

La última obra de Capote: ¿Un nuevo género literario?

por

Ariel Dorfman

El 15 de noviembre de 1959 fueron encontrados muertos los cuatro miembros de la familia Clutter, la más amada y respetada de la pequeña comunidad de Holcomb, en Kansas, Estados Unidos. Cada uno de ellos, padre, madre, la chica de 16 y el muchacho de 15, había sido brutalmente atado con una soga. Cada cara estaba despedazada por un fegonazo de fusil. Al Sr. Clutter le habían cortado la garganta. No parecía tener motivo el crimen. 5 años y medio más tarde (14 de abril de 1965), tras numerosas postergaciones, fueron colgados los dos asesinos, Dick Hickock y Perry Smith, en la penitenciaría estatal de Kansas.

Esta es la historia que cuenta Truman Capote en su último libro, *In Cold Blood* (New York, Random House, 1966), que ya ha vendido más de un millón de ejemplares en EE. UU. En él, sigue detalladamente todo el curso minucioso del asesinato: examina el día anterior al crimen (el 14 de noviembre), el hallazgo de los cadáveres, la infructuosa búsqueda de siquiera un sospechoso, la estéril labor de los detectives durante meses, el descubrimiento casual de la identidad de los asesinos, la cacería que duró meses e incluyó varios estados de la Unión, la captura y proceso de los criminales, su sentencia, prisión y muerte. Paralelamente, ha narra-

do detalladamente las peripecias de los asesinos durante el período que precedió a su captura y confesión.

El libro de Capote constituiría, por lo tanto, un mero reportaje periodístico sobre los hechos acaecidos. Se acercaría a obras tales como *La Última Noche del Titanic* o *Hiroshima* o *El Día D*. Pero observemos que estas obras (y muchas otras que han proliferado en los últimos años), se refieren a hechos históricos y reales *colectivos*: un desastre, un episodio en una guerra, un período histórico. No es el ser humano el que importa en este tipo de libro: el acontecimiento histórico se traducía allí, con aire objetivo e imparcial, en un caleidoscopio de horror y heroísmo. Los hombres se consideran allí en función de los hechos en que habían participado. La impresión que estos libros solían dar era la del ser humano enmarañado en circunstancias que lo superaban infinitamente; su personalidad, su muerte como asunto único y absolutamente suyo, era un pequeño mosaico de un cuadro enorme y complejo que no podría comprender nunca. Al hombre se lo veía necesariamente desde afuera, ya que el punto de vista del narrador coincidía con la del historiador, aunque este último no buscaba tanto la anécdota como el primero. Para la Historia, rastreador de objetividades, no puede tener importancia la conciencia individual, la interioridad de cada ser, al menos que ese destino sea la de un gran hombre, un hombre que es "objeto", que es un bien público.

Desde aquí podemos comenzar a comprender la diferencia con la obra de Capote. Toma un hecho tan real como el hundimiento del Titanic o la caída de la bomba atómica en Hiroshima o el día que murió Lincoln, un hecho que ocupa el mismo continuum espacio-temporal; pero este hecho escogido pertenece a la *intra-historia* y no a la historia. Estas vidas, y las de los seres que las rodearon, nunca se hubieran precipitado sobre la conciencia pública si no fuera por el azar de convertirse en víctimas y verdugos. Sus historias personales pertenecen a una realidad íntima, mínima,

menor; transcurren fuera del flujo que queda en los libros de los escolares, fuera de la memoria de los tiempos.

El encargado de transcribir y salvar la intrahistoria del anónimo en que yace no es la ciencia de la historia, sino más bien la novela, género ficticio que narra las "vidas mínimas". Y he aquí lo que fascina en el libro de Capote: esas pequeñas vidas han sido tratadas con la rigurosidad que conviene a un tratado histórico, casi como si estuviera reconstruyendo una gran batalla o investigando la decisión de algún rey que cambió los destinos del mundo. El autor, para escribir una obra como ésta, gastó *seis años de su vida*, entrevistando a millares de testigos, revisando cuidadosamente el pasado de cada uno de los protagonistas, documentando y estudiando miles de factores, conviviendo con los asesinos durante su largo encarcelamiento hasta que los conocía mejor que a sí mismo. Todo esto produce un cuadro denso, complejo y completísimo sobre lo que sucedió entre aquel día de noviembre y aquel otro de abril. Se aplica, entonces, los métodos de la historiografía a hechos que no lo merecen, a hechos cotidianos, normales.

Pero esto no es todo. Porque, si examinamos bien nuestra experiencia de ella, la obra es una novela. Capote, con todo el material en su poder, teniendo todos los datos, todas las declaraciones y contradeciones, se ha erigido en narrador omnisciente, en un dios que desde el Olimpo de sus conocimientos ha transformado en novela esa realidad intrahistórica. ¿Pero convierte acaso en *ficción* aquellos acontecimientos que realmente existieron, que son tan verdaderos como Napoleón o estas letras que lee el lector en este momento? No, no los cambia de verdaderos en ficticios. Sólo utiliza todas las técnicas de la novela moderna para contar esa historia. Basándose exclusivamente en hechos concretos, con un fundamento sólido en la experiencia de los millares de participantes, más la suya, ha edificado una obra que, *sin ser ficticia, imita* la forma bajo la cual lo ficticio opera en **nuestro mundo**. Es decir, aparece ante el lector con todos los métodos narrativos: corriente

de la conciencia, suspenso, anticipación, descripción de detalles en un lenguaje poético, densidad psicológica, omnisciencia narrativa cambios en el punto de vista, etc. Fabrica una realidad tan densa, tan "tupida" (usando la terminología orteguiana), que uno se imagina que tiene que ser inventada, que este dominio cariñoso y avasallador sobre los hombres sólo puede tener su raíz en la imaginación y no en la realidad observada. Por lo tanto, no sólo ha hecho intrahistoria rigurosamente investigada y verificada, también ha construido una novela de lo absolutamente real. Una nota de Capote al comienzo del libro avisa que todo lo que "va entre comillas", ha sido dicho por alguien alguna vez durante los seis años que duró la investigación. Se han cruzado, pues, dos géneros, y doblemente: aplicación de la historia a una realidad reservada a la novela y aplicación de la novela a una realidad que, por verdadera y factual, debe pertenecer a la realidad que la historia prefirió olvidar por falta de importancia.

¿Estamos en presencia de un nuevo género? Tal vez sería aventurado afirmar esto. También podría resultar fútil. Digamos, en todo caso, que el lector, que sabe debido a su mera condición de hombre pensante qué es una novela y qué una obra histórica y qué un poema lírico, se encuentra confuso y suspendido, para usar las palabras cervantinas. Tiene plena conciencia desde el comienzo mismo de la obra de que ésta es ambivalente. Hay aquí, sabe, una combinación, extraña aunque no excéntrica, de la objetividad científica que examina con voz impersonal los hechos no-subjetivos, con el amor que el novelista demuestra por sus propias creaciones. Se entrecruza un lenguaje ficticio con un ojo no comprometido. El resultado es interesantísimo. Veamos un trozo, que aparece en las primeras páginas del libro:

"Sólo pocos americanos —para ser preciso, sólo unos pocos habitantes de Kansas— habían oído hablar de Holcomb hasta una cierta mañana de mediados de noviembre de 1959. Tal como las aguas de los ríos, los motoristas que iban por la carretera y los

trenes amarillos que corrían por los rieles de la línea Santa Fe pasaban por allí sin detenerse, así tampoco lo dramático, bajo la forma de algún hecho excepcional, había parado ahí. Los 270 habitantes del pueblo estaban satisfechos de que así fuera, bien contentos de su vivir común, sin altibajos (trabajar, cazar, mirar la televisión, asistir a las reuniones sociales de la escuela, a practicar en el coro y a las reuniones de algún club). Pero en las primeras horas de esa mañana de noviembre, un domingo, ciertos sonidos extraños chocaron con los sonidos normales de Holcomb (la aguda histeria de los coyotes, el seco raspar de la maleza barrenando, el gemido de los silbatos de locomotoras que se alejaban). En ese instante, ni un alma del adormilado Holcomb los oyó —4 descargas de escopeta— que, si se hacen bien las cuentas, terminaron con seis vidas humanas. Pero más tarde, la gente del pueblo que hasta entonces muy rara vez cerraba con llave sus puertas (tan poco se temían los unos a los otros), recrearon en su fantasía una y otra vez esas sombrías explosiones que estimulaban los fuegos de la desconfianza, a cuyo resplandor muchos vecinos antiguos se miraban con extrañeza como si fueran de pronto desconocidos”.

No nos paremos a considerar el modo narrativo, que combina la familiaridad de lo narrado con una lejanía proveniente de la posición temporo-espacial de un narrador objetivo y frío. Esta mezcla de la visión concreta y cálida de un objeto con un tono de voz impersonal, desinteresada y levemente aburrida, puede vincularse sin mayores dificultades a la doble raíz del género. Notemos, más bien, la idea de que los cuatro fogonazos terminaron con seis vidas humanas. Pero ¿no fueron acaso cuatro las víctimas? El historiador Capote, separado de su objeto por una perspectiva racional e inquisitiva, dirá que sí, fueron cuatro. Pero para Capote novelista fueron seis, ya que los asesinos también fueron víctimas, también fueron asesinados. Por la sociedad, por ellos mismos, por el destino o la ley interior e inmutable de la vida o la herencia o lo que sea. Para emitir la frase “seis vidas” es necesario contar con

una visión poética, subjetiva, que vea a los hombres como destinos que se buscan a sí mismos, proyectos que se llevan a cabo o fracasan. Esta visión subyace a todo este libro.

Porque lo que se desea sacar en limpio en la investigación de Capote no es sólo el agotamiento detallado de una realidad cualquiera, no es una demostración de la posibilidad de recrear para siempre una serie de circunstancias que no habían sido consideradas dignas de historiar. Un gran novelista no necesitaría perder su talento en hacer recopilaciones periodísticas ni experimentos vacuos. Los largos años que tardó en investigar y rehacer aquella realidad podría haberlos dedicado a completar una novela propia, ya que había permanecido silencioso durante mucho tiempo. Algo tiene que haberlo atraído. No sólo el afán lúdico de crear algo "original", ya que el mero juego no fundamenta nada para el futuro si no se asienta profundamente en la realidad humana. Lo que quiere Capote es, dentro de un marco real, férreo e incontrastable, no inventado y por lo tanto absolutamente "creíble", crear un drama existencial, un boceto que nos muestre lo fortuito y absurdo que es la existencia humana, la triste, sucia y gloriosa cosa que resulta ser el hombre. Hacer esto, sin salirse del material que la realidad le entregaba. No elaborar sobre la base de cuentos o chismes o recuerdos. Entregar "la realidad" misma; demostrar lo que no puede negarse como "inventado" o "imaginario". Se trataría de unir las dos verdades que Aristóteles separó en la *Poética*: la que es y la que debe ser, la historia y la literatura. Hacer literatura sin salirse de los límites rígidos de un caso concreto.

Pero el poeta siempre tendrá la ventaja, en este caso, sobre el historiador. Porque es el novelista Capote que se interesó por el caso, que lo investigó y que, finalmente, lo plasmó en lenguaje poético. La organización final, el efecto totalizador, pertenece a Capote literato. En un momento dado, tuvo, tal vez inconscientemente, que decidir entre qué efecto deseaba tener sobre el lector y sobrepuso el resultado poético a la veracidad. Porque si bien los

detalles son veraces, el todo puede resultar revelador de una visión cósmica que es la del autor y no la que tiene la realidad. Y Capote se interesó en este caso especialmente; por lo tanto, ya seleccionaba aquella realidad "veraz" que se dirigía a un lector ingenuo.

El hecho es que Capote ha buscado y encontrado en este sórdido caso de matanza y desesperación una posibilidad para expresar su propia visión sobre el hombre, la misma que ha dado a conocer en otras obras suyas, notablemente *Other Voices, Other Rooms* y algunos cuentos (*The Grass Harp, The Hooded Hawk, A Diamond Guitar*, etc.). Porque en *In Cold Blood* se encuentran los mismos temas que recorren esas otras obras: la soledad del hombre, su estéril búsqueda de comprensión, la frustración de sus talentos, la idea de que el hombre está determinado, tanto por su subconsciente como por el medio en que vive. Este medio era, para Capote, el Sur de los EE. UU. En la nueva obra el Sur no está presente sino indirectamente, pero la nostalgia por la naturaleza impregna todo el libro. Siempre, además, sus héroes eran solitarios, anormales (muchas veces homosexuales); en el fondo eran poetas, románticos y apartados, hombres demasiado débiles para ser trágicos, pero demasiado conscientes de su triste condición como para no serlo. El hombre de Capote, casi como el sureño en la guerra civil, está vencido antes de comenzar. Hará intentos por comprender y utilizar la realidad que lo rodea, pero serán vanos. En general, el héroe termina por entregarse a su sueño de la vida, convencido de que es preferible creer en las ilusiones autoedificadas que batallar cansadamente contra una realidad que no se rinde. Esta derrota está generalmente unida a la desilusión en alguna persona en quien se confió, a la cual se admiró. El hombre se entrega a la maldad sin tener plena conciencia de su entrega. No distingue bien el límite entre sí mismo y los objetos que lo circundan. No hay verdadera derrota; hay un diluirse en el pantano de la propia fatiga. Todo esto vuelve a ocurrir en la presente obra, pero con una diferencia: hay una realidad factual que no permite al hombre esca-

parse. Las anteriores obras de Capote terminaban con la triste rendición del protagonista. Pero ahí finalizaban. La presente intenta saber qué le pasa a ese protagonista cuando debe enfrentarse a la realidad de lo que ha hecho, es decir, cuando la sociedad le exige que pague su irresponsabilidad, su criminalidad. Capote ha buscado la *realidad*, porque de alguna manera sus personajes siempre huían de ella. El nuevo género resulta, por lo tanto, una prolongación de un problema personal de Capote frente a su propio quehacer estético. Es parte de la misma visión que ha tenido siempre. Solamente que ahora la realidad le exige contar todo el cuento, tomar en cuenta factores que van más allá de los sueños, más allá del escapismo melancólico. Se desea trabajar con un material dado, una serie de acontecimientos que ya tienen legalidad propia. Su visión la tendrá que comprobar en *esa* realidad y no en una inventada por él mismo. Se trata de salir de un círculo vicioso.

Pero Capote se ha cuidado de guardar secretamente esta visión poética, esta visión amarga y tierna reforzada por una prosa melancólica y punzante. El lector no se da cuenta de su existencia hasta haber llegado a terminar las tres cuartas partes del libro. Sin embargo, hay un momento cuando aquello que parecía ser el generador del interés del lector ha desaparecido. Entonces se comienza a vislumbrar la existencia de otro principio estructural, de algo que une la obra y le da sentido mucho más allá del mero suspenso.

El suspenso es lo que ha mantenido al lector leyendo. Capote lo ha intrigado con una serie de preguntas sucesivas: ¿cómo fue posible el asesinato?, ¿cómo supieron los dos criminales los detalles de la casa sin haberla visto ni una vez?, ¿por qué cometieron ese crimen? ¿Plata? (No había más de cuarenta dólares en la casa y todo el pueblo sabía que los Clutter nunca llevaban dinero en efectivo, sino cheques). ¿Venganza? (Pero los Clutter eran seres perfectos. El padre era honrado, justo y bondadoso. La chica, inteligentísima y reina de belleza. El joven, aunque genial e introvertido, respetado por todos. La madre, inofensiva, a punto de

empezar una mejor etapa en su vida. No tenía sentido que alguien los matara). ¿Cómo se efectuó el crimen? ¿Cuáles fueron sus detalles? Estas preguntas se combinan con otras, de índole meramente policial, de una típica novela de aventuras: ¿la policía logrará descubrir a los asesinos? ¿Escaparán? ¿Cómo terminará la cacería? ¿Habrà una confesión? El abogado, ¿los podrá salvar? Pero todas estas incógnitas se van despejando una por una y de pronto el lector se encuentra interesado en otros problemas: una vez que han sido apresados los criminales, ¿qué les pasará? ¿Cuál es su destino: la parábola que describen como seres sujetos a la muerte y al tiempo? ¿Qué sentido tenía ese acto y qué sentido tendrá su muerte? Pero estas preguntas ya no son de mero origen detectivesco. Su fundamento no parte de la acción como resorte para seguir adelante, sino que es una pregunta por *personas*, por existencias humanas. Son preguntas que sirven de base para la novela de personajes y no para la de acción, según la terminología kayseriana. Y el personaje que estaría estructurando el todo sería Perry Smith, uno de los asesinos.

Desde el comienzo de la historia, Capote ha tratado de no descuidar a los asesinos. Ha alternado episodios de su vida con la narración de otros de los Clutter, creando dos novelas paralelas que se juntan sólo al final del libro. Comienza, por ejemplo, haciendo un recuento de la localidad geográfica, social y humana donde se desarrollará el crimen. Después habla de Herbert Clutter, el padre de familia, describiendo en detalle sus movimientos el día anterior a la matanza, dando además antecedentes sobre su vida pasada. Después el autor salta para ver lo que hacen Smith y Hickock en ese instante. Vuelve luego a los Clutter, examinando ahora a Nancy, la hija de 16 años. Y de nuevo pasa a los asesinos. Narrá de esta manera todo ese día 14 de noviembre, haciéndonos sentir el peso del tiempo. Pero no sólo la primera parte está escrita así; todo el libro se desarrolla mediante esta técnica de contrapunto, conviviendo con los asesinos antes, durante y después del

asesinato. Cuando desaparecen los Clutter la función de contrapunto que tenían está llena por dos grupos: la población de Holcomb, con sus temores y recelos (que casi es un coro griego, un telón de fondo humano que comenta y se horroriza con los acontecimientos, creando un radio de acción de lo intrahistórico novelesco cada vez mayor) y los detectives que buscan a los criminales. Finalmente al caer presos los asesinos, el contrapunto cesa. Porque ya no tiene sentido una división formal que simboliza la división de la atención del lector entre acción y personaje, entre suspenso y destino. Ahora ya interesa otra cosa: Perry Smith. El lector ha sido engañado; empezó a leer un caso sensacional, un asesinato, una persecución policial, etc. Se encuentra leyendo una historia existencial, pero es "historia" de todas maneras.

Sólo al cerrar el libro, cuando nos quedamos con un gusto amargo y triste zumbando en el cuerpo, sólo entonces volvemos a revisar el texto para darnos cuenta de la astucia y pericia de Capote, para tratar de entender cómo ha logrado transformar su historia de una cosa en otra, siguiendo las reglas del género que tal vez haya inventado pero que a su vez le impone ciertos límites y necesidades. Controlada y lentamente, en forma imperceptible, el autor ha creado una imagen inolvidable de Perry Smith. Se ha ido desplazando el material exterior-factual, para concentrarse en el drama humano que se vive, para bucear cada vez más en la psicología y la vida de un hombre concreto, un ser que ha matado a cuatro personas y que sin embargo representa de alguna manera a toda la humanidad sufriente y solitaria, atrapada por instintos y leyes psicológicas que engloban y explican su conducta, pero que no lo salvarán de la horca.

Ya en los primeros capítulos, Capote va esbozando una serie de temas relacionados con Perry que después desarrollará con mayor énfasis. Por ejemplo, el destino. "La persona compulsivamente supersticiosa es también a menudo un creyente en la fatalidad; éste era el caso de Perry. Estaba aquí, embarcado en esta

tarea, no porque lo deseara, sino porque el destino había arreglado el asunto de esa manera". Perry mismo define este problema de la siguiente manera: "Mientras vivas, siempre habrá algo esperándote, y aun si es algo malo, y tú sabes que es malo, ¿qué puedes hacer? No puedes dejar de vivir". Es este horror de no poder dejar de vivir, de no poder dejar de ser uno mismo, eternamente, de no poder escapar, el que invade todo el libro. Si Perry fuera un personaje inventado por Capote, el autor seguramente lo habría dejado caer en sueños e ilusiones, entregado dulcemente a saborear su propio fracaso. Pero Perry es real. Capote no lo podrá salvar en la imaginación, porque morirá en la realidad.

Al mismo tiempo, ya se dibujan los aspectos de su personalidad que atrajeron a Capote: su ternura introvertida, su poesía, sus sueños de un paraíso o una vida fácil donde todo se arreglaría sin problemas, su soledad, su rebeldía. Y como siempre en Capote, la enorme gravitación de la vida infantil, ya que los protagonistas suyos o son adolescentes o adultos que nunca han sabido crecer. Perry es también un niño en un mundo hostil, extraño, un mundo hecho en contra de él. Poco a poco vamos conociendo su vida pasada, los millares de pasos que lo llevarían finalmente hasta la penitenciaría de Kansas. "Cuando Perry decía 'Creo que tal vez no seamos normales', él admitía algo que 'odiaba admitir'. Después de todo, era 'doloroso' imaginarse que uno podría 'estar desviado de lo correcto' —particularmente si aquello que estaba mal no era culpa de uno sino 'tal vez algo con el cual se nació'. Bastaba mirar su familia. Su madre, una alcohólica, se había ahogado en su propio vómito. De sus hijos, dos varones y dos niñas, sólo la más joven, Bárbara, había emprendido una vida ordinaria, casándose y teniendo una familia. Fern, la otra hermana, saltó de una ventana de un hotel en San Francisco (Perry desde entonces había tratado de creer que se había resbalado por accidente, porque él amaba a Fern. 'Si hubiera tenido algún tipo de suerte, con su belleza y talento habría podido llegar a alguna parte, ser alguien'.

Era triste pensar en ella subiéndose a una ventana para caer quince pisos). Y también estaba Jimmy, el mayor —Jimmy que había amado a su esposa con locura, pero que un día la mató, suicidándose la próxima mañana”.

En este lento, y cada vez más detallado, esbozo de la vida de Perry, hay sólo dos constantes: la búsqueda de la comprensión, de alguien que lo quiera y lo comprenda; porque Perry era un hombre que tenía talento, que quería progresar, quería estudiar, leer, pintar, escribir, quería “ser alguien”. Y la otra constante: el rechazo que sufría de parte de otros seres, indiferente a su animadversión herida, a su humanidad arrinconada. Así narra el mismo Perry la pelea que tuvo con su padre, al cual había amado mucho. El padre llegó con una escopeta, apuntándosela: “Me dijo: ‘Mírame, Perry, soy la última cosa viviente que verás’. Yo ni me moví. Y cuando se dio cuenta que ni siquiera estaba cargada, se puso a llorar. Se sentó ahí mismo y lloró como un niño chico. Entonces supongo que ya no estuve enojado. Le tenía lástima. A los dos. Pero ya no importaba —no había nada que le pudiera decir. Salí a caminar. Era abril, pero los bosques aún estaban profundamente nevados. Caminé hasta que casi anocheció. Cuando volví, la casa estaba oscura y todas las puertas cerradas con llave. Y todo lo que me pertenecía, tirado ahí afuera en la nieve. Donde papá los había tirado. Libros. Ropa. Todo. Los dejé ahí, quietos. Excepto mi guitarra. Levanté la guitarra y bajé por la carretera. Ni un dólar en el bolsillo. Más o menos a la medianoche, un camión paró. El chofer me preguntó que a dónde iba. Le dije: ‘Adonde vaya Ud., allá voy yo’ ”.

No es necesario detallar todos los factores que influyeron en la vida de Perry. Además no se trata en absoluto de un determinismo de tipo naturalista, aunque esta tendencia literaria siempre ha tenido una acogida favorable en la novelística norteamericana. Justamente, el naturalismo cree que el personaje puede quedar catalogado y explicado por la suma de las presiones, interiores y

exteriores, a que fue sometido. Pero Capote cree que ningún hombre puede comprenderse totalmente. Perry no es la suma de su pasado; puede ser en parte el *resultado* de su pasado, pero Capote se interesa demasiado por la interioridad, en la tumultuosa complejidad del personaje, como para caer en un naturalismo añejo y barato. Precisamente la personalidad de Perry nos es entregada mediante un método dostoevskiano de narración: la acumulación de diferentes opiniones acerca de alguien, algunas contradictorias entre sí. Se nos cuenta la vida de Smith varias veces, siempre desde puntos de vista variantes. El padre, la hermana, él mismo, otros, narran episodios. A veces se vuelve varias veces sobre un mismo punto, repitiendo, por ejemplo, su terrible experiencia con unas monjas que lo golpeaban, hasta que queda grabado en la mente del lector. Una pesadilla que se repite cada vez que se cierran los ojos. También se muestran cartas que le han mandado, seres que se acuerdan de él, algunos amigos que no lo abandonaron en su momento de angustia, y hasta informes psicológicos.

A medida que nos vamos adentrando en la interioridad y problemas de Perry, a medida que cohabitamos con él, haciendo nuestra su experiencia, dignificándolo con nuestro interés, vamos comprendiendo con horror que este hombre va a morir, que este hombre ha asesinado y que la sociedad se vengará en él, tal como él se vengó en la sociedad. Es la ley de la selva ("Los Clutter nunca me hicieron nada. No como otros, que me han herido toda la vida. Tal vez sea que los Clutter fueron los que pagaron por los otros"). De nuevo el juego entre ficción y realidad tiene una función primordial. Porque al darnos cuenta que el personaje es real y no imaginado, podemos interesarnos en un problema que Capote plantea hacia el final del libro: la abolición de la pena capital, su abolición aquí y ahora. El autor no toma partido en el asunto, tal como nunca comenta ninguna de las acciones. No hay lenguaje no-mimético aquí (Nótese: falta lenguaje no-mimético en un libro que, ostensiblemente, trata acerca de la rea-

lidad nuestra, es decir, que se acerca al *ensayo* como género). A Capote le interesa sólo mostrar. Como buen novelista, sabe que el mundo plasmado en palabras habla mucho más que un discurso. Le interesa mostrar esa vida que se extinguirá, ese cúmulo único de recuerdos y tristezas que será borrado de una vez y para siempre, ese ser que nunca más se repetirá, que desaparecerá definitivamente.

Sin embargo, a pesar del interés primordial en Perry como hombre, hay que comprender que no es un personaje de novela. Es decir, no se lo puede mostrar como un caso aislado, un individuo que es una isla excéntrica en medio de las aguas quietas del resto de la humanidad. Esa realidad histórica de Perry lo transforma justamente en un caso representativo de cierto tipo de hombre. Es el vicario de aquel conglomerado humano marginado de la vida normal, ese grupo que la sociedad ignora siempre y que sólo toma en cuenta para castigar, pero nunca para amar, corregir o comprender. Es así que Perry puede cumplir dos funciones, de acuerdo con el doble género o la doble raíz genérica de la obra. Es un caso determinado, un ser de carne y hueso que hemos conocido mediante métodos *poéticos*, que Capote ha presentado bajo una cierta luz especialísima y que nos interesa por su pertenencia a un orden cuasiimaginario, imitación de lo novelesco. Pero es también un *caso psicosociológico*, analizado científicamente. Capote, no obstante, no puede pronunciarse frente a su representatividad, ya que eso significaría romper el equilibrio del libro, convirtiéndolo en un tratado o un ensayo. Pone en boca de especialistas todo juicio científico acerca de Perry. El psiquiatra que habla, naturalmente, también estará sujeto al doble proceso de la obra: por un lado sus palabras serán sólo otra opinión respecto a Perry, tan importante o tan poco importante como las del padre, amigo, hermana. Por otro lado, en cambio, colocarán al criminal en un orden racional y científico determinado, clasificándolo de acuerdo con pautas establecidas en la rea-

el último paso en el conocimiento de Perry como ser humano, al enfrentar el lector la pregunta: ¿hasta qué grado Perry, este hombre que hemos llegado a comprender, fue responsable de la muerte de cuatro inocentes, que tenían tanto derecho a la vida como él mismo? La visión del Dr. Jones, aunque no definitiva, nos traslada de nuevo a otro plano: no se trata sólo de comprender a Perry, se trata también de juzgarlo dentro de una sociedad, dentro de una jerarquía de valores. Pero ocurre que esto es imposible. No hay condena o absolución posible. Capote intenta sugerir, entonces, varios problemas sociológicos o filosóficos, pero vuelve siempre sin contestarlos a lo humano, a la experiencia concreta de Perry, que no admite juicios de valor sino mera participación emocional. No hay respuestas científicas que "expliquen" la conducta del hombre. La ciencia es sólo una opinión más.

Porque, de hecho, Perry fue el asesino de los cuatro. Dick Hickock fue el instigador, el que calculó todo, el que provocó la situación; pero Perry le cortó la garganta a Clutter y mató en seguida a toda su familia. El momento cuando se asesinó a Clutter es el más importante de toda la obra. Es el centro hacia el cual se dirigen todas las líneas, el eje sobre el cual giran todos los acontecimientos pasados y futuros. Este instante supremo ha sido además realizado técnicamente, ya que el lector sólo sabe cómo ocurrió al final y se ha tratado de imaginar la situación mil veces durante el transcurso de la obra. La importancia del momento choca con el sinsentido de su rapidez, de su fortuitidad y contingencia. Es absurdo que la vida de seis personas cuelgue de malentendidos e irresponsabilidades. Es tonto que algo tan absoluto e irreversible como el asesinato, la muerte que un ser impone a otro, sea producto de algo tan relativo y momentáneo como la ceguera emocional e incontrolada de un hombre como Perry, que no supo lo que hacía. Y, en el fondo, la omnipresente posibilidad de que podría no haber sucedido. Mil veces estuvieron por abandonar la empresa:

"Dick montaba guardia mientras yo buscaba dinero en la pieza de la muchacha. Encontré un pequeño portamonedas. Como si fuera de una muñeca. Adentro había un dólar de plata. De alguna manera, se me cayó, cruzando el piso, hasta que se paró debajo de una silla. Tuve que arrodillarme para buscarlo. Y justo entonces era como si estuviera afuera de mí mismo. Afuera, mirándome actuar en una película estúpida. Me sentí enfermo. Asqueado. Dick, con todas sus bravuconadas acerca de la caja fuerte de un hombre rico, y aquí estoy yo arrastrándome sobre mi guata para robar un dólar de plata de una niñita. Un dólar. Y yo arrastrándome sobre mi guata para conseguirlo". Humillado y disgustado, Perry bajó en ese momento. "Llevé los binoculares y la radio hasta el auto. Hacía frío y el viento y el frío me hicieron bien. La luna estaba tan brillante que uno podía ver muy lejos. Y pensé: ¿por qué no me voy no más? Caminar hasta la carretera. Hacer dedo. Por Dios, que no quería volver a esa casa. Y sin embargo, ¿cómo explicar esto? Era como si yo no fuera parte de eso. Más bien como si estuviera leyendo un cuento. Y tenía que saber lo que iba a suceder. El final del cuento. Entonces volví a la casa".

Frente a este testimonio de la estupidez trágica del universo, ¿qué vigencia tienen los juicios psiquiátricos? No hay respuesta a la pregunta por la responsabilidad de un hombre; Capote sólo puede contar su historia, colocando los conceptos científicos dentro de la misma relativización que sufre cualquier juicio. Es la visión poética la que impera.

Como autómatas, Perry volvió a la casa y llevó a cabo los planes de Dick, que había jurado que "no quedarían testigos". Dice Perry: "Después que les cubrimos la boca con tela adhesiva, Dick y yo nos fuimos a un rincón. Para conversar el asunto. No se olviden que habíamos peleado esa noche porque Dick quería violar a la chica. Y yo no lo había dejado. En ese momento se me daba vueltas el estómago al pensar que alguna vez lo había admirado. Que le había creído toda esa fanfarronería de su virilidad y su coraje.

Antes de ordenarle a Clutter que se acostara en el suelo, le puso un colchón, "para que estuviera confortable". Y he aquí el relato de cómo ató a Kenyon, el chico de 15: "Lo llevé al sótano, donde había un sofacama que parecía cómodo. Una vez, mientras lo ataba, puse el cuchillo encima de un cofre que recién se había barnizado y él me pidió que no pusiera el cuchillo ahí. Que era un regalo de bodas que había hecho para alguien. Una hermana, parece. Lo saqué. Justo cuando me iba, comenzó a toser; entonces le puse almohadas bajo la cabeza". También pasó más de media hora con Nancy, calmándola, asegurándole que nada le pasaría. Conversaron de todo, de su infancia, de sus gustos, del futuro que les esperaba a cada cual. También le prometió al Sr. Clutter que no dejaría que nada ocurriera. Y no cabe la menor duda de que no creía que algo iba a suceder.

Son estos pequeños gestos personales, que se han repetido durante toda la obra, los que hacen más absurda la situación final. A este ser lo van a ajusticiar. Sus últimas palabras: "Creo que está mal que maten a un hombre así. No creo en la pena capital, ni legal ni moralmente. Tal vez yo tenía algo que contribuir, algo" —y bajó su voz. "No tendría sentido que les dijera que siento lo que hice. Hasta sería inapropiado. Pero es verdad. Lo siento". Al cura que estaba con él, le escupió la goma de mascar en la mano, rehusando todo contacto religioso. No creía en Dios.

El pathos resulta precisamente de la combinación de lo histórico y lo novelesco. El lector sabe que esto no es ficción. No se puede alejar de la conciencia atribuyéndole a la imaginación de una mente pervertida. Esas palabras y esos gestos no son inventados. Son reales. Ocurrieron. El resultado es una aproximación violenta al sentido de la muerte y de la vida. O a su sinsentido.

Lo onírico, por lo tanto, que ha tenido siempre tanta importancia en las obras de Capote, como solución final, ha cambiado su posición en este libro. Se halla presente, pero como mostración de la personalidad, no como la surrealidad que permitirá escaparse

de la muerte y de la responsabilidad. El sueño como liberación, anticipo y nostalgia. "Una noche soñó que había desatornillado la ampolleta, rompiéndola, y que con los trozos de vidrio se había cortado las venas. 'Sentí que se me iba el aliento y la luz', dijo, en una descripción posterior. 'Las murallas de la celda se cayeron, el cielo se vino abajo, apareció el gran pájaro amarillo'. Durante toda su vida —como niño, pobre y maltratado; como adolescente sin hogar; como hombre en prisión— el pájaro amarillo había volado entre sus sueños, un ángel exterminador que atacaba a sus enemigos o, como ahora, lo rescataba del peligro. 'Me elevó', dijo. 'Como si fuera un ratoncito. Subíamos, arriba, arriba. Podía ver la plaza ahí abajo, los hombres que corrían, gritaban, la policía que nos baleaba, todos enojadísimos porque estaba libre, volaba, era mejor que cualquiera de ellos'". Pero es un sueño. El patíbulo es la realidad.

La sensación que nos envuelve al terminar el libro es de angustia. Un despertar nuestro, junto con Capote y Perry, a la realidad de la muerte, a la inutilidad de la vida, con su incongruente estructura y su vaga confusión e incoherencia. Perry ha terminado por representar, finalmente, a todo el género humano. Aquellos que han hecho algo que no pudieron evitar y después se encuentran reconstruyendo eternamente aquel instante. Prisioneros del tiempo, lo contemplamos como un hermano, un hermano menor más desafortunado.

Y la amargura de no encontrar un responsable. Para que haya un culpable, un inocente, también tiene que haber libertad y racionalidad. Parece imposible que un hombre pueda ser condenado a muerte por lo que obró en unos minutos. Como parece imposible que en esos minutos su obra haya sido la muerte de seres que nunca había visto hasta ese momento. Como es imposible que cualquier ser humano mate a otro. Como es inverosímil y frágil un mundo que permite el enfrentamiento de seres como Perry a otros tan bellos como los Clutter. Se nos revela en profundidad los grandes

enigmas que asedian al hombre sin salirse de la realidad de todos los días. Parecemos rechazar un mundo como el de Capote. Sin embargo, debemos aceptarlo. No nos queda más remedio: existe.

Y también existe el olvido. Es natural que nadie se acuerde de los asesinos. Que el padre de Perry lo haya abandonado, que la hermana lo haya ignorado. Pero los Clutter también se han ido borrando de la memoria colectiva e individual de la gente. Capote insiste en esto constantemente. Las hijas de Clutter siguen sus vidas (no asisten ni al proceso ni al ajusticiamiento); los vecinos se mudan; los peones del fundo se van; el pueblo los convierte en anécdota o chisme. No queda nada de ellos. Ni la muerte de Smith y Hickock produce un clímax rememorativo. No hay otro epílogo a la muerte que el olvido.

Hay uno, sin embargo, que los recuerda. Este es Dewey, el jefe de los detectives, que ha hecho prevalecer la justicia, capturando a los asesinos. Antes siquiera de su muerte en la horca, va a la tumba de los Clutter. Ahí encuentra a la mejor amiga de Nancy, que a pesar de todo ha recommenzado una vida normal, yendo a la Universidad y viviendo una existencia como la que Nancy habría vivido. Informa a Dewey que el novio de Nancy también la ha olvidado, casándose con otra. Dewey queda solo con las tumbas. Un año después se queda solo con los seis muertos pesando en su mente. Parece que todo da lo mismo, que al finalizar el ciclo de asesinato y ajusticiamiento todo ha quedado igual que antes. Es como si nunca hubiera existido una familia Clutter ni los hubieran asesinado dos hombres como Perry y Dick. La vida, intrahistórica y anónima, sigue su curso. Se replantea así el tópico medieval y renacentista de la danza de la muerte que iguala a reyes y súbditos, a víctimas y criminales. El tiempo como gran nivelador con un solitario Dewey preguntándose tal vez por el sentido de su propia vida. Buscando algún sentido, alguna huella que quede, alguna marca que no se desvanezca, algo que le asegure que la muerte de Perry y Dick ha restablecido el equilibrio cósmico. Que los Clutter pueden

descansar, que no todo fue en vano, que... Pero todo da lo mismo. "Caminó hacia los árboles, y bajo ellos, dejando tras sí el cielo enorme, el susurro de voces de viento bajo el trigo que el viento doblegaba".

El libro de Capote se transforma así en una protesta contra el hecho de vivir y morir, contra la constitución del mundo tal como lo conocemos. Se nos abre un abismo de asombro e impotencia: ¿qué hacer? Perry aconsejaba seguir viviendo. Porque ésta es la última conclusión de la historia-novela: que la realidad es así, que lo único que le queda al hombre es contemplar y comprender, pero que le es imposible cambiar su condición.

Sin embargo, el libro mismo desmiente eso. Lo que comenzó por ser un relato periodístico sobre un asesinato termina por convertirse en la historia del niño que quiso volar y encontró la horca, simbolizando a cada hombre que muere oscura y calladamente en su rincón del universo. Capote, por el mero hecho de publicar el libro, ha logrado cambiar la situación de Perry. Porque, aunque parezca melodramático, en esta obra, Perry encuentra en miles de lectores lo que quiso toda la vida y sólo pudo conseguir después de su muerte y a través del arte: amor.

