

Universidad Miguel Hernández

Facultad de Ciencias Sociales y Jurídicas de Elche

Titulación de Periodismo

Trabajo Fin de Grado

Curso académico 2016-2017



Periodismo y literatura. *El Nuevo Periodismo*: desde Truman Capote hasta Vázquez Montalbán

Journalism and literature. The New Journalism: from Truman Capote to Vázquez Montalbán

Alumno: **María Segura Navarro**

Tutor: **José Luis Vicente Ferris**

Resumen

El presente trabajo aborda las innovaciones del *Nuevo Periodismo* y la repercusión de las mismas en España. Para ello, partimos de un análisis de esas técnicas propias del *Nuevo Periodismo*, en concreto, las presentes en la novela de Truman Capote *A sangre fría*. Es necesario desmenuzar las características de la novela de Capote, estudiar a los personajes, identificar la relación entre los hechos que realmente ocurrieron y los hechos que se narran en la novela, porque en ocasiones difieren. Por otro lado, y a razón de lo anterior, discutiremos la terminología de novela de no ficción, acuñada por el propio Capote para referirse a su obra maestra, adentrándonos en el paradigma disyuntivo de la verdad literaria y la veracidad periodística. ¿Qué hay de verdad y qué de veracidad o coherencia en *A sangre fría*? En la segunda parte de este trabajo y antes de estudiar la llegada de las técnicas del *Nuevo Periodismo* a España, es necesario establecer una breve pincelada histórica que ayude a comprender el panorama en el que se desarrollaron las mismas. Una vez explicado ese contexto, abordaremos la obra, tanto literaria como periodística, de Manuel Vázquez Montalbán, periodista y literato español. Consideramos que fue uno de los precursores del *Nuevo Periodismo* español, innovando en técnicas y fórmulas que se fraguaron años atrás en Norteamérica. Para ello, trabajaremos con una compilación de artículos de dicho autor publicados en *Triunfo* y en *Interviú*.

PALABRAS CLAVE

Nuevo periodismo, Capote, Montalbán, ficción, verdad, verosimilitud, literatura

Abstract

The present discourse approaches the innovations of new journalism and their impact in Spain. To do so, we depart from an analysis of those techniques which characterizes this new journalism, specifically, those present in Truman Capote's novel *A sangre fría*. It is necessary to isolate the characteristics present in the previously mentioned novel, study the characters, identify the relationship between the facts which actually occurred and the ones narrated in the novel, as they occasionally differ. On the other hand, we will discuss the novel's non-fictional terminology, coined by Capote himself as a way of alluding his own master piece, leading us to the disjunctive paradigm of literary and journalistic veracity. Up to what degree is there truth, authenticity or coherence in *A sangre fría*? In the second part of this essay and before examining the arrival of the techniques of new journalism into Spain, there is a need to clarify the historical context in which we situate ourselves, in order to comprehend the scenery in which these techniques were developed. Hence, we will engage Spanish journalist and writer Manuel Vázquez Montalbán's novel, which can be considered both as literary and journalistic. We consider that he was one of the predecessors of Spanish New Journalism, innovating in techniques and formulas which had already begun to surface in North America. To do so, we will take as referent a compilation of articles from said author published in *Triunfo* and in *Interviú*.

KEY WORDS

New Journalism, Capote, Montalbán, fiction, truth, verosimilitude, literature

Sumario

1. INTRODUCCIÓN.....	1
1.1. OBJETIVOS	1
1.2. HIPÓTESIS	1
1.3. MARCO TEÓRICO Y METODOLOGÍA	2
1.4. ESTADO DE LA CUESTIÓN	2
2. NUEVO PERIODISMO.....	4
3. TRUMAN CAPOTE. <i>A SANGRE FRÍA</i>	11
3.1. TRUMAN CAPOTE, UNA RADIOGRAFÍA LITERARIA	11
3.2. LA NOVELA DE NO FICCIÓN: CONTROVERSIA TERMINOLÓGICA	14
3.3. EL ÚLTIMO EN VERLOS CON VIDA.....	20
3.4. CAPOTE EN <i>A SANGRE FRÍA</i> : PRESENCIA, TRANSFERENCIA Y DESGASTE.....	22
3.5. AUTOPSIA DE <i>A SANGRE FRÍA</i>	27
3.6. REPERCUSIÓN Y POLÉMICA DE <i>A SANGRE FRÍA</i>	37
4. LA LLEGADA DEL NUEVO PERIODISMO A ESPAÑA	45
5. VÁZQUEZ MONTALBÁN: HEREDERO Y PRECURSOR.....	50
5.1. UN DETECTIVE DIFERENTE.....	50
5.2. PERIODISMO CRÍTICO Y NUEVAS FÓRMULAS EN VÁZQUEZ MONTALBÁN.....	56
6. RESULTADOS	64
7. CONCLUSIONES.....	65
8. BIBLIOGRAFÍA	66

Summary

1. INTRODUCTION.....	1
1.1. OBJECTIVES.....	1
1.2. HYPOTHESIS.....	1
1.3. THEORETICAL FRAMEWORK AND METHODOLOGY.....	2
1.4. STATUS OF THE QUESTION.....	2
2. NEW JOURNALISM.....	4
3. TRUMAN CAPOTE. <i>IN COLD BLOOD</i>	11
3.1. TRUMAN CAPOTE, A LITERARY RADIOGRAPHY.....	11
3.2. THE NON FICTION NOVEL: TERMINOLOGICAL CONTROVERSY.....	14
3.3. THE LAST TO SEE THEM ALIVE.....	20
3.4. CAPOTE IN <i>IN COLD BLOOD</i> : PRESENCE, TRANSFERENCE AND ATTRITION.....	22
3.5. AUTOPSY OF <i>IN COLD BLOOD</i>	27
3.6. AFTERMATH AND POLEMICS IN <i>IN COLD BLOOD</i>	38
4. THE ARRIVAL OF THE NEW JOURNALISM TO SPAIN.....	46
5. VÁZQUEZ MONTALBÁN: HEIR AND PRECURSOR.....	51
5.1. A DIFFERENT DETECTIVE.....	51
5.2. CRITICAL JOURNALISM AND NEW FORMULAS IN VÁZQUEZ MONTALBÁN.....	57
6. RESULTS.....	64
7. CONCLUSIONS.....	66
8. BIBLIOGRAPHY.....	67

1. INTRODUCCIÓN

1.1. OBJETIVOS

Los objetivos de este trabajo de investigación se centran en aspectos referentes al movimiento del *Nuevo Periodismo* que se inició a principios de los años setenta y que se reflejó en el periodismo español posteriormente. En primer lugar, trataremos de analizar el *Nuevo Periodismo* y su influencia en el contexto periodístico-literario tanto norteamericano como español. Por lo tanto, será fundamental adentrarse en la novela *A sangre fría* y la adscripción de su autor, Truman Capote, al *Nuevo Periodismo*, así como la controversia del término no ficción –término con el que se suele definir la novela de Capote– y las repercusiones de su obra.

Por otro lado, consideramos necesario profundizar en la disyuntiva verdad periodística/verosimilitud literaria, con el fin de conocer los límites del periodismo y la literatura y comprobar cómo cohabitan en casos como el *Nuevo Periodismo*. Por último, analizaremos el periodismo de Vázquez Montalbán basándonos en una compilación de sus artículos y estableceremos una comparativa con las técnicas surgidas en el *Nuevo Periodismo*.

1.2. HIPÓTESIS

Para abordar este trabajo hemos planteado una serie de hipótesis de partida que se verán confirmadas o refutadas pero que en cualquier caso nos ayudarán a establecer una base fundamental para alcanzar nuestros resultados. En primer lugar, suponemos que el *Nuevo Periodismo* aporta una subjetividad y una profundización inédita dentro de los trabajos periodísticos. Nos basamos, por supuesto, en ese cambio que experimentó el periodismo norteamericano en los años sesenta que transformó el modo de entender y transmitir la realidad.

Por otra parte, pretendemos rebatir la precisión que aporta la significación de la ‘novela de no ficción’, término acuñado por el propio Capote para definir *A sangre fría*. En principio, consideramos que toda novela tiene implícito el carácter ficcional, por lo que trataremos de reflejar todos los elementos subjetivos presentes en la novela de Capote con el fin de demostrar que sí presenta rasgos ficcionales. En relación con lo anterior, partimos de la idea de que la literatura y el periodismo son dos realidades que caminan

por la misma senda, que comparten identidad y que se contagian la una de la otra constantemente.

Por último, consideramos que existen rasgos propios del *Nuevo Periodismo* en los trabajos de Vázquez Montalbán y que todas esas fórmulas surgidas en América llegan a España y transforman el periodismo de la época.

1.3. MARCO TEÓRICO Y METODOLOGÍA

Para analizar y comprender los objetivos que hemos fijado, nos basamos en autores como Tom Wolfe, Gay Talese y, por supuesto, Truman Capote en lo referente al periodismo de investigación. Parte de nuestro marco teórico será la obra de Truman Capote y una lectura exhaustiva de *A sangre fría* con el fin de conocer su personalidad como escritor y poder ubicarlo dentro del *Nuevo Periodismo*. La biografía de Gerald Clarke sobre Capote será esencial para acercarnos al escritor y conocer sus motivaciones profesionales y personales que le llevaron a encumbrar su trayectoria con la novela *A sangre fría*.

Del mismo modo, contaremos con una compilación de manuales y ediciones críticas sobre el *Nuevo Periodismo* y basaremos nuestro trabajo en una serie de consideraciones teóricas sobre este movimiento, sobre la no ficción, la ficción, la verdad y la verosimilitud. Esta gama de opiniones sobre la verdad periodística y la verosimilitud literaria nos permitirá establecer paralelismos y situaciones de convivencia entre ambas ramas.

A la hora de adentrarnos en el contagio de esas fórmulas del *Nuevo Periodismo* norteamericano en territorio español, contaremos con manuales críticos que nos permitirán definir la situación sociopolítica nacional en la segunda parte del siglo XX. Esta contextualización, junto a una compilación de artículos publicados por Vázquez Montalbán en *Triunfo* e *Interviú* –artículos recogidos de la Hemeroteca Nacional de Madrid–, nos facilitará un estudio crítico que resalte los mecanismos propios del *Nuevo Periodismo* de los que se contagió, en forma y en contenido, el propio Montalbán.

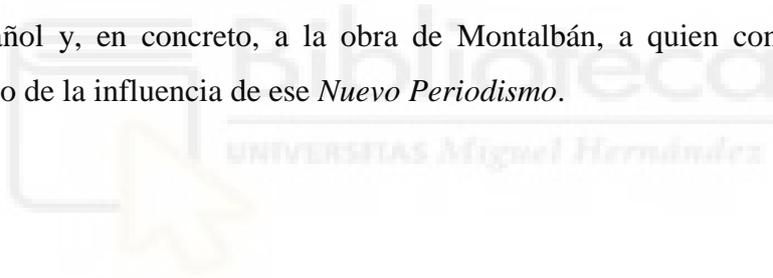
1.4. ESTADO DE LA CUESTIÓN

En lo referente al *Nuevo Periodismo*, son abundantes los estudios que abordan esta corriente y casi todos los críticos coinciden en su momento de aparición, en sus

circunstancias, en su significado y en sus repercusiones. Del mismo modo, cierta sección de la crítica se ha preocupado por estudiar a Vázquez Montalbán, tanto en su faceta periodística como literaria, puesto que se trata de un escritor de renombre y un referente a nivel nacional, pero no se le ha relacionado con el *Nuevo Periodismo* ni se ha estudiado cómo ese movimiento influye en sus artículos.

Por lo tanto, la verdadera novedad de este trabajo de investigación pretende centrarse en el estudio conjunto del *Nuevo Periodismo* y de su influencia en la obra periodística de Vázquez Montalbán. Mucho se ha escrito acerca de Truman Capote y *A sangre fría*, pero en esta ocasión trataremos de identificar los rasgos que refutan que se trate de, como afirmó su creador, una novela de no ficción, basándonos en la premisa de que toda novela es ficcional y profundizando en aquellos elementos que dotan de subjetividad el texto.

En definitiva, consideramos que, a pesar de que el *Nuevo Periodismo* se haya estudiado en profundidad, no se ha llegado a clarificar cómo llegó esa novedad estilística a territorio español y, en concreto, a la obra de Montalbán, a quien consideramos un ejemplo idóneo de la influencia de ese *Nuevo Periodismo*.



2. NUEVO PERIODISMO

‘New Journalism’ o ‘Nuevo Periodismo’ es un concepto que abarca una nueva forma de entender el periodismo. Por primera vez el profesional se acerca a unos recursos técnicos y estilísticos que estaban restringidos únicamente a la novela. Se trata de un nuevo género que no sólo intenta cargar de fuerza narrativa los textos sino que pretende construir una sociedad crítica, en el que el público ya no es considerado como un receptor pasivo sino como un lector inteligente. Nace, por tanto, un nuevo periodismo de denuncia y de investigación en el que el periodista es un actor más intrusivo dentro de la comunicación, comprometido con la estructura narrativa y con la verdad a partes iguales.

Para analizar mejor esta nueva corriente, es necesario saber que, desde sus inicios, el periodismo ha jugado un rol muy importante dentro de la sociedad y ha perfilado el modo de entender el mundo que nos rodea. Como ente vivo y cambiante, empezó a reinventarse con la aparición de los diferentes medios de difusión como la televisión, la radio, la imprenta e Internet. Cuando se consolidan estos medios masivos, empiezan a perfilarse los diversos géneros dentro de él y a entenderse como un gran instrumento de cambio social. Es aquí cuando el periodismo comienza a considerarse como ‘el cuarto poder’. La finalidad del periodismo, tal y como dijo Kovach (2004), ya no es únicamente otorgar información al pueblo sino que debe ser analizada e interpretada, puesto que la profesión ejecuta una tarea importante frente a la sociedad: “El periodismo no puede guiarse únicamente por las fuerzas económicas, los beneficios empresariales y los intereses particulares. En vez de ello, debe vivirse, en cierto sentido, como una misión sagrada, misión que debéis llevar a cabo sabiendo que los poderosos medios de comunicación os han sido confiados para el bien de todos” (p.52).

Pero el estilo impersonal y masivo empieza a ser atacado por una serie de periodistas impacientes por recuperar la frescura y la honestidad en su profesión. Rescataron así los buenos preceptos del periodismo de investigación, dotado de denuncia, ética y pluralidad de voces y contenido. Trabajos que bautizaron los ‘muckrakers’(en inglés: removedor de basura), escritores y periodistas norteamericanos que se dedicaron a denunciar públicamente la corrupción política, la explotación laboral y cualquier tipo de abuso por parte del poder a principios del siglo XX. La prensa ‘underground’ se interesó por las necesidades ignoradas por la prensa convencional: las insuficiencias de las

minorías y clases más explotadas. El despertar de un periodismo más cercano al pueblo que al poder y la nueva forma de entenderlo fueron las bases para construir lo que ahora conocemos como 'Nuevo Periodismo'.

Sin embargo, el *Nuevo Periodismo* tal y como lo entendemos no nació hasta finales de los años setenta en Norteamérica. La realidad periodística de aquel momento comenzó a necesitar de nuevas técnicas que permitieran registrar las tendencias de aquel contexto histórico. El rock, el amor libre y los grandes movimientos sociales y culturales fueron en gran medida la revolución del siglo XX. “Lo contrario se puso de moda: contra el Estado, contra la política exterior, contra el capitalismo a ultranza, contra la represión, contra la censura, contra la cultura oficial y elitista” (Fernández Chapou, 2004, p.1). La batalla entre lo nuevo y lo conservador se vio reflejada en cualquier ámbito social, político o cultural, y el periodismo no fue la excepción.

La novela hasta entonces había sido considerada la única forma de hacer un análisis más profundo de la sociedad, independientemente de que los hechos narrados no fueran exclusivamente veraces. Fue con el inicio de este nuevo estilo cuando los profesionales de la información –reporteros, articulistas y columnistas–, empezaron a ahondar en los textos que escribían, dotándolos de interpretaciones que reflejaban la preocupación por la crisis de valores en la que se vio inmerso su país.

El trabajo de los periodistas cada vez se acercaba más a una información profunda, lleno de recursos estilísticos propios de la novela. Tal y como afirma González de la Aleja (1990), “las nuevas prácticas periodísticas son ahora el único camino para enfrentarse a un nuevo mundo caótico y en continuo movimiento” (p.7). El periodismo empezaba a dotarse de unas características antes exclusivas de la novela y profesionales como Norman Mailer, Truman Capote o Arthur Miller adquieren un protagonismo y una fama impensables para los periodistas de la época.

La nueva era del periodismo no apareció de forma inmediata, y no tuvo una sola vertiente. Fue un proceso progresivo, en el que las noticias seguían siendo asépticas y la profesión podría ser considerada como un mero puente para pasar a escribir novelas. Autores como González de la Aleja (1990) argumentan que “tal vez únicamente muchos de ellos aspiraban en su fuero interno a dejar su trabajo y poder entrar en el paraíso de la ficción” (p.23). El mismo Tom Wolfe, uno de los padres de la novela de no ficción, explicaba que el periodismo era un camino obligado para cualquier pretendiente a

escritor: “La idea era conseguir un trabajo en un periódico, mantener el cuerpo y el alma juntos, pagar el alquiler, conocer el mundo, acumular 'experiencia', (...) Decir adiós al periodismo, mudarse a una choza en alguna parte, trabajar noche y día durante seis meses, e iluminar el cielo con el triunfo final. El triunfo final fue conocido como la novela” (Wolfe, 1970, p.5).

Se produce entonces una paradoja: muchos periodistas se convertían en auténticos novelistas por la técnica y la profundidad literaria que otorgaban a sus informaciones. Y los escritores, en cambio, decidían armarse de pluma y libreta para adentrarse en el mundo del periodismo sin abandonar los recursos propios de sus creaciones artísticas.

En cuanto al papel que juega la literatura en esta nueva conjunción de ambos mundos – el de la novela y el del periodismo– algunos autores como Carmen Fernández Chapou (2004), defienden que los literatos de aquel momento, lejos de reflejar aquellos movimientos, se instauraron en el clasicismo y dejaron el campo abierto a los periodistas (p.1). Otros autores como González de la Aleja (1990) consideran en cambio que los papeles se invierten y los periodistas pasan a ser los protagonistas del mundo literario (p.16). Así parece corroborarlo el hecho de que muchos novelistas decidan cambiar de profesión y de género para desarrollar una labor exclusivamente periodística (Fisher Fishkin, 1985, p.3).

Las circunstancias del momento eran especialmente delicadas y muchos de los grandes novelistas norteamericanos comenzaron su camino profesional firmando en las páginas de los periódicos: Walt Whitman, Mark Twain, Theodore Dreiser, John Dos Passos, John Greenleaf, Whittier, William Dean Howells, Stephen Crane, Ambrose Bierce, Jack London, Frank Norris, Upon Sinclair, Willa Cather, James Farrell, Katherine Anne Porter... Aunque estos sólo constituyen unos cuantos ejemplos de una lista elaborada y publicada por Fisher Fishkin (1985, p.3).

Este cambio de rumbo que parece que toman estos escritores es otra muestra palpable de que no sólo el mundo del periodismo está en crisis, sino que la novela también se ha quedado atrás, con la necesidad inminente de nuevos recursos. Los novelistas vieron la posibilidad que les ofrecía este nuevo género: por un lado, la oportunidad de apropiarse de historias actuales y convertirlas en verdaderas obras de ficción bajo el pretexto de que debían ser reales; y por otro lado, quizá la facultad de conseguir un trabajo algo más estable que les facilitara buenas condiciones económicas. Aun así, autores como Hebert,

consideran que los novelistas sólo intentaban aprovecharse de esta fama que ofrecía el periodismo para proclamarse como los nuevos “héroes de las letras”.

Igual de confusos son los motivos de su origen como la invención del término y la polémica sobre quién utilizó por primera vez este nuevo concepto continúa abierta. Autores como John Hellman (1981, p.7) y Terris Morris apuntan que fue en 1965, con Truman Capote y Tom Wolfe. Aunque es un hecho que la primera vez que se mencionó literalmente el concepto de *Nuevo Periodismo* fue en 1965, de boca de Peter Hamill, quien alentó a Seymour Krim, jefe de redacción de la revista *Nugget*, a escribir un artículo titulado “The new journalism”, donde se mencionara a James Breslin y Gay Talese.

Por otra parte, Peter Hamill atribuye el nacimiento del *Nuevo Periodismo* a Norman Mailer, escritor de novelas y ensayos. Para el autor, su reportaje sobre Kennedy, “Superman comes to the supermarket”, publicado en la revista *Esquire* en 1960, fue el real precursor del nuevo rumbo que tomaría el periodismo. James E. Murphy, Tom Wolfe y Richard A. Kallan, en cambio, señalan en esta lucha por buscar un creador a la obra de Gay Talese titulada “Joe Luis: The king as a middleage man”, publicada en 1962. Joe David Bellamy se decanta por reconocer el inicio en el año 1963, con Tom Wolfe y su reportaje titulado “There goes (varoom! Varoom!) that kandy-kolored (thphhhhh!) tangerine-flakestream-line baby (rahghh!) around the bend (brummmmmmmmmmm...)”.

Independientemente de cuál fuera el motivo por el que decidieron trabajar esta nueva corriente, o incluso el autor que lo inició, los padres de este periodismo no tuvieron un solo origen. Algunos de ellos surgieron porque pertenecían a las diversas subculturas que florecían en EEUU, ya fueran hippies, feministas o universitarios en desacuerdo con el sistema. Otros buscaban la literatura de no-ficción, término acuñado por Capote. Y los últimos, como Gay Talese y Tom Wolfe, eran aquellos periodistas de vocación preocupados por la deficiencia estilística de la sociedad en la que vivían.

Dentro de este nuevo periodismo se encuentran diferentes formas de llevarlo a cabo como el Advocacy Journalism, practicado principalmente por el periodista John Hersey o el Practicant Journalism, en el que pueden incluirse una serie de obras sobre la guerra de Vietnam o las revueltas de estudiantes de aquellos años. En cuanto a los autores que han cultivado este nuevo periodismo, encontramos a reconocidos escritores como Tom

Wolfe, Hunter S. Thompson o Gay Talese. Lo que es indudable es que autores como James Baldwin, Norman Mailer, Jean Genet, William Burroughs, Arthur Miller o Truman Capote, entre muchísimos otros, tienen en común que no sólo crearon un nuevo concepto de nuevo periodismo, sino que fueron más allá y su fama les otorgó un prestigio que hasta ahora no había alcanzado ningún periodista o escritor: se convirtieron en protagonistas –incluso actores de cambio– de la actualidad del momento.

Poco a poco, los periodistas fueron rompiendo con el modelo objetivo y ya no entendían una noticia sin sus respectivos antecedentes y sin una estética bastante similar a la de la novela. Los trabajos contenían, cada vez más, elementos ficcionales. Periodistas como Norman Mailer, Truman Capote o Arthur Mailer dejaron a un lado su visión objetiva de la realidad y se transformaron en figuras más intrusivas que confirieron a los protagonistas una relevancia hasta entonces impensable.

“La adjetivación, la especial disposición tipográfica, los diálogos, las descripciones, las imágenes, y sobre todo el punto de vista o múltiples puntos de vista adoptados por el autor crean una nueva forma de escribir periodismo que, a su vez, también cuestiona la hegemonía de la novela en un mundo donde la realidad está empeñada más que nunca en superar la ficción” (p.7). Estos son los elementos que destaca González de la Aleja (1990) y que se pueden considerar las bases del *Nuevo Periodismo*. El tejido de esta nueva técnica se componía principalmente de elementos cuyo origen se adjudicaba al mundo de la ficción: la utilización de adjetivos, los sucesos que se presentan como imágenes para el receptor, uso de un protagonista-testigo que a menudo tiene un papel de narrador omnipresente, frecuente uso de diálogos, minuciosas descripciones del entorno o el físico y carácter de los personajes. Pero quizá, lo que más llama la atención es la búsqueda –casi obsesiva– por el drama en escenas perfectamente cotidianas.

La tendencia de esta nueva época se creaba a partir de una especie de anti-estilo que se oponía al status quo informativo del momento. El ‘anti-estilo’ pretendía romper las fórmulas del periodismo tradicional, apostaba por la creatividad, la honestidad y una reflexión más profunda y analítica de su propio entorno. No sólo cambió la técnica y el artificio sino que revolucionó los límites convencionales del diarismo. Pretendía ahondar en el corazón de la historia y ofrecía una mirada íntima, en ocasiones desgarradora, de sus personajes. Así lo explica Mari Carmen Chapou (2004) “Un

reportaje se podía leer igual que una novela; un artículo se podía transformar en un cuento fácilmente o una nota tener una dimensión estética y novelada” (p.4).

El trabajo de estos periodistas jugaba cada vez más con la ficción, de manera que muchos de ellos se convertían en auténticos novelistas, al mismo tiempo que los apasionados de las letras pretendían escribir sus historias a partir de la cruda realidad que aparecía en las portadas de los periódicos, con el único objetivo de buscar en ellas un retrato lo más real y veraz posible. Buscaban no sólo entender la compleja y frenética evolución de la sociedad norteamericana, sino dejar huella en ella.

Philip Roth (1983), llegó a afirmar que “el escritor norteamericano de mediados del siglo XX tiene las manos ocupadas tratando de entender, y luego describir y hacer creíble la mayor parte de la realidad americana. Se entorpece, se enferma, se enfurece, y finalmente es aún una especie de vergüenza para la propia imaginación escasa” (p.28). El escritor, a pesar de que ha encontrado en la realidad una nueva oportunidad para realizar su producción artística, se siente incapaz de abarcar toda la verdad e interesar al lector al mismo tiempo. La escasez de técnicas que permitan reflejar con total objetividad la recreación de dicha realidad –sin entrar en interpretaciones subjetivas– también es uno de los baches que encuentra el literato de este siglo. Todo esto unido, obviamente, a la paradoja de querer participar de alguna forma en su propia creación sin alterarla con sus propias interpretaciones. Así lo creía también John Hellman (1981), que define los textos del *Nuevo Periodismo* como “innovadores experimentos literarios en los que se evidencia claramente enfrentamientos entre realidad y la mente, entre los mundos del periodismo y de la ficción” (p.7).

Mientras los autores mezclaban sus realidades con su propia ficción de los hechos, sin vislumbrar completamente en qué momento lo que transmitían era veraz o no, surgen nuevos planteamientos. Qué es realidad y qué es ficción. Cuál es la relación entre ambas. Y lo más importante: ¿qué pretendían exactamente? Quizá, los defensores de la absoluta objetividad de los textos pretendían retratar la realidad como una fotografía, simplemente por realizar un servicio a sus lectores y para cumplir con el fin último del periodismo: acercarse a la verdad más pura. Otros, en cambio, no se limitaron a ser meros observadores y transmisores de los hechos y se propusieron modelarlos como materia prima, para crear una realidad válida para su producción artística. Podría ser el caso de *Good as gold* (1979) de Joseph Heller, *Jailbird* (1979) de Kurt Vonnegut o

Ragtime (1975) de E.L. Doctorow. Y tal vez, algunos, como Truman Capote con su obra *A sangre fría*, trataban de huir de una realidad que se les antojaba absurda y de la que necesitaban sentirse partícipes de alguna manera.



3. TRUMAN CAPOTE. A SANGRE FRÍA

3.1. TRUMAN CAPOTE, UNA RADIOGRAFÍA LITERARIA

“Soy alcohólico. Soy drogadicto. Soy homosexual. Soy un genio”. Estas son las últimas palabras que escribió Truman en su obra *Música para Camaleones* (1980, p.288). Aunque más tarde explicaba a Groebel (1985): “Pues no soy alcohólico. Tuve una época alcohólica, una vez. No soy drogadicto en absoluto. En una ocasión pasé una breve etapa de tomar pastillas. Sólo puse eso allí como una especie de broma, pero cuando se saca del contexto, cosa que han hecho un montón de críticos, suena bastante raro” (p.39). Estas palabras, posiblemente las más conocidas del autor, bien podrían ser un rasgo definitorio de la figura de Truman Capote. Un escritor que para muchos autores como González de la Aleja (1990) fue “tan polémico como apasionante” (p.101).

Lejos de cualquier discusión, Truman Capote fue uno de los padres del *Nuevo Periodismo* y supuso una revolución para la literatura norteamericana. Autor de novelas tan conocidas como *Desayuno en Tiffany's* (1958). Truman Streckfus Person cambió el apellido de su padre por el del segundo marido de su madre, Joe García Capote. Su eterna lucha por tener una relación cercana con su padre y su madre, acabó perfilando su propia personalidad y dejó huella en cada una de sus obras. Nunca tuvo un hogar fijo: vivía entre la casa familiar que tenían en Monroeville con sus tías y en cualquier habitación de hotel con una madre despreocupada y ausente.

La infancia de Truman Capote estuvo desprovista de la educación y el trato preferible para un niño. Su madre, Lillie Mae Faulk, fue posiblemente la persona que más ayudó a definir la personalidad y el estilo solitario del escritor. El mismo Capote asegura que vivió una niñez cargada de tensión por el miedo constante a ser abandonado por su propia madre. De hecho, no guardó nunca buenos recuerdos sobre ella, ya que le dejaba encerrado en habitaciones de hoteles para estar con sus amantes. “Yo sólo tenía dos años, pero me daba perfecta cuenta de que me quedaba encerrado en la habitación del hotel. Mi madre era una muchacha muy joven. Vivíamos en un hotel en Nueva Orleans. No tenía a nadie con quien dejarme. Estaba sin dinero y no tenía nada que ver con mi padre. Por la noche, cuando salía con sus admiradores, me dejaba encerrado en la habitación y yo me ponía histérico porque no podía salir” (Groebel, 1985, p.51), afirma el autor sobre su propia madre, quien reconoce que tenía problemas con el alcohol.

Quizá por todo ello la soledad ha guiado silenciosamente la obra del autor. Comenzó a escribir desde muy pequeño, gracias a su aislamiento en sus largas estancias en Monroeville. Fue entonces cuando descubrió que la escritura era la mejor fórmula para escapar de todo aquello: “Por alguna razón comencé a leer en Alabama y me di cuenta de que me encantaba. Luego, un día, a la edad de nueve o diez años, paseando, dando patadas a las piedras, me di cuenta de que deseaba ser escritor, artista. ¿Que cómo ocurrió? Yo también me lo pregunto. Mis parientes no eran nadie, granjeros muy pobres. No creo en las posesiones pero algo se apoderó de mí, algún pequeño demonio que me convirtió en escritor. ¿Qué otra explicación cabe si no?” (Clarke, 2006, p.123).

Empezó a trabajar a los 17 años en la revista *The New Yorker*, pero no adquirió relevancia hasta que dejó el puesto y escribió su primer relato: “Miriam”. El texto, publicado en la revista *Mademoiselle*, atrajo la atención de los críticos y fue seleccionado para el volumen de cuentos del premio O'Henry de 1946. Con 23 años hizo pública su primera novela, *Otras voces, otros ámbitos* (1975), que supuso una revolución para literatura del momento, ya que en ella se exponían temas como la homosexualidad y más tarde escribió *El arpa de hierba* (1951) o *Se oyen las musas* (1957).

A lo largo de su carrera literaria y artística, podemos ver que existe en la personalidad del autor una gran dualidad. Por un lado, su faceta más sociable, ya que desde su llegada a Nueva York fue creando un mundo extravagante y glamuroso lleno de fiestas lujosas, viajes y sueños. Y, por otro lado, el Capote escritor, obstinado en adentrarse en los lados más oscuros y solitarios de su propia consciencia. Por eso, parece lógico que en la esencia de todas sus novelas se encuentren temas como la angustia y el terror. Tal y como opina Manuel de la Aleja (1990): “Esto provoca que la literatura de Capote parezca pertenecer a un mundo privado, claustrofóbico, donde la realidad resulta siempre engañosa, definitivamente anormal e incluso grotesca” (p.23).

De hecho, el propio autor confesó a Gerald Clarke (1993) que sentía que no podía desprenderse de su ‘disfraz’ (p.139). Para el novelista, la parte más íntima de la persona se refleja en su obra, ya que pocas veces la muestra en sociedad. Algunos autores como Friedman (1968) supieron discernir ambas apariencias y aseguran que esa personalidad infantil y extravagante, en la que reivindicaba la originalidad de su trabajo y de su

comportamiento, “merece mucho menos atención que el Capote más privado que ha desarrollado una obra impresionante” (p.10).

El escritor de *A sangre fría* tuvo que afrontar una serie de incompatibilidades que revolucionaron su trabajo. Algunas de ellas fueron su condición sexual y su aspecto extravagante, que no encajaban con las directrices literarias del momento. Eso, sumado a su postura algo nihilista de la realidad, provocó que viera frustradas sus intenciones de pertenecer a la élite de los escritores norteamericanos.

Capote tenía además una concepción de que su faceta artística le alejaba del resto de las personas. Quizá por eso dijo a Lawrence Groebel (1986) que creía que “los artistas son terneros de dos cabezas. La mente trabaja a una escala más activa, más veloz, más sensible, y resuelta que la mayoría de la gente. La mayor parte de la gente tiene, digamos diez percepciones por minuto, mientras que un artista alcanza sesenta o setenta en el mismo tiempo.” (p.30). Los escritores, según Capote, eran personas ‘castigadas’ por el don que les había sido concedido y por ello a menudo trataban de calmarlo con alcohol o ansiolíticos.

Por otra parte, las carencias afectivas vividas en su infancia marcaron la forma en la que veía el mundo. Capote se obsesionó con la intimidad, ya que él veía incapacitado su propio sentimiento de pertenencia a alguien e incluso la capacidad de conocer realmente a otra persona, tanto que llegó a confesar su angustia a Gerald Clarke (2006): “Es como una especie de impotencia afectiva. No me refiero a lo que llaman impotencia psíquica ni desde luego a la impotencia sin más (aunque ambas o alguna de ellas puedan tener que ver) sino, en la esfera de las emociones, a un enorme y lacerante necesidad de amor combinada con una incapacidad, en el último momento, tanto para poseer como para ser poseído. La capacidad de ternura está presente pero falta el poder penetrar o de ser penetrado en lo más hondo de la intimidad” (p.16).

La obra literaria de Capote no se puede disgregar de su historia personal. Su forma de comprender la realidad se evidencia en cada una de sus novelas. En ellas, como en su vida, se reflejan innumerables contradicciones: por una parte, la reivindicación de una realidad que él consideraba grotesca pero a la que deseaba pertenecer del mismo modo. Aristócratas, estrellas de Hollywood, artistas, modelos, diseñadores... eran el entorno más habitual con el que se codeaba el novelista. Sus fiestas trascendieron tanto que su baile de máscaras llamado ‘Black and White Ball’ en Nueva York en 1966, llenó las

páginas de crónicas de la época y fue considerado por los medios como ‘la fiesta del siglo’.

Ese perfecto anfitrión por el que las altas esferas imploraban amistad, poco se parecía a la figura de ese otro Truman que se aisló durante 6 meses para escribir en soledad *A sangre fría*, la misma obra por la que más se conoce al autor y que acabó con él. Junto a su aparentemente perfecta figura social, continuaba existiendo paralelamente aquel niño perdido que escribía para aislarse de una realidad que necesitaba retratar, o de la que deseaba escapar. Su madre, que como él también trataba de huir de la mediocridad, fue una figura vital para comprender la personalidad del autor. Ambos compartieron un destino similar, ya que sus vidas se vieron abocadas a una terrible depresión, que acabó con el suicidio: una por no superar la ruptura con el hombre que dio el apellido a Truman; el otro, consumido por su propia novela, quizá la más conocida, *A sangre fría*.

3.2. LA NOVELA DE NO FICCIÓN: CONTROVERSIA TERMINOLÓGICA

El 16 de noviembre de 1959, Truman Capote abrió el periódico *New York Times* y en la página 39 encontró la siguiente noticia: “Wealthy farmer, 3 of family slain”. El crimen había tenido lugar el día anterior, el 15 de noviembre, y la narración comenzaba así: “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 shot gun blasts at closer range after being bound and gagged”.

Un granjero rico, su esposa y dos hijos pequeños que habían sido atados, amordazados y ejecutados a corta distancia con una pistola en una pequeña ciudad estadounidense llamada Holcomb, en Kansas, fueron la materia prima para la elaboración de una de las obras que Truman se aventuró a calificar como el nacimiento de la novela de no-ficción.

El autor se refería a este género como “una fórmula narrativa que emplea todos los recursos de la ficción pero que, sin embargo, se basaba en hechos reales” (Plimpton, 1966, p.304). Capote, que veía el *Nuevo Periodismo* como la forma de escritura más atrevida y audaz del momento, quiso aprovechar la misma técnica para experimentar con la novela. Ese nuevo campo de estudio le permitiría explorar nuevas fórmulas, que conjugarían el periodismo y la literatura en un mismo género. “Lejos de parecer un simple invento creativo, el escritor quiso hacer de su novela un campo de ensayo tan serio como vanguardista” (Eric Norden, 1968) (Elena Ortells, 2009, p.22).

Sin embargo, los críticos más estrictos con la obra de Truman Capote le recriminaron el uso de elementos irreales que aparecían en contadas ocasiones a lo largo de la novela. Una obra que debía ser fiel a su propósito: estar sujeta a la realidad. Por tanto, parece lógico que muchos de esos literatos le recriminaran adaptar una nueva fórmula a sus propios intereses. De hecho, en la novela se adentra en aspectos subjetivos e íntimos como la psique de los personajes, la descripción detallada de acontecimientos que no tuvo oportunidad de presenciar y utiliza mecanismos de unión y contexto que dependen en gran parte de su propio criterio. Por lo tanto, a pesar de que casi todos los hechos son reales, las interpretaciones y la caracterización en la profundidad de los personajes están influidas según el juicio del autor.

Para la documentación de *A sangre fría* el autor no toma nota de ninguna de las declaraciones que utiliza para escribir la novela, por lo que utiliza la memoria para escribir la historia. Este modo de elaborarla evidencia el hecho de que utiliza la recreación y completa las informaciones a través de sus recuerdos. Capote cree que su memoria actúa como una grabadora en la que va almacenando los testimonios y que allí permanecen intactos. Pero la psicología experimental demuestra que la memoria es transigente y poco fiable y puede añadir recuerdos de cosas que nunca sucedieron, modificar otros y, en definitiva, mezclar muy fácilmente realidad y ficción (Diges, 2016, p.3).

Lo que determina la novela de Capote y lo que diferencia *A sangre fría* de otras obras es que a pesar de considerarse una novela de no-ficción y de pertenecer a la corriente novo periodística, no se ajusta a la definición de ‘gran reportaje’. Ni mucho menos acata a las exigencias periodísticas de los códigos deontológicos que en 1910 se habían instaurado en la sociedad americana. El mundo de la información empieza a adquirir unas directrices debido a la capacidad cultural de codificar normas de conducta y a la existencia de una actividad profesional que se plantea las normas morales propias de una profesión como el periodismo. De hecho, fue en Kansas donde se ideó el primer código ético del periodismo gracias a la *Asociación de Editores de Kansas* y que más tarde adoptó la *Sociedad Americana de Editores de periódicos* (ASNE), que llegaría a anunciar la “Declaración de principios de la ASNE”, que continúa siendo el más reconocido entre los profesionales estadounidenses en la actualidad.

El criterio periodístico exige unas reglas indispensables, así como una lista de labores obligatorias que garantizarán el valor del trabajo final. En la “Declaración de principios de la ASNE”, los periodistas norteamericanos exigen pautas como la responsabilidad del profesional al manejar con información de gran valor para la sociedad, a la que sirve. Por ello, en su cuarto artículo exige verdad y precisión: “La buena fe con el lector es la base del buen periodismo. Se debe hacer todo lo posible para asegurar que el contenido de las noticias sea preciso, libre de prejuicios y en el contexto, y que todas las partes se presenten de manera justa. Los editoriales, los artículos analíticos y los comentarios deben mantenerse con los mismos estándares de exactitud con respecto a los hechos como los informes de noticias. Errores significativos de hecho, así como errores de omisión, deben ser corregidos con prontitud y prominencia”. (<http://asne.org/content.asp?contentid=171>)

En su novela, Capote no le da importancia a recoger fielmente los hechos, ni a apoyarse en una objetividad plena, sino que dirige la historia según sus interpretaciones. *A sangre fría* está construida con datos que aportan verosimilitud a los ojos de los oyentes: en el hilo argumental de la novela, todos los hechos encajan y resultan coherentes. Pero no por ello son necesariamente rigurosos y estrictamente veraces. Por otro lado, es igual de importante para un texto que aspira a ser periodístico atribuir la información y los datos que se publican. En este caso, el escritor narra la historia con numerosos puntos de vista, pero jamás utiliza la primera persona. Este rasgo evidencia aún más su falta de imparcialidad y para Dan Wakefield (1951), “la ausencia de la primera persona se mantiene como una extensión de la presencia del escritor que se siente con fuerza en la configuración y la dramatización de su material y en la gestión de las consecuencias” (p.14).

Además, en muy pocas ocasiones menciona de dónde han sido extraídas dichas informaciones. La única explicación que da el autor sobre cómo pudo tener acceso al material publicado aparece al principio de la propia novela, en los “Agradecimientos”, donde puede leerse: “Todo el material en este libro no se deriva de mi propia observación sino que se toma de los registros oficiales o es el resultado de entrevistas con las personas directamente afectadas, la mayoría de las veces numerosas entrevistas realizadas durante un período de tiempo considerable” (Capote, 1966, p.3).

Al margen de lo anterior, la forma en la que está escrita la novela también revela la subjetividad de Capote. El autor se permite cierta libertad expresiva y escoge cada palabra minuciosamente con el fin de construir una obra de arte. De hecho, para él es muy importante el orden: “Yo tengo muy buen sentido de la construcción. Construyo al revés. Siempre lo empiezo todo por el final y voy hacia atrás, hacia el principio. ¡Siempre es bueno saber adónde va uno!” (Groebel, 1986, p.87). Las expresiones que Capote utiliza se alejan completamente de la forma aséptica del periodismo y trata de buscar la belleza de las palabras, o como él mismo explica: “en la música que esconden las palabras” (Steinem, 1966, p.10).

Capote no ve tan importante discernir entre si lo que escribe se acerca a la verdad o no, sino que fija su atención en cuidar la calidad constructiva de su obra. Pretende dominar la narrativa de un modo que se desenvuelva con mayor rapidez pero, al mismo tiempo, con mayor intensidad. Por mucho que *A sangre fría* entre dentro del nuevo canon de la literatura basada en el periodismo –o quizá al revés–, la técnica que en ella se utiliza demuestra que el autor pretendía jugar con la realidad y escoger cada palabra con el mayor respeto y cuidado por el arte, pues Capote considera que la escritura “posee leyes sobre la perspectiva, sobre las luces y las sombras, al igual que las poseen la pintura o la música” (Capote, 1964) (Walter Allen, 1964, p.17).

Truman Capote se encuentra en este ámbito un gran debate: entre la posibilidad de ser fiel a la fórmula que él mismo presumía de haber inventado o en desarrollar una obra de arte y cumplir con el propósito de ser considerado como uno de los novelistas más importantes de su época. Parece que en este caso sus ideas se inclinaban hacia la última opción ya que el escritor consideraba que la narración objetiva de los hechos de ninguna forma podía ser arte. Tal es ese pensamiento que en uno de sus relatos breves titulado “Nueva York”, el autor sentencia que “la vida es la vida y el arte es el arte. No se puede coger la vida real y convertirla en arte” (Inge, 1987, p.223). Para él, el arte no es una mera transcripción de la realidad sino que consiste en una producción donde el escritor es el eje clave del relato, ya que de él depende el elemento artístico resultante. Por ello, Capote se justifica alegando que, si bien no todo lo que narra es verídico, lo que realmente persigue su literatura es el arte.

Para el novelista, el daño colateral de la mentira era el arte. Por eso, no lo considera dañino sino necesario. De hecho, el autor considera que la realidad y la ficción no son

dos entes divididos y diferenciados. Mentira y verdad se entremezclan, son dos elementos que se necesitan para existir, que caminan en paralelo. Tanto es así que Capote llegaría a decir que ambos “están confluyendo como dos grandes ríos [...] divididos por una isla que se está estrechando cada vez más. Los dos ríos, de repente, acabarán confluyendo de una vez para siempre” (Groebel, 1985, p.25).

Las descripciones y recreaciones que realiza de lugares y personas no provienen de su capacidad de retratar los hechos de la forma más pura posible. Por tanto, el mensaje está contaminado continuamente por sus percepciones y la caracterización de los personajes depende de la afinidad o rechazo que le produzca. Capote fija la atención en determinadas escenas y obvia otras, para guiar al lector sutilmente hacia el mensaje que quiere transmitir. Aunque esta idea parezca ir en contra de los intereses del *Nuevo Periodismo*, sí van en consonancia con las ideas del escritor, que no cree que el artista deba anotar y transmitir puramente la realidad. El problema de la distorsión siempre será su obstáculo contra la verdad absoluta.

Esta misma idea se menciona en *Autorretrato*, donde se plantea si es un escritor veraz y se responde a sí mismo de la siguiente forma: “Como escritor, sí, creo que sí. Personalmente, bien, depende; algunos de mis amigos consideran que a la hora de contar un acontecimiento o una noticia tiendo a alterarlas, o a adornarlas. En lo que a mí me respecta, considero que simplemente lo llamo hacer que algo cobre vida. En otras palabras, una forma de arte” (Capote, 1993). Y termina afirmando que “el arte y la verdad no son necesariamente fáciles de compatibilizar en la cama” (Capote, 1993).

La novela no es un producto puramente objetivo sino que está construido entre una mezcla de elementos reales e interpretaciones y sensaciones del autor. La intención real del escritor es adaptar a su novela los mejores rasgos de la literatura y el periodismo –al menos, los que él considera que son mejores– para combinar lo mejor de ambos campos: “El periodismo se mueve en un plano horizontal, contando una historia, mientras que la ficción la buena ficción se mueve verticalmente, profundizando más y más en el personaje y en los acontecimientos. Al tratar un suceso real con técnicas de ficción, es posible conseguir esta síntesis: esto es, la novela de no-ficción” (Steinem, 1966, p.26).

Por tanto, resulta comprensible que el propio Capote (1968) matizara en una entrevista concedida a Eric Norden (1968) afirmando que “deseaba escribir una narración

periodística que se valiera de todos los recursos creativos y técnicas de la ficción para contar una historia auténtica como si se tratara exactamente de una novela” (p.2). El escritor era defensor de que el periodismo y la literatura enriquecían la creación artística y comprendía una revolución para ambos campos. Y, aunque el producto resultante no es la veracidad periodística que promete este nuevo concepto, el autor no descarta que al menos lucha por acercarse a ella lo máximo posible.

En el prefacio de *Los perros ladran* (1973), analiza la relación entre verdad, realidad y arte de esta forma: “De ahora en adelante, todo lo que aquí se presenta está basado en hechos reales, aunque esto no signifique que sea la verdad pero sí que se acerque a ella tanto como me ha sido posible hacerlo. El periodismo, sin embargo, no puede ser totalmente puro –tampoco la cámara puede serlo, ya que, después de todo, el arte no es agua destilada: las percepciones personales, los prejuicios, el sentido de selección de cada uno contaminan la pureza de la verdad absoluta” (p.2). Para Capote, tal vez la verdad no exista como un producto real al que llegar pues ni siquiera el periodismo, que se jacta de llevar consigo el requisito de veracidad absoluta, consigue el objetivo finalmente.

En muchas ocasiones y ante medios de comunicación, Capote se autoproclamó creador de la ‘Non-fiction novel’ aunque tuvo que retractarse porque esa técnica ya había sido practicada ocho años antes por Rodolfo Walsh, con su novela *Operación Masacre* (1957). Walsh reflejó el nuevo modo de utilizar la literatura a través de su novela, basada en los generales Tanco y Valle, que se sublevaron contra el gobierno de facto de Aramburu que había destituido a Perón en 1955. El levantamiento fue reprimido brutal e ilegalmente y Walsh supo combinar literatura y periodismo mucho antes que el escritor. A pesar de que Capote fue consciente de este hecho, sí que consideró que llevó la técnica de la novela de no-ficción a su máxima expresión en cuanto a técnica y desarrollo, como ningún otro anteriormente.

Capote defendió hasta el final que el subgénero de la novela de no ficción aún estaba por explotar, ya que, ni los periodistas habían incorporado hasta el momento técnicas narrativas, ni los literatos habían desarrollado en sus novelas una labor investigativa de la realidad. Quizá la insistencia del escritor a la hora de calificar su obra como un relato ante todo periodístico y veraz haya sido la causa de tanta polémica. Sin embargo, no se debería valorar *A sangre fría* como si de un trabajo periodístico se tratase. En su novela,

el escritor no defiende una realidad universal, sino una individual. Para él, todas las verdades existen en un mismo contexto y aboga por la libertad de cada sujeto a interpretar el mundo que les rodea. Por lo tanto, no se debería juzgar por su valor periodístico, sino por su calidad artística y literaria, que en ningún caso debe ajustarse a los criterios de veracidad.

3.3. EL ÚLTIMO EN VERLOS CON VIDA

El 25 de septiembre de 1965, Capote publicaba el primer capítulo de *A sangre fría* (“The last to see them alive”) en la revista *The New Yorker*. El escritor decidió publicar primero la historia en cuatro fascículos en la revista en la que trabajaba, antes de lanzarla al público como una novela. Los tres capítulos restantes salieron a la luz el 2, el 9 y el 16 de octubre respectivamente, con los siguientes títulos: “Persons unknown”, “Answers” y “The corner”. Y decidió mantener este orden una vez se convirtió en novela, formando de este modo los cuatro capítulos en los que está dividido *A sangre fría*.

La novela de Capote siempre ha estado ligada al periodismo. Nació por la atracción de Capote hacia la noticia de la familia Clutter, en un pequeño pueblo del condado de Kansas, que aparecía en el periódico *The New York Times* el 16 de noviembre de 1959. Y seis años más tarde sería publicada en otro medio de comunicación, en la revista *The New Yorker*.

El escritor se sintió repentinamente interesado por los sucesos que ocurrieron el 15 de diciembre en la pequeña localidad de Holcomb. Esta fue la primera vez que Capote, que hasta entonces se había considerado como un escritor de ficción, se sintió deslumbrado por retratar la más cruda realidad. Así lo cuenta en la biografía de Gerald Clarke (1988): “No podía sentarme a escribir... Era como si en la habitación contigua hubiera una caja de bombones, a la que no pudiera resistirme. Quería escribir sobre la realidad en lugar de escribir ficción. ¡Había tantas cosas sobre las que sabía podía investigar, tantas cosas que podía descubrir! De repente, los periódicos se convirtieron en algo vivo y me di cuenta de que, como escritor de ficción, tenía serios problemas” (Capote, 1988) (p.42).

Capote, interesado en escribir una obra que contuviera los valores del *Nuevo Periodismo* y crear lo que para él sería la primera novela de no-ficción, encontró en ese suceso el tema idóneo para desarrollarlo. Un tema que, según él, se adaptaba al

experimento literario que quería desarrollar pero que no le atraía especialmente. “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 fuera rigurosamente cierta” (Groebel, 1986, p.113).

Fue entonces cuando Capote decidió hablar con el editor de *The New Yorker*, Mr. Shawn, quien afirmó al respecto: “Tal como lo concibió en principio, los asesinatos podían seguir siendo un misterio. Se proponía escribir una obra acerca de la ciudad y de la familia, sobre cómo habían vivido. Pensé que había materia para una obra literaria de gran envergadura y extraordinaria” (Clarke, 1993, p.334). Al principio el autor no tenía prácticamente interés en los culpables, sino en desarrollar una historia que girase en torno a la vida de los fallecidos: quiénes eran, qué hicieron antes de morir, con quiénes interactuaban y saber más sobre aquel micromundo que se desarrollaba en Holcomb.

Tanto es así que llegó a afirmar a Delwey, el hombre que supervisaba la investigación en nombre de la sección del FBI en Kansas, que la verdadera razón por la que se instalaba allí era para hacer una historia sobre la familia hasta el momento de los asesinatos “y no le importaba en absoluto si llegaban a resolverse o no” (Clarke, 1993, p.337). Parece ser que, durante el desarrollo de su obra, decidió cambiar de rumbo, ya que la vida de los asesinos resulta ser, al final, el tema sobre el que gira y se desenvuelve la novela.

Así, a mediados de diciembre, Truman Capote subió a un tren hasta Kansas. Alquiló un Chevrolet que le permitiera acceder hasta Garden City, situado en el borde occidental del estado, a cien kilómetros del límite con Colorado, que se extiende en el semiártico altiplano, en un punto donde el continente empieza a estrecharse hacia arriba antes de dar el gran salto hasta las Montañas Rocosas. Se trataba entonces de una ciudad próspera, gracias al trigo y al gas natural, republicana hasta la médula, una ciudad de abstemios y de devotos cristianos que todos los domingos por la mañana llenaban un total de veintidós iglesias. Y a sólo 10 kilómetros de la Nacional 50, estaba la casa de los Clutter, en el cercano pueblo de Holcomb.

“Todo parecía un descubrimiento. 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” (Capote, 1993) (Clarke, 1993, p.334), afirmó Capote sobre el hogar de la familia Clutter. El escritor quería ante todo alejarse de su figura de periodista exitoso y

camuflarse como un ciudadano más de aquella ciudad. Para esta tarea, le pidió a Andrew Lyndon que le acompañase, pero no le fue posible. En lugar de él, viajó a su lado Nelle Harper Lee, quien aceptó y llegó a afirmar: “El crimen le intrigaba, y a mí me intrigan los crímenes, así que, chico, me apetecía ir. Me atraía mucho” (Capote, 1993) (Clarke, 1993, p.334).

Capote acabó convirtiéndose en el confidente de todos sus habitantes gracias a su trato cercano y quizá también al hecho de que nunca usaba grabadoras ni anotaba nada de los testimonios que iba recopilando. Sus fuentes primarias se sentían cómodas y libres de expresar lo que sentían y pensaban. Por ello el autor supo tejer un entramado de visiones y puntos de vista sobre los pensamientos y secretos más íntimos de todo aquello que envolvía Holcomb y el asesinato de la familia Clutter.

Pero más que una novela que nacía por y para un nuevo género literario, Capote quería escribir una historia atemporal, basada en sentimientos y emociones duraderas, con las cuales cualquier persona pudiera sentirse identificado, independientemente de la época y la cultura en la que estuviera. Necesitaba un elenco de personajes complejos, unidos por un fatídico final, que reflejara una realidad cruda y sincera. Y la encontró, por primera vez, en la realidad. Así lo expresa en K. T. Reed (1981): “No tenían ni idea de quién lo había hecho ni por qué pero la historia me impresionó muchísimo. De repente me di cuenta de que, quizás, un crimen podría ser el tema adecuado para el gran reportaje que deseaba realizar. Dispondría de un amplio elenco de personajes y, mucho más importante, sería algo intemporal. Sabía que necesitaría cinco años, quizás ocho o diez años, para hacerlo y que no podía trabajar en nada efímero, momentáneo. Debía tratarse de un hecho relacionado con las emociones duraderas de la gente” (Capote, 1981) (p.51).

3.4. CAPOTE EN *A SANGRE FRÍA*: PRESENCIA, TRANSFERENCIA Y DESGASTE

Para entender en su gran amplitud la obra de Capote, se ha de analizar especialmente la implicación del autor en su novela, ya que éste es uno de los grandes rasgos innovadores de *A sangre fría*. Hasta entonces, el escritor basaba sus novelas en la experiencia de su propia imaginación. En las novelas tradicionales, el escritor utiliza como materia prima la mentira o, en cualquier caso, la verdad que subyace a su propia consciencia. Sin embargo, cuando hablamos de novela de no ficción encontramos la

característica de que la documentación parte de la realidad y, en este caso concreto, de un suceso real que fue noticia en *The New York Times*.

Siguiendo las bases del experimento que él consideraba haber inventado, Capote necesitó documentarse con rigor informativo, como si de un ‘Gran reportaje’ se tratase. Tanto es así que para dicha hazaña se adentró en la vida de los habitantes de Holcomb y se camufló como uno más, viviendo una vida totalmente ajena a su fama y éxito. El escritor, con su intención de crear un vínculo de confianza y no de profesionalidad para lograr la mayor cantidad posible de información, acabó cruzando la línea entre su trabajo y la vida personal. Tanto es así que llegó a tener una relación íntima con los detenidos y afirmó: “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” (Capote, 1986) (Groebel, 1986, p.113). Por tanto, no es extraño pensar que *A sangre fría* acabó absorbiendo al propio Capote. De hecho, él mismo reconoció que se enfrascó de tal manera que empezó a dominarle y a consumirle la vida.

El escritor pasó seis años de su vida escribiendo y perfilando la novela. Pero no sólo eso; se obsesionó con ella hasta tal punto que se aisló de su rutina y del mundo durante largas temporadas para escribir en Suiza, en un lugar escondido. El autor, que aseguraba que no le gustaba estar solo durante un periodo demasiado largo de tiempo y necesitaba estar en contacto con la sociedad –una sociedad que le aterraba y que necesitaba a partes iguales–, se enfrentó a sus miedos para dedicarse enteramente a su obra. Los años que estuvo yendo y viniendo de Kansas, alojándose en moteles poco frecuentados, le sirvieron para potenciar esa realidad dramática y terrible que firmaba la identidad del escritor. Él mismo confesó que el tiempo que invirtió en su obra “lo encontraba aterrador. Había algo inquietante en ello” (Groebel, 1986, p.113).

La relación que Capote establece con los asesinos es el mejor ejemplo para entender la implicación del escritor en su novela. La experiencia en Holcomb fue traumática para el escritor, en gran medida, porque llegó a implicarse emocionalmente con Perry y Dick. Gran parte del material y producción de *A sangre fría* existe gracias a las conversaciones íntimas que mantenía con ellos. Ese contacto fue tan sincero que el novelista se vio afectado por el trato que ambos recibieron y creer ciegamente que alargaron sus vidas, encarcelados y bajo unas condiciones infrahumanas, únicamente para acabar ahorcándoles. Capote consiguió empatizar tanto con los asesinos que sintió

su encarcelamiento en primera persona ya que afirma que para él “casi fue como vivir en una celda para condenados a muerte” (Groebel, 1986, p.348).

Este vínculo le produjo un dilema moral. Por un lado, Capote tenía claro que el libro sólo podría difundirse cuando la historia tuviera un final, que se traducía en que los asesinos fueran ejecutados y se estableciera lo que habían dictaminado los jueces. Él mismo le confesó a Newton: “Ah, me parece que estoy demasiado implicado emocionalmente con este material. Dios, qué ganas tengo de terminar” (Capote, 1986) (Groebel, 1986, p.369). Pero, por otra parte, la relación de amistad que había establecido con Dick y Perry le despertaba cierta sensación de angustia y compasión por ambos después de seis años de su vida tratando de conocer a fondo su historia. De ahí el dilema moral en el que se debatía el autor y que le provocaría graves crisis nerviosas. Publicar su libro significaba para él apartar un problema que había adoptado a nivel personal y poder encontrar la paz que ansiaba. Pero, por otra, “la publicación sería, casi con toda seguridad, inmediata a la desdichada muerte de dos hombres que lo consideraban su amigo y benefactor; dos hombres a quienes había ayudado, aconsejado y, en el caso de Perry, instruido” (Groebel, 1986, p.369).

Sin embargo, en su aspecto social al escritor le costaría reconocer este dilema. En una fiesta organizada por Glenway Scott en 1963, Capote contaba a sus invitados que el libro no se podría difundir hasta que Perry y Dick fueran ejecutados así que “se moría de ganas de que desaparecieran de una vez” (Plimpton, 1997, p.40).

Capote tenía una doble concepción de los asesinos, pues por un lado los veía como personas reales con las que podía empatizar, sobre todo en el caso de Perry, pero por otro eran los protagonistas estrella de su obra maestra. Por ello, tendía a deshumanizarlos y a pensar en ellos como personajes de ficción: “Me encuentro en un increíble estado de tensión y ansiedad. Perry y Dick han presentado al Tribunal Supremo una apelación para un nuevo juicio. Si lo obtienen en cierto modo sería un desastre” (Capote, 1993) (Clarke, 1993, p.365).

Por tanto, aunque a Perry no le hiciera muy feliz el hecho de que en enero de 1965 admitieran su última apelación, Capote pudo finalizar *A sangre fría* y terminar aparentemente con su sufrimiento. “Como puede que hayas oído, el Tribunal Supremo ha rechazado las apelaciones (por tercera puñetera vez), así puede que pronto suceda algo en un sentido o en otro. Me he llevado ya tantas decepciones que casi no me atrevo

a confiar. Pero ¡deséame suerte!” (Capote, 1993) (Clarke, 1993, p.369), le escribió Capote a Mary Louise.

Las ejecuciones se programaron de nuevo para la madrugada del 14 de abril. Perry y Dick pensaban que Capote podía conseguirles un nuevo aplazamiento. Pero esta vez el escritor no les ayudaría. Perry lo llamó al hotel dos o tres veces, y uno de los asistentes del alcaide lo intentó siete u ocho veces más. Pero, como no conseguía hablar con él, le envió un telegrama a Muehlebach: “Estoy esperanzado y esperando su visita, tengo pertenencias para usted. Por favor, contésteme al recibo cuando cree que llegará”. Capote contestó: “Querido Perry. No puedo visitarte hoy porque no está permitido. Tú [sic] siempre amigo, Truman”. Sin embargo, Perry sabía de primera mano que Capote estaba mintiendo.

La implicación que mantuvo Capote con los asesinos, en especial con Perry, le impedía mantener todo rasgo de objetividad. Tal era esa intimidad que Perry escribió una carta al escritor y a Nelle a las 11:45 de su última noche, una hora y quince minutos antes de que le pusieran la soga al cuello: “Siento que Truman no pudieses siquiera acercarse a la cárcel con unas palabras previas a esta encorbatada fiesta. Sea cual fuese la razón para no dejarse ver, quiero que sepan que no puedo echárselo en cara y que lo comprendo. No queda mucho tiempo, pero quiero que sepan que estoy agradecido por su amistad de estos años y por todo. No sé expresarlo muy bien pero quiero que sepan que les he tomado mucho afecto. El tiempo apremia. Adiós, amigos. Les desea lo mejor. Su siempre amigo, Perry”.

A pesar de la difícil dualidad entre su faceta como amigo de Perry y como escritor de *A sangre fría*, en ningún momento se planteó dejar su novela, pues como él mismo confesó a Newton: “Supongo que sonará pretencioso, pero me siento obligado a escribirlo, aunque todos estos materiales me tengan cada vez más anonadado, pasmado, horrorizado de verdad (por las noches tengo pesadillas horribles). No sé cómo al principio pude sentirme tan distante y objetivo” (Capote, 1993) (Clarke, 1993, p.348). En esta cita, además se reconoce claramente que, si en algún momento se ajustó a los criterios veraces y fuera de juicios del periodismo, a lo largo de la novela se convirtió en un personaje más de su producción. Esto mismo se reconoce en la obra, que se vuelve más imparcial en sus últimas páginas y conforme avanza encontramos más elementos subjetivos y dramáticos en cada escena. De hecho, ese dolor llegó a exteriorizarse y se

convirtió en impotencias físicas, pues Capote reconoció que mientras escribía el final, se le paralizaba completamente la mano y le dificultaba la escritura (González de la Aleja, 1990, p.35).

Capote jamás aceptó del todo aquella experiencia que vivió desde y para su novela. Pero, sobre todo, lo más destacable, es que afectó sobremanera a su vida personal. El proceso judicial al que estuvieron sometidos Perry y Dick, desde los innumerables aplazamientos hasta la resolución final, y la estancia en el corredero de la muerte calaron en la personalidad del autor, e incluso pudieron marcarle el resto de su vida.

En enero de 1966 se publicó el libro y, gracias al enorme éxito que obtuvo, Capote fue considerado como uno de los mejores escritores del siglo XX. Esto revolucionó su estatus hasta tal punto que comenzó a codearse con grandes personalidades del momento. Sin embargo, el escritor jamás pudo recuperarse de aquella otra vida que abandonó cuando publicó finalmente la novela. Él mismo llegó a reconocer que después de terminarla perdió su equilibrio. “Nadie puede hacerse una idea de lo que supuso para mí *A sangre fría* [...] Casi acabó conmigo. Creo que, en cierto modo, acabó conmigo. Antes de comenzarla, era una persona equilibrada, hasta cierto punto. Después, algo me ocurrió. No puedo olvidarlo, especialmente la impaciencia del final. ¡Fue horrible!” (Ortells, 2009, p.36).

A pesar del éxito que cosechó gracias a *A sangre fría*, entre 1964 y 1976, Capote aminoró su producción literaria. En parte, por los compromisos sociales como programas de radio, entrevistas o eventos. Y por otra, por el trauma de las consecuencias emocionales y físicas que tuvo que sufrir por atreverse a vivir desde dentro su novela. Desde ese momento, comenzó a padecer graves dolencias y problemas físicos como parálisis de la mano derecha, insomnio o episodios de ansiedad, a los que también se sumaron desequilibrios mentales que le condujeron a la dependencia de medicamentos como ansiolíticos y fármacos.

Lejos de cualquier discusión, lo que parece evidente es que su novela cambió completamente los esquemas de Capote. Aparentemente, cumplió su propósito: escribir la primera novela de no ficción y convertirse en un escritor excepcional para la literatura norteamericana. Pero también fue su decadencia, ya que reforzó la realidad terrible en la que creía el autor y terminó por cobrarse, gracias a la dependencia al alcohol, su inminente autodestrucción. A pesar de su terrible desenlace, el autor llegó a confesarle a

Gerald Clarke (1993) que escribir *A sangre fría* fue “una experiencia extraordinaria...” y añadió: “En muchos aspectos lo más interesante que me ha sucedido nunca” (Capote, 1993) (p.36).

3.5. AUTOPSIA DE A SANGRE FRÍA

Holcomb, en Garden City, un lugar descrito por Capote como paradisíaco, fue el escenario perfecto para representar la sociedad americana de los años sesenta. La emigración de los protestantes europeos al Nuevo Mundo responde a un asunto de creencias: las comunidades puritanas de Nueva Inglaterra sintieron la amenaza en su propio lugar de origen, y es por eso que decidieron emigrar. Por lo tanto, no es de extrañar que dentro de su percepción el mal exista lejos de sus comunidades y de su moral estrictamente religiosa, emblema de la pastoral americana.

El contexto que acogió los terribles sucesos de noviembre de 1959 fue el de una ciudad próspera gracias al cultivo del trigo y a la producción de gas natural. El ambiente se presenta al lector como un lugar idílico donde los vecinos se conocían entre ellos y había un clima generalizado de paz y colaboración. Quizá lo más representativo es su tendencia republicana y la ideología cristiana, casi devota, de la cual casi todos los ciudadanos participaban asistiendo estrictamente a la iglesia.

Precisamente por ese motivo, los asesinatos que tuvieron lugar en el cercano pueblo de Holcomb, a sólo 10 kilómetros de la Nacional 50, causaron más impresión de la que hubieran causado en cualquier otro lugar. Los habitantes, que hasta ese momento dejaban las puertas de sus casas abiertas, pasaron a desconfiar de sus más allegados y quisieron buscar un culpable lo antes posible. La comunidad vio amenazadas por primera vez sus creencias y tuvieron que dormir “con la escopeta cargada al lado de la cama” (Clarke, 1993, p.15). Por ello, se vio aún más intensificada la búsqueda de aquellos individuos marginales que habían alterado su paz y habían desestabilizado sus certezas.

Cabe destacar que la ciudad de Garden City no es el único escenario que aparece en *A sangre fría*. Capote quiso representar un juego de escenarios para poder orientar al lector hacia su verdadera intención. El uso de contrastes con contextos completamente distintos, como el cementerio o la cárcel, se utiliza para perturbar la paz inicial bajo la que parecía sostenerse la pequeña localidad de Kansas. La antítesis de ambos campos y

la puesta en escena de las dos premisas dentro de una misma historia crean una sensación de amenaza constante.

Capote adjuntó una serie de documentos que aportaban veracidad al relato: 114 cartas, 133 dosieres carcelarios, 143 informes de los agentes que siguieron el rastro de los asesinos, 145 notas oficiales, 183 transcripciones de los interrogatorios y 209 escritos que Perry redactó en la cárcel de Garden City. Sin embargo, el escritor consideró más importante las diversas versiones de la historia que le confesaron los habitantes de Holcomb. Por lo tanto, obviando dichos datos oficiales, la narración de Capote se basa en un puzzle de diferentes testimonios de unas determinadas personas que compartían el mismo espacio-tiempo y bajo unas convicciones propias. Así pues, el mensaje está continuamente influenciado por las opiniones subjetivas del narrador momentáneo, sumado a las propias interpretaciones de toda esa información que llega finalmente al escritor, que es el que ejerce de filtro y moldea la historia a su antojo en última instancia.

A sangre fría se construye gracias a la riqueza de voces que el autor utiliza para transmitir un mensaje –bajo esa supuesta asertividad– cargado de intencionalidad. Capote dota a los sujetos de su propia consciencia, pues recoge sólo los datos que le interesa para justificar su propia visión de la historia. En la ficción, es lógico que el escritor cree y profile los personajes a su antojo, ya que la única condición que exige la literatura es que parezcan veraces en la mente del lector. Pero en la novela de no ficción no quedan tan claras cuáles son las licencias que se conceden a la hora de describir y dar voz a un personaje. El mismo Capote (1990), sin embargo, reconoció que en la novela de no ficción se puede manipular, ya que admitió: “Si pongo algo en lo que no estoy de acuerdo puedo siempre poner una calificación dentro del contenido sin tener que entrar en la historia yo mismo...” (González de la Aleja, 1990, p.41).

Al final, tras convertirse en un habitante más de Holcomb, Capote conseguía la información sin que los habitantes se dieran cuenta del objetivo del periodista. Tanto es así que una de las personas que le proporcionó información, Willma Kidwell, madre de Susan (la que fue la mejor amiga de Nancy Clutter), dijo: “No daba en absoluto la impresión de que te entrevistara. Sabía cómo darle la vuelta sin que te dieras cuenta”. Capote no se presentaba a los habitantes como el inventor de la novela de no ficción o el famoso periodista del *The New Yorker*, sino “como el amigo sobre cuyo hombro

poder descargar la amargura de aquellos terribles días” (Clarke, 1993, p.338), hecho que potenció aún más el ambiente intimista y humano de la novela.

Por tanto, Capote trata de justificar la objetividad con el tratamiento de un narrador en tercera persona y la presencia de documentos que tratan de aportar veracidad al relato además de, como hemos mencionado, un uso de los diferentes puntos de vista a la hora de narrar la novela, como si se tratara de enriquecer el lenguaje con multitud de fuentes de información. A pesar de esto, los diferentes puntos de vista jamás se contradicen, como podría ocurrir en un texto periodístico o de investigación. Cada narrador transmite una escena, y en el transcurso de la historia todo fluye con naturalidad sin ningún tipo de bifurcación sobre un mismo tema dentro de la novela.

El rastro de subjetividad del autor en *A sangre fría* empieza desde la documentación. Capote nunca usaba cuadernos, ni notas, ni grabadoras, por lo que cualquier dato dependía directamente de su memoria y, por consiguiente, partía de su propia interpretación de los testimonios que utilizaba como fuente de información. Pero quizá el ejemplo más evidente de su huella personal quede marcado por la forma en la que describe a los personajes. El escritor describe a cada sujeto como si pudiera saber todos sus secretos, conocer su psique y entender su personalidad, casi como un narrador omnipresente. Sus descripciones valorativas, llenas de representaciones minuciosas y adjetivaciones, crean en el lector una sensación de rechazo o aceptación que depende casi exclusivamente de la opinión que tenga de ellos el propio Capote. Un ejemplo evidente podría ser cómo presenta a Larry Hendricks como una persona íntegra y de confianza, mientras que Mrs. Clare despierta sospechas por su papel grotesco.

Siguiendo estos parámetros, no es extraño que Capote eligiera meticulosamente sobre qué ojos debían ver los lectores la narración, sobre qué punto de vista necesitaba que el lector comprendiera los hechos. Así lo cree Manuel González de la Aleja (1990): “Para describir el estado de la casa y los cuerpos, Capote ofrece la información a través de los aterrados ojos de Susan. Y luego elige a Larry Hendricks para continuar la narración: un personaje que no es testigo de especial importancia pero que tiene la virtud de ser profesor de inglés y potencial novelista” (p.65).

La idea del bien y del mal subyace en cada uno de los personajes y se va desdibujando a medida que transcurre la novela. Y la familia Clutter encaja perfectamente como el ejemplo perfecto de lo que la sociedad considera como válido. Los Clutter encarnan la

idea del bien y su estabilidad no sólo representa los valores de ese tipo de comunidades sino que figura todo lo que esa sociedad aspira a ser: una familia unida, creyente, puritana, fiel a su comunidad y de moral recta e intachable.

Hebert Clutter, que se presenta como líder y cabeza de familia, es considerado como una figura casi heroica, símbolo del sueño americano. Comenzó a ascender en la escala social partiendo desde su propia humildad, a base de trabajo duro y constante, y llegó a una clase social cómoda y pudiente. Eso se añade a la figura de padre modélico y de estricta fidelidad a sus creencias. De hecho, sus convicciones son más fuertes que cualquier cosa y el hecho de que el novio de su hija Nancy Clutter, Bobby, pertenezca a una comunidad religiosa diferente a la suya, es motivo suficiente para impedirle a su hija pequeña casarse con él.

A pesar de que el matrimonio tenía cuatro hijos –tres chicas y un chico–, Eveanna y Beverly, las hijas mayores de los Clutter, aparecen en contadas ocasiones en el libro. Ellas sobrevivieron ya que, cuando ocurrieron los asesinatos, ya no vivían en el hogar paterno, pues Eveanna había contraído matrimonio formando su propia familia, y Beverly estudiaba enfermería en Kansas City. Sin embargo, sus hermanos pequeños, Nancy y Kenyon, fueron dos figuras muy importantes para el autor. Ambos representaban el modelo de adolescente perfecto: educados, inteligentes, serviciales con su comunidad y desvividos por su familia.

El único punto de inflexión que desestabiliza esa concepción de familia idílica que describe Capote es Bonnie Clutter, la madre y esposa de Hebert. Su figura de mujer entregada a su familia queda en segundo plano por su depresión y desequilibrios mentales, que la llevarían incluso a pasar largas estancias en instituciones psiquiátricas. Mrs. Clutter es la única ‘mancha’ en la impecable familia, ya que parece estar ensimismada en su melancolía y es incapaz de asumir las responsabilidades de una persona adulta. Aparece como una figura que Capote representa bajo la perspectiva de una mujer que se excluye en su propio universo y que es demasiado sensible para la crudeza de este mundo. Es por ello que el papel de madre lo asume Nancy, a la que le otorga una madurez precoz casi obligada por la ausencia de su propia madre.

A pesar de que en un principio el peso de la novela lo iba a tener exclusivamente la historia de la familia Clutter, el producto final sólo se centra en ellos en la primera parte de la novela. Durante las descripciones de los episodios previos a la muerte de los

Clutter, el escritor se toma la licencia de avisar al lector de que estos momentos serán los últimos de sus vidas. Estos elementos valorativos y el hecho de adelantar acontecimientos hacen que nunca se abandone la presencia del escritor dentro de la novela, por lo que deja claro su implicación en ella. A pesar de que en *A sangre fría* no se prescindía nunca del papel del narrador, aparece nuevamente una consciencia omnipresente, como si el escritor conociera todos y cada uno de los hechos aunque no los haya presenciado. Estas premoniciones están plagadas de una evidente carga simbólica, que recuerda al lector la fugacidad y el sinsentido de la vida.

Mostrar la rutina de la familia a través de descripciones minuciosas retrata de una manera lógica y coherente las propias interpretaciones de Capote, que se presentan con una riqueza de descripciones que recuerda a secuencias cinematográficas. Aun así, su afán de notoriedad queda demostrado y, con ello, la imposibilidad de ser objetivo ante el propósito de sentirse dentro de la obra.

La figura de los asesinos dentro de la novela es tal vez el elemento más significativo para entender *A sangre fría*. Sin duda, los verdaderos protagonistas de la historia se convirtieron en amigos íntimos del escritor, quien pagó sus lápidas, lloró su muerte y cuya experiencia vital le causó traumas que le acompañarían el resto de su vida. Capote hizo todo lo posible por documentarse a fondo sobre la vida de Perry y Dick, por lo que llegó a pagar diez mil dólares para que le dejaran visitar a los detenidos. Capote fue autorizado a visitar a Perry y a Dick casi a su antojo y, a partir de junio de 1963, también a escribirse con ambos.

A pesar de que Capote asegurase que jamás estableció un juicio sobre ellos, la propia visión del autor queda continuamente reflejada en cada elemento descriptivo de la novela. El autor utiliza los melodramas típicos del siglo XIX en los que el aspecto físico del individuo hacía evidente su maldad. Gracias a la especial dedicación que utiliza Capote para relatar la apariencia física de sus personajes podemos entrever qué piensa sobre sus protagonistas.

El cuerpo de Perry, según el escritor, se asemejaba al de un niño de doce años cuyas piernas atrofiadas desequilibraban el torso del adulto que era. En contraposición, el rostro de Dick “parecía compuesto por 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” (Ortells, 2009, p.36).

El narrador se encarga de justificar el relato alegando que estas deformidades se crearon fruto de accidentes de circulación y fueron adquiridas involuntariamente, pero en el relato observamos que esta caracterización tan específica no puede ser resultado de la casualidad y objetividad. Las condiciones físicas de Perry, a pesar de ser grotescas, le mantienen alejado de toda culpa. Aun así, se sigue refiriendo a la mirada de Dick con adjetivos como reptil, venenosa y maligna a modo de advertencia de su verdadera naturaleza, que se refleja en su ser. En cambio, la mirada de Perry sólo desconcierta y aligera el crimen que cometieron, pues despierta en el lector sentimientos para nada incriminatorios como la melancolía, la soledad y la inocencia.

En la obra de Capote las descripciones físicas se adaptan al interior del personaje o, al menos, a la opinión que estableció sobre ellos el propio autor. Dick y Perry tienen en común que ambos presentan una deformidad física que casi podría convertirse en un guiño de su deformidad emocional interior, la cual refleja en algunos casos la incapacidad de amar. Según Stanton (1999), los personajes de Capote están aislados, son paranoicos, extravagantes, solidarios, no amados, criminales, víctimas y a menudo inútilmente violentos; no son miembros saludables de la sociedad y sus historias apenas proporcionan inspiración moral. No desean ayudar a otros y, peor aún, ni siquiera desean ayudarse a sí mismos.

Capote incluso utiliza la apariencia de los asesinos para añadir elementos simbólicos. Tanto el irregular rostro de Dick como las piernas defectuosas de Perry crean una metáfora que permite englobarlos como las partes superior e inferior de una misma persona. Llama la atención que precisamente sea Dick quien represente la cabeza, que ejemplifica que él es ideólogo del crimen. Truman Capote (1966) lo describe así en *A sangre fría*: “El choque le había dejado la cara estrecha y de largas mandíbulas como descolgada, con el lado izquierdo un poco más bajo que el derecho, lo que hacía que los labios estuvieran sesgados, y la nariz torcida, y los ojos no sólo no situados en el mismo plano sino de diferente tamaño; el ojo izquierdo era ciertamente serpentino, de un azul mórbido, con un estrabismo alevoso que aunque adquirido de modo involuntario parecía advertir de un poso amargo agazapado en el fondo de su persona” (p.49).

Por otra parte, la simetría entre las vidas del autor y Perry es tal que Capote crea una especie de ‘alter ego’ que, aunque con un lado oscuro y criminal, debe despertar compasión. A pesar de que la base de la novela sea la búsqueda de la objetividad, el

escritor ejerce una influencia notable en la configuración del protagonista. Capote ahonda en sus descripciones mucho más que con el resto de personajes y establece justificaciones a modo de defensa. El narrador no pretende ser objetivo completamente, ya que se centra en reflejar la concepción que tiene sobre él.

Perry, al igual que Capote, se vio inmerso en la búsqueda del amor del que careció en su infancia: ambos habían tenido que soportar a una madre alcohólica, la ausencia de la figura paterna y hogares extraños. Su compañera Harper Lee llegó a afirmar que “cuando Capote vio a Perry Smith, vio su propia infancia de sueños rotos” (Nance, 1970, p.31). Y parece ser que esa identificación era compartida, ya que Donald Cullivan, compañero de Perry en el ejército, aseguró que “veía a Truman como a alguien como él. Pensaba que también a Truman lo había maltratado el mundo, y creía que Truman tenía agallas” (Clarke, 1993, p.343).

Perry, que correspondía al afecto del escritor, también era consciente de la predilección de él frente a su compañero Dick, tanto que le llegó a decir: “Si tuvieses el más mínimo sentido, comprenderías que [Truman] piensa el doble en mí que en ti” (Clarke, 1993, p.361). A pesar de los parecidos, el escritor siempre trataba de establecer una distancia entre él y Perry. Capote le dijo a Perry: “Yo tuve una de las peores infancias del mundo y soy bastante decente, y un ciudadano respetuoso con la ley” (Clarke, 1993, p.343).

Sin embargo, la deferencia que el autor otorga a Perry no es equitativa a la que muestra hacia Hickock. Para Capote, Dick era el verdadero responsable de los asesinatos, a pesar de no haberlos cometido directamente. El mismo autor reconoce: “No quise a ninguno, pero sentía gran compasión por ambos y a Perry le tenía muchísima simpatía. 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 Smith no lo habría hecho de no haber estado bajo el influjo de lo que los franceses denominan una folie à deux” (Capote, 1985) (Groebel, 1985, p.118). Esta expresión francesa que significa ‘locura compartida’ y hace referencia al trastorno psicótico compartido. Este fenómeno poco habitual, que suele ejecutarse entre personas aisladas socialmente –tal y como lo estaban Smith y Hickock–, alude a la puesta en común de una realidad ilusoria.

Dick y Perry crearon un mundo compartido donde el bien y el mal estaban difuminados. Dentro de su realidad, lo único realmente importante es la supervivencia personal,

aunque fuera a costa de la vida de otras personas, a pesar de que, según Capote, esta creencia sólo está sustentada y manipulada por Dick. Mientras que en las intenciones de Perry existe un deseo de formar parte de la sociedad, las mentiras de su compañero le empujan a creer en métodos indignos como realizar compras pagando con cheques falsos.

Para establecer una diferenciación entre ambos, el autor compara diversas actuaciones entre Dick y Perry. Por ejemplo, la escena en que ambos se disponen a atacar a un conductor para arrojar su cadáver en el desierto y robarles el coche y el dinero. La idea del plan es de Dick, pero es Perry quien tiene que matar al conductor. Una vez subidos en el coche, Perry tendría que esperar la señal de su socio para cometer el asesinato. Para hacer tiempo, Dick pronto logra que la víctima se relaje utilizando su especial encanto e incluso parece estar disfrutando de la situación. Sin embargo, Perry se siente más culpable y enfermo a medida que pasa (González de la Aleja, 1990, p.84).

Incluso en las escenas donde ambos están en la cárcel, se produce otro agravio comparativo entre Dick y Perry. A pesar de que los dos sueñan con la fuga, Perry, que se guía por el corazón, fantasea sobre la posibilidad de que dos jóvenes que veía con frecuencia por los alrededores de la prisión estuvieran planeando ayudarlo. Su perspectiva inocente y soñadora le lleva incluso a escribirles una carta en la que advierte los peligros de su ayuda y de que era un requisito fundamental que en todos los planes que hicieran debían incluir a Hickock. Obviamente los jóvenes resultan tan sólo otro de sus delirios. Cuando reflexiona sobre su fantasía, en cambio, cree que la única salida posible es el suicidio, un pensamiento que contrasta con el de Smith, que planea hacerse con un arma punzante para clavar en la espalda del ayudante del Sheriff y encontrar la libertad, sin Perry.

Las acciones de Perry están siempre justificadas por su pasado trágico, pero las de Dick no tienen ningún tipo de excusa. A pesar de que pertenecía a una familia humilde, no le faltó el cariño del que carecía Perry, “que supo dotarle de todo el cariño necesario y su alejamiento de la desintegración familiar y la incompreensión como artista que azotaron el alma de un individuos tan vulnerable como su camarada, despiertan la antipatía del lector y lo distancian enormemente de la mayoría de personajes capotianos que aparecen definidos por una serie de características comunes que ya hemos venido mencionando” (Ortells, 1999, p.170).

Truman Capote, que acabó convirtiendo su novela casi en un debate sobre cuáles son los límites entre el bien y el mal, y guarda en sus líneas una gran gama de personajes con personalidades y acciones contradictorias, acabó ajustando sus personajes según el mensaje que quería que calara en el lector. Los asesinos representan así dos tipos de maldad. Por un lado, la inexplicable, cuyo precursor es Dick, en quien el espectador confía en que existe una maldad intrínseca. Y por otra, la consecuencia de la maldad que habita en el mundo y destroza todo aquello que no encaja, como Perry. “Sus impulsos homosexuales, su aspecto ridículo y deforme, su incapacidad para afrontar los problemas de una manera pragmática y eficiente, su continuo terror hacia los demás y lo que éstos puedan pensar de él. Dick representa para él todo lo contrario” (González de la Aleja, 1990, p.82).

Una diferencia elemental que desnivela a ambos personajes es que Perry llega a pensar que no están obrando de forma correcta y se arrepiente en cierto modo de los asesinatos cometidos. Así lo sugiere en la novela: “¿Sabes lo que creo? Creo que tiene que haber algo mal en nosotros. Para haber hecho lo que hicimos” (Capote, 1966, p.27). Sin embargo, Dick es ajeno a la moral y no siente que el crimen que cometieron fuera fruto de un defecto interno: “¿Es que Perry no podía callarse la boca? Maldita sea, ¿qué bien podía hacerles sacarlo a coalición, andar siempre con aquella maldita cosa a vueltas? Era un verdadero fastidio. Sobre todo porque más o menos habían llegado al acuerdo de no volver a mencionar el jodido asunto. En olvidarlo, sin más” (Capote, 1966, p.143). Y luego añade: “A mí déjame al margen, encanto. Yo soy normal”.

A pesar de que ambos son cómplices del mismo crimen, debido a la cantidad de veces que aparece y la profundización en su personaje, Perry podría ser el gran protagonista de la novela. Él representa la literatura, el sentimentalismo y casi la humanidad de la cual Capote cree que carece el mundo. Mientras, Hickock aparece como un personaje que sirve para reforzar las grandes cualidades de Perry, casi siempre en un segundo plano y que funciona para dotar de la historia de hechos y base documental.

Parece que Capote quiso entregarle al lector un culpable, Dick, para que se hiciera justicia por la muerte de una familia inocente. Y, saldada esa deuda, reflejar que la maldad no es una cualidad intrínseca del ser humano, sino que un crimen de esta envergadura puede ser cometido por un ‘soñador’ incomprendido, que nunca se ha sentido parte de este mundo. Quizá trata de explicarle a la América correcta y puritana

la huella que deja no sentirse parte de su sociedad. “Perry es una mera marioneta en manos del verdadero asesino. Él pudo ser el brazo ejecutor pero fue Dick el que lo llevó ahí, el que lo provocó y el que, en definitiva, propició el choque inevitable entre dos mundos condenados a no entenderse como eran el de los Clutter y el de Perry. Si algún lector reticente exigía justo castigo por el crimen, Capote le entrega a Dick para que, una vez satisfecha su sed de venganza, pueda sentir lástima por el cruel fin del protagonista de la novela” (González de la Aleja, 1990, p.85).

Aunque quizá el ejemplo más evidente de la subjetividad de Capote se manifieste en el tratamiento del personaje de Perry Smith. La única persona de la novela cuyas acciones buscan algún tipo de justificación o catarsis por parte del autor es Perry, que aparece como un huérfano falto de autoestima a causa del escaso afecto que recibió durante su niñez. De hecho, en la infancia del asesino encontramos algunas similitudes con las del autor, como la figura materna. En el libro se describen detalladamente los estragos que hizo el alcoholismo en la madre de Perry: “El alcohol le había desdibujado la cara, había hinchado la figura de la en otro tiempo fibrosa y ágil chica cherokee, y le había ‘agriado el alma’: su lengua se volvió afilada hasta la perfidia, y perdió la dignidad hasta el punto de que ni siquiera preguntaba el nombre de los estibadores y conductores de tranvía y demás sujetos a los que se ofrecía sin cobrarles nada; sólo insistía en que bebieran antes con ella” (Capote, 1966, p.173).

Y lo mismo ocurre con la figura paterna, un padre que, como el personaje de Joel en *Other voices, others romos* (1948), carece de las habilidades y necesidades para desempeñar su papel como guía de su hijo. Parece que esa inadecuada orientación, sumada a una especial sensibilidad de artista, fue la que condujo a Perry a la marginación y a la criminalidad. El asesino, siempre acompañado “de todas sus pertenencias mundanas: una maleta de cartón, una guitarra, y dos grandes cajas llenas de libros y mapas y canciones, poemas y cartas antiguas, que pesaban mucho” (Ortells, 2009, p.26), se presenta en el libro como una persona excepcional y brillante y, al mismo tiempo, como un ser solitario y oscuro.

El autor subraya constantemente su espíritu soñador, creativo y melancólico. Su sueño de viajar y encontrar un tesoro escondido no encaja con los hechos que cometió. La personalidad de Perry está marcada por una dicotomía entre el bien y el mal, que no se ajusta al papel de víctima pero tampoco al de verdugo. En las descripciones que utiliza

Capote, deja entrever que las habilidades artísticas de Perry nunca fueron explotadas de la forma correcta y su potencial quedó mermado por las duras condiciones que tuvo que afrontar en su vida. “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. Junto a ese conjunto de elementos coexiste su lado oscuro” (Ortells, 1999, p.166-167).

Perry aparece en la novela como una persona que busca ser amada, respetada. Sin embargo, él mismo reconoce su inadaptación, su tendencia a la soledad, un atributo que se encarga de reflejar Capote, al añadir a la novela un poema que escribió a Cookie, una enfermera que le ayudó cuando estuvo hospitalizado por un accidente de moto y con la que Perry tuvo un breve romance: “Hay una raza de hombres inadaptados, de hombres que no saben estar quietos. Rompen el corazón de familiares y amigos y vagan por el mundo a su antojo. Recorren los campos, yerran las orillas, suben a las cimas de las montañas, y suya es la maldición de la sangre gitana. No saben cómo descansa; si fueran en línea recta llegarían lejos. Son fuertes, valientes y sinceros, pero siempre están cansados de lo que ya es y desean lo extraño y lo nuevo” (Capote, 1966, p.131).

3.6. REPERCUSIÓN Y POLÉMICA DE *A SANGRE FRÍA*

A sangre fría fue un auténtico éxito para Capote. Los cuatro números en los que se publicó la obra en la revista donde trabaja, *The New Yorker*, batieron todos los récords de venta en quioscos. Al buscar precedentes, se puede comparar con *Almacén de antigüedades* (1841). Además resulta interesante saber que en el condado de Finney, Kansas, para el primer número sólo enviaron cinco ejemplares de la revista.

Sin embargo, *A sangre fría* fue toda una revolución ya que obtuvo una gran repercusión en todos los medios de comunicación. En enero de 1966 se publicó el libro. 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. Capote estaba en la portada de *News week*, *Saturday Review*, *Book Week* y en *NYT Book Review* (que le hizo la entrevista más larga que habían realizado nunca). *Life* le dedicó dieciocho páginas, más espacio del que habían dedicado jamás a un profesional de la literatura, y anunció su despliegue proyectando flashes con las palabras *A sangre fría* en el panel electrónico de su anuncio luminoso de Times Square.

Al margen de autores escépticos, muchos otros confiaron en que la novela obtendría dicho éxito. De hecho, antes de que se publicase, la New American Library había comprado los derechos para la edición de bolsillo pagando por ellos medio millón de dólares, de la que Random House se quedó con una tercera parte; la Columbia Pictures pagó medio millón de dólares para los derechos cinematográficos y, entre las ediciones en otras lenguas y otros conceptos, ingresaron otro millón de dólares. Esto repercutió en los medios de comunicación, y el periódico *New York Times* calculaba que cobraría catorce dólares y ochenta centavos por cada palabra y sentenciaba lo siguiente: “Un libro de un nuevo género reporta a Capote dos millones de dólares” (Clarke, 1993, p.24).

Richard Brooks, director, guionista, productor y escritor estadounidense, trajo *A sangre fría* al cine en 1967. Tras el éxito de la novela, Columbia Pictures pagó medio millón de dólares para hacerse con sus derechos cinematográficos. A pesar de que, según Capote, Brooks era “el único director que compartía su concepción de cómo se debía adaptar al cine *A sangre fría*” (Ortells, 2009, p.39), el autor de la novela estableció una serie de condiciones de obligado cumplimiento. Por ejemplo, que estuviera rodada en blanco y negro y que los asesinos serían dos actores desconocidos, Robert Blake y Scott Wilson—frente a los primeros candidatos, Steve McQueen y Paul Newman— quienes mostraban un parecido asombroso con Dick y Perry. Tal era el parecido que guardaban que el autor llegó a pensar que “la primera vez que lo vi, creí estar ante un fantasma [de Perry] que se paseaba a plena luz del día, evasivo y somnoliento. No podía hacerme a la idea de que se trataba de alguien que encarnaba a Perry, era Perry [...] Era como si Perry hubiera resucitado pero sufriera de amnesia y no me recordara” (Ortells, 2009, p.41).

La película recibió innumerables premios como el David di Donatello al Mejor director extranjero y estuvo nominada a cuatro Oscar: estatuilla al mejor director, Mejor banda sonora, Mejor fotografía y Mejor guion adaptado. Además, llegó a recaudar 6.000.000 de dólares, el doble de lo invertido, y fue elegida para ser preservada en el archivo de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos. A pesar de los reconocimientos de la película y la fiel reinterpretación escenográfica de Brooks, a Capote no le convenció la inclusión del reportero que para él “tenía una función semejante a la de los coros de la tragedia griega, no tenía sentido”. Y añade: “tampoco se centraba lo suficiente en la familia Clutter. El libro trataba de la vida de seis personas, no de dos, y lo estropeó todo al concentrarse tanto en Perry y Dick. Por otra parte, en mi opinión, los actores que

interpretaron a los dos asesinos estuvieron muy bien elegidos, lo hicieron bien y estuvieron bien dirigidos” (Clarke, 1993, p.406).

A pesar de la carencia de premios y reconocimientos de los literatos de la época, Capote seguía considerando su novela como su obra estrella: “Cada vez que cojo *A sangre fría* lo leo de cabo a rabo, como si no lo hubiera escrito yo. No cambiaría ni una coma” (Groebel, 1986, p.22). Capote no se siente en competencia con otros escritores ya que considera que él no escribía sobre las mismas cosas que ningún otro autor. *A sangre fría*, que pone en práctica las fórmulas y convencionalismos que el periodismo de los años sesenta iba fraguando, representa una de las obras iniciales y más conocidas de la novela de no ficción. Aunque no la única: Joseph Heller en *Good as Gold* (1979), Kurt Vonnegut en *Jailbird*, E.L. Doctorow en *Ragtime*, también encarnan el nuevo movimiento, que se abre como un ejercicio de experimentación que sobrepasa los límites de la literatura y el periodismo.

El hecho de que Capote insistiera en que la novedad de su novela fuera el resultado de una investigación objetiva y rigurosa sobre un hecho noticioso ha traído consigo una serie de discusiones que consideramos un interesante objeto de análisis. Los rasgos subjetivos se reflejan desde el principio a través del estilo que el autor utiliza para reproducir la novela. La estructuración y composición de las palabras crean un clima melódico que intenta ajustarse a una realidad cambiante e incluso frenética. En este sentido, Capote no estaba siendo infiel al pretexto inicial de la novela de no ficción ya que la base literaria permite este tipo de estilo. Sin embargo, diversos autores han considerado que el problema se centraba en que el estilo era a menudo más importante que el contenido en sí. Así lo cree Elena Ortells Montón (1957): “Para Capote, el estilo era “el espejo de la sensibilidad del artista [...] mucho más que el contenido de su trabajo” (p.25). El mismo autor, tampoco desmiente que exista diferencia alguna entre el primer capítulo de *A sangre fría* y otros escritos completamente ficcionales como “Un recuerdo navideño”. Y afirma: “Si se analiza *A sangre fría* cuidadosamente, uno se da cuenta de que cada fragmento es tan lírico como mis escritos iniciales” (Capote, 1968) (Norden, 1968, p.30).

Capote, por otra parte, pretende que la novela esté guiada por un narrador objetivo, casi omnisciente, que conoce todo lo que sienten y piensan sus personajes. Para ello crea un cronista en tercera persona, con el fin de ser lo más imperceptible posible ante los ojos

del lector e infundir la ilusión de estar traspasando una realidad objetiva no mediatizada por ningún agente. Aun así, para autores como Anderson Imbert, una de las paradojas es que, a pesar de que el narrador en tercera persona da la sensación de ser objetivo, en última instancia, es menos realista que la narración en primera persona, es decir, menos ajustado a la naturaleza subjetiva del conocimiento humano, ya que “no se disimula que todo está aprehendido e interpretado por la conciencia individual del protagonista o del testigo” (Anderson Imbert, 1996, p.50).

Otros autores, como David Guest (1997), comparten esa misma opinión ya que aseguran que, si bien Capote pretende consolidar la eliminación del yo en el texto como una estrategia que sugiera una renuncia al ejercicio de su poder como autor, no cumple este objetivo y se queda en un simple enmascaramiento de esa capacidad de poder (p.13). Además, la presencia de rasgos autobiográficos en la secuencia del relato agudiza la creencia de que Capote se esconde detrás de la obra tras un “alter ego literario”.

Siguiendo la estela que Capote utiliza para procurar ser lo más fiel a la verdad posible, el autor dota a los personajes de multitud de puntos de vista. A pesar de la infinidad de personajes que aparecen en *A sangre fría*, los protagonistas sólo sirven para contar una parte de los diversos acontecimientos. El autor pocas veces dota el texto de diversos puntos de vista para explicar una misma situación, sino que los divide y selecciona, para contar la realidad que el autor considera necesaria. Para autores como Elena Ortells (1999) esto sólo es otro de los engaños del autor: “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” (p.107).

Además, utiliza elementos intencionados como el uso del simbolismo, muy recurrente en el género dramático y componente que evidencia aún más la imparcialidad del autor. “El autor recurre a uno de los tópicos más clásicos para presentar 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).

Pero, quizá, lo que resulta más polémico de la obra de Capote ha sido la transformación o recreación completa de algunos fragmentos de *A sangre fría*. Estas mentiras o datos falsos, utilizados por el autor para transmitir un mensaje intencionado, han sido los factores que más han contradicho la novela de no ficción. Tompkins, en el artículo “Los hechos de *A sangre fría*”, explica que Bobby Rupp, el novio de Nancy Clutter, le comentó a Robert Pearman, un periodista del *Times* que estaba realizando una investigación sobre este aspecto, que el autor de la obra exageró en la descripción de su personaje en la novela: el caballo de Nancy Clutter fue subastado por 182’50 dólares y no por 75 dólares. Tampoco su comprador fue un granjero menonita sino Seth Earnest, cuya profesión y religión no se corresponden con las del comprador de la yegua en la novela (K. Tompkins, 1966, p.4).

Sin embargo, lo anterior no fue un hecho aislado. También mintió al final del libro, ya que el casual y primaveral encuentro entre Alvin Dewey y Susan Kidwell, la mejor amiga de Nancy Clutter, a la sombra de los árboles del cementerio de Garden City – donde fueron enterrados los Clutter–, jamás ocurrió. Gerald Clarke llegó a desvelar que el encuentro entre Dewey y Susan es ficticio. El primero llegó a un acuerdo con el autor para no contar la verdad. Capote inventó esta escena para unir la figura de Nancy y Perry para “significar lo trágico del destino humano, era presentar juntos ante el lector a las dos víctimas de unos sucesos tan absurdos como inexplicables, era ungir a los dos con el triste consuelo del recuerdo y la añoranza. El incluir en el final a Susan, la entrañable amiga de Nancy, era también el último intento por parte de Capote de esbozar un final feliz; un final feliz en el que la vida transcurre pese a los recuerdos y pese a las pesadillas” (González de la Aleja, 1990, p.92).

Tal vez con esto, además, quiso mantener una estructura circular. La técnica en la que un autor cierra su descripción parece querer volver a la paz del principio. Capote lo describe así: “Probablemente pude haberme ahorrado la última parte, que restablece la normalidad. 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, 1993, p.376).

Los hechos falsos demostrados que aparecen en el libro se intensifican cuando se trata de los asesinos. Por ejemplo, existen discrepancias entre los archivos que contienen las

confesiones de Smith y Hickock y que describen la forma en que se confesaron los hechos y la autoría de los cuatro asesinatos, y la descripción de tales sucesos en el relato. Perry no confesó los asesinatos durante el trayecto en coche el trayecto en coche entre la ciudad donde fueron detenidos y Kansas como recoge el libro, sino en la cárcel de Las Vegas, según las conclusiones de Philip K. Tompkins (González de la Aleja, 1990, p.29). Tampoco hubo arrepentimiento por parte de Perry justo antes de que lo mataran, ya que “en ningún momento escucharon las palabras que el escritor puso en boca de su protagonista” (Ortells, 1999, p.25).

Conforme avanza el relato y se acerca la ejecución de los asesinos, la narración se vuelve cada vez más subjetiva y las ideas de Capote se plasman en la obra de forma más evidente. Capote selecciona e insiste en diversos datos que podrían dar a entender que los acusados no recibieron un juicio justo, ya que, en cierta manera, ya habían sido condenados antes de que éste se celebrara (Capote, 1966, p.114). Por una parte, los abogados defensores fueron designados de oficio y no otorgaron una defensa real a los acusados. Además las pruebas parecían tan evidentes que el fiscal no aprobó la evaluación del estado mental de los asesinos, el único examen médico al que recibieron los asesinos por un comité médico de Garden City y que resolvió que ambos estaban perfectamente cuerdos, aunque más tarde se demostraría que “un psiquiatra, al que no se le permitió dar testimonio completo durante el juicio, habló de Perry en el informe que la novela sí aporta, y lo califica de enfermo mental cuya personalidad define así: Muy cerca de la reacción de esquizofrenia paranoide” (González de la Aleja, 1990, p.30).

Para el autor, incluso la elección del jurado fue un proceso injusto, ya que estaba formado por personas que mostraban ciertos prejuicios contra los asesinos. Por último, el escritor hace hincapié en la presencia como testigo condenatorio a Floyd Wells, quien poco tiempo después fue condenado a treinta años de prisión por robo a mano armada. Según el autor, los jueces nunca dudaron de su culpabilidad y más bien el debate consistió en si debían morir o no. En el juicio, que empezó la mañana del martes 22 de marzo, con el juez Roland Tate presidiendo el Tribunal, nunca hubo dudas sobre la culpabilidad de los acusados. “Además de sus confesiones, el sumario incluía evidencias circunstanciales concluyentes, como sus botas, cuyos talones encajaban con las huellas encontradas en la casa de los Clutter, y la escopeta con la que lo mataron a él y a su familia. La cuestión no estaba en declararlos culpables o inocentes, sino si se les condenaba a muerte o no, y el 29 de marzo, después de una deliberación que duró sólo

cuarenta minutos, el jurado dio su veredicto. Ambos eran culpables y debían ser ejecutados. Después vinieron las apelaciones y los aplazamientos” (Clarke, 1993, p.26).

Capote subraya estos hechos y se convierten en el gran alegato de la novela: la crueldad de la pena de muerte y las duras condiciones a las que someten a los acusados. Así se refleja en el libro, cuando en septiembre de 1963, Dick dijo en una de sus cartas: “Cuarenta y dos meses sin ejercicio, ni radio, ni cine, ni sol, ni actividad física ninguna es mucha tensión para el sistema nervioso de un hombre. Añádale la tensión mental de tener que hacer frente a una pena de muerte y se encontrará con un hombre, o con unos hombres, que poco a poco se convierten en un animal, en un vegetal humano” (Clarke, 1993, p.362). De hecho, el mismo autor reconoce que está “enteramente en contra de la pena de muerte” (Groebel, 1986, p.118).

La novela se transforma en una crítica al sistema americano, que crea individuos condenados a la marginación e incompreensión que les conduce a la violencia e incluso a la locura. Por ello no es extraño que uno de los temas más polémicos de la novela sea su propio título. El efecto que va consiguiendo Capote con las seis muertes –la familia Clutter y los asesinos– es de la de dos individuos que matan a una familia ejemplar de Kansas, y luego Kansas mata a aquellos que osaron desafiar su cómoda y tranquila vida cotidiana (González de la Aleja, 1990, p.90).

El papel de culpable e inocente era tan difuso que hace que el lector se pregunte: ¿Quién fue, realmente, quien asesinó a sangre fría? Lejos de juzgar si utilizó el título de la novela con esa doble intención, parece que Perry también dudaba de las pretensiones de Capote en la novela. De hecho, le envió una carta en la que decía: “Me preocupa que la información que usted ha recogido sea exacta, cierta, y no deformada por cualquier narrador o narradora por ulteriores motivos. ¿Cuál es el propósito del libro?” (Clarke, 2006, p.363). Puesto que el autor jamás accedió a darles demasiadas explicaciones acerca de cómo se estaba fraguando su novela, Perry reafirmó su descontento cuando se enteró del título que Capote había decidido otorgarle a su obra maestra: “Me han dicho que el libro está a punto de imprimirse y que van a venderlo después de nuestras ejecuciones. Y el libro, sí que se titula *A sangre fría*. ¿Quién miente?”

Los rasgos subjetivos anteriormente comentados consiguieron que algunos críticos no vieran con buenos ojos *A sangre fría*. Sin embargo, otros prefirieron juzgarla por su valor artístico y la ensalzaron hasta catalogarla como una de las mejores obras literarias

del siglo XX. Autores como Manuel González de la Aleja defienden que la verdad de Capote no era una verdad universal o inamovible, sino una verdad particular, “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, en bellas y patéticas historias narradas a la luz de la lumbre o frente a una botella de champagne. Su vida, sus amigos, sus viajes se convertían rápidamente en situaciones y personajes sacados de las páginas de una novela” (González de la Aleja, 1990, p.56).

Las dificultades a la hora de clasificar *A sangre fría* no han ido sino en aumento con el paso de los años, y los estudiosos del tema no acaban de ponerse de acuerdo a la hora de establecer una serie de parámetros que ayuden a la valoración de la novela y su clasificación dentro del mundo del periodismo y la literatura. David Galloway insiste en las dificultades a la hora de clasificar *A sangre fría* y define la obra como el resultado de un cuidadoso e ingenioso proceso de selección de detalles, calculado para evocar una variedad de estados de ánimo, definir caracteres, provocar suspense y generar un cierto número de temas interrelacionados. Mientras que Weibert habla de “literatura de ficción” y la contrapone a la “literatura de los hechos”, Zavardech sugiere el término “fact” (“hecho”) y “fiction” (“ficción”).

Aunque quizá lo que más se haya recriminado al autor sea el hecho de que no reconozca esa subjetividad y se haya mantenido tajante en su discurso: “No puede uno pasarse casi seis años con un libro cuyo objeto es reflejar los hechos con exactitud para luego permitirse la menor distorsión” (Clarke, 1993, p.375). Más tarde, no obstante, acabó aceptando que el arte había sido la única verdad que rige cada uno de sus textos y que como defiende Muñoz Molina la única forma de lograr la verdad es proceder “inventando las cosas tal y como son”, pues el artista es “la máxima fuente de verdad y mentira”.

A sangre fría constituye una de las obras pioneras dentro de las novelas de no ficción, donde los escritores norteamericanos revolucionaron y unieron dos mundos: el periodismo y la literatura. Puede que la novela de Capote, sin embargo, no se debiera tasar por criterios de veracidad, sino como una innovadora creación literaria. O como defiende González de la Aleja (1990), como instrumento “para acceder al verdadero significado de una realidad que cada día parece más difusa y difícil de aprehender” (p.62).

4. LA LLEGADA DEL NUEVO PERIODISMO A ESPAÑA

El franquismo fue la antesala histórica de la llegada del *Nuevo Periodismo* a España, ya entrado el periodo de democratización. La dictadura fue un momento de estancamiento de los medios de comunicación y de la libertad de prensa, en gran parte debido a la política de incautaciones iniciada tras la guerra civil: en 1943, 37 de los 111 diarios españoles estaban bajo dominio franquista, mientras que, dos años después, esa tirada ascendía al 41,2% de la difusión total. La represión se saldó con millones de periodistas en el exilio y otras tantas publicaciones clausuradas.

La Ley de Prensa de Ramón Serrano Súñer, aprobada en 1938, eliminaba el principio de libertad e independencia de los medios de comunicación, por lo que esa época se ciñó a una prensa oficial, propagandística, leal al régimen. El preámbulo de dicha ley clarificaba el procedimiento al que se someterían los medios y la función que debían cumplir: “[...] transmitir al Estado las voces de la Nación y comunicar a ésta las órdenes y directrices del Estado y de su Gobierno; siendo la Prensa órgano decisivo de la formación de la cultura popular y, sobre todo, en la creación de la conciencia colectiva, no podría admitirse que el periodismo continuara viviendo al margen del Estado” (Preámbulo de la Ley de Prensa del 22 de abril de 1938). Entre otras cuestiones, el Estado se encargó de regular el número y la extensión de las publicaciones periódicas, la intervención en la designación del personal directivo, la reglamentación de la profesión del periodista y la vigilancia de la actividad de la prensa y la censura.

El siguiente intento de Ley de Prensa fue el anunciado en 1945 por Martín Artajo. Sin embargo, no llegó a aplicarse porque no contó con la aprobación del ministro Ibáñez Martín. Sí se regeneró el gobierno en 1951, cuando tan sólo cuatro miembros del anterior gabinete mantuvieron sus cargos. Un año después, se estudió un posible perfeccionamiento de la Ley de Prensa de 1938, aunque Arias Salgado abandonó su cargo antes de 1962 y para aquel entonces la modificación aún no había superado la fase de anteproyecto. Salgado abogaba por una fórmula de prensa orientada, donde no se podía hablar de una opinión pública ajena al Estado, ni podía existir una prensa incontrolada que difundiera sus ideas libremente.

En 1956, el franquismo sufrió su peor crisis, que supuso la supresión de la cartilla de racionamiento, la recuperación de la renta nacional anterior a 1936 y el resurgir del

movimiento obrero y de una conciencia liberal acorde con Europa. La tan ansiada nueva Ley de Prensa inició su proceso de elaboración en 1959, con la creación de una Comisión especial, consultiva, asesora y de estudio” nombrada por el Ministerio de la Información y Turismo. La Comisión se mostraba lenta a la hora de tomar decisiones, sobre todo por el hecho de que el Ministerio funcionaba, al unísono, como motor y freno en el plano de una reforma del marco legal de la prensa.

En 1962, Manuel Fraga Iribarne fue nombrado ministro de Información y Turismo, sustituyendo a Arias Salgado. La intención del gobierno franquista de integrar España en la Unión Europea exigía ciertas medidas internas. Fraga se mostró convencido de la necesidad de elaborar una nueva ley de prensa: “Nosotros tenemos que decir que progresivamente tratamos de establecer una libertad informativa acorde con el nivel del tiempo” (Fernández Areal, 1973, p.70). Fraga añadía que “los cambios operados en la estructura social española han dado lugar a una opinión pública más dinámica” (Fernández Areal, 1973, p.70). Cuatro años después, la nueva Ley de Prensa fue aprobada.

A pesar de que la Ley de Prensa de 1966 entró de forma inmediata en activo, las constantes intromisiones del Ministerio seguían dificultando la labor: seguía siendo complicado aunar en un único texto con validez legal y jurídica los intereses de una prensa partidaria del régimen, de una serie de publicaciones católicas y de la ideología y anticonformismo de las nuevas generaciones universitarias. De este modo, la ley fracasó en su intento por desregularizar la profesión periodística, aunque sí consiguió consagrar el principio de libre empresa –libertad para crear publicaciones periódicas, agencias de noticias y editoriales (arts. 16, 44 y 50)– y el reconocimiento de la facultad del consejo de administración de un medio informativo para el nombramiento del director (art. 40).

La nueva ley suprimía la censura previa, salvo en estados de excepción y de guerra, pero se imponían límites extremadamente severos a la libertad de imprenta. Y, a menudo, estas limitaciones no aparecían articuladas, sino que se dejaban a la libre interpretación a la hora de aplicarlas: “El respeto a la verdad y a la moral; el acatamiento a la Ley de Principios del Movimiento Nacional y demás Leyes Fundamentales; las exigencias de la defensa nacional, de la seguridad del Estado y del mantenimiento del orden público interior y la paz exterior; el debido respeto a las Instituciones y a las personas en la crítica de la acción política y administrativa; la

independencia de los Tribunales y la salvaguardia de la intimidad y del honor personal y familiar” (art. 2º). Así, a pesar de que la censura previa fue eliminada, se implantó un sistema de presiones constantes que desembocaban en una implacable autocensura.

En 1969, el llamado caso Matesa, el mayor escándalo de corrupción que protagonizó el régimen franquista, supuso una crisis de grandes dimensiones. Carrero Blanco aconsejó a Franco formar un nuevo gobierno, reforzando la presencia de los tecnócratas. Las críticas de Carrero a lo que él entendía como permisividad de la política informativa desembocaron en una serie de mecanismos que acentuaban ese control que el país parecía haber superado. Entre 1969 y 1975, se aplicaron restricciones que anulaban, en muchas ocasiones, lo dictaminado por la Ley de Prensa de 1966. La coyuntura que envolvió la muerte de Franco, el 20 de noviembre de 1975, se basaba en una crisis económica de grandes dimensiones. EL primero gobierno de Juan Carlos I se formó el 12 de diciembre de 1975, con Arias Navarro como presidente y dos jóvenes del aparato falangista: Adolfo Suárez y Rodolfo Martín Villa.

En 1976, Suárez fue nombrado presidente del Gobierno, hecho que fue recibido de forma negativa por parte de los medios de comunicación de la época. Sin embargo, el estado anímico cambió cuando el presidente aprobó a finales de julio de ese mismo año un decreto de amnistía que excluía únicamente a los presos políticos con delitos de sangre. En 1977 se eligieron las primeras Cortes democráticas, por lo que la prensa dejaría de ser ese parlamento de papel para convertirse en un bastión encargado de cumplir las labores de representación e intermediación entre la sociedad y el poder. Por otro lado, el primer gobierno de Felipe González decidió completar lo ya iniciado y desintegrar la antigua Prensa del Movimiento mediante un real decreto del 25 de mayo de 1983. La Constitución de 1978 reconoció el derecho “a expresar y difundir libremente los pensamientos, ideas y opiniones mediante la palabra, el escrito o cualquier otro medio de reproducción”, así como a “comunicar o recibir información veraz por cualquier medio de difusión” (art. 20.1.a. y 20.1.d). Desde aquel momento, el único obstáculo con el que se encontraría la prensa española a la hora de desempeñar su labor queda reflejado en el artículo 20.4 de la propia Constitución: “el derecho al honor, a la intimidad, a la propia imagen y a la protección de la juventud y de la infancia”.

El *Nuevo Periodismo* llegó a España marcado por una actitud crítica e intelectual ante la realidad. Esta corriente cobró impulso en el ocaso del franquismo y en los primeros

años de la Transición, y estuvo presente en revistas como *Destino*, *Triunfo*, *Cuadernos para el Diálogo*, *Fotogramas*, *Cartelera Túrria*, *Ajoblanco*, *Mundo*, *Cambio 16*, *Interviú*, *La calle*. También tuvieron un papel fundamental algunos periódicos: *Informaciones*, *La Vanguardia*, *Diario 16*, *Pueblo*, *Avui*, *El País*. Fueron varios factores los que facilitaron que el *Nuevo Periodismo* norteamericano llegara a territorio nacional: el relajamiento de la censura franquista, la aparición de nuevas cabeceras que no pertenecían a la prensa del Movimiento, el aumento de la calidad de la prensa, la asimilación de nuevas técnicas en el plano periodístico. Los periodistas españoles de la época encontraron nuevas fórmulas de escritura muy similares a las ya desarrolladas en Norteamérica.

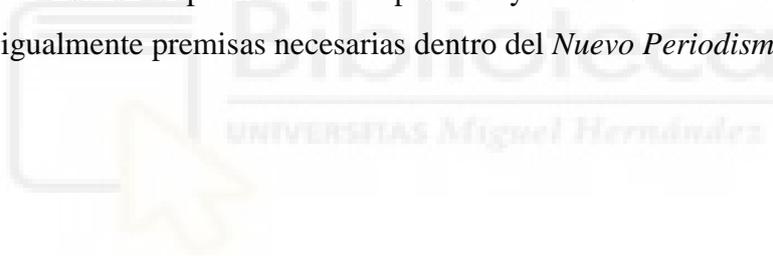
Los periodistas, de este modo, se convirtieron en actores culturales que se veían inmersos en los temas que abordaban en sus textos, que se involucraban en esa realidad que trataban de denunciar ante los lectores. Ya no se trataba, por lo tanto, de abordar temas oficiales ni diarios del régimen, sino de profundizar en la vida íntima de los personajes y en sus historias. Se trataba de un periodismo inteligente, emocional y personal basado en la actitud del periodista como investigador y actor de los propios hechos.

En un primero momento, esta corriente iniciada en Norteamérica en los años sesenta llegó a Europa en forma de libro, puesto que este soporte permitía un mayor espacio dedicado y un mercado editorial más accesible. En este ámbito destaca Ryszard Kapuscinski, con trabajos como *El emperador* (1978), *El sha* (1982), *La guerra del fútbol* (1969), *Ébano* (1998). En concreto, en España se pudo percibir la influencia de publicaciones norteamericanas como *The New Yorker*, *Ramparts*, *Esquire* o la revista *Rolling Stones*. A finales de los años sesenta, la influencia del *Nuevo Periodismo* ya era un hecho.

En el ámbito español, autores como Vázquez Montalbán o Manuel Vicent se preocuparon de iniciar el cambio y convertirse en protagonistas del mismo, sin caer en el error de encerrarse en su metodología clásica, y adentrándose en el nuevo abanico de fórmulas y estilos. Este *Nuevo Periodismo* también contagió la literatura de la época, que entonces adoptó una nueva forma de comprender el mundo y de describirlo. Los autores del *Nuevo Periodismo* reconstruían la historia escena por escena, transcribían diálogos completos que ayudaban a profundizar en la psique de los personajes, incluían

su propio punto de vista y abordaban nuevos temas como la drogadicción, las guerras, la represión, la delincuencia y la violencia. Las reglas de carácter axiomático, como la pirámide invertida, se vieron destituidas en pro de una nueva concepción del arte de narrar: el lenguaje huye de los estereotipos y de las obviedades vacías de significado y significativo.

La influencia de ese *Nuevo Periodismo* llegó a una España que precisaba de un cambio profundo y, a pesar de las restricciones y de la censura, algunas publicaciones y un grupo de periodistas trataron de dar voz a los silenciados. Truman Capote fue una de esas influencias fundamentales, por el éxito logrado tras la publicación de *A sangre fría*, éxito que supo traspasar fronteras. En 1976 llegó a España el *Nuevo Periodismo*, de Tom Wolfe, y algunos periodistas españoles ya habían ensayado las técnicas del mismo, y su común denominador fue precisamente la voluntad de estilo, es decir, el progresivo alejamiento de las técnicas vacías, del periodismo telegrama, de la prensa oficial. Estos periodistas se concienciaron de que sólo un periodismo de calidad, preocupado por la realidad, podía transmitir al público. El compromiso y la necesidad de dotar al texto de atractivo eran igualmente premisas necesarias dentro del *Nuevo Periodismo* español.



5. VÁZQUEZ MONTALBÁN: HEREDERO Y PRECURSOR.

5.1. UN DETECTIVE DIFERENTE

Montalbán fue autor de poemas, relatos, ensayos y especialmente novelas. Gracias a su literatura recibió numerosos premios y honores como el Premio Planeta en 1979, el Nacional de Literatura en la modalidad de narrativa en 1991, el de la Crítica de Narrativa Castellana en 1994 y el Nacional de las Letras Españolas en 1995. Aunque quizá por lo que se conozca al autor catalán sea por la creación de su novela policíaca cuyo protagonista es Pepe Carvalho. Su célebre personaje de ficción Pepe Carvalho, surgido los primeros años setenta, es la primera etapa de su creación artística.

El experimento ficcional de Montalbán se llamaba José Carvalho Larios –aunque era más conocido como Pepe Carvalho– y en sus novelas se describía como un hijo de inmigrantes gallegos quienes, pasando por Cuba y Madrid, acabaron viviendo en Barcelona. Carvalho militó como comunista, pasó unos meses en la cárcel, fue lector de español en una universidad del Medio Oeste de Estados Unidos y trabajó como traductor para el Departamento de Estado. Su mujer, Muriel, le abandonó con su hija de 9 meses, momento en que él ingresó en la CIA, donde trabajó más de 9 años. Cuando estaba a punto de conseguir un puesto importante en un país sudamericano, decidió abandonar. Gracias a eso, optó por trabajar como detective privado en un despacho de 30 metros en las Ramblas. Sus clientes le piden que investigue todo tipo de casos: desde infidelidades conyugales hasta asesinatos o desapariciones.

El escritor no presenta a Carvalho como un detective corriente, sino como un personaje que Montalbán describe como un hombre alto, moreno y algo desaliñado que viste usualmente ropas de sastre o trajes de rebajas. Sus aficiones, como la de quemar sus libros favoritos en la chimenea, guardan una relación simbólica con el descontento del autor hacia el mundo literario. En *Asesinato en el comité central* Carvalho explica que su etapa de comprador de libros terminó a principios de los 70 cuando se sorprendió a sí mismo esclavo de una cultura que le había separado de la vida. Además, el detective mantiene una relación intermitente y no exclusiva con Charo, una prostituta que acabará retirándose del oficio y abandonándole para trabajar como recepcionista en un hotel de Andorra. El mismo autor reconoce que para él las series de Carvalho eran unas novelas experimentales, ya que “Carvalho no era un detective al uso”. Y añade como motivos:

“Vivía con una puta, quemaba libros, era ex comunista y ex agente de la CIA” (Vázquez Montalbán, 1994, p.32).

El personaje creado por Montalbán, al igual que Perry en *A sangre fría*, no es un producto enteramente proveniente de la imaginación o de la observación. Carvalho se crea a partir de una evidente identificación del propio autor con aspectos de su vida, hasta llegar a ser una extensión de su propio yo. “El detective presenta, por tanto, una exteriorización del punto de vista del autor, una mirada que percibe el mundo en clave, como el reverso de un tapiz cuyas figuras deben deducirse laboriosa e indirectamente de la inversión de su sentido aparente” (Resina, 1993, p.254-282).

Autor y personaje coinciden en el escepticismo y en la convicción del deber de cada ser humano por tener una ideología para justificar su propia vida. A pesar de que Carvalho no es un adicto a su profesión, en sus diálogos y reflexiones existe una tendencia a la crítica social. Eso mismo propulsó el propio autor en su vida privada, ya que Vázquez Montalbán conjugó al mismo tiempo su faceta política y literaria. Afiliado al Partido Comunista en la década de los años sesenta, su formación marxista y su conocimiento del materialismo dialéctico fueron una de las figuras claves contra franquismo en la sociedad española. “Igual que la lucha en la clandestinidad, que de alguna manera va a propender a tener una actitud crítica de la izquierda frente a la dictadura, rompiendo con la pasividad, o a la indiferencia que mantenían otros intelectuales frente a la dictadura” (Vázquez Montalbán, 1994, p.34).

También coinciden en su pasión por la gastronomía. En Carvalho encontramos la máxima expresión del detective gourmet. En sus relatos el lector visita el mercado de la Boquería, pequeñas tiendas de comida, o ve cocinar con maestría al detective. Y el autor también disfrutó de sus aficiones culinarias en vida: “Amó Manolo la cocina de vanguardia, planeaba con Ferran Adrià una nueva fisiología del gusto, casi dos siglos después de la de Brillat-Savarin, y sus cenizas fueron esparcidas por Cala Montjoi como cebo para las langostas de Cap de Creus”. Así cuenta el gastroperiodista Pau Arenós en el prólogo del libro *Carvalho gourmet* (Arenós, 1989) (Rivas, 2012, p.1).

Quizá lo más significativo de los libros de la serie Carvalho sea la incorporación de elementos que nada –aparentemente– tienen que ver con la trama policíaca. Por ejemplo, la reivindicación de la cultura culinaria, donde se recorre la geografía española y mundial descubriéndonos también las gastronomías de otros países y el personaje

disfruta de los restaurantes, desde los más populares a los más exquisitos. Esta pasión se refleja incluso en los personajes secundarios como Biscuter, su ayudante y cocinero, con el que compartió unos meses de cárcel, o su vecino Fuster, embajador de Villosres y compañero de comidas a horas intempestivas.

En las novelas de Vázquez Montalbán también se describe y transmite su lucha por la reivindicación de la riqueza de la geografía española: calles, política, economía, sociedad y, en contraste, todo el desencanto de la amenaza que impuso la dictadura. “Con Carvalho recorreremos Barcelona y sus alrededores. Unas Ramblas donde todavía pían los periquitos, los barrios altos, el Borne...” (Vázquez Montalbán, 1994, p.22). Pero también se refleja su rechazo, por ejemplo, a la Barcelona post-olímpica: “Es como si sobre ella hubieran pasado aviones fumigadores que han matado todas las bacterias que le permitían sobrevivir” (Vázquez Montalbán, 1994, p.32). La literatura de Montalbán también sobrepasó fronteras, y en sus numerosas novelas el lector también puede viajar a lugares como Amsterdam, Las Vegas, Buenos Aires, etc.

La literatura de Montalbán pretende realizar una revisión irónica del pasado, que se ejemplifica en la serie de Carvalho. Igual que Capote desdibuja los límites del bien y del mal y desmitifica la sociedad en la que convive, Montalbán se asienta en una postura revolucionaria que viola y subvierte sus propios modelos. Y, a pesar de que su objetivo en primera instancia sea recuperar los moldes narrativos de la novela realista y policíaca –la intriga, la trama, la caracterización–, esa realidad está sometida a un tratamiento irónico y distanciador, donde el autor se siente cómodo y libre para mostrar su propia visión de la realidad. De la misma forma, en ese experimento novelístico se combinan en forma de collage una variedad de géneros literarios y subliterarios, cultos y populares, estilos y lenguajes en los que el autor crea un gran cuadro que conforma una radiografía, –y en ocasiones una crítica– de la sociedad contemporánea (Colmeiro, 1989, p. 11-32).

Por otra parte, resulta interesante analizar la narración en primera persona que utiliza Montalbán para sus novelas. Esta perspectiva conforma un punto de vista interior poco sutil, en la que el detective ve el mundo con los ojos y la mente del autor. Aun así, asentando este parámetro, debe establecer al mismo tiempo una visión compartida con el lector con el fin de conectar con él, “por lo cual el autor debe crear en el portavoz de

sus valores una ignorancia icónica, sugerente de la ignorancia inicial del lector atraído al juego hermético” (Resina, 1993, p.254-282).

Como en *A sangre fría*, el punto de partida de sus novelas es el acto delictivo. Alrededor de la figura del delincuente se establece la construcción de la trama, siempre tratando de cumplir las preguntas formuladas de la ficción policíaca: ¿quién?, ¿cómo?, ¿por qué? La perspectiva del criminal sólo es accesible al lector cuando coincide con la del detective, es decir, cuando se trata una perspectiva insuficiente. Por tanto, la identificación con el detective nunca es completa, dado que la resolución del caso casi nunca es conclusiva. Tal y como apunta Resina: “Deja al lector genuinamente con la última palabra en un universo equivalente a su irresolución” (Resina, 1993, p.254-282). Montalbán sitúa así el mismo plano tanto a narrador como lector, dejando el misterio abierto y dejando un atisbo de duda en sus receptores, hecho que también coincide con algunas características de *A sangre fría*, donde el misterio forma parte de una realidad, a menudo, inaccesible a la razón.

El cliente, responsable del encargo a Carvalho, también se considera como otro narrador, ya que establece las premisas de la historia sobre las que ha de situarse la actuación del detective y el lector. A pesar de que la novela policíaca se centre en la resolución del enigma, parece que la literatura de Montalbán “no persigue colmar el vacío distorsionador de un enigma sino fijar la personalidad en un modelo que no necesita reconstruirse pues se manifiesta en la solidez inamovible de sus puntales económicos”. De ahí su desdén por esta institución literaria, que se manifiesta claramente en su personaje y su afición por quemar libros (Resina, 1993, p.254-282).

Pero no sólo hacia la literatura, ya que las intenciones críticas de la obra de Montalbán también se ven confirmadas al encontrarla asimilada por otra institución: la policía, tal y como se manifiesta en *El policía delantero centro fue asesinado al atardecer*, (Barcelona, Planeta, 1988, p.61). Esta repulsa hacia las instituciones también hace un guiño a la literatura de Capote, en la que se refleja la crítica al sistema judicial norteamericano con la ejecución de los asesinos. En su novela, Montalbán también presenta una desdibujación del bien y el mal y el escepticismo hacia la inocencia de las bases más aceptadas en la sociedad.

Por tanto, Vázquez Montalbán propone el escapismo de la novela policíaca como un vehículo para presentar al lector su propia visión, personal y poética de la realidad. Así

lo piensa Navajas sobre la novela *Rosa de Alejandría*: “Creo que el ciclo de Carvalho tiene unas reglas poéticas propias. Tiene un punto de vista que te permite hacer una crónica de lo real, un tiempo literario que corresponde con un tiempo histórico y tiene un lenguaje que traduce la sensibilidad de carácter urbano” (Resina, 1993, p.254-282). En sus novelas, el lector adquiere un papel privilegiado, ya que parece entablar con él un diálogo franco y fácil del que el escritor le hace partícipe (Navajas, 1987, p.159).

El personaje de sus novelas, Carvalho, nació en 1972 en *Yo maté a Kennedy*, utilizando un sistema de investigación privado, que más bien parecía ser una parodia de la novela policial norteamericana, una novela negra que otorga al delito una desmitificación y una dimensión social urbana que, como Perry en *A sangre fría*, sugiere ser una consecuencia de una sociedad clasista. Ante un contexto como el franquismo, del que Montalbán aseguró que era una época bastante difícil –el franquismo parecía eterno y tenían la impresión de que nada cambiaría–, se desarrolla una nueva concepción de la literatura policíaca en la que se exige otros determinantes narrativos diferentes de la novela policial clásica. Tal era la carga de la censura que de manera implacable la Editorial Seix Barral censura la obra. Al fin la publica Planeta, sin mucho éxito. A partir de entonces, la serie Carvalho va adquiriendo una fuerza que hoy por hoy es de lo más representativa de la literatura española.

Bajo ese concepto de realidad y crítica social –con denotaciones periodísticas–, también emerge una novela que refleja un mundo de sueños, irreal y cargada de significación literaria. Un ejemplo de ello pudiera ser la novela *Yo maté a Kennedy*, en la que recoge poesía, textos de vanguardia, collage, influencias de cine, etc. Montalbán, a pesar de que es capaz de plasmar la indignación popular y hace suya –es decir, de su detective– la protesta de la pequeña burguesía ante la autopromoción de la clase política, rechaza completamente cualquier atisbo de variante grotesca el fanatismo. Por lo que, a pesar de ser subjetivo, intenta ser autocrítico: “No he hecho el mundo ni la sociedad. No quiero ser la conciencia del todo. Es un papel excesivo” (Resina, 1993, p.254-282). Y, además, asegura que su literatura no es la verdad y que el arte tiene muchas vertientes e interpretaciones: “Yo soy el responsable de todo lo que he escrito pero usted es responsable de lo que ha leído” (Hart, 1987, p.100).

La novela policíaca era para muchos autores una literatura de consumo sin ningún rigor literario, a excepción de la elaborada por los ya consagrados escritores norteamericanos

(Vázquez Montalbán, 1994, p.26). Sin embargo, Montalbán ofrece una nueva visión en la que el personaje central, el detective, ofrece una mediación entre el sujeto y el mundo “realizando de una manera paradigmática la operación de difuminado de la diferencia entre realidad y ficción” (Resina, 1993, p.254-282). Por lo tanto, existe una tendencia en Montalbán de las nuevas corrientes del género del *Nuevo Periodismo* y su juego con la literatura. “La novela policíaca, producto de un mundo de visiones fragmentadas ofrece una visión particular a tono con el carácter privado de la convicción de la subjetividad. De ahí la insistencia en el carácter demostrativo, teorémico, basado en la técnica cartesiana de posponer la ignorancia inicial como fundamento de una nueva subjetividad, la del lector sugestionado” (Resina, 1993, p. 254-282).

La mayor parte de las novelas de la serie Carvalho terminan en una nota insatisfactoria, un hecho contradictorio teniendo en cuenta las promesas de un género que proclama la ordenación ética del mundo y que convierte el detective en el agente de ese orden. Como la ejecución de los culpables en *A sangre fría*, la tarea de enjuiciar los hechos integrados en la narración es excluida de la acción en beneficio de la presunta objetividad con que opera un detective expresamente limitado a un problema cognitivo. Así lo explica en *Los mares del sur* (1979): “Yo llegaré hasta el fin. En cada caso llego hasta el fin. Hasta mi fin. Yo termino ante mi cliente. Le digo yo que sé, y él decide. La policía se lo pasa a un juez. Mi juez es el cliente”.

Carvalho se unía a la literatura del escapismo: una situación literaturizada a fondo, con el único fin de escharbar en una realidad que, aunque cruel, es ajena al lector. La literatura policíaca toma conciencia de su condición y la evoca en sí misma. Este cinismo se representa con su rebelión en el interior de una realidad ficcionada a fondo, capturada en la inmovilidad fantasiosa del paisaje interior del lector, “cuya única esperanza o desesperación lúcida consiste en quemar uno a uno los volúmenes de su biblioteca-prisión o irónicamente seguir leyendo en aras de un escapismo invertido, de un espejismo que postula la realidad como extremo fantástico, para que el enigma–superficial, indiferente, e incluso banal– es un mero pretexto y un punto de partida” (Resina, 1993, p.254-282).

Estas novelas se ubican en el periodo de la posguerra, en una época de desmilitarización de la sociedad, la despenalización de las actividades políticas coincide con el aumento del crimen civil y el deterioro de la seguridad ciudadana. Igual que en las descripciones

de *A sangre fría*, Montalbán utiliza la descripción minuciosa de la realidad: un contexto cotidiano que también representa las bases de la novela policíaca. “Cada segundo, sin darnos cuenta, pasamos junto a miles de cadáveres y crímenes. Esas es la ruptura de nuestras vidas. Pero sí, a pesar de la costumbre, algo logra sorprendernos, tenemos al sedante maravilloso de la novela policíaca, que presenta cada misterio de la vida como una excepción legalmente posible” (Janouch, 1971, p.41).

Se trata de una literatura transgresora que contiene elementos ficcionales en un contexto real, en la que aparece por primera vez una ironía demoledora contra la sociedad y la política. Con la fórmula policíaca, Montalbán elabora una novela con profundo sentido político y aguda crítica social, por fuera y por dentro del partido de su pertenencia. “Carvalho es posible que no guste a muchos críticos porque es un cínico aventurero o un mordaz detective farolero. Sin embargo, creo que en esa incomplacencia está su verdad. Carvalho pertenece a esa rareza que encubre o descubre la doble moral que no sólo toca a la sociedad, también a la política delincuente” (Vázquez Montalbán, 1994, p.21).

5.2. PERIODISMO CRÍTICO Y NUEVAS FÓRMULAS EN VÁZQUEZ MONTALBÁN

La biografía periodística del autor es casi igual o más extensa que la literaria. Su periodismo, al igual que la forma de escribir literatura, estaba marcado por la política y su ideología de izquierdas. Montalbán obtuvo la licenciatura en Filosofía y Letras por la Universidad de Barcelona y en Periodismo por la Escuela de Periodismo de la ciudad condal. Más tarde sería miembro de la oposición al franquismo y decidió afiliarse al FLP (Frente de Liberación Popular, conocido como FELIPE), fundado en 1958 y de tendencia izquierdista, revolucionaria, católica y anticomunista. Y precisamente por esas actividades clandestinas y su compromiso político fue detenido y encarcelado. Al ser liberado y poder dedicarse completamente a su profesión, reflejó en sus trabajos un catalanismo progresista. El escritor defendía la verdad periodística pero nunca fue reconocido como un periodista neutral, aunque no por ello deshonesto.

Manuel Vázquez Montalbán empezó sus andaduras periodísticas en medios como *Siglo 20*, revista de información general en la cual es redactor jefe; *Hogares modernos*, revista dedicada a la decoración, o *Tele/eXprés*, el primer periódico privado que se

editaba en Cataluña. Pero donde logró empezar a ser reconocido por su trabajo periodístico fue en la revista *Triunfo*, que nació en Valencia gracias a José Ángel Ezcurra el 2 de febrero de 1946, y tenía una periodicidad semanal, con un contenido que se basaba en la actualidad cinematográfica, teatral, deportiva y taurina.

La revista consiguió aunar a un numeroso equipo de periodistas pertenecientes a la segunda mitad del siglo XX, como Montalbán y otros profesionales destacables como Eduardo Haro Tecglen o Luis Carandell. A pesar de que su ciudad natal fuera Valencia, en 1948 se desplazó a Madrid para conseguir una difusión a nivel nacional. No obstante, la crisis económica provocada por un sistema autárquico llevó a la empresa a una enorme depresión económica e ideológica. Para evitarlo, tuvieron que someterse a una remodelación de sus bases y a una inversión superior a la que tenían. El 9 de junio de 1962 reapareció *Triunfo* totalmente renovada, con periodicidad semanal y de información general nacional e internacional.

La revista defendió un periodismo que buscaba ante todo la verdad y que encarnó las ideas y la cultura de la izquierda española. Fue símbolo de la resistencia contra el franquismo. El objetivo principal de *Triunfo* era el progreso: dirigirse a las mayorías y dedicar sus esfuerzos a los trabajos de índole cultural para que sus páginas pudieran albergar las nuevas corrientes del pensamiento europeo. “Con el firme propósito de atravesar aquella turbia época realizando un periodismo insobornable que restableciera la memoria histórica, arrancada a los españoles por la violenta agresión de los vencedores” (Ezcurra, 1995, p.3).

Los ideales revolucionarios contra el régimen franquista y las ansias de libertad fueron precisamente lo que inspiró al propio Montalbán para el desarrollo de su trabajo, que estaba cargado de intencionalidad. El propio periodista lo reconoce así: “Me vinculé a *Triunfo* en el momento de su definitivo despegue como medio en el límite del posibilismo crítico contra la dictadura, cumpliendo el papel de órgano cómplice de la reconstrucción de la razón democrática de España después del asalto a la razón perpetrado por las hordas franquistas en 1936”. Esta marcada tendencia ideológica y el inicio de un *Nuevo Periodismo* que le permitió al autor interpretar la información fueron una experiencia casi más importante que su literatura, ya que llegó a reconocer: “He de decir que vivir el agostamiento del franquismo dentro de *Triunfo* como uno de sus más frecuentes colaboradores, ha sido la situación más satisfactoria de mi vida, por encima

incluso de premios nacionales o internacionales aportados por la literatura” (Vázquez Montalbán, 1995) (Ezcurra, 1995, p.3).

Desde que apareciera en los quioscos el 9 de junio de 1962, *Triunfo* recogió en sus páginas acontecimientos como la prolongada vigencia de la antigua ley que Franco y Serrano Súñer dictaron un cuarto de siglo antes, en plena guerra civil, imponiendo una férrea censura. O cuando, en 1966, Fraga anunciaba “el fin de la censura previa” con la nueva Ley de Prensa e Imprenta. Sin embargo, la muerte de Franco no facilitó que la revista quedara liberada, por lo que el 24 de julio de 1975, abrió expediente a la revista por la publicación en el número 669 de una entrevista de Montserrat Roig a José Andreu Abelló considerando que el texto vulneraba el artículo 2 de la Ley de Prensa e Imprenta. A pesar de ello, los indultos que el primer gobierno de la monarquía concedió a las publicaciones y periodistas sancionados por transgredir la Ley de Prensa no se confirieron a *Triunfo*, que tuvo que cumplir íntegra toda su condena.

El 10 de enero de 1976 reapareció *Triunfo* con una portada en la que se podía leer: “La respuesta democrática”. Los más de 166.000 ejemplares de tirada fueron vendidos en su totalidad y, aun así, la revista empezó a perder lectores en cada nuevo lanzamiento. En agosto de 1982 *Triunfo* llegó a su fin.

La revista *Interviú* fue creada por Antonio Asencio Pizarro en 1976, que a su vez dio origen al grupo Zeta. La intención inicial era crear una revista de investigación, y acabó convirtiéndose en novedad también por exhibir mujeres desnudas en sus portadas. La revista con su eslogan “nos atrevemos con todo” ha sido reconocida por sus imágenes impactantes (han llegado a mostrar cadáveres de atentados, asesinatos y accidentes en sus portadas), y también ha sido la abanderada de un nuevo modo de tratar el periodismo: una profesión mucho más analítica y escéptica ante la realidad social.

Símbolo de la Transición y del destape, realizó portadas que pasaron a la historia, como la de Pepa Flores (Marisol) en septiembre de 1976. *Interviú* ha destapado tramas como la de los niños robados, un reportaje que descubría la terrorífica verdad escondida por el franquismo. En 1977 la revista también informaba de las fosas que la represión franquista dejó tras la Guerra Civil, otro tema que sigue siendo de actualidad y del que se sigue ocupando *Interviú*, quien publica exclusivas como la de la identificación semi clandestina de cuerpos en el Valle de los Caídos. Además, la revista destapó tramas

como el asesinato de los marqueses de Urquijo, la corrupción política de los GAL, los escándalos de Luis Roldán o el reaparecido Francisco Paesa. El rey Juan Carlos, Adolfo Suárez, Felipe González, José María Aznar, Rodríguez Zapatero, y así todos los personajes decisivos de la historia reciente de España, han pasado por sus páginas y han sido entrevistados en la revista. Junto a Montalbán, pasaron firmas como Juan José Millás o Camilo José Cela, entre otros.

Montalbán, que fue columnista durante 27 años en *Interviú*, publicó su primer artículo el 16 de diciembre de 1976, en una sección que llevaba de título “El idiota en familia”. Después vendrían “El enemigo en casa”, “Los placeres capitales”, “Carvalho y yo”, “Ultimatum”, “El triángulo de las Bermudas” y “Milenio”. Desde ese mismo día y hasta el día de su muerte no faltó ni una semana a su cita con los lectores, incluso después de su fallecimiento, en el número 1434, la revista publicó su último artículo, el 20 de octubre de 2003. La carrera periodística de Manuel Vázquez Montalbán, tanto en *Triunfo* como en *Interviú*, estuvo marcada por una nueva forma de hacer periodismo. Los profesionales españoles se comenzaron a preocupar más por el aspecto literario de un texto y por su finalidad crítica, tal y como hizo su antecesor, el *Nuevo Periodismo* norteamericano.

La compilación de artículos de Vázquez Montalbán demuestra la cercanía del autor a las técnicas del *Nuevo Periodismo*. Trataremos de analizar todos esos rasgos que demuestran dicha vinculación. En primer lugar, destacamos el uso de argumentos que dotan al texto periodístico de una calidad inusual en el periodismo de la época: los datos y las cifras profieren al texto de un halo de veracidad: “18000000 españoles”, “la gran diáspora de 1939” (Vázquez Montalbán, 11/04/1970), “la ridícula estatura media de 1.55” (Vázquez Montalbán, 10/01/1970).

Por otro lado, Montalbán también sustenta sus afirmaciones en analogías que le permiten conferir una sensación de irrefutabilidad a las tesis que defiende. Así ocurre en el artículo en el que el autor afirma que “finalmente la literatura le pudo al fútbol” (Vázquez Montalbán, 03/05/1975), estableciendo una comparativa entre la aceptación mediática del fútbol y de la literatura. Toda esa analogía se tiznaba de un claro tono metafórico cuando Montalbán continuaba así: “Confieso que he vivido: Neruda marcaba un gol en una portería inmensa y lenta: Tarzán salía al encuentro del vacío colgado de

una bandera del Barça y en busca de una bandera catalana” (Vázquez Montalbán, 03/05/1975).

El conocimiento del autor quedaba perfectamente reflejado en el uso de argumentos de autoridad, por los que apoyaba su tesis en las palabras de otros autores convenientemente seleccionados para ese fin: “Carner y la metafísica nacional del exilio” (Vázquez Montalbán, 11/04/1970), “Recientemente, un escritor mexicano, Federico Cambell, contaba que había tenido un excelente profesor de literatura” (Vázquez Montalbán, 11/04/1970). Comenzamos a denotar, por lo tanto, una gran influencia de autores y personalidades, muchas de ellas extranjeras, conocidas por Montalbán, un periodista maduro, conocedor de los hechos, con un amplio bagaje cultural que recuerda al que ostentaba Capote en las líneas de *A sangre fría* y en el resto de sus trabajos, ya sean periodísticos o literarios.

“Un hombre ha vuelto a su tierra para morir” (Vázquez Montalbán, 11/04/1970). Así comienza unos de los artículos de Montalbán, entre un tono melodramático y la certeza de que el autor está haciendo uso de una experiencia ajena para sustentar las ideas que pretende defender. Evidentemente, Montalbán habla así de los exiliados, de aquéllos que fueron despojados de su hogar durante y tras la guerra civil. Del mismo modo, el autor expone su faceta crítica a veces enmascarada en elementos generalizadores que le llevan a afirmar ciertas verdades o realidades que él considera universales: “¿Quiere VD. ser cosmonauta en quince días?” (Vázquez Montalbán, 10/01/1970), “Creemos que España es más papista que el papa” (Vázquez Montalbán, 10/01/1970), “Ya se sabe, en la guerra como en la guerra” (Vázquez Montalbán, 10/01/1970), “Los españoles donde no llegamos con la punta de la espada llegamos con la punta de la lengua” (Vázquez Montalbán, 10/01/1970), “Dios nos dio ser catalanes, que son gentes de nombradía” (Vázquez Montalbán, 11/04/1970).

A pesar de que la deixis espacial y temporal está presente en Montalbán (“en quince días”, “Hoy”, “aquí”), es la deixis personal la que cobra especial relevancia en sus textos. La tercera persona sigue manteniendo su importancia en la parte expositiva de los artículos, pero cada vez se vuelve más presente aquella deixis que evidencia la presencia del autor y del lector. Nos encontramos con déicticos de segunda persona, tales como “te guarde” (Vázquez Montalbán, 11/04/1970), “¿Quiere VD. ser...?”, “helarte” (Vázquez Montalbán, 11/04/1970), “Contamos con usted” (Vázquez

Montalbán, 10/01/1970). Estos deícticos evidencian la presencia del lector, al que Montalbán se dirige en el propio texto. La presencia del autor está reflejada en los deícticos de primera persona: “por mi presencia” (Vázquez Montalbán, 23-29/12/1976), “estoy algo cabreado” (23-29/12/1976), “a veces pienso” (Vázquez Montalbán, 30/12/1976-05/01/1977), “no tengo” (Vázquez Montalbán, 13-19/01/1977), “comienzo varias” (Vázquez Montalbán, 13-19/01/1977).

No obstante, son los elementos deícticos de primera persona del plural los que abundan en sus textos, ya que reflejan una total subjetividad al hacer presente tanto la figura del autor como la del lector: “carecemos de datos” (Vázquez Montalbán, 10/01/1970), “nuestros medios” (Vázquez Montalbán, 10/01/1970), “Creemos” (Vázquez Montalbán, 10/01/1970), “tenemos dónde escoger” (Vázquez Montalbán, 10/01/1970), “Ignoramos si la NASA” (Vázquez Montalbán, 10/01/1970), “Nos limitamos a constatarlo” (Vázquez Montalbán, 10/01/1970), “Corremos el riesgo” (Vázquez Montalbán, 30/12/1976-05/01/1977), “llegaremos a la conclusión” (Vázquez Montalbán, 22-28/11/1979).

Resulta fundamental prestar atención a los títulos que elegía Montalbán para sus artículos, puesto que en su mayoría tienen un carácter valorativo que aporta subjetividad desde el propio inicio. Además, algunos de ellos también se permiten ciertas licencias literarias e incluso poéticas. “¿Quiere VD. ser cosmonauta en quince días?”: este título, por ejemplo, ya es una llamada innegable al lector, quien se ve adherido al texto e involucrado en la propia historia. Por lo que hemos podido constatar, los títulos de los artículos de Montalbán suelen reunir ciertas características comunes como el hecho de que son valorativos, generalmente nominales, temáticos y críticos: “El sospechoso” (Vázquez Montalbán, 23-29/12/1976), “Sin gas y sin Franco” (Vázquez Montalbán, 30/12/1976-05/01/1977), “Política y profesionalidad” (Vázquez Montalbán, 10-16/03/1977), “El adulterio” (Vázquez Montalbán, 13-19/01/1977), “El misterio de los ultras atados y bien atados” (Vázquez Montalbán, 03-09/11/1977), “Dimite y vencerás” (Vázquez Montalbán, 02-08/02/1978), “Los placeres capitales” (Vázquez Montalbán, 22-28/11/1979).

En lo referente a la entonación, por supuesto, siguen muy presentes las oraciones enunciativas que expresan la objetividad necesaria propia de la parte expositiva del artículo, pero se empiezan a incorporar nuevas fórmulas propias del *Nuevo Periodismo*.

Esta receta incluye el uso de interrogativas: “¿Quiere VD. ser cosmonauta en quince días?” (Vázquez Montalbán, 10/01/1970), “¿Cómo podría ser de otra manera?”(Vázquez Montalbán, 10/01/1970), “¿Cómo es posible que estos chicharrones rubios...”(Vázquez Montalbán, 10/01/1970), “¿Y la política interior?” (Vázquez Montalbán, 10/01/1970), “¿No se ha desanimado todavía?” (Vázquez Montalbán, 10/01/1970), “¿Mide usted más de 1.75 de estatura?” (Vázquez Montalbán, 10/01/1970). La pretensión de estas interrogaciones retóricas, en ocasiones, es que el propio lector se lance a sí mismo la pregunta, despertando su actitud crítica y estableciendo un diálogo con el autor a través del texto del mismo. Del mismo modo, Montalbán también utiliza las oraciones exclamativas –“¡Qué tío!” (Vázquez Montalbán, 10/01/1970), “¡Llegamos a la luna sin prisas, pero sin pausas!” (Vázquez Montalbán, 10/01/1970)– y las imperativas –“¡Santiago, cierra la luna!” (Vázquez Montalbán, 10/01/1970).

Las marcas tipográficas, tan marginadas del periodismo por su condición de elemento de subjetividad, empiezan a cobrar protagonismo en los textos propios del *Nuevo Periodismo*. Así queda reflejado en el periodismo de Montalbán: son habituales los puntos suspensivos que buscan la implicación del lector –“Ya se sabe...” (Vázquez Montalbán, 10/01/1970), “Pero...” (Vázquez Montalbán, 10/01/1970), “Esperadnos para cenar...” (Vázquez Montalbán, 10/01/1970)–; el uso de paréntesis para puntualizar o añadir información –“(los del señor Miravittles, por ejemplo)” (Vázquez Montalbán, 10/01/1970), “(tienen la ridícula estatura media de 1.55)” (Vázquez Montalbán, 10/01/1970), “(mi papá es un tío cogolludo)” (Vázquez Montalbán, 10/01/1970)–; y, sobre todo, el uso de los guiones, muy presentes en sus artículos publicados en *Interviú*.

Los elementos valorativos en los artículos de Montalbán se concentran, a menudo, en una adjetivación plagada de elementos valorativos. De este modo, abundan adjetivos tales como: “torpe”, “gordo”, “meón”, “saturado”, “maleado”, “informatizado” “creciditos” “clarísima” “panteísmo” “vietnamizado”.

Por último, cabe señalar la introducción de elementos literarios o recursos estéticos dentro del periodismo. Como ya afirmamos, éste es uno de los rasgos fundamentales del *Nuevo Periodismo*, que convive y se embebe de las técnicas propiamente literarias. Así, Montalbán utiliza símiles (“¿Quiere VD. ser cosmonauta en quince días?”, “No se casaría con ellas ni el estrangulador de Boston”) (Vázquez Montalbán, 10/01/1970),

ironías como “algo muy probablemente probable si las pruebas prueban la probabilidad de lo probable, se ha puesto generosamente al servicio” (Vázquez Montalbán, 10/01/1970), “¡Hay que desmitificar la carrera espacial!” (Vázquez Montalbán, 10/01/1970), “¡La luna para quién la trabaje!” (Vázquez Montalbán, 10/01/1970), el epíteto “Las fatigosas clases” (Vázquez Montalbán, 10/01/1970), la paradoja “barbacoa espacial” (Vázquez Montalbán, 10/01/1970), la anáfora (“Bella terra bella gent”) (Vázquez Montalbán, 11/04/1970), las interjecciones (“¡Oh, es maravilloso!” “Oh capitán, mi capitán”) (Vázquez Montalbán, 10/01/1970). También destaca el uso de préstamos o extranjerismos que empiezan a plagar a la lengua castellana: “telefilms”, “Okay”, “roast-beef” “hot-dog”.

Los elementos literarios tuvieron una fuerte presencia en el periodismo de Montalbán, del mismo modo que fue clave en la obra de precursores del *Nuevo Periodismo* como Truman Capote. La hipertextualidad, una condición fundamentalmente literaria, también tuvo cabida en el periodismo de Montalbán ya que, a menudo, sus artículos dialogaban entre sí, hacían referencia a otros autores, a otras obras: “Y si no las cubriera, aquí estamos los lectores de *Triunfo* para echar una mano y prestarle una frase progresista y constructiva” (Vázquez Montalbán, 10/01/1970), “Entendámonos, porción proporcional de compatriotas lectores de *Triunfo* que habéis contemplado la hazaña espacial...” (Vázquez Montalbán, 10/01/1970).

Todos estos recursos y fórmulas son reflejo de la influencia que el *Nuevo Periodismo* ejerció sobre Montalbán, un autor que supo embeberse de esas técnicas y elevar el periodismo a una categoría superior.

6. RESULTADOS

En primer lugar, podemos afirmar que el *Nuevo Periodismo* significó una revolución para el periodismo norteamericano de los años sesenta, pues supuso una renovación tanto en la forma como en el contenido. *A sangre fría* es un reflejo de todas esas técnicas y su autor, Truman Capote, es considerado uno de los precursores del *Nuevo Periodismo* gracias a ése y a otros trabajos que llevó a cabo.

Por otro lado, consideramos que Capote no fue certero a la hora de calificar *A sangre fría* como la primera novela de no ficción, puesto que hemos identificado una serie de rasgos que dotan de subjetividad el discurso narrativo. Se trata, en definitiva, de una novela basada, por supuesto, en hechos reales, con un halo de veracidad literaria muy férreo, pero repleta de recursos estilísticos, de licencias propias del autor, de juegos literarios y de subjetividad.

Referente a lo anterior, constatamos que la calidad de una obra literaria no puede ni debe ser medida por una verdad universal, sino por su coherencia, por su verosimilitud, por la riqueza de espacios y personajes, en definitiva, por su grandeza estilística. Del mismo modo, consideramos que el periodismo, el buen periodismo, puede permitirse ciertos giros estéticos que, sin deformar la realidad y el significado profundo de lo que pretende transmitir, son necesarios y no hacen sino potenciar su calidad.

Por último, identificamos a Manuel Vázquez Montalbán como uno de los precursores del *Nuevo Periodismo* en España. Tras analizar una compilación de artículos de Montalbán y conocer su obra literaria, hemos podido identificar esos rasgos que comparte con las obras de los nuevo periodistas norteamericanos. Concluimos, por lo tanto, que la fórmula llegó a España de la mano de una serie de periodistas que supieron embeberse de la misma y renovaron el panorama periodístico español.

7. CONCLUSIONES

La elaboración de este estudio nos ha facilitado introducirnos en el mundo del *Nuevo Periodismo*, analizando sus elementos e innovaciones tanto formales como estilísticas. Consideramos que se trata de una renovación de la regla periodística que llegó hasta territorio español de la mano de, entre otros, Vázquez Montalbán. El estudio de *A sangre fría* y de los artículos de Montalbán nos ha ayudado a comprender la proximidad entre ambos autores, a pesar de la distancia física y de los diferentes contextos sociopolíticos.

En cierto modo, este trabajo nos aproxima a una realidad que hemos de tener presente: el panorama literario de una época o de un espacio geográfico en concreto no sufre de limitaciones, sino que funciona como una especie de germen que va traspasando las fronteras y contagiando al resto de literatos, sean coetáneos o no, compartan la misma localización o no. La literatura supone un arte en sí mismo y sus máximas expresiones no se pueden anclar al país de origen, sino que se deben de estudiar en todo su contexto: lugares de transferencia, ciclos literarios, temas recurrentes... El periodismo, del mismo modo que la literatura, por deambular por un terreno similar y utilizar la misma herramienta –el lenguaje–, también debe ser estudiado en su totalidad.

En este trabajo nos hemos centrado en la obra de Vázquez Montalbán y en cómo el periodista se contagió de todas esas fórmulas espoleadas por el *Nuevo Periodismo*, pero nos atrevemos a afirmar que no fue el único periodista español que adaptó y adoptó esas innovaciones, sino que cabría estudiar nombres como Arturo Pérez Reverte o Francisco Umbral. Por lo tanto, concluimos que Vázquez Montalbán no fue una excepción, sino uno más de aquel grupo de jóvenes periodistas que mostraban una actitud crítica frente a una realidad desoladora y que encontraron en el *Nuevo Periodismo* una forma de conectar con el lector y transmitirle algo más valioso que una ansiada pero volátil verdad universal: su verdad.

8. BIBLIOGRAFÍA

ALBRIDGE, John W., *After the lost Generation*, New York, BooksforLibrariesPress, 1951.

_____, *The American Novel And The Way We Live Now*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1983.

ANDERSON IMBERT, Enrique, *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Ariel, 1996.

ARENÓS, Pau, en Rosa Rivas, “El detective cocinillas”, *El País*, Madrid, 12 de diciembre de 2012, http://cultura.elpais.com/cultura/2012/12/10/actualidad/1355162477_164422.html.

BENAVIDES, José Luis, “La herencia periodística de Rodolfo Walsh”, México, Revista Mexicana de Comunicación, 2003.

BRADLEE, Ben, *La vida de un periodista*, Madrid, Ediciones El País, 1996.

CAPOTE, Truman, *The Dogs Bark: Public People And Private Places*, New York, Random House, 1973.

_____, *Other Voices. Other Rooms*, New York, Random House, 1948.

_____, *The Dogs Bark: Public People And Private Places*, New York, Random House, 1950.

_____, *Breakfast At Tiffany's. A Short Novel And Three Stories By Truman Capote*, London, Hamish Hamilton, 1958.

_____, en Walter Allen, *Tradition and dream. The English and American novel from the twenties to our time*, London, Phoenix House, 1964.

_____, *In Cold Blood*, London, Hamish Hamilton, 1966.

_____, en Eric Norden, “Playboy interview: Truman Capote”, *Playboy*, Chicago, 15 febrero de 1968.

_____, *Music For Chamaleons. New Writing By Truman Capote*, New York, Random House, 1980.

_____, *A Capote Reader*, London, Penguin Books, 1993.

_____, *The Complete Stories Of Truman Capote*, New York, Random House, 2004.

- _____, *Too brief a treat: The Letters Of Truman Capote*, New York, Random House, 2004.
- _____, *Summer Crossing*, New York, Random House, 2006.
- _____, *Portraits And Observations. The Essays Of Truman Capote*, New York, The Modern Library, 2008.
- _____, *A sangre fría*, Barcelona, Anagrama, 2007.
- CLARKE, Gerald, *Truman Capote, la biografía definitiva*, Barcelona, Ediciones B, 2006.
- COLMEIRO, J. F., “La narrativa policíaca posmodernista de Manuel Vázquez Montalbán”, *Anales de la literatura española contemporánea*, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1989.
- DIGES, Margarita, *Testigos, sospechosos y recuerdos falsos estudios de psicología forense*, Madrid, Trotta, D.L., 2016.
- EZCURRA, J. A., “Apuntes para una historia”, en Alted, A. y Aubert, P. (eds.), *“Triunfo” y su época*, 1995.
- FEDERMAN, Raymond, “La ficción de hoy o la búsqueda del no-conocimiento”, 1986, García, Enrique y Coy, Javier (ed.), *La novela postmodernista norteamericana. Nuevas tendencias narrativas*, Madrid, Sociedad general española de librería, 1978.
- FERNÁNDEZ AREAL, M., *El control de la prensa en España*, Madrid, Guadiana, 1973.
- FERNÁNDEZ CHAPOU, Mari Carmen, *El nuevo periodismo en la prensa hispana contemporánea*, Campus Puebla ITESM, 2004.
- FISHER FISKIN, Shelley, *From Fact to Fiction*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1985.
- FORSTERS, E.M., *Aspects Of The Novel*, Harmondsworth, Penguin (A Pelican Book), 1962.
- FRIEDMAN, Melvin J., “Towards a aesthetic: Truman Capote’s other voices”, *Capote’s “In cold blood”*, California, Wadsworth Publishing, 1968.
- GONZÁLEZ DE LA ALEJA, Manuel, *Ficción y Nuevo Periodismo en la obra de Truman Capote*, Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca, 1990.

- GRAHAM, Katharine, *Una historia personal: Mujer, periodista, empresaria, editora de The Washington Post*, Madrid, Alianza Editorial, 1997.
- GROEBEL, Lawrence, *Conversaciones íntimas con Truman Capote*, Editorial Anagrama, 1986.
- GUBERN, R., *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*, Barcelona, Península, 1981.
- GUEST, David, *Sentenced to death: the American novel and capital punishment*, Jackson, University Press of Mississippi, 1997.
- HART, Patricia, *The Spanish Sleuth: the detective in Spanish fiction*, Cranbury NY, Associated University Presses, 1987.
- HELLMAN, John, *Fables of fact: the new journalism a New Fiction*, Urbana, University of Illinois Press, 1981, pág.7.
- INGE, Thomas (ed.), *Truman Capote: Conversations*, Jackson University Press of Mississippi, 1987.
- JANOUGH, Gustav, *Conversations with Kafka*, trad. Gorony Rees, New York, New Directions, 1971.
- KOVACH, B., *Los elementos del periodismo*, Madrid, Santillana, 2004.
- NAVAJAS, Gonzalo, "Género y contragénero policíaco en la rosa de Alejandría de Manuel Vázquez Montalbán", *Monographic Review*, Barcelona, Edicions de Mall, 1987.
- ORTELLS MONTÓN, Elena, *Ficción y no-ficción: la unidad literaria en la obra de Truman Capote*, Valencia, Universitat de València, 1999.
- NANCE, William, *The Worlds of Truman Capote*, New York, Stein & Day, 1970.
- PLIMPTON, George, "The Story Behind A Nonfiction Novel", en Thomas Inge (ed.), *Truman Capote: Conversations*, Jackson, University Press Mississippi, 1966.
- _____, *Truman Capote: In which various friends. Enemies. Acquaintances. And detractors recall his turbulent career*, New York, Doubleday, 1997.
- REED, K. T., *Truman Capote*, Boston, Twayne Publishers, 1981.
- RESINA, J. R., *Desencanto y fórmula literaria en las novelas policíacas de Manuel Vázquez Montalbán*, The Johns Hopkins University Press, 1993.

- SINOVA, J., “La difícil evolución de la prensa no estatal”, en Timoteo Álvarez, J., *Historia de los medios de comunicación en España*, 1989.
- STEINEM, Gloria, *Truman Capote: Conversations*, Jackson, University Press of Mississippi, 1966.
- TERRÓN MONTERO, J., *La prensa de España durante el régimen de Franco. Un intento de análisis político*, Madrid, CIS, 1981.
- TOMPKINS, Philip K., *Esquire*, junio de 1966.
- _____, en Manuel González de la Aleja, *Nuevo periodismo en la obra de Truman Capote*, Universidad de Salamanca, 1990.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, *Obra periodística 1960-1973: La construcción del columnista*, Barcelona, Debate, 2010.
- _____, “¿Quiere vd. ser cosmonauta en quince días?”, *Triunfo*, 10 de enero de 1970.
- _____, “Carner y la metafísica nacional del exilio”, *Triunfo*, 11 de abril de 1970.
- _____, “Finalmente la literatura le pudo al fútbol”, *Triunfo*, 3 de mayo de 1975.
- _____, Manuel, “El sospechoso”, *Interviú*, 23-29 de diciembre de 1976.
- _____, “Sin gas y sin Franco”, *Interviú*, 30 de diciembre de 1976 a 5 de enero de 1977.
- _____, “Política y profesionalidad”, *Interviú*, 10-16 de marzo de 1977.
- _____, “El adulterio”, *Interviú*, 13-19 enero de 1977.
- _____, “El misterio de los ultras atados y bien atados”, *Interviú*, 3-9 de noviembre de 1977.
- _____, “Dimite y vencerás”, *Interviú*, 2-8 de febrero de 1978.
- _____, “El conejo”, *Interviú*, 22-28 de noviembre de 1979.
- _____, *El estrangulador*, Barcelona, Mondadori, 1994.
- WOLFE, Tom, *The new journalism*, New York, Harper and Row Publishers, 1970.

El idiota en familia

por M. Vazquez Montalban

El sospechoso

Cuando el país está en crisis, los dueños de las publicaciones donde trabajo se ponen el microscopio para leer mis colaboraciones. La fuga de los presos de Basauri, la rueda de prensa de Carrillo, el secuestro de Oriol y Urquijo, el referéndum. Vaya una semanita.

No te pases. Habla de todo, pero sin pasarte. Con distancia crítica.

Fíjate si he escrito con distancia crítica que en vez de sentarme en una silla me he tumbado en el sofá y he escrito a máquina en posición horizontal.

No se fíen. Leen y releen los artículos. Cabecean ante alguna frase que les parece una montaña política. Especialmente suspicaces por mi presencia en la rueda de prensa de Carrillo. Hay incluso quien me ha metido en el ejecutivo del PCE, porque detrás de Carrillo en las fotografías aparece Jaime Ballesteros, con mostacho y algo calvo, únicas características faciales que compartimos. Nos separan veinte kilos y no digo a favor de quién.

La cuestión es que estoy algo cabreado y me exployo con mi vecino el detective privado Pepe Carvalho. Tiene un despachito profesional sobre el mío y a veces mano a mano nos ponemos entre pecho y espalda una de esas botellas de orujo gallego que te envían sus tías desde Souto o Pacios. El ayudante de Carvalho, Biscúter, un sietemesino que vino al mundo gracias a un forceps movido por energía nuclear, sólo se emborracha durante la Semana Santa.

Es que me aburro. No se puede ni ir al cine ni nada.

Le cuento a Carvalho mis tribulaciones. Como ya me hiere en el estómago medio litro de orujo, le encargo formalmente que investigue el por qué en este país hay presos políticos, por qué hay políticos que tienen que vivir en catacumbas, por qué el resdichado secuestro de un político se convierte en una espada de Damocles sobre nuestra precaria libertad y por qué los propietarios de

publicaciones me miran como si yo hubiera abierto las puertas de Basauri, como si yo fuera Santiago Carrillo o como si yo hubiera secuestrado a Oriol y Urquijo.

Te lo puedo contestar sin moverme de aquí. Además no puedo moverme. Tengo los pies clavados por el orujo. Fácil: los medios de producción informativa están en manos de neoliberales, es decir, de demócratas de nuevo cuño. Unos por convicción y los otros por una operación de cirugía estética. Pero de hecho todos se formaron en aquella época en que "los males" de España eran como fantasmas oscuros y omnipresentes difíciles de delimitar. Los famosos demonios familiares de los que tanto hablaba Su Excelencia el Jefe del Estado. Por eso cuando huelen el peligro todo y todos les parecen peligrosos.

Hay un analfabetismo político alucinante. Sabe más de político cualquier muchachito afiliado a una central sindical que la mayor parte de jóvenes "managers" graduados en el MIT (Instituto Tecnológico de Massachusetts). El otro día un joven "manager" me di-

ce: "En confianza, Manolo, ¿lo de Carrillo y lo de Oriol estaba combinado?". Con veinte duros de ciencia política se obtiene una respuesta clara. Es evidente que no hay relación alguna. Y luego, ¿qué leches pinto yo en todo ello?

Biscúter se ha metido un dedo en la nariz y casi le asoma la punta por el ojo derecho. Los quince pelos rubios erizados que le quedan en la cumbre de su cabeza pepinoide se mecen al compás de un misterioso viente-cillo que no se de dónde puede salir. Luego da re cuenta de que los pelitos de Biscúter se mueven cuando piensa. Brumm... Brumm... Brumm... dice Biscúter como si activara una moto o un coche: de ahí su apodo. Cuando Biscúter empieza a activar el vehículo imaginario quiere decir que va a hablar, y entonces hasta Carvalho cruza las piernas, hunde el tórax en su cintura, cruza los brazos sobre el pecho y se predispone a escuchar entre alerta y somnoliento.

Señor Vasques, usted siempre ha sido un rojo con que a lo hecho pecho.

Por fortuna, en invierno, pese a la sordidez de este Barrio Chino que nos cobija y a la podredumbre que se ceba con el calendario de 1967 que aun cuelga, como único objeto colgante en la pared de mi despachito, por fortuna, repito, no hay moscas. De lo contrario se habrían metido todas en mi boca, abierta por el pasmo. Carvalho da una excusa inaudible y se va. Biscúter, en cambio, anuncia una nueva intervención: Brumm... Brumm... Brumm...

Haga como yo, señor Vasques. Aficióne-se al motociclismo y deje de hablar de política.

Y se va como si condujera una Harley Davidson. Tiene razón. Pongo una cuartilla en la máquina de escribir y picoteo el título: Carrillo y Suárez, en el Gran Premio de Fórmula 1. ¡Dios mío! ¿Qué he hecho? No tengo salvación posible.



El idiota en familia

por M. Vazquez Montalban

Sin gas y sin Franco

Corremos el riesgo de terminar el año sin gas y sin Franco. Los madrileños ya han podido comprobar cómo no se vive sin gas, y casi todos los españoles son hoy perfectamente conscientes de que se puede convivir perfectamente sin Franco. En vano la extrema derecha ha tratado de instrumentalizar el rapto de Oriol y Urquijo para exagerar las condiciones de caos en las que vivimos. En lugar de esgrimir tanto el argumento, por otra parte falso, de que **con Franco esto no pasaba**, hubiera podido recurrir a Pepe Carvalho como profesional de la investigación privada para llegar hasta los secuestradores.

¿Cómo hubiera actuado usted, Carvalho?

Estoy en su despachito verdoso, con una lamparilla cenital cargada de años y excrementos de mosca, de las que suben y bajan por efecto de un contrapeso. Carvalho se está comiendo un bocadillo de sardinas en escabeche con ese deleite de encías que sólo puede proporcionar un bocadillo de pan tierno y unas sardinas anchas y hondas como las señoras de antes de la guerra. Carvalho pasea la lengua por sus dientes, por delante y por detrás, para contestarme con la boca vacía y limpia.

Hubiera hablado directamente con Kissinger: "Oiga, dígame a los chiquitos de la CIA que queremos a Oriol y Urquijo sano y salvo. A la una nos lo dejan en la caltería California de la calle Goya". Ya está.

—¿Así que usted cree en la tesis de que el Grapo es la CIA?

No necesariamente. Pero si alguien puede saber en estos momentos cómo llegar a Oriol y Urquijo es la CIA. Como usted sabe, yo fui agente de la CIA durante cuatro años. Lo dejé cuando estaba a punto de cumplir el primer quinquenio. A veces pienso que fue una tontería. Cada quinquenio te suben un treinta por ciento del sueldo real. Pero a lo hecho, pecho. Yo sé de qué va.



—¿De qué hacía usted en la CIA?

—De gallego. Como usted sabe, los gallegos estamos en todas partes. Hay quien dice incluso que Mao Tse-tung era de San Juan de Muro, provincia de Lugo. Yo hice de gallego durante cuatro años: cocinero en Cantón, extra en Hollywood, contrabandista de televisores en color en Andorra, chulo en Amsterdam; de todo. Conozco la CIA y sé que su táctica no siempre consiste en inventarse organizaciones de extrema derecha o de izquierda. A veces se limita a delimitarlas, controlarlas desde lejos y prever sus posibilidades de comportamiento. Es una forma como otra de instrumentalizarlas.

—¿Por qué se marchó usted?

Me encargaron que matara a un líder africano. Yo saqué el contrato. Decía bien claro que yo no participaría en ninguna acción de este tipo. Además, durante varios días me hice el enconadizo con el líder en cuestión en un café del Barrio Latino, y me dije: Pepe, aquí no hay nada que matar. Este señor ni es líder ni es africano.

¿Qué era entonces?

Otro gallego.

También de la CIA, claro. Empieza usted a entenderlo.

No del todo. ¿Por qué matar a un gallego de la propia organización?

—Porque era un agente doble. Tenía que cumplir su misión de líder de la independen-

cia africana y al mismo tiempo cobraba de Sudáfrica.

¿Cómo se enteró la CIA?

—Porque el que le pagaba en Sudáfrica era también de la CIA.

¿Gallego?

Casi. Portugués.

No lo entiendo.

Es igual.

¿Cómo un celta puede hacerse pasar por líder negro?

Cuestión de oficio, señor Vázquez.

Por el tono deduzco que da la conversación por concluida. Se termina parsimoniosamente el bocadillo de sardinas. Llama por teléfono a su novia, Charo, **call girl** de cierto postín, y quedan citados para comer juntos. Carvalho se relaja en su silla de madera giratoria y me mira, como a la espera de nuevas preguntas.

Pero es angustioso. Si admitimos la omnipresencia de la CIA, llegamos a poner en duda la espontaneidad de todo. ¿Las huelgas las mueve la CIA? ¿El atentado de Carrero Blanco? ¿La enfermedad de Franco? ¿La falta de gas en Madrid?

Es usted un novato en eso de la interpretación de la realidad. Usted ha sido católico, y ha podido vivir sin plantearse a cada paso que Dios le estaba mirando. Políticamente hay que vivir como si la CIA no existiera. Usted parta de hechos incontrovertibles: sin gas y sin Franco.

—¿Qué puede pasar?

—Volverá el gas, pero Franco no volverá.

El idiota en familia

por M. Vazquez Montalban

Política y profesionalidad

—¡Marchando! ¡Un carajillo con Berlingüer! ¡Marchando! ¡Un carajillo con Berlingüer!

Y dale que te pego, el fermentado Biscuter le había encontrado gracia a su hallazgo y no paraba de proclamarlo o cantarlo, dentro y fuera del despacho de su patrón, el detective gallego Carvalho o bajando por la escalera en los infinitos recados fragmentados de la mañana. No contento con sus hazañas ruidosas a distancia, Biscuter abre la puerta de mi despacho de escritor hipersensibilizado contra los gritos, y tengo que soportar el espectáculo de su cabecita fetal, congestionada, terminada en un plumerillo rubio estropajoso, como quillotinada por la puerta entreabierta cuando me grita.

—¡Marchando! ¡Un carajillo con Berlingüer! ¿Está ocupado, señor Vázquez? ¿Puedo pasar?

Ya has pasado

En efecto. Ya ha pasado.

—Mire qué se me ha ocurrido: Marchando, un carajillo con Berlingüer. ¿Cae?

—Caigo.

—Me refiero a los tres comunistas que se han reunido en Madrid.

—Muy agudo, Biscuter, muy agudo.

—¡Marchando! ¡Un carajillo con Berlingüer!

Y se va haciendo Brrr Brrr. Cuando llega Carvalho le invito

a una copa de Marc de Champagne y de vez en cuando, desde el piso de arriba nos llegan los alaridos eurocomunistas de Biscuter.

—¿Qué le ha pasado a Biscuter?

—Ya lo ve usted. Ha descubierto la política por la vía de la poesía. A mí me pasó igual.

—¿Qué quiere decir?

—Yo descubrí la política oyendo recitales de Blas de Otero, señor Vázquez, y no sólo te quedan las ideas, sino también la música, es decir, las ideas te quedan mucho más. Haga un análisis semántico de lo que grita el Biscuter. De la palabra Marchais deduco el gerundio "marchando", que indica distintos niveles de significación: que Marchais se marcha, se aparta de los otros dos, además banaliza a Marchais

derivándole una palabra de cafetería, de pedido de café con leche o de carajillo. A continuación "carajillo", en referencia directa con Carrillo. Párese ahí. Fijese que es la significación central, incluso geográficamente dentro de la frase: Marchando-Carajillo-Berlingüer. Carrillo es ojo porque la reunión de Madrid ha perseguido el objetivo central de potenciar política y electoralmente al Partido Comunista Español. Pero el apellido Carrillo queda distorsionado: carajillo...

—Los anarquistas de ahora gritan: Carajillo al poder...

—No se me adelanto, señor Vázquez. Bien. Finalmente, el carajillo en lugar de ser con coñac, anís o ron es con Berlingüer, que se convierte en el elemento determinante final y en el único apellido no distorsionado. Conclusión: Biscuter participa de la ideología convencional establecida: muchos reparos al comunismo francés, aceptación banalizada o distante de Carrillo y fascinación respetuosa por Berlingüer.

Más que un detective privado es usted un especialista en análisis de significados y significantes.

—No tenía nada que hacer esta mañana. Un día es un día.

—¿Sigue la crisis?

—Porque quiero. Ahora no me llegan casos criminales. Me llegan casos políticos. Un

potentado de la extrema derecha me pidió el otro día que investigara sobre quién financia las vacaciones perpetuas de Xirinacs ante la Modelo. El mismo señor quería encargarme un caso de altura: quién es el sastre de Carrillo.

—¿Aceptó usted?

—No. Yo soy un detective de casos criminales, con o sin comillas. La política no me interesa.

Esperaba de usted una respuesta más ética, lo confieso, Carvalho. Hombres como Xirinacs o Carrillo, estemos o no de acuerdo políticamente con ellos, tienen una dimensión ética...

—No se enrolle, señor Vázquez. Allá usted con sus apriorismos. Yo me nogué por cuosiones profesionales, estrictamente profesionales.

No le creo. Tengo entendido que un día la CIA le ofreció ser una especie de agente infiltrado en el mundo de la emigración española en Holanda y usted se negó.

—En efecto.

—¿Por ética profesional?

—No. Por precisión terminológica y vital. El agente de la CIA me dijo: Usted haría un favor a sus compatriotas si los controlara. No se les subiría la libertad holandesa a la cabeza. Yo le contesté: Amigo mío, se equivoca. Yo no tengo compatriotas. Ni siquiera tengo un gato.



El idiota en familia

por M. Vazquez Montalban

El adulterio

A Carvalho le han encargado que investigue un caso de adulterio. Un marido sospecha de su mujer y Carvalho deberá patear las calles tras la dama en cuestión.

—Le parece ético

—Perfectamente ético. Yo soy un investigador privado y mi ética se basa en responder a las preguntas o demandas que me hacen los clientes.

Igual podían contestar los verdugos de campos de concentración. Su ética consistía en cumplir las órdenes que les daban.

—Eso contestaban.

—¿O sea, que usted está de acuerdo con ellos?

Mire, Manolo. Sé a dónde va a parar. Yo jamás acepto planteamientos dentro de una supuesta moral general. Ahí que se meta el cretino del marido que me ha encargado el caso. Yo sólo domino una parte del proceso. Sigo a la mujer. Si puedo obtengo la información que el cliente pide. Y si la señora lo vale, la ocasión es propicia y no tengo un mal día, pues incluso ligo con ella.

—¿Chantaje?

—Eso nunca. Eso me lo impide mi código ético de investigador privado.

Inspirado por la conversión de Carvalho, comienzo varias veces un artículo sobre la ética y no me sale. Se llena la papelera de tantas bolas de papel como fallidos artículos. Bajo a las Ramblas a callejear un poco, limpiarme los zapatos ante la barba de tres días del Bromuro y comprarme dos o tres kilos de diarios y revistas. En el portal me tropiezo con Charo, la amante de Carvalho, mucha-

cha temperamental y romántica, de facciones pequeñas y asas suficientes, así en el pecho como en las caderas. Le informo sobre la ausencia de Carvalho y le invito a callejear y tomar un café. Consulta el reloj. A la una tiene un compromiso. Yo ya sé de qué compromiso se trata. Charo ejerce la prostitución de cierta altura: teléfono, clientes escasos y fijos, un pisito personal e intransferible

que solo comparte con sus clientes y con Carvalho algunas veces.

—No me gusta este oficio. Ma nolo.

—¿El tuyo?

—No. El de Pepe. Un día te van a dar un trastazo y me lo van a dejar lisiado. O algo peor.

Está nerviosa como esas esposas de antes de la guerra, cuando el marido retrasaba en diez minutos su retorno a casa.

Eres como la mujer de un torero.

—Exactamente. Eso le decía yo a la Andaluza, una compañera y muy buena amiga.

Tiene la Charo ojos rasgados, el pelo cortado a lo chico, pomulos salientes, aunque contenidos, y una boca de buen color natural y justo corto; pechos por separado, cintura estrecha, culito de culona y piernas de anuncio de liga más que de medias. La Charo es una mezcla de carne y pescado, de tía buena y muchacha, de puta e hija de María. Me tomo un carajillo y ella dos. Me da conversación en el Monforte, el Bromuro mientras me cepilla los zapatos. La Charo quiere comprarse una masía vieja en el interior de Gerona y arreglársela. Así, Carvalho podrá dedicarse con el tiempo a escribir sus Memorias.

—Si supieras lo que sabe este hombre mío. Lo que no sabe él no lo sabe nadie.

Habla con la cabeza Charo y no con lo otro.

Le corta el Bromuro sin levantar los ojos de mis zapatos:

—Y con qué hablo si no, marrano? Pepe sabe la tira. Ha sido guardaespaldas de Kennedy. Con eso está todo dicho.

La Charo no soporta que le

cuestionen los méritos de Pepe Carvalho. Por eso el cabreo le dura hasta que se marcha para atender la cita de la una.

No es mala chica, y Pepe es muy listo —sentencia el Bromuro, mientras cepilla que te cepilla—, pero se pasa. Vamos a ver, señor Vázquez: ¿Va a saber el Carvalho más cosas, por ejemplo, que esa eminencia, el doctor Ochoa?

La Charo no se refería a este tipo de sabiduría. Sino a la de la vida, a la que se adquiere a base de experiencias extraordinarias.

Pues de esas tengo yo más que Pepe, por mucho Kennedy que él haya protegido. ¿Usted sabe lo que se ve de abajo a arriba como yo veo el mundo y la gente cada día?

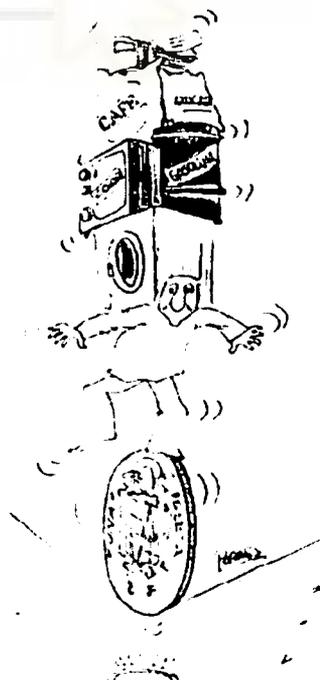
Me temo una paliza filosófica del Bromuro y le insto a que se dé prisa. Corro a mi despacho con cargas de diarios y bocadillos para recuperar el tiempo atrasado. Leo, tecleo, como, bebo, dormito, paseo, vuelvo a teclear. Oigo los pasos de Carvalho sobre los escalones de madera. Le abro la puerta para que entre. Está cansado y se me echa en una silla con maneras de investigador privado de Hammet o Chandler.

—¿Resultó?

—Sí. Fácil. Me voy a mi casa en Vallvidrera. Redactaré el informe y mañana a cobrar.

—¿Adulterio?

—Adulterio y fuga. He dejado a la parejita en la salida de vuelos internacionales. Un momento antes de que pasaran el control de pasaportes, me he presentado. ¿Sabe lo que ha hecho ella? Me ha besado en los labios y me ha dicho: "Toma, despídeme de mi marido".



entreviu

El idiota en familia

por M. Vázquez Montalbán

El misterio de los ultras atados y bien atados

Confieso que estoy muy sorprendido ante el primer censo de ultras detenidos o buscados en relación con los atentados de extrema derecha. Ninguna sorpresa. Han caído los que tenían anillo y fecha por dentro, los que habían hecho confesión pública de sus ideas, militancia e intenciones. En cambio no ha saltado ninguna línea nueva y empiezo a sospechar que han caído los que tenían que caer y no han caído los que no tenían que caer. Las facilidades que han dado algunos chicos ultras para ser detenidos me recuerdan el cuento de Pulgarcito. Han ido tirando miguitas de pan por el camino para que se les pudiera seguir el rastro fácilmente y esas miguitas lleva han a ellos mismos. No iban más allá.

Consulto con Carvalho porque el hombre tiene un pasado de posín como agente secreto internacional vinculado a la CIA y me responde con su irritante y habitual desgana. Carvalho siempre ha vivido antes lo que todos los demás vivimos después e incuba en todos sus interlocutores un complejo de provincianos sin posible salvación.

Me recuerda una caída de ultraderecha en Grecia provocada por el propio mando secreto de la ultraderecha. Entonces se utilizaron dos agentes para que "se dejaran coger", "cantaran", implicaran a un puñado de peones conocidos y ya quemados ante la opinión pública. Los diapos se cebaron con estos chicos expiatorios y se dio el caso por concluido. Así no sólo se salvaron los peces gordos, sino que también se eliminaron "agentes quemados" y se pudo reconstruir la red con gente nueva y desconocida.

Muy maquiavélico me parece el tinglado. Hay otra explicación. Estos chicos ultras están acostumbrados a moverse con una total impunidad y esta vez actuaron en consonancia. No están acostumbrados a las medidas de seguridad.

Es muy discutible. Nadie puede creerse impune después de un atentado como el de "El Pápus" a no ser que ese atentado sea la señal de un golpe político de verificación que paralice la réplica del poder.

Yo sigo admitiendo, aunque no exclusivamente, la tesis del testiculismo del asunto. A unos chicos les pasa por los cojones que han de irse a Rhodes a enrolarse como mercenarios y

que necesitan dinero. Se ponen a vender información real o inventada sabiendo que la "mercancia ultra" se cotiza en el mercado y ya está. No hay más remedio que detenerlos y se arma el lío. A partir de ese momento, una da dos: o realmente son peones poco conectados con las alturas y no saben más de lo que dicen, o se dan cuenta del lío que han armado y se les paralizan los labios por conveniencia.

Queda otra hipótesis. Que las investigaciones hayan llegado realmente hasta el fondo y se hayan convertido en secreto de Estado. Para todo Gobierno sería un filón tener esa información en las manos. Puede negociar silencios, pluzos, complicidades, fidelidades. En cierta ocasión llevé a cabo una investigación en una república del Caribe que me llevó hasta el mismo despacho del señor Presidente. Le pasamos un informe en el que estaba muy claro que el principal instigador de un atentado contra su persona era su cuñado y secretario. Muy bien. Se guardó la información, no la hizo pública, pero desde aquel momento el cuñado se convirtió en un esclavo del señor Presidente.

En cualquier caso, ¿podemos pensar que el poder "ultra" ha sido eliminado o "disuadido"?

No lo creo. Ya le he dicho muchas veces que, tal como están las cosas en

la Europa de hoy, si los extremistas no existieran habría que inventarlos. Son un comodín en las reglas del juego. Para luchar contra el terrorismo, "venga de donde venga", se va a hacer pasar por el tubo a todo Dios. Siempre se juega con ventaja, porque el fondo de la cuestión, el origen y potencia del terrorismo es una verdad que pertenece a muy poca gente. Ni yo mismo lo sé.

Felicidades por su humildad, Carvalho. No necesita usted abuela.

Siempre quise mucho a mi abuela.

No lo dudo. Carvalho da por terminada la audiencia. Se bebe de un tirón un vaso de agua mediado de orujo frío y se levanta de mi despacho.

Le pido otro consejo. ¿Si me siguen llamando ultras ofreciéndome información, qué hago?

Contésteles que sólo acepta información de Gómez Benet para arriba, de Primar para arriba de Sánchez Cosiva o Royuela para arriba. No se lle por tonterías, señor Vázquez, hágame caso.

Horas después recibo una llamada propuesta. Alguien está dispuesto a hablar largo y tendido de las actividades de la extrema derecha. Sigo el consejo de Carvalho y el informante ni se inmuta.

No se preocupe. Le voy a dar el nombre de los doce apóstoles y hasta de sus padres y madres.

Y empieza a hablar. Cuando termina repasa la lista de sus denuncias o acusaciones y me plantea el siguiente dilema: o exiliarme a Tasmania, previa operación de cirugía estética y trasplante de corazón a cargo de Barnard, o exiliarme a la Antártida, previa operación de cirugía estética y trasplante de corazón a cargo de Barnard. Mi informante contempla el efecto de sus palabras con una sonrisa socarrona y perfectamente fascista en los labios. Una sonrisa que no abandona hasta que se marcha y me deja la habitación llena de bombas psicológicas de explosión retardada. ¿Qué razón tenía mi padre cuando me recomendaba ser electricista o fontanero? Recuerdo nuevamente a Carvalho y le traspaso mis nuevos conocimientos. Me deja hablar. Me invita a orujo helado. No comenta nada. Me impaciento.

¿No me ha escuchado?

Si. Le he escuchado, pero no he oído nada de nada.



entreviu



Boletín de suscripción

Nombre
Apellidos
Edad
Dirección
N.º Piso
Población
D. P.
Provincia

Período de suscripción:

Anual: 2.600.- ptas.
 Semestral: 1.300.- ptas.

Forma de pago:

Giro postal.
 Adjunto talón.

(Marcar con una X lo que interese).

AVISO

La suscripción será efectiva a los quince días de su recibo.

INTERVIU no tiene concertada su tarificación alguna para efectuar suscripciones en su nombre.

Editorial Zeta-Barcelona

C/o. de Clientes, 118, 1.º
Dpto. Suscripción

El enemigo en casa

por M. Vázquez Montalbán

Dimite y vencerás

Alguien dijo que España era un país donde nadie dimite. Las cosas han cambiado, tanto como para que se dimita hasta en Televisión Española. Sotillos, Maciá, Arcona y Gozalo han contemplado con malestar y recelo los recientes nombramientos de mandos intermedios y se han ido como McArthur de las Filipinas, diciendo: Volvere. Y claro que volverán. ¿Puede alguien ya imaginarse un "Telediario" del mediodía sin la corbata-manta de Ladislao Arcona? ¿Quién puede contemplar sin angustia un "Última Hora" no presentado por Maciá el Hipnotizador y el mejor pronunciador de nombres árabes de todo el hemisferio occidental? ¿Acaso no es ya imprescindible la dentadura con corriente de aire incluida de Gozalo? ¿Puede concebirse un presentador y entrevistador con más solidez y presencia que Eduardo Sotillos, el hombre que hizo de introductor televisivo de las primeras figuras de nuestra política?

El New Look de TVE, desde un punto de vista informativo, se basó en esos cuatro hombres en una inteligente operación de reforma sin ruptura. Gozalo, subdirector y finalmente director del martirizado diario "Madrid", representaba la voluntad de hacer tábula rasa de las arbitrariedades del franquismo. Arcona irritaba a los ultras porque tenía cara de no creer en los Principios Fundamentales del Movimiento. Sotillos no cambiaba el tono de voz ni para un barrido ni para un fregado, es decir, estrenaba imparcialidad e inmutabilidad democrática ha blando de Carrillo o Fraga, de Tierno Galván o Blas Piñar. En cuanto a Maciá, era la coartada reformista frente a cualquier posible acusación de rupturismo. Al chico le habían especializado en la lectura de los últimos partes de guerra del franquismo y hay que reconocer que ha puesto hipnosis y gases a su nueva etapa de lector de partes de las primeras escaramuzas democráticas. El New Look masculino se completaba con dos importantes aportaciones femeninas: Isabel Tenaille y la Soriano, aparentemente monos peinadas que el espléndido ramillete de locutoras anteriores y con la columna

vertebral más suelta, especialmente la Tenaille.

Esta importante operación de remozamiento de fachada se ha venido abajo por culpa del intento de dejar atado y bien atado el trance sucesorio de Anson a Anas Salgado. Por los pasillos de RTVE circula como Pedro por su casa el rumor de que la influencia del Opus se sucede a sí misma. Curiosa Institución ésta. E ingenua. Siempre ha querido ser clandestina y a pesar de haber contado con el apoyo de los sucesivos ministros de la Gobernación, no ha conseguido sus propósitos. ¿Cómo iba a ser clandestina si todos sus dirigentes se llamaban López? Cuando cayó, políticamente hablando, López Rodó, el Opus diversificó los apellidos de sus pivotes y sus arietes y ahora no hay manera de reconocerlos.

El Opus ha dedicado especial atención a RTVE. El Opus fue y es una fuerza reaccionaria de recambio convencida de que la dialéctica de los puños y las pistolas debía ser sustituida por la del dinero y el control de la cultura y la comunicación, sin que ello significara dejar de tener la pistola al alcance de la vista y de la mano. Me contaba un profesional de TVE que la historia interna de Prado del Rey es la historia de la mayor o menor influencia de opusdeistas o azulados.

—Cuando ganaban los del Opus, toda una línea de profesionales quedaba en sordina y otra pasaba a primer plano, y a la inversa cuando los vencedores eran los azules.

Estas pasadas situaciones quedarán para siempre alejadas, es de esperar, cuando se consolide la descensolada

situación democrática y el Parlamento ejerza un control a distancia del principal aparato informativo del Estado. Ese control estaba de momento en manos de un Consejo Rector donde se traducía la correlación de fuerzas parlamentarias y donde se esperaba que el Gobierno diera la prueba de buena voluntad de dejar jugar a los chicos y chicas de la oposición con los mandos de la "tele". Pero al igual que el Gobierno interpreta el "pacto de la Moncloa" muy a su manera, aplica igual subjetividad al "pacto audiovisual" implícito en el Consejo Rector. Ni se deja aconsejar por el Consejo y le deja regir, aunque sea un poquito.

Los recientes nombramientos constituyen hoy por hoy una escaramuza inseparable de próximos acontecimientos políticos. Si de las próximas elecciones sindicales, municipales y generales sale debilitada la Unión del Centro, todos los aparatos del Estado deberán remozar sus cuadros y los grandes centros de influencia política que tan bien han sabido sobrevivir al franquismo siguiendo el conocido sistema de pasar por encima del cadáver de Franco corren el riesgo de ser apeados, desplazados o incómodamente controlados. De ahí que se busquen posiciones de difícil desalojo cuando llegue el momento de la adecuación entre democracia y demócratas. Cuando llegue ese momento las masas se concentrarán ante Prado del Rey portando pancartas y gigantescos retratos de Gozalo, Sotillos, Maciá y Arcona. Y en el balcón triunfal aparecerá la sonrisa simpática y subdentada de Gozalo, la aplomada sonrisa semipeada de Sotillos, la garycooperada sonrisa de Arcona y, sobre todo, la hipnótica mirada de Pedro Maciá, hecha a la medida de proclamas trascendentales.

Y los malos aparecerán en un rincón del escenario semiderrumbados, con un brazo ante los ojos como protección de la luz cegadora de la verdad que siempre triunfa, que ni se compra ni se vende, como el cariño verdadero, como Isabel Tenaille, María Goretti, el pazo de Meirás, las minas del Jamón de Jabugo, las puestas de Sol.





Los placeres capitales

por Manuel Vázquez Montalbán

El conejo

Mal trago es para cualquier domador que un león se le insolente y a la vista del público le diga cuatro cosas. Peor trago es que en vez de un león sean dos o tres o todos los que le reciten la cartilla. Pero el espectáculo cae totalmente en lo ridículo cuando las criaturas del domador son conejos y consiquen acorralar a su dueño y subirlo sobre el taburete salvador.

He pensado en la rebelión de los conejos a partir de la contemplación de un jamón de Cortegana, población que como Cumbres Mayores o Jabugo, respalda el respeto que todo ciudadano de este país debe sentir por el cerdo ibérico. Este jamón de Cortegana no puede entrar en Estados Unidos. Tamames se queja porque le regatean el visado, pero al menos le dejan entrar. En cambio este jamón de Cortegana nunca entrará en Estados Unidos porque las barreras emigratorias establecidas en los USA son especialmente implacables con los jamones. Hay una explicación científica para tal arbitrariedad y es que el jamón curado a la española está mal depilado, sin una Elena Francis que me lo descañelle con cremas-leches. Y en esos pelos ya enquistados pueden anidar gérmenes que oscurezcan la piel del anglosajón que, como las ensaladas, se encierra en sí mismo en busca de la blanchura del cogollo. Pero esta explicación científica no aclara nada sobre la duda fundamental con que el americano contempla todo lo que no sea una hamburguesa o un New York Steak Sirloin.

Y de esa duda fundamental hacia el jamón pasaríamos a otras dudas no menos fundamentales. Por ejemplo, los norteamericanos detestan los despojos. Ante un plato de callos a

la madrileña o de menudo sevillano, un norteamericano se convertiría en jinete de rodeo montando su propio estómago. Pudiera parecerme explicable que partes tan recónditas de las bestias levantaran ante ojos azules y sensibles el fantasma de los infiernos enmiardados del hombre. Pero con el antecedente del rechazo al jamón curado habrá que deducir que algo no funciona y si a ese antecedente unimos que el conejo, para cualquier americano, no es otra cosa que una rata grandullona, llegaremos a la conclusión que hay pueblos que nacen para comer y otros para que se los coman.

Los sueños del norteamericano medio están llenos de invasores, enemigos, antropófagos varios que quieren destruir a dentelladas la prosperidad americana. Los emperadores romanos soñaban sus propias destrucciones. Los emperadores americanos, también. Y no otra cosa que sueño de la propia destrucción es ese delirio fluvial de Carter paralizado por el terror hacia un conejo salvaje que nadaba furiosamente hacia la barca presidencial, dispuesto a comerse tan alto y exquisito bocado con salsa de cacahuete. Aquel conejo no era un conejo más, era «el conejo», el patrón conejo rebelándose contra el domador. Aquel conejo era el sandinismo y era el Jomeini.



Si pudiéramos tumbar a Carter sobre un diván de siquiatria y que nos lo contara todo sabríamos exactamente las causas de la neurosis americana. Y el presidente nos contaría misteriosos sueños en los que trata de atravesar un ancho río huyendo del aroma tentador de un jamón de Cortegana. Detengámonos en ese punto. La literatura ha especulado larga y anchamente sobre el tema de la muerte en el agua y siempre anda por medio alguna sirena reclamando al ahogado hacia los molinos. Así en la Odisea como en La canción de amor de J. B. Prufrock de T. S. Elliot. En el caso de Carter, la sirena, no lo dudéis, es el jamón de Cortegana.

Huye el presidente por el río de la vida que separa la orilla de la nada de origen de la orilla de la muerte y los conejos empiezan a nadar hacia él para comérselo: el conejo islámico y el conejo marxista destacan por sus brazadas y el pobre domador, cuando trata de buscar dentro de sí mismo la fuerza espiritual y física que he hecho posible la construcción de un imperio, ¿qué ve? Sus entrañas se han convertido en un plato de callos a la madrileña o en un oleoso potaje de callos y garbanzos.

El psiquiatra diría que el domador convierte los leones en conejos porque teme la rebelión de los más sometidos, que sus entrañas convertidas en callos traducen un deseo de autodestrucción, de autofagia culpable. ¿Y el jamón de Cortegana? Al llegar a este punto lo mejor que podría hacer el psiquiatra es probar el jamón de Cortegana y allí empezaría el principio del fin del psicoanálisis, del imperio americano y de las muertes en el agua.

Mágico vino de aguja!

La ciencia enológica, la experiencia y los cuidados, colaborando con el tiempo transforman selectas uvas en este "vino de aguja", llamado así por su finísimo burbujeo producido por fermentación natural

PINORD Reynal

Su nitidez
Su gusto y
Su "bouquet" en
maravillosa
armonía,
deleitan a los que
aprecian el beber
como un arte
exquisito.

PINORD Reynal

"mágico vino de aguja" para brindis de amistad de familia y de negocios.



¿QUIERE VD. SER COSMONAUTA EN QUINCE DIAS?

LAS estadísticas han dicho que unos 18.000.000 de españoles estuvieron pendientes del televisivo segundo alunizaje humano. Un cosmonauta en la Luna es lo más parecido a un torpe y gordo bebé meón con sus gasas. Yo creo que los españoles han seguido con tanta afición el alunizaje porque esperaban que se cumpliera la profecía secular de que en la Luna se encontrarían vestigios de una antiquísima emigración gallega. De momento, nada conduce a la confirmación de la profecía, pero la parte explorada es mínima y aún queda un amplio cálculo de probabilidades para la esperanza. Otra explicación de tan extraordinario interés puede derivar de la educación para-americana que entre nosotros han ejercido las cintas del Far West y los imposibles telefilms de la serie «Misión: Imposible». Los cosmonautas han pronunciado «Okay» en varias ocasiones, como los vaqueros, y cuando salen de la cuarentena enseñan la brillante, regular dentadura colectiva del pueblo americano, como retaguardia de una sonrisa ampliamente dibujada.

¿Un caso de seducción? Es probable.

Carecemos de datos suficientes como para saber si la desigualdad entre la programación de alunizajes y de matanzas vietnamitas es consecuencia del horror por la violencia que caracteriza a TVE, o si alguna de las cláusulas del acuerdo hispanoamericano de bases conjuntas ya explicitaba las preferencias programadoras de nuestros medios informativos oficiales. En todo caso, el arte de Jesús

Hermida para demostrar que las cosas probables probablemente prueben, con toda probabilidad, algo muy probablemente probable si las pruebas prueban la probabilidad de lo probable, se ha puesto generosamente al servicio de la publicidad USA. Jesús Hermida se

Incluso que haya habido más telespectadores españoles que norteamericanos. Ningún locutor norteamericano ha puesto tanto dramatismo, en esos torpes pascos lunares subnormales, como Jesús Hermida. Los programas de divulgación científica complementarios (los del



ha revelado como el Matías Prats espacial que necesitará la épica hispano-norteamericana, más o menos conjunta, de los próximos treinta años.

Creemos que España, más papista que el Papa una vez más, ha puesto más carne en el asador que los propios norteamericanos en esta barbacoa espacial. Ante todo, es probable

señor Miravittles, por ejemplo) parecían planificados por la misma inapelablemente mente que ha creado el «Libro Blanco» de la Enseñanza. En Mataró, han puesto el nombre de un cosmonauta a una de sus calles. En muchos centros escolares se ha encargado a los niños españoles una redacción sobre: «Los americanos en la Luna».

Si en los años cuarenta se ponía un énfasis de superproducción Cecil B. de Mille en la recepción del precario Rey Abdullah de Jordania, era porque no estábamos sobrados de visitantes. Pero ahora tenemos dónde escoger. Hay centros de interés por doquier. Sería interesante que los tele-reportajes sobre la guerra de Vietnam no se limitaran a reflejar la capacidad de andadura de los soldados y «jeeps» norteamericanos. A juzgar por esos reportajes, la guerra vietnamita consiste en un paseo de altos chicos americanos y bajos chicos sudvietnamitas por entre exuberantes vegetaciones. De vez en cuando deberán detenerse, incluso matar un poco. Ya se sabe: en la guerra, como en la guerra.

Podrá argüirse que mostrar el aspecto malo del american way of life sólo favores produciría a los enemigos de Occidente. Pero es un planteamiento ingenuo. El público está lo suficientemente saturado, maleado, informatizado como para comprender que los niños, mujeres y ancianos asesinados en las matanzas recientemente descubiertas en Vietnam, algún grado de culpabilidad tendrían. ¿Cómo podría ser de otra manera? ¿Cómo es posible que esos chicarrones rubios, que dan anilitos sobre la Luna, delicias Alicia en el País de las Maravillas, maten a mujeres, ancianos y niños sin causa justificada?

Dieciocho millones de españoles iniciaron su carrera espacial con el segundo alunizaje. Quisiéramos ayudarles a proseguir por tan brillante porvenir. Quisiéramos hacer de ellos unos auténticos cosmonautas. El camino está lleno de obs-



Los cosmonautas enseñan la brillante y regular dentadura colectiva del pueblo americano como retaguardia de una sonrisa ampliamente dibujada...

táculos. Pero pueden darse incluso éxitos espectaculares.

¿Quieren ustedes ser cosmonautas en quince días?

Contamos con usted

Es lógico que la carrera espacial no esté al alcance de todo el mundo. Hay que tener buena salud, no padecer vértigo y ser poco hablador. Es interesante un cierto saber tecnológico o al menos tener una mente despierta para comprender todo el comportamiento convencional que hay que seguir en una cápsula espacial.

Si usted reúne estas condiciones, ya ha dado un buen paso. Pero...

Pero aún le quedan muchos por dar. ¿Mide usted más de 1,75 de estatura? La alimentación agrícola española suele dar hombres bajos. La alimentación urbana ha elevado la estatura media a niveles competitivos.

Es muy probable que un español bajito en la Luna haga lo que pueda hacer un americano alto. Ya se sabe...

Los españoles, dónde no llegamos con la mano llegamos con la punta de la espada.

Pero los americanos necesitan un tipo de cosmonauta más bien alto y recio, para imponer respeto a los ciudadanos del Sudeste asiático (tienen la ri-

dícula estatura media de 1,55). Imagínense ustedes al hacinado mundo antropológico del Sudeste asiático sentado en cuclillas ante un cuenco de arroz blanco, y arriba, muy arriba, en la galaxia, una nueva síntesis antropológica cosmonáutico-militar-norteamericana, alimentada con «roast-beef» y cerveza de lata. Si usted es un hombre ingenuo, preguntará: «¿Por qué los norteamericanos no envían a la Luna a los guapos de Hollywood? Bien está que los via-

tampa de lo que el americano medio cree de sí mismo.

Si usted da el tipo, habrá dado un paso decisivo para la conversión en cosmonauta en cómodos plazos. Si tiene usted la estatura reglamentaria, debe procurarse inmediatamente las cualidades humanas y morales que han tenido hasta ahora todos los cosmonautas USA: buenos, sencillos, afables, caritativos, ex jugadores de base-ball o rugby, practicantes de juegos infantiles con sus hijos, cariño-

¿Qué pensaría el pueblo si mientras un cosmonauta está en la Luna su señora toma un «hot-dog» con un comerciante de Tulsa? ¿Qué pensaría el pueblo si tras la cuarentena se produjera la embarazosa escena de dos mujeres, con derechos desiguales, esperando la descuarentenización del cosmonauta?

Ignoramos si la NASA obliga al cosmonauta y su esposa a ser fieles mutuamente durante el período de celo cosmonáutico. Algo de esto debe haber cuando el único divorcio de cosmonauta se ha producido bastantes meses después de la hazaña de un vuelo orbital.

La estampa de la esposa de cosmonauta es muy importante. Los americanos no han enviado ninguna mujer a la Luna porque, desde los tiempos de la ácrata, sufragista y libre amorosa señorita Goldman, el país ha cuidado en extremo la integración de sus mujeres en la domesticidad del supermercado. Los españoles agrarios sostienen que los lugares más idóneos para la mujer son dos: uno de ellos, la cocina. Los americanos amplían el campo de posibilidades femeninas: el supermercado, el consultorio psiquiátrico, un crucero por las Bahamas... Indudablemente, es un país mucho más rico que el nuestro. No creemos que la presente generación presencie el vuelo de una norteamericana

por MANUEL VAQUEZ MONTALBAN

jes espaciales sean, en un 40 por ciento, una plataforma de propaganda exterior, pero, ¿y la política interior? Los programadores de la carrera espacial saben que el supermán con gasas que se pasea por la Luna debe impresionar a los homínidos de la zona de influencia USA, pero no apabullar a la inmensa mayoría de supermanes americanos que se quedan en Tierra. Todo lo contrario. Tan claro debe quedar que con 1,55 de estatura y alimentación arrocerera no se puede llegar a la Luna, como que cualquier americano medio puede llegar. De ahí que los cosmonautas hasta ahora seleccionados den la es-

tos esposos, religiosos (incluidos masones), buenos vecinos, amantes de la vida al aire libre, competitivos, pro-americanos, anticomunistas y apolíticos, sobre todo muy apolíticos y aldeológicos.

¿No se ha desanimado todavía? Usted es un hombre llamado a altas empresas, incluso es posible que llegue usted a la Luna. Usted es un hombre con el que se puede contar.

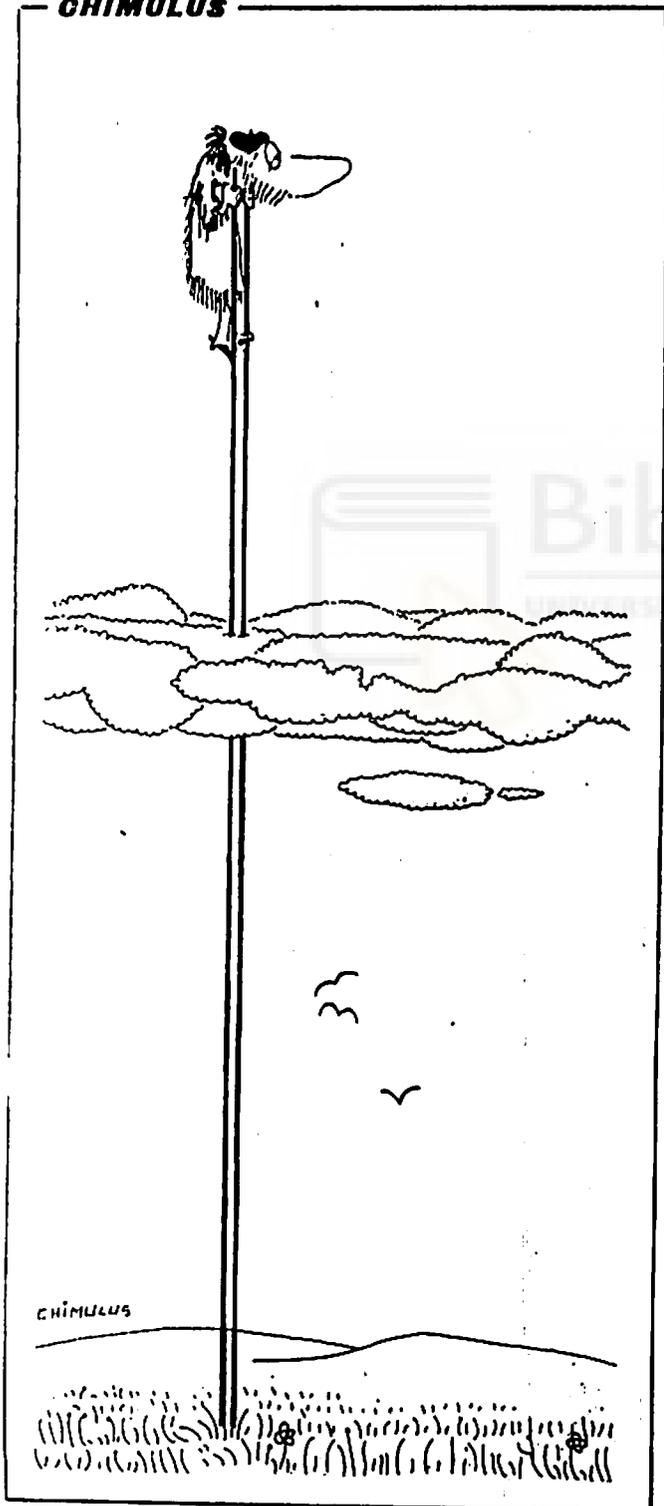
Cuidado con la familia

Queda el espinoso campo de la familia.

Es importante la fidelidad.

¿QUIERE VD. SER COSMONAUTA EN QUINCE DIAS?

CHIMULUS



hasta la Luna. El viaje es largo y los hornos automáticos no estarán lo suficientemente perfeccionados como para garantizar que mientras la señora «vuela» no se le queme el «roast-beef». Claro que podrían viajar solteras, pero después de verlas tan gordas y saltarinas sobre la superficie lunar, no se casaría con ellas ni el estrangulador de Boston.

Una mujer de cosmonauta que se precie ha de ser: buena, sencilla, afable, caritativa, ex jugadora de yo-yo, madre amorosa, esposa cariflosa, religiosa (a ser posible que no sea masona), buena vecina, amante de lo que ama su esposo, competitiva, pro-americana, anticomunista y más apolítica y aldeológica que su marido. En cuanto a su cualidades físicas, mucho mejor si no es ni fea ni guapa, sino todo lo contrario. Una señora de aspecto agradable, que no repugne, pero que tampoco sea deseada. La carrera espacial es la cara noble de la política exterior USA. Ha sustituido en este cometido a la buena leche en polvo y al queso paralelepipedo. La carrera espacial es la Beneficiencia Espiritual: la Belleza, la Verdad, la Dignidad, la Perfección, la Técnica, la Humanidad, el Progreso, la Virtud, etcétera, etcétera.

Los niños merecen capítulo aparte.

Es conveniente que los niños no estén muy crecidos. Los adolescentes no suelen ser fotogénicos. Lo más conveniente de todo es tener un niño de siete u ocho años con pecas y algo mellado. ¿Se han dado casos (así lo asegura la perversa propaganda antinorteamericana) de hijos de aspirantes cosmonáuticos artificialmente mellados por dentistas para que resultaran más fotogénicos? No lo creemos.

Este niño cosmonáutico propicio debe tener un lenguaje desenvuelto («Mi papá es un tío cogolludo»), pero, en el fondo, ser: bueno, sencillo, afable, caritativo, etc., etc. Algo travieso es conveniente que lo sea. Algunas veces se han desmesurado las cosas y han prosperado cos-

monautas con niños bizcos. Lamentable error que ha testificado la publicimétrica de la NASA. Un niño bizco desinteresa al público sobre los éxitos cosmonáuticos de su papá.

Si usted sigue sumando condiciones, no sabemos qué ha esperado hasta ahora. ¿Cómo es posible? ¿Tendrían razón los regeneracionistas cuando aseguraban que el nuestro era un pueblo con complejo de inferioridad? Pero, ¿qué ha hecho usted hasta ahora? ¿Mirar la «tele»?

Prepárese a aportar su óbolo en la conquista de la Luna.

¿Qué tal estamos de retórica?

¿Todos los americanos son como Gary Cooper?

El reciente ciclo transmitido por TVE suponemos que ha estado financiado como el lanzamiento de una marca de cigarrillos, porque si no nos explicamos tamaña propaganda del héroe americano. ¿Qué tío! Desoye las órdenes del mando militar en El proceso del comandante Mitchell, desoye el mal gusto establecido en El manantial, y en Puente de mando, el profético estrategia del portaviones, también forcejea lo suyo con los mandatarios del país. Este ciclo de Gary Cooper ha tenido un marcado cariz subversivo contra el espíritu jerárquico, base de la disciplina de los ejércitos organizados. Nos limitamos a constatarlo. Doctores tiene la Iglesia.

No, no creemos que todos los americanos sean como Gary Cooper. Los que apretaron el pulsador de la ametralladora en My Lay obedecían órdenes, eran «alemanes» cualquiera, no excelsos Gary Cooper.

En cambio, si se parecen a Gary Cooper los cosmonautas. Es curioso. Todo encaja. Incluso la sobriedad lingüística de los cosmonautas: «¡Oh, es maravilloso!», suelen decir.

No hay duda de que una fase importante de la reeducación espacial del futuro cosmonauta pasa por las aulas de Retórica



¿Cómo es posible que estos chlcarrones rublos que dan saltitos sobre la Luna, deliciosas Alicia en el País de las Maravillas, maten a mujores, ancianos y niños en el Vietnam?

Americana. Los publicitarios saben que el momento no tiene desperdicio. Dieciocho millones de españoles, por ejemplo, consumidores de estrategia pronorteamericana, están a la espera de lo primero que dirá Gary Cooper cuando llega a la Luna. Si analizamos las primeras frases espaciales que han jalonado hasta ahora esa patraña progreso-humanitarista que hemos convenido llamar carrera espacial, veremos la presencia clarísima de dos escuelas literarias perfectamente diferenciadas. En la descripción de la estratosfera realizada por Gagarin se veía la imaginaria grandilocuente de Essenin, el amplio ademán de Evtuchenko, la delicadeza del alma eslava. El profesor de frases que tuvo Gagarin era un espíritu cultivado, y así de literaria quedó la cosa.

En cambio, los profesores de retórica del cosmonauta americano se han empeñado por un camino pioneril que no me parece del todo acertado: Es magnífico, Ahora volvemos, Esperadnos a cenar... ¡Qué tío! Esta exclamación aparece como una silenciosa boca de tebeo sobre la inmensa berroqueña cabezota nacional de dieciocho millones de espectadores. Es la misma frase que provoca Gary Cooper cuando se afeita con un cuchillo y sin jabón en Tambores lejanos. ¡Qué tío! Están jugándose el tipo allí arriba y como si nada: Es magnífico, Ahora volvemos, Esperadnos a cenar...

Temerario.

Pero, repito, esta retórica es

un arma de dos filos, sobre todo juzgada desde la perspectiva culturalista del público europeo. Las fatigosas clases de retórica que deben padecer los cosmonautas americanos, con el auxilio inestimable de computadoras especializadas en el habla de Gary Cooper y de John Wayne, deberían ampliar los criterios de base e introducir unas gotas de panteísmo emersoniano o de lujuria simbólico-naturalista a lo Walt Whitman.

La causa de Occidente se vería muy apoyada si, a partir de ahora, los cosmonautas, al llegar al Mar de la Tranquilidad, recitaran una canción aborigen de los indios Chippewa:

MI música
sube
hasta el cielo.

o el primer verso del poema de Whitman, titulado «¡Oh, capitán, mi capitán!».

¡Oh, capitán, mi capitán!

Nuestro viaje terrible ha terminado.

o versos de Emily Dickinson:

Esta es mi carta para el mundo
que a mí no me escribió jamás.

El éxito de la propaganda espacial estaría asegurado. Entonces sí que ya nadie asociaría a ese lírico cosmonauta con el «alemán» vietnamizado que no ha tenido piedad del terror primario de un niño de dos años. Imposible aceptar que fuera americano. No hay duda de que se trata de una maniobra de Los Invasores, que han adoptado una encarnadura norteamericana.

Entendámonos, porción proporcional de compatriotas lectores de TRIUNFO que habéis contemplado la hazaña espacial: no es que el actual nivel retórico del cosmonauta norteamericano medio no sea aceptable. Tiene su público, es indudable. Pero, en aras de la perfección de la operación espacial, me atrevo a aconsejar una mayor carga literaria, alguna evidencia de que la antorcha cultural nacida en la Grecia de Aristóteles, y comprada por Rockefeller en alguna pública subasta, está en buenas manos.

Creo que un cosmonauta español (lamentablemente, no parece vaya a programarse ningún cosmonauta español ni siquiera en el III Plan de Desarrollo) pondría dosis de lirismo muy conveniente. Los supervivientes del garcilasismo y los poetas agrícolas que siguen cañtando el queso manchego, los burros de Manzanares y el caramillo de pastores preemigrados, podrían crear unas frases lunares preciosas:

¡Santiago, cierra la Luna!...

O bien:

¡Llegamos a la Luna sin prisa, pero sin pausa!

Creo que la retórica no es su problema, y que si usted, porción de esa españolidad de dieciocho millones de televidentes que han contemplado el alunizaje, supera todos los requisitos anteriores, la retórica nacional cubre todas sus necesidades en este aspecto. Y si no las cubriera, aquí estamos los de TRIUNFO para echar una mano y prestarle una frase progresista y constructiva. Por ejemplo:

¡Hay que desmitificar la carrera espacial!

O bien:

¡La Luna para quien la trabaja!

¿Para qué?

Muy bien. Ya le tenemos a usted, español seleccionado, en la Luna. Y ahora, ¿qué?

Usted no tiene ningún Vietnam que defender desde la Luna. Usted no tiene ninguna capacidad de bombardeo interestelar desde la Luna. Usted ha perdido el tren de la Macrohistoria, amigo mío. Usted, bastante trabajo tiene con reivindicar la memoria de Miguel Servet. Usted, aunque entre nosotros y para estar por casa sea un señor importante, en este asunto ni pincha ni corta, ni chicha ni limoná. Allí arriba, los optimistas dicen que se está dilucidando la contradicción fundamental de la Era Industrial. Los pesimistas dicen que se dilucida una simple cuestión de hegemonías nacional-tecnológicas. Sólo los tontos, amigo mío, dicen que allí se dilucida un hermoso desafío a la capacidad de superación del espíritu humano.

Esa «kermesse» propagandística, publicitaria, en que se ha convertido la carrera espacial, forma parte del «show» de Bob Hope, que tiene su primer acto en la rampa de lanzamientos de Cabo Kennedy y el último en la aldea vietnamita de My Lay. Un consejo: Si usted quiere ser cosmonauta, adelante. Tal vez se salve del naufragio terrícola. Pero si usted no tiene todo lo que aquí hemos exigido para poder aspirar a ser cosmonauta, enfrente al televisor con un espíritu muy diferente. Fíjese bien dónde van emplazando los observatorios lunares. Sólo así, en el transcurso de la tercera guerra mundial, sabrá de dónde le cae la bomba perdida.

Esperemos que tengan el buen gusto de no televisar el dramático error. ■ MANUEL VAZQUEZ MONTALBAN.

Carner y la metafísica nacional del exilio

por
Manuel Vázquez Montalbán

Un hombre ha vuelto a su tierra para morir. Un viejo, muy viejo alafante, ha emprendido la vieja senda que conduce a España por todas las rutas del exilio. Son rutas muy holladas desde hace más de siglo y medio. Desde el «Vivanlascañones», España ha sido un privilegiado exportador de políticos e intelectuales. En general, estas mesnadas de exiliados fueron al extranjero más aprender que para enseñar. Sólo la gran diáspora de 1939 invirtió esta situación y aquella fuga de cerebros inmensa, impresionante, ha nutrido de cultura de la buena a un buen número de universidades y editoriales del mundo.

Uno piensa en lo que hubieran sido estos treinta años de España con un profesorado universitario apellidado García Bacca, Ferrater Mora, Nicol, Francisco Aysa, Trueta, Ochoa, Montesinos, Marechal, Américo Castro, Sánchez Albornoz, Jiménez de Asúa, y uno sólo cita guiado por la más inmediata e infiel de las memorias, uno se olvida o, incluso, no sabe centenares de nombres de españoles perdidos por toda la geología del mundo. Recientemente, un escritor mexicano, Federico Cambell, contaba que había tenido un excelente profesor de Literatura en sus estudios medios. Los estudios medios de Cambell se cursaron en Tijuana y el profesor español era uno de tantos universitarios españoles (atenefistas se los llamaba en los años treinta) que escogió la ruta del exilio que para él terminó en los cuatro horizontes de Tijuana, la ciudad fronteriza de los «weaterns».

Las dos Españas

«Españolito que vienes al mundo, te guarde Dios, una de las dos Españas ha de helarte el corazón», dicen unos versos de Antonio Machado, hoy reactualizados por Serrat y competitivos en el «hit parade», junto a las postumas grabaciones de Ottis Reading o al «Gwendolyn» del azul celeste Julio Iglesias. Estas versos recuperan la emoción, la dualidad nacional, esa emoción que Unamuno no puede contener ante el cadáver de un niño, hijo de exiliados, que muere y es enterrado en la misma raya fronteriza con Francia.

El tema de las dos Españas no es recurso literario ya muy explotado. Es un viejo trágico del talento de determinada casta. No hace mucho al leer la «Historia del Periodismo Español», de Pedro Gómez Aparicio, pude comprobar que la Biblia en verso para este señor es la «Historia de los Heterodoxos Españoles» que ciento cincuenta años largos de historia no han bastado para matizar sus adjetivos contra personajes como Blanco White o el mismísimo Quintana:

«La Escuela literario-política de Manuel José Quintana constituye un ejemplo de propensión antiespañola de su liberalismo exacerbado; aunque no fuese más que por prestar aliento a estos dos tipos de una extranjerizante aberración: el «anglófilo» José María Blanco White y el «afrancesado» don Alberto Lista».

Esta Historia del Periodismo se publicaba en 1967 por la Editora Nacional y es el testimonio intelectual más representativo de «las dos Españas», una dualidad que interesa conservar cueste lo que cueste como una dialéctica de exterminio.

Y ante estos rebrotes no puede sorprender que la mayor parte de exiliados, incluso los de expediente limpio, no hayan querido volver. Aquí les esperaba como máxima garantía «el perdón de sus pecados», pero como muro constante, la barroqueña presencia de El Escorial como testimonio constante del éxito que siempre ha tenido «la otra España» en la enquistación de los herejes.

Algo ha cambiado

Sería absurdo empecinarse en una visión absolutamente tenebrosa del panorama de la tolerancia nacional. Algo ha cambiado y, sobre todo, el talante de la gente más joven no parece ya afectado por la localización de los infiernos según el catecismo del padre Astete. Ante los ojos de los exiliados que vuelven, España les presenta un paisaje renovado, con autopistas (de peaje) y barrios con casas aterrazadas. Algunos exiliados vuelven ya con todas las guardias bajas, dispuestos a sorber el último trago en paz. Otros vuelven dispuestos a congratularse con todo lo que ayer denostaron: Otros ya vuelven entre las ruinas de su inteligencia anciana y sólo a conservar del naufragio biológico una sentimentalidad lozana que les une directamente a las vivencias de su niñez.

Carner es uno de estos últimos casos.

El anciano poeta que hasta 1968 mantuvo la tensión del creador (publicó entonces «El tomb de l'any —La rueda del año—», a los ochenta y dos años de edad) es ahora un ser eminentemente afectivo que no siempre contesta a lo que se le pregunta. Carner se imaginó un interlocutor en su poema Escamesa («Acometida»), que le preguntaba:

Lejos de los lugares que tanto amó,
¿por qué mata el tiempo aquí, ya viejo?,
¿por qué disminuido en tierra extraña
se resigna a un triste fin?
Me puse en pie como de golpe
y hacia la voz me encaminé:
La voz que me increpa me reanima,
la que me hiera, me hace más libre
y antes y ahora, aquí y allá,
jamás disminuido por ningún destino,
sólo un lugar palpita en mí.

Ese lugar ha vuelto a abrir sus perspectivas amplias para Carner en la tarde del viernes 3 de abril de 1970. Tal vez los ojos de Carner no lleguen a leer desde lejos, pegado al cristal trasero de tanto utilitario, cómo uno de sus versos más conocidos se ha convertido en el lema turístico de Granollers y de toda la comarca del Vallés Oriental.

Com el Vallés no hi ha res
(No hay nada como el Vallés)

Un poeta nacional

En una nota anterior publicada en TRIUNFO, anticipamos la noticia del retorno de Carner y una aproximación a su significación cultural. Sería interesante lograr comunicar a todo español medio que Carner es un poeta eminentemente representativo de un talento catalán:

Dios nos dio ser catalanes
que son gentes de nombrada

dice en uno de sus poemas más «catalanes» y a lo largo y ancho de sus versos se plasma realmente un paisaje, una forma de ser de los hombres que lo pueblan (el tarannà), un espíritu socarrón que anima las, en apariencia, más gentiles frases del pueblo catalán. Carner ha conseguido una lengua apta para expresar todo: la emoción del paisaje, de la despedida amorosa, de un estado climatológico-sociológico, la simple descripción de la naturaleza, el juego rítmico de la canción... Su mujer, uno de sus más importantes traductores y críticos, ha dicho que Carner parte del simbolismo, que recorre todas las etapas de la cultura poética de este siglo, pero que finalmente alcanza sus propias claves expresivas, una de las características de los grandes poetas. Tal vez la madurez literaria de Carner culmine en *Nabi* («Profeta»), editado en 1941, pero cualquiera de sus libros es el testimonio de un forcejeo poético perfecto. En una de sus obras menos mencionada por los exégetas, *El veire encantat* («El vaso encantado», 1933), leemos un Carner modernísimo, un anticipo increíble de Gabriel Ferrater: En *Bella terra, bella gent*, la poesía de servicio sirve para exaltar el puro sentimiento de catalanidad, con una lengua popular, cantable por cualquiera. No hay duda. Carner es el creador de la lengua poética moderna de Cataluña y este servicio cultural no le ha impedido ser uno de los mejores poetas universales de la primera mitad del siglo XX. Su vida y su obra han sido testimonio verificador de aquella sentencia de Machado: Quien no habla a uno no habla a nadie. Y él ha hablado, sobre todo, a un hombre de su pueblo, con el que ha dialogado a través de sesenta años de creación poética, expresándole unas veces su orgullo, otras su ironía y finalmente su perplejidad de hombre arrojado a los infiernos extranjeros.

La operación retorno

La radio ha divulgado la noticia. La prensa ha reproducido tantas veces la foto del Carner que vuelve, como se negó en vida a reproducir la de Ribes que había vuelto casi jugando al escondite. Entre uno y otro regreso median veinticinco años. Sería interesante comprobar que el orquestrado retorno de Carner es algo más que una utilización publicitaria de uno de los mitos del exilio. Sería interesante comprobar que el retorno de Carner y el vocerío aclamador que ha despertado fueran síntomas del deshielo español.

fandols los zapatos que un tal Jaime desahabó durante la batalla del Ebro.

En resumen, el señor Caruso puede sentirse satisfecho de haber tendido un puente de comunicación

entre dos situaciones culturales desigualmente tratadas por la Historia y, sin embargo, igualmente cocomulgantes en una decidida vocación de libertad, de futuro. ■ M. VAZQUEZ MONTALBAN.

Finalmente la Literatura le pudo al futbol

La prensa especializada y desespecializada se quejaba, apenas unas horas antes, de que el Día del Libro barcelonés de 1975 era en realidad la invasión de una marabunta librera. Las listas de obras aparecidas más parecían página de una telefonica que intento de balanceo entre informativo y crítico. Hay más editoriales que nunca, y la única posibilidad de sobrevivir es producir cuantos más libros mejor, así poder facturar y seguir produciendo cuantos más libros mejor, para así poder facturar y... etcétera etcétera. Cualquier amorosa de aquellos tiempos en que tres editaban cuatro crecieran de sentido. El público soporta la lluvia de novedades interesantes un tanto aturrido, y solo abre el paraguas cuando se le acaba el dinero o cuando la mente se le bloquea por la imposibilidad de asumir nuevas propuestas intelectuales.

Rodríguez Ocaña, el obrero que no llegó a ser concejal, presentaba su obra: *Candidato de los trabajadores*. Nuria Pompeia situaba su *Mujercitas frente a El varón domado*, de Esther Vilar. Carandell y Perich volvían a la palestra del «best-seller» con *Vida y milagros de*

Escritvá de Balaguer y el Perichde-clonario, prologado por Cela. Eduardo Pons Prades insiste en su cruzada personal en defensa de *Los republicanos españoles en la segunda guerra mundial*. Marsé reúne sus aspectos, desentendidos, amorosos retratos de *Señoras y señores*. Sixto Cámara, si señores, hasta Sixto Cámara, envía desde su retugio secreto madrileño un compendio depurado y mejorado de *La Capilla Sixtina*. Manuel J. Campa analiza la audiencia de *Simplemente María* entre la clase obrera. Los *Años de penitencia*, del penitente Barral; *Tiempo de destrucción*, de Martín Santos y su alhaca Malner. Las impresionantes *Tejas verdes*, de Hernán Valdes. *La España heroica*, del no menos heroico general Vicente Rojo. El matorero Gil-Rubles, con su *Marginalla política*. Teresa Pamies, con sus novelas libres y sus novelas secuestradas. Ciriel i Pellicer, con sus cuatro libros, cuatro, de los que sobresale su *Barcelona tendre*. Oriol Pi de Cabanyes, un joven escritor catalán que ofrece flores a los rebeldes que fracasaron. Eduardo Mendoza, el nuevo descubrimiento de la nueva narrativa hispánica, el novelizador de la Barcelona de la

huelga de la Canadiense. Los poemas completos de uno de los cuatro o cinco grandes poetas completos que sobreviven en Catalunya: Joan Vinyoli, y Baudelaire, y Rimbaud, y Lenin, y Jack London, y el mariscal Zucov, biografiado por Preston Chaney. El «comic» femenino en España, de José Antonio Ramírez, una de las primeras obras en las que se trata seriamente lo que se había tomado casi todo el mundo en broma. Pedrola, Marià Janen. Espriu. Otro tomo de las obras no menos completas del completísimo Juan Fuster.

Y las que estaban anunciadas no llegaron: como el Juan sin Tierra, del Juan sin Tierra Goytisolo. O las que se deseaban y no se permitían, como el *81* te dicen que así, de Marsé, o *Recuento*, de Luis Goytisolo. A Marsé, mientras le pedían que firmara *Señoras y señores*, le guiñaban el ojo y le decían:

—Oiga, ¿y no tendrá bajo el mostrador *81* te dicen que así? Págonlo lo que sea, por supuesto.

—La más que puedo hacer por usted es alquilarle el ejemplar mexicano que tengo.

Y NO LO PARECIA

Las estadísticas dicen el día 24 que esta ha sido la Fiesta del Libro más lucrativa de la Historia. Nadie lo hubiera dicho cuando en la madrugada del 22 al 23, en la primera parada abierta, la del Drugstore, todos parecían más pendientes de los ingleses, borrachos seguidores del Leeds, que de los escritores que afilaban el bolígrafo de las dedicatorias con un cierto escepticismo.

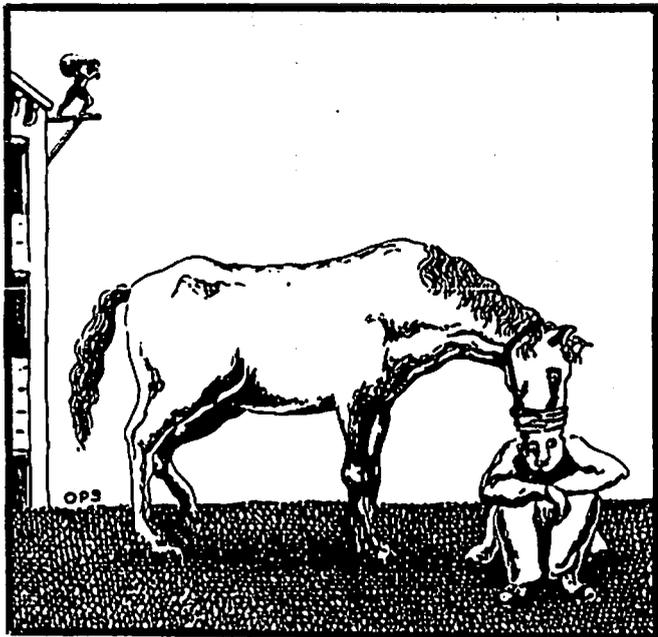
El partido del Barcelona con el Leeds condicionaba la actual Fiesta del Libro. A partir de las siete de la tarde terminaban las firmas y las ventas, según se temían los librerías. Un diario había titulado en primera plana: «Un libro, una rosa, un gol», y si te encontrabas a Castellet firmando su último libro crítico sobre la literatura catalana, lo más probable era que te preguntara: «¿Ganaremos al Leeds?». Se esperaba que la victoria sobre el Leeds fuera algo así como la terminación de ese templo de paciencia que los barcelonistas han construido durante muchos años de satisfacciones

deportivas insuficientes. El partido se presentaba además en el centenario de dos o tres semanas de intensas actividades culturales y políticas, a caballo de Sant Jordi, el inexistente santo patrón de una Catalunya existente.

Bajo un sol de abril portugués, con la arrulladora manifestación pacífica de miles de niños apoderados de la ciudad de los libros y las rosas, los seguidores del Leeds superaban la resaca de la primera borrachera para llegar en forma a la segunda. En sus rostros se leía una cierta perplejidad. Como si no entendieran el código secreto de una ciudad llena de libros, flores, sol y niños portadores de «comics» de Tarzán y Memorias de Pablo Neruda bajo el brazo. Deambulaban los ingleses con sus bufandas y sus himnos colgantes y recurrían a toda la le de este mundo para agitar sus banderas ante los paneles donde se anunciaban presentaciones de libros.

Hacia las siete de la tarde, como si hubiera sonado un clarín en la bóveda celeste, muchas firmas quedaron a medio hacer, muchos libros a medio pagar, muchas oraciones simples sin terminar. Toda la ciudad se puso en marcha hacia los receptores de televisión o hacia el estadio del Fútbol Club Barcelona. Ya saben ustedes lo que pasó. Al acabar el partido, las banderas estaban medio gachas, y un rumor casi silencioso reflexivo, urtaba la inmensa cabeza de la multitud que volvía a casa. No todos volverían a casa. Tres mil aún tuvieron que para ir a Canaletas con pancartas y banderas. Bajaron por Las Ramblas gritando «Visca el Barça!» y «Visca Catalunya!». En las librerías era la hora del recuento de las ganancias. La literatura gana. El futbol pierde. A aquellas horas, los niños barceloneses empezaban a dormir y su sueño era una confusión de personajes entrañables: Cruyff publicaba *Confieso que he vivido*; Neruda marcaba un gol en una portería inmensa y lenta; Tarzán salta al encuentro del vacío colgado de una bandera del Barça y en busca de una bandera catalana.

Es decir: A pesar de todo, la vida sigue. ■ M. VAZQUEZ MONTALBAN.



CORDOBA

En la Feria del Libro, sólo libros

Después de la suspensión gubernativa de los actos culturales que se iban a celebrar en Sevilla el pasado mes de marzo con motivo de la Feria Nacional del Libro (y tan «nacional»), la historia ha vuelto a repetirse en Córdoba. Por lo visto, en las Ferias Nacionales del

Libro, lo único que están permitidos son los libros, a ser posible nacionales, o todo lo más sobre repúblicas españolas, pero en la segunda guerra mundial.

Cuando estaban montadas las casetas en las jardines de la Victoria, muchos pensaban que la Feria quizá