

LAS HUELLAS DEL VIAJERO: STENDHAL Y TRUMAN CAPOTE

CAROLINA MOLINA FERNÁNDEZ*

IES Augustóbriga. Navalmoral de la Mata

Que la literatura es tradición, que el arte de la palabra se cimienta en las obras literarias precedentes es algo que quienes viven —y disfrutan— de la literatura suelen asumir con absoluta naturalidad. Nos enseñaron (y enseñamos) que el misterio de clerecía *non es de ioglaría*, que el Lazarillo se perpetúa en otros pícaros, que Cervantes parodia el género de moda en su momento, o que el germen de las novelas realistas está en el costumbrismo. A pequeña escala, los docentes intentamos mostrar que «la literatura es una gigantesca ordenación de textos», como decía el poeta americano T. S. Eliot, una gigantesca cadena cuyos eslabones sobrepasan siglos, épocas o movimientos, incluso países.

Porque por supuesto la literatura no entiende de fronteras, o mejor dicho, las fronteras de la *littera* son las del papel: para autores y lectores, los límites se hallan en la lectura. A medida que se agrandan estas lindes, se ensancha el goce del reconocimiento, de la percepción de la huella, el eco sonoro del algo *ya leído*. Y así, por ejemplo, quedan vinculados dos principios de relato que *a priori* nada tienen en común: *A sangre fría*, del escritor estadounidense Truman Capote, y *Rojo y negro*, una de las más famosas novelas del padre del realismo francés, Stendhal.

El norteamericano Truman Capote (figura revivida por el cine hace bien poco tiempo) publicaba en 1965 el que iba a ser su séptimo libro, *A sangre fría*. Capote era ya entonces un escritor conocido para el público norteamericano por sus trabajos en la revista *The New Yorker*, y por novelas como *Desayuno en Tiffany's*. Pero la gestación de este libro había comenzado, en realidad, el 16 de noviembre de 1959. Ese día apareció en el *New York Times* la noticia del asesinato de cuatro miembros de una familia de acomodados granjeros de Kansas, los Clutter, muy respetados en el entorno del pequeño pueblo de Holcomb, en cuyo término se situaba su granja.

Capote, impresionado por la crueldad del asesinato, le propuso a la revista *The New Yorker* marcharse a Holcomb y relatar tales acontecimientos desde el lugar mismo de los hechos. Durante el tiempo en que estuvo allí, entrevistó a la mayoría de los

* Carolina Molina Fernández es doctora en Filología. Ha publicado estudios diversos sobre literatura y crítica literaria. Pertenece al consejo de redacción de *Per Abbat*.

lugareños de Holcomb, y cuando la novela estaba casi acabada presencié junto con sus habitantes la detención de los asesinos: se trataba de Dick Hickock y Perry Smith, dos jóvenes expresidarios que esperaban encontrar en la casa de los Clutter un gran botín que por supuesto no hallaron. Seis años después de vivir como periodista la reconstrucción del crimen y sus secuelas, sale a la luz *A sangre fría*, un título que aparece aderezado, ya desde su portada, con el epígrafe *Relato verdadero de un asesinato múltiple y de sus consecuencias*.

El éxito de la novela fue indudable, y seguramente a ese triunfo contribuyó la tintura real de todo lo que Capote contaba en el libro. Holcomb es un lugar situado en el mapa, justamente en el centro del Estado de Kansas. El nombre de los protagonistas es el real (Herb, Bonnie, Nancy y Kenyon Clutter), sabemos de ellos por lo que nos cuentan sus vecinos —seres de carne y hueso con nombre auténticos—, y los homicidas son también *de verdad*, tanto como para proceder a su detención mientras germinaba la novela.

Resulta curioso comprobar que de hecho el relato de este escritor-periodista se instauró en el imaginario norteamericano como una obra que cercenaba la realidad. Por una vez, después del libro no aparecía el cartel de «la similitud con lo real es pura coincidencia», y más bien sucedía lo contrario. No por casualidad, tras la publicación de la historia, las dos hijas mayores —supervivientes a la matanza de la familia Clutter— se enfadaron con Truman Capote, pues consideraron que la imagen que se había proyectado al mundo de su familia no coincidía en absoluto con la realidad.

Y de hecho, todavía hoy se perciben las consecuencias que ha tenido para el público norteamericano la historia verídica de *A sangre fría*. Así, en una noticia de un periódico de Kansas fechada en abril de 2005 (40 años después de la publicación) la hermana de la fallecida madre sigue reprochándole a Capote el retrato como «enferma» y neurótico-depresiva de Bonnie Clutter. Gracias a esa red de redes que es la *web*, el lector español puede comprobar cómo es el café Hartman citado en la primera página, cómo es el colegio al que asistían los hijos de los Clutter, cómo es la casa donde fueron asesinados. Su actual dueña se ha visto obligada a señalar en las afueras de la finca que se trata de una propiedad privada porque sigue recibiendo la visita de cientos de curiosos llegados de todas partes del país. En este pequeño lugar del estado de Kansas la ficción parece haber superado a la realidad, de la misma forma que La Mancha fue un lugar de peregrinación no ha mucho tiempo, y miles de personas recorrieron sus llanuras mediatizados por la retina del ingenioso hidalgo, o mejor dicho, de su ingenioso autor.

Por supuesto, el propio tejido narrativo de *A sangre fría* ha propiciado esta disolución de fronteras, esa amalgama de literatura y vida. La obra del norteamericano comienza con una descripción que en principio podríamos adscribir a un reportaje, a un periódico, a la vida misma:

El pueblo de Holcomb está en las elevadas llanuras trigueras del oeste de Kansas, una zona solitaria que otros habitantes de Kansas llaman «allá».

A más de cien kilómetros al este de la frontera de Colorado, el campo, con sus nítidos cielos azules y su aire puro como el del desierto, tiene una atmósfera que se parece más al Lejano Oeste que al medio Oeste. El acento local tiene un aroma de praderas, un dejo nasal de peón, y los hombres, muchos de ellos, llevan pantalones ajustados, sombreros de ala ancha y botas de tacones altos y punta afilada. La tierra es llana y las vistas enormemente grandes; caballos, rebaños de ganado, racimos de blancos silos que se alzan con tanta gracia como templos griegos son visibles mucho antes de que el viajero llegue hasta ellos.

Si el lugar va ser significativo para la acción, es lógico que el autor haya decidido comenzar su relato por una *descriptio* del espacio donde acontecen los hechos. Lo interesante de esta descripción (que ocupa más o menos las tres primeras páginas de *A sangre fría*, y por tanto ha de resultar significativa para la fábula) no es sólo que se corresponda con el Holcomb verdadero. Ciertamente, para el lector universal el hecho de que esté situada «a más de cien kilómetros al este de la frontera de Colorado», o que los hombres lleven «pantalones ajustados, sombreros de ala ancha y botas de tacones altos» como en el *western* no deja de ser mera anécdota. Lo interesante, a mi parecer, es la enunciación, clara, precisa y rotunda de que quien describe está viajando, de que quien llega a Holcomb es un *viajero*: los silos, dice el narrador, «son visibles mucho antes de que el *viajero* llegue hasta ellos».

¿Quién es este extraño viajero? En realidad, la figura desaparece de *A sangre fría* una vez dibujado Holcomb. El lector avezado intuirá que el narrador se ha servido de la mirada de este recién llegado para conformar la topografía del lugar: en las primeras páginas, hay continuas referencias dentro del texto al acto de mirar («son visibles»), abundan los deícticos como si alguien nos señalara con el dedo («allá»), y el orden de la descripción va desde lo lejano a lo cercano, desde los alrededores del pueblo hasta la mención explícita a cómo es la aldea por dentro. Adviértase que incluso las enumeraciones («caballos, rebaños de ganado, racimos de blancos silos») parecen remedar el curso de un medio de locomoción (¿quizá el ferrocarril?) que va acercando al pueblo y va haciendo más precisa la fotografía.

Parece indudable, pues, que este viajero hace mucho más verosímil el cuadro: se trata de un alguien *que no es del lugar* al que llega y nos transmite cómo es Holcomb. El narrador ha elegido una figura que en cierto grado podría entenderse como un desdoblamiento de sí mismo. Recuerdo que el Capote real arribó como periodista al lugar de los hechos, y que la novela aparece plagada de técnicas propias del reportaje, entre las que destaco el perspectivismo y el empleo de las declaraciones textuales de los protagonistas.

Y a propósito de la figura del viajero, resulta curioso comprobar que en los primeros instantes de su acercamiento a Holcomb la instancia vocal necesita establecer analogías. Las comparaciones son una de las figuras retóricas más explotadas por los textos descriptivos, y quizá por ello este recurso está bien presente en los libros de viaje. En su *Poética del relato de viajes* (Kassel: Reichenberger, 1997),

Sofía Carrizo Rueda ha insistido en la frecuencia con que en este tipo de relatos se necesita entrelazar el espacio desconocido con el propio mundo. Por supuesto, *A sangre fría* no es un libro de viaje, pero se sirve de esta marca estilística para llegar a un lector que agradece todo anclaje con la realidad: Kansas «tiene el aire puro como el del desierto», la atmósfera «se parece más al Lejano Oeste», los silos «se alzan con tanta gracia como los templos griegos».

Podemos encontrar justificaciones narrativas a la presencia del viajero, pero ciertamente la trama podría haber prescindido de este peregrino como figura «corpórea» (no me atrevo a llamarlo personaje): no necesitamos de él para hacer una descripción. ¿Por qué lo incluye Capote? Tal vez resulte mera casualidad, pero a quien conozca el principio de *Rojo y negro* seguramente le llame la atención recordar que allí también hay una descripción de lugar, y que allí también aparece un viajero:

La pequeña ciudad de Verrières puede pasar por una de las más bellas del Franco Condado. Sus casas blancas, con los tejados puntiagudos de tejas rojas, se extienden por las laderas de una colina cubierta de vigorosos castaños, cuyas frondas señalan la menor sinuosidad. El Doubs se desliza a algunos centenares de pies por debajo de las fortificaciones que antaño edificaron los españoles, y hoy están en ruinas. [...] Apenas se entra en la ciudad, uno queda aturdido por el estrépito de cierta máquina ruidosa y terrible en apariencia. Veinte pesados martillos, elevados por una rueda que mueve el agua del torrente, caen con un estrépito que hace temblar el pavimento. Cada uno de esos martillos fabrica diariamente no sé cuántos millares de clavos [...]. Este trabajo, en apariencia tan rudo, es una de las cosas más sorprendentes para el viajero que se adentra por primera vez en las montañas que separan Francia de Suiza [...]. A poco que el viajero se detenga unos instantes en esa calle, que asciende desde la orilla del Doubs hasta la cima de la colina, puede apostar ciento contra uno a que verá aparecer a un hombre corpulento, de aspecto atareado e importante. [...] Igualmente, el viajero parisino notará en él un aire de autocomplacencia y de suficiencia, unido a un no sé qué de limitación y poca inventiva.

Como se sabe, *Rojo y negro* relata la historia de Julián Sorel, quien pese a ser hijo de un carpintero de Verrières llegará por su ambición y su frialdad a codearse con la nobleza parisina de la época. Su ascenso comienza al trabajar como preceptor en casa de Monsieur de Rênal, alcalde e industrial de Verrières. Allí se enamorará de la mujer de su patrón, pero las habladurías del pueblo le obligan a marcharse: tras una breve estancia en el seminario, Julián se convierte en secretario del marqués de La Mole, en París. Logra seducir a su hija Matilde, pero una carta de Madame de Rênal, la mujer del alcalde, impide el matrimonio con la hija del marqués. Julián vuelve a Verrières e intenta asesinar a Madame de Rênal, por lo cual es condenado y morirá, ya en el último capítulo, en la guillotina.

Por lo que se puede observar, Verrières se convierte en uno de los espacios más significativos de la novela: es el lugar donde nace el protagonista, allí pasará por su primera experiencia amorosa, y allí cometerá el crimen que echará por tierra el fulgurante

ascenso social que había logrado. Por todo ello, no puede extrañar que el narrador dedique el principio de la obra a describir esta «pequeña ciudad» del Franco Condado.

El primer aserto de *Rojo y negro* sitúa a la villa geográficamente, y a la vez establece una comparación (eso sí, matizada: «*puede pasar*») con el resto de poblaciones de la zona. Si quien relata asegura que esta urbe resulta «una de las más bellas del Franco Condado», es porque conoce el lugar, y a ojos del lector posee «autoridad descriptora». Desde esta premisa, comprobamos que Verrières se emplaza en una colina, sabemos de la cercanía del río Doubs, de las estribaciones montañosas que la rodean. A todo ello coadyuvan las indicaciones geográficas que se van a ir desgranando a lo largo del texto, y que configuran un escrupuloso plano del territorio: «por las laderas de una colina», «por debajo de las fortificaciones» son algunas de las marcas espaciales que aparecen en las primeras páginas. Por supuesto, Verrières es una población *real* del Franco Condado, y no hay duda de que la descripción de Henry Beyle realiza una verosímil reproducción de una localidad del noreste de Francia.

Curiosamente, también en *Rojo y negro* el lector recibe el cuadro de la mano de un viajero, que en este caso es citado varias veces. Stendhal recurre a un procedimiento que le fue válido a Capote más de un siglo después: el escritor francés del siglo XIX y el norteamericano del XX sustentan su topografía en la figura de un *viajero* que observa con más o menos sorpresa todo lo que le rodea. Pensemos que la mirada del «extraño», del ajeno a ese lugar, permite anotar con nuevos ojos aquello que se contempla. Éste es uno de los principios de los libros de viaje, desde las *riblas* o libros de ruta árabes hasta las crónicas de Indias, desde los viajes del 98 (*Por tierras de Portugal y España* de Unamuno) a los últimos libros de viaje del siglo XX. Y es que desde el mundo clásico, también la literatura ha empleado la mirada del peregrino con el fin de desautomatizar una realidad muchas veces bien conocida para el receptor. Así sucede, por ejemplo, con obras muy significativas en el siglo XVIII, centuria anterior a Stendhal, como las *Cartas persas* de Montesquieu o las *Cartas marruecas* de Cadalso, donde la mirada de los viajeros orientales sirve para criticar costumbres y vicios del Occidente dieciochesco.

El viajero de Stendhal es un tanto diferente, eso sí, del de *A sangre fría*. Ha llegado caminando: curiosamente, si los cuadros del siglo XX reflejan la modernidad también en los medios de transportes (pensemos en Edward Hopper y su reflejo de autopistas y gasolineras), en la pintura realista europea del siglo XIX (el inglés Culverhouse, los franceses Corot y Courbet, el español Urgell Inglada, el propio Van Gogh) abunda la iconografía de viajeros en el camino: ir andando machadianamente de un lado a otro es algo que todavía resultaba habitual en la primera mitad del siglo XX. El peregrino, el caminante, se erige en figura del pasado, y quizá por ello Stendhal no ha tenido ningún reparo en nombrarlo varias veces.

El escritor de Grenoble ha preferido que los lectores nos percatemos de la presencia de este *viajero* (¿le llamamos personaje?) que, como sucederá luego en la novela de Capote, desaparece de la trama una vez realizada la descripción. Obsérvese de qué forma tan sutil se nos introduce en el discurso a este «ser» que viaja: «Apenas se entra

en la ciudad, uno queda aturdido por el estrépito de cierta máquina ruidosa y terrible en apariencia». La impersonalidad sintáctica («apenas *se entra*») y la indefinición semántica («*uno* queda aturdido») transparentan a este paseante; es él quien *en realidad* irrumpe y queda turbado por el ruido de la fábrica. Pero dicha indeterminación pretende envolver a su vez a los lectores, abriarnos una puerta, como si nosotros pudiéramos adentrarnos en esa ciudad y oír la estridente maquinaria. Así, esa presencia nebulosa que también nos incluye autentifica (hace real) un espacio textual.

El «*se entra*» y el «*uno*» se truecan, unas líneas después, en un viajero explícito: «es una de las cosas más sorprendentes *para el viajero* que se adentra por primera vez en las montañas que separan Francia de Suiza». De esta forma, la primera aparición de esta figura no sorprende en absoluto al receptor, que la asume con naturalidad. Nuestro hombre penetra en las calles de Verrières, habla con sus vecinos, y puede observar detenidamente al alcalde de la ciudad y configurar, además, una etopeya de Monsieur de Rênal. Esta *descriptio* del alcalde dentro de la *descriptio* de Verrières viene justificada, en la narración, por la súbita aparición del personaje, introducida con estas palabras en el discurso: «A poco que el viajero se detenga unos instantes en esa calle [...] puede apostar ciento contra uno a que verá aparecer a un hombre corpulento».

Evidentemente, podríamos apostar ciento contra uno o mil contra uno, porque en ese acto de dibujar mundos posibles que es la lectura, el personaje del alcalde va a aparecer ahí siempre, en el mismo lugar, impertérrito al devenir de los siglos. El comentario del narrador no es otra cosa que un guiño metanovelesco, un «desvelar» irónico los propios mecanismos de la ficción. Se trata de una voz de transición hacia el realismo bastante diferente a las de Gustave Flaubert o Émile Zola, porque al contrario de éstos no quiere ocultar su presencia; la notoriedad del narrador de Stendhal recuerda en cierto modo a las técnicas cervantinas de muchas páginas de Galdós.

La corporeidad del viajero de *Rojo y negro* llega hasta tal punto que incluso sabemos de su procedencia («el viajero parisino»). El adjetivo gentilicio inaugura un contraste muy fructífero en la novela entre pueblo y ciudad, aldea y corte, París y el resto de Francia, pero a su vez ayuda a difuminar más aún si cabe la «delgada» línea entre literatura y realidad. Pensemos que en la Francia de 1830 Henry Beyle, nacido en Grenoble y parisino de adopción, era una figura conocida en los círculos culturales y políticos, y de hecho ese mismo año fue nombrado cónsul del rey Luis Felipe de Orleans. No es descabellado pensar que los receptores identificaran al «viajero parisino» con el propio autor, que también fue peregrino en su propia vida: sus viajes por Italia han llegado a bautizar una enfermedad, «el mal de Stendhal». Y quizá no esté de más recordar que el francés dio una definición de realismo que se ha perpetuado en la historia de la literatura. Este autor hablaba de la novela como de «un espejo que se pasea a lo largo de un camino», y del escritor como el «hombre que lleva el espejo en su mochila» mientras camina por la vida.

Por otra parte, tampoco podemos olvidar que el viajero es además una figura muy típica de la narrativa decimonónica, aunque quizá sería más preciso decir que de toda

la novela, puesto que la plantilla del viaje (desde las novelas helenísticas al *Bildungsroman*, a la novela de formación) ha sido una de las más utilizadas en la historia de este género. Hay también otras muchas novelas del XIX (*El alcalde de Casterbridge* de Thomas Hardy, *Padres e hijos* de Iván Turguenev, *El idiota* de Dostoievski, *Germinal* de Émile Zola, *Los pazos de Ulloa* de Emilia Pardo Bazán) que comienzan con el extraño que llega al lugar; en algunas incluso, como en *Marianela* de Pérez Galdós, la primera vez que el narrador se refiere al personaje lo denomina «viajero».



En definitiva, no podemos comprobar si Truman Capote conocía la obra de Stendhal, pero tampoco son necesarios los *rappports de fait*, las marcas explícitas de esa relación, para que como lectores percibamos que ambas novelas tienen un comienzo extrañamente parecido. ¿Será fruto de la casualidad, o se trata de una pequeña pista que nos da el autor de *A sangre fría* para que juzguemos su obra como *novela*? La literatura se hace con literatura y, como dijo Claudio Guillén, el arte de la palabra se mueve siempre *entre lo uno y lo diverso*. A nosotros, como lectores, nos queda el goce de disfrutar con las huellas.

