



# DE LOS NARRATIVOS A TRUMAN CAPOTE

 JOSÉ GARZA

Truman Capote está marcado por las contradicciones. Truman Capote el personaje, claro. Porque el escritor, que recibió los descuentos del personaje, heredó una obra que sí, en efecto, decayó cuando la existencia del autor estaba en depresión; pero en conjunto, en balance, es un hito de la narrativa fundamentada en la realidad y en experiencias personales. Un hito de la narrativa. No de la literatura. No del periodismo. Truman Capote se sirvió de la literatura y del periodismo para construir su narrativa y en el intento entregó una aportación propia a la causa de ambas expresiones.



Con la dificultad de llevar las riendas de una vida sin control, empeñado en que las recuperaciones nunca fueran plenas, pese a sí mismo, Truman Capote acertó con su obra. Precisamente después de un largo periodo en el abismo de las drogas, el alcohol y el mundo sofisticado en el que se movía entre fiestas y viajes, durante 1979, el año en el que acaso fue el más fecundo de su carrera, según su biógrafo Gerald Clarke<sup>1</sup>; Truman Capote escribió una serie de relatos cortos, de lo mejor que escribiera nunca, que hizo públicos en *The New Yorker*, *Interview* y *Esquire*. Al inaugurarse la década de los ochenta, Truman Capote publicó *Música para camaleones* como reunión de esos textos, junto a otros relatos como “Mojave”, escrito originalmente como un capítulo de *Plegarias atendidas*<sup>2</sup>, la novela que nunca concluyó pese a que la anunció después de aparecer el libro de *A sangre fría*, en 1966.

Gerald Clarke afirma que *Música para camaleones* fue resultado de una suprema y heroica gesta de concentración por parte de Truman Capote. Que hizo un último esfuerzo para demostrar lo que era capaz cuando ponía su cerebro a trabajar. Una vez conseguido, Truman Capote se rindió a lo que él llamaba “mis demonios” y en esa entrega olvidó concluir *Plegarias atendidas*. Truman Capote tenía ya la certeza de que con *Música para camaleones* había llevado a cabo la idea que le rondaba en la cabeza de que un escritor debía tener todos sus colores y capacidades disponibles en la misma paleta para mezclarlos y, en casos apropiados, para aplicarlos simultáneamente (Capote, 1994b: 7-14). Así también se lo contó al periodista Lawrence Grobel que publicó *Conversaciones íntimas con Truman Capote*<sup>3</sup>.

Dice Capote:

Eso es lo que intenté hacer en *Música para camaleones*. Ahí utilicé todas las diversas técnicas que conocía en un solo relato, como los retratos de las 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.

*Música para camaleones* es eso —esa ambición de Capote— y otras implicaciones ocultas entre líneas. Vayamos por partes. El mismo Truman Capote describía su trayectoria a través de cuatro ciclos creativos (Capote, 1994b). El primero: los inicios exclusivamente literarios que arrojaron la novela *Otras voces, otros ámbitos*. El segundo: el tránsito de la ficción a la no ficción, que va desde la novela *Desayuno en Tiffany's* a una serie de artículos y reportajes publicados en *The New Yorker* que después aparecieron en forma de libros, como el titulado *Se oyen las musas* sobre el primer intercambio cultural entre Estados Unidos y la Unión Soviética. El tercero: la creación de lo que implica una novela real con la factura de *A sangre fría*. Y el cuarto y último ciclo: dentro de la eterna proyección de *Plegarias atendidas* como una variante de novela real, la elaboración de relatos de ficción y de no ficción basados estrictamente en la documentación y en experiencias personales.

Las historias de *Música para camaleones* están ubicadas en el cuarto y último ciclo creativo de Truman Capote. Son historias narradas desde la perspectiva del método, en un procedimiento que el periodista Ryszard Kapuściński también empleó en su libro *El sha o la desmesura del poder* en el que reconstruye la caída de Reza Pahlevi del trono iraní durante 1978 a partir de la exhibición de fotografías, documentos y grabaciones. Truman Capote relata a partir del modo en que consigue la información: la entrevista a los personajes tal cual, transcrita en su totalidad, con algunas acotaciones narrativas, descriptivas e indicativas (en las que incluso también remite a fotografías, documentos, cartas y notas de su diario personal) y con reconstrucciones de diálogos y *flash backs* de los personajes. Si consideramos que Truman Capote también privilegia el presentismo, el aquí y ahora de los sucesos mediante la precisión temporal

1 Gerald Clarke cuenta, en *Truman Capote. La biografía* (Ediciones B, 1996; traducción de Víctor Pozanco), que en 1979 el escritor consiguió dejar de beber. “Casi todos los días bajaba quince pisos hasta un pequeño estudio que había alquilado en el mismo edificio (...) y allí, a salvo de llamadas y visitas inoportunas, escribía en sus cuadernos y en sus blocs amarillos (...). Siempre se sintió más a gusto escribiendo cosas cortas, independientemente del género (...) todos aquellos años de autodestrucción no dañaron su musical oído para los ritmos e inflexiones del inglés.”

2 La primera edición de *Plegarias atendidas* fue publicada en forma inacabada tres años después de la muerte de Capote, ocurrida en 1984. Editorial Anagrama publicó la versión en castellano.

3 *Conversaciones íntimas con Truman Capote* (Anagrama, 1986. Traducción de Benito Gómez Ibáñez), apareció un par de años después de la muerte de Capote y concentra una serie de entrevistas entre Grobel y Capote en las que se dibujan diversos aspectos de la vida y obra del autor de *A sangre fría* en torno a su formación, el éxito, la vida privada y el proceso creativo.

explícita, el registro aparece como propio de una obra dramaturgica o de un guión cinematográfico.

Veamos un ejemplo, el final del texto “Un día de trabajo”: Truman Capote acompañó a una trabajadora doméstica durante una jornada laboral que concluyeron en el interior de un templo, arrodillados. Escribe Capote:

MARY: Dios Santo, danos tu gracia. Por favor, Señor, ayuda al señor Trask a dejar de beber y a no perder su trabajo. Por favor, Señor, no dejes que la señorita Shaw sea un ratón de biblioteca y una solterona; debería traer a tus hijos a este mundo. Y, Señor, te ruego que recuerdes a mis hijos y a mi hija y a mis nietos, a todos y a cada uno. Y te ruego que no permitas que la familia del señor Smith lo envíe a un hogar de jubilados; él no quiere ir, llora todo el tiempo...

(Su lista de nombres es más numerosa que las cuentas del rosario, y sus ruegos a favor de ellos tienen la intensidad de la llama del cirio en el altar. Se interrumpe para mirarme).

MARY: ¿Está rezando?

TC: Sí.

MARY: No lo oigo.

TC: Estoy rezando por usted, Mary. Quiero que viva para siempre.

MARY: No ruegue por mí. Yo ya estoy salvada. (Coge mi mano y la estrecha.) Ruegue por su madre. Ruegue por todas las almas ahí perdidas, en la oscuridad (...).

En estas líneas, Truman Capote concentra sus constantes, sus claves, contenidas en los materiales de *Música para camaleones*, productos de la experiencia misma y de la observación, a saber: narración, reproducción de diálogos en su totalidad, acotaciones precisas, descriptivas.

Truman Capote es, ante todo, técnica. La realidad, cualquier anécdota, es motivo para poner en marcha la maquinaria técnica de narración. Cuando se le presentaba el tema apropiado, Truman Capote intentó lo que él llamaba “el arte verdadero” que no era sólo escribir bien, como lo explicó en el prólogo de *Música para camaleones*, sino someterse a las diabólicas complejidades de construir párrafos, la puntuación, el empleo de diálogos, por no mencionar el plan general del conjunto. Incluso *A sangre fría* así surgió. Capote se

lo confesó a Grobel de la siguiente manera:

¿Y en cuanto a la elección del tema? ¿Fue la idea de escribir acerca de un crimen horrendo lo que le llevó a trabajar en *A sangre fría*?

No escogí el 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 (Grobel, 1986: 113).

La idea metódica “forma al servicio del fondo” funciona en Capote a la inversa. Si se narra para obtener algo (en el periodismo, la verdad), Truman Capote narra exclusivamente para conseguir precisamente ese “arte verdadero”. El fondo, la realidad, está al servicio de su forma. Capote busca, o encuentra o le llegan de cualquier manera, los acontecimientos en función del registro que pretende poner en marcha. En *Música para camaleones* esos acontecimientos son anécdotas basadas en experiencias personales, incluso anécdotas de introspección propias del ámbito privado o de un diario como lo puede significar el relato “Deslumbramiento”, en el que muestra cómo desde niño ya confesaba el deseo por “querer ser una chica”, o la autoentrevista titulada “Vueltas nocturnas. O experiencias sexuales de dos gemelos siameses” que concluyó con la máxima: “Pero aún no soy un santo. Soy alcohólico. Soy drogadicto. Soy homosexual. Soy un genio”.

Si el periodismo tiene como materia prima los hechos de interés colectivo, eso le importa poco o nada a Truman Capote.

Si el periodismo tiene un compromiso, una acción política, como instrumento de solidaridad con la realidad y con los hombres mismos, Truman Capote lo olvida en función de su propia misión que es la estética del texto. La solidaridad de Truman Capote es en todo caso consigo mismo, con su ambición de narrador transgresor a fin de introducir lo real en la novela, o la novela en lo real. Decía Capote:

No se trata de realidad o imaginación. Es una cuestión de escultura narrativa, de eso se trata en realidad. Es una cuestión de aprender a dominar la narrativa de modo que se desenvuelva más de prisa y, al mismo tiempo, con mayor profundidad. Técnicamente, sé moverme igual de bien en las dos direcciones (Grobel: 87).

Capote no dejó nunca de plantearse cuestiones tan básicas como la estructura y el orden. Su biógrafo Clarke dice que podía pasar horas analizando un solo párrafo, “como un tallista de diamantes pensando en cómo transformar una piedra en bruto en una joya resplandeciente” (Clarke, 1996: 302). Técnica. Capote es técnica, un artista, un escultor de narrativa que poco le importa que la forma se cargue el fondo. No es el caso de *A sangre fría*, pero las historias de *Música para camaleones* resultan limitadas, superficiales. En este contexto, este análisis interesado en encontrar lecciones para el periodismo puede resultar injusto en cuanto a que Capote advirtió que nunca pretendió ejercer el periodismo ni someterse a las exigencias de la profesión<sup>4</sup>; de hecho cuando acudía a los acontecimientos de su interés para escribir “ni una sola vez verían a Truman tomando notas”, dice su biógrafo Clarke cuando explica la manera en que nuestro narrador realizó el trabajo de campo para *A sangre fría*:

Truman tenía la teoría de que ver un bloc o, peor aún, un magnetófono, inhibía la espontaneidad. La gente se mostraría tal cual era, afirmaba, sólo en conversaciones aparentemente casuales. A menos que vieses una pluma o un lápiz no pensarían que sus palabras fuesen a reproducirse: “No daba en absoluto la impresión de que te entrevistara”, manifestó Wilma Kidwell, que era la madre de Susan, la mejor amiga de Nancy Clutter (Clarke: 434).

Clarke considera que el método de Capote era bastante lento pero eficaz, ya que una vez que escribía en un papel lo que había averiguado, elaboraba una versión de las entrevistas del día y después la comparaba con las notas de su colaboradora, la periodista Nelle Harper Lee.

Para construir los materiales de *Música para camaleones*, Capote procedió de manera similar pero

4 Manuel González de la Aleja, en su estudio *Ficción y Nuevo Periodismo en la obra de Truman Capote* (Universidad de Salamanca, 1990) afirma que Capote no era ni había sido nunca un periodista. “Capote no quiere comprender lo que sucede a su alrededor, aspira a hacer comprensible, ‘falseando’ la realidad, una concepción novelística del mundo, una concepción anterior al hecho periodístico y no en relación dialéctica con éste. No es de extrañar entonces que en 1972 fuese incapaz de escribir para la revista *Rolling Stone* un reportaje sobre la gira que en Norteamérica llevaron a cabo los *Rolling Stone*, o que tampoco concluyera el encargo de *The Washington Post* de escribir sobre una serie de brutales asesinatos.”

añadió a la anécdota, como ya lo señalábamos, una dosis de introspección propia de su bagaje y de su propia biografía. El encuentro con la aristócrata de la Martinica, con el asesino miembro del clan de Charlie Manson recluido en la presión de San Quintín o con la trabajadora doméstica, fluyen sin la advertencia de libretas de notas ni magnetófonos de por medio. Fluyen como relatos de su testimonio, de su experiencia con esa aristócrata, con ese preso o con aquella mujer que conservaba gatos muertos en la nevera. Pero ello no implica que pueda subrayarse que las historias de *Música para camaleones*, como materiales fundamentados en la realidad, carezcan de rigor informativo y se pierdan en trivialidades, incluso los textos con materia prima para el periodismo, por sus hechos o por sus personajes, estarían en el cesto de la basura si hubieran sido revisados por un editor que no tuviera la suficiente libertad mental para no encasillar al periodista de talento en unas normas convencionales de género y de profundidad que le vendrían estrechas a Capote. El texto “Una adorable criatura”, un perfil de Marilyn Monroe en el contexto de una tarde con la actriz, debe leerse y comprenderse como lo que es: el relato de la experiencia de Truman Capote con la célebre actriz durante unas horas. Tal como Lillian Ross lo realizó con *Retrato de Hemingway* al registrar con precisión y exactitud su experiencia de dos días con el Nobel de Literatura. Sí, Capote muestra rasgos de la personalidad del personaje, de los personajes, a través de la transcripción textual y total de los diálogos; pero el lector que espere revelaciones del pensamiento de la actriz en torno a su profesión, podría quedar decepcionado ante preguntas y respuestas como las siguientes:

TC: Así que cuéntame lo de ese amante secreto.

MARILYN: (Silencio.)

TC: (Silencio.)

MARILYN: (Risitas.)

TC: (Silencio.)

MARILYN: Tú conoces a muchas mujeres. ¿Cuál es la más atractiva que conoces?

TC: Bárbara Paley, sin duda. Indiscutiblemente (Capote, 1994b: 255).

Lo extraordinario en Truman Capote está en las formas y en los potentes atributos con que construyó sus narraciones sobre asuntos aparentemente

triviales y hasta absurdos. No buscó mirlos blancos ni grandes tragedias. Todos los mirlos son negros y todas las tragedias son grandes. Todos los sucesos son importantes siempre y cuando se cuente con el talento para registrarlos y narrarlos. Capote lo tuvo. Y lo sabía porque se lo dijo a Grobel en una de las entrevistas que sostuvieron:

No creo que lo que un artista utiliza como tema sea tan importante como la manera en que lo usa. Eso es lo que distingue a una persona de talento muy fino de alguien que simplemente tiene talento. Un artista verdaderamente bueno puede tomar algo bastante ordinario y, sólo con su habilidad y fuerza de voluntad, convertirlo en una obra de arte (Grobel, 1986: 40).

Capote dejó claro con su obra que la realidad suele ser siempre más rica, fantástica y terrible que cualquier ficción al momento de contar una historia, ya sea la de las personas con quienes nos rodeamos —como él, con una aristócrata de la Martinica que gusta de ponerle música a los camaleones de su jardín—, o lo que leemos en los periódicos, como a él le ocurrió el 16 de noviembre de 1959 cuando abrió el ejemplar de *The New York Times* para encontrar, en el centro de la página 39, una columna sin excesivo lujo tipográfico, fechada en Holcomb, Kansas, y con el titular: “Rico agricultor y tres miembros de su familia asesinados”, que le daría el motivo para poner en marcha, durante los próximos seis años, la idea de escribir una novela fundamentada en la realidad que sería conocida como *A sangre fría*.

En el caso de *Música para camaleones*, el empleo de la anécdota humaniza los relatos en sí mismos. El relato está personalizado; la narración no es abstracta. Truman Capote también es potente en el uso de la visibilidad. Es preciso en sus transcripciones y en sus descripciones. Y eso hace creíbles sus anécdotas. Creíbles sí, verdaderas es lo de menos para él. Pero algunas lo son. Son también verdaderas porque nadie reprochó un dato de *A sangre fría* y muchos personajes de la alta sociedad neoyorquina lo condenaron hasta al ostracismo porque se sintieron descritos y utilizados como personajes de los capítulos de la novela *Plegarias atendidas* que, en la medida que los escribía, los daba a conocer en las páginas de *Esquire*. Joseph M. Fox, editor de la edición americana de *Plegarias atendidas*,

en el prólogo de la edición póstuma de la novela que también aparece en la versión en castellano, cuenta que Capote resultó afectado por las reacciones ante su trabajo, pero que declaraba provocativamente: “¿Qué se esperaban? Soy un escritor y me sirvo de todo. ¿Es que la gente se pensaba que me tenía para entretenerles?”.

Fue un escritor y se sirvió de todo. Truman Capote nos dice que hay que aprender tanto, y de tantas fuentes: no sólo de los libros, sino de la música, de la pintura y hasta de la simple observación de todos los días. Lo apuntó en el prólogo de *Música para camaleones*:

Tan sólo diré que lo único que un escritor debe trabajar es la documentación que ha recogido como resultado de su propio esfuerzo y observación, y no puede negársele el derecho a emplearla. Se puede condenar, pero no negar.

En Truman Capote opera la entrega total a la escritura tan vehemente como cuando se ama a alguien, en un ejercicio orgiástico permanente. Esa es la orgía perpetua de la que hablaba Mario Vargas Llosa al estudiar la novela *Madame Bovary* y el proceso creativo de Gustav Flaubert, un autor cuya actitud hacia la escritura, su perfeccionismo, es lo que a Truman Capote le gustaba perseguir. La orgía de Flaubert. La orgía de Vargas Llosa. La orgía de Capote. La de los escritores que hacen de su oficio, de sus lecturas y revisiones, una operación de pasión infinita; la de los escritores que viven en una erección permanente y que se sirven sin escrúpulos de toda la realidad, que convierten en literatura todo lo que les va ocurriendo y que tienen la manía de la documentación llevada a extremos por una ambición totalizadora.

Esta visión es la que más interés provoca como periodista. En la visión totalizadora de la vida y en el pormenor que revela atmósferas, paisajes, modos de existencia, formas de conducta y pensamientos singulares de personajes, la novela como *A sangre fría* recuerda a cada paso la ambición del reportaje: valerse de todos los géneros periodísticos (todos esos colores y capacidades disponibles en la misma paleta para mezclarlos y, en casos apropiados, para aplicarlos simultáneamente, como lo pensaba Capote) para ofrecer un panorama completo, una visión de conjunto que es la suma de varias singularidades; es lo que sucedió y cómo sucedió desde el punto de vista



de sus antecedentes y de sus consecuencias, desde quienes lo vivieron o escucharon de él, desde quienes resultaron afectados directa o indirectamente, desde quien lo pone por escrito y opina también.

Este es el caso de *A sangre fría*. No el de *Música para camaleones*. *Música para camaleones* es la antítesis de *A sangre fría*. Es consecuencia, sí, de *A sangre fría* y, digamos, su confirmación como experto criminalista que podría ser solicitado por un detective que trabaja en un caso de asesinato múltiple que desembocaría en la novela corta “Ataúdes tallados a mano. (Relato real de un crimen americano)”, un *thriller* de espléndida factura que, para su biógrafo Clarke, sería su última obra de envergadura.

*Música para camaleones* es bagaje, memoria, experiencia. *A sangre fría*, documentación y reconstrucción. En *A sangre fría*, el narrador está oculto y ubicado en las alturas de la reconstrucción de los hechos reales, como relator invisible que todo lo observa y lo cuenta, como Flaubert en *Madame Bovary*. En *Música para camaleones*, la actitud es la opuesta: el narrador está situado en el centro de la escena. Truman Capote se arriesga a pintarse a sí mismo a través de la elaboración de la experiencia vivida; se aferra a su perspectiva radicalmente subjetiva y desde esa perspectiva muestra sus hallazgos, incluso allí donde los hechos parecen ordinarios.

La convención indica que, en una entrevista, el entrevistador debe quedar completamente al margen del protagonismo. En *Música para camaleones*, Truman Capote hizo lo contrario para demostrar que se podía sostener un diálogo situándose en el centro. Truman Capote se metió en camisa de once varas y salió ileso. La presencia del autor como narrador protagonista puede resultar contraproducente si se utiliza en un contexto inadecuado. La voz protagonista del narrador sólo podría resultar eficaz si se explica la historia de un modo que sería imposible contar con una simple enumeración directa de los hechos, lo cual genera tensión dramática, como un relato. Y eso, eso es lo que hizo Truman Capote.

En la novela corta “Ataúdes tallados a mano”, Truman Capote está situado al centro de la reproducción total de los diálogos reales o imaginarios. Desde la conversación, desde las respuestas de sus interlocutores o personajes, desde los recuerdos presentados a manera de *flashbacks* y una serie de breves acotaciones narrativas en estilo libre indirecto, Truman Capote reconstruye, a caballo

entre el relato y el guión cinematográfico, una serie de asesinatos a miembros de un jurado en el interior de los Estados Unidos.

Como parte de los materiales hechos como variantes de novela real, fundamentados en la realidad y en experiencias personales, “Ataúdes tallados a mano” es un relato creíble, pero verdadero, ya lo decíamos, es lo que menos importa para el autor. No obstante el subtítulo “Relato real de un crimen americano”, “Ataúdes tallados a mano” corresponde a un producto de la imaginación. Así lo revela Gerald Clarke en la biografía de Capote:

La idea de *Ataúdes tallados a mano* se la dio Al Dewey, que varios años atrás le había hablado de una serie de estafalarios asesinatos en Nebraska (...). Truman siguió el caso por teléfono y puede que también realizase alguna entrevista. Pero su “Relato real de un crimen americano”, como subtítulo el relato, es básicamente imaginado. Su detective, un aficionado, no era una persona real sino que estaba formado con rasgos de varios hombres de leyes que había conocido, y Truman, pese a que así lo dijo en su manuscrito, no era para el detective lo que el Dr. Watson para Sherlock Holmes (Clarke, 1996: 693).

Truman Capote mezcló ficción y realidad en “Ataúdes tallados a mano”. Transgredió propiedades; alejó al relato del periodismo y lo insertó en el ámbito literario. Truman Capote no se apega a la verdad, a lo que exclusivamente ocurre: lo inventa, pero ha sido capaz de hacerlo creer como si fuera cierto porque alimentó la ficción con datos de la realidad, de su realidad, de su propia experiencia personal. Esta situación, para algunos estudiosos (González de la Aleja, 1990: 100) de la obra de Truman Capote, condiciona de forma definitiva su obra de no ficción hasta el punto hacerla inexistente como tal.

Antítesis de *A sangre fría* en términos formales y morales, “Ataúdes tallados a mano” es, sí, temáticamente, una prolongación de la experiencia de la obra cumbre de Truman Capote. Incluso, Truman Capote empleó el mismo procedimiento de *A sangre fría* para inaugurar “Ataúdes tallados a mano”. En ambos casos los primeros párrafos son precisos en descripciones geográficas de los escenarios de los respectivos sucesos; y el tono, el registro, resulta

**TRUMAN CAPOTE NO SE APEGA A LA VERDAD, A LO QUE EXCLUSIVAMENTE OCURRE: LO INVENTA, PERO HA SIDO CAPAZ DE HACERLO CREER COMO SI FUERA CIERTO PORQUE ALIMENTÓ LA FICCIÓN CON DATOS DE LA REALIDAD, DE SU REALIDAD, DE SU PROPIA EXPERIENCIA PERSONAL.**

telegráfico, como una crónica informativa, a través de una alternancia de frases cortas con frases largas. Pero después ambas estructuras son distintas. Todo es distinto, opuesto. *A sangre fría* está fundamentada en la reconstrucción de los hechos a través de una narración en estilo libre indirecto; “Ataúdes tallados a mano”, en la transcripción total de los diálogos. *A sangre fría*, novela real. “Ataúdes tallados a mano”, variante de novela real. La distancia de más de diez años entre obra y obra le permiten a Truman Capote, sin embargo, imprimir en “Ataúdes tallados a mano” nuevas preocupaciones, nuevas ideas en torno a la síntesis y, particularmente, superar deficiencias que reconocía en lo que había escrito hasta entonces, incluso en *A sangre fría*. No se trataba de un asunto sobre sus contenidos ni sus enfoques, sino sobre la organización de los propios textos:

Volví a leer *A sangre fría* y tuve la misma impresión: había demasiados momentos en los que no escribía tan bien como podría hacerlo, en los que no descargaba todo el potencial. Con lentitud, pero con alarma creciente, leí cada palabra que había publicado, y decidí que nunca, ni una sola vez en mi vida de escritor, había explotado por completo toda la energía y todos los atractivos estéticos que encerraban los elementos del texto (Capote, 1994b: 13).

En *Música para camaleones* intentó explotar esa energía y sus facultades narrativas a su disposición. Entonces, ¿eso lo convierte en su mejor libro? Esta pregunta se la formuló Grobel a Capote, y consiguió la siguiente respuesta: “No. Pero creo que es interesante porque entonces dio muy buen resultado” (Grobel, 1986: 89).

Lo cierto es que Truman Capote confirmó con “Ataúdes tallados a mano”, con los textos de *Música para camaleones* y particularmente con *A sangre fría*, lo que se puede conseguir con materiales tan desestimados y ordinarios. Ceñirse a la realidad para contarla, para mostrarla, es un desafío mayúsculo, tanto o más que inventarla o imaginarla o modificarla. Eso nos lo dice Capote con su trabajo, y lo explica también Gerarld Clarke en unas páginas de la biografía capoteana:

Truman venía sosteniendo que el relato no imaginario podía ser tan ingenioso y original como la pura ficción. En su opinión, la razón de que fuese considerado, por lo común, como un género menor estribaba en que casi siempre lo escribían periodistas poco preparados para explotarlo. Sólo un escritor “que domine completamente las técnicas narrativas” puede elevarlo a la categoría de arte. “El periodismo”, añadía, “se mueve siempre en un plano horizontal al contar una historia,





mientras que la narrativa —la buena narrativa— se mueve verticalmente, profundizando en el personaje y en los acontecimientos. Al tratar un hecho real con técnicas narrativas (algo que un periodista puede realizar a menos que aprenda a escribir buena narrativa) es posible elaborar este tipo de síntesis.” Como por lo general los buenos narradores habían desdeñado el reportaje y la mayoría de los reporteros no habían aprendido a escribir buena narrativa, no se había llegado a tal síntesis ni tampoco advertido el potencial de los relatos ceñidos a los hechos. Era como mármol aguardando al escultor, como la paleta aguardando al pintor (Clarke, 1996: 480-481).

Mármol aguardando al escultor. Hermosa imagen. Truman Capote correspondió a ella y consiguió resultados genuinos que establecieron precedentes. Sin embargo, se nos advierte que la obra de Truman Capote es auténtica, pero no inaugura un nuevo género como comúnmente se señala en *A sangre fría* como la primera novela de no ficción. Tampoco fue el primero en vestir los hechos con los colores de la ficción, lo que ya habían hecho algunos escritores desde el siglo XVIII (como cuando Daniel Defoe publicó *Diario del año de la peste*); y —para remitirnos al contexto en que habría de operar Capote— como lo intentaron con éxito, desde los años cincuenta del siglo veinte, algunos periodistas de *The New Yorker* como John Hersey y Lillian Ross con trabajos como *Hiroshima* y *Retrato de Hemingway*, respectivamente; trabajos con los que el estilo del llamado Nuevo Periodismo (Wolfe, 1976: 70) adquirió un impulso decisivo.

*A sangre fría* no era un nuevo género aunque así se lo pareciese a muchos lectores. Otros ya había utilizado técnicas propias de la novela pero nadie había llegado a escribir un relato verídico que pudiera leerse como una novela.

Fue el primer novelista de talla que arriesgó su tiempo, su talento y su reputación en un reportaje tan largo, y para muchos de sus colegas, *A sangre fría* fue una obra pionera que abriría un nuevo campo (Clarke, 1996: 485).

Gerald Clarke pone de esta manera en la balanza la máxima obra de Truman Capote y se atreve a afirmar

que obras posteriores a *A sangre fría*, hechas como reportajes novelados, como *Los ejércitos de la noche* de Norman Mailer, no se habrían escrito, o al menos no de la misma manera, si Truman Capote no llega a dar con aquella noticia en el otoño de 1959 que le permitió poner en marcha una maquinaria técnica de escultor de narrativa; una maquinaria que abrió brecha para despertar nuevas sensibilidades dentro de una tradición de escritura, como la norteamericana, profundamente realista y precisa al momento de la descripción.

Truman Capote es un personaje contradictorio, pero un autor constante en la producción de materiales narrativos, mestizos, híbridos, entre ficción y no ficción, entre la aplicación simultánea de géneros y recursos, fundamentados en la realidad y en experiencias personales. Un individuo en el que operó la insatisfacción como motor para vivir y para escribir. Creía que Dios le entrega a uno un don y también un látigo; “y el látigo es únicamente para autoflagelarse”, afirmaba (Capote, 1994b: 7). La insatisfacción destruyó al personaje, pero alimentó al escritor porque, en éste, la insatisfacción funcionó como tensión necesaria y hasta deseable para conseguir en cada relato o reportaje lo que se buscaba y cómo se pretendía contarlo 🐾

---

## Referencias

- Capote, Truman (1994a). *A sangre fría*. Traducción de Fernando Rodríguez. Barcelona: Anagrama.
- Capote, Truman (1994b). *Música para camaleones*. Traducción de Benito Gómez Ibáñez. Barcelona: Anagrama.
- Capote, Truman (1994c). *Plegarias atendidas*. Traducción de Ángel Luis Hernández. Barcelona: Anagrama.
- Capote, Truman (2000). *Retratos*. Traducción de Mauricio Bach, Francesc Roca y Benito Gómez Ibáñez. Barcelona: Anagrama.
- Capote, Truman (2002). *Los perros ladran. Personajes públicos y lugares privados*. Traducción de Damián Alou. Barcelona: Anagrama.
- Clarke, Gerard (1996). *Truman Capote. La biografía*. Traducción de Víctor Pozanco. Barcelona: Ediciones B.
- Chillón, Albert (1999). *Literatura y Periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*. Prólogo de Manuel Vázquez Montalbán. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona. Servicio de Publicaciones.
- González de la Aleja, Manuel (1990). *Ficción y Nuevo Periodismo en la obra de Truman Capote*. Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- Johnson, Michael L. (1975). *El nuevo periodismo. La prensa underground, los artistas de la no ficción y los cambios en los medios de comunicación del sistema*. Buenos Aires: Ed. Troquel.
- Wolfe, Tom (1976). *El Nuevo Periodismo*. Traducción de José Luis Guarner. Barcelona: Anagrama (1ª. Ed. en inglés, 1973).