores morales y las normas de conducta se resquebrajan. El escritor encuentra cada vez más difícil concentrarse en generalidades. Norman Mailer se da cuenta de que la sociedad norteamericana cambia demasiado deprisa para que el novelista logre captar sus coordenadas generales, sus pautas de conducta. Lo abstracto es imposible de aprehender ante la inmensidad y la velocidad de lo concreto. La fábula y la carga moral que esta conlleva parecen fuera de lugar. Y frente a esto surge lo concreto, la vivencia personal, lo íntimo. Mailer, por ejemplo, se rinde en su intento de explicar lo que es Norteamérica y se concentrará en dramatizar su propia existencia o en dar vida a algún microcosmos de la sociedad americana.

Lo individual, lo concreto del hecho real, suplantando cualquier tipo de abstracción o generalización.

<sup>2</sup> Marcus Klein (ed.), *The American Novel since War World II*, Fawcett Publication, Greenwich, 1969, pág. 13.

IV) Hay que recordar que se llevaba ya tiempo hablando de la muerte de la novela. A comienzos de siglo, Joyce no sólo había transformado la novela sino que se había permitido el lujo de llevar esa transformación a sus últimas consecuencias, a un punto muerto. Todo escritor que se lanzase a llevar a cabo innovaciones técnicas se encontraba ya a sus espaldas con la obra genial y redonda de antecesores que podían coartar mucho sus movimientos. Es natural por lo tanto que se buscasen apoyos fuera de la novela misma. Y los encuentran: por una parte, en la realidad; y por otra, en las técnicas de otra forma de literatura: el periodismo.

### *El autor en la obra*

Un elemento que incorpora el nuevo periodismo es precisamente el de aumentar con generosidad la importancia del informador. El periodista anónimo que o no firmaba, o lo hacía simplemente con iniciales se convierte gracias a este fenómeno en el verdadero protagonista de la información. Félix de Azúa en su artículo llamado «El periodista disfrazado de periodista» señala con bastante sentido del humor este hecho: «Los nuevos periodistas son... aquéllos que se muestran personalmente»<sup>3</sup>. Azúa viene a señalar cómo la información llega al lector una vez ha pasado por el filtro del periodista; no es la verdad lo que se busca al leer el periódico sino la impresión, o la vivencia personal, de una noticia por parte de alguien cuyo juicio y manera de ver la realidad apreciamos especialmente.

Los nuevos periodistas no dudan en introducirse en la acción y protagonizar sus propias historias: Hunter Thompson, uno de los pioneros, llamó a esta modalidad «Gonzo Journalism». Así John Sack convenció al ejército para que le dejase formar parte de una compañía de infantería en «Fort Dix», experiencia de la que resultó *M*; George Plimpton llegó a jugar con un equipo profesional de fútbol, los Detroit Lions, y escribió *Paper Lion*; Hunter Thompson se unió a los Angeles del Infierno para poder llevar a cabo su «The Hell's Angels, a Strange and Terrible Saga», etc.

La fórmula del nuevo periodismo bien podría ser la suma de la verdad más la reacción personal del escritor. Con ello la verdad se vuelve antojadiza. Ya no es vista a través de nuestros ojos sino a través de los ojos del periodista-novelistas.

No es extraño entonces que los escritores que se pueden incluir en este movimiento tengan todos una personalidad tan marcada; así como la realidad y ficción se mezclan en su obra, de la misma manera su vida y obra se encuentran inevitablemente entremezcladas. Y por este camino se llega al extremo de no poder distinguir nunca al hombre de carne y hueso del periodista disfrazado.

Tómese como ejemplo a los que tal vez sean los tres nombres más significativos de este movimiento: Truman Capote, Norman Mailer y Tom Wolfe; sus pro-

<sup>3</sup> Félix de Azúa, «El periodista disfrazado de periodista» en *Camp de l'Arpa*, n.º 62, Abril 1979, pág. 22.

pías vidas, cada paso que dan o han dado, se convierten en noticia. Su comportamiento, su forma de ser, sus opiniones y actitudes frente a ciertos hechos, han cobrado con frecuencia más importancia que su propia obra artística.

Casi se ha derramado tanta tinta sobre la vida de CAPOTE como sobre su obra literaria. El *Washington Post* comentaba de él:

«Just as he might transmute the material of experience into literature, he also seemed fond of reshaping the facts of his own life for the interest and amusement of interviewers and an absolutely reliable biography is hard to come by»<sup>4</sup>.

Tennessee Williams afirmaba:

«Truman's a mythologist, baby, you know that. That's a polite way of saying he does fabricate. I love him too much to say he's a liar. That's part of his profession»<sup>5</sup>.

Truman Capote luchó toda su vida por crear un mito de sí mismo; era un narcisista y siempre prefirió escandalizar a ser simplemente ignorado. Sustituyó su infancia solitaria por un mundo de fiestas, fotógrafos y amigos. Se divertía declarándose homosexual, alcohólico y drogadicto, vestía de tal manera que su cuerpo diminuto nunca pasase desapercibido.

Y su fuerte presencia no era simplemente relevante en la vida pública; su obra está llena de vivencias y experiencias personales, sus protagonistas se convierten con frecuencia en retratos del propio Capote. El se lo confesó así a *Playboy* hablando de *Other Voices, Other Rooms*:

«The book is a prose poem in which I have taken my own emotional problems and transformed them into psychological symbols. Everyone of the characters represented some aspect of myself».

Tal sería así que con frecuencia se le ha criticado el dejarse ver de manera demasiado clara en cada libro que escribió. John Fowles critica su obra diciendo que Truman Capote fue «victim of his decision to put himself so prominently on stage in all he writes»<sup>6</sup>.

Cuando Capote murió, las crónicas periodísticas abundaron más en las extrañas circunstancias de su muerte, en sus tremendas peleas con escritores amigos, y en su irregular vida amorosa, que en lo que significó en el panorama literario mundial.

MAILER también ha trabajado mucho para buscarse un puesto dentro de las crónicas de sociedad. Mordaz, y con frecuencia cínico, ha aprovechado la más mínima oportunidad para escandalizar a las mentes más puritanas, y para buscarse algún enemigo célebre. Gran activista político, ha dado siempre la cara por lo que ha creído justo; de hecho *The Armies of the Night* es una recreación de sus propias vivencias en una marcha anti-Vietnam. Francisco Umbral dice del es-

<sup>4</sup> Martin Well y Karlyn Barker, *Washington Post*, 26 de agosto del 84.

<sup>5</sup> Citado en el *Washington Post*, 27 de agosto del 84.

<sup>6</sup> John Fowles, «Capote as Maupassant» en *SR*; julio de 1980.

critor: «Norman Mailer fascina no sólo porque escriba en una prosa derrochadora, sino porque está derrochando su vida, como ya sabíamos y corrobora esta noticia plurimatrimonial que comento. Un macho»<sup>7</sup>. Si Capote desafiaba a propios y extraños con su homosexualidad, Mailer prefiere darse a conocer al mundo como un verdadero semental, lleno de alcohol y palabras soeces con las que eliminar a sus enemigos.

Y como a Capote, a Mailer le encanta aparecer en sus obras, que, como ya dijimos con anterioridad, se convierten en dramatizaciones de sus propias vivencias. Todo empezó con *The Naked and the Dead* donde siempre sentimos que el autor está presente en alguno de sus personajes, y continuó en obras como *Why Are We in Vietnam?* o, incluso, en aquéllas que parecen pura ficción a primera vista como *Tough Guys don't Dance*.

Mailer se ha encontrado a sí mismo con una personalidad fuerte de la que no puede escapar, convirtiéndose en prisionero de su propio «fecundo jardín mental».

WOLFE es otro ejemplo típico; pocos escritores vamos a encontrar tan narcisistas como él. Nos basta ver alguna fotografía suya para comprobarlo. A Wolfe le fascina aparecer en lo que escribe. Así lo confiesa el mismo:

«Sometimes I would put myself into the story and make a sport of me. I would be 'the man in the brown Borsalino hat', a large fuzzy Italian fedora I wore at the time or 'the man in the Big Lunch tie'. I would write about myself in the third person, usually as a puzzled onlooker or someone who was in the way, which often was the case. Once I even began a story about a vice I was also prone to, tailor-made clothes, as if someone else were the hectoring narrator... Treating me in a flippant manner... anything to avoid coming on like the usual non-fiction narrator, with a hush in my voice, like a radio announcer at a tennis match»<sup>8</sup>.

## Método

Cuando Norman Mailer escribe *The Armies of the Night* va a aplicar al pie de la letra esa fórmula dada antes para el nuevo periodismo. En octubre de 1967 se produjo una marcha anti-Vietnam que culminó en el Pentágono. Mailer participó en ella y lo cuenta desde su propio punto de vista; el protagonista de la novela es él mismo y todo lo que ocurre se presenta a través de su propia visión. En ocasiones, logra trascender y dar una explicación válida y rigurosa de los hechos y las causas que los produjeron, pero la mayoría de las veces se limita a recrearse en sí mismo, en buscar la parcialidad a toda costa. Mailer no busca en ningún momento esconderse, al contrario, busca todo el protagonismo posible y sale airoso incluso cuando justifica el hecho de haberse emborrachado justo antes de aparecer en un mitin. Pero las reglas se respetan, se sabe y se acepta que el libro no

<sup>7</sup> Francisco Umbral, «Los gatillazos de N. Mailer» en *Triunfo*, Nov. 80.

<sup>8</sup> T. Wolfe, op. cit., p. 117.

pretenda nunca ser objetivo, y, además, se celebra que no lo sea: es a Mailer al que se quiere ver, es su visión concreta la que interesa porque se sabe que es capaz de convertir en una obra artística la narración de unos hechos que a lo mejor se pasaron por alto en la prensa.

En cambio, al coger la obra de Truman Capote, *In Cold Blood*, la fórmula no parece ser la misma. Capote, por una vez y sin que sirva de precedente, intenta desaparecer de la obra por todos los medios. Insiste en cómo se entrenó hasta convertirse en un «Human tape-recorder», afirma que su método novelesco es totalmente imparcial, en los «acknowledgments» nos dice:

«All the material in this book not derived from my own observation is either taken from official records or is the result of interviews with the persons directly concerned, More often than not numerous interviews conducted over a considerable period of time»<sup>9</sup>.

Más tarde, en una entrevista concedida a Playboy, y refiriéndose a la novela que nos ocupa, vuelve a insistir sobre el tema:

«It contains a technical innovation that gives it both the reality and the atmosphere of a novel; and that device is that I never once appear in the book. Never. Always before in this genre, the author has been faced with a technical problem of credibility. The reader wants to know how does the writer know this person said this to someone else, how does he know his background material? Now, previously the problem has always been solved by the narrator intruding himself into the scene: I discovered this, I saw that, I overheard this. The first person pronoun permeates the whole composition and it thus becomes a piece of straight surface journalism. It only moves horizontal throughout. But what I wanted to do was to 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 character... Now, in my effort to give journalism the vertical interior movement —and that was the whole purpose of my experiment— I had to remove the narrator.... entirely. 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 recreated as they are in life».

Tal vez esto no sea completamente cierto. Es cierto que Capote siempre ha utilizado un cierto distanciamiento en su obra; para él el control de la emoción es el pilar de una técnica depurada, sobre todo, pensamos, al tratar siempre temas tan personales. El escribir sobre los propios sentimientos o recrear aspectos de la propia vida pueden dar siempre lugar a un exceso de pasión que anule el aspecto más técnico, y por lo tanto más artístico, de la obra. Efectivamente, Truman Capote nunca cae en un exceso de pasión, su depurado estilo siempre prevalece sobre el exceso de sentimentalismo o protagonismo. Pero de eso a pensar que *In Cold Blood* camina sola imparcialmente a través de unos hechos verídicos hay una gran distancia. Capote no es imparcial y, por supuesto, no es objetivo; manipula la verdad concreta para generalizar sobre cuestiones que le han preocupado

<sup>9</sup> Truman Capote, *In Cold Blood*, New American Library, New York, 1965.

a lo largo de toda su trayectoria novelística. En *In Cold Blood* se pretende conseguir una respuesta determinada en el lector; cegado por el mito del realismo sincero, es conducido por Capote a donde él quiere, mansamente, confiado, sin sospechar absolutamente nada ¿Y es eso malo? No, todo lo contrario; es simplemente en lo que se resume una buena obra literaria. Y cuanto más habil sea el escritor en el noble arte de la manipulación, más lejos ha llegado en su camino hacia la gloria y perfección artística.

### *Truman Capote en la obra*

*In Cold Blood* produce en el lector dos efectos bien marcados: en un principio es un alegato efectivo contra la pena de muerte; el *País* así se refería a la obra:

«Fue su forma de probar la inocencia que hay dentro de la culpabilidad, la narración de la crueldad puritana, el alegato contra la pena de muerte más importante que haya producido el país que todavía la ejerce»<sup>10</sup>.

Por otra parte, Capote se las ingeniaría para convertir el asesinato en el resultado inevitable del enfrentamiento de dos norteamericanas bien definidas. El mismo comenta:

«It is whatever I think about America, desperate, savage, violent America in collision with sane, safe insular even smug America -people who have every chance against people who have none»<sup>11</sup>.

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.

— *Other Voices Other Rooms* está lleno de ejemplos de este tipo:

El muchacho protagonista, Joel, se convierte en un joven Capote en busca de algo que le sirva para competir con esa soledad y esa sensación de abandono que le persigue. Joel es un muchacho extraño, soñador, lleno de fantasías, que busca su identidad en un mundo que no termina de comprender.

Su tío Randolph ha librado durante su vida una dura batalla contra el mundo convencional y contra la sociedad que observaba con desaprobación su comportamiento. Al final, resultó derrotado en esa batalla y ya sólo le queda refugiarse en su habitación llena de fotografías y recuerdos, y rumiar entre alcohol y tabaco su derrota.

<sup>10</sup> Eduardo Haró Tecglen, *El País*, 27 de Agosto de 1984.

<sup>11</sup> Citado en George Garret, *The Hollins Critic*, Vol. III, n° 1, Virginia, Febrero de 1966, p. 4.

Zoo, la criada negra, comete el error de intentar soñar fuera del pequeño ámbito donde siempre ha vivido, y paga caro su choque contra el mundo real. La violación brutal es la respuesta de la sociedad a su deseo de vivir su fantasía.

Florabel e Idabel son ejemplo de los dos polos. Al final es Idabel la derrotada; su huida también ha sido un fracaso. Florabel, bonita, educada y convencional, será la triunfadora, pese a que su maldad provoque la muerte del perro, único amigo de Idabel.

-*The Grass Harp* utiliza el humor para replantear de nuevo el tema. Dos viejas, un niño y un juez deciden irse a vivir a un árbol. Una pequeña aventura que también acaba en derrota:

«More than that, it was as if the 'tree-house' were dissolving. Lunging wind cast overboard the soggy wreckage of our Rook Cards, our wrapping papers: animal crackers crumbled, the rain-field mason jars spilled over like fountains; and Catherine's beautiful scrapquilt was ruined, puddle. It was going: like the doomed houses rivers in flood float away; and it was as though the Judge were trapped there - waving to us as we, the survivors stood ashore. For Dolly had said, 'forgive me; I want my sister, too'; and the Judge could not reach her not with his arms, not with his heart: Verena's claim was too final»<sup>12</sup>.

Pues esta figura del rebelde, del solitario, del incomprendido la va a asumir en *In Cold Blood* su protagonista, Perry Smith. Ya desde el principio su figura va a quedar muy claramente marcada; primero en oposición a Mr. Clutter y lo que él representa, y segundo en oposición a su compañero Dick. George Garret dice de Perry:

«In short, Perry Smith is perfectly, partly, and in almost every detail a spooky embodiment of Capote's earlier fiction. He has all the right characteristics»<sup>13</sup>.

Efectivamente, sus ideas «are opposed to conventionalism» y se caracteriza por sus «dangerous antisocial instincts».

La radical diferencia entre Mr. Clutter y Perry aparece desde las primeras páginas. Mr. Clutter aparece como un triunfador pragmático y eficiente. Rígido en sus convicciones religiosas y morales, su vida ha estado llena de éxitos. Su fuerte personalidad y presencia han sido, incluso, capaces de anular completamente a su mujer:

«They began to go their semi-separate ways - his a public route a march of satisfying conquest, and hers a private one that eventually wound through hospital corridors»<sup>14</sup>.

Admirado en su comunidad y con cierto poder sobre ella, representa todos los valores en los que la acomodada sociedad norteamericana cree. Su vida está tan ordenada como su mente; un día cualquiera de su vida está regido por el trabajo

<sup>12</sup> Truman Capote, *The Grass Harp*, Penguin Books, New York, 1951, p. 106.

<sup>13</sup> George Garret, op. cit., p. 8.

<sup>14</sup> Truman Capote, op. cit., p. 39.



y un horario muy rígido; se levanta a las seis y media y, después de pasar el día cuidando de sus propiedades, se acuesta a las once en punto. Entonces Capote, después de contarnos todo esto, nos habla de un joven que está sentado en una cafetería, y que «LIKE» Mr. Clutter nunca bebe café. Pero ésta va a ser la única coincidencia entre los dos personajes. Al amor a la tierra (propia, por supuesto) del cabeza de familia de los Clutter y a su vida ordenada y feliz, se contraponen los sueños de este vagabundo. Mientras Mr. Clutter controla metódicamente la producción de su rancho, Perry sueña con viajes a Méjico y se imagina acompañando a Hymphrey Bogart en *Treasure of the Sierra Madre*. A la rigidez de valores de Mr. Clutter se contraponen los complejos de Perry, asustado por su estatura y sus piernas deformes que incluso se niega a mostrar en la playa. Asesino y víctima, Perry aparece como la perfecta antítesis de Mr. Clutter. Tanto es así que Capote llegará a comentar en la entrevista a *Playboy* ya mencionada: «Given what Perry was, and what the Clutters represented the only possible outcome of their convergence was death». El mismo Perry confiesa en la novela: «I didn't want to harm the man... Maybe it's just that the Clutters were the ones who had to pay for it»<sup>15</sup>.

No se sabe cómo era el verdadero Perry Smith, pero, desde luego, Capote se las arregla muy bien para presentárnoslo como una persona propia de su universo particular. Su relación con su compañero de aventuras también responde a los esquemas que Capote ya había utilizado con anterioridad.

Perry es «the dreamer» y Dick el del «pragmatic approach». Perry sueña con un hermoso loro «taller than Jesus, yellow like a sunflower» que le venga de todo el daño que el mundo le infringe, Dick sólo sueña «about blonde Chicken». Perry no consigue comer después del crimen, Dick no para de comer. Perry, ya en la cárcel, sueña con fugas inverosímiles, Dick llega incluso a conseguir un arma que le ayude a escapar. Dick traiciona enseguida a su amigo, Perry, después de intentar una pequeña venganza contra el traidor, termina confesándose autor de todos los asesinatos para evitarle sufrimientos a la madre de Dick.

Perry, por lo tanto, va convirtiéndose en las manos de su creador en un soñador rechazado por la sociedad, y al que sólo le queda como solución la violencia y el enfrentamiento directo. Cuando a Capote se le comenta que existe un «Dick Capote» y un «Bright Capote», el mismo niega esa diferencia: el problema es siempre el mismo, la carga lírica y el componente real son siempre exactamente iguales, y la solución suele ser muy parecida; la derrota total de aquél que se aparta o es apartado de la sociedad. Los perdedores de Capote son siempre perdedores hasta el final. La muerte real de Perry o la muerte en vida de Dolly, en *The Grass Harp* son siempre la muestra de cómo trata este mundo a aquéllos que lo desafían o intentan vivirlo de otro modo.

Perry comparte todas las características de los personajes de su autor, incluso su parecido con éste. Se han comentado con frecuencia las similitudes entre Perry Smith y Truman Capote: una infancia llena de soledad de la que derivó

<sup>15</sup> Ibidem, pp. 339.

un narcisismo y un terror oculto al mundo, un carácter extremadamente supersticioso, un espíritu inquieto pronto a la euforia y al desaliento alternativamente, etc. Lo que parece claro, en definitiva, es lo mucho que hay de Capote y de su obra en la personalidad de Perry, de tal modo que éste no camina solo como pretende hacer creer el autor sino que lo hace muy vigilado de cerca por su creador.

Además, el choque de Perry y Dick tiene otra utilidad bastante práctica. George Garret comenta:

«The author (Capote) goes great pains to emphasize the reality of the story... That we do not get the same kind of involvement with Hickock as we do with Smith is a failure in this book. A wise failure, though, perhaps even a shrewd one. For the whole truth and nothing but the truth of these events, even if it were possible to articulate, would not likely be acceptable to the general audience»<sup>16</sup>.

Evidentemente, 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. Y, desde luego, pocos hubiesen sentido su muerte a manos de un verdugo. Para evitar esto el astuto escritor maneja una serie de efectos:

1) Presentar, como ya se ha visto, a Perry más como víctima que como verdugo. Su causa la transforma Capote no en la causa de un psicópata sino en la causa de todos los perdedores de una sociedad basada en el éxito y en el fracaso.

2) Capote utiliza a Dick a su conveniencia. De nuevo George Garret comenta: «There has to be a foil, a sacrificial victim sewed up to ease the readers reluctant conscience»<sup>17</sup>. Dick sirve este propósito aligerando así la culpa de Perry. Dick es el cobarde, el falso, el traidor, el violador, y el verdadero causante del crimen. Perry es sólo el instrumento inocente en manos de la mente fría y calculadora de Dick. A Perry se le ama, su muerte duele. Y si alguna mente reaccionaria seguía exigiendo un castigo, Capote le entrega a Dick para que, una vez calmado su oído, pueda sentir lástima por Perry.

3) El crimen no se cuenta cuando realmente ocurre sino bastante más tarde, y ya puesto en boca de Perry ¿Es esto parte del distanciamiento y del afán realista del que presume el novelista? Parece que no. La confesión viene justo después de que un personaje comente tras la captura de los dos asesinos:

«‘Oh, I don’t think you got to worry, ma’am’ said the young farmer. ‘Right now those boys are a lot more scared of us than we are of them’»<sup>18</sup>.

Es decir, ya los asesinos han pasado a ser víctimas. El odio ha pasado para dejar su lugar a la compasión. Cuando Perry nos cuenta su crimen, está esposado y el asesinato ocurrió hace mucho tiempo. Por primera vez realmente se une su nombre a la matanza; hasta ahora habían caminado paralelos pero sin llegar a

<sup>16</sup> George Garret, op. cit., p. 8.

<sup>17</sup> Ibidem. p. 8.

<sup>18</sup> Truman Capote, op. cit., p. 262.

juntarse hasta este punto. Además, a estas alturas Perry es bien conocido: entre él y el lector se ha establecido una íntima relación que impide a éste observarlo como a un asesino a sangre fría.

Y todavía hay más: el poner la confesión en boca del criminal tiene evidentemente un efecto realista, pero además evita que el escritor sea el que utilice su estilo brillante para narrar con todo lujo de detalles el horrible crimen. Perry Smith no puede competir con Truman Capote en el arte de la narración; por lo tanto, su historia se suaviza, no tiene la fuerza de choque que tendría en manos de un experto. En las palabras de Perry, y sin que se advierta, el cómo se cuenta y el quién lo cuenta relegan a un segundo plano el qué se cuenta.

4) Tampoco es imparcial Capote al presentar los hechos del juicio y la ejecución. Todo el sistema judicial se pone en solfa; los abogados defensores aceptan el trabajo de mala gana; la elección del jurado merece toda la reprobación del escritor. En el siguiente párrafo Capote asoma la cabeza bastante indignado:

«Four of them told the Court that they had been personally, though not intimately, acquainted with Mr. Clutter; but upon further questioning, each said he did not feel this circumstance would hinder his ability to reach an impartial verdict. The airport employee, a middle-aged man named N.L. Dunnan, said, when asked his opinion of capital punishment, 'ordinarily I'm against it. But in this case, no'- a declaration which, to some who heard it, seemed clearly indicative of prejudice. Dunnan was nevertheless accepted as a juror»<sup>19</sup>.

Capote se muestra aquí con una ironía nada imparcial u objetiva. Todo el proceso se presenta como una máquina profesional y bien engrasada, cuyo fin último es la destrucción de aquellos dos que asesinaron a la familia más querida de la región: cuando el fiscal termina su discurso final y pide la muerte para Perry y Dick, su ayudante le susurra; «That was masterly, sir»<sup>20</sup>. De manera que si a algún lector le había hecho efecto el discurso (basado en hechos falsos como ya se ha descubierto con anterioridad), esta pequeña frase tan hábilmente colocada echa por tierra todo el efecto de sinceridad o de justicia que se podía haber visto en él; el discurso queda marcado como un brillante trozo de retórica, como un elemento más de la efectiva máquina destructora de Perry y Dick.

La ejecución en sí se enfoca desde el principio como un acto de venganza, más que como un acto de justicia. Un personaje comenta: «I believe in capital punishment. It is like the Bible says - an eye for an eye. And even so we are two pair short»<sup>21</sup>. Perry ve así el estado de la cuestión:

«Soldiers don't lose much sleep. They murder, and get medals for doing so. The good people of Kansas want to murder me - and some hung-man will be glad to get the work. It's easy to kill»<sup>22</sup>.

<sup>19</sup> Ibidem. p. 307.

<sup>20</sup> Ibidem. p. 342.

<sup>21</sup> Ibidem. p. 280.

<sup>22</sup> Ibidem. p. 326.

El efecto que va consiguiendo Capote es perfecto. Seis asesinatos son los que va a presentar en la novela: Dos individuos matan a una familia ejemplar de Kansas, y Kansas mata a aquéllos que osaron desafiar su cómoda y tranquila vida cotidiana.

La descripción de la ejecución constituye el climax de la perfecta estructura narrativa. En esta ocasión Capote sí se limita a ser realista; un realismo duro, crudo, que fácilmente provoca el rechazo del lector. Uno de los reclusos encuentra así la muerte: «Old Andy, he danced a long time. They must have had a real mess to clean up... The fact, his heart kept beating for nineteen minutes»<sup>23</sup>.

Con el final de la novela Capote alcanza una maestría difícilmente superable. En su retrato de la ejecución mezcla lo cotidiano con lo extraordinario, lo cómico con lo trágico, el pasado con el presente. Lo irreal y lo real se dan la mano dando como resultado algo muy parecido a un esperpento: los testigos están dispuestos a contemplar la ejecución; risas nerviosas esperan el gran momento; el tema de conversación son los ojos de Dick que van a ser donados; de pronto, empieza a llover y alguien exclama: «Christ! Is that rain? All the windows down! my new Chevy. Christ!»<sup>24</sup>.

Y al final la imagen que nos queda es la de un Perry desvalido, que perdió la batalla como otros tantos personajes de Truman Capote:

«He (Dewey) remembered his first meeting with Perry in the interrogation room at the police Headquarters in Las Vegas - the dwarfish boy-man in the metal chair, his small booted feet not quite brushing the floor. And when Dewey now opened his eyes, that is what he saw: the same childish feet, tilted, dangling»<sup>25</sup>.

Capote mintió al presumir de haber sido imparcial. En este trabajo se ha intentado poner al descubierto sus engaños. Pero es también la confesión sincera de que cada página ha surtido el efecto deseado en el atónito lector. Cuando la mentira es un arte sólo queda rendirse a su encanto.



<sup>23</sup> Ibidem. p. 372.

<sup>24</sup> Ibidem. p. 379.

<sup>25</sup> Ibidem. p. 382.